

是你的，是他的，都是我的¹

--從「挪用」談謝里法的「山上一棵樹」與「借力空間」

胡朝景 2015

一、前言

認識謝里法教授及其作品，是筆者藝術學習過程中最為豐盛的饗宴。謝里法不僅著作等身，學術成就卓越，且創作豐富而多元，舉凡版畫、油彩、複合媒材、觀念藝術、行為藝術等，往往給筆者在創作思路上帶來極大的衝擊與感動。在眾多精采的作品中，筆者印象最深刻的是 1987 年前後的「山上一棵樹」與 2002 年的「借力空間」，這兩件作品的共通特點是展出的作品都不是謝里法的作品，可是卻在「乾坤大挪移」之後不折不扣地成為他的作品。

謝里法說：「所有的都是別人的作品，合起來便成為我的作品，以這手法創作了我所有的藝術。」²把別人的作品變成自己的作品是非常大膽而前衛的觀念，如何能「合法地」將別人的作品變成自己的作品而不觸及竊取或侵權，肯定需要合理的觀念性詮釋，這令筆者立即想到後現代藝術常運用的創作手法之一「挪用」。作為藝術創作的手法，「挪用」不等於「竊取」或「盜用」，而是轉移現成文本或圖像，將其置於新的環境並使其產生新的意義。謝里法的「山上一棵樹」與「借力空間」可說是這種創作觀點的具體實踐，因此，本文擬從「挪用」的觀點來談謝里法的「山上一棵樹」與「借力空間」。

二、「山上一棵樹」與「借力空間」

1988 年，謝里法在紐約邀請畫家朋友們以「山上一棵樹」為題，每人創作一幅作品，這些畫家包含顏水龍、張萬傳、洪瑞麟、王己千、張義雄、丁雄泉、胡念祖、夏陽、秦松、廖修平、鄭善禧……共計五十人。謝里法將這些畫作集合起來成為“一件”作品——《山上一棵樹》（圖：1）。在此作品中，謝里法未曾動過任何一筆一畫，唯一做的就只是「把別人的作品集合起來」。

表面看來，謝里法似乎「什麼都沒做」，但嚴謹地說，「把別人的作品集合起來」包含了「擬訂計畫」、「邀集畫家」、「集合畫家作品」、「展出作品」與「論述」等過程，在此過程的每一步驟都由謝里法執行，因此不能說他在這件作品中「什麼都沒做」，只是，集合別人的作品成為自己的作品是讓多數人驚訝與不解的創作觀念。



【圖：1】謝里法集合 61 幅他人繪製之「山上一棵樹」成為自己的作品
(圖片來源：謝里法《紫色大稻埕：謝里法七十文獻展》，台中市：台灣美術館，民 97，頁 88-90。)

類似《山上一棵樹》「把別人的作品集合起來」的創作方式也運用在 2002 年 4 月在台中市立文化中心的作品——《借力空間》(圖：2、3)。在這件作品中，謝里法向台中地區的雕塑家，包括：王水河、王英信、余燈銓、李明憲、吳正吉、陳松、曾界等，借用他們的雕塑作品，搬運到展覽場排列展示，並將借來的雕像全部塗上泥漿，配合展場的布置與安排，使三排借來的雕像作品彷彿成為出土文物。有趣的是，這次展覽沒有開幕式，卻在展覽十天之後舉行「閉幕典禮」，由觀眾合力洗淨雕像上的泥漿，使其回復原貌，而清洗過程中噴濺在觀眾身上的泥漿卻使觀眾霎時看似出土的雕像。

藉由集合別人的雕像作品、排列展示塗上泥漿(如同穿上制服)，展覽後以清洗儀式作結，謝里法繼《山上一棵樹》之後，再一次以《借力空間》將其創作觀點付諸實現：「『把別人的作品當自己的作品』這是我的作風，也是我的理念。」³這種藉由別人的作品來創作自己的作品的觀點，令筆者立即聯想到後現代藝術創作的�主要手法之一：「挪用」。



【圖：2】佈展中的《借力空間》(圖片來源：謝里法,《借力空間—謝里法的藝術動力》，台中市：台中市立文化中心，民92，頁7。)



【圖：3】展覽中的《借力空間》(圖片來源：謝里法,《借力空間—謝里法的藝術動力》，台中市：台中市立文化中心，民92，頁37。)

三、挪用

「挪用」(appropriate)，作為一種藝術創作的手法，其意近似「借用」，乃將某一現有的圖像移到另一個畫面，或將某一現成的畫面要素移到另一個環境，而在“移動”過程中，其圖像原本的意義已經被更改，被扭曲，而且是一種刻意的、有意識的更改與扭曲。王海平指出：「挪用和拼貼很相似，不只是一種創作的技巧或方法，由於關涉到藝術品生產方式所寄寓的意識形態因素，於是成為表達對當代社會各種贊成或批評觀點的工具。」⁴因此，在圖像挪用的過程中，重要的不是既有圖像的仿製或重新組合，而是意義的再創造與重新詮釋，有時甚至藉由既有的圖像來批判圖像本身。

歷代藝術家以挪用作為其創作手法者不乏其例，例如馬歇爾·杜象(Marcel Duchamp,1887-1968)的《泉》(圖：4)便為挪用手法提供了最佳詮釋，亦即將大眾

熟悉的現成文本或圖像“錯置”到一個不熟悉的环境進而使其產生新的意義。安迪·沃荷(Andy Warhol,1928~1987)的作品《瑪麗蓮夢露》(圖：6)乃直接挪用自大眾傳媒圖像(圖：5)，並以誇張的色彩重新複製呈現，使人不難藉其複製的「眾多瑪麗蓮夢露」中思考資本主義社會中傳媒、消費、複製、失真……之間的關係。



【圖：4】杜象 泉 1917 現成物
(紐約現代美術館藏)



【圖：5】
瑪麗蓮夢露照片
(圖片來源：
<http://www.nipic.com/show/1/13/6f6499eafc064441.html>)



【圖：6】
安迪·沃荷 瑪麗蓮夢露
1964 絹印版畫
101.6x101.6cm
(倫敦泰德畫廊藏)

談到影像的直接挪用，或把別人的作品當作自己的作品，吾人無法忽略最經典的例子，即是美國藝術家雪麗·拉溫(Sherrie Levine,1947-)。1973年，她翻拍攝影家華克·艾文斯(Walker Evans, 1903-1975)於1936年創作的系列攝影作品，並命名為「在華克·艾文斯之後」。令人驚訝的是，雪麗·拉溫未將華克·艾文斯的作品做任何更改、重組或轉譯，亦即，被挪用後的作品與原作完全相同(圖：7)，華克·艾文斯的作品就這樣變成了雪麗·拉溫的作品。



【圖：7】左圖為雪麗·拉溫翻拍的作品，右圖為華克·艾文斯的原作。

(圖片來源：<https://justiceleaguepdx.wordpress.com/2013/01/28/bajagic-vs-novitskova/>)(2015.6.4)

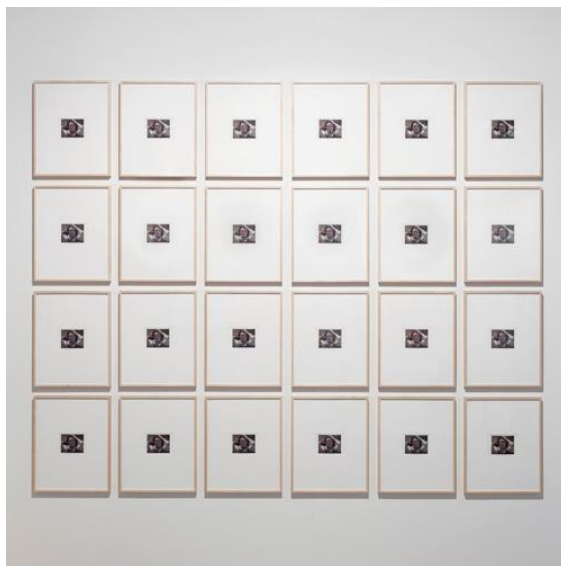
同樣的，雪麗·拉溫1982年的作品《在席勒之後》(After Egon Schiele)(圖：8)亦是直接挪用知名奧地利畫家席勒(Egon Schiele, 1890-1918)的作品。



【圖：8】雪麗·拉溫 *在席勒之後* 1982

(圖片來源：<http://wrongdreams.com/2013/03/11/514/>) (2015.6.4)

除了席勒，古斯塔夫·庫爾培 (Gustave Courbet, 1819-1877) (圖：9)、保羅·塞尚 (Paul Cézanne, 1839-1906) (圖：10) 等古代大師的作品被挪用之後也都成了雪麗·拉溫的作品。



【圖：9】雪麗·拉溫 *絕望者* 2010 24 張明信片 11.43 x 13.97 cm(每張)

(圖片來源：http://www.simonleegallery.com/artists/sherrie_levine/selected_works.html)(2015.6.4)



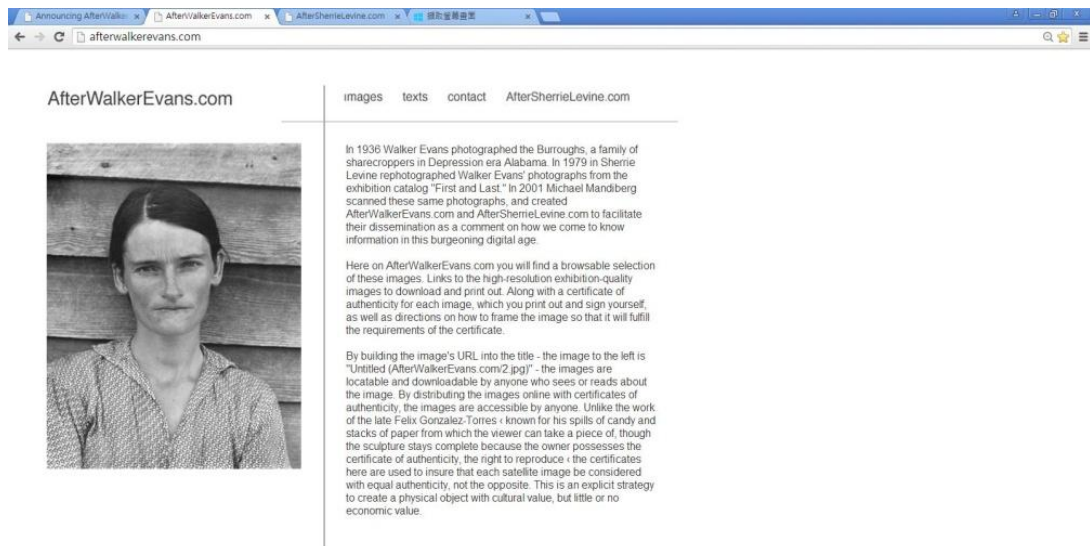
【圖：10】雪麗·拉溫 在塞尚之後 2007 18張彩色印刷 38 x 53 cm(每張)

(圖片來源：<http://www.charlesrivacollection.com/index.php?act=artist&id=19>)(2015.6.4)

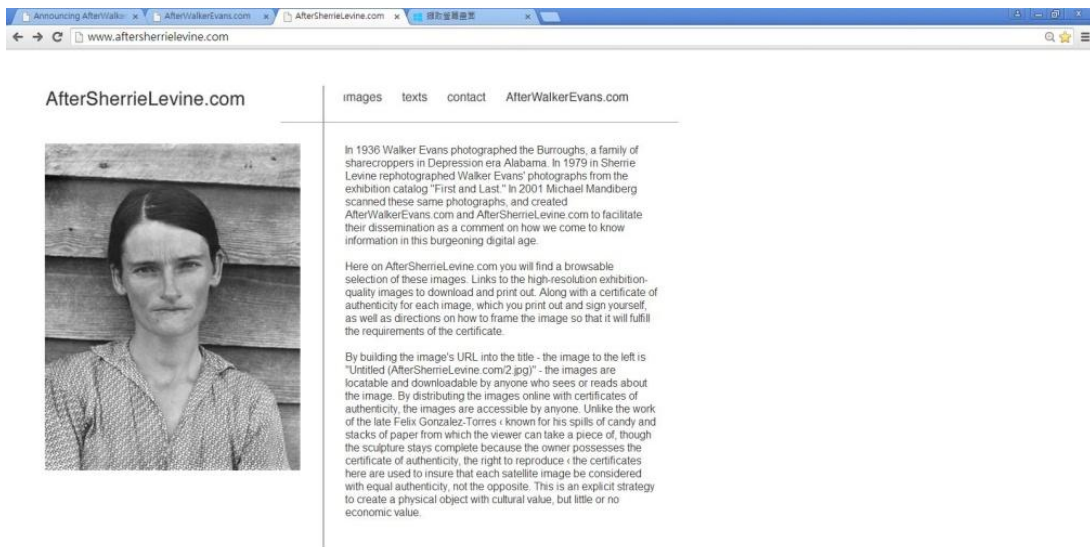
這樣的創作方式或許仍具有爭議，但筆者認為焦點不應完全擺在雪麗·拉溫的作品與被挪用的原作之間的相似度，重要的是被挪用「之後」，「在華克·艾文斯之後」已不同於華克·艾文斯，「在席勒之後」、「在塞尚之後」便不再是原本的席勒與塞尚，因為作品被挪用之後已被賦予了新的意義，作品將在新的語境中重新被解讀。她說：「當一個複製品幾乎和原作一模一樣時，會產生一種令人感到混亂的情緒……這是一種與本體認知的另類關係，我對於原作與我的作品之間所蘊含的張力感到興趣。」⁵

目前尚無法證實當在華克·艾文斯辭世前是否看過雪麗·拉溫的作品《在華克·艾文斯之後》，或看到之後作何反應，但可以想像雪麗·拉溫對麥克·曼第伯格(Michael Mandiberg, 1977-)的作品的莫可奈何，因為這不過是「以其人之道還治其人之身」而已。2001年，美國藝術家麥克·曼第伯格掃描了1936年華克·艾文斯的阿拉巴馬州佃農攝影作品，並置於其架設的兩個網站上，分別為「在華克·艾文斯之後」(<http://AfterWalkerEvans.com>) (圖：11) 與「在雪麗·拉溫之後」(<http://AfterSherrieLevine.com>) (圖：12)，並將網站上這些高畫質的攝影圖像提供給任何一位瀏覽者自由下載、轉貼、列印甚至自行簽名，同時還附上裱框方式及作品保證書。⁶

雪麗·拉溫和麥克·曼第伯格的例子或許有些誇張，但不能否認這是網路時代藝術創作的另一種可能性，而這場遊戲被玩開了之後就很難再收住，因此很顯然，挪用已成為當代藝術創作中無法被忽視的手法，而且從另一個角度來看，雪麗·拉溫和麥克·曼第伯格的作品，其挪用的創作手法本身也正呼應或諷刺了在資訊網路時代中人們對文本、圖像的慣常處理模式：模仿、嫖竊、盜用、下載或複製與貼上。



【圖：11】麥克·曼第伯格 *AfterWalkerEvans.com* 2001
 (筆者擷取網頁來源：<http://afterwalkerevans.com/>)(2015.6.20)



【圖：12】麥克·曼第伯格 *AfterSherrieLevine.com* 2001
 (筆者擷取網頁來源：<http://AfterSherrieLevine.com/>)(2015.6.4)

四、「山上一棵樹」與「借力空間」中挪用的合理性

羅蘭·巴特 (Roland Barthes,1915-1980)於 1976 年提出的「作者之死」(The

death of the author)⁷宣告了對「原創」的質疑，而這個質疑也間接為挪用的合理性背書。「原創性」在藝術創作中的崩解，使現成圖像的擷取或挪用成為「合法的」或「合理的」創作手法。

倘若將時間往前推，在謝里法「集合」別人的作品成為《山上一棵樹》之前，已以「山上一棵樹」為題進行了長達一年多的創作，創作媒材包含了油彩、水彩、水墨、拼貼等，創作形式包含了具象寫實、半抽象與複合媒材等（圖：13-17），大量的作品，不同的創作手法，給人各種不同的視覺感受，亦為另一層面的「集合」概念。換言之，雖然每一幅《山上一棵樹》都出自謝里法之手，但各種創作手法他人均已使用過，因此不能說每一幅謝里法創作的《山上一棵樹》都是他的「原創」。依此概念，吾人將發現，在「集合」別人的作品成為一件《山上一棵樹》之前，謝里法已「集合」別人的各種技法在創作《山上一棵樹》了，而兩者在本質上沒有太大的不同。因此，如果吾人承認謝里法「集合」各種別人的技法在創作《山上一棵樹》是謝里法的作品，則為何不能承認「集合」別人的作品也可以是謝里法的《山上一棵樹》？



【圖：13】謝里法
山上一棵樹系列
油彩、畫布
113x140cm



【圖：14】謝里法
山上一棵樹系列
1985 水彩
80x56cm



【圖：15】謝里法
山上一棵樹系列
1985 水墨
80x56cm



【圖：16】謝里法 山上一棵樹系列
1986 複合媒材



【圖：17】謝里法 山上一棵樹系列
1986 拼貼 27x24cm

更重要的是，原本是別人的作品，經過謝里法的挪用之後，已改變了這些作

品原先的環境與意義，換言之，在挪用之後，別人的作品已經被賦予了新的意義：

其實，他說過，紐約是個「國際公海」，不同的族裔、不同的專業圈、不同的文化世界，歸納締結，就是大大小小的叢林陸嶼了。將那五十張畫作併連而成巨幅，象徵了他心靈落實的「新土」。⁸

新的意義的產生（紐約開放的環境所提供的自由與多元），加上特殊的呈現方式（將 61 幅作品排列成山上一棵樹的模樣），使原本由他人繪製的《山上一棵樹》的意義已不同於原先五十位畫家的個別創作，因此，謝里法稱其為自己的作品一點也不為過，也確實如謝里法所說：「因為這個展出場域裡呈現的是我的理念，所以我成了當然的作者。」⁹再說，謝里法的《借力空間》雖然展示的都是借來的作品，但展示、呈現的手法與過程中也都不斷讓人看到謝里法的「觀念」：

所謂「策展」在我的認知是策展人對藝術理念的提出，把別人作品重新作組合的一種創作。2002 年我在台中文化中心的「動力空間」舉行個展，雖然不稱「策展」，但出現在展場上的全是從別人工作室裡運來的雕塑品，我把不同雕塑家的作品（全身人像）塗上泥漿之後，塑像逐漸被泥漿顏色所統一，看來像穿上制服而化為整齊一致，這一來不再是別人的作品而是我的作品。¹⁰

在此筆者不禁想像：如果謝里法在《山上一棵樹》中集合的是自己繪製的作品，或在《借力空間》中的每一件雕刻作品都是出自謝里法之手，那麼作品的強度與張力便會大打折扣了。

五、藝術品的「有效期限」

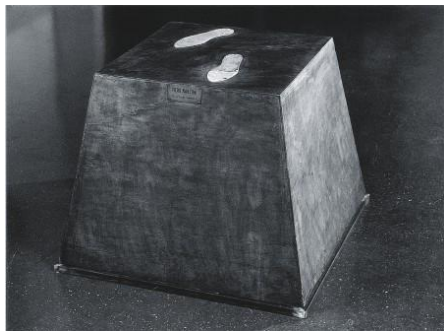
行文至此，筆者不禁要思考一個延伸的問題，即為：藝術品是否有「有效期限」？以《借力空間》為例，在閉幕典禮中，作者將雕像身上的泥漿洗淨，恢復成展覽前原狀，此時，這些在展覽時被稱為「謝里法的作品」的雕像群，已於歸還原作者之後便不再是謝里法的作品了。換言之，謝里法的作品《借力空間》只存在了十天（展覽時間），能留下的只是圖像與文本。這種短時間的「宣稱」令筆者立即想到義大利藝術家曼佐尼（Piero Manzoni, 1933-1963），類似馬歇爾·杜象在現成物上簽了名便成為他的作品，他也於 1961 年在真人模特兒身上簽名，並稱其為《活體雕塑》（Living Sculpture）（圖：18）。該名模特兒身上被曼佐尼簽了名之後，便成為曼佐尼的作品。「簽名」這個動作，如同宣稱對某物的所有權，亦即，同一物件在簽名前與簽名後的意義已不相同。然而簽名不會永久存在，有朝一日，模特兒身上的簽名因盥洗之後而消失，則曼佐尼的作品便不復存在。



【圖：18】曼佐尼 活體雕塑 1961

(圖片來源：<http://www.arshake.com/en/la-guerra-di-piero-manzoni/>)(2015.6.1)

同年，曼佐尼的作品《神奇的基座》(Magic Base) (圖：19) 傳達了相同的訊息。他設計了一個繪有足印的台座置於展覽場所，讓觀眾隨意站立台座上，此時，站在該台座上的觀眾，不論時間長短，都成了曼佐尼的作品，但也僅止於站在台座上時間 (圖：20)。



【圖：19】曼佐尼 神奇的基座 1961

(圖片來源：http://www.frieze.com/issue/review/germano_celant/)(2015.6.1)



【圖：20】美國藝術家賈森·海瑞塔

(Jason Hirata, 1986) 站在《神奇的基座》上，成為曼佐尼的作品。

(圖片來源：<http://www.nwasianweekly.com/2011/11/jason-hirata-makes-bubble-tea-into-art/>)

「《山上一棵樹》是謝里法的作品」這個命題之所以得以成立，在於謝里法將 61 幅別人繪製的《山上一棵樹》組合在一起，同時賦予新的觀念，這些畫作倘若分開之後便不再是他的作品了；《借力空間》中的 30 餘件雕像合在一起展出時才是謝里法的《借力空間》，當閉幕典禮結束，所借來的作品歸還之後，所有的雕像便不再是謝里法的作品。謝里法說：「『觀念』是從一個簡單想法開始，想到哪裡做到哪裡，做到不能再作時，作品就告結束。最後所謂『作品』，只不過是一種『過程』。」¹¹ 作品就像一個生命體，有出生也有結束，有形體亦有靈魂，如果畫作與雕像的展出是形體的生成，則創作者賦予的觀念就是作品的靈魂。當

然，所有的觀念藝術作品都無法被完整地留存，所能留存的僅有影像與文本，它們都只是作品的一部分，也因此展出或演出的結束，就是作品的結束。

六、結論

自從馬歇爾·杜象挪用了現成物之後，經過將近一個世紀的爭辯與論證，「把別人的作品當成自己的作品」這個觀點逐漸變得合法而可以成立，然而，比起謝里法的觀點與作品，後者顯然又更大膽地跨出了一步。畢竟在一般狀況下，雪鏟、晾瓶架、小便斗是不被視為藝術品的現成物，即使花了很長的時間去理解，今日我們已能接受現成物也可以是藝術品，但是別人的作品就是別人的藝術品，把「別人的藝術品」變成「自己的作品」是非常大膽的觀念，同時亦需要合理的詮釋才能讓新的觀念成立。

當然，並非所有假藝術創作之名的嫖竊和盜用都可以被視之為「挪用」，即使在多數情況下，「盜用」與「挪用」不易區別。目前世界各國為了保護文藝與科學的創造，均立法明定「智慧財產權」，而在保護創新與學術研究、發展經濟的拉鋸之下，「智慧財產權」中亦存在「合理使用」的概念，亦即未經版權所有者同意的合法使用範圍。¹²是故「挪用」行為是否符合「合理使用」的標準將決定該創作是「挪用」還是「盜用」。挪用了別人的作品之後，是否明確指出挪用的來源，是否賦予了新的創作觀念，而這個新的創作觀念是否具有被提出與實踐的價值，也決定了作品的合法性與重要性。

最末又重讀了《借力空間—謝里法的藝術動力》書中的「觀眾感言」¹³，也再次「發現」謝里法作品的創作價值。不同的觀眾，不同的角度，便會有不同的「發現」，而「發現」的本身就是創作，如同謝里法所言：

有過程的創作，我把它稱作「演出」。

在「演出」中，不需要觀眾去欣賞什麼，只要有所「發現」，那就夠了。

因此，我的創作是在「演出」中，接受眾人的「發現」，發現他自己所想「發現」的。

然後，「發現」本身也就是創作，我是第一個作者，想利用「作品」去迎接更多的作者，當所有的人都成了「作者」，我創作就成功了。¹⁴

確實，謝里法成功地藉由創作讓更多人成為創作者，換言之，謝里法藉由別人的作品創作了自己的作品，而觀眾藉由謝里法的作品成了創作者。此時若再執著於作品究竟是你的，是他的，還是我的？或許就鑽進沒有意義的死胡同裡了。

註釋：

1. 本文標題乃「挪用」自表演工作坊 1989 年相聲作品《這一夜，誰來說相聲》(段子一) 台詞之一：「是你的，是他的，都是我的。」
2. 謝里法，《紫色大稻埕：謝里法七十文獻展》，台中市：台灣美術館，民 97，頁 88。
3. 同註 2，頁 162。
4. 王海平，〈挪用在後現代藝術中的作用〉，《語言學刊》第八期，內蒙古師範大學成人教育學院，2010，頁 124。
5. 葉謹睿，《數位「美」學?：電腦時代的藝術創作及文化潮流剖析》，台北市：藝術家，民 97，頁 46-47。
6. 資料來源：麥克·曼第伯格網站
(<http://www.mandiberg.com/announcing-afterwalkerevans/>) (2015.6.4)
7. 羅蘭·巴特「作者之死」的觀念徹底顛覆了傳統以作者為中心的閱讀或詮釋方式，認為文本具有詮釋的多重性和開放性，其詮釋的權力屬於讀者而非作者。(參考資料：楊坤潮、楊翔任、張弘毅、徐程遠，〈作者已死—巴特與後現代主義〉，南華大學《網路社會學通訊期刊》第 29 期，2003.3.15(<http://mail.nhu.edu.tw/~society/e-j/29/29-26.htm>))。
謝東山在《當代藝術批評的疆界》亦認為：「『作者之死』在新表現主義言論中衍生出兩個議題：第一，影像無原創者；第二，在藝術『再現』的過程中，創作者的意志並不存在。」
(謝東山，《當代藝術批評的疆界》，台北市：帝門藝術教育基金會，民 84，頁 184。)
8. 程明琇，〈成長、落實、回歸—謝里法的美術歷程〉，《藝術家》第 108 期，民 79.5，頁 303。
9. 同註 3。
10. 謝里法撰文；蔡昭儀主編，《「不滿」之見：繪畫最佳完成狀態探討》，台中市：台灣美術館，民 104，頁 8。
11. 謝里法，《借力空間—謝里法的藝術動力》，台中市：台中市立文化中心，民 92，頁 4。
12. 參考國內「著作權法」第 65 條關於「合理使用」的判斷標準：
 - 一、利用之目的及性質，包括係為商業目的或非營利教育目的。
 - 二、著作之性質。
 - 三、所利用之質量及其在整個著作所佔之比例。
 - 四、利用結果對著作潛在市場與現在價值之影響。(http://www.hbmsp.sipa.gov.tw:9090/itri/tw/images/NewsList1010305_05.htm)(2015.6.28)
13. 同註 11，頁 36-39。
14. 同註 11。