

特定场域展演原理^[1]

尼克·凯耶 Nick Kaye 作，刘云霞 译

“site”：名词。……一个地方的位置……被某指定事物占有的地点或位置。通常意指原来的或固定的位置。

“site”：1. 及物动词，把……放置在，安置。2. 不及物动词，位于或处于。

(Onions , 1973)

本文涉及特定场域展演、剧场和视觉艺术活动（它们都占用非剧场性的或“被发现”的地点和历史），以及“特定场域”（site-specific）这一术语在北美和欧洲展演实践中的含义。

当代的场域（site，或译作“场地”）和地点（place）概念侧重多样性和新变化。任何一个特定场域都涵盖了形形色色的物质、历史、文化、空间和个人层面，以在不同时刻面向不同的造访者或占有者。“地点”的时间特性也很复杂：一个“地点”不是简单地存在于任何个体或群体所占有的现在时态的“当下”，而是具有记忆和预期的功能，能够区分出“在一个地点”与“认识或解释‘该地点’的符号和文本”之间的差别。像其他任何文化活动一样，艺术作品和展演也与它们所占用并从中获取意义的场域的形成有所关联。如同任何确定了位置的物体，一部媒体或展演艺术作品的特定场合也通过处置和改变那些影响了意义的偶然事件，参与定义了其所占用的一个或多个地点。这样的方法不是将“场域”理解为固定的、恒久的，而是将它视为始终在生成的。

与这种对地点的理解相一致，特定场域艺术和展演甚少将一处“被发现的”场地或地点视作一个原先固有的、稳定的或固定的事物，认为其故事可以被“讲述”，通常的做法是探索展演、观众与地点之间的多重相互作用，以向特定观众揭示可能聚合了某个地点之意义的社会、历史、政治叙事或美学。这种场域特性（site-specificity）是从及物的角度，因此是在特定场域作品本身对地点的临时占用中去探讨场域的意义。

移位：极简抽象派物体

这类特定场域实践起源于 20 世纪 60 年代北美的极简抽象派雕塑，后者无形中挑战了关于“原来”或“固定”位置之稳定性的假设，使得雕塑与场地之间的关系成了亟待解决的问题。这种对地点的质疑始于一场同观看者对艺术作品的期待、同展馆环境的交锋，随后成

为了视觉艺术与展演实践之交流的重要组成部分，而特定场域实践从中得到了详尽阐述。

在以物体形式复制其通常占用的、据称是虚空的“白立方”（White Cube）展馆空间美学（O’Docherty, 1986）的过程中，罗伯特·莫里斯^[2]与托尼·史密斯^[3]早期的“单一形态”（unitary forms）^[4]，以及诸如弗兰克·斯特拉、理查德·诺纳斯、唐纳德·贾德之类艺术家^[5]的极简抽象派物体，似乎是想将观看者对这些朴素三维物体的兴趣转投向展馆空间本身。正如莫里斯在其1966年发表的第一篇《雕塑笔记》中指出的，就单一形态而言，“造型简单并不一定等同于经验简单”（Morris, 1993: 8）。事实上，莫里斯设想这种“所谓的极简艺术”（Morris, 1993b: 54）与“真实空间”和“真实时间”的复杂性密切相关。在其1966年的第二篇评论《雕塑笔记（二）》中，莫里斯引用雕塑家托尼·史密斯《对六英尺钢立方体问题的答复》来详细阐发了他的观点：

问：为什么你没把它做得再大一点儿，好让它耸立在观看者面前？

答：我不是在造纪念碑。

问：那么你为什么没把它做得小一点儿，好让观看者能从它上方看到呢？

答：我做的不是一个东西。

（Morris, 1993a: 11）

单一形态没有肯定艺术品的自我含容（self-containment），而是以雕塑的方式介入传统白墙展馆空间，用原文来说，这种空间表现为“虚空的”。当时，北美抽象绘画中的现代派方案已牢固确立，即“明确艺术不可简化的工作本质”（Greenberg, 1962: 30），在这一背景下，批评家布莱恩·奥多赫蒂^[6]将这种空间的特征描述为剔除“艺术作品中一切干扰‘这就是艺术’这一事实的线索”，“作品就与一切可能贬损其自我价值的事物隔离开来”（O’Docherty, 1986: 14）。在这一点上，莫里斯的白色立方体形式似乎复制了展馆美学：呈现一个抽空了“内容”的物体，明确抵制观看者阐释的意图。这一物体不仅抵制对文本内容的阐释，而且，在莫里斯看来，它既不是大到足以获得“纪念碑性”（monumentality），进而确立为空间中支配性的存在，也不是小到足以被视为脱离了与墙壁、地板的多重关系——无论如何，它与墙壁、地板显然是在进行对话。因此，它在展期内既不提供任何可能引起并吸引注意的关系，也不具有自我含容性。由此，莫里斯的单一形态不是呈现为一部供人“阅读”的“作品”，而是表现为一种视觉和物理上的障碍。然而，正是在这种情况下，这一单一形态要求观看者以肉体来与它的位置和尺寸“协商”。因此，对莫里斯而言——

它是一种与身体的对抗。它是物体自身的重要性逐渐减少的概念。它参与一种涵盖了物体、你的身体、空间以及你所经历的时间的复杂体验。它被这些事物紧紧锁住。
(Morris , 1997)

在其著作《在博物馆的废墟上》中，评论家道格拉斯·克林普^[7]就当代艺术对博物馆的批评做了基础性的描述，他说明，正是这一“接受的前提”“成为了后来我们所谓的场域特性”，结论是，极简抽象派艺术的激进“不仅在于以观看者主体取代艺术家主体，而且在于通过将艺术作品与特定环境结合，巩固了这一结果”(Crimp, 1993: 16-17)。正如克林普在此所界定的，“场域特性”不能解析为极简抽象派物体“原初或固定位置”的特性，或者其地点的特殊性，而是发生在观看者的注意力向其与物体共同占有的空间移位的过程中，是注意力从物体身上转移到观看者自身对空间与时间的觉察和“协商”上。只要它让艺术作品及其地点成为了操演(performative)^[8]，由此凸显了雕塑形式、建筑背景与观看者经验之间悬而未决的动态关系，这样的作品就是特定场域的。因此，极简抽象派物体不是“确立其地点”，而是从及物的角度强调了场地的定义，它强行促成一种高度自觉的洞察：观看者对抗自身“想要定位、放置”作品的努力，对抗其将展馆作为观看场地的行动。

“行走，就是地点的缺乏”：米歇尔·德·塞尔托^[9]

单一形态在展馆中所引发的这一移位现象很容易转化为日常经验和对当代城市的理解。在《日常生活实践》中，哲学家米歇尔·德·塞尔托思考了“地点”与“空间”的关系。德·塞尔托采纳了符号学家费尔迪南·德·索绪尔对语言(langue)、构成言语活动(language)的复杂规则和惯例、言语(parole)以及体现这些规则的话语实践的区分，将“地点”解释为在“空间实践”(spatial practices)中生成的有条理的、秩序化的系统。正如索绪尔认为语言系统始终是在实践中形成但又不是在任何特定的言语表达或交流中充分显现，德·塞尔托提出：

空间是被实践的地点。因此，城市规划所定义的几何学意义上的街道在行走者的脚下转化成了空间。同样，阅读行为就是对某一特定地点的实践所产生的空间：一部书面文本，亦即一个由符号系统构成的地点。(de Certeau , 1984 : 117)

如同索绪尔对“语言”的界定，德·塞尔托将“地点”定义为排他性的、自我调节的规则体系，是“位置的瞬时排布”(de Certeau, 1984: 117)，它拥有内部稳定性，陈述(enunciation)

或实践既实现了它又依赖于它。作为实践据以获得位置的秩序，正是“地点”确保了实践是有意义的。德·塞尔托声称：

一个地点 (lieu) 就是一种秩序 (无论何种秩序)，根据这一秩序，各个组成部分分布在共存关系中。由此，两个事物共处一个位置 (地点) 的可能性被排除了。“专属” (proper) 法则统治着地点：被考察的各个部分彼此挨着，每一个部分都处于被它自己定义的、“专属”又明显的位置。(de Certeau, 1984 : 117)

地点是在实践中实现的，然而，地点的秩序和稳定性却不是这类实践的属性。德·塞尔托直言，空间实践会以多种方式表现地点的稳定性、条理性、“单义性”。在他看来，空间“产生于这样一些操作，它们指引空间的方向，给空间定位，把空间放进时间关系中加以说明，并让空间以多用途整体的形式发挥作用，而这一整体又是由互相冲突的程序所组成” (de Certeau, 1984: 117)。就此而言，德·塞尔托不是将地点解读为一种秩序，而是视其为一个秩序化的体系，空间实践不是复制一个既定秩序的片段，而是作为秩序化的活动而运作着，无论这种活动是步行、阅读、聆听抑或观看。因此，各不相同乃至互不相容的多个空间也有可能实现某个单一地点的多种可能性。回归到言语活动的隐喻，德·塞尔托由此概括了一种更为复杂的情况，他提出，对于地点来说，空间就像一个被说出口的词语，亦即，当它陷入某种不明确的“实施行为，(它)就变成一个与多种不同惯例有关的术语，作为某个现在的(或某时的)行为出现，并随着上下文语境所造成的变化而被修改。有别于地点，空间既不具有‘专属’的单义性，也不具有‘专属’的稳定性”(de Certeau, 1984: 117)。

作为被实践的地点，空间容许不可预测性。如果空间就像一个被说出口的词语，那么一个单一的“地点”就是在连续的、多重的乃至相互对立的数个空间中生成。吊诡的是，“空间”无法表现其地点的秩序和稳定性。于是，通过对比“行走的过程和话语的形成”，德·塞尔托明确说：“行走，就是地点的缺乏。它是关于缺乏与寻找专属地点的不可定义的过程。” (de Certeau, 1984: 103)

步行者陷入陈述行为，总是置身于被实践的地点，他永远无法将城市里形形色色彼此冲突的空间解析为地点本身。所以，步行者始终处于付诸行动的过程，总是在处置特定空间实践中的偶然事件，尽管该空间实践需要地点，却绝不能作为整体实现或者分解为地点这一潜在的秩序。在德·塞尔托看来，现代城市就是这一瞬时状态的缩影，使我们意识到自己永远在“操演”地点，却无法停止于“专属”地点的稳定性。他评论道：

城市使漫步行为成倍增加且变得集中,这令城市本身成了一种关于地点缺失的宏大社会经验。……这个地点所提供的身份更具象征性(名称化),因为,虽然市民之间存在地位和收益的不相等,但是其中只有一种行人的大量增殖,一张被过往行人临时占用的、住宅组成的网络,一种在专属地点面前的曳踵游移,一个充盈着无地点性与梦想之地的租赁空间体系。(de Certeau , 1984 : 103)

在城市中,德·塞尔托的步行者从及物的角度实现了“场域”,他总是正在或者努力尝试确定准确地点,而绝不是置身于位置本身的既定秩序,即“专属地点”。诚如德·塞尔托所指出的,即便只是试图通过“象征性(名称化)”来定位,也参与了这一活动。在这里,如同被说出口的词语,空间是在实践中实现的,这种实践永远不会在其必然包含的秩序中停顿,由此,“词语”(空间)所提供的表述驱使人离开“场域”。正如这类空间实践是在地点缺乏、无法实现专属地点的秩序性和稳定性的情况下起作用,“象征性(名称化)”也是与缺乏地点的经验紧密相联,这恰恰是因为,依照定义,再现(representation)是在对象缺席的情况下出现的。讽刺的是,“象征性(名称化)”与它所揭示的真实地点的在场是对立的。在谈论“后现代主义摄影活动”时,克林普主张,“就原初性总是被延迟而言,渴望再现只是因为再现永远无法实现。再现只在原件缺席时才发生”(Crimp, 1993: 119)。从这个意义上看,与地点实践类似,再现地点,就是创建一种离开地点的迁移。

“地图不等于疆域”^[10]: 罗伯特·史密森^[11]的“非场域”系列

德·塞尔托清晰地描述了这样一种城市经验——操演和操演性(performativity)在我们与场域、与地点的关联中居于核心;他也由此提出了在再现这一行动当中认识我们的地点的问题。这一观点也在诸多特定场域艺术和剧场中有所体现,与之相伴的是关于当代城市经验异化本质的观念。早期概念艺术和激进雕塑形式检验了展馆边界与艺术家在展馆四壁之外标示的“真实”地点之间的关系,进而质疑并改进了地图术(mapping)的概念,这些探索深刻影响了后续的特定场域剧场和展演并在其中有所反映。

北美雕塑家、概念艺术家罗伯特·史密森1968年的非场域(Non-Sites)系列作品将收集自指定户外场域的材料装进容器中展示,其构成方式呼应了极简抽象派的简洁美学,它们被置于画廊内,旁边的信息描摹了材料所迁离的区域的地理或地质特性。这种非场域作品将“无明显特征的”材料与“在地图上标示的”信息并置,不是使人想到它们所表征的特定地点的属性,而是揭示了史密森之无法或不愿在画廊内模拟该地点。正如该术语本身所表明的,“非场域”的界定是相对于场域而言的,因此它首先明确了场域在别处。史密森认为,面对

“这些庞大的、抽象的三维地图”(Flam, 1996: 181), “你真正面对的是……场域的某种缺席……它是无趣的、笨重的”(Lippard and Smithson, 1996: 193)。

自 1965 年开始, 史密森不断造访了一些“特定场域”(Smithson, 1996: 60), 随后在地图上标示了位置, 他将自己与这些“特定场域”的遭遇描述为“边界暂停”(Smithson 1996a: 103), “一种‘去建筑’”, 它“发生于艺术家设定界限之前”(Smithson, 1996a: 104); 史密森还讲述了他对于超越画廊白墙以抵抗传统艺术品之封闭性的兴趣。他写道, “大多数优秀的艺术家都偏好那种尚未被理想化的, 或者尚未被分化出‘客观’意义的过程”(Smithson, 1996a: 101)。史密森把他的这些场域经历和极简抽象派雕塑家托尼·史密斯 1966 年对他驾车穿行新泽西州收费高速公路之旅的著名论断(“道路和多数景观皆是人造的, 却不能称之为艺术品”)相比较, 并论证道:

(史密斯)讲的是一种感觉, 而不是一件已完成的艺术品。他描述的是与物质接触“初始过程”的心理状态。安东·艾伦茨威格^[12]将这一过程称为“去分化”, 它涉及的是一个关于“无界限”的悬而未决的问题。(Smithson , 1996a : 102-103)

史密森没有将场域描述为一种既定的地质结构或地理地貌, 而是令人联想到一种特殊的遭遇, 一种特定的感官体验。因此, 他提出, 在从场域返回的过程中, “肉体已被淹没的艺术家试图通过对原初无边际状态的有限改写(在地图上标示)来证实这样一种经验”(Smithson, 1996a: 104)。

在这样的情况下, 非场域作品正是以其地图功能, 以其试图表现或标示出场地, 明确了其与“户外收集的、无明显特征的材料”(Smithson and Wheeler, 1996: 221)间的对立关系。事实上, 当它标示出一个位置的独特属性、界限及边界时, 非场域恰恰造成了某种“宰制”(imposition)——史密森认为, 中止这种宰制, 场域才能被人体验到。只要非场域将作品的理念加于某个特定场域, 它就有可能消除史密森试图在地图上标示的无边际状态。在这里, 非场域实际上复制了画廊唤起回忆的矛盾意图, 因此反而限定了“去分化了的”场域。于是, 场域的经验是无边界的, 而非场域则被认为是一种限制性的机制、一种分化的手段, 其作用不是暴露场域, 而是消除场域。史密森说, “场域看似没有界限, 而非场域则标示出了场域。在某种意义上, 非场域虽然标示出了场域, 却也消除了这个特定的区域”(Smithson and Wheeler, 1996: 198)。

如上所述, 史密森的非场域首先通过暴露、展示画廊作为一个场地的界限和运作机制而标示出了场域。事实上, 围绕艺术品与画廊的区分功能, 史密森极端分化了非场域与场域的

关系。他声称“一切正统艺术都涉及界限”（Lippard and Smithson, 1996: 194），并在发表的著述和访谈中再三强调，“（非场域）实际上出自对界限的理解”（Smithson and Toner: 234），着重指出了非场域“有限改写（在地图上标示）”的抽象本质及随后迁离场域的过程。尽管场域的经验与**被散布**的材料有关，但史密森特别提到，“在我的非场域系列中，储物箱或容器把碎片收集**进来**”，反映了画廊空间的禁闭性，造成了一种“封闭室内的封闭性”（Smithson and Wheeler, 1996: 204）。事实上，非场域在画廊界限之外复制、运作，使人清楚看到，随着画廊的物化功能日益加剧，场域**缺席**了。

在这方面，非场域凸显其地图索引功能及其参考和延迟作用，使之超越并凌驾于表现地点属性的一切要求。在参与编订史密森雕塑作品的确切名录（Hobbs, 1981）时，评论家劳伦斯·阿洛威^[13]认为，非场域之于场域，“就像语言之于世界：前者是能指，后者是所指。地位最突出的不是所指对象，而是语言系统”（Alloway, 1981: 42）。然而，作为能指，非场域是在缺乏稳定所指的情况下发挥作用的。实际上，在强调物体或画廊无法表现场地的同时，非场域也揭示：这一**缺失**正是其地图手法的条件。

在描述非场域之起源和发展时，史密森恰恰强调了他“对地图手法的关注”（Smithson and Wheeler, 1996: 212）。他提出，作为场域的对立面，非场域促成了对场域的辩证理解。1969年初，史密森在康奈尔大学的一场研讨会上发言并详述了他的研究进展：“我为我所谓的场域和非场域发展了一套辩证法”，“我在这场对话（这是一种在室内户外来来回回的概念）里给这个词设限”。（Flam, 1996: 178）事实上，这一进展不仅强调了非场域是被用作场域的索引，而且，在场域缺席的情况下，它有助于探索地图手法自身的悖论。1972年，史密森在论文《螺旋堤》的一条脚注里列表说明了这种关系：

场域与非场域的辩证

场域	非场域
1.敞开的界限	封闭的界限
2.点的连续	物的堆积
3.外部坐标	内部坐标
4.削减	增加
5.不明确的确定性	确定的不明确性
6.被散布的信息	被遏制的信息
7.反射	反映
8.边缘	中心

9.某个地点（具体的） 无所谓地点（抽象的）

10.多个 一个

（Smithson, 1996b : 152-153）

史密森主张，作为场域的对立面，事实上，非场域单一的、固定于中心的物质焦点，其封闭界限“只能从它自身的反面来理解”（Lippard and Smithson, 1996: 193）。在这个意义上，非场域转而标示出场域是它的起始点。然而，非场域也正是在与场域的这一对立关系中被设定了界限。如果说，作为一种物质的、可量化的焦点，非场域必须“从它自身的反面来理解”，那么，它从反面对场域做出的界定，即缺失的、非物质的、不可获得的，则强行促成了向非场域的持续回归。史密森描述说，非场域的特征是造成“精神灾难、无法会合的会合、永不相接的两极”（Smithson and Wheeler, 1996: 212），他深刻理解了这种辩证关系中包含着一种遥不可及的会合。在这里，非场域之于场域不是简单的或稳固的对立，而是一种辩证的运动。为了证明“场域与非场域的辩证”，史密森评述道：

场域与非场域的会合包含了一连串的试探，是一条由符号、照片和地图构成的双重路径，它们都同属于一个辩证法的两面。而这两面是同时存在又缺失的。……二维或三维的事物在这个会合的范围内相互交换空间。大规模变小，小规模变大。地图上的一个点扩张至陆地大小的尺寸，而陆地又缩小成地图上的一个点。（Smithson, 1996b :153）

由此，场域不是像“物体”那样可以获得，因为它不是静态的：场域是运动的，始终处在出现或消失的进程中，只有在非场域所促成的辩证运动中才可获得。场域实际上是地图手段的结果，却又总是作为地图的对立面而存在。如此，非场域就促成了一种向不可分解的场域的辩证移动，这种移动质疑了场域、非场域二者的地位和稳固性。这是一种“地点的辩证法”（Flam, 1996: 187），史密森说，它“不断地将自己重新排列进这永无止境的来回折返中，你会看到，非场域成了镜子，而场域成了镜像。存在变成了一件可疑的事”（Lippard and Smithson, 1996: 193）。事实上，非场域以“在场”或“物体”来描绘场域的这种不可获得性，造成了出现和消失的交替更迭，而这一交替更迭质疑了将场域视作恒定可知整体的观念。在这里，场域既不是原来那个稳定的起始点，也不会是一个特定的、“可知的”目的地。

在这里，不存在一种能被人理解为非场域之参照物的、真实的、原初的场域，也不存在一个超越其地图功能的“恒定可知整体”。吊诡的是，尽管画廊中的“有限改写（在地图上标示）”很可能消除场域，没有了地图手段，场域却无法被人解读、再现或思考。于是，当

地图缺失时，场域是悬置的、隐匿的。实际上，作为非场域的镜像，没有了非场域，场域甚至不能被人看见。非场域就是在这样的情况下探寻出一种更为复杂的、涵盖了场域之缺席的地图手段。注意，“地图是一种非常难以捉摸的东西”（Béar and Sharp, 1996: 249）。

最终，非场域的“地图手段”在这种变化不定的关系中涌现了：在非场域与场域会合的可能性中，在二者的相互牵连下，在非场域所造成的“精神与物质两极的律动”（Flam, 1996: 187）间。在这里，“场域就是作品应该在却又不在的地方”（Béar and Sharp, 1996: 249-250）：场域之所以出现，是在于它可能被非场域占有，如此，承认场域就假定了作品的缺席，而作品是场域必不可少的索引。事实上，非场域的场域特性乃是这一矛盾的结果，其中，作品和场域有可能占有同一个地点并在其中被定义。

史密森的非场域使得错综复杂的“作为地图的特定场域作品”的问题具体化了：只要特定场域艺术和展演在概念上表现进而参与了对其试图占有的场域进行地图标示，它们就生成了场域——创造它的意义——随即又重写场域，遮蔽了它。就场域形成概念、赋予它以意义，进而将它固定，其结果是舍弃了场域的涌现和动态本质。诸如此类的复杂问题和进程也直接转化为特定场域剧场和展演艺术，实现了对场域多样的、断裂的介入。

“宿主与鬼魂”：布瑞斯·高夫剧团

威尔士的布瑞斯·高夫（Brith Gof）剧团由迈克·皮尔森^[14]、李斯·休斯·琼斯^[15]创立于1981年，2004年关闭，他们与西欧戏剧院团合作，同时也在当代戏剧传统内创建了一些极具影响力的特定场域展演模式。该剧团的作品被构设为变化不定的、具有对话性质的肢体展演，以强有力的建筑学方法处理充满文化和政治色彩的场地，无形中也推进了曾在视觉艺术截然不同的语境和形式下得到过探讨的场域与场域特性问题。1988年，剧团搬演了中世纪威尔士史诗《戈多丁》（*Goddodin*），从此，在克利福德·麦克卢卡斯^[16]和迈克·皮尔森的艺术指导下，他们创作了一系列占用非剧场性场地的大型展演。《戈多丁》是一部史诗，讲述公元600年左右，300名威尔士勇士被势不可挡的盎格鲁人屠戮的故事，是与工业打击乐队“测试部门”^[17]合作、为加的夫市已废弃的罗孚汽车厂而作；1991—1992年的《和平》（*Pax*）以天使降临为背景，关注地球环境困境，分别在加的夫市圣大卫音乐厅、格拉斯哥市哈兰德和沃尔夫造船厂以及阿伯里斯特维斯市英国火车站独立装置展演。1993年，剧团为威尔士特雷迪加市的英国煤厂创作了《铁》（*Haearn*），并在该建筑拆毁前不久上演；1995年，剧团又为威尔士锡尔迪金郡兰彼得镇附近的一处乡村地区创作了《三生》（*Tri Bywyd*）。皮尔森的著作《特定场域展演》以及他与尚克斯合著的《剧场/考古学》对高夫剧团的作品展开了广泛讨论。

高夫剧团明确运用“杂糅”(hybrid)的方法,试图激发展演与场地之间的一系列对话和对抗,他们通过探讨各种地址系统之间悬而未决的关系,通过创造“活动场地”(McLucas, Morgan and Pearson, 1995: 17)而不是线性结构,从而创建了自己的特定场域作品。剧团的观众们面临着往往相互渗透的多重叙事和意见,他们被邀请去经历场地,在那里,作品被重塑,层层遮盖着叙事,这些叙事质疑并利用了作品的展演场地。高夫剧团在这些地点建构作品的一个指导性隐喻,是互相占据的各不相同的“架构”与场地本身共存共处且没有整合为一个综合整体,而不是通过展演来为各组成部分的综合做准备。它是各组成部分之间的关系,强化了场地与展演之间基本的交流,对此,麦克卢卡斯提出,装置“鬼魂”(ghost)架构是要激活“宿主”(host)场地的叙事和属性并与之紧密结合。鉴于此,麦克卢卡斯说,场地可能提供:

一段特定的、不可避免的历史;

一种特定的用途(电影院、屠宰场);

一类特定的形式(各建筑组成部分的形状、比例、高度、布局排列等);

特定的政治、文化、社会背景。

(Kaye, 1996: 213)

皮尔森提出,由于剧团将作品想象成“对某个地点最后的占有——在那里,占有清晰可见,并且,从实际经验上看还在起作用”(Kaye, 1996: 214),这些展演就呈现出其对场地的持续“使用”。然而,正如这些活动构成了其场地含义的另一种变调,它们也定义了一个过程:对场地的解读被敞开了。皮尔森认为,在这些展演中,“复杂交叠的历史和当代叙事,(创造出)一个饱和空间,或曰犯罪现场,其中……一切线索在理论上都是重要的”(Kaye, 1996: 214)。在这里,据以建构作品的建筑学隐喻有助于将一系列主题的、形式的、“被发现的”、被建造的装置结合在一起。麦克卢卡斯提出,在《铁》中,这一形式的建构是基于七种截然不同、各有特色的“架构”之间的关系,其中每一个“架构”都在与其结构伙伴、与“宿主”“架构”本身变化不定的关系中起作用。这些隐喻性的架构以对话的方式讲述“宿主”地点,包括“镜子”(观众之于表演者的)、“叙事”(借鉴玛丽·雪莱的《弗兰肯斯坦》,也与当地社区有关,因为煤厂关闭且被拆毁了)、“身体”(表演者的)、“情境”(废弃的工厂,冬季的展演)、“时代”(展演的时代,工业革命的时代,特雷迪加当代的工业衰落)等。麦克卢卡斯着重指出:

它被构想成一部断裂的(未完成的)艺术作品。如同弗兰肯斯坦的造物,它也是由诸多迥异的重要器官和部件组成。和所有的鬼魂一样,《铁》的肢体不是坚实的:可以透过它看到宿主。各有来源的宿主和鬼魂共存共处,然而,关键的是,它们彼此并不匹配。(Kaye, 1996: 220, 突出显示为原文所加)

在这里,麦克卢卡斯提出,由于“历史、场地以及政治工业的所有制都通过作品发生共鸣”(McLucas, Morgan and Pearson, 1995: 48),“场地”也通过架构装置而得到了明确有力的表达,这些架构装置反映了场地的社会、政治和历史定位,其形式特性,以及界定了场地之文化背景的双语现象。他指出,在这样一个“杂糅而成的作品”中,“可能有八九种不同的艺术形式彼此掺和……我们很快就从中得到一个事物的‘场地’、活动的‘场地’,而这些不同场地或架构的发展可能是完全彼此割裂的”(McLucas, Morgan and Pearson, 1995: 19)。他强调,尽管这一“活动场地”可能造成形式、主题和叙事的分散,但其中任何一项都意味着“以某种方式激活或参与场地的叙事……也许与其形式结构有关,也许和建筑物的特点有关……也可能跟该建筑物的历史有关……宿主建筑物……的确有其特色、历史、特质和被写入的叙事,我们把我们制造的这个东西放进去……两者之间有着显见的结构关系,时而相互支持,时而彼此对抗”(McLucas, Morgan and Pearson, 1995: 47)。

麦克卢卡斯提出,这种场域方法“超越了说明主题和解释材料”(McLucas, Morgan and Pearson, 1995: 17),并且,通过“在并非作为背景的架构里运作”(McLucas, Morgan and Pearson, 1995: 46),它向多个角度敞开了对展演的理解。他强调,面对这些断裂的作品,结果观众发现“并不存在一个单一的视点……根本不可能在它之外去定义或解释材料”(McLucas, Morgan and Pearson, 1995: 17)。这样一件断裂的作品,不是呈现对场地的一种特定或单一解读,而是分散场地,建构“不同场地的不同观众群体”,使得“每一个观众个体都能对作品有不同看法”(McLucas, Morgan and Pearson, 1995: 33)。就此而言,即便“场地”也许拥有其自身的“相同特征”(McLucas, Morgan and Pearson, 1995: 46),“地点”也明确是在展演当中形成的,因为这种介入激活并质疑了对地方的解读。麦克卢卡斯认为,这类特定场域展演不是简单地形式上“杂糅”,而是直接被界定为展演与场地彼此渗透。因此,他强调,“当我们创造出一部杂糅了地点、公众和展演的作品时,我们就创作了一部真正的特定场域作品”(McLucas, Morgan and Pearson, 1995: 48)。它是一组流动的关系,因为它还需要实现的过程。麦克卢卡斯评论道,在这类“真正的特定场域作品”中:

“宿主”与“鬼魂”总是不相匹配,作品从一开始就断裂了,深深地断裂……它实

实际上将你引向处置多个裂隙的技巧.....我们处理的是一个由各部分组成的场地、一组交响乐般的关系，有时可以让它们起作用，有时不能.....它们更为漫漶，彼此之间有着空隙——你可以透过空隙看见别的事物。(McLucas, Morgan and Pearson, 1995 : 51)

这类展演不是综合“宿主”与“鬼魂”的关系，而是创造“架构与活动的杂糅”，其中，“一个地点与其上的建筑物互相渗透并组成另一种存在的秩序——类似‘场地活动’(placeevent)”(McLucas, 1996)。这种策略是旨在打乱展演与场地的分界，并且，麦克卢卡斯着重指出，尽管作品是在真实的、隐喻性的架构中被创建的，它仍然“存在于现实时间和现实空间中”(Kaye, 1996: 234)。1976年，时在纽约的伯纳德·屈米^[18]在论文《建筑与越界》中设想了建筑中的一个相似瞬间，他提出，“借由字面的或者可感知的越界，建筑被视为……真实空间与理想空间短暂的、渎圣的结合”(Tschumi, 1994: 78)。他认为这个瞬间就是“建筑的终极快感”：“在那个不可能的瞬间，一种过度的建筑行为同时揭示了理性的印迹和空间的即时体验。”(Tschumi, 1994: 89)建筑批评家安东尼·维德勒^[19]认为，这必然会导致“无序的审美泛化”(Vidler, 1988: 19)，而屈米却想象到空间体验与空间概念的综合以及“真实”空间与“理想”空间的综合。特定场域艺术和展演以多种方式反复探讨着这样一个瞬间：在应对付诸行动的复杂过程中，它通过虚拟空间发挥作用，又向虚拟空间的界限施压，同时受制于“真实空间”——它从中获得定义。然而，与此同时，这些作品也透露出一种不易察觉的混乱，德·塞尔托看出这种混乱是实践与地点的关系中所固有的：

多余的事物以及其他的事物(来自他处的细节和多余部分)嵌入已被认可的体系和强加的秩序之中。由此，我们得到了空间实践与被建构的秩序之间的关系。这种秩序表面到处被意义的省略、衍生和裂隙打了洞、扯破了：这是一个筛子般的秩序。(de Certeau, 1984 : 107)

这一特定场域作品在空间与空间实践的关系中被界定，它就倚仗着自己频频质疑并试图破坏的场域秩序，去检验它用行动来表现的地点的稳定性和界限。以此而言，特定场域艺术恰恰是在这些意义的省略、衍生和裂隙中获得定义，艺术作品与其地点则通过这些意义的省略、衍生和裂隙，即刻在彼此之中得到阐明。

缺失与在场：埃莉诺·科波拉的《窗》

20世纪60年代，北美和欧洲视觉艺术家兴起了一种“非剧场性”展演，前述作品与场

域的关系在等同于“展演艺术”的参与性活动中频频得到探讨。这类作品直接受到极简抽象派和概念艺术的影响，包括了围绕观看者-参与者而形成的展演，他们可能同时成为一件基于时间的艺术作品及其地点的展演者和见证者。在早期的这类作品中，埃莉诺·科波拉^[20]的《窗》(Windows, 1973)通过引领观看者遍历旧金山的54处不同位置，促成了一种由个体观看者完成的漫游式展演。展演在旧金山艺术学院阿索尔·麦克比恩画廊开始，幻灯片快速放映着科波拉拍摄的指定窗户的照片，一闪而过地介绍了这一连串地方。旧金山现代艺术博物馆的谭雅·津巴多^[21]着重提到，《窗》这个作品开始于科波拉“提议参观者们拿起地图走上旧金山街头去完成展览体验。艺术家为展演期间指定了一系列窗户作为富有艺术视觉的作品，它们在类型和地段方面差异极大。只提供了街道地址。观看者要自行发现每一家店面或住宅，其现存的内部结构和不断变化的影像。艺术家如何选择特定窗户并没有明确的标准，只知道她的兴趣在于将发现的各种元素等同于艺术品框起来”(Zimbaro, 2013)。

英国埃克塞特大学的一项数字人文课题“场域作品：旧金山展演 1969—1985”(由笔者主持，本文发表时仍可在线阅读，网址 www.siteworks.exeter.ac.uk/, Kaye, 2019)记录了科波拉作品的当代经历。“场域作品”是关于旧金山市瞬息艺术和展演(ephemeral art and performance)之档案遗存的在线策展，时间跨度从1969年到1985年，涵盖了汤姆·马里奥尼^[22]在SoMa区3号大街策划并创建概念艺术博物馆的时期。其间，科波拉参与了当时蓬勃发展的新型概念艺术和展演艺术，同时吸收了其他展演艺术的影响，这类艺术试图模糊艺术之朦胧不清与生活之朦胧不清的差别，代表艺术家包括阿兰·卡普罗、林恩·赫什曼·利森、汤姆·马里奥尼、特里·福克斯^[23]。

关于《窗》，“场域作品”的文献资料在一幅加了注解的谷歌地图上复制了科波拉的地址列表，突出了科波拉的指定场域办法中固有的、随着时间推移而深化的缺失现象。甚至在1973年，作为作品的代理人，科波拉的观看者-参与者就在期待与缺失中经历了这些场地：每一扇窗户都有可能框定艺术家尚不知道的其他物体和日常琐事，这减损了艺术家“指定行为”的限定性；“隐私”迫使观看者后退，阻挠或考验着观看者看的能力；有时，观看者的思考反转了艺术家朝里面看的行为。在此，在极简抽象派的移位之后，每一扇窗都作为一个观看的场地反馈给观看者，激发出让这些“被发现的”城市片段发挥作用的一种自觉的洞察。2014年，“场域作品”对《窗》之实现过程所做的文献记录，用每扇受访窗户的一幅照片，以及在每个地方记录下的一段音频文件，说明了该作品的机制是如何随着时间而深化的。甚至在科波拉指定窗户和旧金山艺术学院举办展览的间隙，有些地点就已被拆毁了(Zimbaro, 2013)，尽管如此，到2014年，城市重建力度如此之大，以至于每个地点的照片都给原始场地提供了唯一清晰的辨认，特别是鉴于有些地方的改建也导致了对地点的过度重新命名。于

是，利用“场域作品”来“走”一遍《窗》这个作品，就标记出了其重写性结构：1973年，行走者们无形中占有并“重写”了科波拉的行走和观看，创造了他们自己的有关这些地方的地图；而这也正是“场域作品”所标榜的，即通过分层将自己的参与从对他人参与的记录中过滤出来。

重写

本文概述的每一种场域方法都强调了特定场域艺术和展演及其所处置的场地的重写性质。重写羊皮书卷，意思就是“原文擦去后重新书写的”（Onions, 1973）或“可擦去旧字另行书写的”（Onions, 1973）纸张。特定场域展演就是在这种动态中频频搅扰场域与作品之间的对立。也正是在场域与艺术作品或展演的这种混乱中，视觉艺术和艺术对场域特性的探讨，强调了展演的过程和期限。事实上，贯穿作品始终，正是操演和操演性回过头来定义了场域特性：它不仅是一组批评术语，或者一套作品模式，它也是一种描述各类特定场域实践所探讨的地点的方法。

【作者简介】

尼克·凯耶（Nick Kaye）：英国埃克塞特大学英文系教授，主要从事展演研究。代表作有《后现代与展演》（1994）、《艺术进入剧场：展演访谈与文献》（1996）、《特定场域艺术：展演、地点与文献》（2000）、《搬演后先锋：20世纪70年代后的意大利展演》（合著，2002）、《多媒体：视频-装置-展演》（2007）等。

刘云霞：《戏剧与影视评论》编辑。

【注释】

- [1] 本文部分源自拙著《特定场域艺术：展演、地点与文献》。——原注
- [2] 罗伯特·莫里斯（Robert Morris, 1931—2018），美国雕塑家、概念艺术家、作家。——译注（以下如无特别说明，均为译注）
- [3] 托尼·史密斯（Tony Smith, 1912—1980），美国艺术家，艺术生涯跨越了建筑、绘画、雕塑等领域。
- [4] “单一形态”，是指莫里斯雕塑作品在物质形态上强调极端单一，以凸显物体（物性）的绝对形式。
- [5] 弗兰克·斯特拉（Frank Stella, 1936—），美国画家、雕塑家、版画家；理查德·诺纳斯（Richard Nonas, 1936—），美国人类学家、后极简主义雕塑家；唐纳德·贾德（Donald Judd, 1928—1994），美国极简主义艺术家。
- [6] 布莱恩·奥多赫蒂（Brian O’Docherty, 1928—），爱尔兰艺术批评家、作家、艺术家。
- [7] 道格拉斯·克林普（Douglas Crimp, 1944—2019），美国艺术史学家、批评家、策展人，著述涉及后现代艺术、酷儿理论、体制批评等。
- [8] 操演（performative），这一术语在国内语言学、哲学、政治学、女性研究等领域有不同译法，或译“述行”“施为”，或译“操演”“表演”等。译者认为，在场域和空间理论中，“performative”具有主动显现、主动实现的意涵，此处借鉴 J.L. 奥斯汀关于言说行为是一种操演行动的概念（参见 J.L. Austin, *How to Do Things with Words*, 中译本《如何以言行事》，杨玉成、赵京超译，商务印书馆，2012年），译作“操演”，下文“performativity”则译作“操演性”。
- [9] 米歇尔·德·塞尔托（Michel de Certeau, 1925—1986），法国哲学家、历史学家、神学家、后现代理论家，研究领域涉及欧洲前现代神秘主义、殖民历史、日常生活等。或译“德塞都”，此处考虑到法语的人名翻译规则，译作“德·塞尔托”。
- [10] 这句话出自波兰学者阿尔弗雷德·科兹布斯基（Alfred Korzybski, 1879—1950）。——原注
- [11] 罗伯特·史密斯森（Robert Smithson, 1938—1973），美国艺术家，以雕塑和地景艺术闻名，其最广为人知的作品是建于犹他州大盐湖的漩涡形堤防（《螺旋堤》，1970）。
- [12] 安东·艾伦茨威格（Anton Ehrenzweig, 1908—1966），奥地利裔英国音乐、艺术理论家。
- [13] 劳伦斯·阿洛威（Lawrence Alloway, 1926—1990），英国艺术批评家、策展人，20世纪60年代英国

艺术团体“独立派”(Independent Group)的领军人物。

[14] 迈克·皮尔森 (Mike Pearson), 威尔士大学剧场与影视系教授, 曾任威尔士布里斯·高夫剧团艺术总监 (1981—1997), 著有《特定场域展演》(2010)、《剧场/考古学》(与米歇尔·尚克斯合著, 2001) 等。

[15] 李斯·休斯·琼斯 (Lis Hughes Jones), 演员、制作人。

[16] 克利福德·麦克卢卡斯 (Clifford McLucas, 1945—2002), 英国艺术家、剧场导演, 曾任布里斯·高夫剧团艺术总监。

[17] “测试部门”(Test Dept.), 1981年成立于伦敦的工业打击乐队, 以在废弃厂房或公共空间演出闻名, 1997年解散。

[18] 伯纳德·屈米 (Bernard Tschumi, 1944—), 法国解构主义建筑师、作家。

[19] 安东尼·维德勒 (Anthony Vidler, 1941—), 英国建筑史学家、建筑批评家, 欧文·S. 钱宁建筑学院教授。

[20] 埃莉诺·科波拉 (Eleanor Coppola), 美国艺术家。

[21] 谭雅·津巴多 (Tanya Zimbardo), 旧金山现代艺术博物馆策展人。

[22] 汤姆·马里奥尼 (Tom Marioni, 1937—), 美国概念艺术家。

[23] 阿兰·卡普罗 (Allan Kaprow, 1927—2006), 美国画家、集成艺术家, 确立了展演艺术的概念; 林恩·赫什曼·利森 (Lynn Hershman Leeson, 1941—), 美国艺术家、电影制作人; 特里·福克斯 (Terry Fox, 1943—2008), 美国视频、概念、声音、展演艺术家。

【参考文献】

- Alloway, L. 1981. "Sites/Non-Sites." In Robert Hobbs (ed.) *Robert Smithson: Sculpture*, London: Cornell University Press
- Béar, L. and Sharp, W. 1996 (1970). "Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson." In Jack Flam (ed.) *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley, Cal.: University of California Press
- Crimp, D. 1993. *On the Museum's Ruins*. London: MIT Press
- de Certeau, M. 1984. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley, Cal.: University of California Press
- Flam, J. (ed.) 1996. *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley, Cal.: University of California Press
- Greenberg, C. 1962. "After Abstract Expressionism." *Art International* 6, 8: 26-30
- Hobbs, R. (ed.) 1981. *Robert Smithson: Sculpture*. London: Cornell University Press
- Kaye, N. (ed.) 1996. *Art into Theatre: Performance Interviews and Documents*. London and New York: Routledge
- Kaye, N. 2000. *Site-Specific Art: performance, place and documentation*. London and New York: Routledge
- Kaye, N. 2019. *SiteWorks: San Francisco Performance 1969-1985*. Available online. www.siteworks.exeter.ac.uk/. Accessed 27 July 2019
- Lippard, L.R. and Smithson, R. 1996 (1973). "Fragments of an Interview with P.A. [Patsy] Norvell." In Jack Flam (ed.) *Robert Smithson: The Collected Writings*, 192-195.
- McLucas, C. 1996. letter to Nick Kaye, 3 June.
- McLucas, C., Morgan, R. and Pearson, M. 1995. *Y Llyfyr Glas*. Cardiff: Brith Gof.
- Morris, R. 1993 (1966). "Notes on Sculpture, Part 1." In Robert Morris. *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*. London: MIT Press, 1-10
- Morris, R. 1993a (1966). "Notes on Sculpture, Part 2." In Robert Morris. *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, 11-22
- Morris, R. 1993b (1969). "Notes on Sculpture, Part 4: Beyond Objects." In Robert Morris. *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, 51-70
- Morris, R. 1997. Interview with Nick Kaye. New York, 8 April.
- O' Docherty, B. 1986 (1976). *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. San Francisco: Lapis Press
- Onions, C.T. (ed.) 1973. *The Shorter Oxford English Dictionary*. Oxford: Clarendon Press
- Pearson, M. 2010. *Site-Specific Performance*. London and New York: Routledge
- Pearson M. and Shanks, M. 2001. *Theatre/Archaeology*. London and New York: Routledge
- Smithson, R. 1996 (1967). "Towards the Development of an Air Terminal." In Jack Flam (ed.) *Robert Smithson: The Collected Writings*, 52-60
- Smithson, R. 1996a (1968). "A Sedimentation of the Mind: Earth Projects." In Jack Flam (ed.) *Robert Smithson: The Collected Writings*, 100-113
- Smithson, R. 1996b (1972). "The Spiral Jetty." In Jack Flam (ed.) *Robert Smithson: The Collected Writings*. 143-153

-
- Smithson, R. and Toner, P. 1996. "Interview with Robert Smithson." In Jack Flam (ed.) *Robert Smithson: The Collected Writings*, 234-241
- Smithson, R. and Wheeler, D. 1996. "Four Conversations Between Dennis Wheeler and Robert Smithson." In Jack Flam (ed.) *Robert Smithson: The Collected Writings*, 196-233
- Tschumi, B. 1994. *Architecture and Disjunction*. London: MIT Press
- Vidler, A. 1988. "The Pleasure of the Architect." *Architecture and Urbanism* 216: 17-23
- Zimbaro, T. 2013. "Receipt of Delivery: Windows by Eleanor Coppola." Available online. <https://openspace.sfmoma.org/2013/01/receipt-of-delivery29/>. Accessed 27 July 2019