

“艺术+”的跨媒介性实践

——以约瑟夫·科苏斯的《一把和三把椅子》为例

杨向荣¹, 杨 博²

(1. 杭州师范大学 人文学院, 浙江 杭州 310000;
2. 武警后勤学院 保密档案与文化影视系, 天津 300300)

摘要: 约瑟夫·科苏斯 1965 年创作的《一把和三把椅子》呈现出实物媒介、图像媒介和文字媒介的跨越性融合。从“跨媒介性”视角对《一把和三把椅子》展开分析, 我们会进入到一个更为宏大的艺术史和艺术理论的问题域中。《一把和三把椅子》作为一种“艺术+”的跨媒介性艺术实践, 展现了不同的表征媒介之间的关联和内在张力, 是对传统艺术学研究边界的突破, 同时也意味着现代艺术阐释话语范式的重构。

关键词: 科苏斯;《一把和三把椅子》;跨媒介性

中图分类号: I0

文献标识码: A

文章编号: 1672-1217 (2026) 02-0081-07

收稿日期: 2026-01-06

基金项目: 国家社科基金重大项目 (23&ZD233); 当代西方美学社会学转向问题研究。

作者简介: 1. 杨向荣 (1978-), 男, 湖南长沙人, 杭州师范大学人文学院、文艺批评研究院、美学与艺术批评研究中心教授, 博士生导师, 文学博士;

2. 杨 博 (1989-), 女, 安徽六安人, 武警后勤学院保密档案与文化影视系副教授。

DOI:10.16284/j.cnki.cn37-1401/c.2026.02.007

媒介 (Medium) 是艺术品外显的符号呈现, 也是艺术存在的物质基础。很多时候, 一件艺术品会涉及到多种媒介的组合或参与, 由此我们会在同一个空间遭遇不同媒介的差异性及其内在张力, 以及诸媒介之间的对话和交流。“跨媒介性” (Intermediality) 可以说是当下学术研究的热点, 人文研究在 21 世纪以来更是出现了所谓“跨媒介转向”趋势。约瑟夫·科苏斯 (Joseph Kosuth) 1965 年的《一把和三把椅子》, 由真实的椅子、椅子的照片, 以及从字典上影印的关于椅子的解释性文字组成, 实现了对椅子从实物到图像再到概念的阐释。作品超越了单一媒介的表征方式, 呈现实物媒介、图像媒介和文字媒介三种媒介的参与。从“跨媒介性”视角对《一把和三把椅子》展开分析, 我们会看到, 作品呈现不同表征媒介间的关联和内在张力, 展现了“艺术+”的“跨媒介性”实践。艺术的“跨媒介性”实践, 是对传统艺术边界和观念的突破, 意味着艺术观念的转型, 以及当下艺术阐释话语范式的重构。



约瑟夫·科苏斯,《一把和三把椅子》,1965年,纽约现代艺术博物馆

一、跨媒介与艺术跨媒介性：问题的提出

在传统艺术史上，不同的艺术门类有着属于自身的媒介特性，由此才有了音乐、绘画、雕塑、舞蹈等艺术，但在西方现当代艺术中，康定斯基的绘画借鉴了音乐元素，包豪斯的建筑借鉴了抽象绘画元素。此外，超现实主义、达达主义、未来主义等艺术流派在创作上都涉及绘画、电影、戏剧等多种门类艺术。单一媒介的作品集中于对媒介叙事纯粹性的加固上，它排除了任何从其他媒介或经由其他媒介而获得叙事效果的可能性。当一件艺术品实现了对单一媒介的超越，我们便遭遇到艺术的“跨媒介性”问题。

从现当代艺术的发展来看，艺术品越来越逾越其自身的媒介形式，并且融合了其他媒介形式，呈现出多媒介或跨媒介的外在表征，如西方战后至20世纪70年代末出现的偶发艺术、情境主义艺术、波普艺术、极简主义艺术、观念艺术等新先锋派艺术（区别于19世纪末至20世纪30年代的历史先锋派艺术）等。杜尚的《泉》《自行车轮》等现成品艺术跨越了器物与艺术的界限，沃霍尔的《玛丽莲·梦露印刷肖像》《金宝汤罐头》用丝网印刷术复制梦露和汤罐头的图像，以此来模仿明星人物和日常生活。布达埃尔指出，波普艺术是我们这个时代的原创性表达，或者准确地说，是我们的现实。在他看来，波普艺术诞生于美国社会中，由于工业因素的影响，美国生活侵入了私人生活的各个方面。^① 类似的艺术媒介与生活媒介的跨媒介实践个案还有各类物体或实体媒介在艺术中的技术性展示，如克莱因（Yves Klein）把人体当作画笔在地上作画，曼佐尼（Piero Manzoni）在真人扮演的裸体女模特雕塑上签名，劳森伯格（Robert Rauschenberg）通过拼贴与戏仿不同媒介进行艺术创作，等等。国内的当代艺术也有诸多跨媒介的实践，如2023年央视春晚的舞剧《只此青绿》和2024年的电影《只此青绿》，就是通过舞蹈艺术和电影艺术来“打开”王希孟的绘画《千里江山图》；又如河南卫视的《龙门金刚》通过舞蹈来阐释洛阳龙门石窟艺术，水下国风舞蹈《祈》/《洛神水赋》则实现了与曹植的《洛神赋》以及顾恺之的《洛神赋图》的互文性；再如刀郎《罗刹海市》和《镜听》通过音乐讲述蒲松龄《聊斋志异》中的故事，实现了音乐媒介对文字媒介的跨越。

媒介如同叙事者，有着自身的话语立场，媒介的跨越意味着叙事方式的变更。不同媒介在同一场景中通过不同的叙事视角，可以在距离、时间、逻辑等层面呈现作品意义，在传达文本信息时因而会展现出不同的叙事效果。媒介也是观念的能指，所展现的作品情绪和意义会被标注不同量级的表征符号。从叙事的角度出发，跨媒介现象并非呈现诸媒介间的相互割裂，应当说，诸媒介的参与共同建构了作品主题和意义。

“跨媒介”（Intermedia）作为晚近兴起的一个概念，最早出现在1812年柯勒律治的著作中，后由美国艺术家希金斯（Dick Higgins）在1966年的《跨媒介》中提出，用来描述美国的先锋艺术实践。希金斯在20世纪80年代的《地平线：跨媒介的诗学和理论》中深入阐释了“跨媒介”概念，强调了不同媒介间的内在张力关系，认为“跨媒介”是对传统艺术单一媒介感知模式的打破和更新。从概念的发展角度来看，“跨媒介性”并不能完全等同于“跨媒介”，正是在“跨媒介”概念的基础上，德国学者汉森-洛夫（Aage Hansen-Löve）1983年从媒介哲学和媒介技术的角度提出“跨媒介性”概念，强调媒介间的互文互证关系，即媒介间的辩证关系。

“跨媒介性”是当下学术研究的热点。里普勒认为，“跨媒介性”是一个反映媒介间关系的概念，它采取特定的方法和定义，描述文学、文化、戏剧研究、艺术史、音乐学、哲学、社会学、电影、媒介、漫画等范围宽泛的多种媒介参与的“跨媒介星丛”这一文化现象。^② 在海索拉斯那里，跨媒介性是对诸多媒介关联性的阐释，媒介从一开始就内蕴了跨媒介性观念，任何媒介总是依托于其他媒介而存在，必然是从初始的跨媒介性中提取出来的。^③ 艾勒斯特洛姆则认为，媒介的模态类型分析是理解跨媒介模态关系的重要参照，而媒

^① in Buchloh, B., *Neo-DDAvantgarde and Culture Industry*, Cambridge: MIT Press, 2000, p. 71.

^② Rippl G., “Introduction”, *Handbook of Intermediality*, Berlin: DeGruyter, 2015, p. 1.

^③ Herzogenrath B., “Travels in Intermedia: An Introduction”, Herzogenrath B., *Travels in Intermediality: Reblurring the Boundaries*, Hanover: Dartmouth College Press, 2012, p. 4.

介模态可以区分为物质模态、感觉模态、时空模态和符号模态四种类型，它们共同建构了一个集物质性、感觉与认知为一体的媒介复合体。^①

艺术在媒介表征上体现出来的多样性和差异性特征，导致艺术学理论在知识生产和建构的过程中必然会遭遇多媒介的融合、参与和跨越问题。“艺术跨媒介性”研究是当下艺术学科颇为前沿的热点话题，呈现出越来越丰富的理论范式和运用形态。“艺术跨媒介性”试图通过不同媒介间的差异性，揭示出一件艺术品所涉及的媒介间的复杂关系。“艺术跨媒介性”打破了单一媒介下的等级观所带来的桎梏，突破了艺术品原有的空间结构，形成了艺术接受的剧场性效果，以及艺术跨学科知识生产的洞见。

传统艺术强调视觉秩序建构，在当代艺术中，作品的观念表达成为日益明显的趋势，这在科苏斯的创作中表现得尤为明显。观念粘合了多种因素，媒介的跨越必然会引起观念的交错，以及由于媒介跨越引发的观念裂隙。科苏斯认为，艺术品之所以成为艺术品，并不在于它的材料构成，也不在于它的外在形式，而在于作品想要表达的观念。笔者以为，科苏斯通过艺术的跨媒介叙事，将观念赋予媒介，以作品呈现的观念取代了艺术品本身的价值，如《古书籍——致敬商博良》《一把和三把椅子》《一把和三把锤子》等。因此，从跨媒介性的视角来解读《一把和三把椅子》，我们看到，作品试图通过三种媒介的跨越和融合，形成互文、互证和互释关系，并对传统艺术理所当然的形式表征进行了质疑和颠覆。在《一把和三把椅子》中，三种不同的媒介形成互文关系，以此呈现艺术家想要表达的观念，这恰恰是一种“艺术+”的跨媒介性实践。

二、物、图与文：《一把和三把椅子》的跨媒介叙事

施勒特尔提出“跨媒介性”的四种模态理论：综合的跨媒介性、超媒介的跨媒介性、转化的跨媒介性和本体论的跨媒介性。其中综合的跨媒介性呈现为几种媒介融合为一个超越单一媒介的超媒介结构。^② 沃尔夫从“作品外”（不同媒介间的越界）和“作品内”（人工制品中多种媒介的参与）提出超媒介性、跨媒介转换、跨媒介指涉和多媒介性四种“跨媒介性”模态。^③ 以此来看《一把和三把椅子》，科苏斯将现实生活中的实物椅子、一张与实物椅子同样比例的照片、一段关于椅子的语言文字并置在有着木地板和白粉墙的同一个空间中，涉及了物、图与文三种不同的媒介及其内在关系，体现了施勒特尔和沃尔夫笔下“跨媒介性”模态的“综合的跨媒介性”和“多媒介性融合”形态，即不同的媒介融合在一起，体现超越单一媒介的媒介混杂性特征。

《一把和三把椅子》通过三种不同的媒介形式，模糊了逻辑思维和形象思维的边界，呈现出日常生活用品观念表达的不同可视形态。科苏斯不对作品加任何着重符号，但作品却在多媒介性模态的叙事指涉中获得了更宽广的阐释空间。作品中的实物椅子是椅子的一级媒介符号，墙上关于椅子的图像与文字解释是对实物椅子的再现与描述，它是椅子的二级媒介符号。椅子的一级媒介符号与二级媒介符号形成互证和互读的关系。毕竟，如果只看照片，观者不会将椅子的二级媒介符号与旁边的实物椅子联系起来，甚至可能会将其视为某种情境中的一个道具，会联想到某个没有出现的坐在椅子上的人，或者联想到与实物椅子毫无关联的其他椅子。詹森指出，标题应该也是作品的重要组成部分，同样负责为作品提供情境，暗示我们可以将这些关于椅子的媒介形式当作同样的椅子来看待，即只有一把椅子；我们还可以将其视为三把有着不同背景的椅子，或者说是同一把椅子的三个不同版本。^④ 可见，在《一把和三把椅子》中，不同的媒介的跨越在观念层面上实现了融合与交汇。科苏斯在同一年还创作了《一把和三把锤子》，作品形式与《一把和三把椅子》差不多，区别在于其中一把锤子换成了被绘制的图片，而不是照片。当然，不管锤子更换成哪种媒

^① Elleström L., *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2010, p. 15.

^② Schröter J., “Four Models of Intermediality”, Herzogenrath B., *Travels in Intermediality: Reblurring the Boundaries*, Hanover: Dartmouth College Press, 2012, pp. 15-DD36.

^③ [奥地利]沃尔夫：《文学与音乐：对跨媒介领地的一个测绘》，裴亚莉等译，《中国比较文学》2020年第3期。

^④ [美]詹森：《詹森艺术史》，艺术史组合翻译实验小组译，北京：世界图书出版公司，2013年，第1063页。

介呈现出来,它们都指向锤子这个共同的观念。

椅子是什么?如何展示一把椅子?通过《一把和三把椅子》,科苏斯的真实意图在于如何通过媒介表征“椅子是什么”这个观念,这也延伸出进一步的问题:当不同的媒介展示同一个观念时,三种媒介间的彼此关系是什么?媒介与艺术在内在逻辑又有着什么样的张力?通过科苏斯的跨媒介性艺术实践,我们发现,一件普通的日常物可以通过现成品、复制品和文字概念等多种媒介进行叙事表达,这也暗示了艺术创作和阐释在媒介向度上的多重性。《一把和三把椅子》并置实物、图像和文字等不同媒介,用极简的形式形成立体媒介与平面媒介、具象媒介与抽象媒介的交互并存,进而展现媒介间的互动关联及其独特魅力。

在《一把和三把椅子》中,实物媒介代表传统意义上艺术最为直观的视觉建构模式,被赋予了多重意义:首先,实物是我们接触物质世界的第一步,它在源头上区别于文字的媒介功能,因为只有实物椅子才能在作品界限之外供人休息落座。在作品中,实物媒介与文字媒介并置在同一个空间,共同完成表征和指称功能。两种媒介共同指向概念的输入与输出,在叙事维度上完成椅子观念的跨媒介融合;其次,实物媒介和图像媒介充当着人类社会技术发展的标识,暗示着传统木工技术和当代摄影技术在艺术中的融合,成为科技发展的一条线索。最后,实物媒介、图像媒介与文字媒介一起,完成了作品在观念上的跨媒介性叙事表达,暗示当代艺术不同于传统艺术的观念表达。

作品中的椅子照片没有任何外在的修饰,除了颜色基调是黑白色外,几乎是对实物椅子的复制和再现。科苏斯通过最普通的平面镜头,通过黑白光影勾勒出椅子形象,摄影图像如同一面镜子,反射出实体椅子,形成第二重媒介,并同实物椅子一起隔绝了右侧的文字媒介,将观者的视野阻断在画面左侧。图像媒介致力于达到“相似”的模仿效果,它以技术的真实存在削弱了语言文字的想象性。椅子同时也是一个带有自我指涉性的图像媒介摹本,或者更形象地说,椅子的照片是真实椅子的一个套层。但若深入思考的话,照片作为图像媒介,凭借光影和色块进行观念的视觉建构,这在具体外形上导致与“真实”的裂缝。此外,图像媒介无法传递实物的体积、温度和质感等性质,也不具备构筑真实性的厚重感,图像媒介的物性功能因而被剥离出来。

与椅子的照片不同,右侧的文字是对实物椅子的概念描述,它涉及概念的普适性和具体性的内在关系,图像媒介与实物媒介彰显了抽象概念与具象概念间的内在张力。文字作为反映人类思维的媒介工具,暗示着观念的普遍性。借助着文字对概念阐释的约定俗成性,观者看到椅子的文字描述,脑海中自然会生成椅子的形象。由文字唤起的形象具有椅子的外在形式,但它只是抽象的概念,而不是具体的实物。对椅子的定义认知来自观念本身,即存在着观念证明观念的假证路径。科苏夫提醒我们,应当抛弃形态的视觉影响,转而关注观念所唤起的形象世界。通过文字媒介,个体想象和建构出来的具体形象与图像媒介叠合成为观念中的椅子,最终形成与实物椅子的互文、互释和互证。

摄影图像利用光影效果投射出聚焦之物,将物质实体不带感情色彩地压缩为平面图形进行展示,图像媒介成为实物媒介与文字媒介互相转换的桥梁,容纳了概念的抽象意义。然而,当观者将目光转向墙上的文字媒介时,椅子瞬间被置换成线性的字母组合。因此,由字母组成单词,再由单词组合成词组、句子,最终完成了从实物媒介至概念媒介的跨越。文字媒介形成语义的排列组合,而语义作为概念的抽象表达,在很大程度上是对具象事实的观念叙事。虽然文字媒介本身意味着能指和所指的统一,但文字媒介实际上也只是印刷技术的局部表征。文字媒介与图像媒介一起,补足了椅子观念的多媒介阐释链条:木工-印刷-摄像,最终实现物、图与文三种媒介关系的跨越与融合。此外,媒介的跨越性和多样性使《一把和三把椅子》形成一种割裂的叙事建构,即实物媒介、图像媒介和文字媒介各自为政的独立叙事建构。

科苏斯希望在观者的脑海中,留存实物、图像和文字等多重媒介关于椅子的观念表达,如利帕德所言,在科苏斯那里,“所有的作品在开始构思时就已经存在,因为它的实施对艺术来说无关紧要——艺术只是为了艺术语境——当它通过媒介呈现时,它是为了‘人类的整体’而不是具体的某个人”^①。科苏斯直面承

^①[美]利帕德:《六年:1966至1972年艺术的去物质化》,缪子衿等译,北京:中国民族摄影艺术出版社,2018年,第169页。

载观念的不同媒介,将艺术创作的核心由外在形式转至观念本身,或者说如何实现观念的过程中。科苏斯通过物、图与文三种媒介的融合与互动,实现了艺术的跨媒介性叙事实践,他摘下了艺术头顶上的传统“美学”桂冠,转而给艺术戴上了一顶“哲学”的桂冠。

三、艺术+：艺术跨媒介阐释的新路径

《一把和三把椅子》将三种媒介并置在一起,从跨媒介的角度展现了观念的不同表征形式,将观者引向观念之实物、图像和文字三者关系的思考。科苏斯将作品命名为“一把椅子和三把椅子”“一把和三把锤子”等,意在表明椅子和锤子的观念可以具化为三种不同的媒介表象,可以通过实物媒介、图像媒介和符号媒介呈现出来。科苏斯将不同媒介并置于同一空间内,作品被切割成不同的媒介叙事空间,被赋予特殊的观念内涵和文化隐喻。在不同媒介彼此模糊而又清晰的边界处,形成文本的互文张力,最终生产出观念和意义的指涉。

《一把和三把椅子》的跨媒介性实践,实现了对传统艺术审美性的消解和重构,同时也表征着现代艺术观念转型。在西方艺术史上,现代之前的艺术往往诉求“美”的理念,如巴托在《简化为单一原则的美之艺术》中提出“美的艺术”(Fine Art)概念,黑格尔在《美学》中也提出“美学就是艺术哲学”的命题。在“美的艺术”观念的引导下,对艺术品的欣赏往往基于审美的阐释视域。现代主义以来,关于艺术的审美阐释遭遇危机,一件陶瓷店的日用品,虽然没有审美的内蕴,但由于杜尚的签名,《泉》抹平了现成物与艺术品的界限,成为承载“反艺术”(Anti-Art)观念的先锋艺术实践。沃霍尔将相同的梦露头像、罐头等,通过丝网版画技术排列组合,也是颠覆传统艺术定义的个案。上述先锋艺术实践颠覆了传统的审美型的艺术观念,以至于在当时引起了极大争议。戴维斯说:“如果《泉》确实成功地切合了艺术的要素,那么它的成功则归功于拥有了由获得艺术身份而带来的审美属性,而不是因为它与其他非艺术的小便器具有相同的审美属性。”^①也就是说,艺术的价值不再基于其自身的审美属性,而是基于物品被赋予的艺术观念。如果抛弃物身上被赋予的观念,现成品艺术、波普艺术等的艺术身份其实是存疑的,这正如古德曼所言,我们今天必须改变关于艺术的阐释模式,要从追问“艺术是什么”转变为追问“什么是艺术”。前者意味着对艺术的审美内涵的强调,后者意味着对艺术形成语境的强调。

科苏斯是现代“观念艺术”的代表作家,在他看来,美即意义或观念,他继杜尚之后再一次抹平现成品与艺术的界限,引导观者审视和反思物的存在及其功能。在科苏斯看来,与美和趣味相关的任何一个哲学分支,都不可避免地要承担探讨艺术本质的责任,因而形成了一种观点:艺术和美学之间有着某种概念联系。^②在这里,科苏斯针对的是传统的审美型艺术,尤其是观念艺术之前的形式主义艺术,因为在贝尔等形式主义美学家那里,创作“有意味的形式”才是艺术的主要目标。形式与审美在形式主义者那里,实际上构成了一个互文见义的审美阐释链。科苏斯强调作品的观念和意蕴,他通过重置日常物的不同媒介,进而生产出新的意义。作品反对以贝尔为代表的形式主义美学观,认为“形式主义艺术和批评所接受的艺术定义,仅仅存在于形态的基础上。虽然大量看似相同的物体或形象由于视觉或经验上的相同似乎相互关联,人们不能由此断定这是一种艺术或观念上的联系。”^③

科苏斯否定艺术的审美冲击力来自于视觉,强调观念的表达应当突破由视觉统摄的现代主义艺术范式。在《一把和三把椅子》中,三把不同的椅子,三种不同的媒介,在相互割裂和彼此纠缠中实现从艺术的审美阐释向观念阐释的转变。作品中的“椅子”已然不是常规的意义阐释,而是具体语境下观念的一种流淌和生产。科苏斯在访谈中曾说:“今天要成为一个艺术家,意味着应当质疑艺术的本质。如果一个艺术家质

①[新西兰]戴维斯:《艺术诸定义》,韩振华等译,南京:南京大学出版社,2014年,第133页。

②Alberro A., Stimson B., *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge & Massachusetts: The MIT Press, 1999, p. 162.

③[美]科苏斯:《哲学之后的艺术》,秦兆凯译,《美术观察》2021年7期。

疑绘画的本质,那么他就不能追问艺术的本质。如果艺术家承认绘画(或雕塑)的形式,同时也意味着认可了与它们相关的艺术传统。因为‘艺术’这个词具有广义性,而‘绘画’是狭义的。绘画是一种艺术,如果你创作绘画,你就已经认可了(不是质疑)艺术的性质,这样一来,你也相当于认可了欧洲传统上将绘画和雕塑一分为二的艺术性质。”^①

从《一把和三把椅子》的跨媒介实践来看,在并置的同一空间内,物品的中立性被剥去,呈现出跨媒介语境下的多向度叙事效果。其中,文字媒介以零度叙事的方式呈现概念的源头,图像媒介捕捉光影的流变,实物媒介则以外在的视觉观感展示概念的外延。艺术作品被纳入多媒介的意义生产中,因而搁置了“美的本质”命题,审美在观念上变得与艺术本身无关,美的概念因遭遇阐释危机而越发被模糊化。科苏斯从艺术观念的视角出发,将艺术的功能定义为艺术对自身本质的质疑。科苏斯指出:“艺术作品是分析的命题。就是说,如果在它们的语境之内审视——作为艺术——它们不提供任何关于事实的东西。一件艺术作品是一个同义反复,因为它是一个艺术家意图的呈现,确切地说,他在说一个特定的艺术作品是艺术,意思是说它是一个对艺术的定义。”^②在科苏斯看来,杜尚的《泉》和《自行车轮》等现成品艺术,揭示了艺术的真正身份,自杜尚以降,艺术的关注点开始由形式表达转至观念表达,即从审美功能性诉求转至审美惯例性诉求,而后者其实质是艺术审美性的消散和解构。

阿多诺写道:“今日没有什么与艺术相关的东西是不言而喻的,更非不思而晓的。所有关涉艺术的东西,诸如艺术的内在生命、艺术与社会的关系,甚至艺术的存在权利,等等,均已成为了问题。”^③阿多诺的话指出了现代主义以来艺术的去审美化、去深度化和情感消解等特征,实际上是对传统审美艺术定义合法性的一种反思。《一把和三把椅子》以三种媒介的割裂与糅合为线索,挑战了传统艺术品的整体性、统一性、整一性等观念及其呈现方式,认为艺术不应是某种物理展示或视觉呈现,而应当传达特定语境中的某种观念。科苏斯以跨媒介的先锋姿态对美进行颠覆和否定,而《一把和三把椅子》无疑是现代先锋艺术实践中撼动传统艺术观念的突出代表。作品借助三种不同的媒介,围绕椅子的观念展开互文和互证,并在媒介的相互指涉间,实现观念表达这一创作理念。

笔者以为,科苏斯通过跨媒介性的艺术实践,瓦解了传统关于艺术的审美阐释机制,开辟了一条从观念维度阐释现代艺术的新路径:“艺术+”的跨学科阐释路径。由于多媒介的跨越和互动,让这件看似无奇与简易的观念艺术作品变得异常复杂和引人深思。观者的视线被引向作品的整体表现力:从三个场景转移至三种媒介,又从三种媒介如何交融再到交融程度,最后到贯穿三种媒介的终极媒介。观者借助媒介的跨越性,打通了不同空间场景的壁垒,实现了作品多媒介的互动叙事。在不同媒介的融合互动中,不同的空间场景形成了隐秘关联。因为“椅子”这个贯穿整个作品叙事主体的存在,作者得以将多种媒介整合成一个跨越交互性的场景,并通过不同媒介间的融合营造出“艺术+”的跨媒介叙事效果,并在开放式的空间场景中生成和弥散出作品的多重意义和隐喻。

在观念艺术家那里,世界上的任何物质材料都可以用来构建一个艺术品。科苏斯在许多场合谈到,艺术家的创作并不需要利用形式和色彩,只需要利用观念、价值与意义就可以了。科苏斯1966年的作品《题目》以六幅黑色背景和白色文字构成的说明性图片并组成,以此形成关于颜色的观念表达。在《一把和三把椅子》《一把锤子和三把锤子》等系列作品中,科苏斯把文字、图像和实物置于同一空间场景中,形成三种媒介的跨越。思维组合的随机性让叙事情节变得多样而不可预估。科苏斯突破二维平面的限制,转向三维立体搭建,在跨媒介的叙事场域中,三种媒介呈现出相互呼应、相互影响的趋势。与此同时,同系列作品的加入更是通过相似的跨媒介方式成为第四维度(时间)的注脚,再一次强化了作品“艺术+”的媒介叙事张力和效果。

^① Alberro A., Stimson B., *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge & Massachusetts: The MIT Press, 1999, p. 163.

^② [美]科苏斯:《哲学之后的艺术》,秦兆凯译,《美术观察》2021年7期。

^③ [德]阿多诺:《美学理论》,王柯平译,成都:四川人民出版社,1998年,第1页。

今天,传统艺术的疆界已被打破,进入了“泛艺术”时代,一切传统的知识话语和原则似乎都处于失范的话语危机中。“新文科”概念的提出也表明,艺术必然要与其他学科产生对话与交流。尤其是随着新媒介数字时代的社会文化转型,艺术研究呈现出更为复杂的学术生态。在人工智能迅速发展的今天,人与艺术、艺术与技术的关系发生了翻天覆地的变化。从印刷时代到数字时代,跨媒介性更是应当成为我们反思未来数字艺术生产的新起点。在这种情况下,我们更应当秉持开放和宽容的心态,强调“艺术+”的跨学科研究范式,从社会理论、文化、哲学等若干视角相融合的大文科角度展开艺术研究,甚至我们还可以考察社会文化思想领域与理工科领域的各种关系,如艺术与体育、法律、医学、环境学等学科的跨界与互通关系。我们应当从其他学科领域对艺术展开思考,挖掘和勾勒艺术学研究是如何向更加宽泛的社会文化领域和理工科领域的渗透,彰显当下艺术学研究论域的宽泛性。此外,艺术学的自主知识建构问题,还涉及到学界讨论比较激烈的艺术学学科边界之争话题,其实质也是对艺术研究“艺术+”视域的一种思考。“艺术+”的跨学科视角主张从传统艺术媒介之外的其他媒介来审视艺术,强调艺术研究的跨学科性,这是艺术学研究从内到外的发展趋势的体现,也是艺术学研究打破自身学科边界,从坚守学科壁垒到打破学科壁垒的跨学科研究范式的转变。

由此,我们进入到了一种艺术学研究的跨媒介阐释视域,它包括文学、艺术、美学、传播学等诸多学科知识和研究范式的跨越、融合和互动。从“艺术+”的研究视域对文学现象和文本经验展开跨学科阐释,可以从一个新的角度展现不同媒介及其主题指涉间的互证与互释关系。以此来看《一把和三把椅子》跨媒介性实践所体现的“艺术+”视域,其实质是一种跨学科知识生产的方法论体现,它强调了不同学科、不同媒介间的跨越性知识生产,为我们提供了一种新的艺术学研究的参照关系。

“Art+” Intermedial Practice

——Taking Joseph Kosuth’s *One and Three Chairs* as an Example

YANG Xiang-rong¹, YANG Bo²

- (1. School of Humanities, Hangzhou Normal University, Hangzhou 310000, China;
2. Department of Secrecy Archive and Screen Culture, Logistics University of PAPF, Tianjin 300300, China)

Abstract: Joseph Kosuth’s 1965 work *One and Three Chairs* presents a transcendent fusion of physical, visual, and textual media. Examining this work from the perspective of intermediality opens up a broader domain of inquiry in art history and art theory. As a form of “Art+” intermedial practice, *One and Three Chairs* showcases the relationships and inherent tensions among different representational media. It represents a breakthrough in the traditional boundaries of art scholarship. At the same time, it signifies a reconstruction of the paradigms of interpretive discourse in modern art.

Keywords: Kosuth; *One and Three Chairs*; intermediality

[责任编辑 唐音]