

房间里的表演，表演里的房间

15 Rooms at Long Museum

文 / 顾灵 Gu Ling

15 个房间

2015.9.25 -11.8
龙美术馆 | 西岸馆

展如其名，龙美术馆的新展览“15个房间”由十五间房间组成。参观者需要先通过一扇如白墙一般的大门进入展厅。被设计成“回”字形的展厅中，四面墙与中央隔墙的表面贴满了大块玻璃，参观者在玻璃中看见自己与其他参观者的镜像。对于尚未熟悉“游戏规则”的观者而言，或许需要先在无限镜面映射带来的眩晕中适应一会儿，方才意识到两侧墙面上那一排的门把手。每个木质门把手都做成了螺旋形，其倾斜角度略有不同。每扇门旁都贴着展签，观者由此得知自己在打开这扇门后会看到什么。

这种有如探宝的游戏显然对观者而言颇具吸引力。作为空间区域的一种界限，门既制造出一种悬念，又让观者得以在一方私密的空间中与正在表演的表演者相处。每个房间都是五米见方，房间内有一人或多人演出（行为），但没有一个是艺术家本人。这一“现场艺术展”收录的作品形式大多为表演与行为，即英文中的“performance art”。然而在中文里，表演与行为并不足以囊括此种艺术形式的丰富性，比如涉及到观者参与互动的关系美学类作品，以及原本结合装置与录像的综合性现场。在一段时间内集中性地邀请演员或未受过培训的公众志愿者替代艺术家重演行为与表演作品，将“performance art”所固有的即时性常态化、

标准化，看来是“房间系列展”的核心理念或策略。

从 2011 年曼彻斯特艺术节举办的“11 个房间”开始，到逐年举办的鲁尔艺术节的“12 个房间”、卡尔多公共艺术项目的“13 个房间”及巴塞尔艺术博览会的“14 个房间”，“房间系列展”的联合策展人克劳斯·比森巴赫（现任 MoMA PS1 馆长兼首席策展人）与汉斯·乌尔里希·奥布里斯特（现任英国伦敦蛇形画廊联合总监）都会根据展览地点的语境改写参展艺术家名单。今年共有五位中国艺术家参展，除徐震以外，曹斐、胡向前、双飞艺术中心和张洹都是首次加入该项目。国际艺术家有玛丽娜·阿布拉莫维奇、多米尼克·冈萨雷斯-弗尔斯、布鲁斯·瑙曼、小野洋子、提诺·塞格纳等已在大陆办过展览的知名艺术家，以及阿洛拉和卡尔萨迪利亚、琼·乔纳斯、劳拉·利马、奥托邦戈·恩坎加、罗曼·欧达科。此次在龙美术馆展出的“15 个房间”是“房间系列展”持续时间最长的一个版本：长达一个多月（原本的计划甚至长达两个多月，后因成本与维护原因而缩短了展期），先前的版本都只有一周至三周不等。

笔者因而联想到上海外滩美术馆 2014 年 9 月开幕的乌戈·罗迪纳个展“呼吸行走死亡”，在近四个月的展期中每日聘请演员在展厅中扮演小丑。这次的展览且不论临时演员的聘用

费用高昂，而招募与管理更并非易事。据项目演员经理刘亚囡介绍，此次招聘代表艺术家表演的一百余名演员是一项艰巨的挑战，由于参展作品的多样性，对演员的要求各有不同，加上展期长，有些作品需要交替演员，因而很难找到合适人选。即便在招到演员后，培训和管理都不容易。若像汉斯·乌尔里希·奥布里斯特在先期发布会上雄心勃勃地展望项目的未来——“或许在 2100 年，项目就会有 100 个房间”那样，这一项目是否会如其最初的灵感来源那般长寿——即剧作家欧仁·尤内斯库的作品《秃头歌女》自 1957 年起每晚在巴黎的 de la Huchette 剧院上演——还是只会沦为又一“明星策展人 + 品牌模式”扩张的典型？

在打开房门前，结合对项目的了解，笔者心中怀着这样几个问题：对表演与行为作品的重演是否可以替代原作，或产生新的意义？与早年仅通过录像或照片记录并再现行为与表演的作品相较，重塑现场、重演行为的做法是否更接近原作？由雇



01 奥托邦戈·恩坎加 植物繁殖体 2014



02



04



03



05

02 张洹 2015家谱 2015
03 双飞艺术中心 奶之纯爱 2011
04 阿洛拉和卡尔萨迪利亚 旋转门 2011
05 徐震 只要一瞬间 2005

佣演员来重演作品，与艺术家本人出演相较，对作品会产生怎样的影响？数件曾在数十年前特定语境中创作的作品，如今被放到美术馆中相对孤立的房间里重演，是否仍然有效？就表演艺术本身而言，此种展出形式在拉长观演时间的同时，是否会抹杀这些作品本身的即时性与偶发性，从而损害作品本身的魅力？随着现场艺术越来越多地出现在展览开幕式、艺博会与艺术节中，此种“标本式”的展出形式能否达到策展人推动表演与行为艺术认知度的初衷？其中部分问题也曾显露在近数十年有关行为艺术的讨论中。撇开国际上的例子，国内就有这样的案例，比如2011年由比利安娜·思瑞克在上海外滩18号策划的“回放”现场表演艺术项目中，多位中国青年艺术家受策展人的邀请各自重新演绎了表演（现场）艺术史上的重要作品。

带着这些问题，笔者打开了第一个房间：玛丽娜·阿布拉莫维奇的作品《艺术必须是美的，艺术家必须是美的》（1975）。三十年前，尚未被称作“行为艺术之母”的阿布拉莫维奇在哥本哈根夏洛滕堡艺术节上，全身赤裸地坐着，右手持一把金属刷，左手持一把金属梳，在一个小时里一边不断梳理自己的头发，直至金属刷和金属梳划伤自己的脸、划断自己的头发，一边口中重复念着：“艺术必须是美的，艺术家必须是美的。”此次的表演者身穿白衣，手持普通的塑料梳子使劲刷着头发。进入隔壁的黑屋子，小野洋子的《触片》（1963）在此复制，迎接观者的是一片纯粹的黑暗与同在屋内、却因黑暗而不可见的

其他观者。再到下一个房间，推开布满脏手印的门，布鲁斯·瑙曼的作品《墙——地板的位置》（1968）由演员再现了艺术家与墙面相联系的二十八个动作。奥托邦戈·恩坎加的《植物繁殖体》（2014）或许是对中国观众而言最为陌生的一件作品，一位黑人女性头顶一株夜丁香，在铺着地理示意图的房间内缓慢游走。琼·乔纳斯的作品《镜面检查》（1970）由穿着裸色内衣的女子手拿小镜子缓慢观察自己身体的各个部位，艺术家在原作中本是全身赤裸。徐震的《只要一瞬间》（2005）总能引发观者的好奇，直到观者发现好似悬浮在空中的表演者脚后的支撑物。罗曼·欧达科的作品《交易》（2011）由表演者邀请观者与之交换一件物品——对笔者而言是块艺术家用过的橡皮擦，然而表演者只口口声声地强调这块橡皮擦曾经的主人那高贵的身份——艺术家，却再也说不出个所以然。笔者用一张颇具纪念价值的景区明信片与他交换，却被拒绝了。想来演绎版本已然违背了艺术家的交换标准：一件物品越具有故事性，则越有价值。胡向前的《两个男人》（2008）在房间里全然丧失了原作中发生在真实马路与红绿灯前的幽默感与荒诞。张洹的《2015家谱》（2015）被十几位面无表情的表演者颓然地丢掉了原作对身份的探讨。阿洛拉和卡尔萨迪利亚的《旋转门》（2011）或是还原效果最好的一件：舞者组成的“人墙”慢慢旋转，好似一道旋转门。双飞艺术中心的九名成员因在开幕式上齐刷刷地穿着亮蓝色浴袍泡澡而一如既往地吸引眼球，其作品《奶之纯爱》



06



07



08

06 琼·乔纳斯 镜面检查 1970

07 曹斐 即将到来 2015

08 玛丽娜·阿布拉莫维奇 艺术必须是美的，艺术家必须是美的 1975

09 胡向前 两个男人 2008

(2011)却是整场展览中最不堪停留的一件：封闭的房间里因热牛奶与长期浸泡其中的体味而令人作呕，被请来泡牛奶浴的九名老大爷和小鲜肉上下午交替出现，重演着原本创作于酒店按摩浴缸中的这件作品。一贯不设展签、不允许被记录的提诺·赛格尔的参展作品《这是交易》(2002)中，受雇诠释的表演者会以少量金钱作为交换条件，邀请观众分享自己关于“市场经济”的观点。然而据馆内工作人员透露，原定的二十元交换条件被领导要求临时替换为扇子与镜子等商品，直到艺术家被表演者告知后作罢。笔者到访时，多米尼克·冈萨雷斯－弗尔斯泰每次只限一人进入的房间尚未排起长龙，而艺术家曹斐的作品《即将到来》(2015)则因设备维修而没开门。

如果说表演与行为本就是对艺术权威空间的一种对抗，那么重回白盒子空间中的这些来自不同年代、探讨各类议题的作品，似乎无力重构曾经的现场。现场之所以为现场，恰因其特定时间、人物、关系、语境的同在，而向现场的见证者彰显强烈的力量。当我们回想二十余年前中国行为艺术的兴起、艺术家对自己身体的暴露与伤害，到近年来越来越具有仪式感的表演性行为，现场艺术本身同样在发生变化。“房间系列展”对原作的呈现或许并未能彰显出这些作品之所以如是的核心本质或力量，也未如策展人所期望的那样去拓展、应对表演（现场）艺术正在经历的当下变化。可惜的是，在打开每一扇门时，迎接我们的失望大过了惊喜。



09