

# DEEP 解读 COMMENTS

## 西方当代艺术中的异教侵入 ——兼论阿布拉莫维奇行为的偶像拜 物教与媚俗问题



文 / 殷罗毕

生活本身替代了艺术，具体之物——直接的情感成为了意义的源泉和意义的给出者。  
在此，阿布拉莫维奇完成了对于一种在当代世界中所缺位了的神格的僭越。  
它带来的结果并非人类自身价值的扬升，而是人类自身价值的自动下滑，  
一场琼瑶肥皂剧的情感桥段情绪喷涌被放置在了当代行为艺术的颠覆，  
被当作艺术这一人类高度强烈精神生活的价值所在，  
这显然不是一种上升。

不要对着偶像膜拜。不要在俗世求神通。

——摩西

致命的环节，发生在三千多年前。当愤怒的摩西目睹犹太人对着泥塑的金牛膜拜，他无可避免地愤怒了。

摩西所反对的不仅仅是将动物当作神物，他所振恐和警醒在于一种根本性的危险，在于将神当作任何一种可以看见、摸到的具体之物。换言之，摩西坚信，神是永远都不在场的。神与这个具体可见的现实世界是截然分离的。任何将这个可见世界中的某物、某人当作神或者意义的

直接在场，都是一种蒙昧原始的拜物教对于属灵的神性的僭越。这一僭越，将带来人的世界全面的变乱。

因此，所有开始于耶路撒冷的信仰所面对的都是一片形象上的空白。无论是犹太教、基督教抑或是伊斯兰教，他们的教堂中都排斥和反对任何形象之物在礼拜所朝向的位置上出现。任何将存在的本源当作某种具体之物，具体之人的在场的，都是危险的多神教和拜物教，是以此岸魅惑对于存在根基的篡夺。这便是正统的西方犹太教-基督教传统所设立的神的位格与世界的位置。在这个位置上，我们生命以及生活乃至世界的意义的给出者是不在场的。一旦，人类将某种具体之物、之人放置在

这个意义给出者的位置上，便是对神的位格的僭越，它的后果是人类价值的自行废读，它在现世的形象便是偶像崇拜与媚俗。

事实上，从架上绘画到实物装置，现代艺术已经经历了一次惊险的跳跃。这一跳跃是从犹太教-基督教阵列跃向了东方多神教拜物教。1913年，当杜尚将一个自行车轮子倒置在一把圆凳上作为一件艺术品展出，这一行动其实彻底取消了意义与现实世界的分离。正如我们在整个西方世界的文明观念中所能观察到的，实体（意义）与现象世界的分离，是整个西方文明的根基和脉络。从柏拉图直至康德、黑格尔，在人类感官知觉之外存在某种抽象的存在本体，某种客观精神的观念和信仰是一以贯之千年不变的。因此，真正恒久的不是现存的具体之物，不是那些我们肉眼所能见的现象，而是某种抽象之物，是具体之物即使消灭之后依然会长久存在的某种存在。以柏拉图的口吻说来，是“就它本身，只靠本身，万世不易，惟一一个。”（《会饮》）；以黑格尔的看法，人类抵达此种恒久存在之唯一本身的途径有三，一是宗教，二是哲学，三是艺术。

在宗教中，人通过直接的信仰将自己给出托付于神——永恒的存在本体。在哲学中，人通过对自身生活和世界的反思，将整个世界所生活的历史把握在一种精神活动之中，从而获得历史背后恒久运行的精神本身。在艺术中，人通过将具体之物通过符号刻画保存为某种形式化的图

形（以柏拉图的说法，恒久不变的理念就是世界的普遍图示），来超越具体之物，以逼近存在本体。这第三条，并非黑格尔论述艺术时的原话原文，而是我本人的理解和表述。

当然，艺术并非是简单的对具体世界的工程图式，就如同柏拉图所说的，地上有各种各样的床，天上只有一张完美的床的理念图式。艺术中被固定恒久留存下来的并非抽象图式，而是一种感受性的积聚。在此，我们可以回溯马塞尔·普鲁斯特这个企图在艺术中获得恒久之道的人的领悟。他在煌煌巨著《追忆似水年华》中始终寻求一种突如其来的敞开，在一座拐弯之后转而不见但不经意间从某个角度又忽然出现的教堂塔尖，一颗树背后的某种秘密，一幅荷兰小画派的土墙色彩的微妙变化所带来的暖意和濒临死亡的感觉。其中马塞尔认为有生活恒久存留的秘密在。这秘密是——第二次出现。

当我们在这个感官所能触及的世界第一次感知到时，那所触及的绝不是事物的根本。而只有当事物消逝，但我们在某些偶尔不可预见的机会中几乎不可避免地猛然触及某个塔尖、某棵树、某堵墙垣所带来的因素时，我们应当说可能遇到了某种恒久不变之物。这就是存在的秘密所闪现的光。这再次地到来、再次到场（re-present），便不再是这个具体可见世界中的现场（present），而是一种表征性的再现（representative representation）。正是在这种与具体之物直接在场的分离，在一种指向

Marina Abramovic meet Ulay 行为现场



性的表征再现中（不是第一眼看到的塔尖，而是被恍惚的回忆和瞬间重现所交叠的塔尖，不是正面看到的树木而是被一个孤僻的男孩沉思默想的树之背面，不是美术馆就在眼前的墙壁而是被画在画布上的被颜料演示再现的墙垣形像），人类的意识才可能获得一种指向稳定的、乃至恒久性存在的可能与能力。

在这里，我们或许能分辨清楚杜尚把现成的自行车轮子当作艺术品时，真正发生的是什么？这是与传统西方架上绘画以及雕塑这些表征性活动发生的彻底决裂。那个现成品自行车轮子永远是具体之物的在场，它不是一个标记，不是一个指向，而是物本身。静默之物，取消了任何指向意义的表征活动，其实质是以尘世的具体之物堵住了通往表征性指向的空缺位格。在杜尚的车轮子面前，任何给予一种文化性乃至人类学意义上的阐释都是滑稽可笑的。这也是杜尚晚年索性以弈棋来消度时光的简单而彻底的游戏立场所在。一种东方禅宗式的游戏智慧涂抹掉了西方希腊-基督教传统中与世界相分离相征战，切断了以世界之外的秩序为最终意义指向的途径和脉络。

应当说，杜尚是西方现代艺术的终结者。在杜尚之后很难想象，还有什么样的实物或行为会带来对于西方艺术观念更为根本性的冲击。杜尚被称为观念艺术的肇始者，同时他也耗尽了在观念层面上所能进行的艺术。他以一种略带嘲讽的漠然进行了一次清场行为，这次行为是根本性的，他所进行的是以东方式拜物进行的去西方基督教意义指向的元叙事。但或许令杜尚本人都始料不及的是，此后当代艺术开始急速向他所

清理的相反方向突入展开。不再是对意义的东方禅宗空白式的消解，而是对禁忌和身体承受力极限的挑战，身体、性、暴力、政治、女权主义、殖民文化批判等等——是意义的急遽膨胀和溢出成了此后行为艺术的主流。

在这个过程中，我们看到从最初物或者人的形象被画面间接地表征，到具体之物本身的直接在场（杜尚），到了创作者主体自身的在场（博依于斯、巴斯·简·阿德、谢德庆、阿布拉莫维奇）。具体之物的在场，所取消的是表征性符号世界。而创作主体的在场，则带来了一种更为惊险的诱惑和表乱——意义给出者的直接在场，乃至意义源头的直接在场。

在达芬奇的《蒙娜丽莎》，观看者所看到的是一个微笑的女人，但他们无从确认这画背后的那个真实之人是谁。事实上，即使有那个明确的真实之人，此时她也已经不再重要了，因为对于观看者而言，画面中的形象所引向的绝不是对那个模特的回忆，而是一种更为普遍的神秘和美。在杜尚时代，蒙娜丽莎的嘴上被添了两撇胡子，似乎普遍的美和神秘都只是一种脆弱的符号游戏，那个在画面内被目睹并被吸引指向的意义维度被消解了。但在阿布拉莫维奇时代，蒙娜丽莎又回来了，这次不是一张画面，而是画家自己作为蒙娜丽莎坐到了观看者面前，让观看者凝视。事实上，阿布拉莫维奇最晚近的作品，也是对之前大半生作品所做的，纽约当代艺术美术馆回顾展就称为：“艺术家在场”。在此回顾展中那个“凝视”作品中，阿布拉莫维奇坐在一把椅子上，与每30秒更换一个的观众对视。纽约的评论家称之为每个观众都与蒙娜丽莎有了

Marina Abramovic meet Ulay 行为现场





Marina Abramovic meet Ulay 行为现场

30秒的面对面时间。而阿布拉莫维奇在此行为中不断强调着自己与外部空间的能量交流，与观看者的能量交流。此种所谓能量交流，在阿布拉莫维奇的前恋人乌雷的到场时刻达到了高潮。阿布拉莫维奇向昔日的恋人伸出了双手，并流下了眼泪。这可真是一具活生生的蒙娜丽莎，她的最高价值是对于失去了的恋情的哀恸。一种直接的日常情感，成为了这场隆重行为表演的高峰体验。当然，这些始终在释放功效的情感按钮都只是在事后的访谈评判中才会明言，在行为的现场除了偶尔的流泪，阿布拉莫维奇通常总是能保持行为艺术最基本的情感零度姿态的。

直接的在场，对于一个普通人而言，是你可以直接看到他反驳他，他的所有思想和情绪都可以被要求说出，成为语词，你可以要求他作出种种解释直到无可解释。因此，普通人的在场是意义的澄清。但艺术家的在场，却是一种非语言的在场，他有着沉默或者胡言乱语或者尖声高叫，就是不搭理任何观看者对话的特权。因为，在此我们看到一个独特的悖论。作为传统表征性的艺术，艺术家主体是彻底消隐在作品背后的，所有的意义都是在画面中才能寻得其迹象并获得指向的。几乎没有人会在观看一幅油画的同时，要求画家在旁对自己的疑问——作出解答。而一脚踢开了架上绘画这些表征性活动的行为艺术，却强势继承了表征性艺术的特权，就是消隐于展示背后的沉默特权。这一点，任何一种其他的表演艺术，比如戏剧、电影，都是不能逃脱在语言层面上被分析评价和被迫作出解答的责任的。

万方数据

艺术家自身直接在场，这其中是秘密深藏还是皇帝新装？在艺术家身体那沉默无垠的表面，我们似乎陷入了意义的沙漠。其中或许是空无一物，但每粒沙尘似乎又大有深意，令人深陷其中。它是活生生就在我们眼前的存在物。它结实致密，是我们生活其中的世界之一部分。是造物所造之物。在这个意义上，面对任何一具被呈现在我们面前的躯体或任何一把勺子，我们都不能轻下断言。事实上，无论是现成品装置抑或是行为艺术都占了这个致密物质沉默之幕的便宜。只要获得足够的名声，任何阐释和意义的累加似乎都不在话下。而任何真正严肃的批评也往往遇到这无言之阵而无从解剖。

但就如同传统绘画，同样都是颜料涂画出来，画与画之间有着明显的优劣之分，同样拿身体来做运用（perform）的行为（performance）艺术，此一行为与彼一行为之间其实也是有着云泥之别虎犬之分的。但对于行为艺术的评判，即使在世界范围内都存在着巨大的混乱，似乎激烈激进打破禁忌便是艺术价值的保证了，这其中最大的例子便是玛丽娜阿布拉莫维奇。自1970年代以来，阿布拉莫维奇将裸体、自我鞭挞、切割皮肤、烧灼、绝食、长途徒步都作为身体的艺术展览呈现在公众面前，最终在美国赢得了媒体和美术馆的注意，并自称当代行为艺术的祖母。但事实上，以残酷激烈为艺术的指针和标高，就如同当年在中国大陆以革命形像政治正确为艺术的评价标准一样，都是一种远离艺术本位的体裁定论。事实上，如果我们足够注目地观察，那身体与身体，因了身

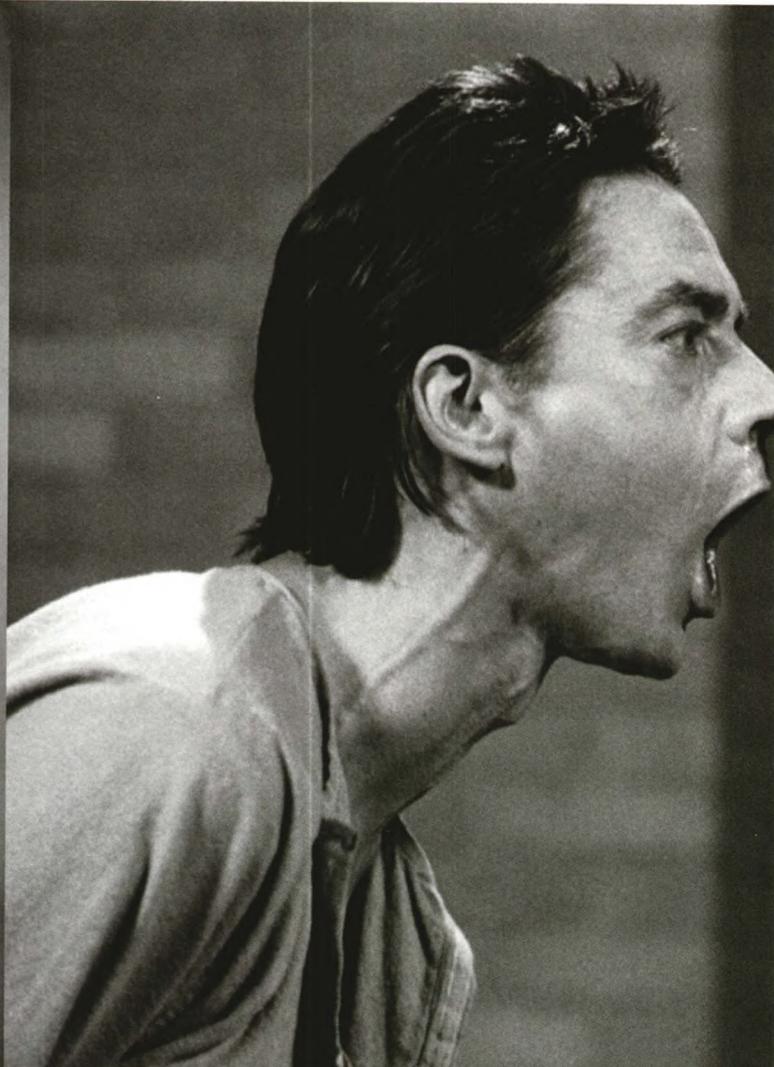
体的主人不同是会显出了大差别来的。是将身体作为一种材料指向某种存在的秘密，抑或只是借助身体来帮助自我去占据舞台的中心来展现自我让观众围观注视自我，这其中便是当代行为艺术的优劣之分。阿布拉莫维奇女士显然属于后者。

其中，问题的核心在于身体，那直接在场的身体是一具表现自我私人情感私人心理的自我身体，还是艺术家将自己的身体当作一种更为普遍的人类身体来进行实验和呈现。这其中的区别犹如自己手淫和写作《金瓶梅》绘制春宫画的区别。自身私人情感，直接在展示的现场流露乃至呈现出来，这是一个艺术家极端不职业的表现。因为艺术 - art，其本身就是一种非自然之物，nature 的反义词便是 art，一种人工之物，对自然加工改造使得其具有非自然性的技艺，artificial 便是人类人工世界的形容标准。因此，能让人感知为艺术的，必然是对自我和身体加以锤炼乃至身体上的私人痕迹和私人情绪都被打磨消灭。

恰恰如同弗洛伊德面对达利时所说的，先生，你说你表现的都是无意识，我满眼看到的都是有意识。事实上，正是在日常生活和清晰的表达中，精神分析大师才看到了无意识货真价实无可避免的流露，而夸张突兀的扭曲拉伸画面，恰恰是对真实无意识生命领域的廉价仿冒和泡沫

化的掩盖。在这个层面上，身体以及关于身体的意义，也正是当那具身体放空自我，当作纯粹客观的身体，作为种种普遍能量的通道和实验材料时，身体才可能是真正带来某种存在之秘密的。

因此，即使撤除了表征性画布的行为艺术，其也有着将行为者自身材料化、客观对象化的可能和机会。这其中至关重要的不是身体自身的欲望、创伤和私人情感，如果是重复和放大身体自身现实生活的记忆，那么我们在现实中都有了足够经验，何必再来艺术一把呢？因此，至关重要是如何将身体推进到与现实生活产生某种异变，而产生让身体变得陌生和客观化为不可规约、不可被人类自身的理智与情感所归纳推断的材料。在这种身体材料中，我们或许能目睹被造物的边界，以及边界外围虚空所暗示指向的存在根源。而阿布拉莫维奇的身体行为，往往都是身体客观化的反面，无论她怎样用暴力和裸露来刺激和挑战身体的极限，但画出五角星，鞭打自己，大声喊叫，与情人身体相撞，都在意义明晰地重复她的创造经验，并如同一个失宠后难以自持的小女孩，不断通过歇斯底里超乎寻常地尖叫，以图引起众人的关注。在这个激烈自虐的舞台上，所有的意义和中心只有一个，那就是她自己的自我。她在尖叫着，来看我，来看我，来看我。



昔日的情人乌雷对此深有所悟。当采访者问及为何与阿布拉莫维奇分开时，他说，阿布拉莫维奇需要观众，而他自己更在乎自己的感受。换言之，乌雷的自己能让自己平静得到照料，但阿布拉莫维奇永远都需要在他人的目光下才能感受到自己的存在，得到满足。正如她自己所言，我要走多远才能引起你们的注意。而如何让他人来看自己给予自己意义，阿布拉莫维奇恰恰是通过剧烈的自虐来向他们提供情感刺激，给予他们意义来加以达成。在此过程中，阿布拉莫维奇将自己制造成了一具偶像，给予围拜其周围的观众信徒以启示和意义。正如她的策划人在《艺术家在场》那部纪录片中所言，阿布拉莫维奇让整个空间充满魅力。而来看她的人也往往都流泪了，如同血从耶稣的身体流出，眼泪和血在阿布拉莫维奇的行为作品中也常常流出，先是从艺术家本人的身上，作为一种意义的呈现和保证，正如一位艺术杂志记者所说，那可是真的血啊。真的血从真的身体里流出，成为意义直接的在场源泉。阿布拉莫维奇成为了意义的在场给出者。意义（本体）与具体之物的现实世界、与生活合二为一了。

生活本身替代了艺术，具体之物——直接的情感成为了意义的源泉和意义的给出者。在此，阿布拉莫维奇完成了对于一种在当代世界中所

缺位了的神格的僭越。它带来的结果并非人类自身价值的扬升，而是人类自身价值的自动下滑，一场琼瑶肥皂剧的情感桥段情绪喷涌被放置在了当代行为艺术的颠覆，被当作艺术这一人类高度强烈精神生活的价值所在，这显然不是一种上升。而相比更为彻底但更为干燥的行为艺术家博依斯、巴斯·简·阿德、谢德庆，阿布拉莫维奇之所以赢得了更为广泛的关注和更多的文艺粉丝，恰恰在于她将受伤情绪和情爱这样常人最能直接感受的私人情感当作了其行为艺术的动力和激发点。

作为商业类型剧的琼瑶剧，将直接喷发式的眼泪作为娱乐大众的商业产品呈现出来，这本身是诚实而物归其位的。但将直接情感喷发和眼泪当作指向某种存在意义的紧张现场，当作人类精神生活的巅峰，便是将低的、通常的价值颠倒放到了至高的位置，这便是纯然的媚俗。在媚俗精神带来的群体性狂欢中的行为展示，根本上而言则不再是一种将精神客观化的艺术活动，而是突显现实生活中那个自我并坚持占领舞台中心，坚持要求众人膜拜的偶像作秀了。

阿布拉莫维奇作为最为成功最为知名的在世行为艺术家，这一事实本身，恰恰证明了当代西方艺术被异教侵入的严重现实，以及我们生活其中的时代所处的偶像拜物教氛围。

1 玛丽娜·阿布拉莫维奇 乌雷 休止的能量 行为作品 都柏林阿姆斯特丹 1980  
2 marina-and-ulay  
3 trim  
4 abramovic-art-1977-004-relationintime

