

---

質言之，「挪用」往往涉及了模仿、複製、剽竊、顛覆、諧擬等等複雜的文化活動，挪用藝術是一種在拋棄「信度」的條件下，追求「效度」的藝術形式，也因此一件挪用藝術作品成立的一個很關鍵的條件在於：這件作品是否能達到再創造、再脈絡化的目標。這個目標可能是反諷的，可能是博君一粲、遊戲似的，也可能是批判或反省的，當然更多的是涉及意識形態的改造，將人從既有的圖像與觀念中解放出來，得到精神上的滿足。當代挪用的先鋒，可追溯至杜象（Marcel Duchamp）大名鼎鼎的小便斗作品《泉》（Fountain），打破現成物或生活用品與藝術品之間的界線，挑釁既有的美學價值觀，美國的安迪·沃荷（Andy Warhol）則大咧咧的複製生活用品或名流的影像，活化了大眾文化與波普藝術之間的血脈關係，從此藝術跟非藝術的界線再也模糊不清。

挪用藝術的被提出，則是這種膽大妄為姿態的極大化表現，一般提到挪用藝術在論述上的確立，就不得不提到美國的道格斯·克林普（Douglas Crimp）與阿比蓋爾·格杜（Abigail Solomon-Godeau）的貢獻，他們認為挪用藝術是後現代藝術一個很重要的表現形式，主要的目的是在挑戰現代藝術與一直以來對於原創性、以及作者的重視與推崇，強調去中心的價值觀，他們大膽的宣稱藝術中所有的創作與圖像都是「引用語」與「挪用物」，亦即原真性的概念不只是被質疑，甚至已經到了被否定的狀態。

如果我們用以上的描述來理解蔡志松的作品，不免還是會感到疑惑，因為從他的作品中，我們幾乎發現它們可能同時具備現代與後現代的特質，卻又不僅只是兩者而已。現代藝術所重視的藝術性表現，或者說是美學上精緻、象徵的處理手法，這些特質這位藝術家一直沒有放掉，然而如果就此說他的創作是現代藝術，可是那些挪用、與重組中外文化圖像的能量，卻又是後現代主義才能夠賦予的；但是如果有人宣稱蔡志松的作品屬於後現代的產物，然而當我們仔細比較，卻幾乎無法在他的作品中感受到任何一絲關於後現代作品特有的戲謔、諷刺或諧擬的氣息，取而代之的是一種嚴謹的、緊繃的、甚至是好像被四面八方而來的歷史重量，壓得喘不過氣來的一股神聖歇斯底里感受。

在西方這類藝術形式的發跡，通常跟消費社會的物質基礎息息相關，中國近 20 年挪用藝術的發展，是否某程度的說明了中國社經狀態與審

美精神狀態的改變：事物的大量生產、發生與消失的速度加速而週期紊亂，一切都處於流動不確定或令人起疑的狀態之中，藝術與藝術品從規律與經典之中，變成一種相對性與描述性的名詞，穩定性再也不被相信。相信不能被放棄，但不應再只是鐵板一塊，現在需要的或許是一種能夠流動的信念。或許從這個角度看來，蔡志松的作品透過藝術創作的手段深入的探尋了這樣的辯證過程，直指人內在深層潛意識。而這一切只有在今天成為一種可能，因為我們目前可能真的是站在歷史的制高點，得以呼喚古今中外，充分的應驗了那句名言：「所有的歷史都是現代史」，而現代正是現在。這種威風凜凜其實蒼涼得令人難以忍受，它意味著此時此地將可能是一切的終點，這種瞻之在前、忽之在後、全知全能的狀態，似乎與現今全球化高速流動的處境遙遙相望，但我們希望站在這個制高點的我們，不是「高處不勝寒」、「碧海青天夜夜心」，而是「只緣身在此山中」、「雲深不知處」。

回顧這百年來在西方文化陰影壓迫下東方藝術的演變，對於西方文化思想的吸收，一路從模仿走到挪用這一步，這件事本身正是中國現代藝術發展的一個隱喻：對西方理論跟美學運動的模仿，到大膽的挪用西方藝術為己用；藉由認識、學習與評估他者的思想，來重新部署這些思想，最後終於將他人的工具重新發明成自己的武器，這其中更包含了對自己過去歷史的重新認識與拆解，要完成這些艱困的任務，向來需要大量的困頓與心靈活動、創造力，更重要的是決心與勇氣，或許蔡志松在這類的大哉問中，透過他的創作及作品，為我們找到了這樣的另外一種迂迴提問的可能性。