

当代艺术中的挪用

钟远波

挪用(appropriate)中的 ap 来源于拉丁文的 ad,意为给予,appropriate 指个人拥有某物。两者结合在一起便意为“视某物为己有”。作为一种艺术创作方法,挪用就是指艺术家利用过去存在的图式、样式来进行艺术创作。当挪用成为后现代艺术的一种主要创作方法时,它不是被动的、客观的或偶然的,而是积极、主观、充满目的性的。

1. 图式、图像的挪用

19 世纪中期,挪用作为一种艺术创作方法才逐渐引起关注,典型的例子是马奈的《奥林比亚》。从构图上看,马奈明显挪用了提香《乌尔比诺的维纳斯》的图式。《乌尔比诺的维纳斯》是提香应乌尔比诺公爵之请而画,借维纳斯女神之名,反映的是当时威尼斯人的生活,也体现了提香的艺术观和文艺复兴时代的精神。而马奈在画《奥林比亚》时,完全摒弃了古典画法和学院派的教条,采用近乎平涂的笔法来减弱对人体体积感的塑造,并用代表希腊神系主体、宇宙秩序的“奥林比亚”命名。马奈用一个妓女的形象替代了神圣的维纳斯,这种替代势必改变作品意义的生效方式。这里的挪用,就是对原文本或原图像进行破坏和颠覆,而对原文本的破坏恰恰是艺术家的创作意图,因为作为“妓女”的“奥林比亚”本质上是无法取代维纳斯的,所以就衍生出了新的寓意。再如,杜尚对安格尔作品《泉》的挪用,杜尚的《泉》尽管在形式、语言、观念上与安格尔的《泉》拉开了距离,但是,其作品意义的生效却离不开前文本,之所以杜尚用“泉”来命名,就是试图在新、旧两个文本之间形成一条意义链。显然,同样是“泉”,安格尔表现的是一种典雅、纯洁的女性之美,而杜尚的“泉”却具有一种反讽、亵渎之意,男性的小便器不仅挑战了既定的审美习惯,而且也颠覆了原图像在性别方面的指向性。所以,不难看出,不管是图式也好,命名也罢,挪用的意义在于新作与原文本之间的张力而导致新意义的产生,也是一种对图式、图像进行解构与重构的创造方法。

森村泰昌的《玛格丽特公主》、《酒吧女郎》和岳敏君的《宫娥》、《你好马奈》等作品均挪用委拉斯凯兹、马奈等的作品。《玛格丽特公主》和《宫娥》原文本

中主角是王室继承人玛格丽特小公主和酒吧女招待,而新作中的主角却转换成了异妆的森村泰昌和嘻皮傻笑的岳敏君。这不仅颠覆了画外人和画中人 的性别和社会地位及主从关系,而且挑战了社会的基本结构和秩序,使男性统治者的社会身份受到了威胁。表达在今天的“读图时代”,用对经典作品的挪用来质疑艺术的精英性、原创性以及价值等问题。从森村泰昌选择性挪用的作品中,看到的却往往是他直逼观众的视线。他以这种方式将自己安排在“审视”的位置上——“被看”的作品反过来“看着”观众——在他的逼视下,究竟哪一方是视觉主体?在视觉的主客体关系被混淆之后,作品和观众之间的从属关系也被打乱了,人们感到观赏美术作品时所具有的“安心感”受到了威胁,即随着图像的被解体和重构,观众被领进了一个不可预测的、近乎恶作剧的世界,人们在他的作品面前会感到习以为常的秩序被打乱。森村泰昌的作品,从《玛格丽特公主》的奢华服饰和摆设中看到一种近乎恋物癖般的病态心理。挪用马奈的《酒吧间》中看到都市生活的浮躁和倦怠,而挪用勃鲁盖尔的《盲人》则被变体为一群到海外疯狂购物的富有且低俗的日本老年游客,挪用米勒的《晚钟》更向我们展示了一幅现代战争的场景。如此等等,挪用后的图像主题几乎涵盖了现代文明带来的种种弊端以及由此产生的心灵扭曲。

对挪用用得较好的还是女艺术家,许多挪用艺术的倡导人都是女性,女性艺术家的挪用更具有反讽性,而且对性别上的评论也很常见。她们大量挪用元图像,并对元图像进行复制的复制。巴巴拉·克鲁格大量采用挪用的摄影图像,《你的目光击中了我的脸庞》表达的涵义是男人是观看的,女人是被观看的。20 世纪 70 年代的《游击女孩》挪用《奥林比亚》的图式,在她们看来,《奥林比亚》是处于男性艺术家的凝视之下的,是一个缺乏主体性的“它者”。这不仅体现在创作中女性的身体往往是男艺术家凝视的对象,而且在博物馆,女性艺术家几乎也是缺席的。对于《游击女孩》而言,挪用《奥林匹亚》实质是以女性主义观点对男权制展开猛烈的攻击——包括攻击围绕男性艺术家为主体的西方艺术评价机制。大多数

元图像是男人生产的,男性生产在有意或无意间会反映男性的权利和意志,当女性艺术家把代表男权社会的形象挪用过来时,就更容易造成一种讽喻的效应。

2. 符号的挪用

每一个符号都有自身能指与所指的意义,但它们又处于一个复杂的、交错的意义系统中。而挪用的策略是,作者可以在挪用的过程中,对过去的能指与所指意义进行拆解,将被挪用的文本置入一个新的意义系统,使其产生新义。但这一切是悄悄地完成的,过程看起来普通、自然。

在西方的后现代艺术中,挪用更适于非手工绘制的艺术,形象不是画出来的,而是做出来的,这就是波普艺术。美国的波普艺术在挪用的符号应用上是做得最多的,但不能说是做得最深刻的。欧洲艺术家做得比较深刻,但挪用的程度、规模和丰富性远不如美国。波普艺术在观念上消解了精英艺术与生活的界限。如沃霍尔、罗森奎斯特、奥尔登堡、韦塞尔曼、里斯坦尼等对各种商业广告和明星照片等流行图像符号的挪用,不仅丰富了挪用的艺术资源,而且牵涉到对作品涵盖的文化和艺术问题展开的思考。

中国的波普艺术源于20世纪70年代末、80年代初的苏联和捷克等东欧国家。他们使用可口可乐等诸多商业符号去调侃曾与他们有关的历史人物和政治形象。1989年后,“85新潮”的一些艺术家针对中国社会现实,用幽默、反讽的方式来解构对中国有巨大影响的事件和对象。虽然是对西方波普艺术和东欧“政治波普”的仿制,但它明显具有本土文化的特性。从语言风格看,他们充分运用了“挪用符号”的手法。王广义是最早挪用“文革”图像和国外商标这些典型符号进行创作的画家之一,在“大批判”系列中,他对不同文化情景中的政治、社会、历史和商业等一系列符号和图像的把握,展现了他对政治与历史、商业与文化的视觉图像的把握和组织能力,虽从形式上仿效波普,但本质上则是对现代主义的反叛,达到了嘲讽和消解的目的。而张晓刚的《大家庭》则挪用50、60年代在国内盛行的家庭照,千人一面的面孔作为基本符号反复出现,呈现出一种审美意识模糊的中性模式。张晓刚巧妙地批判了极左文化所导致的集体意识抹杀大众个性的问题。王广义、张晓刚及后来的岳敏君和方力钧等,以其成功证明了挪用符号进行绘画创作的可能性。

最早挪用中国符号来做装置观念艺术的是徐

冰。他的木版刻字造字,是地地道道的汉文化的四大发明之一的体现,具有浓厚的中国传统文化品味,又具有现代意义,适应了现代艺术与现代展览的要求。他的作品《鸟飞了》,则把篆书、楷书、隶书等的书写变成了一种形象化的立体的飞翔符号。吕胜中则同样挪用中国民间符号“红色剪纸小人”,并且在欧洲各国和日韩等国做了多次行为与装置性的展览。这种“中国红”品味的文化符号一旦与当代艺术展现样式相结合,轻灵的传统“红人”就变得厚重起来。蔡国强的《威尼斯收租院》、《草船借箭》、《龙来了》、《一龙九柱》等都是对中国传统符号的挪用。这些作品,让后来者看到除了“文革”符号之外,还有更深远更广泛的中国符号和传统资源可用。

3. 挪用的泛滥和媚俗

大众文化已经以极有力的方式取代了精英文化的至尊地位。中国美术界对挪用并不陌生,从“政治波普”到当下的“卡通一代”,许多艺术家都曾使用过挪用的手法,尤其是近年来,挪用在影像领域已出现泛滥之势。准确地说,他们在合理借鉴西方当代艺术的理念与方法后,选择了挪用公共图像以及对公共图像的再发现与再创造。不可否认,现在还有艺术家是在从纯粹风格的角度挪用公共图像,也有人是在缺乏个人深层体验的情况下,勉强地使用公共图像:比如岳敏君对马奈《枪杀马克西莫连》的挪用,画出泼皮式的《处决》,刘国强《一切反动派都是纸老虎》和《纤夫》就是对伟人图像和列宾的《伏尔加河上的纤夫》的挪用,华继明挪用当今走红艺术家的图像进行翻画而制造的系列作品《中国美术史》等等。更有人是在迎合外国人的口味,献媚性地使用公共图像,比如工农兵、红卫兵、天安门等,后来扩展到挪用一切——老照片、艺术史、电影史、军事武器史、船舶史、生物史、家具史、建筑史以及时尚杂志上的一切图像。《最后的晚餐》、《梅杜萨之筏》和《自由引导人民》一次次被挪用,60后用完了,70后接着用,现在,80后又开始用了。部分艺术家之所以会选择挪用,就在于它不失为一种快捷有效的方法,似乎这些符号和画面组合就是当代艺术的通行证,这类投机的挪用并不是真正意义上的中国当代艺术,只是为满足当下艺术市场对新图式的需要,是挪用的泛滥和媚俗。

(作者单位 重庆文理学院美术学院)

责任编辑 韦平