



挪用艺术的文本情结

The complex of text in misappropriation of art

高千惠 Gao Qianhui

1. 挪用，作为视觉艺术的引文

关于在美术馆或艺廊活动的艺术家，他们的仿挪艺术和变造行为，在艺术界已不足奇，然而挪用是抄袭、致敬、并置、对话，或方便行事，并非不



可辨识，也非因挪用有理，便一切都可成立。

有别于代工式的摹拟生产，当代艺术家的“挪用”，不应只是简单的“模仿”。当代艺术家挪用当代人的数据，若不经允许，便有“窃或霸占之嫌”；而挪用古代人的数据，则可称为致敬或对话。这其间有无区别？艺术史的长河，的确留下太多河床上的大小卵石，可供我们把玩、推敲。但把玩，只能留下《XX在此也一游》的小铭记，不等于可以据为已有。相对于摹拟艺术，当代艺术家的挪用艺术，却往往因新的意涵提出，而使挪用有理。

相对于摹拟名画的量产，许多当代艺术均涉及了“挪用艺术”（appropriation art）的吊诡理论。挪用也有直接与间接之分，其间便分出了仿挪与再创的渐层区隔。在修辞性的理论之外，作品的灵光问题，也成为一种鉴别的方式。艺术有起源于游戏之说，“戏仿”的“戏”字，更为许多仿拟者提供了非关原创的态度依据，并构成一种具有新意义的再创艺术类型。

当代中国艺术家取经于经典之实践，或在当代艺术展览中作经典导引，已然出现

一种挪用脉络的谱系。1980年代中期，波普艺术在中国流行时，便已出现挪用方式。1990年代中期的艳俗艺术或通俗艺术，更是对现成品和大众文化的挪用，特有偏好。进入2000年代前期，既有影像成为挪用材料；而至2000年后期，艺术家又将目光转移到艺术史资源。因为使用艺术史，在区域语境下，便出现了世说新语的当代艺术史新图像，以及“Made in XX”的表征。至今，通过“挪用”艺术史而再生的艺术创作者很多，而挪用中国画的中国艺术家，亦已足以形成一座挪用经典的当代美术馆。此外，以仿拟为主题的大小展览亦不少，一旦进入美术馆机制，往往在于“议题”的提出，是故，其正当性更是得以成立。

2. 参照，形式与符号的移植与重构

名家向名家致敬，有明修栈道，也有暗渡陈仓，一旦文化意义改变，那就难以说是等同。针对用文化符号的置入来转化文化意涵，是在回应或批判，则在于“释”的角度。何谓“中国当代艺术”？它们有没有太像“中华料理”？其实是见仁见智。而本质上，挪用艺术或多或少都具有批判性而色彩，只是，无论是用来作文化外交或文化批判，挪用艺术都有不可避免的文化符号使用问题，都是对既有的文物，进行了刻板想象的颠覆，或是重申了它们的价值。

徐冰在2008年，制作过《背后的故事：富春山居图》。他以灯箱投影的效果，将灯箱背后的植物花草枯叶棕麻等材质，构成一幅《富春山居图》。而后，2010年，他又与学生进行制作了一个方案：《芥子园山水卷》，并以此作参加造型学院教师作品展《造型》。《芥子园画谱》，乃集合明清绘画大家的典型画法，有系统地介绍了历代中国画中的各种名家章法，在过去300余年来，成为许多名家的启蒙画册，世人亦多认为它反映了中国绘画的实质与核心。艺术家认为中国绘画最核心的部分就是“符号性”，而中国人看待事物的传统态度，也多是符号化和概念化。

《芥子园画谱》正是最典型地说明“符号性”的一本书，它如同一本描绘世界万物的符号、偏旁部首的字典。除了“法、流水、山形”等典型范式，此书连人物的群聚和姿态都有招式。是故，艺术家使用《芥子园画谱》，好像是翻用百科字典，使用《芥子园画谱》造境，拼组描绘出非具实的世界万物。《芥子园山水卷》，首先解构了《芥子园画谱》。该方案进行过程，是把内容剪下、拷贝、重组、拼贴、再印刻，最后以手卷的方式呈现。它最后像是一种类似有场景性



的《清明上河图》，或是一幅由图谱符号串成的游山玩水连环画。在《芥子园画谱》原有尺寸的规范下，《芥子园山水卷》乃按原尺寸大小拼接，以其新的组合配置，营造出新的符号山水。是故，它是挪用、再制，但并不具备批判性。

至于蔡国强1996年的《龙来了，狼来了：成吉思汗的方舟》，在造形上与1969年波伊斯（Joseph Beuys, 1921-1986）的《装备车》（The Pack / das Rudel）颇雷同。波依斯的《装备车》是一辆旅行车拖着24个救生雪橇，蔡国强的《成吉思汗的方舟》是以丰田马达拖着一列羊皮袋。仰慕波依斯的蔡国强必然知道这件《装备车》，但他在1996年六月，于日本名古屋市美术馆的“今日日本现代美术——天地之间”，所装置的这件作品，却避开了波依斯的影响。艺术家以十三世纪，成吉思汗横扫欧、亚大陆，涉河灭西夏时所采用的交通工具，也就是经过数百年仍然残存在中国宁夏与内蒙古交

#1 当太阳探访大地 油画 2012 Rodel Tapaya

#2 开始 油画 2012 Rodel Tapaya

#3 无题 油画 加藤泉



界，黄河渡口的羊皮袋，作为主体之一，加上名古屋附近丰田汽车厂的发动机，用河流弯曲的动势，展现出他的文化装备车。这件作品在纽约古根汉展出时，其造形则采悬空架出整个羊皮筏的龙腾之姿，末端装置另一个在纽约废车场找来的丰田汽车发动机，而在古根汉经费的提供下，他的羊皮袋乃直接购自宁夏与内蒙古一带的船工。因造形、材质和文化意涵的变动，这件改称为《龙来了，狼来了：成吉思汗的方舟》的作品，很少人去质疑它和波伊斯《装备车》的关系。但若两件作品可以并置，波伊斯《装备车》显然是可溯的表现源头。

蔡国强另一件因挪用而引发法律控诉的作品，是他1999年于威尼斯双年展中的《收租院》。蔡国强在其《收租院》，重新复制出炙手可热的文革收租院之景观装置，延请当年雕刻老师傅与新聘助手，在充满资本主义色彩的威尼斯，重演当年因控诉资本家剥削农民而生产的社会主义雕刻。蔡国强在这里，担任了艺术策导的角色，表演者是中国来的老师傅，雕出来的作品也应该是出自老师傅与助手们之手，艺术家在历史情结、文化消费心态与当代观念艺术的三角洲上，游走剔刀边缘，错置与颠覆了观者的时空情境认知。而一年前老师傅在北京为共产主义劳动，与一年后在威尼斯为资本主义劳动，时空情境不同，但都是一种劳动型的生产工作。蔡国强的《收租院》，在2009年的台北市立美术馆之“蔡国强回顾展”，再度以重新雕塑的方式再现。“蔡国强的收租院”已然变成一个有别于“文革收租院”的作品。近年，年轻创作者李占洋，便作《租—收租院》，用巴洛克的表现风格，以

蔡国强为人物之一，提出他对中国当代艺术的想法。

以经典挪用为主题的展览，还有2008年11月深 华美术馆开馆展览即为“移花接木—中国当代艺术中的后现代方式”。当时的作品含括绘画、摄影、雕塑、装置等，展览分为四个区块：“颠覆与变脸”、“挪用与戏仿”、“移植与重构”、“零度与悬置”，这几个词已将所有作品的借用经典、破坏经典、戏弄古今的特质道尽。作品中，自然有许多古画被改头换面。例如夏小万的《古山水之郭熙》，是用四片上色彩的6mm玻璃重叠，正面观看，形成郭熙的山水图。姚 的《富春山居图》远观是着色山水，近观则是垃圾废料场。晓春的《虚拟最后审判》，挪用西方名画，刑俊勤重绘杜象的《尿盂/泉》被，他直接画了两个军人在杜象的《尿盂》解手。从后现代美学角度上看，这些作品多在形式、符号、艺术概念上进行新 释的对话。

3. 修改，从艺术事件到艺术史的质疑

中国当代艺术除了在符号上作挪用外，另一个关注的表现行动，则是进行艺术事件与艺术史的修改。

中国当代艺术家马堡中，善于将历史事件的经典作品，透过“修改”，作世说新语的反思和新 释。以“国家重大历史题材的美术创作工程”为研究主题，他曾以当代性的视野，修改前辈艺术家董希文的油画《开国大典》，藉以重新面对历史和政治问题。董希文的《开国大典》，因涉及艺术与政治的复杂关系，大典人物随政坛沉浮而被修改删除，呈现出历史画被迫服务政权的现象，但也见证历史的风云变幻。马堡中对董希文《开国大典》的重新演绎，也是透过修改，但他修改的对象，不再是董希文的画作，而是统治意识形态对历史书写的干预和垄断。重绘《开国大典》的艺术家还有薛松，在其作中，人物则以剪影方式呈现。

马堡中也重画毛泽东去延安的故事。以同一张毛泽东身着长衫的背影为前景，每一张系列作品里，迎面而来的相逢者则各个不同，其间，包括了列宁、斯大林、胡志明、布什等人。泽东去延安的邮票，曾是全球发行量最大的邮票，马堡中从这个中国人都熟悉的历史主题，产生另类的设想。此外，他也修改西方摄影名作，制造出一种荒诞的历史时空之错置。

摄影被称为写真，意谓着真实再现。修改或挪用摄影作品，通常是针对“历史现场”提出另类观点。2001年，中国艺术家刘 的“青春事件”系列，亦挪用了摄影史上几件经典摄影作品的图像。艺术家保留了原作中的人物关系，基本

姿态，以及空间设置，但却将人物替换成自己，或自己的朋友，也将环境换作现代日常生活场所。这样的挪用是经过“变照”，以便与艺术史图像进行对话。例如其《王府井纪事》，根据的是1968年艾迪亚当斯 (Eddie Adams) 的《枪杀北越士兵》之越战摄影图像。但刘 将这些图象移到北京王府井的街坊，变成了无聊的年轻人在消费社会中的另类情境，消解了死亡的恐惧，也呈现对生命的嘻戏。

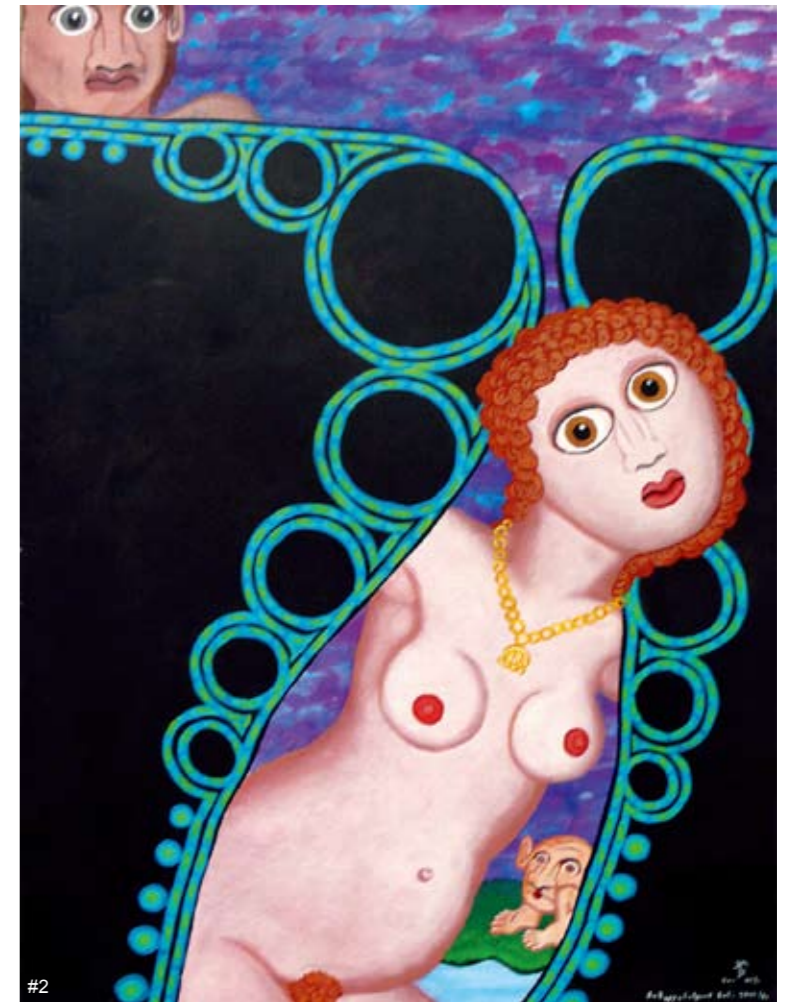
在面对政治、战争、历史创伤影像或议题上，中国当代艺术的处理方式，往往选择冷感或嘻戏的态度。美国文化评论家苏珊宋塔克 (Susan Sontag, 1933-2004) 的《论摄影》和《旁观他人之痛苦》之书，在面对中国当代艺术面对创伤型作品的变造上，适必要出现一种中国式的精神分析论述。

4. 情结，挪用与嘲弄背后的创作心理

1984年，美国艺术学者家阿瑟·丹托 (Arthur C. Danto) 丹托在其《艺术的终结》一文中指出，当日常生活的一切都可广泛以艺术作为包装，以至于模糊了分艺术品与商业产品的界分，艺术就死亡了。他正是以安迪·沃荷的《布瑞洛箱》为例，并视1964年为艺术终结之年。然而，艺术没有自1964年而告亡，而阿瑟·丹托也为这种艺术生产模式和美学位置，找到了新的哲学 释方向。他指出，如果任何东西都可以是艺术作品，而我们还想知道艺术是什么时，则必须从感官经验转向思想。我们若以波伊斯的植树方案为例，则会发现，除了哲学，必然还有文化上的课题。波伊斯有种植千株树的方案，任何人都可以提出这类似的植树计划，把不同种类、不同数量、不同年纪的树搬来搬去。种树的艺术家变很多，自然不能说谁复制了谁，但我们又如何去感觉或判断，这些相似的方案，谁比较特出，谁值得在那个据点出现？谁的树真的长大了？

从历史画、纪实摄影到艺术史，经典用之不完。属于后现代集锦的当代作品很多，但如果没有一个美学实验或文化意涵存在，则很容易变成一种艺术杂技的拼贴。尽管众所周知，只有提出与众不同的影响性新观念，沿袭挪用之作才有较高的美学成份，其余多是“观念仿拟”的观念艺术。然而，当 释权转交于专业文化工作者、学者、有社会地位的艺术家的、大众媒体、或一些艺坛的活跃人士之后，艺术作品连哲学的准则都不再可靠。它们成为众声喧哗的视觉表述。

我们多见到，无论是经典普及的文创生产，或是向大师致敬的当代艺术，面对由模仿、复制、挪用、印制、修改等观念行动，所建构的艺术世界或所谓视觉文件世界，最后都进入非关艺



术的艺术生产系统。而“艺术”的感觉，也在这过程中，被稀释掉了。

在庞大的世界艺术资产之前，经典纷飞，后来者是在向艺术史致敬，还是消费艺术史？取用之间，已是一门更复杂的艺术。如果，经典代表过去的权威，那么，在模仿、复制、挪用、致敬、修改等行为中，艺术家也都进入了一种又恋根源母体，又具 父权的情结状态 (Oedipus complex)。

1 #1-2 甜 油画 2001 Robert Zeppel-Sperl