

您当前所在位置：[首页](#) > [研究](#) > [理论研究](#)

杜尚的“挪用”与文化诗学

2010-1-8 10:47:45 作者：邹跃进 来源：中国艺术批评家网专稿 人气指数：46 字号：[【大】](#) [【中】](#) [【小】](#)**注明：未经本站允许，请勿转载！**

摘要：现在，通过杜尚，我们会突然发现作品的诗学实质上就是文化的诗学，或者说，通过人类几千年在文化方面的积累与分化，多种文化世界相对独立的自律和它们之间相互渗透的联系，作品的诗学也到了转化为文化诗学的时候了。因为从最根本的意义上说，艺术、艺术作品、艺术世界只有在人类文化的不断创造、积累、分化、整合、自律而又相互关联的进程中才有可能存在和发展。而从共时性的角度看，艺术和艺术作品必然是整个文化和艺术世界中各种力量努力合作、协调、冲突、碰撞、交流、共谋生产出来的产品。所以，从文化诗学的角度来看，重要的不是艺术家，而是那些具有客观上有效的行为方式、操作规则、接受与阐释的文化语境。当杜尚采用挪用的方式来创造艺术，把现成品当成艺术品来使用时，他就有意地利用了人类文化自身具有的创造和生成的能力，从而使他的挪用行为和现成品成了一条通向文化诗学的有效途径，也为我们今天从文化的角度思考诗学问题和从诗学的角度思考文化的问题提供了一条新的思路。

1917年，一件富有历史性的艺术事件是杜尚把一个日常生活中的用品——便池——放进美术馆，作为艺术品来展出，当20世纪即将结束时来回顾20世纪的艺术史，现在谁都明白，要谈及20世纪的艺术，特别是后现代艺术，就必须面对这个便池以及由它提出来的问题。然而这是一个不易回答的难题。因为它在它面前，我们已有的那些艺术概念没法对其进行界定和解释。比如说我们不能认为杜尚的行为是“模仿”和“再现”行为。事实上便池就摆在那里，它本身就是成千上万个便池中的一个，再说它也没有模仿再现其他便池的能力。同样，我们也不能用“表现”和“反映”之类的概念去解释杜尚的行为。从杜尚的作品便池与其它便池的关系角变看，我们也许可以使用戈德曼在《艺术语言》一书中所说的“样品”概念。但是，这个概念就像杜尚自己发明的那个“现成品”概念一样，只能解释这种类型的作品的特征，而不能说明创作这种作品的行为特征。更进一步看，如果不从作品追溯它的起源，即它的行为特征，“现成品”的概念也就会失去赖以存在的前提，所以，参考杜尚的做法，笔者运用在我们经济生活中经常使用的“挪用”这一概念来界定杜尚的行为，当然，我们也可以“搬用”、“借用”等概念，但在笔者看来，这些概念由于没有那种把公款挪为私用的特定含义而不足以说明杜尚这一行为的特征，以及由它产生的意义、价值与问题。

当然，困难不在于为杜尚的行为及其作品寻找到一个确切的概念，而在于解释便池作为现成品是怎样成为艺术品，杜尚的“挪用”行为是怎样转换为艺术行为的。在这方面，到目前为止，迪基的解释最有说服力。迪基认为，杜尚对现成品的挪用之所以是艺术行为，便池之所以能转化为艺术品，是因为有一个“艺术世界”存在。在这个世界中，有一套约定俗成的制度和惯例，它具有授予进入这一世界的现成品以艺术地位的权力。在迪基看来，当一现成品被艺术家搬进美术馆中作为欣赏的对象展出时，就已在事实上取得了艺术品的资格，被授予了艺术的合法地位。这是因为美术馆作为艺术世界中的存在者，本身就具有授予对象以艺术品的资格和权力。同时，迪基还认为艺术世界授予对象以艺术品资格的方式是多种多样的，除了在美术馆展出，在舞台上演出等形式外，还可以通过命名等方式授予一物体以艺术品的合法地位。尽管迪基的理论在后来受到学术界各方面的批评和修正，迪基本人也在不断修正自己的理论，放弃了那些争论性较大的概念（如“授予”等）^①，但在笔者看来，迪基的解释就像杜尚的“挪用”行为一样，是充满智慧的。因为正是他为杜尚及其追随者的艺术创作方式（挪用）和艺术品（现成品）找到了理论与逻辑上的依据。但这并不妨碍我们在迪基理论的基础上进一步追问杜尚“挪用”行为在历史、文化和日常生活等方面的依据，依笔者的看法，理解杜尚，首先就得理解他的挪用行为在历史、文化和日常生活等方面的依据，理解了这些依据，也就能看到杜尚“挪用”行为在20世纪艺术史、文化史方面的巨大影响的合理性，以及这种影响所产生的意义、价值和问题。

让我们先从追问杜尚“挪用”行为的历史依据开始。

去参观过艺术博物馆的人都知道，我们不仅能在其中欣赏到文明社会的艺术，如古希腊的雕像、明清的字画、历代艺术大师的杰作，而且还能看到史前时期和原始社会的艺术，如仰韶文化的彩陶盆、非洲的面具等。然而事实上，那些被后人置入艺术博物馆，被称之为艺术品的东西，在人类历史早期的社会中，却仅仅是人们日常生活和精

最新推荐

- 奇怪的战争
- 日食与战争
- 皮影春秋
- 吕澎：“镰刀-斧头”被遗弃的意识形态符号
- 形式主义者如何介入生活
- 杨卫：我的野史观(上)
- 拜金主义和拜神主义
- 段炼：偏见与妥协
- 街头艺术、欧美之争与当代中国
- 图载论
- 裸露的真实：性·性别与身体政治
- 当代艺术史：文化与政治的多维变奏
- 杜尚的“挪用”与文化诗学
- 美术馆：世纪梦想
- 警示生命
- 排他的“多元化”
- “后社会主义”与“后毛泽东时代”
- 小箭师
- 新兴的70后艺术力量
- 光色无限



神生活方面的用具，有着非常确定的实用功能。也就是说，在今天被人们作为艺术品来接受的东西，在当时的历史中是与人们的生活融为一体的，承担着诸如解除饥饿、消除恐惧、鼓舞士气、战胜敌人的任务。事实上，在中国一些博物馆所收藏的彩陶盆、彩陶罐中，有许多在史前社会就是作为便壶来使用的。所以，从根本上说，这些史前的艺术品（包括人类文明社会早期的许多艺术品），特别是那些日常生活中的器具，在性质上与杜尚的便池并没有什么本质的区别。但问题在于：它们为什么能堂而皇之地进入艺术博物馆，下面用绒布垫着，外面有精致的玻璃罩保护，还能驱使成千上万的人去参观，而杜尚的便池进入美术馆展出却惊得世人目瞪口呆呢？这确实是个令人费解的问题，可供选择的解释也许是这样的：人类早期作为生活用品和精神产品来使用的东西，在进入艺术博物馆之前很久就已经彻底丧失了它们的实用功能。同时，它们被置入艺术博物馆又通过了一个漫长的社会化过程，没有人能把这一行为作为突发事件来思考，而仅只是默默地执行和接受由这个已有艺术博物馆，已有艺术分类标准的社会所发出的指令，再加上它是美学家、艺术史家、收藏家、批评家、艺术家们长期努力的结果，没有任何个人的色彩加入其中，也掩盖了根本不属于艺术的作品置入艺术博物馆的实际意义，特别是它在方法论上对艺术创造的意义。杜尚的挪用行为则不一样，他是把一个仍然由成千上万的人们正在使用的那种便池搬进美术馆去展览的，人们都非常清楚在日常生活中，他们是以怎样的态度，在什么时候，以什么姿势去使用它的。而美术馆——人们用“殿堂”来称呼的神圣之地——怎能像茅厕那样与便池为伍呢？然而这也许正是杜尚的智慧之所在。因为通过“挪用”艺术世界在人类社会合法化的过程中使过去的生活用品进入艺术博物馆而转化为艺术品的行为，杜尚就为自己挪用现成品的行为找到了历史依据，那个仿佛突然从天而降的便池也就有了自己的合理性。但杜尚又是以一种人们暂时无法接受其为艺术品的东西——便池来向传统艺术发问的，从而迫使人们为艺术和艺术品的本质寻找更为坚实的基础和更为有力的根据。

杜尚“挪用”现成品的行为不仅有其相应的历史依据，而且也有它在日常生活方面的依据。为了说明这一点，让我们暂时撇开杜尚的便池来关注一下贡布里希在《木马沉思录》中提到的那把“待在幼儿园的角落里，没有什么美学雄心”的扫帚^②。贡布里希在那篇文章中谈到，幼儿园角落里的扫帚，在一定条件下就能成为儿童的玩具，即木马的替代品。从模仿与再现的角度看，虽然木马和扫帚在外形上并没有什么相似之处，但扫帚的某些性质和功能则能满足儿童游戏的需要，从而使其能成为儿童想象中的木马。尽管扫帚没有什么美学雄心，但贡布里希是有的，他希望通过这一事实来澄清幻觉艺术的起源和起点的问题，在此我不想来评述贡氏关于再现艺术的美学思想，而只想借用这同一个事实——在游戏中扫帚成了木马的替代品——理解杜尚挪用现成品行为的生活依据，及其在文化诗学方面的意义，这样，我们就可以把注意力集中在如下的问题上：即当幼儿园角落里的扫帚成为儿童想象中的木马时，有哪些条件在发挥作用？在我看来，至少有如下三个条件是必不可少的：第一是儿童的心理意图，或者说生物学上的游戏冲动；第二是扫帚本身必须具备与木马相应的基本性质，如能被骑的自然属性；第三是从扫帚到木马的转变意味着从一种使用方式到另一种使用方式的转换。从接受和阐释的角度看，这三个条件中最为重要的是第三个，这也就是说，使用方式与事物的性质联系最为紧密。扫帚之所以能变成儿童游戏幻想中的木马，就在于他不是用它来扫地，而是骑在它的上面。事实上，在日常生活中，一事物转换为其它事物的“事变”是经常发生的。比如说一把菜刀在特定的情况中就能成为一件杀人的凶器，而在另一情境中，又可能成为珍贵的历史文物，具有历史价值。物品的性质就像语言的意义一样，只有在使用方式和语境中才具有确定性。这一比较自然就会使我们想起维特根斯但在后期哲学著作《哲学研究》中对日常生活语言的看法。维特根斯但认为，语言中的词就像工具一样，词的意义在于词的用法。他以箭头符号“→”为例来说明他的观点，“箭头只有在应用中指示，正是应用赋予箭头以生命。”^③这意味着语言的意义只有在使用的方​​式中才能生存和确定，离开了对语言的使用方式，是寻找不到词语的意义的。所以他说：“别找寻意义，去找寻用法。”从扫帚到木马（玩具），从菜刀到凶器或文物，从箭头符号到指示方向，都可以看到同一个事实：即使用方式产生和确定对象的性质。实际上，正是这个在日常生活中无时无刻不在发生的“事变”所包含的基本原理——使用方式决定对象的性质——构成了杜尚“挪用”现成品行为的生活依据。因为很显然，当杜尚把生活中的便池搬进美术馆展出时，就已从根本上改变了对便池的使用方式，使其从一个提供方便的对象转换成了一个关注和沉思的对象，一个艺术的对象。如果说维特根斯但通过对日常语言的研究和思考得出了使用方式决定词语意义的论断的话，那么杜尚则是凭着艺术家的直觉发现了在日常生活中物体“事变”的同一原理。但是，有一个事实也许对于我们去感受杜尚的智慧是至关重要的，即当维特根斯但还在思考逻辑哲学，关心语言的意义与事实的关系时，杜尚则早已把他锐利的目光投向了日常生活，并在器物的“事变”中发现了维特根斯但在后期哲学中才开始思考的问题。从这种意义上我们可以说，杜尚的智慧并不在于他挪用了便池成其他什么现成品来作为艺术品展出，而在于他有效地运用了物体在日常生活中“事变”的基本原理，或者说一种特定的生活形式。把一种生活形式转换为一种与其结构类似的艺术形式，也就是把一种司空见惯而成了社会无意识的生活形式提高到了自我意识和方法论的高度，从而使造型领域中的挪用行为获得了诗学上的意义。关于这一点，我们可以从深受杜尚艺术观念影响的美国波普艺术家约翰斯下面的言论中体会到：“对·物体的使用方式决定了它的意义，一旦一幅画出现在观众面前，观众时间的欣赏方式就确定了这幅画的含义。”^④另一位美国波普艺术家贾帕斯则更为深刻地谈到了他对物体“事变”的特殊兴趣，他说：“我关注一件东西不在于它本身是什么，我关注它是如何脱离本身而变成另外的东西，关注人们精确地确定事物的每一时刻。关注这一时刻的消逝，关注看到这个事物或谈论这个事物并让它放任自流的每一时刻。”^⑤

必须看到，当杜尚挪用便池放进美术馆时，问时发生的事情不仅只是使用方式的变化，而且还有空间位置的改变。这意味着物体的“事变”是需要空间的。当然，这个空间在本质上不是物理的自然空间，而是文化的、有含义的空间。用语言学的术语来界定它，这个空间就是语境，是上下文之间的关系，正是这种空间的特性构成了杜尚挪用现成品行为的文化依据。为了说明这一点，让我们再一次回到维特根斯但关于日常生活语言的哲学思考上来。维特根斯但认为：语言和使用语言的行为都是“语言游戏”，而语言游戏是多种多样的，如发出命令，报导一件事，感谢，咒骂，请求等等。有多少种语言游戏就有多少种生活形式，所以，“想象一种语言就意味着想象一种生活形式。”^⑥同一个词，同一句话，在不同的语言游戏中，它的含义是不一样的。语言既然是游戏，就像游戏一

样有自身的规则，而不同的游戏规则也就有不同的用词的方法，同一个词汇因此而产生不同的含义。如果我们把维特根斯坦的“语言游戏”、“生活形式”的概念转换为“文化世界”和“生活领域”的概念，我们就能理解杜尚“挪用”现成品行为的文化依据，因为很显然，杜尚的“挪用”行为之所以是艺术行为，他“挪用”的便池之所以是艺术品，不仅在于如迪基所说的那样存在一个“艺术世界、而且更为重要的还在于存在着与“艺术世界”并存的丰富多样的“文化世界”和“生活领域”，在人类社会中，它们一方面相对独立，有着自身的规则，也要求生活于其中的主体有其符合规则的行为方式、语言方式以及对物体的使用、交换、陈列的特定方式；另一方面它们又相互联系、相互渗透，密不可分，前者使物体的性质具有确定性，也规定着对物体的使用方式；后者则为物体的性质在不同文化空间和生活领域中的流变、交换、转换、生成、交流、集合、拼贴等提供了可能性。这意味着，人类不仅生产和创造与自然不同的物质和精神的人工产品，如艺术家创作的艺术品，工人制造的机器，哲学家的哲学著作，宗教领袖创立的宗教信仰体系等，构造了丰富多彩的文化世界和生活领域，而且同一物体还可通过不同文化世界和生活领域之间的交流、交换，或者说流变来增加、生成众多的性质，转换、流变为其它性质的物体，由此而形成新的文化世界和新的生活领域。这也许可以说人类不仅创造文化，而且文化自身也具有创造和生产能力。想想“文物世界”中的文物，大概没有一件东西在开初就是属于文物世界的，所以，杜尚挪用现成品行为之所以有可能，也在上述人类社会的文化特征为其提供了可能性。

在上面，我们从历史、日常生活和文化几个方面分析了杜尚挪用行为的依据，但仅此我们还不能解释杜尚挪用行为为什么在当时艺术世界中会遇到抵抗，为什么对后人又会产生巨大的影响。因为按道理说既然物体在不同生活领域和文化世界中的流通所造成的“事变”早已为世人所接受，也就是说，人们对于把一把杀人菜刀判为凶器，把一个伟人的用具置于文物世界看成是一件再自然不过的“事变”，那么杜尚通过挪用，把一件日常生活中的用品——便池——放进美术馆作为艺术品来展出则也应被视为理所当然的事。但事实是，杜尚的挪用行为即使是在号称最为自由的美国也遇到了顽强的抵抗。究其原因，杜尚挪用的现成品仍然与上述的凶器和文物的性质之间有一个重大区别，即杜尚的便池在艺术世界中是反传统、反规则的，因为在20世纪初期的文化中，艺术作品总是与创造而不是与挪用相联系，与特定的材料（如油画颜料、水彩、画布、大理石、石膏等）和特定的形态（如形象）而不是现成品相关联的——简言之，杜尚挪用现成品的行为涉及到何谓艺术，何谓艺术品的问题。关于这一点，我将在第二部分再予以详细论证。现在我想指出的是，尽管杜尚在艺术世界的内部是反传统的，但由于挪用现成品的行为是建立在一个更为广阔的传统基础上，有其在历史、文化和现实生活方面的依据，所以，艺术世界最终还是接受了它，并且成为后来艺术家们学习、研究、探索艺术创造中新的可能性的一种范式，给二战后的西方艺术史以巨大影响。实际上，正是通过杜尚，许多艺术家才逐渐明白，人类所有的文化都具有向诗学转换的可能性，这样，杜尚所提出的问题就不仅是一个诗学的问题，而且同时还是一个文化诗学的问题。作为艺术作品的便池正如许多学者所认为的那样，并没有什么值得称道的地方，但是，他的挪用行为及其现成品概念在艺术史上则是富有历史意义的，“因为把作品的诗学问题转换为文化诗学问题（详后），就为艺术的发展提供了新的可能性。

二

上面谈到，杜尚挪用现成品的行为受到当时艺术世界的抵抗是因为他触及到了何谓艺术和艺术品的的问题。在迪基的理论中，这个问题虽然通过“艺术世界”、“惯例”、“授予”等概念得到了解释，但现成品作为艺术品的自身根据，在没有得到任何论证的条件下则被迪基取消了，这样，从作品的诗学到文化的诗学之间，也即从现成品到艺术品之间就缺少了应有的过程和中介。当法律把一把杀人的菜刀判为凶器时，不仅因为有一个法律世界存在，而且还因为杀人这一事实本身构成了凶器的内在依据。因此，在下面我将从艺术史的角度，或者说从杜尚挪用现成品与当时传统所认可的艺术品的比较中进一步阐释杜尚挪用现成品行为的合法性和取消传统所认可的艺术品根据的可能性。

我们知道，西方造型艺术，自文艺复兴直到印象派的出现，在技法上主要以解决视觉的真实性的主要目的，而为这种技法提供依据的则是人文主义思想和文学描写世界的方式。前者设定的问题是人的本质，即人是什么的问题，于是有了古典主义崇尚理性，浪漫主义高扬自然、情感、自由和想象，以及现实主义对现实生活中人的真实性的追求；后者则使造型艺术注重题材的价值、内容的意义和故事情节的安排。这样，造型艺术自身的本质就被人是什么的问题和文学描写世界的方式给遮蔽了。这一状况直到惠斯勒、马奈和塞尚等艺术家的出现才开始有了改变。比如说，惠斯勒把自己的作品用交响乐来命名，其目的就是为了摆脱题材和故事情节的束缚。在惠斯勒看来，一幅画的价值存在于色彩、笔触等形式的组合与构成之中，它就像交响乐一样无须模仿任何外在物象也能打动我们的心灵，被誉为现代艺术之父的塞尚，为探索画面形式的结构和意味，打破了焦点透视、远近透视的成规，这就为他之后的艺术家进一步研究画面的抽象形式、艺术语言的纯粹性开辟了道路。如野兽派通过吸收东方艺术的营养，在艺术创造中把平面性、装饰性、线条的节奏和韵律的价值置于首要地位。再如直接受塞尚影响的立体派画家，在塞尚的基础上进一步探索画面的形式结构与意味之间关系，物象、题材自身的价值已完全处在服务画面形式需要的地位。可以说，自惠斯勒，特别是塞尚之后，西方的艺术史就开始沿着一条所谓现代性的道路发展，造型艺术的自然史或者说他律的历史也就结束了，艺术开始了自我意识的历史。这个历史就是不断地回到画面的形式和语言，回到艺术的纯粹性，回到艺术媒介的历史。法国画家莱热说：“每一艺术物为自身而存在，具有一种绝对的、不系于它所表现的客体的自身价值。”^⑦美国艺术批评家格林伯格则认为：“要保持一门艺术的特性，就必须强调对其媒介理解的难度，对视觉艺术来说，媒介被体现在物质上，因而纯绘画和纯雕塑首先力求在物质上影响观众。”^⑧西方现代造型艺术的现代性实际上就是以追求这种形式的自律、语言的纯粹和媒介的力量为最终目的的。这也就是说，一幅绘画作品之所以是它自身，就在于它是用形式与色彩构成的，至于绘画作品所描写的题材、故事情节和主题，都是绘画性之外的东西，只有排除它们，一幅绘画作品才是纯粹的，但是，如果我们从杜尚挪用现成品的行为出发

就可以提出如下的问题：即日常生活中的便池、瓶架、衣夹子、汉堡包等一切可视的东西难道就没有形式、色彩、结构了吗？回答只能是肯定的。这也是为什么曾作为器具使用的彩陶罐、彩陶盆能堂而皇之地进艺术博物馆的根本原因，这意味着被现代艺术家们所追求的艺术形式的自律并不只存在于一幅抽象的艺术作品中，而且也存在与我们的日常生活中，它们甚至无处不在，随手可得。这样，在杜尚的挪用行为和现成品面前，关于作品自身的根据问题就被取消了。因为在这里，我们再也没有必要去追问一件艺术作品自身的根据和本质是什么的问题，而是要追问何时、何地艺术才成其为艺术。这也就是说，关于艺术品的根据这个问题的答案再也不必从一幅作品自身的形态特征中去寻找，而应到作品赖以生产、交换、流变、消费的文化世界中去寻找，看看它们是怎样被生产、消费和使用的。比如说，当杜尚的便池进入艺术世界这一文化世界时，会因对它的特定的使用方式和接受方式而成为艺术品，但它也完全有可能成为某件谋杀案的证据而进入司法世界，在这个世界里，人们就会以完全不同于艺术世界中的方式去使用和接受它，比如说人们再也不会去关心它的形式和色彩以及与日常生活的联系等相关的含义，而只会去注意在它上面有没有指纹等作为杀人证据的东西。

现在，通过杜尚，我们会突然发现作品的诗学实质上就是文化的诗学，或者说，通过人类几千年在文化方面的积累与分化，多种文化世界相对独立的自律和它们之间相互渗透的联系，作品的诗学也到了转化为文化诗学的时候了。因为从最根本的意义上说，艺术、艺术作品、艺术世界只有在人类文化的不断创造、积累、分化、整合、自律而又相互关联的进程中才有可能存在和发展。而从共时性的角度看，艺术和艺术作品必然是整个文化和艺术世界中各种力量努力合作、协调、冲突、碰撞、交流、共谋生产出来的产品。所以，从文化诗学的角度来看，重要的不是艺术家，而是那些具有客观上有效的行为方式、操作规则、接受与阐释的文化语境。当杜尚采用挪用的方式来创造艺术，把现成品当成艺术品来使用时，他就有意地利用了人类文化自身具有的创造和生成的能力，从而使他的挪用行为和现成品成了一条通向文化诗学的有效途径，也为我们今天从文化的角度思考诗学问题和从诗学的角度思考文化的问题提供了一条新的思路。

三

二次大战以后，在美国、法国、英国、德国、意大利、日本等发达国家中，出现了许多受杜尚挪用现成品行为影响的艺术流派，如波普艺术、新现实主义、偶发艺术、环境艺术、大地艺术等，由此构成了所谓后现代主义美术的景观。这一事实意味着杜尚的挪用行为不仅揭示了艺术世界和文化世界作为文化诗学存在的功能与意义，从而使作品诗学的问题转化为文化诗学的问题，而且也通过他在艺术观念和艺术实践上的巨大影响，使其建立的文化诗学的范式因后继者的填充与发展而有了充实的内容，使文化诗学有了相对完整的特定内涵和意义（当然，在此必须说明的是，杜尚的“挪用”艺术行为的历史情境和面对的种种问题与其后继者是有很大差异的，这意味着要全面研究杜尚与其后继者之间的关系，理应指出他们在各个方面的差异。但由于本文把重点放在文化诗学和杜尚的“挪用”艺术行为的客观效果上，这样，笔者在此着重关心和阐述的是杜尚与其后继者在文化诗学上的同一性，而不是差异性。如果就其杜尚的艺术创作意图和主观愿望而论，即使是在文化诗学这一具体层面上，杜尚也是反诗学、反文化、反美学、反传统的，这一点，本文结尾部分还会谈到。事实上，文化诗学是通过杜尚“挪用”艺术行为的客观依据和客观效果对其意图和主观愿望的超越所产生的巨大影响才逐渐呈现出它的完整性的。正是在这种意义上，我们才把杜尚视为文化诗学范式的建立者。）

从杜尚及其追随者们的艺术实践看，他们的一个共同特征是在挪用的基础上，装配、涂改、修正、拼贴人类创造的现成物。这意味着文化诗学为艺术创造开发了新的资源，或者说新的题材领域。这些艺术资源和题材一般来说都是当代社会日常生活中经常使用的消费品（如便池、衣帽架；可口可乐、汉堡包等）；流行的大众文化（如电影明星、连环画、广告、画报等）；在历史上有巨大影响，并且至今仍在现实生活中流传甚广的文化（如世界名家的名作，世界名人的画像、照片，以及某些历史文物等）。这些资源和题材的第一个特征是它们都是相对稳定的、客观的物质形态的文化物品，而不是稍纵即逝的生活事件和人的那些捉摸不定的感情。这些资源和题材的第二个特征与第一个特征有着内在的联系，即它们都是整个社会共享的文化财富，而不是某位艺术家自己的奇思妙想或个人的情绪和情感等私人的心理活动。事实上，杜尚及其追随者的挪用行为正是以这些资源的社会公共性和共享性为前提的，或者更准确他说，这些资源的特征既是挪用行为的结果，也是挪用行为得以成立的原因。

从上述艺术资源的两个特征中，我们可以引申出第三个特征，即它们的现实性。这是因为挪用者眼中的艺术资源本来就是人们日常生活中使用的物品，它们环绕着人们的生活，几乎是无时不在、无处不在人们的身旁。即使是那些在过去历史中产生的图像和文本，也因在现实生活中影响着人们的思想感情和思考世界的方式而具有了现实性。正是它们的这种现实性成了杜尚及其追随者“挪”之不尽，“用”之不竭的生活源泉。更进一步说，这些资源的现实性特征也就使造型领域中的文化诗学具有了现实主义的内涵，我们不妨称其为文化现实主义。这种文化现实主义既是对现实生活的真实反映，也是当代社会生活的必然产物。我们知道，在工业和高科技发达的西方国家中，工业制品充斥市场，各种信息符号，如广告、电影、电视、通俗小说、流行音乐等大众文化通过大众传播媒介和标准化的复制早已泛滥成灾。同时，人类几千年文明积累起来的文化也共时性地存在于图书馆、博物馆中，成为人们精神消费的对象。由于这些无处不在的文化构成了现代人的生存空间和环境，也就使得那些曾具有人情味的田园风光、独立自足的大自然，在以自然保护区的名义而成为都市文化的一种补偿和都市人的一种新的奢侈品的过程中被污染了，这一点无疑会影响杜尚及其追随者们的艺术观念和艺术创造。事实也是如此，这可以从新现实主义运动的奠基人和评论家里斯坦尼的下述言论中发现这一点。他说：“在欧洲同在美国一样，我们正在自然里寻找新的方向。所谓当代的自然，就是机械的、工业的和广告的洪流……日常生活的现实，如今已经变成了工厂和城市。”⑨

同时，文化诗学的文化现实主义也是杜尚及其追随者对现实生活给予重新理解的结果。当然，与过去所有形形色色的现实主义相比，文化现实主义理解现实生活的方式、角度、立场均有自己的独特性。过去的现实主义，不管它是批判现实主义、革命现实主义，还是超级现实主义、魔幻现实主义，都把现实生活直接理解为人的活动、人的

情感、人的生活状态，人们从画面上看到的则是人的故事、人的表情、人的场景、人的姿态。这会使我们想起马克思主义创始人恩格斯给现实主义下的经典性定义：现实主义是“描写典型环境中的典型人物”。而文化现实主义则把现实生活理解为文化，或者说人的活动所留下的痕迹，如产品、符号、图像、日常生活的各种用具以及丢弃的垃圾等。这些东西就像一面镜子，既有独立自足的客观性又能映照出人类的生存境况。这意味着，文化现实主义把现实生活中人类创造的文化作为艺术创造的资源 and 题材，只不过是理解人作为现实生活中的主体的另一种方式而已。从文化现实主义的角度看，人类的现实生活以及人类对生活的态度，既是由人类所创造的文化所构成，也是由它所规定的；这正如米夏埃尔·兰德曼所说的那样：“每一个文化创造总是包含着一种神秘的或隐藏着的人类学。”^⑩事实上，人类也正是通过自己创造的各种文化，如语言、艺术、宗教、哲学、政治、工具、仪器等来感受、体验、观察、表达和行动的。不仅把文化作为一种客体来思考，而且认为文化客体本身就能思考和呈现人类的现实生活和生存境况，既是文化现实主义的独特之处，也是它与过去所有的现实主义一脉相承的地方。

由于造型领域中的文化现实主义把文化作为艺术资源和题材来对待，也就使艺术作品中的现实具有了与实在的现实生活同样多时态的历史维度。固为对于文化现实主义来说、现时态中的一切文化，都是现实生活的组成部分。这样，通过挪用、涂改、修正、拼贴和装置，不同历史时期中物态化的文化就可以在作品所给定的同一空间和同一时间中共存。事实上，不同历史中的文化也只有通过物态化的文化才能相会。所谓“相会”和“生存”也就是不同历史时期的声音在一个由作品所给定的绝对现时态中的对话与交流。在这里，每一文化物体都有自己的起源和独特性，但在通过其它文化物体时，又能生发出自身过去所没有的意义和性质。由于文化现实主义所理解的现实生活具有多时态的历史维度，所以，它也就具有揭示现实生活的复杂性和矛盾性的力量。同时，文化现实主义作品中的现实生活，也像实在的现实生活一样，是一个不同民族、不同地域的文化并存的世界。造型领域中的文化现实主义在形式上也有自己的独特性。当现实主义是通过油画语言，国画语言、版画语言、雕塑语言来言说现实生活时，都必须遵守自身画种材料所规定的语言规则，这样，作品中的形象与现实生活跟实际的现实生活之间就有了中介和距离；而在文化现实主义作品中，艺术形象题材与艺术媒介是同一的，这样，作品中的现实生活与实际的现实生活之间在语言方面则具有无中介、无距离的同一性。所以，它也就像现实生活中的材料和媒介一样，是一个丰富的“杂语”世界。

通过上面的论证我们可以看出，造型领域中的文化现实主义在内容和形式语言上都是现实主义的。所谓“并存”，所谓“杂语”所谓“无中介的同一性”，都可以说是现实生活的自身特征。并且当这些生活中的文化存在的形式被转化为艺术形式时，文化现实主义就具有了干预现实生活的力量。这是因为文化物体本身就是现实本身，文化物体本身就能陈述、解说、呈现、批评、嘲笑现实。而当这些形式被用于揭露人类文化中的负面价值时，文化现实主义也就具有了批判现实主义的力量，这是因为像战争、吸毒、环境污染、恐怖活动、种族歧视、人口爆炸等人为的罪恶，都会通过文化留下让世人触目惊心、永远难忘的痕迹。

四

前面谈到造型领域中的文化现实主义不仅在内容上是现实生活的反映，而且它反映现实生活的形式也是内在于现实生活之中的。可以说，以现实生活自身的形式与媒介来理解现实生活的内容和意味，从而达到艺术与生活无媒介的直接同一，确实是文化诗学中文化现实主义的一大特色。但这种判断只有部分的真实性，这是因为生活自身的形式所遵循的是生活自身的逻辑，即它的实用要求。这样，形式与方法作为一种手段在操作者看来只不过是达到目的的中介而已，方法和手段并不指向自身，并以其为目的。杜尚的挪用现成品的行为则不一样，在这里，手段不仅指向自身而具有目的性，而且是大于目的的，即诗学意义上的目的。从比较的角度看，文化诗学理解现实，创造艺术作品的方式与方法会使我们很自然地想到考古学。因为考古学像文化诗学一样也是通过物体自身来感受、思考和理解对象的。只不过前者理解的对象是那个已消失的过去（历史），后者理解的对象则是正在发生的现实生活，或者说是过去、现在、将来都在其中的现实。不过，考古学与文化诗学的最大差别还在于：前者的方法和目的是使离开整体的文化物体再回到整体之中去，并通过它们重构已消失的历史的完整性，从而使文化物体从已不可理解的、陌生的东西再度变为可理解的和熟悉的东西；文化诗学则是通过挪用把文化物体从它所属的生活环境中抽离出来，使其成为碎片和片断，从而使早已司空见惯的东西变得陌生。当然，就像考古学使陌生的东西变成可理解的东西是双重意义上的一样，文化诗学的陌生化也是双重意义上的：一方面是艺术和艺术作品作为一种类型的陌生化（关于这一方面已在本文的其它地方多次谈到，在此不再予以讨论，不过我们也应看到，有意识地把方法和手段作为艺术作品自身的一部分，或者说以艺术作品本身来追问何谓艺术和艺术品的的问题，虽然是20世纪艺术中最为常见的现象，但真正具有范式力量的还是杜尚的挪用现成品行为）；另一方面是被挪用的文化物体的陌生化。本来，像杜尚的便池、瓶架，沃霍尔的可口可乐瓶，奥登堡的衣夹子等等，都是人们在日常生活中再熟悉不过的事物，但它们一旦被艺术家搬进美术馆，或成百倍地放大而被置于都市景观中，观众就会对这些司空见惯的东西感到陌生和不可理解。用杜尚自己的话说，这是为了“实现一个精神观念的视觉观念的畸变。”^⑪在日常生活中，物体因特定的功能和作用而意义明确、人们没有必要，也不会去追问它们在生活中存在的意义，但它们一旦脱离日常生活的环境，进入艺术世界而成为观照，沉思的对象，物体的“畸变”过程就发生了，它们的存在连同整个生活世界的存在就成了一个被追问的对象，然而正如维特根斯坦所言，存在本身就是神秘的。如果说考古学是使陌生的、不可理解的物体还原于过去历史的整体中变得熟悉和可理解从而给人们以知识的话，那么造型领域中的文化诗学则是使熟悉的事物在与现实生活的分离中变得陌生，从而使人们震惊、狂喜、愤怒或是再度去怀疑、去追问生存的意义。所以，在这里，文化诗学的陌生化只是一种策略，唤起人们关注现实、思考现实的热情，达到干预现实的效果才是真正的目的。

在艺术创作中，新的创作方法和新的作品形式能揭示出现实生活中新的内容与意义。在这种意义上，方法确实是大于目的的。我们也可以从造型领域中文化诗学的创作方法和作品形式与现实生活的关系中看到这一点。从上面

的文化诗学与考古学的方法与目的比较中，我们也能发现，“挪用”，在物体身上思考，以及强行把物体从一个由生活给定的、约定俗成的生活语境中抽取出来，使其成为片断和碎片，然后再武断地把它置于一个由艺术家根据自己的目的设计的新的、陌生的“语境”之中，乃是文化诗学中最基本的创作方法。但是，除此以外，文化诗学还有其它一些方法。在这些方法中，首先是命名法，事实上，挪用行为本身就是一种命名方式，因为把一个现成的物体搬进美术馆就是在向世人宣称“这是艺术品”。这种命名是把物体归于某一类别。接下来是给已归于艺术作品类的物体取一个与物体相关或不相关的名称。一般来说，在文化诗学中，给作品取名的方式以后者居多。当物体在生活中的含义与在作品中的题目没有任何联系时，就会在两者之间形成意义方面的张力关系。在这种关系中，物体给定的含义和作品题目的含义可能既相互消解，又可能相互增殖，形成新的意义如杜尚挪用的便池，就被他命名为“R·Mutt”即“喷泉”，这样，生活中的便池会因“喷泉”而不是便池，“喷泉”也会因便池而不是“喷泉”但人们一旦要在两者之间强行寻找联系，也有可能联想到更多的含义。这种命名方法我称之为“异质”命名法。也许正是这种“异质”命名法能唤起接受者重新关注那些司空见惯的物体新的、陌生的含义的欲望，才在造型领域的文化诗学中成为使物体“畸变”、“事变”的重要方法吧。其次是修正涂改法。杜尚“臭名昭著”的《蒙娜丽莎》就是以这种方法创作的。当杜尚在世界名作的复制品《蒙娜丽莎》的嘴唇上画上胡子时，各种矛盾的、对抗的、不可调和的含义就交织在一起了，给解读这幅作品同时以困难和乐趣，表面看来，在过去达·芬奇的《蒙娜丽莎》与现在杜尚的《蒙娜丽莎》之间，在过去的女人与现在的男人之间，在画中的“蒙娜丽莎”这一能指与蒙娜丽莎本人的所指之间，在达·芬奇的创作意图与杜尚的涂改意图之间，接受者唯有同时取其“之间”才能与杜尚这幅作品的所有含义相吻合，然而在实际上这是不可能的，因为这里的所谓“之间”只不过是两者之间能够转换的空白、间隙和虚空，它们既是功能性的又是两者赖以存在的前提，具有老子所说的“无”的形而上特征，而不是各种含义的汇聚之处。这就像释读那个著名的鸭—兔变形图一样，释读者是不同能同时既看到鸭的形状又看到兔的形状的反之亦然。而对杜尚的作品《蒙娜丽莎》冲的各种含义，接受者也会遇到同样的情况，即人们不可能在看到“他”的同时又能想到“她”；在看到杜尚的《蒙娜丽莎》时又能想到达·芬奇的《蒙娜丽莎》；在思考杜尚的涂改意图时又想到达·芬奇的创作意图。要想全面把握杜尚这幅作品的含义，释读就得从空间的的同时性转换为前后相继的时间过程，这样才能把作品的过去与现在，公共性与私有性连接起来。通过涂改法，我们也能更加理解“挪用”的内在含义。因为当杜尚把人类所共享的世界名作《蒙娜丽莎》画上胡须来“出丑”时，也就把它变成了他自己的《蒙娜丽莎》的一部分，把达·芬奇过去的艺术史家按在了他自己当时正在经历的艺术史上。第三是装置和拼贴法。^[12]所谓装置和拼贴就是我们前面说过的把众多不属于同一文化系统、生活领域中的东西从其整体中分离出来，使其成为片断和碎片，然后通过拼贴、装置，把它们集聚在同一空间中，让它们自身构成一个新的、陌生的上下文关系和新的“语境”。释读这类作品，释读者往往得面对两种语境和两种不同时间中的物体，以及物体因此而产生的双重含义，即每一物体曾经所在的语境和在作品中与其它物体结合而成的语境；在过去时间中的物体和在作品所给定的时间中的物体。关于装置和拼贴作品中的这些特征，德里达的看法是比较准确的，他说，艺术家“引用的各个元素，打破了”单线持续发展的相互关系，逼得我们非做双重注释或解读不可：一重是，解读我们所看见的个别碎片与其原初‘上下文’（text）之间的关系；另一重是，碎片与碎片是如何被重新组成一个整体，一个完全不同形态的统一。……每一个“记号”都可以引用进来，只要加上引号即可。如此这般，便可以打破所有上下文的限制，同时，也不断产生无穷的新的上下文，以一种无止无尽的方式与态度发展下去^[13]。同时，由于作品中的片断具有偶然相遇的特征，所以，从根本上说，每一片断仍然还是它所起源那种生活场景的一个回音，具有独立自足的特征。

文化诗学的创作方法和文化诗学的根本立场是完全一致的，即它们都把艺术作品和艺术世界看作是一个能把人类所有文化部转换为诗学的舞台和空场。在这里，一切被挪用进来的文化，不管它是过去的还是现在的，是政治的还是经济的，是朋友的还是敌人的，是崇高的还是滑稽的，都可以在这里相遇、交流、对话，都可以在此陈述自己的主张，展示自己的风度，也都可能在此遇到新的朋友、老的敌人，或被赞美、被嘲弄、被批判、被调侃，都可以在平等的意义上相互质疑，相互斗争。在艺术世界这一空场和舞台上，在文化诗学的作品中，不仅其媒介是“杂语”的，而且依附在这些媒介上的话语更是“杂语”的，因为在这里出场的每一片断、每一物体都带有自身所属生活的、历史的、意识形态的力量，发出自己独特的声音。这也就意味着，人类的一切文化、一切既定的价值标准在这一舞台和空场中都可以被重新估价、重新思考、重新审视。这也就意味着在这里不仅只是一个“杂语”的世界，而且更是一个“狂欢”的世界。事实上也正是这种“狂欢”性使文化诗学具有了干预现实、重构现实甚至颠覆现实的力量。这大概就是文化诗学中的挪用及其它众多方法的诗学魅力之所在吧。在造型领域中，建立在杜尚挪用现成品基础上的文化诗学早已是西方后现代主义艺术中一个最为重要的方面，它对20世纪艺术史的最大贡献在于以一种新的艺术形式重建艺术与现实生活的联系。但是，在此必须指出的是，文化诗学的现实主义特征和艺术生活化倾向并不根植于杜尚的创作意图和艺术观念中，而来自他的挪用现成品行为于这一点，我们可以从杜尚对其后继者的一段评语中看得出来，他说：“现在这种新达达，他们又称之为新写实主义、普普主义艺术、集合艺术等等，不一而足，它们都是一种轻易得来的东西，它们是靠着达达派过去的成果为生的。当我发现了现成物品时，我的用意是在于揶揄美学的。但是在新达达那里，他们却拿了我的现成物品来，并且在其中发现了美学上的美感，我将瓶子架和小便壶向他们的脸上丢掷过去，作为一种挑战，现在他们却将它接住了，并且大加赞美它们的美感，^[14]所以，文化诗学中的现实主义和艺术生活化倾向是杜尚的后继者对他的创作意图和艺术观念的“误读”，或不予理睬，而对他的挪用现成品行为的各种客观依据和作品的客观效果给予重视的结果。但是，这一后果即使是在艺术与现实的关系方面也不是处处令人满意的。这是因为艺术与现实生活的关系包含着艺术反映、干预、重构现实生活与艺术现实生活中的主体人民群众的接受能力之间的关系这样两个方面。从前一方面看，文化诗学确实是超越了现代艺术在追求艺术的自律、语言的纯粹、媒介的独特力量的同时丧失了言说、干预、重构现实生活的局限性，但是在后一方面，文化诗学作为后现代主义的重要组成部分，比之现代艺术的情况更糟。也就是说，在造型领域中以文化诗学的立场和方法创作的作品，即使在今天也仍然受到人民群众的抵抗。事实上，能够欣赏它们的人仍然只是一少部分志

同道合者。记得几年前以前美国著名的波普艺术家劳申伯格在中国美术馆举办展览时，中国美术界的一些批评家认为，波普艺术已是人民的艺术，艺术再度回到了人民的生活之中，由此而在中国掀起了一场不小的波普热，并且至今未衰，但杜尚及其后继者的贡献与问题也一同被搬进了中国美术界。关于这些问题，因已超出本文范围，只好把它们留到以后再讨论。在此，我只想说，当我们思考杜尚和文化诗学所提出的各种问题时，赫伯特·里德在《现代绘画简史》中说的一段话会使我们的头脑更清醒些，他说：“阿波利奈尔曾预言：马塞尔·杜尚是注定要‘使艺术与人民调和一致。’但是当时人民还没有为和解做好准备，而且现在也没有准备好。”^⑮

94. 12. 于北京市南湖渠

(1)《当代美学》. 中译本, 光明日报出版社, 1986年版, 第101-107页。另参见《当代西方艺术学》, 朱狄著, 人民出版社, 1994年版, 第116-133页。

(2)贡布里希, 《艺术与人文科学: 贡布里希文选》, 中译本, 浙江摄影出版社, 1989年版, 第9页。

(3)转引自《现代符号学导论》, 李幼蒸著, 中国社会科学出版社, 1993年版, 第235页。

(4)《西方当代美术》, 中译本, 江苏美术出版社, 1992年版, 第53页。

(5)同上书, 第53页。

(6)《语言哲学名著选辑》, 中译本, 三联书店, 1988年版, 第153页。

(7)《欧洲现代画派画论选》, 中译本, 人民美术出版社, 1980年版, 第164页。

(8)《世界美术》, 1991年第4册, 第14页。

(9)《西方现代艺术史》, 中译本, 天津人民美术出版社, 1986年版, 第600页。

(10)《哲学人类学》, 中译本, 上海译文出版社, 1988年版, 第9页。

(11)《杜桑》, 中译本, 湖南美术出版社, 1991年版, 第36页。

(12)在西方20世纪艺术中, 现代艺术家, 比如说毕加索、勃拉克也运用拼贴法来创作美术作品, 但是, 对于他们来说, 把一些传统绘画材料之外的物像放进绘画作品中, 主要目的还是为了探索物体在画面上的质感, 关心的方面仍然是形式的, 具有后现代特征的拼贴作品, 关心的是物体的含义, 而不是物体的形式美感。

(13)《后现代主义文化与美学》, 中译本, 北京大学出版社, 第404-405页。

(14)《二次大战后的视觉艺术》, 中译本, 第11页。

(15)《现代绘画简史》, 中译本, 上海人民美术出版社, 1979年版, 第62页。

《文艺研究》1995年第3期

编辑: 郑荔

>> 相关文章

- 杜尚的“挪用”与文化诗学
- 新兴的70后艺术力量
- 三十年美术理论中的传统与现代之辩
- 论史前及原始造型艺术的审美发生(4)
- 论史前及原始造型艺术的审美发生(2)
- 杨卫: 邹跃进仍然是最善于思辨的人之一
- 从图像和作品到影像和文本
- 新兴的70后艺术力量
- 三十年美术理论中的传统与现代之辩
- 现代性的起源、性质及其混杂性
- 论史前及原始造型艺术的审美发生(3)
- 论史前及原始造型艺术的审美发生
- 从图像和作品到影像和文本
- 美术史上的回复与创造

更多>>

最新新闻

- 杜尚的“挪用”与文化诗学
- 陆俨少的绘画
- 古今之辩: 2000年以来中国思想界的现代性之争
- 警惕: 无边的现代性
- 论水墨艺术领域内的社会学转型
- 超民族主义: 中国当代艺术新思潮
- 从图像和作品到影像和文本

最新评论

暂时没有评论!

评论区域

用户名: 密码: 验证码: 263243 匿名发表评论

【温馨提示】

请您在留言评论时：尊重网上道德，遵守《全国人大常委会关于维护互联网安全的决定》及中华人民共和国其他各项有关法律法规；尊重网上道德，遵守中华人民共和国的各项有关法律法规；承担一切因您的行为而直接或间接导致的民事或刑事法律责任；艺术批评家网站留言板管理人员有权保留或删除其管辖留言中的任意内容；您在艺术批评家网站留言板发表的内容，艺术批评家网有权在网站内转载或引用；参与本留言即表明您已经阅读并接受上述条款； 不良留言举报电话：010-11000000



[关于我们](#) | [联系我们](#) | [诚聘英才](#) | [广告服务](#) | [版权说明](#)

Copyright © 2008 ysspj.com Corporation, All Rights Reserved 艺术批评家网 版权所有 京ICP备09067419号