当代艺术的身体知觉视角

彭彤　张莹

摘　要　随着艺术逐渐步入视觉机器的时代，视觉借助技术和理性知识的“假肢”夺取了现实的真实性，变成了远离真实的“无目光”视觉。照相机、摄影机、ipad、照相手机及形形色色图像软件的运用，让我们赖以生存与观看的肉眼失明，观者的身体在技术操纵的观看中感到震惊与恐惧，身体的触知被不断地收缩和压制，来自心灵、肉身交汇的温存与诗意也渐渐陨落。当代艺术的触知回归成为了尤为紧迫的问题。从身体的物感空间到身体触知的文化记忆，再到笔触的欲望机制，世界范围内的当代艺术所孜孜探索的其实是对现代视觉霸权中心机制的逃离以及艺术认知过程中身体触知回归的可能性。

在技术无限延伸的今天，我们身体的感知力不断被压抑，身体触摸的体温正在被不断冷冻起来。在视觉主导着身体感知的时代，也由于技术的入侵，我们的身体产生了伴随着晕眩的颤栗，视觉借助远距离的“假肢”操控，变成了远离真实的“无目光”的视觉，我们的肉眼反而失明了。在当代艺术的展览中，视觉猎奇和震惊成为了我们判定优秀作品的首要条件，近年来在大型的全球展览例如卡塞尔文献展、威尼斯双年展、横滨双年展中，科技成为艺术家视觉冒险的重要武器。大量怪异的、冰冷的机器屏幕、机器面具以及诡异的机器运转声音让观者掉入异化且恐怖的世界，在“超真实”的数字媒介作品中，科技试图介入身体的平衡机能。一副副奇异的面孔与一阵阵陌生的声音向我们席卷而来，我们的身体首先是感到震惊，紧接着就是逃离，来自心灵、肉身交汇的温存与诗意渐渐陨落了，作品也只是留下短暂的新闻话题。对身体的远离将我们不断地导入没有肉身目光的视觉状态，温柔的感性被工具理性强制包裹起来，眼睛的失明问题将完全处于未来视觉机器设备的中心。当代艺术中身体触知的回归则是视觉机器时代最为紧迫的问题。只有回到身体最为神秘的触知，回到触摸中的体温传递，回到线条中来自手的古老记忆，才能找寻到艺术作品中最为真实的生命质感。

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://www.cnki.net

一、“无目光”的视觉：从视觉到触觉

当代社会的图像传播技术与消费行为方式将形象推至文化的前台。鲍德里亚讨论消费符码社会时提出的“超真实”理论，非常准确、深刻地描摹了真实世界在“无目光”视觉中的消失：拟像取代现实，原因在于拟像仿拟了一个超越真实的世界，它比真实更为真实。在拟像的逼真经验中，由于剥离了现实的逼真而产生了一种颤悚，或者说，形成了某种超现实的美学——一种令人眩晕的颤悚，“因同时性的远离和扩大而产生的颤悚，因范围的扭曲而产生的颤悚，因过度的透明而产生的颤悚”[①]。仿真的模式生成法则为我们的知觉提供了一个乌托邦的情境，让我们对它产生信赖和迷恋，然而，当我们掉进乌托邦的迷幻世界时，我们与身体的触觉真实渐行渐远。从视觉方式转型的技术起源看，现代社会的工业化进程不仅在生产过程中开启了劳作的自动化，同时也以标准化、程序化的基本样式开始了人类自身对知觉的自动化改造。通过发明照相机、摄影机等人造视觉设备，人类将对客观现实的感知与观看委托给这样的视觉设备与观看方式。保罗·维利里奥正是在技术层面上将我们身处的这个时代命名为“视觉机器”时代[②]。在这种条件下，身体获得了新的“假肢”，不过新的“假肢”不再是物质性的新陈代谢的载体，而是一台终端机、一个视觉机器。在他看来，数码社会的速度是一种暴力，导致了主体的隐退。在速度时代中，人们不需要用身体和感官直接接触事物，而借助“科技假肢”去认识世界。技术速度创造了身体不在场的在场，当人们都依赖远程在场去认识世界的时候，会长久处于知觉“失神”状态。

从艺术史的线索观察，形式主义者的科学认知机制将视觉推向了中心地位。20世纪机器视觉中心主义的激流使我们的眼睛目不暇接，似乎只要通过机器，目光便能认知进而掌控一切，然而身体与物之间的空间距离却愈来愈遥远。德布雷在《图像的生与死》中感叹，当今视觉机器中心的新图像很快就只能成为一纸文献，因为它们无视身体，无视恐惧，缺乏皮肤的情感价值[③]。梅洛—庞蒂则从感知主体的身体现象学角度对理性至上的视觉中心论发起革命，从形式主义者所关注的形式配置、视觉配置转移到身体对艺术的体验当中。在这一全球化的、综合媒介混合生成的艺术世界中，身体与触觉将以巨大的潜能展现在艺术作品的创作与感知系统中，视觉的假定正统地位则终将受到动摇。

让我们从历史的角度回溯触知回归的可能性。柏拉图在《蒂迈欧篇》中将视觉看作理智活动的可见的同伴，从而让可见性通向理念。亚里士多德则强调肉身的感性特征，以科学精神深入系统地研究生命世界中的触觉现象。从亚里士多德的论述中可以看到，人类拥有着高贵的触觉感知：“其他一些感觉，人比动物都要迟钝，而对于触觉，人比许多其他动物要敏锐得多。人之所以是动物中最聪明的，其原因就在于此。”[④]由此可见，触觉是感知系统发现世界开始的地方，触觉感知力遍及手、足的每一寸皮肤，触知可以将情感信息传递给身体的整个感知系统。艺术史论家李格尔在经验主义哲学发展的背景之下，在艺术史中引入了“触觉”的概念。他认为艺术史是从触觉开始的，触觉与视觉之间不断博弈，形成了以触觉—视觉关系力为动力的艺术史发展机制。李格尔认识到：“我们只有凭借触觉才能把握单个物体的封闭的个体统一性。只有触觉才能使我们知晓物质个体封闭边界的不可入性，而边界就是物体的可触表面。”[⑤]在这个基础上，李格尔以触觉—视觉的关系模式探讨了古代艺术史的发展：“触觉——近距离观看（古埃及）→触觉—视觉——正常距离观看（古希腊）→视觉——远距离观看（罗马帝国晚期）”[⑥]。可见，触觉是艺术史发展的认知起点，视觉在超越触觉后跃居核心地位，而触感经验始终隐含

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

在触觉—视觉的关系张力之中。随后，在沃尔夫林的形式风格论里，触觉与视觉依然是分析文艺复兴与巴洛克艺术的两种范式。“在线描式中，线条起了重要的视觉支配作用，具有引导眼睛的作用，线描式引起的概念是对客观物体表面和轮廓的触觉感受。”[⑦]这就需要艺术家在形式的表现中把握住对象的坚实质感，进而勾连起观者的触觉感知。在福西永看来，手的触摸成为感知世界神奇力量的初始：“手的行动确定了空间的凹陷和占据物的充盈。表面、体积、密度和重量并不是视觉现象，人最初是通过手指间以及掌心的触觉了解到这些现象。触觉的感知使得大自然充满了神奇的力量。”[⑧]在后来的生态知觉心理学研究中，吉布森认为触觉作为一种重要的感知体系，“涵盖了压感、热感、冷感、痛感和肌肉运动感等感觉，通过实际接触从而体验环境中的对象，包括了身体内与身体外的物质接触”[⑨]。由此可见，身体的触觉感知既是原始的，又是高贵的，它是我们的身体连接到世界身体的皮肤扭结，并且深深嵌入进去，从而获得愉快的抑或温暖的情感体验。

身体从赤裸的原初走进历史的意志，当理念的视觉表征日益强大直至获得霸权之时，我们的身体肤觉慢慢被压抑了。当机器视觉不断操控着我们身体，视像时代的目光中裹挟着非纯粹的权力意识形态之时，恢复古老的知觉、恢复原始而纯粹的触感显得尤为迫切。我们应当放弃视觉艺术中视觉的绝对地位，让躯体体验或者说让触觉回归到艺术创作和艺术评判中来。

二、身体的“动觉空间”

视觉艺术的发展其实是从触知开始的，进而完成了视觉独一无二的高贵存在，然而，1917 年现成品进入当代艺术的生产机制以后，艺术的感知系统发生了从视觉艺术到空间艺术的转移。至此，对艺术的认知从人类科学知识的构建转换到身体与触觉的实际感知，肉身的生存和体验空间成为艺术作品创作与展示的重要维度。梅洛—庞蒂说：“当我看一盏灯的时候，我用不着将我看不见的部分表现出来，我只需伸出手，触摸这盏灯就够了。”[⑩]在梅洛—庞蒂这里，身体是意义的纽结，是意义的发生场。身体同周遭环境相遇的开始，就发生在皮肤上。肤觉感受与风声、水声、呼吸声、光感、气味交织，通过皮肤扩散到身体内部的生理系统。身体的现象场将身体与空间包裹起来，使得身体与周围的空间彼此渗透，相互影响。我们身体系统的感知是从触知的肤觉体验开始的，并不是从眼睛开始。因为触知连接着整个生命和生理系统，通过皮肤、血液让一切的感知开始并居停在身体现象场内部。在当代的实验艺术作品中，光凭目光是难以进入其作品要害的，因为新的触知系统已然成为我们感知新媒体艺术作品的一个重要路径。

（一）身体的“接触—物感”情境建构

阿达姆·卡尤索认为身体与外界场接触时产生一种“物感”，在这种接触物感中不断地生发着情感的效力[⑪]。作为现象学术语，“物感”指的是物的原初直观或原初给予性。当我们进入展览空间时，物理上的空间效果与艺术家制造的艺术空间融合在一起，成为我们原初的物感。观者的身体在物感空间的游走中产生了情感的二次迸发，并与艺术作品的艺术空间进行交织与重叠，产生了感知系统交互下的混合物感。在艺术作品的实施过程中，物感的建构是由艺术家的操作策略决定的。

英裔德国艺术家提诺·赛格尔擅长将社会空间与日常空间结合起来，融入艺术空间，通过行为的表演与身体的触碰，重新建构起艺术中的身体空间关系，呈现出具有普遍价值的公共情境空间。他在第十三届卡塞尔文献展上的作品《变化》（图 1）体现了物感策略。他首先制造了

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

图1 提诺·赛格尔 《变化》现场 2012年

一个黑暗空间，黑暗总是会引起观者心理上的未知的恐惧，当观者知道这里只是一个美术馆所预设好的黑暗以后，可以排除掉危险的可能性而进入其中。观者走到门口，突然听到在黑暗的深处有表演者的声响，此时观者渐渐被声音吸引，走到了空间深处。当身体渐渐适应了黑暗的空间以后，观者发现空间中站满了艺术家安排好的舞者，他们在观者身边舞动着身体。表演者随后停止，开始坐在地上聊天，或者停留在观者身边。观者渐渐放下心理隔阂与恐惧，慢慢接触与触碰表演者的身体，与他们一起唱歌、聊天或者舞蹈。此时，在这个没有任何信息识别的空间中，身体与身体在原始本能的促使下互相触碰，产生了知觉的温度。在这个作品中，艺术家作品中所运用的场所即美术馆空间，是一个特定的具有权威文化等级的场所，而艺术家排除掉了美术馆空间中其他装置（灯光、声音）的干扰，还原了美术馆空间最原始的环境，从而使得观者的体验回归到信息建立之前的感性状态。

赛格尔的另一个策略是安排群众性的表演者用触碰的方式感染现场，进而建立起黑暗中亲切的交流氛围，将陌生转化为柔和的亲密。触知感染首先来源于戏剧表演，通过将表演者的动作、语言、情绪传递给观者，引起观者的情感触发，进而进入到同一空间场域之中，打破观者与表演者的界限。在同一物理空间中，观者通过模仿舞者，进行身体接触，表演者身体与观者身体的现象场逐渐散发出来，陌生身体之间的情感被挖掘、释放，进而互相交织，形成一个类似于朗西埃所说的“身体政治共同体”。赛格尔试图通过这种群体感染的方式打破传统艺术展陈空间的封闭状态。弗·萨赛曾说：“观众的特点就是他们的感觉比任何组成这个共同体的个人更灵敏。他们以一种更急迫的心情进入诗人为他们提供的哭的来由，他们感受的痛苦更剧烈，眼泪也来得更容易、更汹涌。”[12]在赛格尔的作品中，观众的在场成为作品实施的关键，因为在场的观者常常影响某一特定任务完成的方式，观者所携带的文化属性也会在情境空间中产生碰撞与融合的效应。

（二）身体的“游牧”：观者反向介入

梅洛—庞蒂在身体现象学中讨论过身体的境域空间问题。身体以及相遇的境域都参与到同一个普遍的肉身感知之中，而这种肉体性产生了感官和情感交织的不断生长的能量，从皮肤之下达至存在的深处[13]。赛格尔的情境空间艺术在剧场性的聚拢中让公共空间、私密空间和生活世界不断交叠融贯，身体与空间的边界逐渐被消融掉了。传统艺术的观看方式是凝神静观，观者的处身位置是在艺术的空间边界之外，但在情境空间艺术中，观者可以寄居在艺术内部。情境空间艺术中流动的身体与社群、事件彼此接触、渗透，产生互文性，不同的文本在艺术家建构的情境中互相感染交织，生成以身体触知为结合方式的现象学结构。

赛格尔2010年在纽约古根海姆美术馆展出了作品《进步》（图2、图3）。艺术家提前安排了阐释者入场等候观者。当观者进入第一层楼时，一个小孩便会陪同观者走完一楼的空间，并询问他“什么是进步”。接着观众会遇到一个青年人，青年人会提出同样的问题让观者思考，如此层层递进，最后，行进到古根海姆展览空间的顶层，出现了一位老者。他是最后一位阐释者，会告诉观者这件作品就叫做“进步”，接着开始与观者进行关于“生命”“进程”“进步”的探讨。当作品在机构体制内、即美术馆空间内部发生效应时，艺术家试图打破艺术机构与观众之间“看

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

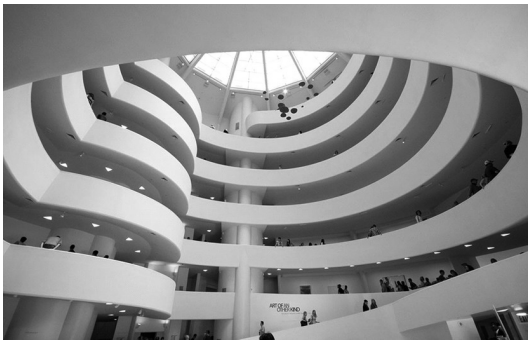

图 2　古根海姆美术馆的展场空间

图 3　提诺·赛格尔　进步情境艺术　2010 年

与被看”的束缚关系，并且努力营造一种将话语权交给观众的情境。观众不再是作品的旁观者，而是作品的第二构筑者与创造者。赛格尔主动让阐释者接触观者，并引导他们进行思考，此时，观众与阐释者处于触知被连接的同一时空之中，因此，艺术感知的原真性和在场性得以保留。通过肢体、语言的接触产生触知感染，在对话的同时也产生了心理互动空间，在交谈之中他们彼此信任、认同，或者怀疑、反感。当连续不断的观众与阐释者出现在每一层空间中时，剧场效应中的场便被激活了。当观者一步步走向了空间的顶层时，场域效应随即达到了高潮。由此，作品的整个螺旋空间一层层、一步步地产生观众的群体记忆，在这个公共的对话空间中，观者深入其中，并在体内引起了既私密又普遍的共鸣。

不难看出，在赛格尔的作品中，通过观者与阐释者在展览空间的身体触知交流，形成一个身体场的流动性空间，一个情感与思想不断交织、播散的流动空间。这也正如德勒兹所讨论的“游牧空间”那样，具有不同能量的观者与阐释者就是空间中的“块茎体”，他们“如同自然界的马铃薯一样，可以随意从某一点生长出新的根须与系统，而每一个系统中的点又可以指向新的方向，由此而来，身体运动处在一个充满差异与可能的空间，这是一个无限开放的流动系统”⑭。并且，这一空间是无限生长着的，没有线性时间的限制，因为关于“进步”的问题被观众带回了现实的人生经历中。观者的身体在任意游走之时，身体携带的文化记忆不断地被体验与交换，最终，在赛格尔的情境空间中，由于阐释者和观者的触觉获得了最大的感知度，身体获得了前所未有的自由。游牧空间中的任何一个块茎体都是一个文化源点，而正是通过身体触知感应，异质体系的文化源点被连接与交汇，在皮肤的摩擦、气味的渗透与发酵中生发出绵延流动的生命空间。

三、身体的触知记忆

艺术家常常通过身体或者装置物料在空间内部产生出特定的场域，而这一复杂的生态系统，除了第一次相遇时的感性知觉，仍然裹挟着艺术家和观众之间由触知交感所带来的文化记忆。借用列斐伏尔的说法，这便是“构想的空间”：“构想的空间秩序通过控制知识、符号得以确立：它控制解码空间的手段进而控制空间知识的生产。”⑮意识形态是构想空间的主导控制力，成为流动的文化空间中隐性的文本力量。身体在尼采那里被认为是意志性的，在福柯那里则是复杂的政治体，携带着不同的意识形态。而皮肤、手势、抚摸的动作等正是文化记忆最为直接的携带者。

（一）仪式中的身体“摩擦”历史与身份

艺术家充当了社会活动家的角色，艺术活动的担当之一就是要揭开社会真实的面纱，反抗权力的规训与压制，行为艺术也正是因反抗精英艺术与传统的美术馆体制而产生的。玛丽

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://www.cnki.net

图4　阿布拉莫维奇　巴尔干·巴洛克　行为、视频与装置　1997年

娜·阿布拉莫维奇借助自己的身体表达历史文化记忆，是这一领域影响最为深远的艺术家之一。阿布拉莫维奇在1997年的威尼斯双年展作品《巴尔干·巴洛克》(图4) 中运用了摩擦的仪式身体。她在墙上投影了两张静止的画面，选自对她父母的采访，父亲挥舞着枪，母亲把手叠加在胸前。画面的中间放映着一段录影，是她正在讲述塞尔维亚独特的灭鼠方式，那是狼鼠残杀部族的故事。故事讲完后，艺术家撕碎一层衣服，跳起了塞尔维亚民族舞蹈。在展览现场中，她坐在一千五百个兽骨里，嘴里哼唱着巴尔干地区的民谣，反复地用手摩擦、洗刷血迹斑斑的骨头。

这件作品与艺术家的故土巴尔干地区的现实息息相关。20世纪90年代，塞尔维亚与克罗地亚、波斯尼亚的战争不断激化，种族清洗和经济危机也持续泛滥。出身塞尔维亚民族的阿布拉莫维奇因为很早离开家乡，只能用艺术为她的民族做出点贡献，或者安抚她内心的愧疚。整个展场中，声音、图像与反复的行为交织在一起，产生了沉重而强烈的恐怖气氛。令阿布拉莫维奇纠结的宗教传统和共产主义家谱的身份背景在视觉冲击中被不断地记忆。她用象征主义手法，通过把骨头清洗干净来忏悔那场战争的过失。这件作品是对亚得里亚海彼岸近来所发生的事件的哀悼，史诗般的仪式是对于战争与死亡的一次集体性哀悼。值得关注的是，阿布拉莫维奇借助西藏僧侣与死亡交流的方式来表达自己的情感。僧侣们通过反复洗刷尸骨，来祈祷死者的来生获得安乐。作品里反复摩擦洗刷骨头的重复性动作不仅仅是获取物料的过程，也是一次次地通过手与骨头的触感交流，达到身体的平衡和极致的冥思状态。

在四天零六小时的重复清洗的行为中，艺术家如同修行般与死亡对话，在高度冥想中希冀为亡灵祈求一份救赎。“阿布拉莫维奇与死亡的交流是象征性的，也是冥想的，她的意图是一样的 她想表达她必死的命运，与死亡进行完全的交流，把它投射到这个世界中。身体成为自己的死亡警示。”[16]这件作品充满艺术家童年记忆的回响，因此在整个空间中呈现出一种重复、厚重的记忆结构，以对抗时间的流逝与死亡。

图5　阿布拉莫维奇、乌雷　无量之物　行为　1977年

(二) “碰撞”的身体：关系与意志

在列斐伏尔看来，人的身体是“双面的机器”，“一面是物质性能量；另一面是精神性的爱欲，即身体中永远流淌着的不可遏制的生命冲动、欲望和激情。性器官是人体巨大能量的汇集处”[17]。列斐伏尔把

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://www.cnki.net

图 6　阿布拉莫维奇　艺术家在场　行为　2010 年

身体当作空间生产的欲望机器，身体将欲望和体内剩余能量倾泻出来，形成了产能的冲动，进而通过身体的触知运动，产生了复杂的社会空间和纷繁的人类历史。阿布拉莫维奇的作品中也包含探讨身体原始本能的主题。她早期经常与她的情人乌雷合作完成男女身体碰撞与摩擦的作品。摩擦与触碰是原始身体最为直接的接触。在这一系列的作品中（图5），阿布拉莫维奇刻意赤裸身体，撕裂身份的外衣，试图寻找到男女之间的原始身份与精神的同一性。

在2010年的作品《艺术家在场》（图6）中，阿布拉莫维奇选择与观者凝视的方式探讨人与人之间的身份认同与情感关系。这件作品最为令人动容的地方在于，作品的表达方式由视觉观看转向了触知传情。作品中出现了两种凝视关系。第一种是阿布拉莫维奇与陌生人之间的凝视，此时双方的身体依然是陌生的，眼神传递出的是身体本能的情感，而这一切的情感交流并没有借助任何语言与姿势，所以不存在权力的“看与被看”关系。第二种是阿布拉莫维奇与乌雷的凝视关系，分分合合的情感纠葛在这一场凝视中不断闪现，历史的记忆、情感的涌动在这一刻被激起。由此，这里的凝视关系是有着历史纪念意义的，与乌雷的凝视时刻成为了这件作品戏剧般的转折，从最初的视觉目光相遇转变成了手的触摸，一切纠缠与温情都在手的触摸中沉默。

阿尔珀斯认为，手的触摸承载了爱与柔情。德里达在《论触摸：让—吕克·南希》一书的开头中描述道：“当我的凝视与你的凝视相遇，我既看见你的凝视也看见你的眼睛，痴迷的爱——我的眼睛看着你的眼睛，你的眼睛也看着我的眼睛。因为看见了（世间物事）并且看着（世界之源），我能够真切地触摸它们，用我的手指，嘴唇或眼睛，睫毛和眼睑，走向你——假使我敢如此接近你，假使有一天我敢的话。”[18]触感在这里发挥了情感传递最直接也最亲密的方式，千言万语仍不敌轻轻地触碰身体，这一刻的触知能量化为了这件作品本身的生命力，超越了时间的界限和语言的障碍，作品的情感能量散发在整个展场空间，观者无不为之动容。

由此可见，身体触知在以身体为媒介的当代艺术作品中的回归是可能的，因为它们是以身体作为前提的，身体构造着艺术的历史与未来，通过不断的游走，它承载了历史的记忆，也感知到世界万物，包括人类最私密的内在情感。在不断的触知交感中，身体的能量在艺术空间甚至社会空间中扩散开来。

四、手的“遗迹”

从前文的论述中可以看出，艺术作品的身体触知与观者的身体触知在与环境的交织中不仅能产生物理空间中的物感情境，亦能产生包裹复杂记忆的文化空间。一切的空间产生都是由身体而来，从触知的温度开始，这是触知回归的前提。那么，如果从绘画的角度来看，图像远离了身体的直接接触，触知回归还有可能吗？答案是肯定的。因为手绘是触知最为神秘而宝贵

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://www.cnki.net

图 7　伦勃朗　犹太新娘　油画　1665 年

图 8　大卫·霍克尼　梨花高速　摄影拼贴　1986 年

的图式记忆。手的能动性在手心留下了印记，在那里我们不仅可以读到过去与将来事物的线性象征符号，也可以读到某种逝去的古老图式，因为在手绘的触感中深藏着某些更加遥远的遗产和带着温度的爱。

(一) 手的认知机制

阿尔珀斯讨论过伦勃朗作品中厚重的触感。她认为，伦勃朗的画面涉及另外一个维度，表面上看更像是另外一种感官。在伦勃朗成熟期的作品中，颜料不仅是视觉的中介，它还会唤起人们的触觉感受[19]。伦勃朗用调色刀或手指为浓稠的颜料塑形，这让它看起来仿佛是用手画出来的。他的作品通过颜料和笔触的堆积，试图引起观者触觉感知的行为，而不是表现图像的制作过程。“从这个层面看，伦勃朗对实体颜料的运用可以被理解为塑造某种触觉意义上的可见之物。”[20]在阿尔珀斯看来，用手触摸是人类理解世界的一种方式，是一种有别于视觉理性的认知，因为触摸的行为承载了更多的爱与包容。在《犹太新娘》(图7) 中，伦勃朗通过两只重叠在一起的手宣示男女之爱。在这里，触觉承担了展示人间之爱的愿望。基于上述原因，伦勃朗对“失明的雅各布”这个主题也很着迷，也是因为它可以唤起人类的触觉行为经验。

进一步来看，手所创造的并不是空洞空间中的一个扁扁的幻影，而是一个物质，一个实体，一个有机结构。在伦勃朗的作品中，我们看到了令人眼花缭乱的视觉记忆，被固定在暗房这个保存着一切东西的透明存储器中。福西永在《空间王国中的形式》中谈到：“艺术的空间是可塑的、变化着的材料。空间是身体行走与占据着的空间。”[21]在霍克尼的摄影拼贴作品《梨花高速》中 (图8)，可触摸的视觉演化成了层层叠叠的空间阴影。艺术家借用摄影技术对现实世界的某一时空凝结的片段进行截取，连续拍下同一物体不同方面和不同时间呈现的状态，并拼贴在同一二维画面之中。观者在观看他的摄影作品时，习惯性的线性透视观看方式被消解掉了。如果用固定的视点，只会看到错乱排列、荒诞怪异的图像，而当观者将视线朝着不同方向进行3D式移动时，目光将会感知到整个图像的存在。这些摄影作品的关键在于运用拼贴的手法，霍克尼始终希望运用拼贴在凹凸不平的目光中寻找一种可视的触感，并且能够从触感的罅隙中感受到事物的过去以及此刻存在着的多重时空。对拼贴空间而言，空间一方面是界限，一方面是环境。就界限而言，空间压迫着形式，严格限制形式的扩张，同时形式也反抗着空间。而触感的知觉则是将传统的透视空间打破的突破口。传统的空间深度透视严格地遵循着科学认知视觉法则，然而它只是一种视觉假象，在封闭的系统中遏制了艺术家最为神秘的幻想力。如果说视觉认知是将情感凝固、封存进而形而上地悬置起来的话，霍克尼则是借助触觉拼贴的手法，不断还原我们的肉身视觉，打开情感迸发的隐匿出口，使得艺术作品的生命力从这里涌现出来。

霍克尼在后来开始使用ipad寻找光滑屏幕中的触感。他的ipad绘画在解构暗箱视觉中心

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://www.cnki.net

主义的同时，也摧毁了暗箱时代的认识论基础。在这个意义上，霍克尼还延续了波普创作逻辑，而不仅限于一种雅俗共赏的波普式视觉感知。可见，霍克尼的ipad绘画不只是简单的媒介革新，更是当下时代的一种观看机制和认知系统。他希望借助机器回到手的触摸与形式的生命。霍克尼的手绘工具包括手指和光笔。在这里，光笔如同油画笔一般，成为手的延伸。霍克尼热衷于在触屏上表现古典主义厚重的笔触痕迹，他将ipad自带的材料——一系列理性的、按照0和1的操控程序生成的材料——进行变形。电子笔触变成了凡高笔下的风景画，或是数字模式的莫奈式风格。ipad作品中每一笔亦包含着艺术家手的温度，每一次手的触碰都是在与冷机器进行抗争。霍克尼需要克服触屏表面的光滑感与僵硬感，从而将存在的触感带给机器平面，获得如生命般游动的线条。并且，我们也能看到作品中笔触的风格沿袭：或是修拉的科学点彩，或是凡高的燃烧的旋转线条，或是莫奈的光晕色块。在霍克尼的图像中，电子笔触因为艺术家的手感温度而获得了历史的时间印迹。

（二）笔触的愉悦

在绘画的图式中，笔触代表了工具唤醒蕴藏于材料中的形式的一个瞬间，然而在这个瞬间的手的印迹中，因为拥有了生命的体温和情感的力度，从而拥有了时间的永恒结构。笔触是“一种意蕴，一种调子，并不单纯取决于组成要素的性质和关系，而是取决于要素被安放，即‘被触及’的方式”[22]。因为笔触是材料在手和工具的变形运作中产生的化学变化，它常常隐匿在结构之下不被察觉。然而笔触带着强烈的个人印记，所以蕴含着艺术家最私密的情感元素，是切中观者触知体验的敏感源点。

在素描中，我们最能感受到艺术家的触知运动。素描通过手连接着身体的感知：素描延展了手的行动，通过指间、手臂，连通艺术家整个身体的运动。素描反对艺术家走入凝固的理性线条之中，一道好的线痕不把一只手压到纸上；相反，它允许手轻轻地触摸纸，仿佛是在漂浮中升向空气，并围绕着被画的形象建立一层阐释的薄雾，如同伦勃朗笔下的线描图绘（图9）。那么，笔和纸之间的这种接触到底是什么？让—皮埃尔·理夏在《罗兰·巴特，最后的风景》中回答道：是“一种温柔的交换，如一个爱抚，或一次逃离”[23]。由此，我们在这种触感中发现了一个如此精确、美妙的隐喻：铅笔的线条在轻薄的纸张上微微隆起，产生了轻柔的触碰力，而这触痕留下的轻盈笔迹上传递着艺术家从身体上流淌出来的情感与欲望。

霍克尼在早期的油画作品中大量表现了游泳池与水纹的主题（图10）。而游泳池或浴室中柔软的水纹让观者产生情欲的无限遐思。同性恋者在公、私领域没有空间，无法享有家庭生活，爱情、伴侣关系的合法性都被剥夺。霍克尼的图像颠覆了这样的看法，将私人情感放进游

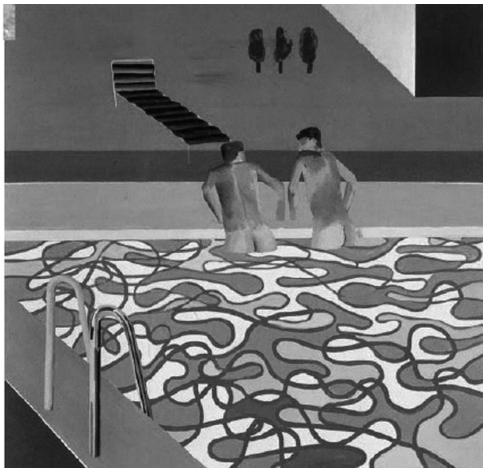

图 9　伦勃朗　三个十字架　蚀刻版画　1653 年

图 10　大卫·霍克尼　游泳池中的两个男孩　油画　1965 年

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://www.cnki.net

泳池的领域及家庭系列当中。同性伴侣可以在游泳池畔正面地享有正当性，面对自我认同与情欲空间。而荡漾的水纹、跳跃的线描正是愉快与欲望的氛围烘托。南希认为，线描在“最为广泛的意义上（一条线、一个姿势，一个视觉的、声音的或触觉的冲力……）所逐渐描绘的东西，这是素描所逐渐敞开且不加封闭的东西，在这种东西面前，素描就是性感的和感性的惊叹”[24]。线描成为生机的流动体，生发着作者的情感与欲望。霍克尼的手带领线描前进，这是一种释放身体欲望与激情的过程。在手的急促运动中产生了激情的快感，由此，“素描召唤一个人再现一种与生俱来的倾向，一种自发的品位和快感，一种抓住心灵并引导双手的欲望”[25]。霍克尼的肉体与爱欲的欢愉跃动在影影绰绰的水的线描之中。

图11　大卫·霍克尼　大水花　油画　1967年

在西方神话体系中，水花四溅的神话来自16世纪基督教改革家马丁·路德翻译《圣经》的故事。为了抵抗撒旦的诱惑，路德将墨水瓶砸在玻璃上，墨水留下了飞溅的痕迹。自此，飞溅的水花成为反抗传统的象征。霍克尼生活在20世纪60年代的加州，当时加州正是自由主义的据点，霍克尼的《大水花》（图11）系列在平静的水面中，通过溅动的笔触，反抗着权力政治对同性恋爱自由的压抑。飞溅的水花突然打破平面与凝固的安静，在飞散的线描中释放艺术家内心的欲望与激情。若隐若现的水纹，暗示着艺术家与爱人的身体在水波中触摸、拥抱的场景。暧昧与浪漫交织，线条的重叠与穿插呈现出笔触运动的深度，看似柔情似水的线条实则蕴含着情感的力量，将霍克尼暗涌的欲望与深沉的爱埋藏在手的遗迹当中，直至记忆的永恒。从对霍克尼的绘画作品的分析可以得知，身体的触知最为集中地展现在笔触和线描中。笔触的运动直接受到艺术家的手和身体运动的影响，力度、大小都是艺术家身体的直接反应。如果说形象和构图的图像母题更多地引起视觉和知识型认知的话，笔触则是艺术家最为原始的情感冲动表现，能够更加赤裸地传达作者之爱。所以，观者在寻找触感的时候，最容易被打动的地方也正是线描和笔触。

结　语

技术的理性让我们的身体癫狂，却又无比恐慌。我们将如何面对令人惊颤的速度世界？在这里，触知回归成为身体最完美的栖居方式。正如萨特所认为的那样，唯一的途径就是恢复世界的原状，在与可触摸的感性材料的相遇中，让肉身逃离机器与工具理性的束缚，从而被满溢的感性光辉包围。当视觉机器时代的目光逐渐失明，致使我们难以再看见真实世界之时，触知则以坚实的触摸质感呈现着我们的存在和世界的存在。在当代艺术作品中，我们的身体通过在物感空间的反向接触中感受到情感的生长与流动；在摩擦与触摸的历史经验中体会到身体的文化能量；在笔触的运转连接中感知到爱与欲望的性感迸发，进而重新体味来自古老时代的偶然而神秘的诗意。触知的观念正是在摩擦、接触、抚摸、拥抱中被感知和显现的，并在向着原初、感性与高贵的回归之中，产生了拒绝理性、拒绝视觉凝视的温柔质料。由此，敏感、怀旧、

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://www.cnki.net

欲望、愤怒等艺术家的感情形式缠绕、喷涌，借助于身体而交织在颤动的触感中，最后通过触知的温度走向生命的绵延。

① 让·博德里亚尔（即鲍德里亚）：《完美的罪行》，王为民译，商务印书馆2014年版，第35页。

② 保罗·维利里奥：《视觉机器》，张新木、魏舒译，南京大学出版社2014年版，第27页。

③ 雷吉斯·德布雷：《图像的生与死》，黄迅余、黄建华译，华东师范大学出版社2014年版，第124页。

④ 苗力田主编《亚里士多德全集》第三卷，秦典华译，中国人民大学出版社1992年版，第37页。

⑤⑥ 李格尔：《罗马晚期的工艺美术》，陈平译，北京大学出版社2010年版，第17页，第17—18页。

⑦ 沃尔夫林：《艺术风格学 美术史的基本概念》，潘耀昌译，中国人民大学出版社2004年版，第57页。

⑧㉑ 福西永：《形式的生命》，陈平译，北京大学出版社2011年版，第163页，第140页。

⑨ 常怀生：《建筑环境心理学》，（台北）田园城市文化出版社1995年版，第71页。

⑩⑬ 莫里斯·梅洛—庞蒂：《可见的与不可见的》，罗国祥译，商务印书馆2008年版，第120页，第149页。

⑪ Adam Caruso, *The Feeling of Things*, Barcelona: Ediciones Poligrafa Publisher, 2009, p. 49.

⑫ 孙科炎、詹燕徽：《群体心理学》，中国电力出版社2012年版，第34页。

⑭ 吉尔·德勒兹：《电影2 时间—影像》，谢强、蔡若明、马月译，湖南美术出版社2004年版，第229页。

⑮ Edward W. Soja, *Third Space-Journeys to Los Angeles and Other Real-And-Imagined Places*, Oxford: Blackwell, 1996, p. 67.

⑯ 詹姆斯·韦斯科特：《玛丽娜·阿布拉莫维奇传》，闫木子译，金城出版社2013年版，第214页。

⑰ 包亚明：《现代性与空间的生产》，上海教育出版社2003年版，第36页。

⑱ Jacques Derrida, *On Touching: Jean-Luc Nancy*, trans. Christine Irizarry, California: Stanford University Press, 2005, p. 3.

⑲⑳ 斯维特拉娜·阿尔珀斯：《伦勃朗的企业：工作室与艺术市场》，冯白帆译，江苏美术出版社2014年版，第30页，第31页。

㉒ 丹尼尔·阿拉斯：《素描的记忆》，转引自让—吕克·南希《素描的愉悦》，尉光吉译，河南大学出版社2016年版，第65页。

㉓ 让—皮埃尔·理夏：《罗兰·巴特，最后的风景》，转引自让—吕克·南希《素描的愉悦》，第104页。

㉔㉕ 让—吕克·南希：《素描的愉悦》，第118页，第152页。

（作者单位 四川大学艺术学院）

责任编辑 张颖

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net