
September 2014

How to Understand Installation Art: with a Focus on Theatricality

Zhengbo Zhang

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Zhang, Zhengbo. 2014. "How to Understand Installation Art: with a Focus on Theatricality." *Theoretical Studies in Literature and Art* 34, (5): pp.35-40. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol34/iss5/9>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

如何理解装置艺术?

——以“剧场性”为核心

张郑波

摘要:本文力图解析丹托、格林伯格、弗雷德对装置艺术理论作出的积极贡献,并澄清他们各自存在的误解和视野偏差。结合草间弥生、徐冰等当代先锋艺术家的作品,分析装置艺术的媒介材质、色泽、明暗、肌理、形状、图案、三维空间所呈现的“剧场性”效果,进一步论证装置艺术所呈现的物感对于克服现代性危机所具有的价值和意义。

关键词:装置艺术; 物感; 剧场性; 现代性

作者简介:张郑波 四川大学文学与新闻学院艺术学博士研究生,主要从事艺术学理论、艺术生产与文化产业的研究。电子邮箱: zzb_2005@163.com

Title: How to Understand Installation Art: With a Focus on Theatricality

Abstract: This paper seeks to analyze the positive contribution that Arthur Danto, Greenberg, Michael Fried have made for installation art theory, while clarifying their respective misunderstanding and vision deviation. The paper will take the example of contemporary artists like Yayoi Kusama and Xu Bing and analyze the theatricality effect produced by the medium material, color, shading, texture, shape, pattern and three-dimensional space in the installation art, and the paper then tries to formulate how the sense of objects produced through installation art may function to overcome the crisis of modernity.

Key words: installation art; the sense of objects; theatricality; modernity

Author: Zhang Zhengbo is a Ph. D. student in the College of Literature and Journalism, Sichuan University (Chengdu 610064, China), with research focus on art theory and cultural industries. Email: zzb_2005@163.com

继极简主义艺术之后,装置艺术的迅猛发展将一种不同于传统艺术的崭新艺术类型带到了人们面前。面对这一新的艺术现象,传统艺术理论的解释显得扞格难通,学界对装置艺术的理解和研究出现了诸多误解和偏差。这主要表现在:要么视装置艺术为表达观念认知或社会批判的工具,依据观念反叛和解构功能来评判其存在的价值和意义;要么视装置艺术为实用装饰艺术的派生物,简单等同于可随意摆弄的游戏,批判其泛化和堕落;要么视装置艺术为一个真理性问题,在门类艺术中探求其本质特征,由此探讨诸如与现成物品的区分(Danto)、惯例机制(George Dickie)、媒介材质(Greenberg)、反剧场性(Fried)等问题。这些层面及向度的研究固然重要,但在笔者看来,还是忽视了一个基本的问题,即对装置艺术直接呈现出的物感展开分析。面对装置艺术直呈的物感,

过于繁复的观念反思已远离装置作品的艺术本体。我们知道,装置艺术与雕塑、观念艺术、抽象艺术乃至科学技术的发展有极为密切的关联,其物感效果所呈现的是一种综合的审美效果,是诸多传统艺术效果的融合。现代装置不再追求传统意义上的美,也放弃了对古典艺术那种“高贵的单纯和静穆的伟大”(温克尔曼 17)的标准,它更多地是在探寻那些具有陌生化和异质性品质的视觉语言。从杜尚以现成品充当艺术品和博伊斯(Joseph Beuys)陈列遭受战争破坏的现实物品开始,装置艺术就对人们的习惯性认知方式和意识模式造成了巨大的冲击。装置艺术在诞生之初就已经携带了反古典完美、反惯例规则、反审美愉悦的现代特质。问题在于,我们的研究者却仍然在传统艺术理论的视野下打量装置艺术,诸种误解就变得不可避免。

传统装置艺术理论批判

与装置艺术在当代蓬勃发展的态势相比,装置艺术的理论可谓非常滞后。而且,在少有的关注装置艺术的理论家中,对装置艺术的批判态度居于主导地位。因此,要研究装置艺术的独特物感,就必须回应这些批判。本文选取影响较大的三位艺术理论家——丹托、格林伯格和弗雷德关于装置艺术的理论为切入口。

当日常生活用品被当作艺术品摆置于展览馆中时,丹托(Danto)得出了一个极其悲观的结论——艺术的终结“我们简直无法设想,当同样一个物质对象被置于不同的时空中时,面对它的反应会是怎样的”(138)。当艺术沦落到与艺术副本(纯粹现成物)同一水准的时候,就意味着艺术的独特品质被取消了,也就是说,艺术的精神性内涵消失了。从这个层面来讲,丹托的担忧很有必要。但是丹托显然继承了黑格尔的“美是理念的感性显现”(142)这一带有强烈认知论色彩的艺术观,因此总有一种要求艺术传达某种观念性意义的倾向。这一倾向使他无法准确理解杜尚现成品装置艺术的现代性价值:当先锋艺术在探寻突破传统艺术范畴、框架、理式等各种定式时,杜尚首先冲破了传统艺术范式的束缚,突破了以观念意义为艺术创作中心的传统观念。从这个意义上讲,杜尚创造了一种全新的艺术概念。但这一点无法为丹托所接受,他执着于艺术品与非艺术品之间的差别和界限,坚持认为“艺术品总得要有关于某物,因此应当具有内容或意义;其次艺术品必须要借助实物来体现这种意义”(卡洛尔 166)。对艺术品意义的追求是丹托艺术思想的核心,即便是极简装置艺术表现虚无,也需要把虚无的内在意义挖掘出来。在丹托看来,只有找到并辨别出真伪,你才解释并证明了赝品、仿制品或现成物品“不具备模仿它们的艺术品所蕴含的深意”(169)。丹托准确地发现了装置艺术祛除传统艺术繁复意义追求的特质——不管这种意义是对一个客体对象的准确性描述,还是对主体观念和情感的表现,抑或是对宗教性神秘力量的指涉,但是,对传统“艺术传达意义”观念的固守使丹托最终对现代装置艺术的这一突破性演进进行了否定,因而也就忽视了装置艺术在现代物感解放潮流中的先锋作用。

以徐冰的装置艺术为例。徐冰的《天书》、《鬼打墙》剔除了汉文字既有观念的意义,在这些以巨大形体扑面而来却不可识别的汉字面前,我们无法为之确定一个明确的意义。我们直感到的是震撼和惶然失措。正如贾方舟所言:“诡秘的《析世鉴》,一面呼唤着你的阅读热情,诱发着你的阅读愿望,一面又阻断你的阅读念头,摧毁你的阅读企图。它愈是和你拉开距离,就愈将你剥夺得一干二净,使有知者变得无知,渊博者变得浅薄,自信者变得自卑;而客体的不可知一旦转化为主体的无知,一种神秘

感、敬畏感便油然而生”。^①

如果说在丹托那里,装置艺术因取消了明确的意义内涵而导致了“艺术的终结”,那么比丹托要早整整一代的批评家格林伯格却反而发现了这种取消艺术作品明确意义内容的积极作用。格林伯格认为,新构型雕塑(装置艺术)作为现代前卫艺术的一个门类,需要在它们内部,即其媒介特征中去寻找其作为门类艺术的根据,“要通过完全在其独立的和不可还原的自我的基础上实现具体性与纯粹性”(177),也即回到装置材质媒介的物性上。“通过直线的连续性与直线的错综复杂性,通过它的开放性、透明性和失重性,通过它作为单纯肌肤的表面性”(180),通过它作为空间、形状、体块、重量、色泽的具体真实性来确立装置艺术媒介的独特性。众所周知,前现代雕塑家大多选择汉白玉、云石、木雕、青铜等媒材来雕刻一个比例和谐的优美轮廓,以此来模仿或呈现一个明确的客体和精神性内容(宗教意义、史诗或神话意义等)。正是借助模仿或再现“云石上的精神力量”(温克尔曼 17),才成就了米开朗基罗、拉斐尔的伟大。他们“不需要成为哲学家或空想家,只需要成为一个手艺人。只要在什么是最有价值的艺术主题上观点一致,那么艺术家就没有必要在其‘内容’方面力求原创性和创造性[……]媒介对他而言都已经成了他的艺术内容”(格林伯格 16)。换言之,传统艺术家不得不在追求宗教、政治及文学的精神性内涵时将其个人对材质的感受、偏好先行搁置,以此更好地效忠于“内容”。因此,在格林伯格看来,不仅处于从属地位的艺术在努力模仿主导艺术并被迫放弃了自身存在的独立性,而且艺术的载体也成了“艺术家与观众之间一种不幸的物质障碍,只留下观众或读者与艺术家一致的体验”^②——媒介材质变成文学、音乐、宗教等其他世界的傀儡,其自主性被掩盖。在格林伯格看来,如果没有媒介材质的解放和自由,也就不可能有装置艺术(新雕塑)的成就,正是媒介材质的解放才让装置艺术拥有了“现代主义最具有代表性的视觉艺术的地位”(182)。在对装置艺术媒介自主性的发现上,格林伯格的理论的确比丹托切合当代艺术的实情。但对理解当代装置艺术而言,格林伯格的理论仍然不够彻底。

格林伯格的不彻底表现在:虽然他在为先锋艺术做辩护时主张艺术要在自身媒介材质中完成对自己的确认,但这却是在一种学科理论的视野中展开的。换言之,他将现代艺术不断创新所带来的物感解放局限在一种学科视野中,而传统学科视野在艺术与生活之间的截然区分使之无法准确把握到装置艺术所代表的生活世界感性解放的洪流。格林伯格说“前卫诗人或艺术家努力尝试模仿上帝,以创造完全自足的东西,就像自然本身就是自足的,就像一片风景——而不是一幅风景画——在美学上是完全自足的一样;或者说,创造某种给定的东西,神明原创的东西,独立于一切意义、相似物或源始之上。内

容已被如此完全地消融于形式之中,以至于艺术品或文学作品无法被全部或局部地还原为任何非其自身的东西”(5)。这种学科式的把握方式对艺术自律的强调,对艺术与生活世界绝对界限的划定,导致他将现代先锋艺术的创造性贡献直接等同于艺术家对绝对实体模仿再现的产物——“前卫文化是对模仿的模仿——事实上是对自我的模仿——这既不值得赞赏,也不值得批判”(7)。其二,面对如此困境,格林伯格将前卫艺术引向了绝对自我封闭性。他说“前卫诗人或艺术家通过使其艺术专门化,将它提升到一种绝对的表达的高度——在这种绝对的表达中,一切相对的东西和矛盾的东西要么被解决了,要么被弃置一旁——以寻求维持其艺术的高水准”(5)。对艺术自身品质的强调使他再一次疏离了现代性危机的历史语境,其“艺术要在其自身内部寻求确信资源”的论点丧失了广阔的社会性关联,让媒介材质作为装置艺术发展的合法性基石笼罩上无法驱除的阴影。弗雷德(Fried)指出:“格林伯格公开宣扬的、将现代主义当作一种自我批判的康德式读解背后,赋予黑格尔的假设以戏剧化的形式。但是这种老练的代价太高了”(27)。

在弗雷德看来,艺术的“内在性”问题“只有在回顾的情形下才是可描述的,而且,只有根据后来的发展来加以规定的情境中”(26),才有可能得到规定。这一观点差不多就等同于德里达的语言符号延异(différance)^③,也即只有当后来的艺术作品赋予现有的作品“某些过去没有的、有意义的差异时,我们才能在大量既定作品中作出区分[……]品质或价值的决定性标准因此是某种效验或‘繁殖力’,就性质而言,它只能在事实发生之后才能为人所知”(弗雷德 26)。弗雷德是站在艺术史和批评家的立场上,在一个长时段逻辑内,从作品间的序列位置及主体间持续观察、经验辩论中去审视、评估、确定艺术作品的价值,这一点与本文一开始就挑明的物感研究并不冲突,区别只在于维度和侧重点不同。

弗雷德反对极简主义装置艺术带有狄德罗意义上的剧场性。如果极简装置艺术像实在主义那样诉诸观众对剧场性的渴求,那么装置艺术必然就会在他律性的强制下丧失自身独立的品格。诸如品格、品质和价值这些概念如果对艺术非常重要的话,“只有在艺术内部才会有意义的,或者说完全有意义的。而位于各门艺术之间的东西,就是剧场”(弗雷德 56)。这种剧场作为“聚精会神的对立面,它是为观众表演的,迅速成为所有艺术之弊中最坏的东西”(弗雷德 60)。因为,此时装置作品效果展示由其周围附加条件来决定,作品效果的产生超出自身边界延伸至展览展示空间、灯光、布局、角度等他者范畴时,也就意味着任何一个物品通过剧场装饰后都可以成为艺术,艺术的边界也就丧失了。不仅艺术的惯例被突破,艺术自律性趋向解体,而且艺术与现实之间的距离间隙,其反叛批判力同样也会消失。弗雷德的担忧是有道理的,

只是他不仅像丹托那样又陷入意义的危机,而且在论述上出现新的裂痕——艺术作品的价值是由时间链上的文本间性(居间性)来决定的,又将自己批判的剧场性置于同一个立足点,这就导致他在强化批驳剧场性的同时也割裂了自己的阵地。割裂的后果就是,他的剧场性被裂变为宁静与喧哗两重空间,由此也就模糊了装置艺术自身可能携带的剧场性特征与将剧场性当作合法化策略工具的根本分歧。难怪史密森会惊呼难道存在两个弗雷德吗?当他聚精会神于卡洛的装置作品时不正是宁静剧场性的现身吗?当弗雷德化物游心,物我一体时,这些问题估计早已飞到九霄云外了。毕竟,当我们在面对一段码头或生活道具聚集摆置的装置现场时,谁都不能阻挡视通万里的神思遐想呀!

概言之,弗雷德的艺术理论贡献主要集中在他对形状线条之于视觉感受的挖掘上,他坚信物体形状的生命力,尤其是媒介中那些彼此呼应的线条团块,它们“保持、彰显自身,并令人信服的能力犹如逼真事物、故事和象征主义给人的印象”(弗雷德 34)。卡洛装置作品的构造形状明显就让弗雷德触及、捕获了这种微妙的线条游动感——“尽管卡洛的雕塑是抽象的,绝不刻画什么人体,它们在我看来却唤起一种广泛的身体情感与运动的感觉[……](这种质感)的全部性重量,都由他的雕塑得以制作出来的铁珩、工字形和T形横梁的断片,以及类似的元素之间的关系来承受”(弗雷德 38)。物感在弗雷德凝视、遗忘自身中得到了证实!

现代物感解放与装置艺术

所谓“物感”(feeling of things),按阿达姆·卡尤索(Adam Caruso)的解释,指的是:“建筑的物理现场直接具有的情感效力”;^④在现象学术语中,“物感”指的是物的原初直观或“原初给予性”(胡塞尔 31),“在朴素的感知中明确地或隐含地被给予性之总和便构成了最宽泛意义上的”(胡塞尔 152)物感领域。在现代先锋性设计创造中,装置作品不仅摆脱了外在装饰性框框约束,同时也解脱了历史赋予的外在社会性含义的禁锢。由是,装置物自身得以凸显出来,显示出物自身不是作为符号、象征之物,而是作为展览空间中物性直感和情绪效力而持续在场。横向比照,笔者发现:装置物这一突出特质也是包豪斯以及现代国际主义风格艺术与拜占庭、哥特、巴洛克、洛可可等传统艺术设计在美感品质上的鲜明区别。格罗皮乌斯的包豪斯校舍、贝伦斯的GE透明厂房、密斯·凡德洛的巴塞罗那展览馆、贝聿铭的苏州博物馆、许燎源的酒瓶包装、叶锦添的影视视觉传达、布兰德的金属器皿、布鲁尔的瓦西里椅等等,让我们看到现代设计品质蓬勃涌动的滚滚浪潮——那种由物媒介而非任何装饰性附加所呈现出来的块面肌理、色调光影、线条造型、几何矩阵

等现代物感迎面扑来。中国当代著名学者吴兴明先生指出：“现代及后现代各种艺术的先锋性探索无不在解除了外在意义约束之下开拓媒介创造的广阔空间：无标题音乐、现代舞、抽象主义、立体主义绘画、弗雷德所谓的‘实体艺术’（literalist art）、现代时装、电影本体探索、摄影、现代家居、现代雕塑乃至文学的文学性（语感价值）的凸显等等。现代艺术物感解放的一个突出标志是删除传统艺术繁复累累意义重负，回到艺术独特的媒介特征之上。”^⑤从印象派到立体派一直到极简主义艺术都走在这条探索现代性独有的全新物感之路上。这一点早已为格林伯格、弗雷德等艺术理论家所确证，也为哲学家列维纳斯所发现。在列维纳斯看来，材质媒介物“表面性的断裂，对断线的偏好，对透视和事物真实比例的蔑视，这些都宣告了对几何曲线之延续性的反叛。在一个没有视阈的空间里，一些将其自身强加于我们的片段，一些碎块、立方体、平面、三角形摆脱了束缚，向我们迎面扑来，互相之间不经过渡。这是一些赤裸、单纯、绝对的元素，是存在之脓肿”（60-61）。当这些不指向任何明确意义的物态、形体持续地裸露、震撼我们时，它们就是“使得存有透过它进行自我挖掘的最秘密者，可以被终极地达到及显露。像是在己（自足）者。它不再有覆盖及遮蔽，不再有幻觉的产生：不再有回避、不再有退缩”（列维纳斯 27），而就只是作为那些“厚实的、粗鲁的、庞大的、悲惨的，一切具有持久性、重量、荒诞性的事物，一种暴烈却又漠无表情的在场”（列维纳斯 61）。无关乎唯物或唯心，无关乎思想或精神，亦无关乎用途或名称，它们只在难以名状的简单而又复杂的缝隙处游弋，只出现、停歇、栖居在它应当出现的时空纽结处。毋庸置疑，装置艺术所要探寻的物感要先于任何既定的理式编织、安排统摄、观念范畴，也拒斥本体论意义上的他者邀约（排斥附庸宠儿的高贵待遇），更需加抵制任何欲将其作为表达物、功能物、符号物、象征物来取而代之以暴力行径。它所要努力关涉和全力达成的任务就是在特定时空、心灵交汇处集聚、矗立起物自身。

正是在这个意义上，笔者以为，装置艺术是现代物感解放潮流的一个新的阶段，它将现代艺术向媒介返回的物感开创历程拓展到架上画、建筑服饰、传统雕塑之外，推进到了一个更为宏阔深远的空间之中，因此也创造出了一种不同于传统艺术的全新物感。如果说抽象艺术的直感来自于视觉画面上的点、线、面、颜料、材质、方块等构成的形式张力，那么装置艺术的物感来自于何处呢？笔者以为，恰恰来自于为弗雷德所猛烈批判的剧场性。所谓剧场性，指的是装置艺术突破了静观艺术的观念性，其艺术效力由艺术作品、展呈空间、观者、生活世界所共同营构。装置艺术并不是具体剧目的上演，而是通过对媒介材质的自由造型、随机的达达式聚拢、无序或有序的形体延展，营造出一种任何人都可以直接进入和参与的

艺术空间。这一空间给人一种贴身环绕的居间临在感，但并不与生活空间同质，而是形成一种人与艺术交相感染的剧场效应。史密斯《螺旋形防波堤》在恍然突兀中聚拢自然性。塞拉在公共空间置放现代机械、铜墙铁壁以聚拢一种突兀感和残断感。考尔德通过诸多物件系列装配积聚金属未被人发觉的轻盈灵动感。贾科梅蒂通过废铜烂铁聚拢孤苦伶仃感。不管是哪根神经线上的物感聚拢，它们无一例外地都想“造成某种侵入：倾入空间并使空间围绕它而展开，因而饱和，它在周遭描画出虚空；其余的‘事物’——椅子、桌巾、地毯[……]在形态的调整成形之间具有容许调整的一种模糊”（于连 95），恍惚、游离和眩晕。为了说明装置艺术的剧场性效果，我们再以草间弥生的装置艺术为例来详细释之。

草间弥生（Yayoi Kusama）对波尔卡圆点和网绘花纹无止境的偏爱和沉迷，完美地诠释着她对“物我一体、心物合一”的剧场性呵护。在无穷无尽的红、白、黄圆点与浮游生物般的花纹裹挟浸润下，它释放出来的是阵阵眩晕和六神无主的迷离感；在数以万计的生物触角和分子侵袭下，那种亦真亦幻的物态景象让时空不停地旋转回荡。原有那些确信的感觉遭遇到了浩瀚无垠的斑点色块的肆意侵蚀，并被彻底打碎，自我也在硕大无朋、虚无缥缈的网状宇宙的包裹下惊恐地颤栗着。毋庸置疑，已入心物世界的草间弥生在将世界注满属于她的颜色花纹后，开始“以物观物，故不知何者为我，何者为物”。^⑥在难分物我的剧场空间中，物物间的差异自然就从她的戏文中拆除了，或者说物物间的界限被她替换为无限繁殖而无差别的色斑、花纹和圆点。此时，她的身、心、眼都被这层浑然一体的无差别的圆点色斑包裹着，由此再通过这层蒙板来打量、审视外在于我的万物。这样一来，那些被理性分割为功能物、符号物、象征物、表达物等各类差别自然就彻底消融在圆点网格聚拢的剧场空间之中。草间弥生在装置艺术中为我们打开了一条化解物之界限的切实可行的具有切身临在感的真实幻境的同时，也将她遭受现代性危难破坏的症候显露无遗。当她“主体意识在形成过程中表现出运用能指象征界从身体事件真实界限分离的特点，以此来抛却非人，而进入特定的人”（布希亚 173），进入特定的女性的、病痛前的和人类存在前的位置时，也就意味着两重剧场的循环上演：一个关涉现代性危机的隐痛在场，即迷恋的色斑圆点繁殖显示得越多，过去创伤事件隐蔽在场得就越深，而被掩盖起来的在场已然被扭曲成了遭遇危机的具体症候；另一个关涉物自身的显隐张力，物越是赤裸彰显自身、包容自我，其隐藏私密性的安全系数就越高。也即她“把自足和自主力量归结到一种显然人造之物中。因此，它依赖于否认已知和用信仰与悬置怀疑来替换已知的能力”（穆尔维 12）来实现物自存对自身的包裹。剧场的舞台空间和视觉空间无限延伸，容纳存在者（圆点花纹）整体向前，无限翻滚循环，

而草间弥生的波点却不断地由一个取代另一个,但从未以圆点的身份被超越,连续而来的圆点也无法超越自身对立足点的依托。为了跨越追赶被时间差隔离的立足点,圆点在气喘吁吁中跑得越来越快。立足点、圆点在无限循环中翻滚向前,直到死亡降临方才终止。圆点相对于立足点,“不只是代表独特性、风格、韵味、历史真实性的丧失,它也代表了时间真实向度的丧失——它们属于日常生活中的一个空洞的向量、负面向度”(布希亚 173),始终要由下一个缺席者来机械填充。很显然,即便她能借助“物于物”来实现对自身的填充,也只能以“矛盾地通过将自己标记在画布上的方式来实现”(布希亚 178)。而这种实现却是“想要利用一个与世隔离的体系来驱除它所产生的威胁[……]或者更好地说,他用象征的自我阉割——禁闭——来预防真实的阉割”(布希亚 113)。

毫无疑问,草间弥生为我们指明的那条用“以物观物,物于剧中”的方式来同化万物差异的路线充满了巨大的风险,以至于她自始至终都甘愿淹没在自己编织的剧场世界中不忍离去。但也正因为这种巨大的无畏精神又让她的艺术世界扩展到足以包容万象的开阔境界。用理性眼光来看,艺术、商业、科技等不同领域势必存在相互隔离的界限,但在她的世界中不过是些毫无分别的圆点色斑,它们之间可以相互替换、自由翱翔。路易·威登(Louis Vuitton)可以承载无差别的波点花纹而不失其商业色彩。小便池也可以变成杜尚艺术品而不失其工业品自身的光滑质感。迪奥、香奈儿、耐克公司同样可以在公共空间展示自身的设计概念而不失其装置艺术的审美范式。在时空置换穿梭中,错位有别的异质感不断刷新主体的感觉样式。实际上,实用物与装置物在视觉效果呈现上既有界也无界,关键要看以什么视角来审视。当日常生活中的实用物被展览空间悬隔起来时,其固有的常规功能、社会符号等实用价值被艺术空间分离出去,只剩下物媒介自身而存留于艺术空间当中。这样一来,物的异质性或作为鲜活的他者显赫地屹立于众人面前,瞬间激活了惯常性生活空间所未曾给予观者体验过的审美感触。很显然,草间弥生的装置并没有真正上演或表现具体的戏剧内容或某种意义,而只是在一个聚拢起来的场域中还原了物本身的色泽、形状图案以及赖以出场的三维空间。它是一个封闭的场所,但却又对所有人开放。正是在这个积聚、凝固的时空场域中,塔特林、罗德钦科装置机械材质的几何精致感、斯特拉的形状比例感、费莱文灯光装置的幻影明暗感、贾德木箱装置的立体方块感、徐冰文字书法装置的惊愕感、杜汉姆置换拼贴装置的错位感、朱迪·芝加哥(Judy Chicago)形状花纹的卑贱感、保罗·麦卡锡(Paul McCarthy)《突变体》的怪诞惊恐感,以及詹姆斯·科罗(James Croak)《去中心化外皮》的空洞失落感等物感才会喷涌而出。伴随着异样有别的物感卷

入,装置艺术将心物、物我之间的交互关系抽象定格在艺术家本能直观到的媒介物之中,只保留无阻隔的、近似于透明的纯粹物本身,并让意识、语言、实践等主体行为样式彻底丧失用武之地。装置艺术让物感世界得到极大程度的解放,其强度、深度和广度都远非架上画所能比拟。

除此之外,装置艺术还在剧场性聚拢中让公共空间、私密空间和生活世界不断交叠融贯。传统艺术的观看方式是静观,观者的处身位置是在艺术之外。但是在装置艺术中,观者之间参与到艺术空间的构筑过程,其处身位置在艺术之内。观者处身位置的变化导致装置艺术的批判性效力是传统艺术所不能比拟的。那些以色情暴力、疾病尸体、战争饥荒、生态环保等为主题创作的装置艺术直接“针对心灵、理智,针对人们在当下社会的生活经验和知识背景乃至艺术观念来设计”(贺万里 169),通过其强大视觉冲击力,往往会在社会上激起广泛的道德争议。当观众“面对不再属于完整身体的一部分而存在的断肢残臂或鲜血精液、毛发、呕吐物及体外排泄物时所感受到的高度恐惧感和脆弱感。当我们痛苦地回想起自己的物质性时,我们的反应是厌恶。怪诞艺术品的价值就在于,它使我们专注于自身的物质有形性,并注意到我们在这个纷繁多变的尘世中的脆弱存在”(罗伯特·迈克丹尼尔 108)。以上种种现象都表明,装置艺术的剧场性以其置身性效果天然具有了赤裸裸的颠覆性力量。“因为它有这种(反叛)涌现的能力,所以可以在感性世界中撬锁——这即是我们称的裸之涌现;它也在理论世界中撬锁,因为它松动了其中范畴及既成布置。甚至,它也撬松了最初始的、最基础的对立,也就是感性与理论间的对立”(于连 34)。

结 语

说到底,丹托、格林伯格、弗雷德的分析从一开始就将装置艺术自由开放、不断创造的物感局限在一种学科理论的框架之下,从而失去了装置艺术作为现代物感解放新阶段的现代性意义。丹托仍然希望在装置艺术中表现意义内容,格林伯格和弗雷德则将物感理解为门类艺术的媒介自足性,因而对装置艺术物感的剧场性及其融解观者、场所、艺术品界限的空间聚集性特征进行批判。但是,本文的以上分析恰恰表明,这正是装置艺术突破传统架上绘画、传统范式的创造性之所在,它同时体现了后现代物感解放的纵深度和丰富性。

注释 [Notes]

① 参见贾方舟:“徐冰‘天书’五解”,艺术中国网 22 Jun. 2009. Retrieved 1 Jan. 2014 <http://art.china.cn/mjda/2009-06/22/content_2976516.htm>

② 参见格林伯格:“走向更新的拉奥孔”,易英译,《世界

美术》4(1991):11。

③ 德里达的“延异”是指:任何语言符号的组成要素都不是自足的,而是与周围其他成分有着漫无头绪的复杂关系,既带有其他符号的印迹,但又彼此有别。

④ Caruso, Adam. “The Feeling of Things.” *A + T ediciones, Vitoria-Gasteiz, Spain* 13 (1999):49.

⑤ 参见吴兴明“反省‘中国风’——论中国式现代性品质的设计基础”,《文艺研究》10(2012):18。

⑥ 参见王国维关于物我关系的描述:“有我之境,以我观物,故物我皆著我之色彩。无我之境,以物观物,故不知何者为我,何者为物。”王国维《人间词话》(上海:古籍出版社2004年)5。

引用作品 [Works Cited]

尚·布希亚《物体系》,林志明译。上海:上海人民出版社2001年。

[Baudrillard, Jean. *The System of Objects*. Trans. Lin Zhiming. Shanghai: Shanghai People's Publishing House, 2001.]

卡洛尔《今日艺术理论》,殷曼婷、郑从容译。南京:南京大学出版社2010年。

[Carroll, Noel. *Theories of Art Today*. Trans. Yin Manting and Zheng Congrong. Nanjing: Nanjing University Press, 2010.]

阿瑟·丹托《寻常物的嬗变——一种关于艺术的哲学》,陈岸瑛译。南京:江苏人民出版社2012年。

[Danto, Arthur C.. *The Transfiguration of the Commonplace*. Trans. Chen Anying. Nanjing: Jiangsu People's Publishing House, 2012.]

迈克尔·弗雷德《艺术与物性——论文与评论集》,张晓剑、沈语冰译。南京:江苏美术出版社2013年。

[Fried, Michael. *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Trans. Zhang Xiaojian and Shen Yubing. Nanjing: Jiangsu Fine Arts Publishing House, 2013.]

格林伯格《艺术与文化》,沈语冰译。桂林:广西师范大学出版社2009年。

[Greenberg, Clement. *Art and Culture: Critical Essays*. Trans. Shen Yubing. Guilin: Guangxi Normal University Press, 2009.]

黑格尔《美学》第一卷,朱光潜译。北京:商务印书馆,

1981年。

[Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Aesthetics*. Vol. 1. Trans. Zhu Guangqian. Beijing: The Commercial Press, 1981.]

埃德蒙特·胡塞尔《逻辑研究》第二卷第二部分,倪梁康译。上海:上海译文出版社,1999年。

[Husserl, Edmund. *Logical Investigations*. Vol. 2. Part. 2. Trans. Ni Liangkang. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 1999.]

贺万里《中国当代装置艺术史》。上海:上海书画出版社2008年。

[He, Wanli. *Chinese Contemporary Installation Art*. Shanghai: Shanghai Book & Paintings Publishing House, 2008.]

弗朗索瓦·于连《本质或裸体》,林志明、张婉真译。天津:百花文艺出版社2008年。

[Jullien, Francois. *The Impossible Nude*. Trans. Lin Zhiming and Zhang Wanzhen. Tianjin: Baihua Literature and Publishing House, 2008.]

列维纳斯《从存在到存在者》,吴惠仪译。南京:江苏教育出版社2006年。

[Levinas, Emmanuel. *Existence and Existents*. Trans. Wu Huiyi. Nanjing: Jiangsu Education Publishing House, 2006.]

劳拉·穆尔维《迷物与好奇》,钟仁译。上海:上海人民出版社2007年。

[Mulvey, Laura. *Fetishism and Curiosity*. Trans. Zhong Ren. Shanghai: Shanghai People's Publishing House, 2007.]

简·罗伯特·克雷格·迈克丹尼尔《当代艺术的主题——1980年以后的视觉主题》,匡骁译。南京:江苏美术出版社2013年。

[Robertson, Jean, and Craig McDaniel. *Themes of Contemporary Art: Visual Art After 1980*. Trans. Kuang Xiao. Nanjing: Jiangsu Fine Arts Publishing House, 2013.]

温克尔曼《希腊人的艺术》,邵大箴译。桂林:广西师范大学出版社2001年。

[Winckelmann, Johann Joachim. *Greek Art*. Trans. Shao Dazhen. Guilin: Guangxi Normal University Press, 2001.]

(责任编辑:王嘉军)