

# 现成品和当代艺术

## READY-MADE AND CONTEMPORARY ART

文/余晨星  
By Yu Chenxing

现成品的概念在艺术发展的历史上经过了多重的转换，本文试图从现成品参与艺术的必然性，现成品在当代艺术中的地位和作用，以及现成品在当代艺术中面临的问题和困境等几个方面，探讨现成品和当代艺术之间的关系。

很显然，在当代艺术语境下，现成品的概念被极大化了，某种程度上难以加以定义和讨论，因此有必要在这里设定一个现成品的概念，以便让以下的论述不至于自相矛盾。在这里要讨论的不是泛化的现成品概念，而是特指利用一切可见的存在物，即可以述诸视觉的自然的或者非自然的物象进行创作的艺术。

1913年，杜尚创作了第一件惊世骇俗的作品：将一个带有车轮的自行车前叉倒置固

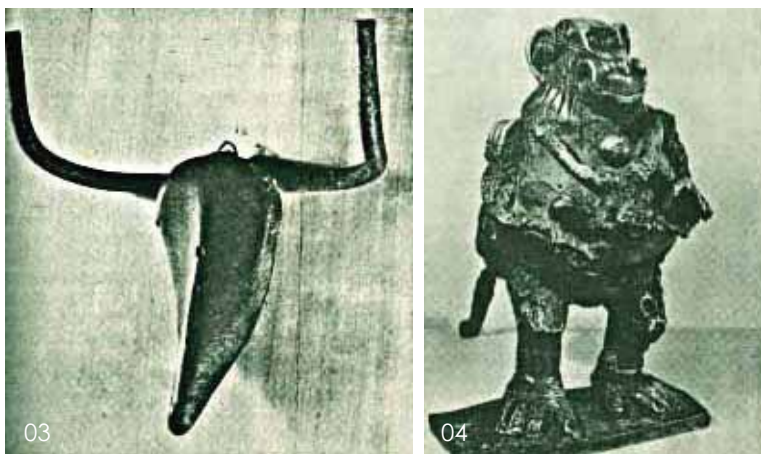
定在一张圆凳上，取名为《自行车轮》。(图01)

1917年，杜尚又将一个男厕所里用的瓷器小便池(图06)送交纽约独立艺术家协会举办的展览会，并宣称这个有奇怪签名的东西为艺术，“现成品”这一当代艺术中最重要的概念之一正式走到了台前。这里所指的现成品在艺术中针对的不再是审美，而是从根本上撼动了以往的一切艺术语言。杜尚的原意是企图反美学并质疑现代主义艺术的形式主义。但是后来的人接受并发现了其中的意义与价值，建立了一种新的语言体系，一种与传统艺术全然不同的运用现成品进行创作的语言体系。

现成品最初介入艺术是在绘画领域，而其发生发展则更多地是在雕塑领域，现成品在雕塑作品中的出现可以追溯到早期德加雕塑作品(图02)以及毕加索的一系列雕塑尝试中的拟形作品，比如他利用自行车组件构成的公牛头和以玩具汽车造型代替狒狒头部的雕塑(图03图04)。在这些作品中毕加索一改过去雕塑非雕即塑的制作手段，利用废弃物的组合和铸造技术创造了某种可称之为静物构成的作品。应该注意到这些作品中所采用的类似零件和玩具的物件的存在并不具备自身的说服力，在这里这些物件并不是代表它们自身，而是参与造型，进而达到审美的目的，在这个时期的作品中现成品一旦进入作品就

01 杜尚作品 02 德加雕塑作品





03、04 毕加索作品

已经失去了大部分的社会属性。它们只是在艺术家的想象力驱使下，作为造型因素，通过组合来构成一个新的物象，这在本质上和传统的雕塑并没有太大的区别，从艺术发展的角度来说，现成品在这个阶段被运用，其针对性是指向抽象表现主义和构成主义的，目的在于恢复作品中的具像成分。因此，现成品的出现从语言来说是来源于拼贴和废品雕塑。从分类来说它还是隶属于现代主义艺术范畴。但是，从另外一个角度来说，这种尝试以及它们所造成的视觉经验必然导致现成品最终参与一种艺术语言的发展和独立，即观念艺术。

观念艺术的发端根植于西方质疑的理性传统，这种质疑导致了对艺术本体的追问，使原本只可意会的艺术概念化，进而分类，归纳，直到极简主义的出现，艺术似乎已经无可无不可了，艺术成了高高在上的哲学思考，在自身的悖论里纠缠不清，并且艺术几乎等同于美学趣味，成为貌似艺术却没有艺术精神的东西。在反省现代主义艺术的僵化的过程中，同时也在对艺术的真实性的追问中，杜尚启发性的作品和现成品观念的提出为艺术重新找到语言开辟了道路，正如沃尔特·本杰明所言“一旦真实性的标准艺术创作不再适用，那么，艺术的整个功能便颠倒过来了，艺术不再以仪式为依据，而开始以另一种事业——政治——为基础了”。当艺术家重新意识到“艺术毕竟不能脱离社会而存在，如果确实是艺术的话，不可避免地要接受时代精神的支配”，于是艺术重又担负起了思考的责任。当艺术家在形式探讨里耗尽了想象力的时候，现成品的概念使穷途末路的艺术工作重新和“创造”这个概念有了联系。

利用现成品创作的当代艺术很大程度上也可以说就是一种观念的艺术。它认为艺术的价值在于思维灵光的闪现而非独特的审美情趣。这种对审美的搁置和对观念的突现甚至可以追溯到超现实主义艺术家马格里特对科比西埃的烟斗的诘问（图05）。

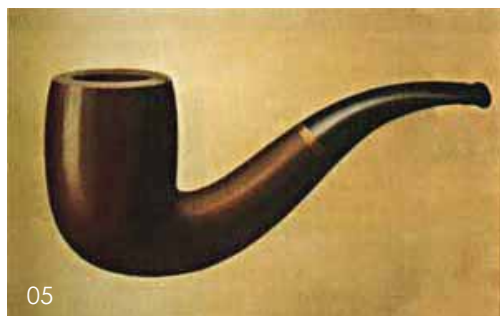
而当杜尚把一个极普通的便池（图6）还有自行车轮放在艺术作品的展台上时，这些具备一切艺术特性的陌生的“艺术品”使得传统的艺术的概念和定义受到了质疑，这种在当时被认为荒谬的行为，却创造了一个全新的艺术存在。其意义不在于是否雕塑一个便池或制作一个瓶架，而在于选择，在于这些被选择的物品所产生的一种矛盾的情境，这种矛盾的状态所产生的意义，可能正是艺术家所要表述的东西。现成物品的功能转换了，变为艺术家思维与观念的载体。非艺术物品向艺术品转换的过程所包含的两种可能性都能在杜尚的作品中找到范例：一个是艺术家的观念；另一个是展示的语境。当艺术的空间是设定的，那么，空间中的一切物品或非物质都将是合法的艺术品。看来，这两条中只要有一条吻合，任何有形或无形的都可以被纳入艺术这一范畴，从而获得新兴的艺术法的

保护，脱离法规通则的约束。普通的物品在经过选择脱离它原有的逻辑环境之后，也能成为艺术作品，这为后来的艺术开辟了一个新的领域，我们生活中的任何一个物，都可能成为艺术，艺术非艺术，雕塑非雕塑，没有界线、没有区别，一切都可以用来表达观念及感受，这种思想对后来的影响极大，它导致了以后一切非传统艺术的兴起。而这一切都要归功于艺术的观念化。

现成品在艺术中的主要成绩在于蔑视了传统艺术的僵化和现代主义艺术的秩序化和唯新论。首先，它的作品元素天然地和传统艺术保持距离，它的丰富性和无限性，使表现的可能大大增加。怎么做不再是唯一重要的了，同样重要的是选择做什么和选择什么来做。现成品的艺术是信息时代的艺术，它是信息时代的必然结果，在传统的艺术当中，艺术的目的是歌颂神和神化的人，而到了物质文明的高级阶段，社会的整体性越来越显得强大，个人的力量越来越微不足道，因此，艺术不再以赞美个性为目的，而是反观整个社会的复杂性，这在某种程度上使得艺术开始关注琐碎的事物，避免宏大崇高的主题，并保有一点愤世嫉俗的否定嗜好，这从作品所涉及的领域就可以看到。当代艺术作为一种松散的结构，反对任何权威和拒绝任何身份。传统艺术一直沿用的艺术的分类法在这里失效了。现成品在艺术里具有文献记录功能，它可以参与众多的艺术门类的适应性，以及众多实物的非逻辑、非再现的陈列，构成了无穷大的观念的“排列组合”关系。因此可以认为它的创作空间是无穷大的。

现成品参与艺术的另一个成功在于把一个物的世界转换成为当代人精神隐喻的世界，建构了外部世界和内部世界的对照关系。现成品作为事物会因为所处环境的不同而改变它的自身属性，由于世界的不断变化，因此它们本身的意义也在不断变化。在杜尚之后，非架上艺术在消解精英艺术的同时，又建立了新的精英艺术。消解艺术的精英感，是达达主义、超现实主义和波普艺术的共同宗旨，其目的在于消除艺术和生活的界限。譬如波谱艺术，杜尚的反艺术哲学

05 科比西埃作品



05





06 杜尚作品

对后来的波普运动的影响很大，在波普艺术产生之前，生活和艺术的界限是分明的，现代派艺术家无论怎样激烈地反传统，但仍会把艺术和生活分开，只在艺术的范围内讨论艺术，60年代兴起的波普艺术摆脱了艺术高高在上的冷漠，进一步日常化，它首先对抗抽象主义跟观众的疏离感，引诱其进入作品，而可辨认的现成品则作为引导进入的元素。如同我们观察我们生活的世界，一个不同于过去的世界，一个物质的、娱乐的、商品意识的世界。那些充斥在我们周围的所谓的文明的产物，经由这种观察，使我们第一次意识到这些东西的存在，意识到我们和它们以及包围在我们周围的文化环境的关系。波普艺术的代表人物罗伯特·劳申伯格直接承接杜尚的反艺术倾向，使用现成物件进行他所谓的“结合艺术”。他饶舌的作品里涵盖了从平面到空间、从绘画到装置、从架上到行为的艺术的方方面面。在他早期的拼贴作品中充斥着他从纽约大街上随意淘来的废弃物，每件作品都是围绕一个主题的物品的大杂烩，比如他创作于1955年的拼贴作品《无题》(图07)和同时期的《单色图表》(图08)。

前者是一个表面覆盖了各种由摄影、油画、素描、信函、报纸组合成的拼贴的大木盒子，后者则在平面图象拼贴的基础上加入了与之相关的非平面的物体。虽然艺术史对于这个套着轮胎的山羊标本有着种种的解释，但我们可以把这些作品看做是艺术家个人纪念物的集合，正如劳申伯格本人所说的，他要表现的只是“经验的混乱”，这种混乱缘于我们每天所接触的从电视、电影、摄影、印刷品，以及现实世界中所能获得的一连串的形象，而我们无法对所有过剩的形象给予相等的注意力，“画出或者制造出诚实的作品，它应该体现所有这些成分，这些成分就是现实”。这就是艺术所要面对

的。又比如杰夫·昆斯艳俗的作品表象下则隐含了深刻严肃的主题。他所做的一系列现成品作品中，那些崭新的家用吸尘器(图09)，和反射周围一切的不锈钢充气玩具(图10)，隐隐地是对消费主义的一种提醒和揶揄，浮华的外表下面潜藏着冷峻的现实关怀，这本身就构成了很有意思的一组矛盾。这就是为什么虽则杜尚和杜尚门徒的行为在本质上导致了艺术的生活化、大众化，但他们又偏要找一种与大众尖锐对立的方式以保持自己的贵族身份，观念艺术并不会屈从于日常经验，而是有效地以日常经验的方式来击碎日常经验，这本身就是一种精英的姿态。所以艺术的大众化适得其反地使艺术进一步精英化了。这种大众化与贵族化的矛盾，或许是当代艺术家需要面对的问题。

现成品作为当代艺术的一部分，在承载了当代艺术革命和前卫的同时也不可避免地带有当代艺术的一些问题。虽然现成品的出现取消了艺术门类之间的界限(因为往往同一件艺术作品中会包含雕塑、绘画、摄影，甚至包括文字、行为)，但是“现成品”的概念决定了这样的一个事实，就是任何形式，无论是客观存在的物体还是已有的艺术样式，都可以在观念的名义下被指认为艺术文本，这在极大地丰富了艺术语言的同时也使艺术变得没有明确的规范，因此也就没有一个评判标准，或者说现成品本身就是反艺术权威的，“它的创造方式是作品连同判断作品的标准同时创造”。也正因为它的反艺术性，使得很大程度上，它所造就的作品只具有即时的效应，不具备流传的素质。在当代艺术中“艺术就是信息”，而信息的拥有者——现成品自然地扮演了当代艺术的主角。现成品是有信息含量的，而“掌握信息，或者缺乏信息，都会改变人们对事物的反应”。又因为现成品艺术往往是针对当下的，它有它的时效性，失去外部环境这个前提的提示，它们很难被理解。

我们现在所面对的是一个日益人工化的世界，或许这个世界已经没有什么事物不存在人工的痕迹了，因此艺术也自然而然地关注我们习以为常的生活方式中那些其实并不符合自然规律，违背生存本性的东西，即我们所谓的异化。我们经常在现成品艺术当中看到的反讽、戏拟的手法，就是对现实世界的异化的一种剖析，揭露它荒谬的非自然性，从而创造艺术的“真实的世界”。因此，艺术中观念的现实性就是现实的批判性。现代主义艺术以后，艺术摆脱叙事结构，通过抽调一个过程或者一个形象的理所当然的因素，引起观众的好奇，引导观众对作品所涉及的事件、观念进行探讨和批判，从而把握作品的批判意图，并挖掘作品的深度和真实。所以，认识作品是一个过程，而不是所见即所知。艺术家不再强调他和作品之间的关系，即，他所关注的并非一



07、08 劳申伯格作品





09、10 杰夫·昆斯作品

件完成后自给自足的物象，而是更注重创作的过程和内容。因而，直观的表面并不能说明作品的意图，你看到你熟悉的物象，但那并不是作者想让你了解的，你必须通过认知作者的意图才能窥探作品的指向，这种揣摩的过程造成了现成品艺术貌似直白、实则晦涩的特点，他需要一个知识结构和日常经验的基础来进入艺术思考，这也是为什么它反而离大众越来越远。

艺术中现成品的出现虽然目的在于介入人们的日常生活，从而消弭艺术和生活的界限，以期让高高在上的艺术成为大众生活有机的一部分，并且使艺术不再成为少数人独有的专利，进而提升大众的艺术认知。但是，我们看到的情况并不是我们所期待的，艺术还是如此的高高在上，甚至有过之而无不及，艺术的观念化，使得艺术必然走向哲学化、思维化，这使得艺术更趋深奥费解，观者很难进入预期的艺术思考当中，甚至对浅显的艺术语言都失去了判断，究其原因，不外乎审美习性和对艺术的传统认识和当代艺术的错位的原因。希尔顿·克雷默说过“每次真正的趣味改变，其核心都有一种刺人心痛的失落感，一种存在主义的痛苦，感到对艺术生命有绝对价值的东西枯竭得令人难以接受”。在人们的传统意识当中，艺术始终是和审美共生的，欣赏艺术亦等同于欣赏美，这种审美包含了两个层面，第一是艺术的内容，也就是艺术叙事的那部分，第二是艺术的形式，也就是艺术家通过何种方式来进行艺术叙事，也就是艺术的手法语言。就像一个观众欣赏一件艺术品，他总是带着他所有有关艺术的知识进行欣赏，他会在艺术作品上寻找他所能认知的艺术元素，传统的艺术审美始终是视觉的审美，一件作品之所以打动人，不外乎他所选择的主题深刻感人，或者是表现形式上具有震撼力。当我们欣赏米开朗基罗的雕塑的时候，可以从宗教的视角获得作品的主题，也可以从历史的视角体验文艺复兴时期艺术的精神，还可以从匪夷所思的技术的角度赞美艺术家高超的造型技能和雕凿手艺，我们受到了艺术家精神和艺术家技能的双重震撼，传统艺术

作品里渗透着艺术家的生命体验，艺术品是个人的，在本雅名的论述中，这些作品无一例外地具有所谓的作品原真性，即“艺术的韵味”，而这种韵味是作用于人类视觉和心理审美本能的，因而不会因为时间的推移而失效，这也是为什么传统艺术作品可以反复地被欣赏。而在当代艺术里，尤其在现成品艺术里，作者是隐身的，作品完成后就进入公众语言环境，进而被重新诠释，作品的可复制性使得原作一词失去意义，同时也丢弃了传统概念中艺术的韵味，从这个角度来说，现成品艺术比传统艺术更为客观，但是，结果却是，当作品完成并被欣赏，进而被理解之后，作品本身就只剩下文献的价值，而作为视觉审美的价值则微不足道了，现成品艺术之所以令人费解是因为传统的艺术欣赏方式在面对现成品时的失效，传统艺术理论不具备解释当代艺术的能力，而当代艺术家无论关注个人还是社会都更关心艺术在观念和哲学层面上所能表达的艺术思考的深度。现代艺术涉猎的广度几乎达到了无所不包，这种艺术和文史哲、自然科学的接壤无形中也给艺术品的被认知带来了困难。同时，大众艺术体制化的直接后果就是观念艺术重新陷入形式主义的泥沼，对现实的反思成为惯性的喧嚣，鲜明的语言成为习性的所谓个人风格和模式。某个观念作为现成品被反复利用，创作出同一观念下的无数变体，艺术成为一种专利权的争夺。而当我们的所谓文化批判日益成为一种隐性暴力和虚假优越感的时候，当愤怒变成缺乏真诚的自我表现，而自身又流于势利媚俗的时候，艺术似乎也就变得不再重要，因为艺术丧失了它最本质的特性，就是真诚的自我关照。

传统审美的惯性还会维持很长的时间，新的艺术观念的普及，是一个渐进的过程。但是，艺术家并非为了取悦观众而创作作品，艺术家负有引导观众欣赏、建立新的艺术观念和创造新的观众的责任，艺术家和观众的双向交流，必然会改变传统的审美习性，刺激僵化的艺术趣味，艺术家在重新解释认知世界的同时也促使观众重新看待他们所熟知的世界，但是，我要强调的一点是，毕竟艺术还是诉诸视觉的，只有“当所要表现的事物与所表现的方式取得了呼应时”，艺术才获得风格和品质。过于观念化只会导致作品视觉因素和观念因素的脱离，这样的话，艺术和哲学就没有什么区别了。艺术回归视觉的必要性并寻找视觉和观念的呼应是在面对杜尚提出艺术逃离视网膜后艺术的泛化和曲高和寡的一种反省和对艺术困境突围的方式。 □

#### 部分参考书目：

- 《当代艺术》克劳斯·霍内夫
- 《机器复制时代的艺术品》沃尔特·本杰明
- 《新艺术的震撼》罗伯特·休斯
- 《超越现代主义》吉姆·莱文
- 《现代雕塑史》赫伯特·里德
- 《现代艺术与现代主义》弗兰西斯·弗兰切娜 / 查尔斯·哈里森
- 《西方现代艺术史》H·H·阿纳森

(余晨星 中国美术学院雕塑系青年教师)