

石家庄学院博士基金资助项目

杜尚的嘲讽艺术

廖杏◎著

联系艺术史和美学理论从横纵两方面阐发，以杜尚作品为主要证据，辅以他的相关言论做佐证，首先梳理嘲讽概念的历史分期、基本定义和类型；而后具体陈述杜尚艺术中的嘲讽内容，艺术、观众、科学、宗教、政治、婚姻、爱情，连同杜尚自己都成为他嘲讽的对象；最后借用克尔凯郭尔、黑格尔、加塞特等理论家的相关言论总结杜尚的嘲讽技巧和实质。

DUSHANG DE FANFENG YISHU

河北美术出版社

内容简介

杜尚是理解西方现代艺术的关键人物，年轻时以艺术小丑的身份在公众面前亮相，老年时公众把他当做 20 世纪最重要的艺术家。杜尚在自己祖国法国遭冷遇，却在美国获得巨大成功，墙内开花墙外香的局面造成了杜尚艺术家身份的尴尬。在绘画媒介方面，初出茅庐的杜尚把西方绘画史上可有可无的标题置于与视觉形象同等重要的位置，接着他不再在画布上画，而是改在玻璃上画，后来连玻璃也不用了，直接在现成品上签上自己的名字，他的现成品游走于绘画与雕塑、审美与非审美、艺术与非艺术之间，打破架上艺术的传统观念，为视觉艺术开辟了一个前所未有的广阔领域。到后来他连名字也不签了，而是下了几十年国际象棋。

后现代艺术家罗伯特·劳申伯格、美国现代女作家吉托特·斯坦因、法国当代艺术评论家多米尼克·沙都认为杜尚不可解释、无法归纳。对于总是推翻自己以前的创作程式和理念、善变的、喜欢嘲讽的矛盾统一体杜尚来说，用包容、复杂的文学术语——“反讽”一词也许能较为准确地形容杜尚及其主要作品。本书论述时联系艺术史和美学理论从纵横两方面阐发，以杜尚作品为主要证据，辅以他的相关言论做佐证，首先梳理反讽概念的历史分期、基本定义和类型；而后具体陈述杜尚艺术中的反讽内容，艺术、观众、科学、宗教、政治、婚姻、爱情，连同杜尚自己都成为他反讽的对象；最后借用克尔凯郭尔、黑格尔、加塞特等理论家的相关言论总结杜尚的反讽技巧和实质。

石家庄学院博士基金资助项目

杜尚的嘲讽艺术

廖杏 著

河北美术出版社

责任编辑：吴建功

装帧设计：建 功

图书在版编目（C I P）数据

杜尚的反讽艺术 / 廖杏著. —石家庄：河北美术出版社，2013.9

ISBN 978-7-5310-5636-2

I. ①杜… II. ①廖… III. ①杜尚，
M. (1887~1968) — 艺术批评 IV. ①J205.712

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第227520号

杜尚的反讽艺术

廖杏 著

出版发行：河北美术出版社有限责任公司

（石家庄市和平西路新文里8号 邮编：050071）

印 刷：石家庄市真彩印业有限公司

开 本：787mm × 1092mm 1/16

印 张：11

印 数：1~500

版 次：2013年9月第1版

印 次：2013年9月第1次印刷

定 价：38.00元

摘要

马塞尔·杜尚（Marcel Duchamp, 1887~1968）是20世纪最有影响力的艺术家，他的现成品游走于绘画与雕塑、审美与非审美、艺术与非艺术之间，将西方艺术引向艺术之外，彻底摒弃了架上艺术的传统观念，为视觉艺术开辟了一个前所未有的广阔领域。目前我国国内对杜尚的研究只处于起步阶段，对于杜尚的艺术与思想关注得不够；国外关于杜尚的学术研究具有点面结合、深度广度兼具的特征，但在对杜尚艺术风格的整体把握上还存在不足，后现代艺术家、艺术理论家、评论家认为杜尚不可解释，无法归纳。

杜尚作品无法定义、无法归纳是因为其作品风格差异大，尤其是杜尚最后一件作品《给予》的面世。在此之前，杜尚的代表作有《泉》《L.H.O.O.Q》《下楼梯的裸女2号》和《新娘被单身汉剥光了衣服，甚至》（简称《大玻璃》）。从创作手法和创作思想来说，杜尚的《泉》和《L.H.O.O.Q》有颠覆艺术的形式美和神圣性、亵渎艺术、质疑艺术标准的用意。《下楼梯的裸女2号》和《大玻璃》可归为一类，二者有两点相同之处，其一，都用的是机器造型，虽然前者是在画布上做的，后者是在玻璃上画的；其二，二者都是杜尚用手画出来的，这与《泉》和《L.H.O.O.Q》不同，《下楼梯的裸女2号》是初出茅庐的杜尚杂糅立体派和未来派画法而创作的现代绘画，《新娘被单身汉剥光了衣服，甚至》里的发动机、国际象棋、滑翔机、咖啡磨、漏斗都是杜尚创造出来的机器隐喻形象，玻璃画

的透明让观众每一次观看都产生不同的感受，这是他五件代表作里最艺术的一件作品。虽然标题和创作笔记都有通过抽象、晦涩的机器来激发观众情欲之意，但视觉上却是具有机器美感的一件艺术品。

《给予》在造型上既非机械，在创作手法上它也不是画出来的，主要是做出来的：捡来的破门上凿了个洞，用实物堆出青山，用灯光制造出“瀑布”假象，用猪皮翻模裸女，属于我们现在所说的“装置艺术”。《给予》无法归入前4幅作品的理由不是因为其创作手法的不同，而在于《给予》不像前4幅作品那样隐晦地表现情欲，而是让裸女下体直接对准观众的视线，公然赤裸地展示情欲，在艺术观念上回到杜尚一生都反对的、吸引人眼球的“视网膜艺术”。

其实《给予》在题材上与前几件作品一样同样是涉及“情欲”，同样体现了表象与事实的对照，体现了艺术家（反讽者）对观众（被反讽者）的嘲弄，体现了杜尚艺术一贯的嘲弄、戏谑特点。偷窥的门洞和裸女下体的张开表面上激发、满足了观众的情欲，实际上是艺术家偷窥了观众的情欲。标题的诗意和视觉造型的赤裸相对照，观众对艺术品的偷窥和艺术家对观众的偷窥相对照，构成了喜剧戏谑效果。杜尚从未坚持某一绝对不变的艺术理念，在杜尚这里，绝对的、恒久不变的理念就是不重复自己，哪怕回到自己以前所反对的立场。对于善变的、自由的、虚无的、喜欢讽刺的矛盾统一体杜尚来说，用包容的反讽一词力求更准确地归纳杜尚艺术的特征。

反讽有广义与狭义之分，它既可以用于悲剧，也可用于喜剧。广义的反讽是文学艺术的基本创作原则，即所陈述的与陈述的语境之间的对照；狭义的反讽是指在语言表述或文学描写上所表达或描述的对象在本质（事实）和形式（表象）之间出现了明显的差异和对立，即表达出来的意思与想要表达的意识之间的错位，这种差异、对立或错位，所产生的情感效应是轻微的讽刺和讥笑、戏弄、揶揄、戏谑。杜尚的作品表面迎合观众的色情欲望，实际上使观众的这种本能欲望处于悬置状态；当真正去满足观众的欲望时，却又潜藏着讥讽观众低级欲望的深意。从表象上看，杜尚把情

欲作为工具去否定理性，质疑人类文明进化的一切成果和价值，但他的每一件作品（包括他伤风败俗的情欲作品）、他制造的艺术丑闻，他对情欲克制的潇洒做派都是他深入思索的结果。杜尚艺术中表象与事实相对照，言在此而意在彼，外在表现与内在真实含义的相互对照、相互抵牾产生了喜剧效果，属于狭义的反讽。反讽是杜尚的保护色，是艺术家为了在苛刻观众的包围圈中继续发挥影响的生存方式。

本论文在论述时联系艺术史和美学理论从纵横两方面阐发，以杜尚作品为主要证据，辅以他的相关言论做佐证，试图通过归纳杜尚艺术的反讽风格来正确理解和深入理解杜尚的艺术思想。杜尚的恶作剧式的艺术只是表达他对艺术圈、对社会现实的不满，对权威、体制压抑艺术家个体创造性和自由的抗议，还原生活本身的真实。作为彻底的自由主义和虚无主义者，艺术的神圣、艺术家、艺术形式美、观众、婚姻、爱情、科学、理性连同杜尚自己都成为他嘲讽的对象。

论文基本篇章结构安排如下：

导论简介杜尚生平与作品及其在西方现代艺术史的地位、杜尚的反讽艺术风格。

第1章梳理反讽概念的历史分期、基本定义和类型，并概述杜尚的反讽对象、类型和效果。从反讽的发展时期来说，反讽经历了古代、近代和现代时期。反讽的基本含义是本质（事实）和形式（表象）之间出现了明显的差异和对立，即表达出来的意思与想要表达的意识之间的错位。按照反讽在言辞表达和行为过程中的体现可分为言语反讽和事件反讽（情境）；按照反讽在艺术和生活中的表现可分为艺术反讽和总体反讽。艺术与观众是杜尚反讽的主要对象，对前者的反讽是明显的，对后者则是隐而不显的。杜尚作品标题与画面形象之间的张力、迎合与揶揄观众之间的对照，营造出滑稽可笑的喜剧效果。

第2章至第6章具体陈述杜尚艺术中的反讽内容。艺术、观众、科学、宗教、政治、婚姻、爱情，连同杜尚自己都成为他反讽的对象。杜尚对艺术

的反讽表现在极力剔除艺术的神圣光环，借助艺术这个词的最初含义，杜尚还原艺术家的工匠身份，认为艺术家并不比别的职业更具创造性。在视觉造型上杜尚把丑的因素引入作品，目的是反对纯粹悦人耳目的、没有思想的艺术形式美，扔出现成品、复制品，引人深思。

西方艺术史上恐怕没有哪个画家像杜尚那样对观众的思考如此深入，其深度可以与理论家相媲美。正是他悟到了观众和艺术家共同创造艺术品的实质，他让自己变成了掌控观众、嘲讽观众的上帝。他表面上迎合观众的情欲本能，实际上成为偷窥观众低级情欲的始作俑者和超然洞察者，这些“低俗”的作品最后都被博物馆收藏，形成了对博物馆神圣地位和功能的讽刺，杜尚反对、嘲讽艺术权威的初衷在宽容的艺术评价体系下使自己变成了权威。

杜尚的重量级作品都借助了他所处时代的先进技术，用杜尚的话来说，是想用科学来逃离传统的绘画技巧，走出一条新路，科技让传统的绘画技艺变得无足轻重；他的复制品、现成品是对传统绘画、传统艺术技巧的质疑，现成品、复制品的可复制性又隐含了对科学和技术的讽刺。不仅作为社会意识形态之一的科学成为杜尚反讽的对象，其他的社会意识形态如宗教、形而上学、政治都是杜尚质疑的对象，“所有人造的都没有价值”，杜尚只承认这些人类精神文明的成果是一种信念，而不具有真理性质。

杜尚对自身的反讽表现在他一生自觉不自觉地否定自己的身份，杜尚年轻时以艺术小丑的身份在公众面前亮相，老年时公众把他当做20世纪最重要的艺术家；杜尚在自己祖国法国遭冷遇却在美国获得巨大成功，墙内开花墙外香的局面造成了杜尚艺术家身份的尴尬；年轻时杜尚身体力行地实践自己的艺术家诺言“不为寻找荣华富贵而创作”，后来几十年以卖画维持自己的生计，年老时不断地参加社会活动，变成了他以前鄙视的“社交型艺术家”和艺术商；杜尚60多年的单身生活源于他的艺术抱负以及对婚姻和爱情纯粹性的否定，将近70杜尚才结婚，而且认识到家庭的责任。杜尚不断地将自己置于自己的对立面，以避免重复自己，从而让自己再生。

第7章总结了杜尚的反讽技巧和实质。从创作者来说，杜尚这种反讽是出于自娱、好玩，是对艺术圈内不纯粹性的泄愤与嘲弄；从观众来说，杜尚是了解观众的心理学家，他不喜欢剥夺观众的想象力，对于观众想了解他的愿望，他采取低调的缺席策略，这是作为多年职业棋手的杜尚惯常的隐身做派；他的作品通过双关语、中性立场等激发观众的想象力和理解力，用视觉造型上的反差或文字与造型之间的对照来达到喜剧戏谑效果，从而让观众在轻松的惊诧与怀疑中反思艺术本身。

论文最后借用克尔凯郭尔、黑格尔、加塞特（José Ortega y Gasset, 1883 ~ 1955）等理论家的相关言论为杜尚的反讽艺术正本清源，力求客观评价杜尚。杜尚反讽艺术的实质是引诱者与领路人，消极自由和虚无主义。作为引诱者，反讽指向各种可能性，也逃避各种可能性。反讽的作用是双方面的，它将人们从沉睡的无知状态中唤醒，然而却在人们的渴望中保持沉默。作为领路人，反讽是对现实的批判，否定之后意味着超脱和自由。从思想意识来说，逃避一切、否定一切的背后是虚无与绝望，这种反思意识只停留在美学层面，消极自由的获得是建立在前仆后继的理想主义者努力争取的前提下，反讽不能否认每个人心中应有一种对更高的和更丰满的事物的向往，向往应是一种健康的爱，不应是骄气、疲软的遁世。

本论文的创新之处是：

1.反讽类型的划分在研究反讽的书籍中都有零星涉及，但都很零散，本论文对反讽类型的归纳较完整、清晰，易于人们对反讽概念的大体把握。

2.本论文在反讽研究者D.C.米克关于反讽概念的基础上明确提出反讽的狭义概念对人们理解的重要性，把反讽限定为特殊的艺术手法、艺术风格和艺术效果，而不是像新批评学派那样把反讽等同于文学和诗歌体裁。

3.本论文把难以定义的杜尚艺术风格用反讽来归纳，有助于人们对后现代艺术的鼻祖——杜尚的理解和把握，为解读杜尚与当代艺术的关系以及当代艺术的发展态势提供一个新的契机和出口。

关键词：杜尚；反讽；现成品；《泉》；观众；艺术

目录

摘要	I
导论：杜尚简介	1
0.1 杜尚生平与作品	1
0.2 杜尚在西方现代艺术史的地位	12
0.3 杜尚的艺术风格：反讽	15
第1章 反讽概念	21
1.1 反讽概念的缘起：古典时期的反讽	21
1.2 反讽概念的发展：近现代时期的反讽	23
1.3 反讽概念的总结	27
1.4 杜尚反讽的主客体、效果和类型	33
第2章 杜尚对艺术的反讽	37
2.1 对艺术家的反讽	37
2.2 对艺术形式美的反讽	41
2.3 给艺术去魅——解构艺术观念	47
第3章 杜尚对观众的反讽	61
3.1 观众与艺术家共同创造艺术品	61
3.2 杜尚对观众情欲的反讽	69
3.3 杜尚对博物馆的反讽	80
第4章 杜尚对科学与理性世界的反讽	90
4.1 运用科学是为了让人们鄙视绘画	90

杜尚的反讽艺术

4.2 运用科学是为了让人们鄙视科学	97
4.3 一切人造的都没有价值：科学、政治、语言、艺术、宗教、形而上学	104
第5章 杜尚对爱情和婚姻的反讽	109
5.1 爱情只是情欲	109
5.2 杜尚对婚姻的反讽	119
第6章 杜尚对自身的反讽	125
6.1 民族接受的差异：墙内开花墙外香	125
6.2 从艺术小丑向艺术家的转变	128
6.3 艺术家与艺术商的身份	132
6.4 从单身汉向丈夫角色的转变	136
第7章 杜尚反讽的技巧和实质	138
7.1 杜尚的反讽技巧	138
7.2 杜尚反讽艺术的实质	149
结 语	159
主要参考文献	162

导论：杜尚简介

0.1. 杜尚生平与作品

0.1.1 杜尚生平

马塞尔·杜尚1887出生于法国布兰维勒（Blainville）一个殷实、宽松的艺术之家，父亲是布兰维勒镇的公证人，外祖父是版画家，大哥格斯顿·杜尚绘画基本功扎实，在当时的巴黎已小有名气，他的二哥雷蒙·杜尚·威伦因雕塑——《马》在现代雕塑史上也占有一席之地。杜尚13岁学画，用8年的时间完成了在现代艺术海洋中的游泳训练——从印象主义、后期印象主义到野兽派、象征派、立体派，渐渐地，杜尚从他哥哥的影子里走出来，变成现代艺术史上的重量级人物。《关于你的脸，我亲爱的杜蒙克》（1910）这幅画中杜尚把些许幽默带入绘画，在《下棋者肖像》（1910）里他尝试着描绘棋手对弈时的气氛，表现出他在绘画方面的抱负，此画当时被巴黎现代艺术馆收藏，这是杜尚生前唯一一幅被祖国法国认可的作品。1904年17岁的杜尚来到当时的艺术之都——巴黎，很多现代艺术家（包括毕加索）都从这里发迹。

1909年杜尚认识喜好艺术探索和实验的现代派画家毕卡比亚，他从毕卡比亚的机器绘画里得到启发。从《咖啡碾磨机》（1911）开始，杜尚摸索着找到一种用机器表达自己的创作方式。1912年杜尚创作的《下楼梯的裸女2号》把运动观念引入立体主义画风，并以一个标新立异的标题参展，被巴黎独立沙龙拒绝，评委让他把这幅画的标题改了，杜尚不同意，后来此画在他哥哥组织的立体主义展览上展出，巴黎观众反响平平。来巴黎的美国画商帕克把这张画拿去参加1913年的纽约军械库展，美国观众对此画反

杜尚的反讽艺术

应强烈，杜尚参展的4张画全被卖出，而在巴黎的杜尚还不知道自己已在美国一举成名。

《下楼梯的裸女2号》被拒让杜尚看到了艺术圈的自大与狭隘，从此他退出巴黎喧嚣的艺术家圈子，也不再参加任何艺术流派。父亲的经济支持使杜尚从未为了实际的名利而背弃自己的做人准则，兄长灯塔似的指引让他很早就了解艺术市场和艺术家，并使他在探索艺术的道路上没有走过弯路。从绘画现状来说，杜尚一直处于当时艺术的前沿——巴黎美术界，毕加索的立体主义代表当时艺术的最高成就，毕加索卓越的绘画天赋是杜尚无法企及的，在立体派巨大阴影的笼罩下，野心勃勃的杜尚找不到更好地表达自己的方式，在传统绘画方面他不可能比毕加索更有成就，当画布内不可能有更大作为时，杜尚的创作就走向画布之外。

第一次世界大战爆发，杜尚的两个哥哥都应征入伍，杜尚因为身体的原因未能参战，但他并不难过，杜尚对战争就像对政治一样抱着怀疑态度，认为让人们去杀别人的爱国主义理念是荒唐的，他的这种观点遭到家乡人的指责与唾弃。在国内不开心的杜尚应帕克之约于1915年去了美国，开始创作玻璃画——《新娘被单身汉剥光了衣服，甚至》（又称《大玻璃》）（1915~1923）。1917年，美国现代艺术展的评委会规定，只要付6美元任何东西都可展出，作为评委的杜尚到商店里买了一个男用小便器把它倒转



布兰维勒的教堂（1902）



礼拜天（1909）



布兰维勒的风景（1910）

下棋 (1910)
关于你的脸，我亲爱的杜蒙克 (1910)



父亲 (1910)
春天里的年轻人 (1911)
下棋者肖像 (1911)



过来签上“R.mutt, 1917”，命名为《泉》，让人送去展览被评委会拒绝。1919年杜尚给蒙娜丽莎画上两撇胡子，1920年毕卡比亚把它拿到艺术杂志上发表。杜尚因这两次恶作剧闻名于世。

1923年创作完《大玻璃》后，36岁的杜尚不再画画，把兴趣转向国际象棋。38岁杜尚去法国南部的尼斯城参加国际象棋比赛（1925年），45岁投入职业象棋比赛，进入法国国际象棋冠军队（1932年）。59岁开始秘密创作自己的最后一件作品——《给予》，花了20年，直到1966年才完成。1968年10月，81岁的杜尚在美国去世。当时《纽约时报》的评论家认为杜尚在艺术史上很可能是最具颠覆性的艺术家，在法国遭冷遇的杜尚得到包容开放的美国公众、画商、媒体的赏识和接纳，二战后美国的政治经济强国地位带动了它的文化与艺术的繁荣，艺术中心由巴黎转到纽约，其强势文化促成杜尚在世界范围内被推崇。



咖啡碾磨机
(1911)



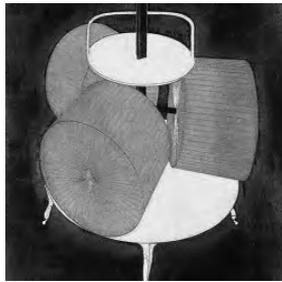
下楼梯的裸女2号
(1912)



新娘 (1912)



与水车有关的滑行器
(1913~1915)



巧克力咖啡磨 (1914)



网的终止 (1914)

0.1.2 杜尚作品

杜尚的艺术创作大体分为早期和成熟两个阶段。

一、早期作品（1902~1910）

杜尚的早期油画作品《布兰维勒的风景》（1910）、《父亲》（1910）、《关于你的脸，我亲爱的杜蒙克》（1910）、《春天里的年轻人》（1911）、《下棋》（1910）体现了杜尚在印象主义、后期印象主义、野兽派、象征派、立体派等现代艺术流派中的模仿与学习。

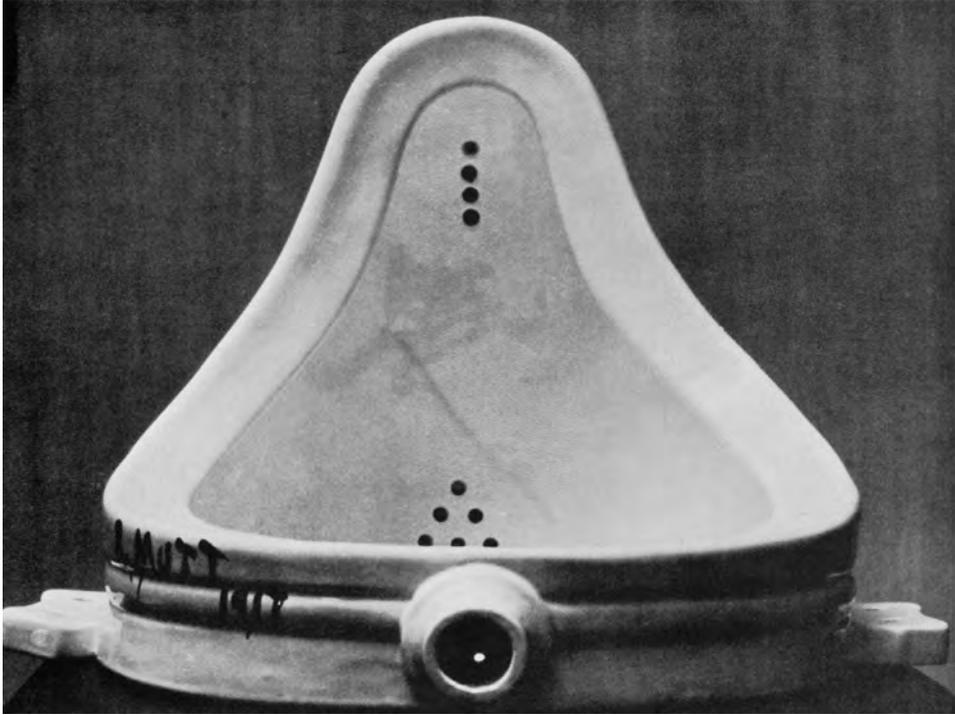
二、成熟作品（1911~ 去世）

杜尚创作的成熟期表现在机器绘画、现成品、光效应艺术、艺术设计、



新娘被单身汉剥光了衣服，甚至
(1915~1923)

杜尚的反讽艺术



泉 (1917)



自行车轮 (1913)



旋转的玻璃板 (1920)



旋转的螺旋 (1925)



旋转光盘（1926）



旋转的光盘（1935）

装置艺术、名画改装、情欲作品7个方面。

（1）机器绘画

从杜尚为装饰哥哥的厨房而画的《咖啡碾磨机》（1911）开始，杜尚找到了以机械、机器造型表达自己的创作方式。《下楼梯的裸女2号》（1912）、《新娘》（1912）、《巧克力咖啡磨》（1914）、《与水车有关的滑行器》（1913~1915）、《网的中止》（1914）都是这期间的绘画。这些零散的机器造型最后都出现在《新娘，被单身汉剥光了衣服，甚至》（1915~1923）这幅玻璃画作中。

（2）现成品

1913年杜尚把自行车轮倒放在凳子上看着它转，1917年杜尚拿小便器去参展，1919年杜尚让妹妹把一本几何学教科书，用绳子挂在阳台上任凭风吹雨淋，作为结婚礼物送给妹妹，现成品的推出与命名奠定了杜尚作为后现代艺术鼻祖的地位。

（3）光效应艺术

1925年杜尚在玻璃上画下弯曲的黑线，当机器转动时，呈现给一定距离之外的观众的视觉印象是，在同一平面上的连续渐变的圆圈，于是兼具视觉美感和动感的《旋转的螺旋》（1925）、《旋转光盘》（1926）、

杜尚的反讽艺术



Rue Larrey大街11号的门 (1927)



你使我 (1918)



绿盒子 (1934)



手提的盒子 (1941)



请抚摸 (1947)



《旋转的光盘》（1935）产生，杜尚做的这些光学仪器催生了后来的光效应艺术。

（4）艺术设计

1918年杜尚的最后一张油画《你使我》，是为朋友书房设计的拼贴式油画，画幅中央像多米诺骨牌叠放的方块突出了设计的主题，左边以车轮和影子做衬托，在假的裂缝中插着一支真的弓箭，这件作品赏心悦目，属于杜尚一贯反对的“视网膜艺术”。

1927年杜尚设计的《Rue Larrey大街11号的门》同时通往卧室和浴室，既起到了门的作用，又节省了材料和空间。

1934年杜尚把《大玻璃》的创作笔记不标页码，散放在一起，称作《绿盒子》出版，让观众通过这不是书的笔记去解读抽象晦涩的《大玻璃》。1941年杜尚把以前的作品拍成照片，印成版画，统一放在自己设计的手提箱里，称这种微缩的博物馆式手提箱为《手提的盒子》。

1947年杜尚为超现实主义艺术展设计的图录封面《请抚摸》画着一个女人的胸部，这种封面设计与超现实主义追求梦境、本能、怪异的理念非



贞节楔（1954）



有缺陷的风景（1946）

杜尚的反讽艺术



L.H.O.O.Q
(又称《带胡须的蒙娜丽莎》)
(1919)



罗斯·塞拉维 (1920)



给予：1.瀑布；2.煤气灯（1946~1966）。

常吻合。

（5）装置艺术

杜尚的《给予》（1946~1966）用树叶、树枝堆出山坡，用猪皮翻模出裸女，用灯的反光制造“瀑布”假象，在这件作品前面加了一扇破门，门上凿了个洞，观众只能通过门洞偷窥裸女。从创作技法来说，杜尚完全摒弃了传统绘画的技巧，把艺术家变成了舞台布景师、科技人员，杜尚开创了“装置艺术”的先河。

（6）名画改装

杜尚给达·芬奇的“蒙娜丽莎”添上两撇胡须，命名为《L.H.O.O.Q》（1919）意思是“她下体冒火”；杜尚的《罗丹之后的油画部分》（1967）把罗丹的著名雕塑——《吻》中男人搭在爱人大腿外侧的右手改放在女人的下体，完全改变了罗丹原作所表现的人类精神和情感的神圣性。

（7）情欲作品

杜尚的绝大部分作品都涉及情欲，只不过是隐、显之别。《女用遮羞布》《凸出物》《贞洁楔》《请抚摸》《给予》是暴露的情欲，《下楼梯的裸女2号》《泉》《大玻璃》《旋转的螺旋》里的情欲隐而不显。1920年杜尚让摄影家曼·雷给他拍了一组穿着时髦、浓妆艳抹的女性装扮的照片，并给自己起名为罗斯·塞拉维（Erose Selavy）。Erose Selavy是Eros，c'est la vie的谐音，意思是情欲就是生活。1946年，杜尚制作了《有缺陷的风景》，黑缎布上描着一个细胞造型的图案，后经化学专家鉴定这件作品是由他自己的精液喷射成的图案。

杜尚的五幅代表作是：《下楼梯的裸女2号》（1912）、《泉》（1917）、《L.H.O.O.Q》（又称《带胡须的蒙娜丽莎》）（1919）、《新娘被单身汉剥光了衣服，甚至》（又称《大玻璃》）（1915~1923）、《给予：1.瀑布；2.煤气灯》（简称《给予》）（1946~1966）。

0.2 杜尚在西方现代艺术史的地位

了解西方艺术史的人们大都知道，人类艺术发展至少有四次重要突破：不能确定具体时间的艺术从巫术、图腾崇拜、游戏和工具制作中分化出来，取得了以审美作用为主的独立意义；标志着写实、再现技巧空前提高的古希腊雕刻在造型中注入各种社会性的含义和情感，追求幻觉的完美；塞尚对“纯粹”绘画的研究大大丰富了传统绘画的语言形式，使形式语言上升为传统绘画的内容与目的；马塞尔·杜尚的现成品，完全突破了架上艺术的传统观念，为视觉艺术开辟了一个前所未有的广阔领域。^[1]

西方艺术史是一部艺术流变的艺术史，是艺术创作手法不断变化的艺术史。从15世纪马萨乔（Masaccio, 1401~1428）把透视原理运用到绘画中，到19世纪末保罗·塞尚（Paul Cezanne, 1839~1894）对透视法的摒弃，其间经历了

[1] 潘公凯. 西方现代艺术的边界[J]. 新美术, 1995(1): 54.

浪漫派与古典派的对抗、以塞尚为代表的后期印象派与古典派、浪漫派的对抗，塞尚抛弃了西方传统绘画的写实主义，引发了一系列现代艺术派别的产生，野兽主义、表现主义、立体主义和未来主义、抽象主义等相继问世，这些派别殚精竭虑所钻研的始终是在画布内如何创新的问题，他们在创作手法上逐步将客观对象简化、分解、重构、抽象化，形成了迥异于写实绘画的抽象绘画。如果说塞尚是“现代艺术之父”，杜尚则是后现代艺术的鼻祖，因为塞尚对传统绘画的革命仍然是艺术语言和表现形式的更新，而杜尚则从根本上颠覆了既存的艺术观念和艺术标准。塞尚是一位地道的画家，他开创的是“形式主义”（Formalism）艺术；而杜尚是艺术领域的哲学家，他将西方艺术引向艺术之外，游走于审美与非审美、艺术与非艺术之间。在绘画媒介上，杜尚不再在画布上画，而是改在玻璃上画，后来连玻璃也不用了，直接在现成品上签上自己的名字，后来连名字也不签了，而是下了几十年国际象棋。在艺术观念方面，杜尚给达·芬奇的蒙娜丽莎添上胡须，把商店里的小便器抛在美术馆面前，吸收光学、心理学、摄影印刷方面的先进理念，创作出介于绘画与雕塑之间的先锋作品。杜尚质疑既定的艺术概念和评判标准，他杜尚告诉世人，艺术家不必画画、不必做雕塑，因为世界和生活本身就是艺术；艺术可以是有形的物体，更可以是无形的观念。

美国表现主义画家德库宁说：“杜尚一个人发起了一个运动，一个真正的现代运动”^[1]，每个艺术家都可以从他那儿得到灵感。杜尚去世时，90高龄的天才画家毕加索得知杜尚的讣闻时说了一句“he was wrong”，不知是否指杜尚行进的艺术之路走错了，误导了后现代艺术。英国艺术史评论家拉斯金（John Ruskin，1819~1900），按照艺术是对自然的模仿的观点把艺术家分为三类，第一类是扬善弃恶，从所见实物中择取优美的、有生命的、光明的和爱情的东西，如波提切利、米开朗琪罗、拉斐尔、达·芬奇、安格尔等；第二类艺术家人数更多，他们毫不犹豫地要把他们在自然中所看到的一切

[1] [美]卡文·托姆金斯. 达达怪才-马塞尔·杜尚传[M]. 张朝晖, 译. 上海: 上海人民美术出版社, 2000: 310.

同善的东西一致，从恶中引出善。可以称为自然主义者，美与丑、善与恶都表现，伦勃朗、塞尚、席里柯、德拉克洛瓦、戈亚、达利、毕加索等就属于这一类艺术家；第三类艺术家只是感知和模仿邪恶，他们的艺术绝不是什么神圣的作品，完全是人的作品，这些艺术家要么是无用之辈，要么是好色之徒，他们看不出或表达不出自然中存在的最善和最纯洁的东西。他们给自然的画面蒙上了耻辱。这样的绘画亵渎了每一种正派的本能和书写在人的灵魂上的美德或生活法则。^[1]杜尚应该属于第三类艺术家。在他的臭名昭著的作品中，他让羞涩的裸女走下楼梯，给圣洁、神秘、优雅的蒙娜丽莎画上胡子，将小便器扔进艺术圣殿博物馆，在门上凿一个小洞满足观众偷窥的淫欲。他放弃在画布上作画，改在玻璃上创作，他通过线自然下落的位置绘出图形，削弱艺术家的主动创作意识，最后干脆让那代表艺术家技能的手也失去用武之地，直接把生活器具当作艺术品。杜尚改变了西方现代艺术的走向，他反对偶像崇拜、打破生活和艺术界限的观念，就像潘多拉魔盒，为艺术领域的过分自我、犬儒主义、江湖骗子大开方便之门，也形成了后现代艺术百花齐放的局面。把生活中的俗物、垃圾无限制地复制的波普艺术，超越绘画、雕塑界限的装置艺术、环境艺术、大地艺术，以行为为主体的偶发艺术、身体艺术、行为艺术无疑都是杜尚衣钵的直接继承者。

从理论上来说，杜尚对艺术概念的深化和拓展以及杜尚对后现代艺术的影响值得理论界反思、归纳、总结。从实践上来说，杜尚的艺术为之后的艺术家打开了一个广阔的艺术天地。从艺术史看，一方面杜尚的艺术探索动摇了理论家关于艺术的定义、功用、趋向，甚至人生的信念，另一方面杜尚给艺术注入一种活力，使陷入绝境的艺术种类、艺术技法、艺术理念出现新的走向，引导着艺术家们更多地注重艺术与生活的联系、艺术与观众的联系。从这个意义来说，杜尚又是一座无尽的宝藏，任何艺术或非艺术都可从中汲取营养。

[1] [美]O.A.魏勒. 性崇拜[M]. 厉频, 译. 北京: 中国文联出版公司, 1988: 155.

0.3 杜尚的艺术风格：反讽

杜尚属于拉斯金所说的感知和模仿邪恶的、亵渎美德和生活法则的第三类艺术家，可以说是好色之徒，情欲在他的作品中占大部分。柏拉图把人的灵魂分为两种，一种是理智，一种是情感和欲望，由此把艺术分为好的艺术和坏的艺术，好的艺术提升人的精神境界，陶冶人的情操，符合理智的需要，而坏的艺术滋养和迎合人的低级情感和欲望，使青年人道德沦丧。杜尚虽然以情欲为主题，这拉近了艺术家和大众的关系，但杜尚却并没有轻薄地、简单地迎合观众的情欲。当他给他的作品命名为《裸女》《被单身汉剥光了衣服的新娘》时，其作品的视觉形象却是抽象的、色调严肃的机器造型。标题激发了观众的性欲望和想象力，却使这欲望处于悬而未决的状态；当他给公然展示的裸女赋予诗意的、隐喻的标题《给予：1.瀑布；2.煤气灯》，并在此作的门上凿小眼以便观众偷看时，观众因不期然窥到了裸女而兴奋，同时也在裸女面前暴露了自己的偷窥欲而被艺术家嘲笑。杜尚最忠实的追随者对杜尚的这最后一件作品不满，因为此作媚俗的具象造型没有给观众想象力自由发挥的余地，与杜尚以前的作品反差很大，以至无法归入到杜尚的其他作品中。

后现代艺术家罗伯特·劳申伯格（Robert Rauschenberg, 1925~2008）说，杜尚什么都是，却不可能来评论他，你说他什么都行，但却都不正确。^[1]美国现代女作家吉托特·斯坦因（Gertrude Stein, 1874~1946）说：“我期待着能理解杜尚，但我失败了。”^[2]法国当代艺术评论家多米尼克·沙都（Dominique Chateau）说杜尚和他的现成品一样是不可定义的，^[3]法国当代艺术评论家、画商兼艺术收藏家艾蛙·阿尔曼（Yves Arman, 1954~1989）也认为，“我花了

[1] Anne d'Harmoncourt and Kynaston Meshine, eds. *Robert Rauschenberg Statement in Marcel Duchamp: A Retrospective Exhibition* [M]. Greenwich, conn.: New York Graphic Society, 1973: 217.

[2] [美]卡文·托姆金斯. 达达怪才—马塞尔·杜尚传[M]. 张朝晖, 译. 上海: 上海人民美术出版社, 2000: 226.

[3] Dominique Chateau. *La Question de la Question de l'Art, Note sur l'Esthetique Analytique, Danto, Goodman et quelques autres* [M]. Presses Univesitaires de Vincennes: 1994.



弗拉戈纳尔 秋千 (1790)

很多时间来检验杜尚的评论家和崇拜者用模子铸造的钥匙，我认识到唯一的钥匙，可能就是接受没有钥匙”^[1]。评论家和艺术家之所以认为杜尚的艺术无法定义，正是源于他不重复自己的创作动机。

杜尚作品无法定义、无法归纳是因为其作品风格差异大，尤其是杜尚最后一件作品《给予》的面世。在此之前，杜尚的代表作有《泉》《L.H.O.O.Q》《下楼梯的裸女2号》和《新娘被单身汉剥光了衣服，甚至》（简称《大玻璃》）。从创作手法和创作思想来说，杜尚的《泉》和《L.H.O.O.Q》有颠覆艺术的形式美和神圣性、亵渎艺术、质疑艺术标准的用意。《下楼梯的裸女2号》和《大玻璃》可归为一类，二者有两点相同之处，其一，都用的是机器造型，虽然前者是在画布上做的，后者是在玻璃上画的；其二，二者都是杜尚用手画出来的，这与《泉》和《L.H.O.O.Q》不同，《下楼梯的裸女2号》是初出茅庐的杜尚杂糅立体派和未来派画法而创作的现代绘画，《新娘被单身汉剥光了衣服，甚至》里的发动机、国际象棋、滑翔机、咖啡磨、漏斗都是杜尚创造出来的机器隐喻形象，玻璃画的透明让观众每一次观看都产生不同的感受，这是他5件代表作里最艺术的一件作品。虽然标题和创作笔记都有通过抽象、晦涩的机器来激发观众情欲之意，但视觉上却是具有机器美感的一件艺术品。

《给予》在造型上既非机械，在创作手法上它也不是画出来的，主要是做出来的：捡来的破门上凿了个洞，用实物堆出青山，用灯光制造出“瀑

《给予》在造型上既非机械，在创作手法上它也不是画出来的，主要是做出来的：捡来的破门上凿了个洞，用实物堆出青山，用灯光制造出“瀑

[1] Yves Amanm. *Marcel Duchamp Joue et Gagne* [M]. Paris, Marvel et New York, Galerie Yves Amanm, 1984: 15.

布”假象，用猪皮翻模裸女，属于我们现在所说的“装置艺术”。《给予》无法归入前4幅作品的理由不是因为其创作手法的不同，而在于《给予》不像前4幅作品那样隐晦地表现情欲，而是让裸女下体直接对准观众的视线，公然赤裸地展示情欲，在艺术观念上回到杜尚一生都反对的、吸引人眼球的“视网膜艺术”。

其实《给予》在题材上与前几件作品一样同样是涉及“情欲”，同样体现了表象与事实的对照，体现了艺术家（反讽者）对观众（被反讽者）的嘲弄，体现了杜尚艺术一贯的嘲弄、戏谑特点。偷窥的门洞和裸女下体的张开表面上激发、满足了观众的情欲，实际上是艺术家偷窥了观众的情欲。标题的诗意和视觉造型的赤裸相对照，观众对艺术品的偷窥和艺术家对观众的偷窥相对照，构成了喜剧戏谑效果。杜尚从未坚持某一绝对不变的艺术理念，在杜尚这里，绝对的、恒久不变观念就是不重复自己，哪怕回到自己以前所反对的立场。

艺术风格也称艺术产品的风格，即艺术家的作品显现出来的总体特征。归纳一个艺术家作品的总体风格，一是指这种总体特征出现在这位艺术家不同时期的作品中，即总体特征要求反映在艺术家一定数量的作品当中；二是指这种总体特征体现在艺术家的重要作品中，被确定为是此艺术家重要作品的构成原则，规定着艺术创作主体的精神特质和倾向。对于善变的、自由的、虚无的、喜欢讽刺的矛盾统一体杜尚来说，用包容的反讽一词也许最能准确地形容他和他的主要作品。杜尚的五幅代表作都体现了反讽的艺术风格。

简单地说，反讽就是反话或讽刺的意思，按照反讽研究者D.C.米克的观点，反讽容易体现在文学作品中，因为语词本身的内涵是丰富的，容易产生歧异，体现在造型艺术中则没有文学那样容易。^[1]在杜尚之前，有些画家的个别作品体现了反讽意识。18世纪画家弗拉戈纳尔（Jean Honore Fragonard，

[1] D.C. 米克. 论反讽[M]. 周发祥, 译. 北京: 昆仑出版社, 1992: 9.

1732~1806) 的作品《秋千》一方面表现贵族荒淫，让观众看到秋千上女子踢鞋时隐而不显的情欲，另一方面也嘲讽了贵族的这种奢靡的生活。反讽研究者D.C.米克提到某幅画描述了一个衣冠楚楚的看上去很虔诚的宗教信徒，但在他的腰间却露出一截女人用的腰带，好像是主人公没有藏严实，一个表里不一的伪君子赫然呈现在观众面前，画家的用意正是表现这表面上的虔诚与实际上对教规的违背。巴洛克时代贝尼尼(Giovanni Lorenzo Bernini, 1598~1680)的《圣得列萨的恍惚》，将女圣徒被天使的金标枪穿透心脏时带有痉挛的愉悦，用“恍惚”一词，来渲染圣徒牺牲肉体至天界的最高幸福感觉，这种对宗教的体验与对情欲的体验类似，让观众看到类似中国的“尼姑思凡”似的可笑心境。贝尼尼的另一幅作品《真理》表现了那圣徒献身基督的喜悦，圣徒的忸怩作态看上去不够虔诚，带有讽刺宗教的味道。杜尚的《下楼梯的裸女2号》的标题说是“裸女”，从画面形体看，倒象个裸男，杜尚让“裸女”下楼梯，显然是蔑视世俗的不成文的规则，是对欧洲神圣裸女观念的嘲弄。在艺术手法上杜尚借用了立体派的画法，将立体造型平铺在一个面上，又让这个静止的面产生运动的感觉，无视立体派与未来派的势不两立，而掺杂两派的手法，对于立体派独揽的独立艺术沙龙来说，又有挑衅立体派的嫌疑。《带胡须的蒙娜丽莎》不仅是对达·芬奇的不敬，而且是对达·芬奇所代表的古典美的亵渎，更是对人们一直崇尚的优美、神圣、高雅观念的颠覆，只是那轻松的两撇胡须，美就变成了丑，女人就变成男人，优美就变成荒诞。《泉》从它的诞生之初——被艺术沙龙拒绝，到它的最终归宿——被神圣的艺术殿堂博物馆珍藏，则更是对艺术评判机制、评判权威的反讽。

简而言之，杜尚之前，文学史上反讽作品不计其数，具反讽特征的绘画作品则较少，反讽作为一位画家的大多数作品或者说几幅重要作品的总体特征，只在杜尚这里得到体现；对于一生都在追求创新，生怕陷入以往创作的窠臼，不愿意重复自己，总是超越或者说推翻自己以前的创作程式和理念的杜尚来说，只能用反讽来归纳杜尚的艺术风格。

为什么用反讽而不是喜剧、荒诞、滑稽、幽默、讽刺来归纳杜尚的艺术呢？

不用荒诞来归纳杜尚艺术的原因是，从产生年代来看，反讽源自古希腊喜剧，而荒诞首先是作为现代戏剧的一个流派而出现的，反讽比荒诞产生的时间早，历时长；从概念内涵来看，反讽在新批评派和浪漫派那里是文学创作的基本原则，即陈述与陈述语境的对照，荒诞现已变成20世纪西方美学的一个范畴，强调人类生存的无意义。杜尚艺术的实质也体现了生存的无意义，但他的创作方式则是伪装式的嘲讽，“荒诞”不能突出杜尚艺术的伪装特色；从效果上，荒诞更多地呈现为悲剧色彩，如加缪的《西西弗的神话》，就是面对虚无而要背负虚无，杜尚的艺术则让人发笑，表现为喜剧效果。

不用喜剧来归纳杜尚艺术的原因是，喜剧的范围过大，喜剧包括积极的喜剧（肯定性的喜剧）和消极的喜剧（否定性的喜剧），反讽属于后者。

滑稽这个词在英语中没有对应的一个词，常被中国学者翻译成反讽或喜剧。朱光潜在黑格尔的《美学》第三卷中把反讽（irony）翻译成滑稽，我国翻译过来的竹内敏雄的《美学百科辞典》把“comic”翻译成滑稽，而不是喜剧。但内容与中国的美学词典中关于喜剧的解释是一样的。所以滑稽和喜剧在美学中使用混乱，有的认为喜剧包括滑稽，有的认为滑稽包含喜剧。

不用幽默，因为幽默是善意的，而反讽不是，反讽有时甚至是恶毒的。黑格尔对反讽的贬斥就因为反讽会把有意义有价值的东西故意架空。不用讽刺，讽刺在使用上也有广义和狭义之分，广义上讽刺与反讽大体相同，都包括明讽和暗讽，学界常把“irony”翻译成“讽刺”，二者区别表现在狭义含义上。狭义的讽刺指明讽，即直接的、明显的讽刺；而狭义的反讽更倾向于隐而不显的揶揄、暗讽，杜尚的艺术中有明讽的因素，但多义的、含混的、不动声色的暗讽因素居多。

本文标题“杜尚的反讽艺术”不仅指他的作品，也指他的言行、行为做

杜尚的反讽艺术

派；不仅指他明显的嘲讽艺术，还指他隐而不显的揶揄以及含义丰富、甚至相反的艺术意向。“杜尚的反讽艺术”中的艺术既包括杜尚的艺术作品中体现出来的反讽意识，也包括杜尚言谈做派中体现的反讽策略和技巧。杜尚成功的原因，他对当代艺术影响广泛、持久的原因从外在因素可以归为时代、环境，从内在因素可以归为他勇于创新开拓的创造力和善于处世的人格魅力，从艺术创作风格和艺术效果来说可以归为他的反讽风格，即讽刺的和矛盾、多义、复杂、耐人寻味的艺术内涵。

第1章 反讽概念

反讽一词在西方文艺史上源远流长，大体有广义和狭义之分。广义上把反讽作为文学创作的基本原则，狭义上的反讽是指喜剧反讽的创作手法以及表现出来的艺术风格。从反讽的发展时期来说，经历了古代、近代和现代时期。反讽的基本含义是本质（事实）和形式（表象）之间出现了明显的差异和对立，即表达出来的意思与想要表达的意识之间的错位，这种差异、对立或错位，所产生的情感效应是轻微的嘲讽、揶揄。艺术与观众是杜尚反讽的主要对象，对前者的反讽是明显的，对后者则是隐而不显的。杜尚作品标题与画面形象之间的张力、迎合与揶揄观众之间的对照，营造出滑稽可笑的喜剧效果。狭义反讽的基本内涵有助于理解不断变化的杜尚的艺术风格。

1.1 反讽概念的缘起：古典时期的反讽

1.1.1 作为行为、论辩方式的古希腊反讽

反讽一词源自希腊语eironeia，意为佯装无知，最早出现在古希腊喜剧、柏拉图的对话录中。古希腊喜剧中指一个名叫“eironeia”的自贬式佯装的角色，他面对妄自尊大的“alazoneia”（夸耀式佯装，是eironeia的反义词）总是佯装无知、愚昧，给对方造成错觉，却在辩论中总能找到“alazoneia”的破绽，使其立论不攻自破。在古希腊喜剧中，eironeia（在英语中演变成irony，翻译成中文就是“反讽”）有佯装或指与事实不符的含义；在柏拉图的语汇中，反讽原指苏格拉底的推论方法和风格。苏格拉底佯装无知，在辩论中首先认可别人的结论，然后以讨教的方式向对方提

问，逐步把论述引向相反的结论或荒谬的结论上去而驳倒对方。人们把这种方法称为苏格拉底式的反讽（socratic irony）。

1.1.2 作为修辞手法的古罗马反讽

亚里士多德认为自贬式佯装（eironeia）比它的反义词夸耀式佯装（alazoneia）更重要，“谦虚”尽管是佯装的，起码也比“夸饰”更有教养。从这时起，“eironeia”从原初指行为方式的术语逐渐用来指虚假语言的运用。到了罗马的演说家、哲学家西塞罗（Marcus Tullius Cicero，公元前106年~前43年）的笔下，反讽（eironeia）失去了希腊原词的宽泛含义，变成了一种修辞，或者纯然令人赞赏的苏格拉底式温文尔雅的佯装，即常见的谈话习惯的反讽。另一罗马修辞学家昆体良（Marcus Fabius Quintilianus，约公元35~约95年）将反讽的运用从对个别语句的修辞扩展到整个论辩。西塞罗和昆体良赋予反讽的含义为：作为辩论中对付敌手的方式以及作为整个辩论的语言策略。

以后的几百年，反讽主要是用来当做一种修辞，被定义为说与本意相反的事，言在此而意在彼、为责备而赞扬或为赞扬而责备、嘲弄或戏弄，也用来指“掩饰”“克制陈述”或“歪曲模仿”。可以说，古典时期（即古希腊罗马时期）的反讽有3种含义：其一是佯装无知。在阿里斯托芬的喜剧里，总有一个愚人（simpleton）角色，说的比他知道的少，他在自以为高明的对手面前说傻话，但最后总能证明这些傻话是真理，从而使对手认输。其二，苏格拉底式的反讽。苏格拉底像牛虻一样不断地叮咬着他的同胞，他常常通过他那反讽式的谈话使很多当时有一定影响力的人出丑，因为对方在他的请教和追问下不自觉地露出破绽。亚里士多德在《亚历山大修辞学》中认为，反讽是指演说人员试图谈及某事，却又装出不想谈的样子，或者使用同事实相反的名称来称述事实。其三，罗马式反讽，即字面意义与实际意义不符或相反，使反讽更适合于幽默的目的。古罗马诗人贺拉斯曾有名

言：“含笑读真理，又有何妨呢？”人们称俄狄浦斯王是“万全的人主，聪慧的神明”，然而却不知他自己处在何处，又是怎样降生的，这一“万全”便具有了反讽意义，戏剧中这种创作手法属于修辞学层面的反讽。

1.2 反讽概念的发展：近现代时期的反讽

1.2.1 浪漫反讽——艺术创作原则

1.2.1.1 F·施莱格爾的浪漫派反讽

18世纪中期，欧洲进入资本主义时期，日益扩大的劳动分工严重威胁着人类与自然、人类自身的和谐发展，正如德国哲学家席勒和德国诗人荷尔德林所指出的，人在机器的运转中被撕成碎片，成为附属于机器的一个部件，人性不复存在。因此，恢复人的本来面目、塑造丰富完满的“人”，重建人类迷失已久的精神家园成为时代的重要课题。

在18世纪末19世纪初的德国，“反讽”一词获得了新的含义。这个时期最重要的反讽学家是F·施莱格爾兄弟（F. Schlegel, 1772~1829；A. Schlegel, 1767~1845）和克尔凯郭尔（Soren Aabye Kierkegaard, 1813~1855）。19世纪上半叶德国浪漫主义文学理论家F·施莱格爾指出，凡是艺术家（即作家）必然运用反讽，这是完全自觉的艺术家必然运用的反讽，是艺术家所处的反讽地位的反讽式再现。“为了创造出优秀作品，艺术家就要既是创造性的，又是批判性的，既是主观的，又是客观的，既是热情洋溢的，又是讲求实际的，既是诉诸感情的，又是诉诸理智的，既是受下意识的灵感激发的，又是清醒自觉的；他的作品旨在描述世界，又具有虚构性质，即使是真实描述，实际上也难以完成，因为现实广阔难以理解，充满矛盾，不断变化。于是艺术家创作出的就是这样的作品：作者与描述、读者与阅读、风格与风格选择、虚构及其与事实不即不离的作

品；是个既像艺术又像生活的矛盾体。”^[1]

F·施莱格尔将反讽从修辞学概念扩展为一种文学创作原则，被称为浪漫派反讽，形成了美学意义上的反讽。浪漫派反讽观认为作家首先必须认识到这样一个事实：世界就其本质而言是似是而非的，矛盾的，只有凭借一种矛盾的、爱恨交织的态度才能抓住其互相抵牾的总体性，才能把握矛盾整体。反讽是一种矛盾形式，是绝对与相对之间的斗争，即同时意识到对现实的完整记述应具有或然性和必然性，作家凌驾于作品之上，将作品中的世界、人物玩于股掌之间。反讽在德语里为Ironie，不是指一般的讽刺，而是对题材抱着完全客观、优越、超然、操纵的态度。

F·施莱格尔说，人应该依从自己的内心，而不应让别人的心牵着走，哲学家无法做到这一点，因为他们只关注普遍性和神圣性，却忽视了重要的自我即个体性，只有艺术家才可以既照顾到普遍性、神圣性，又强调特殊性和个体性。“没有一个活的中心，人就不能存在，人的中心若不在自己心中，则只能在另一个人心中寻觅它，只有另一个人及其中心能刺激并唤醒他的中心”，“艺术家就是自己的中心在自己心中的人”^[2]

浪漫派反讽是古典反讽和近现代反讽之间的分水岭，他把古典反讽的含义扩大到文学创作原则，并看到了生存中的矛盾与无意义，感觉到自身的有限和无限，又潜在地涵盖了命运反讽即存在反讽的指向。

1.2.1.2 新批评派对浪漫派反讽的延续

20世纪新批评派把反讽发展为语言的结构原则，1922年瑞恰兹提出诗歌应经得起“反讽式观照”，“通常相互干扰、冲突、排斥、互相抵消的方面，在诗人手中结合成一种稳定的平衡状态”^[3]，后来布鲁克斯从诗歌内部意义的“平衡”得到启发，1948年他对反讽的界定是：语境对于陈述语

[1] D.C. 米克. 论反讽[M]. 周发祥, 译. 北京: 昆仑出版社, 1992: 29.

[2] F·施莱格尔. 浪漫派风格[M]. 北京: 华夏出版社, 2005: 112.

[3] 赵毅衡. 重访新批评[M]. 天津: 百花文艺出版社, 2009: 157.

的明显歪曲。布鲁克斯并不把这个原则局限在语言的构成形式上，而是上升到文本结构，主张把它确立为诗歌的美学原则，事实上这又把作为语言修辞的反讽和作为哲学观念的反讽紧密结合。后来美国的布斯从叙事方式说反讽：反讽是不可靠叙述的效果，是叙述者与隐含作者的认知距离造成的，当读者发现这个距离时，就明白了叙述者其实是不可靠的，从而与作者形成秘密交流，构成了对叙述者的颠覆。他的反讽修辞学区分了稳定类型的反讽和不稳定类型的反讽，前者传递唯一的潜在意义，（即使可能还有其他意义存在），后者具有开放性，作者不设定认知方向。新批评派的反讽是对F·施莱格尔浪漫反讽的承续和发展，就诗歌这一文学领域的创作原则进行了归纳，认为诗歌的语言构成和文本结构必然是反讽的形式。并且细分了反讽的类别，深化了人们对于反讽的认识。

1.2.2 总体反讽

1.2.2.1 克尔凯郭尔的总体反讽

F·施莱格尔兄弟提出的浪漫派反讽即作为文学创作原则的反讽，本身是以承认世界存在着无法解决的基本矛盾为前提的，已经暗含了克尔凯郭尔的总体反讽、存在反讽的思想。人类在某些方面经常而且必然处于某种窘境，如理智与情感和本能、自由意志与决定论、客观与主观、社会与个人、绝对与相对、人文与科学之间的矛盾，自我在面对自我之外的冷漠世界时的无助、孤独和绝望等，人类想要知道一切的愿望和不可能全知的实际情况等构成了根本性的冲突。克尔凯郭尔认为，反讽在其明显的意义上，不是针对这一个或那一个个别存在，而是针对某一时代和某一情势下的整个特定的现实，它不是这一种或那一种现象，而是它视之为在反讽外观之下的整个存在。

在人类的知识领域里，总体反讽有着广阔的地盘，反讽研究者D.C.米克说，“反讽也许具有形而上的性质和概括的性质，反讽者认为，整个人

类即是人类存在状况所固有的那种反讽的受嘲弄者”。他援引了法国批评家乔治·帕朗特的一段话：“反讽的形而上原则……存在于我们的天性所含的矛盾里，也存在于宇宙或上帝所含的矛盾里。反讽态度暗示，在事物里存在着一种基本矛盾，也就是说从我们的理性的角度来看，存在着一种基本的难以避免的荒谬。”^[1]反讽是一种人生观，它承认经验可作多种解释，而没有一种解释是绝对正确；它也承认不协调因素的共存是存在的结构因素。

说生活中存在着反讽事件和反讽情境，仅仅是针对那些有反讽意识的主体而言，克尔凯郭尔说：“对于那些太淳朴、太天真的人来说，反讽情境不会自然呈现，对于那些在反讽环境中成长的人而言，它才会自我呈现，具有反讽意识的主体才可窥见自然中的反讽。”^[2]

反讽是一种思维意识、自我批评，意识到与自我有关的东西（个人、社会或世界），处于悖谬状况，根本上意识到各种矛盾总是事物内部的矛盾，是自我的矛盾，反讽意识不断深入，同时是把自我越来越深地纳入反省的过程，也导致了认识上由谬误向悖论的转变。

1.2.2.2 罗蒂的总体反讽

反讽到了后现代那里就变成了自我否定，无论形式还是内容，不承认任何绝对的东西。反讽针对的就是所谓“终极语汇”，也就是那些为某种社会提供哲学根基的超历史的、绝对有效的概念或理论。罗蒂说，反讽主义者质疑长久以来哲学和生活中的真、善、美、正确、真理等这类终极语汇，意识到终极语汇的脆弱性与偶然性，认同随机性、偶然性和相对性。罗蒂认为反讽主义者必须满足3个条件：一是她对当前使用的终极语汇存有激烈的持续的怀疑，这些语汇被她所遇到的其他人或书视为终极语汇；二是她意识到，用她现在的语汇构成的任何论证，都既不能支持，也不能

[1] D.C. 米克. 论反讽[M]. 周发祥, 译. 北京: 昆仑出版社, 1992: 68.

[2] 同上。

消解这些怀疑；三是就其处境进行哲学思考而言，她并不认为她的语汇比其他人的语汇更接近实在，也不认为这种语汇与某种她自身以外的力量相联系。反讽在罗蒂这里是个人完美化的手段，无论他人视之为不可怀疑的常识、理论，还是反讽主义者自身的理论话语和信念，都与普遍有效、救赎众人无关。“始终都意识到他们自我描述所使用的词语是可以改变的，也始终意识到他们的终极语汇以及他们的自我是偶然的、纤弱易逝的，所以他们永远无法把自己看得太认真。”^[1]

从罗蒂对反讽主义者的界定，我们可以得出结论：反讽主义者不仅不相信已有的概念、体系、价值，而且不相信自己对这些已有概念、体系、价值的质疑，不认为自己的这种质疑能够有力地驳倒已有的观念体系，即反讽主义者的否定、质疑在他看来也是要被否定和质疑的，反讽主义者处于一个完全开放、被重新解释和被再描述的语境当中。

杜尚正是这样的反讽主义者，他质疑已有的艺术观念、价值体系，否定一切，而他并不认为自己的这种否定和质疑有多大威力可以撼动已有的观念价值，他只是以一套新式语汇去对抗旧的语汇，却没有要通过反讽去抵达真理的企图和奢望，他的否定、质疑完全处于再次被解释、被质疑的场景中。杜尚把一切都相对化了，他的生活世界和艺术世界处于一种暧昧的状况。与此同时，杜尚的为人、言论和作品也充满了不断生发、开掘的张力和活力。

1.3 反讽概念的总结

1.3.1 反讽的基本定义

20世纪以来，反讽概念不断地变化发展，人们对反讽有不同的理解，D.C.米克对反讽进行了要素分析和类型研究，在《论反讽》一书中他总结了反

[1] 罗蒂. 偶然、团结与反讽[M]. 徐文瑞, 译. 北京: 商务印书馆, 2003: 106.

讽的5个构成要素：1、无知或自信而无知的因素，这种态度在反讽者方面是佯装的，在受嘲弄者方面是真实的；2、事实与表象的对照，哈康·薛瓦利埃在《反讽的脾性》中认为：“每一种反讽的基本特征都是事实与表象之间形成对照”，这就是说，反讽要求表象与事实相对立或相抵牾；对照越强烈反讽越鲜明。3、喜剧因素，喜剧因素似乎是反讽的形式特点所固有的因素，因为在根本上互相冲突、互不协调的事物与或真或假的深信至无知无觉地步的态度结合了起来，……因此，故意设置的矛盾表象，就制造了一种只能在笑声中求得消解的心理张力。4、超然因素。这一因素隐藏在佯装的概念里，在反讽的情景中，反讽者的心态表现为居高临下、超脱感和愉悦感。5、美学因素也就是艺术效果。把生活中的反讽因素，通过集中、概括、精练之后强化反差和特征。亚里士多德曾经在《诗学》中提到，在纯系偶然的事件中，那些最奇妙、最惊人的事件，似乎是有意的安排，譬如，阿尔戈提城的米提斯雕像倒塌时，砸死的正是环视他的人，那人正是杀死米提斯的凶手，这种美学因素和戏剧效果必须由具备反讽艺术和反讽能力的主体才可以体会到。

反讽在悲剧和喜剧中都可以运用和体现，其最根本的意思是指，在语言表述或文学描写上所表达或描述的对象在本质（事实）和形式（表象）之间出现了明显的差异和对立，即表达出来的意思与想要表达的意识之间的错位，这种差异、对立或错位，所产生的情感效应是轻微的讽刺和讥笑、戏弄、揶揄、戏谑，^[1]反讽的基本定义也就是指反讽的狭义概念。

1.3.2 反讽分类

1.3.2.1 反讽的历史分期

从反讽的发展时期来说，反讽经历了古代、近代和现代时期，具体来说：

古代反讽概念——苏格拉底式反讽（作为论辩方式的反讽，代表人物是

[1] 彭立勋，邱紫华，吴予敏，等. 文艺复兴至启蒙运动美学//西方美学史第2卷[M]. 北京：中国社会科学出版社，2005: 161.

柏拉图、亚里士多德）、古罗马反讽（作为修辞手法的反讽，代表人物是西塞罗、昆体良）；

近代反讽概念——浪漫派反讽（F·施莱格爾的作为文学创作原则的反讽）、新批评派反讽（新批评派诗人的作为诗歌创作原则的反讽）；

现代反讽概念——存在反讽（克尔凯郭尔的反讽）、后现代反讽（罗蒂反讽）。

从出生年代来说，克尔凯郭尔属于近代人，但他的存在反讽思想显然具有现代反讽倾向，新批评派虽成长于现代，其反讽思想仍属于近代反讽，仍属于思想家F·施莱格爾提出的把反讽作为文学创作原则的范围内。

反讽的产生源于人类认识的有限和宇宙的无限之间的矛盾、个体对社会认识的片面性与社会与个体命运的复杂性之间的矛盾，个体命运、社会与宇宙的发展不断地与个体先前的认识发生矛盾、呈现悖谬，有反讽意识的人情不自禁地、越来越多地运用反讽话语嘲弄他人和自己的尴尬处境，于是反讽越来越多地体现在人类生活与精神世界的方方面面。

1.3.2.2 言语反讽与事件反讽

反讽按照其在言辞表达和行为过程中的体现可分为言语反讽和事件反讽（情境）；按照反讽在艺术和生活中的表现可分为艺术反讽和总体反讽。

言语反讽（verbal irony）指言辞表述与事实不相符。如“你真漂亮”用在对美女的赞美是锦上添花，用在对一个丑女的赞叹则有讽刺、揶揄的嫌疑。又如Jonathan Swift的小说《一个高尚的计划》中主张，“英格兰地主为了减轻爱尔兰的饥荒，应当把他们的孩子买来吃掉”^[1]就是反话。

事件反讽也叫情境反讽（situational irony），又称结构反讽（structural irony），指事态发展过程中被反讽者、被嘲弄者所期望的和结果不一致，就像一个贼发现他的钱包被偷。当情景反讽体现在戏剧文学中通常被称为

[1] *Grolier Academic Encyclopedia (I-J, 11)* [M]. Grolier International, 1983: 279.

戏剧反讽（dramatic irony），戏剧反讽包括悲剧反讽（tragic irony）和喜剧反讽（comic irony）。

反讽一词源自希腊语eironeia（simulated ignorance 假装无知、愚昧），术语“irony”指与原意对照鲜明的一种修辞手法，其潜在含义的实现要靠会意观众的参与，或者与作者或演说者协作，其定义是一个不断发展的过程。



贝尼尼 圣得列萨的恍惚（1645—1652）。

1.3.2.3 艺术反讽与存在反讽

艺术反讽是文学、艺术创作者对人生、世界本身的矛盾和悖谬的艺术表达方式，对现实世界的艺术指涉。

总体反讽又称世界反讽、宇宙反讽、哲学反讽、存在反讽，总体反讽者可以是反讽观察者即有反讽意识的人，也可以是操纵人类命运的不可知而又万能的力量，总体反讽的反讽对象是整个人类，包括有反讽意识的人。讨论总体反讽最方便的方式，就是频繁透露人生、人类命运的基本矛盾的各个侧面，如死亡的必然性、人生的不可预见性等等。

纵观反讽概念的发展，反讽从作为论辩方式、辞藻修饰方式，到被运用于戏剧、小说、诗歌的结构与情景中，逐渐成为文艺创作原则和审美原则，再到作为人生、人类命运处处皆反讽的哲学自省的生存方式，反讽的领域扩大到一切领域：从修辞手法到美学原则、哲学原则；从语言到叙事，再到存在；从艺术领域到生活领域；从表层到深层、从现象走向本体、从局部扩展到整体。

1.3.2.4 广义反讽和狭义反讽

反讽有广义和狭义之分。狭义的反讽指由D.C.米克定义的反讽概念在

生活和艺术领域中的运用，狭义反讽在艺术领域中的运用不是指所有的文学诗歌和艺术，而是指符合米克定义的反讽定义的作品，即讽刺兼反话之意。广义的反讽扩展了狭义的反讽概念，直至使其成为想象性文学即文学和诗歌的基本创作原则，新批评派布鲁克斯说，“反讽，是承受语境的压力，因此它存在于任何诗中，甚至简单的抒情诗里”^[1]。按照布鲁克斯的说法，所有作品都含言外之意，所指与能指即语言与语义之间的非确定性、非同一性使得所有的诗或文学作品都可以称为反讽作品。这等于把所有的话语均视为反讽，因为在任何话语里，语境无不对其因素加以修饰，这样的话，就无法区别英国国教祈祷书里的大众忏悔词和《威利神父的祈祷》之间的不同，无法区别艾米莉的《呼啸山庄》里刻骨铭心的爱和奥斯汀的《傲慢与偏见》里精明算计的爱，很明显后者是具有反讽意味即具有微妙的讽刺意味。

1.3.2.5 明讽和暗讽

新批评派的布斯区分了稳定类型的反讽与不稳定类型的反讽，也叫做明讽和暗讽，又称简单的反讽和复杂的反讽，或者直接的反讽和间接的反讽。稳定类型的反讽是我们常见的反讽，其实就是直接、明显的讽刺，表现为事实明显纠正表象，即事实容易通过表象识别出来。比如我们上文例子Jonathan Swift的小说《一个高尚的计划》。建议统治者吃掉穷人的孩子来减轻饥荒这种计划显然不合情理与常规，作者的真实意思是讽刺统治者的自私和蛮横无理。这是稳定型的、明显的反讽，读者一眼便能看出作者的真实用意。

米克说达·芬奇的《蒙娜丽莎》的微笑蕴涵的意义极为丰富，除了优美、优雅等显而易见的特征外，仔细看还含有些微讥讽和傻里傻气、自满自足之意。这类作品就属于不稳定型的暗讽。暗讽又叫做不动声色的反讽，表现为

[1] 赵毅衡. 重访新批评[M]. 天津: 百花文艺出版社, 2009: 159.

表象的复杂性、多义性，一般观众或读者在第一次阅读时不能立即明白创作者的用意，需要多次反复的阅读才可领会作者那隐藏的揶揄和讽刺意味。

1645~1652的《圣得列萨的恍惚》是贝尼尼为罗马维多利亚圣母堂祭坛壁龛制作的最得意的代表作，表现的是圣得列萨梦见小天使。圣得列萨是西班牙16世纪的修女，是神秘主义者，经常幻觉重生，后来过着隐居生活，她把自己的幻觉用书信体写下来，17世纪教会利用她的幻觉宣扬宗教神秘主义，把这位修女列为圣徒，圣得列萨就成了反宗教改革的英雄。在这座祭坛雕刻中，女圣徒半倚半卧地躺在云朵上，一个顽皮可爱的长着翅膀的小天使正把一支金箭插入她的心房，贝尼尼熟练地掌握云石材料的特点，随心所欲地雕出丰富多变的衣纹和片片云朵，这些东西似乎完全失去了石头的重量。两个人物被成团升起的浮云托着，飘在一个壁龛的前面，他们顶上有一束用镀金制成的神圣光芒，正从神龛上方射来，整个效果就像在舞台上演出宗教神秘剧。这种特技式的艺术处理，使观众在目光缭乱中产生真假难辨的错觉，而金色的反光洒在人体上，更增加了雕刻的戏剧气氛，更具浪漫传奇色彩。

贝尼尼着力表现的是修女非常复杂的内心感情，她的头无力地向后仰着，正处在昏迷失神的状态，一张禁欲主义的脸显得十分苍白，眼睛微微闭着，半张开的嘴似在呻吟叹息，手脚无力地下垂，这是一个经受肉体的痛苦和信仰的狂喜两种感情交织在一起的形象，尽管按照得列萨书信的描写是赞颂灵魂的神圣交感，而贝尼尼对修女的这种描绘似乎与沉浸于尘世的肉体之爱的普通人并无二致，它类似中国的“尼姑思凡”，是渲染神秘主义的气氛还是肉体欲望我们不得而知。贝尼尼创造这个形象是有根据的，他研究过得列萨的日记，当写到“我痛到大声呼叫了，同时又觉得甜蜜，这是医疗之痛，而非肉体之痛，这是灵魂所受到的上帝的甜蜜的爱抚”^[1]，这种描写似乎也不大像“六根清净”的“出家人”心理。从这件作品可以看出，巴洛克的雕刻和文艺复兴时期在风格上有很大区别，文艺复

[1] 刘德滨，等，著. 西方美术名作鉴赏辞典[M]. 长春: 吉林美术出版社，1989: 92.

兴强调宁静的稳定的构图，巴洛克则强调运动和变化，还喜欢表现人体复杂的曲线和强烈的明暗对比，这样塑造的形象生动复杂，冲破了前人的法则，对于具有反讽意识的观众而言，表面上是修女笃信上帝到了一种迷狂的状态，实际上是修女欲火焚身的潜在意象。

1.4 杜尚反讽的主客体、效果和类型

按照D.C.米克对反讽基本特点的归纳，反讽具备以下5个特征：一是反讽是意象与事实的对照，艺术创作者言在此而意在彼；二是自信而又无知的态度，这种态度在反讽者那里是佯装，在受嘲弄者那里是真实的；三是对于表象和事实互成对照、无知无觉的态度与佯装态度相对照所产生的喜剧效果；四是反讽者或观察者的居高临下、超脱感和愉悦感；五是反讽者的反讽意识和反讽能力，反讽创作者与反讽读者的互动和会意才可使反讽效果得以实现。其中反讽的基本含义是表象与事实的对照，正是因为外在表现与内在真实含义的相互对照、相互抵牾，才使喜剧效果和反讽意识得以体现。杜尚的反讽艺术遵循的就是此种套路，我们按照这5个基本特征来论证杜尚的艺术风格——反讽。

1.4.1 杜尚作品中的对照差异

杜尚作品的外在形式与内里表达不一致，语义含混。表现为标题与画面形象相对照、迎合观众与揶揄观众相对照。

1.4.1.1 标题与画面形象相对照

《下楼梯的裸女2号》的标题明明说是裸女，视觉造型上却看不到真正的裸女；《新娘被单身汉剥光了衣服，甚至》的标题明明是新娘，却看不到光彩照人的新娘，而是一堆机器；说是光棍汉剥光了新娘的衣服，却

看不到像人一样的光棍汉，而是一堆象棋似的模子，更看不到剥衣服的动作；明明是家用的小便器，杜尚却给它起一个很雅的名字叫做“泉”；达·芬奇画笔下的“蒙娜丽莎”本来是神秘、优雅、高贵的美人，却被杜尚画上了胡须，变成了不男不女的丑陋的阴阳人，还以“她欲火焚身”的标题作践达·芬奇这张举世闻名、代表神圣和优美的精神和情感象征的名画；当视觉造型上真正是裸女，是被扒光衣服的新娘时，却以一个诗意的标题《给予：1.瀑布；2.煤气灯》，暗喻情欲对于生活本身的重要性。

1.4.1.2 迎合观众与揶揄观众相对照

杜尚的作品表面迎合观众的色情欲望，实际上使观众的这种本能欲望处于悬置状态；当真正去满足观众的欲望时，却又潜藏着讥讽观众低级欲望的深意。

1.4.2 杜尚的反讽对象

所有的既定的、积极正面的价值观和道德化身、艺术体制、艺术家、情欲、婚姻爱情、神圣性都成为杜尚反讽的对象，也包括杜尚口头上重视的艺术王国里的上帝——被杜尚嘲弄的无知的观众，和杜尚自己。

1.4.3 杜尚反讽中的反讽者

超然因素，不动声色的上帝——艺术家杜尚。到底谁是艺术王国里的上帝？在杜尚的作品里，表面上是观众，实际上是杜尚这个不断在发笑的艺术家——佯装无知或隐藏在被嘲弄者背后的反讽者或洞见者。

1.4.4 杜尚反讽的效果：喜剧表象；悲剧深度

杜尚反讽的喜剧表象：标题与画面形象之间的张力、迎合与揶揄观众之

间的对照，使得有反讽意识的观众觉得滑稽可笑。

杜尚反讽的悲剧深度：艺术家对观众的嘲弄源于艺术家对观众的低级趣味的无奈迎合，事实对于表象洞彻后的无奈。喜剧把表里不一的社会形态描绘出来，就像含有盐分的泡沫，这泡沫“闪闪发光，它是欢乐，但把它掬起来尝尝味道的哲学家，有时候会从里面发现少量苦涩的物质。”^[1]

杜尚反讽的目的：通过表象揭示真相，通过喜剧因素呈现出虚无、荒诞的悲剧性，从而使杜尚的作品显得有深度、意味深长。杜尚对观众又爱又恨的心理，观众与艺术家这两个对立面之间的复杂关系通过杜尚的反讽艺术得以彰显。

1.4.5 杜尚反讽的类型：明讽和暗讽

杜尚的反讽有隐藏的，有直接的；有隐有显，其反讽兼有明讽和暗讽。

杜尚对艺术的神圣高尚采取直接亵渎的方式，如给蒙娜丽莎画上胡子，对爱情和婚姻的反讽则是直接的，通过他的漫画和给妹妹的结婚礼物表现出来。

对观众、科学的反讽则是隐而不显的暗讽。简单的反讽是，说的与真实的相反，而复杂的反讽是你不知道说的和真实的之间是否相反还是不相反。这就是杜尚的高明之处。杜尚看到事物的两面性，对观众和科学的态度不置可否，杜尚的暗讽里相斥的方面相互冲突又相济为用，是个动态的结构。

对艺术形式美的反讽也是在人们可以承受的范围之内，杜尚只是在他的作品中添入丑的因素，从褐色棕灰的机械到丑陋的便池、带胡须的蒙娜丽莎、女人男人的生殖器官，虽然不美，却不像杜尚的子孙——后现代艺术家的某些作品那样恶心，杜尚并不全然抛弃形式美的原则，丑元素的合理运用反而使得杜尚作品的内蕴更复杂、更深刻。

[1] [法]柏格森. 笑[M]. 徐继曾, 译. 北京: 中国戏剧出版社, 1980: 122.

杜尚的反讽艺术

杜尚对艺术的反讽、对婚姻和爱情的反讽，是直接、明显的讽刺；杜尚对观众、对科学、对自身的反讽是间接、隐含的嘲弄。

第2章 杜尚对艺术的反讽

反讽主义者并非天生怀恨在心，至少是从回应某一对象出发的，杜尚的《下楼梯的裸女2号》被拒让他认识到艺术圈的自大与狭隘，从此他走上了一条反对传统艺术观念、艺术技巧的道路。借助艺术这个词的最初含义，杜尚极力剔除艺术的神圣光环，还原艺术家的工匠身份，认为艺术家并不比别的职业更具创造性。在视觉造型上杜尚把丑的因素引入作品，目的是反对纯粹悦人耳目的、没有思想的艺术形式美，扔出现成品、复制品，质疑既成的艺术观念、艺术评价体系。

2.1 对艺术家的反讽

2.1.1 艺术家只是工匠

艺术这个词最初在古希腊人和古罗马人那里，就是“制作”（希腊文为tekhne，拉丁语是ars），指人类在改造自然的过程中掌握的一切技艺，运动员参加体育比赛、建筑师盖房子、医生为人看病、将士指挥作战、演说人员进行辩论、诗人吟诵史诗等都是艺术或技艺。古希腊人很早就有了区分高雅和粗俗技艺的意识，柏拉图意识到不同的技艺有差别，他把音乐、舞蹈、绘画、雕塑、戏剧和诗统称为“模仿技艺”（mimetikai tekhnai），亚里士多德区分出生产生活必需品和提供消遣的技艺，提供消遣的技艺因为超越了基本的物质生活需要而优于前者；古罗马人伽乐努斯（Claudius Galenus，约129~199）把修辞学、几何、算术、音乐、天文称为“自由技艺”。“自由技艺”一直被使用到18世纪下半叶。18世纪下半叶的法国美学家巴托神父把作为技艺的艺术分为“美的艺术”（the fine arts）和“机械

的艺术”，后者服务于实用目的，前者即“美的艺术”服务于愉快目的，主要包括音乐、诗、绘画、雕塑和舞蹈五种形式。18世纪中叶狄德罗的《百科全书》将表示性质的形容词“the fine”去除，并以单数形式代替表示总体的复数形式，最终简化成“art”这个词，用来单指美的艺术。

自柏拉图始，诗人就被认为具备在迷狂状态下通神的本领，诗人从神那里获得启示与灵感，亚里士多德认为提供消遣的技艺比满足生活需要的艺术要“高雅”，康德哲学中物自体与现象界之间存在着不可逾越的鸿沟，康德将沟通的使命寄托在审美即“判断力”上，美与审美从此开始成为主体完善与解放过程中的重要环节，席勒更是把审美当做改造社会、推动人类进步的唯一手段，将审美视为从必然王国走向自由王国的唯一出路，当尼采说“上帝死了”，美的艺术变为宗教信仰的代用品，代替上帝提升与超度在世者的精神维度，就连现代大哲人海德格尔也强调“诗意的栖居”，提出艺术是真理的自行置入、艺术的去弊与澄明。作为美的结晶、神启奇迹的艺术借此而贵，获得了高高在上的尊崇地位，从事美的艺术的创造者——艺术家顺理成章地成为人群中的精英。

总之，在杜尚发难之前，美学家把审美的超越与拯救功能无限放大，甚至将人的自我完善与解放的希望完全放到审美与艺术领域（实际上人的完善与解放及其实现途径是一系统工程），这个被理解为逃避现实、不食人间烟火的封闭空间。当艺术成为一个封闭自足的系统，当艺术日渐成为纯粹是有限圈子之内的事情，当艺术家成为掌握精神特权的贵族，成为神在现世的代言人，这在客观上又参与制造了一条新的鸿沟：艺术与现实的隔绝，艺术家与普通人的对立。康德的“天才为艺术立法”的论调把艺术家与其他工匠们划清了阶级界限，从古希腊延续下来的艺术与技艺之间的血脉也逐渐有意无意被淡忘了。

杜尚则坚持：“‘艺术’这个词是从梵文来的，意思是‘做’。现在每个人都在做些什么事，而在画布和画框之内做东西的人被称为艺术家。起

先他们都是被称为工匠的，”^[1]杜尚更中意这个称呼。“无论在世俗的、军事的、或艺术的生活里，艺术家都是工匠。”^[2]杜尚认为“创造”的原意、社会性的意义是挺好的，但从根本上说他不相信艺术家的创造功能，艺术家和其他任何人是一样的人，其工作是要做某种事情，商人也是做某种事情。人制造的任何东西——从石斧到电话——都需要同样的智力活动（学科、技巧、人们的意向等），每个人活着总要做点什么，艺术家和其他从业者没有本质上的区别。^[3]

2.1.2 艺术家不配做神的代言人

杜尚曾坦言自己年轻时和很多人一样对制造优美艺术的人抱着无知的热情。1912年他满腔热情拿着自己精心制作的画作《下楼梯的裸女2号》去参加立体派主持的艺术沙龙，立体派认为他的作品创作手法与立体派的对手——未来派相似，于是拒绝了年轻单纯的杜尚。反讽主义者并非天生怀恨在心，至少是从回应某一对象出发的，杜尚的这次参展被拒成为他人人生道路上的一次转折，从此他不再对任何艺术流派或艺术团体感兴趣。

卓越的现代艺术家毕加索只对他相当熟悉的人才友好，相同领域内，同一辈的年轻艺术家之间却存在着“远远的距离”。毕加索默许朋友的门人偷卢浮宫的非洲雕塑给他，当朋友被警察抓去时毕加索却拒不承认自己认识这个倒霉的朋友。艺术家在创作的时候处于迷狂状态，表达的是人类的声音，当他从迷狂中醒来，回归现实时，他就变成普通人，人性的弱点他一样也不少。

艺术学把艺术界定为一种人造物，一种技艺，一种物质性存在，一种精神性存在。艺术的批判与超越功能没有人能够否认，艺术家的作品对人类

[1] [法]卡巴内. 杜尚访谈录[M]. 王瑞芸, 译. 南宁: 广西师大出版社, 2001: 4.

[2] 同上。

[3] 廖杏. 杜尚的接受美学思想[D]. 河北大学, 2006: 4.

精神的提升也不是其他领域能够代替的。就一般观念而言，只有在最低限度的意义上，即在技术的物理的意义上，艺术家与工匠做着相同的事情，而杜尚去除了一切主观附加在艺术家身上的价值、一切的优越性，毫不客气地将他们（包括他自己）称为工匠。为什么杜尚要还原艺术家的匠人身份？作为很早涉足这个领域的杜尚，初出茅庐就成为艺术派系斗争的牺牲品，他洞悉了在艺术这个地盘上滋生出的自大与褊狭：人们在这里拉帮结派，建立标准，推崇权威，却又互不买账。艺术家和任何其他职业者一样有许多人性的弱点，他们不配充当神的代言人。而实际情况是艺术家的精神自由从来都是需要实实在在的接受者——公众的认可，在封建社会靠达官贵人的订画为生，在当代社会倚赖艺术媒介成名^[1]。

2.1.3 艺术家重复自己

“我与艺术家接触越多，就越知道艺术家一旦获得小的成功便开始复制自己。这也意味着围着艺术家们转的那群狗是一群无赖。假如你看到艺术的伪作与一群无赖结合起来，你还能保持信念吗？请不要举个特殊的例子来调和‘艺术的游戏’。”^[2]杜尚希望艺术家应该像棋手那样疯狂和专注，而不是追名逐利。

杜尚认为，在任何天才的作品中，他一生中数得上的、震撼人心的作品也就四五件，剩下的就是些填充物了，没有必要去夸赞和保存天才的所有作品，除了天才画下的三四张杰作外，其他作品都是垫背的废品。大部分画家只是不断地重复自己，不过这也是必须的，不可能不停地创新，只是老习惯使他们每个月都画一张画，一切要看他们的工作速度而定，他们认为欠了社会每月或每年一幅画。

[1] 廖杏. 杜尚的接受美学思想[D]. 河北大学, 2006: 8.

[2] [美]卡文·托姆金斯. 达达怪才—马塞尔·杜尚传[M]. 张朝晖, 译. 上海: 上海人民美术出版社, 2000: 246.

“我喜欢年轻的波普艺术家，因为他们除掉视网膜观念，有一些新颖、与众不同的东西在里面。波普艺术家算是很新，欧普艺术家也新，但在我看来，他们的前途并不光明，当你画了20次，恐怕就到尽头了，实在是太单调，太重复了，但我不以为我的看法多重要，因为那纯然是个人意见，我并不企图要为所有这些东西下断语。”^[1] “我喜欢毕加索，除了他重复自己的时候。”^[2]

20世纪30年代，40多岁的杜尚为了避免重复，他开始复制发行他原来的笔记和作品，还亲自授权别人复制他的现成品。用复制自己的作品来避免重复，听起来荒谬，杜尚认为一件事情重复的次数多就会变成趣味，所以他强迫自己反对以前的自己，以避免重复艺术家的趣味。

杜尚认为，想做艺术家的人的初衷是出于自由，而非拯救人类的灵魂；从艺术家本身的性格来说，具有普通人都有的弱点；在对精神的救赎功能上，艺术不如宗教；在创造性上，艺术并不比别的行业更具创造性。

2.2 对艺术形式美的反讽

2.2.1 反对悦人耳目的艺术形式美

杜尚认为，在古斯塔夫·库尔贝（Gustave Courbet, 1819~1877）之前，艺术可以从多方面对人的智慧产生作用，起到道德和宗教的感化作用，并让人的心灵完成一个想象力的旅程。艺术最初的产生源自原始部落或个人试图通过群体仪式的模式化、秩序化或再现捕猎过程获得一种征服自然的力量，古希腊艺术雕刻以高贵的单纯、静穆的伟大而成为古典美的典范，中世纪艺术则具有明显的教化民众刻苦修行的用意，文艺复兴时期至巴洛克时期、新古

[1] 陈君. 杜尚论艺[M]. 北京: 人民美术出版社, 2000: 82.

[2] Francis M.Naumann. *Marcel Duchamp: The Art of Making Art in the Age of Mechanical Reproduction* [M]. Harry N.Abrams Publishers, 1999: 286.

典主义时期的艺术恢弘、高贵、庄严，浪漫派艺术的瑰丽辉煌与震撼人心等都有理想主义色彩浸润其中。

杜尚说，从库尔贝开始，艺术便成为作用于视网膜的东西。库尔贝是19世纪中期的现实派画家，他反对古典主义画派的因袭模拟，也不满意浪漫派的造作求奇，他的创作对象经常是普通劳动者、普通人及其生活，即使是对裸体的描绘他也是不增不减地“再现”，如其作《世界的诞生》（1966）就是对女人胸部以下至大腿的真实描摹。库尔贝之后的印象派画家莫奈、修拉、德加的作品金光闪烁、色光交融，后期印象派塞尚、凡·高以明亮的色块、色调取代灰暗的透视法，之后的马蒂斯也因其画幅中粗犷狂野、对比强烈的色相而被称为“野兽派”。库尔贝作品的客观不能激发想象力，却迎合了观众的感官欲望；印象派等画家突出强调色块、色阶对人产生的视觉和心理效果。杜尚对这等“视网膜艺术”的蔑视得到当时的康定斯基、马列维奇、蒙德里安等艺术家的认同，他们都试图寻找一种超越物质诱惑的形而上的艺术。立体主义者毕加索说：“艺术要表达的不是你所见，而是你所知。”^[1]

杜尚终其一生都反对纯粹悦人耳目的作品，他认为安格尔的《泉》是刻意美化的虚假，库尔贝的性作品是剥夺观众想象力的真实，杜尚把便池命名为“泉”与安格尔典雅的《泉》形成对照，在其作《给予》中，他采纳库尔贝对女人下体的真切描摹手法，但去掉了丑陋的毛发，认为艺术不光是关注视觉经验，更关注人的灵魂；一件艺术作品不仅由艺术家的手和技巧来完成，更重要的是艺术家心灵的选择与决定。

杜尚将丑的元素运用于他的作品中。“下楼梯的裸女”和《大玻璃》里的“新娘”“单身汉”只是一些中性的冷感的机械造型，不美也不丑，《L.H.O.O.Q》中那两撇胡子、小便器作为排泄的私密器具身份、《给予》的女人体内那张开的生殖器，已经归于丑和荒诞的美学形态，波普艺术循

[1] [美]卡文·托姆金斯. 达达怪才—马塞尔·杜尚传[M]. 张朝晖, 译. 上海: 上海人民美术出版社, 2000: 51.

着杜尚小便器的创作思路将许多生活垃圾原封不动地搬进艺术展厅，杜尚说，他欣赏波普艺术的部分原因也是因为他们去除了视网膜艺术成分。杜尚和许多杰出的艺术家一样，都坚持艺术品服务于艺术理念，即使是达·芬奇的蒙娜丽莎也并不是最美的人，却是以她神秘的微笑著称于世。杜尚反对悦人耳目的艺术形式美，褻渎人类的精神营养品的目的在于还原生活的真实，不想被粉饰太平、虚伪的艺术家、道德教化者、统治者蒙骗、愚弄。

但不论杜尚的哪件作品都不能归入丑的范畴之列。《带胡须的蒙娜丽莎》荒诞不经，还没有恩斯特的怪物丑，《泉》质地纯白、造型和缓、流畅，《给予》更是视觉情色大餐，《旋转的螺旋》《旋转的光盘》则是杜尚对纯粹视觉美的先锋探索，后来被称为光效应艺术，而光效应艺术的别名就叫“视网膜艺术”。杜尚从反对视网膜艺术到最后变成视网膜艺术的开路先锋，从反对艺术形式美到成为艺术形式美的代表，艺术史发展的结果违背了杜尚的初衷，也许是杜尚暗自盼望的事，也许正中下怀，符合杜尚这个有着很强反讽意识的艺术家的辩证思维，这属于反讽中的存在反讽或者叫做命运反讽。

2.2.2 艺术形式丑的现实与理论依据

费尔巴哈曾说，如果关于上帝的观念是鸟类创造的，那么上帝定然是长着羽毛的动物；假如牛擅长绘画，那么它画出来的上帝当然是头牛。如果大自然与社会现实中只有和谐，多么聪明的艺术家也造不出丑来。从艺术来源于现实的发生学意义，即艺术起源于模仿来说，艺术丑的根基在于自然和社会现实中存在着不完善、相对的残缺，人们把不完善、不和谐、相对的残缺称为“丑”。从美学的起源来说，鲍姆嘉登一开始称这门学科为aesthetics即感性学之意，并不仅仅指美的感性，还包括不完善的感性。从美学范畴来说，除了优美是纯粹的形式美，其他的范畴如崇高、荒诞、喜剧



博斯 圣安东尼的困惑 (1495-1501)

勃鲁盖尔 绞刑架下的舞蹈 (1568)

都含有丑的因素。

普罗泰戈拉曾说，从总的方面说，一切东西适时的就是美，不适时就是丑。造成美丑的是机遇。亚里士多德主张艺术丑要将自然中的丑经过艺术加工，以削弱现实中丑对人的情感产生厌恶感。后现代艺术家则将现实中的丑原封不动地照搬，以达到他们表现现实的力度。18世纪的画家乔舒亚·雷诺兹（sir Joshua Reynolds）认为，自然本性既包括自然所产生的各种形态，也包括人心的想象力的自然本性和内部结构组织即普遍人性，符合自然的一般观念就是美的，违反自然本性就是偶然的、反常的，是丑的。夏夫兹博里主张，凡是造成美的形状和比例的同时，也带来对适应活动和功用的便利，凡是美的都是和谐的和合比例的，凡是和谐的、合比例的都是真的，凡是既美又真的，就在结果上是愉快的和善的，凡是造成丑的形状的同时也造成不方便和疾病。^[1]夏夫兹博里继续说，“宇宙是神的作品，是一个有机整体，这有机整体的各个部分都处于相互和谐和合目的性的统一体之中，组成宇宙的一切部分都是必要的，恶与丑只是部分，其功用只是为了衬托整体的和谐。物质必须具有形式才美，只有智慧才能赋予形式，凡是不体现智慧的东西，凡是空虚的和缺乏智慧的东西都是可怕

[1] 北京大学哲学系美学教研室，编. 西方美学家论美和美感[M]. 北京：商务印书馆，1980: 94.



戈雅 萨坦吞食自己的孩子
(1821—1823)

恩斯特 伪教皇 (1941—1942)

的，没有形式的物质本身就是无定型性的，就是丑的。”^[1]霍布斯提出，美是以鲜明的外在形式体现出人可预示、指望的善的内容。人有欲望和嫌恶两种情感，即愉快和不愉快的情感，这两种情感又都可分为感觉和心理上的愉快和不愉快。美是善的一种，丑是恶的一种。美善是某种表面迹象预示其为善的事物，是预示善的外表，即美是善在“形状或面貌”上“明显的符号”，使人见到这种符号，就可以“指望”到善。美以其外在表现形式预示着善，善是美的体现内容，美是善的表现形式。（从体现内容看，美与善是相联系的，从表现形式看，美与善是相区别的，丑与恶的关系可以以此类推。从苏格拉底开始，美与善的关系问题探讨是持续不断的。）

从美学和艺术理论来说，理论家都认可丑与美相伴相生、相互转化的性质。从艺术的功能来说，艺术是自由的表现，是人类最高意识的表现，是要弘扬真善美，鞭挞假恶丑，那么作为表现最高意识的媒介即艺术形式的丑和美都可以达此等功效。人类在自然和社会中从事的实践活动即人的本质力量的对象化过程，不只是含有肯定的一面，还带有否定的一面，这些活动和过程本身就是弃恶扬善、去伪存真、褒美贬丑的辩证过程。具体

[1] 彭立勋，邱紫华，吴予敏，等. 文艺复兴至启蒙运动美学//西方美学史第2卷 [M]. 北京：中国社会科学出版社，2005: 320.



席里柯 梅杜萨之筏 (1818)



达利 内战的预感 (1936)

到审美和艺术创作活动，也必然包含对美的发现、欣赏、创造与对丑的揭露、鞭挞和摒弃两个侧面。对于不自由的个体而言，自然、社会、历史既可以是本质力量的对象化，也可以是一种异己力量，作为事实，艺术创作主体不能把丑排除在审美视野之外。从宏观上说，把不完善的、相对残缺的丑排斥在外的审美实践是不完整的审美实践，把丑排除在外的审美对象只是一种狭隘的审美观念。艺术中的形式丑强迫我们在无法回避的视觉情境中冷静地审视丑与恶，从中分辨出个体自我和社会现实的本来面目，认清文明的弊端、人性的缺憾和人类面临的危机，借此唤醒已僵硬、麻木的良知，激起个体完善自我、改变现状的愿望。

从西方绘画史上看，15世纪的德国画家博斯（Hieronymus Bosch，约1450~约1516）以揭露、鞭挞人类的丑与邪恶的怪诞画而闻名，被称为“现代绘画的始祖”。16世纪的荷兰画家勃鲁盖尔（Pieter Bruegel，约1525~1569）以《关于死亡的庆功》为标题，描绘成堆的骷髅打杀活人的场面，呈现出滑稽荒唐与恐怖的特征。19世纪的画家席里柯（Theodore Gericault，1792~1824）在其作《梅杜萨之筏》里画的死尸，是直接对抗和冲击视觉美的典型。19世纪现实主义画家戈雅有一张画描述了信徒吞食自己的孩子以达到忠诚于自己信仰的目的，表现吞食者内心世界的激越、阴

郁和紧张，属于丑的造型。超现实主义画家恩斯特的兽面人形和达利画里爆炸的人体都让观众视觉上不舒服。艺术形式丑的功能用华尔华兹的诗来诠释，那就是：童年的时代，我受到上天的抚爱/当我渐渐长大/世界便成了黑暗的牢房/……/但我并不悲痛，在这剩下的时日里/我要用哲学的思考/发现自己的力量。（华尔华兹的诗《永生的暗示》）

古希腊毕达哥拉斯学派很早就提出美在和谐，美在和谐、秩序、匀称、功用、适度，反推之，无秩序、不和谐、不匀称、不适度、不和目的则是丑。稍后的赫拉克利特最早提出美的相对性，说“最美的猴子比起人来还是丑的”。杜尚将中性的机械造型（裸女、新娘、单身汉）和丑的胡子、下体、便池掷到观众面前，正是这些不和谐的、令人啼笑皆非的丑元素却有着地狱般的魔力吸引观众的视线，其中理由不外乎形式丑以突然的一击唤起观众的敏感点，调动观众的理解力对艺术与人生做出自己的判断。

杜尚在其作品中注入了丑的因子，但视觉造型上杜尚的作品游离于美与丑之间，人们的视觉感官完全可以接受，整体上仍属于艺术形式美的范围，不像后现代艺术的鞭尸、剥人皮、公然性交那样让观众恶心。

2.3 给艺术去魅——解构艺术观念

2.3.1 褻渎艺术的神圣性

1910年杜尚认识了毕卡比亚——一个富有的汽车大亨的儿子，毕卡比亚喜欢说“是，然而——”，毕卡比亚否定一切、激情奔放的气质为谨小慎微的公证人之子杜尚打开了一个新视野，他们“用褻神的脏话相互攻击对方的想法和秉持的原则，他们不仅诋毁所谓艺术的神秘，也对生活的所谓共同理论基础表示不敬”^[1]，艺术家们找不到现成的美学理论驳斥毕卡比亚

[1] [美]卡文·托姆金斯. 达达怪才——马塞尔·杜尚传[M]. 张朝晖, 译. 上海: 上海人民美术出版社, 2000: 66.

的虚无主义。

历史上希腊神话中的神在绘画中都是以裸体的形象出现，这个艺术传统形成了欧洲人对裸体美的神圣观念。杜尚之前，很少有绘画作品的标题超越视觉形象本身，假如杜尚把他这些抽象、机械的“裸女”或“新娘”称为“运动中的习作”或“构图2号”，也许不会引起多少轰动，这样的机械似的造型并不比同时期的立体派绘画更高超。在过去的两千多年西方绘画史上，画家描绘裸体时总遵循一定之规：裸男一般摆出一副英雄的姿势，如古代希腊雕刻《青铜宙斯像》《持矛者像》《阿波罗像》，米开朗其罗的《大卫》等，显示出力量，代表着神或世俗的权威；裸女总是或躺着、或沐浴、或倾斜着身子等，我们可以举出一系列裸女造型，古希腊雕刻《尼多斯的阿佛洛狄忒》《美弟奇的维纳斯》是在沐浴，波提切利的《维纳斯的诞生》、安格尔的《泉》像女神一样圣洁纯真地站立着，雷诺阿的《裸女坐像》、马蒂斯《有铃鼓的裸女》坐着，提香的《乌尔宾诺的维纳斯》、普桑的《睡着的维纳斯》、委拉斯贵支的《镜中的维纳斯》、哥雅的《裸体的马哈》、莫的里安尼的《张开双臂躺着的裸妇》是躺着的，身体倾斜着，总之，不管裸女是站着、坐着还是躺着，她们是静止的，从未走下楼梯，杜尚的《下楼梯的裸女2号》这个标题有伤风化，用当时立体派评委的话说“标题有点出格了”^[1]。这个标题冒犯了欧洲人对于裸女的神圣观念，即对于神的尊崇，虽然在西方绘画史上画作里的维纳斯不断褪去女神的光环，从希腊罗马神话中的阿佛洛狄忒、维纳斯变成了现代的“邻家妇女”——裸女、裸妇，但从未像杜尚的裸女那样轻佻、放肆地步出闺房，公然挑衅欧洲人既成的世俗观念、神圣观念。在杜尚这里，裸女不仅不神圣，反而不知羞怯，在绘画的内容上，即在画布内，杜尚无意间迈出了亵渎艺术神圣性的第一步。

《带胡须的蒙娜丽莎》则以讽刺、戏弄的形式嘲笑价值的无意义，嘲笑

[1] [美]卡文·托姆金斯. 达达怪才—马塞尔·杜尚传[M]. 张朝晖, 译. 上海: 上海人民美术出版社, 2000: 73.

理性的虚伪，粗暴地亵渎、践踏古典美；杜尚故意地、泄愤地摧毁传统的审美标准和审美趣味，把高雅与鄙陋、神圣与平凡、完整与残破压在一个平面上：让一切名不符实、虚无缥缈的价值、信仰、理想见鬼去吧。杜尚的《带胡子的蒙娜丽莎》《泉》干脆全方位地从内容到形式都彻底否决艺术的精神功能、艺术家的神圣地位、艺术存在的必要性。从产生的年代来说，《泉》诞生于1917年，前期维特根斯坦的代表作《逻辑哲学论》发表于1921年，海德格尔的著作《存在与时间》1927年出版，同属于与西方古典文化决裂的时代，19世纪末20世纪初哲学、艺术领域的先驱在享用工业文明成果的同时意识到其两面性：科学技术给人们的物质生活带来诸多方便，却动摇了人们对传统价值体系的根本信念，人类精神面临的危机不是科技的力量可以解决的。分析哲学通过分析语言发现形而上学命题，包括伦理、宗教、美学的命题是无意义的命题；艺术家也像哲学家一样意识到形而上学的虚妄，意识到艺术功能的虚妄。

追求神圣、崇高、美好，是人类永远的希冀与愿望，杜尚也不例外，但杜尚忍受不了的是假神圣、假崇高、假美好的欺骗，忍受不了社会上所谓的艺术家打着神圣、崇高、美好的幌子做欺世盗名之事，媚俗与欺世应该滚出真正的艺术领域。正面倡导美从艺术史上看很难逾越前人，从现实的角度来说又缺乏充分的基础，假、恶、丑充满了整个世界，而从反面鞭挞丑从艺术史上看是创新，是对前人的突破，从现实看很有力度，是时代的要求。从逻辑上说证明某个东西为真很难，证伪却较易。聪明睿智的杜尚逢合适时机，大闹展览馆，“述心中不平之事，感数奇于千载”，且屡屡得手，这是历史的机缘，也是对杜尚创新思维的褒奖。^[1]

2.3.2 抛弃传统绘画

绘画是指在面上进行的平面造型艺术，是其他造型艺术的基础。通过绘

[1] 廖杏. 杜尚的接受美学思想[D]. 河北大学, 2006: 28.

画，画家将所有物体的三维空间世界，描绘在二维空间的材料上。绘画的根本课题就是像制造现实世界的假象一样，在平面上制造对象。实现这一目的的根本手段，依存于广义上的色彩、线条，要使用透视法和明暗阴影法等手段表现对象。

绘画在英文单词中是painting，就是指油画。创作油画在工具方面一般需要用画笔、调色板、松节油，此画种在西方已经有五百年历史，后来的艺术家在对色彩、构图、笔触的运用上已没有更多的发挥余地。就怀有艺术抱负的杜尚而言，他的成名作《下楼梯的裸女2号》和《大玻璃》，将传统绘画中的色彩、构图、笔触等情感因素尽量排除，使之成为一种具几何数学性质的、冷漠的设计图，这样“绘画的本身问题就不可以发生”，即绘画作为表现艺术家情感、技巧、品位的媒介功能就失去了。在他的这两幅作品里，杜尚找到一个办法来颠覆技巧因素：用机械制图的办法在画布上作画，用偶然的来削弱意识的主动参与，杜尚开启了一条逃离传统艺术表达方法的道路。杜尚给蒙娜丽莎画上两撇胡子就像小孩涂鸦一样，不需要绘画基本功，展示艺术创作技巧的画笔、颜料、画布也就不再见发挥作用。小便器则彻底抛弃了绘画技巧，不费人的手工制作，不用做草图，需要经过艰苦训练形成的技法变得无足轻重，思想完全代替了技巧。

杜尚说，“我走出了任何种类的画，我发觉这对我们这一代来说是解决问题的好方法，在油画发展了四五百年，你没办法继续画下去的时候，就没有理由要无休止地继续下去。假如你找到了其他自我表达的方式，就该好好利用。所有现在的艺术都是如此，比如音乐方面，新的电子乐器便显示出群众对艺术的态度改变了，绘画不再是挂在客厅或饭厅的装饰品了，我们已经想到利用其他东西作为装饰品，艺术不再扮演装饰的角色，我一生都持有这个信念。”^[1]

“架上绘画在目前是死亡了，起码还得死上50至100年，除非将来它

[1] [法]卡巴内. 杜尚访谈录[M]. 王瑞芸, 译. 南宁: 广西师大出版社, 2001: 102.

又卷土重来，没有人知道为什么，但没有理由会再复活的，画家有新的媒介、新的颜色、新的照明法，现代世界来了，便取代了旧的东西，在绘画上也是如此。迫使一切自然地转变。”^[1]

“我认为绘画死了，每过40年或50年一张画就死了，因为它的新鲜劲消失了。雕塑也死了。这是我喜好的方式，没有人会接受的，但我不在乎。我觉得绘画就像画它的人一样若干年后会死，然后它被称为艺术史。一张莫奈的画在今天和60或80年前有多大的不同啊。现在所有的颜色都在发黑，而在它刚画下的时候却是非常明亮的，现在它进入了历史，就这样被接受了，不管怎样，它都是好的，因为除了让它保持现在这样，你对它做不了什么，人、精神、绘画都是这么回事。”^[2]

杜尚的这些言论对西方艺术种类的更迭、对人生的看法一语中的，在艺术创作趋向上为艺术家提供了可兹参考的创作出路。艺术家按照艺术天分可分为3类：一类是天才型艺术家，如毕加索，他五岁学画，其父也是画家，毕加索有得天独厚的绘画天分和优势，他的造型功底深厚，绘画技法达到炉火纯青、随心所欲的境地，《亚维农少女》《哭泣的女人》等众多作品都表明了毕加索是一个绘画天才；一类是执着型艺术家，如贾科梅蒂，加入超现实主义派别之后，做了一些有创意的作品，但他意识到自己不适合在超现实主义强调的思路里走下去，他退出了超现实主义派别，声言自己要塑造一张人类的面孔，超现实主义领袖级人物对此不屑一顾：“每个人都知道脑袋是什么！”^[3] 贾科梅蒂在他的简陋画室里孤苦、寂寞地摸索了20多年，终于创作出那享誉世界的踽踽独行的类人形象《行走的人》；一类是精明型艺术家，如杜尚，很明白地意识到自己不仅无法企及像毕加索那样卓越的艺术天分和成就，也缺乏像贾科梅蒂那样对艺术的执着与献身精神，但对新事物、新技术、新学科有着浓厚的学习意识和兴

[1] [法]卡巴内. 杜尚访谈录[M]. 王瑞芸, 译. 南宁: 广西师大出版社, 2001: 102.

[2] 同上, 第69页。

[3] Giacometti, Alberto-surf the floating world web. <http://floatingworldweb.com/novelty-lifeboat/GLOR/thoughts/411.html>.

趣，对艺术和社会有着敏锐的视角和远见，用他的哲学深度弥补绘画技能上的不足。一个聪明人，就他是精明人来说，当他正是精明的时候，就不是天才，而一个天才，就他是天才来说，当他是天才的时候，就不精明。杜尚是谋略型的艺术家，对自己和他人的劣势和优势看得非常清楚，很自觉地在艺术创作中扬长避短。

实际上任何艺术家只要是从事艺术创作，必然要具备一定的绘画技巧，所以不可能彻底抛弃传统绘画技能，杜尚的最后一件作品《给予》中的女人体是杜尚在素描基础上用猪皮做的模型，女人手中的灯也是杜尚画的，他的《旋转的光盘》虽然只需要画一些同心圆，也还是要通过计算和手绘。杜尚抛弃传统绘画的初衷无非是想体现他的一贯主张——差异美，每个人都是独特和自由的，他有权选择自己不同的并且泰然自若的生活态度和生活道路，对于传统绘画的选择和弃置也是如此。

“印象主义（画派）在浪漫主义眼里是反传统的，野兽派同样如此，反对野兽派的立体画派也不例外，轮到我时，我的小主意，我反传统的举措，就是现成品。”^[1]抛弃传统绘画创作方式意味着传统艺术技法的无足轻重，意味着传统艺术家地位和职业的丧失，意味着众多普通人跻身于艺术家行列时代的来临。

2.3.3 现成品也是艺术品

把现成的物品作为绘画材料不能算是杜尚的创新，在他之前毕加索曾用裁剪的报纸、碎桌布、字母表等拼凑的粘贴画，在毕加索之前早就有我国古人用从大自然中捡来的树根、石头制作的盆景，较前不同的是，杜尚的小便器把已成为绘画材料的现成品推向一个极限：尿盆可以登大雅之堂，莫非粪便也能变成审美的对象？

假如我们承认《泉》为艺术品，那么绘画根本就不必再在画布上进行，

[1] Francis Roberts. *Interview with Marcel Duchamp* [J]. Art News 67, December 1968: 47.

绘画的工具画笔、颜料也都弃之不用，甚至连观众艳羨、崇拜的艺术家的绘画技术都不需要，在《泉》之前的作品，是需要艺术家亲自动手绘制的，至少艺术技巧与艺术思想是同等重要的。而《泉》的诞生恰恰暗示人们艺术思想远远高于艺术技巧。摈弃艺术技巧，自然模糊了艺术品与一般物品的界限，从而模糊了艺术家和普通人的界限。只需要一个创意，人人都可以做这样的艺术品，只要他有好的点子。假如我们对这样的作品不屑一顾，可此作品已被堂而皇之地收入博物馆，国内国外有众多杜尚的追随者在做着这样的“艺术品”，六七十年代概念艺术、波普艺术、极简主义艺术、偶发艺术、行为艺术的涌现就是明证，直到现在都方兴未艾。《泉》已成为现代艺术史上的一个里程碑。在《泉》这里，实在的技能让位于虚化的思想，艺术技艺已经演变成艺术创意，艺术品与非艺术品的界限更加模糊。

《泉》对人们固有的思维方式的启发远大于人们从其体验到的美感，它使人们想起一个老生常谈的问题：艺术是什么？衡量艺术品的标准是什么？黑格尔说：“艺术是理念的感性显现”，克莱夫·贝尔说：“艺术是有意义的形式”，苏珊·朗格说：“艺术是人类情感的符号形式”。美学家们从不同侧面对艺术的界定有助于人们对艺术的理解，但这些概念本身就很模糊、不能量化，如理念、感性，意味或情感、形式的确切含义是什么，它们各占多大比例才能确证某人的创作是艺术品。无人可以依照哪种艺术的定义，真正制造出一件艺术品来，即使理解和把握了艺术的定义，也无法真正、普遍确定地指称出艺术品。

人们的内心总是涌动着一种寻求事物本质的情结，试图获得一个一劳永逸的概念去评判难解的艺术，从逻辑上讲，处于具体时代的有限的个体追问一个超时代的、亘古不变的、绝对的真理或本体、本质，是不可能的，从实践上看，艺术的流变本身不可能被已有的理论体系所框架，艺术史一再证明：艺术是发展的而非僵化的，是多样的而非单一的，没有什么固定不变的艺术或美的本质，固定的艺术法则、定义总是对一定时代、一定数量的艺术品的概括。为17世纪古典主义所称道的美学和艺术法则在与之

对抗的浪漫主义出现并取得胜利后就必须修订，而古典派和浪漫派钟爱的透视法却被现代派所摒弃，形形色色的现代艺术与后现代艺术出现后，传统艺术的概念、模式就不再是铁定的法则，我们从传统艺术那儿知道生活一定是艺术创作的源泉，《泉》则告诉我们生活物品本身就可以成为艺术品。^[1]

《泉》直接以艺术的形象呈现在观众面前，艺术形象就是实际事物，就是垮掉派诗人金斯堡所谓的临即感，强调意象的具体、现在、现成：“我们的方法必须是最纯的肉，/不加象征主义的调味卤汁，/真实的场景，真实的监狱，/就像我们此刻见到的样子。”^[2]诗不再隐有所指，诗直接就是。

现成品能够成为艺术品，生活本身是否也可以变身为真正的艺术？如若回答是肯定的，其必然的逻辑结论就是平常人理当可以成为艺术家，也就是说，传统美学、传统艺术所忽视的艺术欣赏者不仅与艺术创作者居同等重要地位，而且二者合而为一，艺术欣赏者本身也是艺术创作者，生活中我们每个人都可以成为美的使者，现代人所嫌恶的这个世界就变成了席勒憧憬的审美王国了。普通人熟视无睹的生活用具《泉》的诞生，摒弃、无视艺术家创造技巧的同时，却为普通人打开了一扇窗，让他们意识到生活中俗物之美，意识到生活不是缺少美，而是缺少发现，意识到自己也可成为艺术家的巨大可能性。黑格尔那里，艺术高于生活，在车尔尼雪夫那里，艺术低于生活，在杜尚这里，艺术就是生活，艺术家就是普通人，普通人也是艺术家。巴赫金评拉伯雷的经典语录也非常适合杜尚：贬低化即意味着世俗化，贬低化还意味着靠拢人体下身的生活，靠拢肚子和生殖器官的生活，贬低化为新的诞生掘开肉体的坟墓，因此他不仅仅具有毁灭、否定的意义，而且也有肯定和再生的意义；它是双重的，它既否定又肯定。^[3]

[1] 这两段参见笔者的论文——廖杏. 杜尚作品的意义[J]. 郑州: 美与时代, 2005(4): 36.

[2] 叶朗, 主编. 现代美学体系[M]. 北京: 北京大学出版社, 1988: 152.

[3] 巴赫金, 拉伯雷研究[M]. 石家庄: 河北教育出版社, 1988: 430.

“定义艺术，这被看成是非常正当的，但是如果我们接受不定义艺术，那么现成品可以被看作是一种讽刺，……现成物是一种形式，它否定了定义艺术的可能性。”^[1] “现成品和艺术品一样受到敬畏，这个事实很可能意味着在企图彻底脱离艺术这个问题上我失败了。”^[2]当代美学家迪基把人们通常说的艺术品分成三个层次：一是类别上的、基本的含义，这个层次上的艺术品专指艺术领域的产品；二是次属或衍生的含义，如把一块浮木看成艺术品；三是评价式的含义，如我们称一块蛋糕真是一件艺术品！杜尚的现成品混淆了后两个层次与第一个层次的区别，或者说让后两个层次上的艺术品指称晋升入第一个层次。H·G·布洛克认为一件东西是艺术品是由艺术家的意图和历史共同体相互作用的结果。艺术家随便把一个东西称为艺术是一种无效行为，因为还需要其他艺术家、艺术评论界和公众的认同。杜尚最开始选择小便器只是为了质疑人类理性对艺术的定义，质疑审美标准、艺术观念，是杜尚对已有的艺术体制、艺术观念的讽刺，结果是小便器成为艺术圣殿里人们景仰的艺术品，但这并不意味着后现代艺术家对杜尚的效仿就可以被公众接纳，某个个人完全可以把生活中的任何行为、事件或物品当作艺术，但这只是迪基所概括的第二或第三个层次上的艺术品，要使其升入第一个层次则需要艺术界的认同，需要时代、环境的接纳。所以粪便成为艺术品的可能性很小，因为杜尚的小便器是居于艺术品与非艺术品之间的一个底线，艺术界和公众对粪便的容忍度很有限。

2.3.4 复制品也是艺术品

2.3.4.1 雕塑、版画艺术是复制工艺

对于杜尚来说，雕塑、版画和摄影这些不同的艺术门类有一个共同

[1] London: The Art Newspaper, vol.3, no.15, February 1992: 13.

[2] Francis Roberts. *Interview with Marcel Duchamp* [J]. Art News 67, December 1968.

点，这就是它们都属于模子制作。在制作工艺上，雕塑是通过模子浇注而成，版画要有最初的模版才可多次印刷，摄影也要通过底片才可不断冲洗出照片。单就某一雕塑家制作的某一模子而言，其作品可以说或者都是复制品，或者都是新品。19世纪时期的雕塑制作者可以随意用青铜或石膏复制作品。20世纪著名的艺术批评家罗萨林德·克劳斯（Rosalind Krauss）指出：“做雕塑的还被叫做‘复制者’。从雕塑的传统来看，雕塑这种活动从诞生之日起就和复制分不开。”^[1]“雕塑从来都不是本真，它只是一个由专业铸造者铸的一块石膏。”^[2]

版画制作与雕塑一样也是一种模子工艺：版画从模板印出来，一个模板可以印出多幅版画，这些版画都是某一模子的复制品，这些复制品看起来几乎一样但又都是本真的作品，因为模子本身还不是作品，每一幅版画脱胎于模子，都是新作。杜尚感兴趣的不是作为艺术作品的版画，而是版画这种工艺自身蕴含的特质：模板与版画图像的关系就像“手套翻过来”。模板上图像是正的，印出来的图像就是反的，模板上的图像是反的，印出来的图像就是正的，从一个模板印出的众多版画兼具复制品与原作的双重身份。

杜尚曾把模子和摄影进行类比：“模子可以被理解为：从形状和色彩的角度看，（照片的）底片。”^[3]从操作技术来看，摄影是通过感光在底片上留下物体反光的印痕冲洗出物体的形象，有印痕的底片像模子一样，是成批制作的母版。从这个角度看，摄影确是一种模子工艺，使用同一模子成批洗出的照片是没有原作的复制品，雕塑、版画、摄影这些模子生产的形式否定了唯一和本真的原作，但这些模子工艺制作出的产品都被人们看作艺术品。

[1] Thierry de Duve, ed. *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp* [M]. Nova Scotia: 181.

[2] Francis M. Naumann. *Marcel Duchamp: The Art of Making Art in the Age of Mechanical Reproduction* [M]. Harry N. Abrams Publishers. 1999: 269.

[3] 同上。

2.3.4.2 复制是新的本真

本雅明认为，即使是最完美的复制品，同原作相比，它也缺少一种艺术作品独一无二的现时现地性，由此导致原作的本真性、唯一性与权威性，即“灵韵”的不复存在。从艺术诞生时，“灵韵”的独一无二性与仪式、膜拜价值相联系，“灵韵”的消失则改变了艺术家和艺术的功能和地位，艺术的膜拜价值被展示价值所取代，机械复制时代的艺术动摇了传统艺术地位的神圣性、唯一性，而多样化的复制便于大众以消遣的方式欣赏艺术品。本雅明对复制品的态度是暧昧的，复制品宣告了环绕在原作上的光环即“灵韵”的消失。一方面，“灵韵的消失”宣告艺术品排他的、独有的、宗教仪式身份的结束，艺术不再是王公贵族独享的奢侈品，这是值得庆贺的。另一方面，“灵韵的消失”意味着失去了唯一的、不可重复的审美体验，这是令人哀伤的。通常，复制追求外表尽可能地接近原作。从外表上看不出与原作的区别，但是复制品却只是赝品，没有本真艺术品的身份。复制品本身没有本真的“灵韵”，本雅明也没觉察到复制品和复制品之间，尤其是同一批复制品之间有什么区别。杜尚对复制品的理解则复杂得多。从外表来看，他否定了复制品与原作、复制品与复制品之间外表的同一，即便是从同一个模子成批生产出来的形状也有区别。

同样是模子工艺，摄影主要借助机械手段，而版画制作则需要大量的手工技术。杜尚在复制他的作品时介入了大量的手工制作，把复制品当作版画发行，使复制品更“本真”。《绿盒子》复制品照片准备好后，杜尚用与原稿同样的油墨和纸张来印刷笔记，印刷完毕后，还要把印刷纸剪切成与原作纸张同样大小的形状。杜尚后来自己描述说：“我让人用与原作同样的油墨印刷这些思想（笔记），为了找到完全相同质地的纸张，我翻遍了巴黎的角落。然后剪切300份的石版印刷，使用锌板剪成原作的边缘形状。工作量极大，我不得不雇用我的房东……”^[1]而与《大玻璃》相关

[1] Francis M.Naumann. *Marcel Duchamp: The Art of Making Art in the Age of Mechanical Reproduction* [M]. Harry N.Abrams Publishers, 1999: 112.

的画，如《咖啡研磨机》《从处女到新娘的通道》《新娘》《巧克力研磨机》《滑翔机》《用一只眼睛看，几乎一个小时》《眼科医生》和《繁殖的尘土》，杜尚请人先根据照片制作成黑白珂罗版印刷品，再使用镂花模板手工上色，这种古老上色方法很精确，但是费时费力。杜尚曾说：

“（上色家）的主要工作就是在锌板上剪出不同颜色部分的形状，真正上色并不需要多少时间。”^[1]

《手提的盒子》里的复制品制作同样有相当多的手工介入。杜尚收集到作品的黑白照片后，亲手为镂花模板上色制作校样，他细心地用油墨和树胶水彩给黑白照片润色，突出细节，强调视觉对比。润色过的照片展示了杜尚高超的印刷技术，仔细观察会发现油墨和树胶颜料涂得准确无误。杜尚把这些校样称为“本真的着色画”（法文Coloriages Originaux）。“本真的着色画”有时候甚至与原作难以区分。1949年9月，现代艺术家比特里斯·伍德（Beatrice Wood）儿时的朋友海伦·芙利曼（Helen Freeman）写信给杜尚，说她打算写一篇关于杜尚的文章，她仔细观察了爱森伯格家收藏的《手提的盒子》，注意到盒盖上的《下楼梯的裸女2号》与原作几乎一样，她想知道是否有两幅《下楼梯的裸女2号》。杜尚回复说那张是手工上色的黑白照片复制品，用来指导印刷工给300幅复制品上色的。^[2]

杜尚把这些精雕细琢的复制品装在手提箱里发行，里面装的似乎不是复制品，而更像是一套版画。杜尚仿照老式的版画制作者签名，在这些复制品——“本真的着色画”（Coloriages Originaux）上签上马塞尔·着色者（Marcel Coloriavit），老式的版画制作者曾经普遍使用这样的拉丁文签名以记载他们在根据大师绘画制作版画中所起的作用。

《绿盒子》里面集中了有关《新娘被单身汉剥光了衣服，甚至》的笔记、画和草图的复制品。分为普通版和豪华版，普通版共300个，豪华版

[1] Francis M.Naumann. *Marcel Duchamp: The Art of Making Art in the Age of Mechanical Reproduction* [M]. Harry N.Abrams Publishers, 1999: 36.

[2] 同上，第167页。

共20个。普通版的封面用打孔组成该作品的法文标题“LA/MARIEE/MISE A NU/PAR SES/CELIBATAIRE/ MEME”（《新娘被单身汉剥光了衣服，甚至》）。同样豪华版的封面也用打孔组成题目的图案。只不过是反向的，封面上横亘着字母“M”（Marcel Duchamp的名的首字母）。不仅普通版和豪华版有区别，普通版之间、豪华版之间也各自存在着微弱的差异，每一版都有其独特的品质。为了突出它们之间的区别，杜尚在豪华版的后盒盖里分别标注接受者的名字，文字用打孔的圆点图案构成。每个豪华版里还有一张原作笔记或画，用回形针固定在复制品上。这样，有着细微差别的豪华版形成了一套“版画”。

《手提的盒子》也是如此。它里面集中了杜尚大部分作品的复制品，是杜尚自己设计的，分好几层。为了保护脆弱的复制品，杜尚把它们放在一个结实的木箱子里。《手提的盒子》也分为300个普通版和20个豪华版。豪华版的《手提的盒子》是把木箱子包上一层皮革，还有个提带，这就是《手提的盒子》名字的由来。普通版之间也不一样，300个普通版的《手提的盒子》分6批发行，历经30年，每批都有所不同：第一批共制作60~75个，这一批是杜尚在美国艺术家罗斯福·考耐尔（Joseph Cornell）等人的协助下制作的；第二批的手提箱设计了可以折叠的纸板箱，后面有双铰链，这样可以水平地打开以展示里面的内容，这套和先前的最明显的不同是外部包着原色亚麻布，里衬是蓝灰色的纸，优雅漂亮；第三批手提箱外层包的是浅绿色亚麻布，里衬用的是相配的浅绿纸；第四批手提箱亚麻的里衬由浅绿色换成了仿皮的暗绿色；第五批外层用的是红皮革。杜尚去世后，剩下的由得到他授权的妻子汀妮（Teeny）和继子保尔（Paul）完成，上面签的是杜尚妻子的名字：Alexina Duchamp（阿莱克西纳·杜尚）。

杜尚的作品形态多样，有在画布上的画，有在玻璃上的画，还有转动的机械、商店里买来的现成品以及其他被杜尚命名的“活动雕塑”“装置艺术”。除了把复制品放在盒子里发行，杜尚还直接复制现成物、在海报上复制自己的作品，有时他甚至委托或授权别人复制，还有些复制品是展

览组织者为展览需要临时复制的，有时展览结束后一年杜尚才看到这些复制品。

对于没有原作的雕塑和版画工艺来说，同一个模子出来的成批产品外表上也存在着差异，因为世上没有两片完全相同的树叶，那么这些各不相同的产品就都有了各自的本真价值，都有成为本真的权利。对于有原作的绘画而言，复制品之间也有差异。“同一个模子生出的形状有区别，同一事物每间隔一秒就有了差别。”^[1]杜尚对于自己作品的精心复制和限量发行都力争使他的复制品不逊色于原作，甚至比原作更好。杜尚用复制来避免艺术的唯一性。

[1] Francis M.Naumann. *Marcel Duchamp: The Art of Making Art in the Age of Mechanical Reproduction* [M]. Harry N.Abrams Publishers, 1999: 17.

第3章 杜尚对观众的反讽

杜尚不是理论家，但他对艺术思考的深度却并不逊色于满腹经纶的理论家，比如他对观众和艺术家的诸多言论，都表明他作为一个先知先觉的艺术实践者的警醒与高明。正是他悟到了观众和艺术家共同创造艺术品的实质，他让自己变成了掌控观众、嘲讽观众的上帝。他表面上迎合观众的情欲本能，实际上成为偷窥观众低级情欲的始作俑者和超然洞察者，这些“低俗”的作品最后都被博物馆收藏，形成了对博物馆神圣地位和功能的讽刺。杜尚也在宽容的艺术评价体制中成为新的权威。

3.1 观众与艺术家共同创造艺术品

3.1.1 杜尚对观众（公众）的划分

杜尚根据艺术家对待社会即观众的情形把艺术家分为两类，一类是与社会完全融合在一体，关注社交的艺术家；一类是与社会没有直接和具体的联系，可以随心所欲的自由艺术家。他补充道“对我而言，危险在于讨好观众，你身边的观众，他们接纳你，让你成功、给你任何东西。我不愿如此，我宁愿再过五十年，或者我死后一百年，观众再接受我。”^[1]毕加索说：“为什么要让哗众取宠的艺术家专美呢？每一代人都有这种画家……但是哪里有规定说只有那些迎合公众趣味的人才受欢迎？我就一直想证明给人看，不管众人赞成还是反对，一个人不做任何妥协也可以成功。”^[2]从毕加索和杜尚对艺术家的划分，我们可以把艺术家分为哗众取宠的艺术家

[1] [美]卡文·托姆金斯. 达达怪才—马塞尔·杜尚传[M]. 张朝晖, 译. 上海: 上海人民美术出版社, 2000: 321.

[2] 云雪梅. 毕加索论艺[M]. 北京: 人民美术出版社, 2002: 74.

和自由艺术家。毕加索和杜尚都认为自己是第二类艺术家。

杜尚在共时层面把观众分为负责任的观众和一般的大众；在历时层面分为当代观众和后来观众。当他说到观众对艺术家的负面影响时，通常是指一般观众和当代观众。

杜尚对艺术家和观众的分类

艺术家的分类	历时	共时
哗众取宠的艺术家	当代观众	一般观众
自由艺术家	后来观众	负责任的观众

对杜尚而言，负责任的观众是对艺术高度敏感、不为财利驱动而从事艺术宣传的有识之士，比如对现代艺术持友好开放态度的收藏家爱森伯格和超现实主义活动家布雷东，他们为杰出艺术作品能留给后世作出了不可磨灭的贡献。而一般大众自然是指有识之士之外的那些为金钱、无远见的跟风者。

按时间维度划分的当代观众与横向划分的一般观众在概念上是同一的，负责任的观众代表了后世观众的心声。凡·高的作品不为当时所理解，现今其作品达天价，而只受当时观众接受、之后烟消云散的应景之作比比皆是，到今日已不知去向。当杜尚考虑到画商的订画会限制他的自由和创造性时，他就会说“不”；为了能够让人们欣赏他的作品时比较方便，为了使其作能为后世所见，杜尚晚年身体力行地配合画商、博物馆、媒体宣传他的作品：接受采访，组织展览，做微缩的个人艺术博物馆。

一般来说，通常人们提到公众时是指当代观众和一般观众。迎合这部分观众的口味可使艺术家避免受穷的局面，当代艺术家比任何以往的艺术家家都意识到公众的力量，尤其是科技资讯传媒的发展，使名不见经传的小人物家喻户晓成为可能，一夜成名的事实不断地在一些当红明星身上应验。金钱名利的诱惑很难让艺术家拒绝，艺术家对迅速变化的社会步伐越来越

缺乏自信，欺蒙观众、赚取名利的短期艺术炒作越来越普遍。艺术批评家关于艺术家的内在精神与责任的呼吁如此的微弱，不少艺术家身不由己卷入艺术市场的旋涡之中。

沃霍尔把艺术界变成商业艺术界的功劳超过了当代所有艺术家，他认为“没有人能免于卷入大众商业媒介的旋涡，除非他不愿意公开自己；然而一旦他成为公众注意的人物，他就不得不遵守规则。”^[1]毕加索曾诉说过市场逻辑带给艺术家的痛苦：“当我独处时，便没有勇气以艺术家这个古老、伟大的名词的意义来想象我自己是一名艺术家。乔托、提香、伦勃朗、戈雅才是伟大的艺术家。我只是个了解我的时代的、公开卖艺的人，并力尽所能地扮演了与我同时代人的种种愚蠢、贪婪和杂耍。我这段痛苦的告白比它实际意义还痛苦，但我感到了坦然告白的喜悦。”^[2]孤芳自赏和迎合观众是萦绕毕加索创作的一对矛盾，他的坦率展示了丰厚利益的巨大诱惑与艺术家内在精神之间的矛盾斗争过程，这是一个痛苦挣扎的过程，也是大多数人选择妥协的过程。

杜尚对艺术家、观众的分类让我们很清楚地看透艺术市场红火背后的本来面目。当艺术家仅是迎合观众、讨好观众，艺术垃圾也就应运而生，艺术家们可能还会窃笑，“你们是被阉过的呆羊，我们的作品，还要卖你们几个法郎！”（毕卡比亚语）^[3]

3.1.2 观众赋予艺术品第二次生命

杜尚认为艺术创造的两极是：艺术家和观众（接受者）。他认为艺术家是媒介，这个媒介的创作为观众能够欣赏、阐释、接纳艺术品提供了一个窗口，而这个媒介又是不负责任的，艺术家创造的东西仅仅表达的是他

[1] [德]克劳斯·霍内夫. 当代艺术[M]. 李密, 腾卫东, 译. 南京: 江苏美术出版社, 1995: 29.

[2] 马颖娟. 图谋之后[D]. 西南师范大学, 2003: 7.

[3] 高千惠. 当代思想艺术之旅[M]. 桂林: 广西师范大学出版社, 2003: 196.

个人的理念，至于公众如何阐释、引发艺术品的意义，得到什么启示，或产生什么负面影响，这又是艺术家本人不能左右的。艺术品一经问世，就以独立于艺术家的姿态从公众那里获得第二次生命，而与艺术家不再发生关系。如果没有观众，作品尚不能称作完成，艺术家只完成创作过程的局部，而且对他所完成的一部分，他也并不能在意识层面完全理解，艺术史对一位艺术家的认可通常与这位艺术家自己的理性解释没有关系。艺术家的想法与现实之间总有区别，这区别在于观众的角色介入进来，通过观众对作品的解释，观众完成实际上由艺术家已经开始的创作过程。

杜尚认为，艺术作品是由艺术家、观众和偶然的不可预测的机会共同创造的，创造的过程不是艺术家一个人完成，只有观众才将作品带到外部的世界，解开和阐释艺术作品的内在品质，并将自己的贡献赋予创作过程。当我们的后代确认艺术品的价值并为艺术家恢复名誉时，这一点变得更为明显。

1952年，英国波普艺术的始作俑者——里查德·汉密尔顿将自己对《绿盒子》的部分英文翻译和《大玻璃》的猜想图寄给杜尚，杜尚回信说他喜欢汉密尔顿对笔记的解释。

1968年，杜尚夫妇参加施瓦兹在当代艺术研究所举行的有关杜尚艺术的讲座。施瓦兹参考了包括《大玻璃》在内的许多图像学资料，并引证了弗洛伊德和荣格的分析理论，认为杜尚创作时的潜意识动机源于杜尚儿童时代对他妹妹乱伦式的情感，虽然杜尚的夫人很生气，杜尚也认为施瓦兹的理论是“垃圾”，但他认为施瓦兹有权发表他的意见，而且从某种意义上说，施瓦兹为从杜尚开始的创造增添了新的东西。

艺术家并不能完全把握其作品的美学价值，其他的人能帮助确认艺术的品质。杜尚从不对任何评论家的阐释做出评价。作品产生后就以独立于创造者的姿态出现在公众面前，公众有权阐释艺术品。接受的创造性质并不体现为观者质样无改地重新构造创作者的全部精神，也不是自我对于艺术的肆意穿越或离弃。艺术作品的创作者并不总是能提供比接受者的心理世界更为深

刻的东西，相反，接受者甚至可能获得高于创作主体的丰富反应。比如1917年杜尚展出了《泉》，一个标有美国某卫生用品字样“R.Mutt”的陶瓷质地的小便器。杜尚解释说：“一件普通生活用具，予以它新的标题，使人们从新的角度去看它，这样它原有的实用意义就丧失殆尽，但却获得出了一个新内容。”^[1]《泉》以其前所未有的讽刺性被美术家协会拒绝，今天它却获得了从未有过的殊荣——被保留在美国的博物馆里。多年以后，杜尚说：“我让你们面对小便器，这是一种挑战，现在他们却把它作为美学意义上的美了。”^[2]《泉》的产生不像《大玻璃》那样经过长时间的冥思苦想，但其意义却超过了杜尚的任何一件其他作品，艺术史上没有哪一件作品引起理论界像对《泉》那样的持久关注和多样的阐释。这是一个真正的里程碑，直到现在后现代艺术的前卫也无法逾越。《泉》与《大玻璃》的不同在于，杜尚在此没有想去制造或绘制一件没有使用价值的、类似机器的人工制品，而是直接利用了一件现成的机器制品，一件常用的器物。杜尚这一闪念的灵感，照亮了一片从未发现过的、无限广阔的土地，其深远意义连杜尚本人在当时也没充分意识到。

3.1.3 观众成就艺术家

杜尚相信，一件作品是由它的赞扬者造成的，一个艺术家必须被人知道他才存在。人们可以设想，曾经有千百个天才存在过，他们死了，自生自灭了，因为他们不知道如何让人们知道自己、吹捧自己，让自己成名。艺术家们在谈到公众的作用时显得很无奈，“一群观众比起一群画家是更为有力的，他们会迫使你做特别的事。”^[3]

“艺术家需要公众的肯定，不仅是为了生存，更是为了实现自己的事

[1] [美]卡文·托姆金斯. 达达怪才-马塞尔·杜尚传[M]. 张朝晖, 译. 上海: 上海人民美术出版社, 2000: 157.

[2] Calvin Tomkins. *Duchamp: A Biography* [M]. Henry Holt and Company, Inc., 1996: 185.

[3] 同上, 第74页。

业。即使是富有的画家，也应该被公众接受。懂得艺术的人并不多，对绘画的感受力并不是人人都有，大部分人根据公众的反映来评判艺术品”^[1]，“艺术家的工作也是要展示，如果作品不见人或者人见了不明其义，对公众就不能产生意义，不管你是如何优秀，如果开始就是错了，你的名字就会逐渐消失”，“你需要依靠一个优秀的画廊，如此统治阶层的人才注意你，散布对你未来事业充满信心的言论。”^[2]在对待公众的问题上，杜尚和毕加索、沃霍尔都意识到公众的巨大作用，但也隐隐地透着不得不迎合公众尤其是艺术媒介的一种无奈。通过杜尚的言论。我们会对艺术史产生怀疑，肯定有不合公众趣味或不事宣传的优秀艺术家永远默默无闻，有像鲁本斯、戈雅、杜尚、毕加索等懂得处理艺术与公众（公众在封建社会是王公贵族，在资本主义社会和现代社会是画商和博物馆）关系的艺术家永垂青史。这样说来，我们所见到、读到的历史并不是真正的艺术史，而是公众的艺术史。

杜尚说：“任何时代的艺术家都像是蒙特卡罗的赌博者，哪个轮盘赌有时会推出艺术家，有时也毁掉艺术家。”^[3]杜尚认为取悦现时的观众是危险的，他把后代看作真正的公众，“艺术家在所有屋顶上大喊他是天才，但他必须等待观众的判断，有了观众的认同，他的宣言才有意义，后代才会把他载入史册。”后代像风标似的反复无常，“历史是后代制造的。他们埋没了一些，又挖掘了另一些，而且每50年一变”，“300年过去了，人们发现了格列科。我很想知道人们怎么写《新娘被单身汉脱光了衣服，甚至》”，有时在一个时代被埋没的艺术家，在另一个时代会被发掘。后代决定艺术家的命运，但杜尚对后代观众也持否定态度，“他们阐释历史，也经常歪曲历史”，“一个时代的产品总是平庸的，没生产的总是优于生产出来的，真正的价值是遥不可及的，另外，我不明白为什么给后代特权

[1] 云雪梅. 毕加索论艺[M]. 北京: 人民美术出版社, 2002: 74.

[2] 陈建军. 沃霍尔论艺[M]. 北京: 人民美术出版社, 2001: 110.

[3] [美]卡文·托姆金斯. 达达怪才-马塞尔·杜尚传[M]. 张朝晖, 译. 上海: 上海人民美术出版社, 2000: 326.

来决定优劣。尤其是这个后代每50年就改变了。我觉得当代也好不到哪里去，不应该有什么判断。”^[1]

去纽约的最初3年，杜尚从未背离自己，“拒绝通过艺术家的生活来寻找荣华富贵”，而那时他在纽约的知名度超过毕加索和马蒂斯，他完全可利用各种采访抬高自己作为艺术家的地位，但他很少谈及自己的作品，却以教法语课而不是以画画为生。晚年他帮助他人出版关于他的书籍，在公众场合演说，接受各种采访。用杜尚的话说，“人是会改变的，他一边接受一切事物，一边还是可以一笑置之，他不必让步太多，他接受是为了取悦他人，而不太是为了取悦自己，那是一种礼貌，而且杜尚的商业行为与其处世态度并不矛盾。一个人必须得吃饭，吃饭和为了绘画而绘画是不同的两件事情，两件事存在，没有必要成全一个而毁了另一个。”^[2]杜尚对公众的态度改变——从年轻时的愤世嫉俗到晚年的入世，是与公众对他的认可程度有关的，杜尚出道时公众惊悚于杜尚的艺术小丑身份，到老年时，公众全面认同杜尚作为艺术家的生存态度和与之对应的艺术态度。公众的宽容与开放使杜尚成为西方现代艺术史上神话般的人物，20世纪的艺术走向显然与杜尚的现成品艺术息息相关。杜尚在现代艺术史上的崇高地位并非杜尚个人能力所及，而是爱森伯格、布雷东、美国学者、美国杂志、美国电视台、艺术博物馆等艺术爱好者、艺术传媒大力推介的结果。^[3]

杜尚对观众与艺术家的关系理解得很全面，一方面，艺术家的成名依赖观众，观众会促使艺术家做出格的事情，包括艺术家的追名夺利。博物馆是观众的博物馆，美术馆里的艺术品不见得是当时最好的东西，也许是当时最平庸的表达，观众也会埋没有才能的艺术家。另一方面，后代观众会为艺术家恢复名誉，盲目迎合一时趣味、追求短期市场效益的艺术家注定会被艺术史和越来越智慧的公众所摒弃，大浪淘沙，唯有对艺术史真正有

[1] Dominique Chateau. *Duchamp et Duchamp*[M]. Harmatton, 1999: 96.

[2] 陈君. 杜尚论艺[M]. 北京: 人民美术出版社, 2000: 57.

[3] 廖杏. 杜尚的接受美学思想[D]. 河北大学, 2006: 10-14.

所创新的贡献者才可永留青史。当艺术家的精神特权意识膨胀时，杜尚说艺术家只是工匠、是媒介，公众造就了艺术家，公众与艺术家共同创造艺术品；当公众的力量威胁到艺术家的自由独立时，杜尚主张艺术家不向公众妥协，重视后来观众，为艺术史做贡献。艺术家和观众都是独特的、有创造性的个体。杜尚对现代艺术的深广影响并非单纯是杜尚的独创性所能解释的，而是公众、时代选择杜尚、接纳杜尚的结果。杜尚深谙观众善变的本性，艺术家一时被观众认可、接受，很快就会被观众遗忘，“永远不要接受已成一种趣味的东西，公众会毁灭一切，他们让艺术家相信成功降临了，然后就厌倦了，把这些都抛掉”^[1]。应对善变的观众最有效的方法就是让自己的作品处于变化之中，具有无穷阐释的可能性。

鉴于自己对观众作用的深入思考，杜尚有如下作为：标题都涉及情欲，满足观众的本能需求；用色情标题激发观众的想象力和好奇心，而作品内容却看不到赤裸裸的色情，都是些暧昧的机械造型，或用诗意标题表达色情主题，激发观众本能欲望的同时，最大限度地调动观众的求知欲、想象力、理解力和探索精神；把自己的代表作品微缩，集中放在一个盒子里，允许限量复制，便于作品的保存和欣赏；经过与博物馆人员的协商，将自己的作品保存在费城博物馆。杜尚表面上说观众多么重要，而他作为艺术创作者将观众玩于股掌之间，认识到观众成就艺术家，杜尚不是被动地等待观众的恩宠和青睐，而是把观众作为棋盘上的对手，估算好未来观众的举措，有意识地利用观众，观众由对手成为自己的棋子。

[1] Michel Sanouillet and Elmer Peterson, eds.. *Duchamp du Signe: Ecrits* [M]. Paris: Flammarion, 1975: 192.

3.2 杜尚对观众情欲的反讽

3.2.1 现代艺术的萨提尔——杜尚的情欲作品归类

satyrs即希腊神话中的森林之神，是半人半兽的精灵，居住在树木上。他们可能是人和门德斯山羊相结合后而被神化的子孙，喜欢酒和女人，好色、追逐仙女。他们的这种特点被称作“色情狂”（satyriasis）。可以说杜尚是艺术世界里的色情狂，虽然杜尚因为他在艺术和国际象棋世界的抱负以及绅士做派使他在实际生活中对情欲采取了克制态度。1912年，杜尚去慕尼黑的艺术博物馆，他非常喜欢16世纪德国艺术家卢卡斯·克拉纳赫，这位艺术家的古典人物或圣经故事作品中的裸体不像别的一般裸体，而是带有点色情味道，这种裸体特征启迪了杜尚。作为预先已把观众的观看和产生的审美效果以及未来的社会反应统统纳入自己考虑范围的谋略大师，杜尚自觉不自觉地利用了情欲作为自己与观众对话、交流的基点，过于简单地理解杜尚这个色情狂会误解杜尚。

原始时代的人们不能解释自然界的现象，也无法制造、控制或制止这些现象。于是他们把自然现象归因于一种所谓上帝的力量。“我听不懂风的声音/我也理解不了/高山的表情；/他们背后有某种东西：上帝！”所有宗教中，最深刻最使人敬畏的自然属性是生育和生殖能力。自然的神秘性不过是生育和生命起源的神秘性。自从人开始思维以来，各个时期关于人的起源和存在的秘密都曾最强烈地激起人的思索。这种最深奥的自然之谜也就引起了哲学家们的沉思和注意。“只要人能自觉地欣赏生命或存在的福祉，人就会感恩于造物主，这种感恩是迄今为止一切宗教的核心。所有基督教的文献都充满着这样的训令：‘崇拜你们的造物主’。但这不是《圣



克拉纳赫 charity (1537-1550)



毕加索 马奈之后的草地上的午餐 (1961)



马奈 草地上的午餐 (1863)

经》的命令，《圣经》只是说‘记住你们的造物主’。纵览一切宗教，我们发现都是出于对那种给我们以生命的力量的感恩。”^[1]自然和社会本身的运转是不确定的，是个永远变化、创造发展和不可预测的过程。男人和女人作为自然的一部分，也不可逃离这一过程。人类不断演化的动因，不是什么压抑的适者生存原则，而是一个“生命力本能”，一种和冲动相差无几的东西^[2]。性欲不仅是人的本能，而且是人做事情的基本动力和能量来源，是整合社会、构建社会的基础和力量。

杜尚1918年让摄影家曼·雷给他拍了一组穿着时髦、浓妆艳抹的女性装扮的照片，并给自己起名为罗斯·塞拉维（Erose Selavy）。Erose Selavy是Eros，c'est la vie的谐音，意思是情欲就是生活。情欲在杜尚的作品中占很大比重，其作品可分为明显的情欲作品和隐藏的情欲作品。

[1] [美]O.A. 魏勒. 性崇拜[M]. 历频, 译. 北京: 中国文联出版公司, 1988: 206-207.

[2] [美]卡文·托姆金斯. 达达怪才—马塞尔·杜尚传[M]. 张朝晖, 译. 上海: 上海人民美术出版社, 2000: 58.



毕加索 松树下的裸妇 (1959)



毕加索 坐着的裸妇 (1959)

3.2.1.1 明显的情欲作品

西方艺术史上描绘不符合道德和社会规范的情欲表现了艺术家在情欲方面的坦率，罗丹、毕加索都是情欲大师。1959年毕加索在作品中明显地表现性的要素，侧重表现有弹性的大胸和特别勾勒出来的性器官，如《松树下的裸妇》《坐着的裸妇》都是代表作，这时期他经常将人物置于野外，在构图上多填满整个画面，突出裸女的量感，表露毕加索对情欲的追寻。性的主题还表现在1961年前后他的一系列名作变奏画上，他把马奈引起非议的《草地上的午餐》的原画背景中一切景物几乎删掉，两对男女简略为一男两个裸女。毕加索晚期大量的素描作品，竟像孩童般无所顾忌地表现性。许多毕加索的研究者发现，毕加索的大量作品尤其是女性形象，可以说都是从他丰富的爱情生活中获得的灵感，明确地说都与性有直接关系。画自己，画情人，画毕加索与她们的爱，画就像日记和影集，记录下毕加索人生的各个时期。毕加索画中的女性大多是正面扭曲的脸，或把侧面、鼻子、眼睛分解后再不规则地组合在一起的妇人像，还有就是粗手大脚或把四肢、器官都重新构筑起来的裸体妇人像。这些裸女身上，大都难以引起官能上的刺激，反而给人留下丑的印象。但这些都是毕加索心灵深处最

隐秘的歌，毕加索说过，“人们若想了解我画中真正含义的话，就必须首先成为一个变态性欲者，否则就无法真正了解。”^[1]

裸体艺术最初在原始人那里被表现得坦荡、自由、无所顾忌，如今我们把它们搬进博物馆。由于阶级社会的产生、文明的进化，人类把遏制情欲作为阶级社会统治的需要，从性别来说，遏制情欲是男权意识把女人作为私有财产、作为自己权力的显证；从统治阶级来说，遏止情欲有利于社会的稳定，这是“理想国”统治的需要、阶级统治的需要。社会化的需要、人类文明进化的需要并不能掩盖人类的动物本能，这使得观众将这种不文明的情感只好以艺术的名义到艺术世界里来寻找，艺术领域不仅是艺术家转移力比多的地方，也成了观众释放本能的地方。

杜尚通过艺术形式成功地对人的社会性与自然本能之间的矛盾进行了反讽。杜尚电镀的女人阴部和男人生殖器的石膏模型《女用遮羞布》《凸出物》《贞洁楔》是明显的情欲作品。杜尚为超现实主义艺术展设计的图录封面是女人的胸，标题是“请抚摸”，这种封面设计与超现实主义追求梦境、本能、怪异的理念非常吻合。

杜尚最色情的作品《给予》对情欲的描绘产生了欲盖弥彰的效果，观众只能通过很小的门洞偷看作品，而一眼看到的是无头裸女张开的阴户。1966年，杜尚的作品在新西兰的克里斯特彻兰市（Christchurch）展出，其中的《泉》和《请抚摸》因为有伤风化被撤出了展览，城市园林和生态委员会主席P.J.Skellerup发表评论说：“我不介意艺术中有点干净善意的玩笑——但是你总得有个限度”^[2]。与杜尚的明显的情欲作品相比，杜尚的隐藏的情欲作品更为艺术评论机制所接受。

[1] Françoise Gilot. *Life With Picasso* [M]. New York: McGraw-Hill, 1964: 47.

[2] Alice Goldfarb Marquis. *Marcel Duchamp, The Bachelor Stripped Bare* [M]. MFA publication, 2002: 296.

3.2.1.2 隐藏的情欲作品

1912年杜尚完成的所有绘画和素描都有一个共同的特点，一个微妙但压抑的情欲。以后的许多作品都反映了杜尚从机器的运动和造型中寻找情欲的探索，将机器造型赋予色情意味。《大玻璃》的材质——玻璃的表面是光滑的，象征着“新娘”青春亮丽的肌肤，“新娘”造型的色彩是玫瑰色、桃色和绿灰色的美妙组合，这些精致的色彩看起来像分泌黏液的薄膜和湿润的内部结构，这件作品的情欲标题和严肃的机器造型之间产生的对照，使其成为20世纪最神秘的色情艺术品。

视觉形象“手淫机器”不断出现在杜尚的作品中，《新娘被单身汉剥光了衣服，甚至》的下半部分是一个光棍机器，它运动起来很像手淫的动作，《绿盒子》中有关这部分的笔记暗示，所有这些动作与配件的安装都与手淫有关，“手淫机器”的理念还表现在《自行车轮》和他对圆形的迷恋中，也表现在螺旋形的光学机器的来回转动的节奏中，还表现在那些《大玻璃》中的可怜的光棍们根本不可能扒下有欲望但十分骄傲的新娘的衣服，所有这一切都可看作是单身汉的生活规律的象征，他们渴望与异性彻底地结合在一起，但又怀疑这种可能性。^[1]

《旋转的螺旋》那众多同心圆产生的扭动很像女人蠕动的胸部，观众在观看杜尚首创的这种光效应艺术时感觉到了微妙的情色意味。1914年杜尚创作的《令人失望，新娘重新着装》里的灯以及杜尚的素描作品中经常出现的灯的造型都暗含着性欲。在希腊神话中灯表示男人和女人结合时的形状。杜尚1918年创作的《用一只眼睛看，闭上，约一个小时》，虽然是抽象的三角形、圆形和十字图形等几何形状，但在符号学上仍无法脱离情欲的主题，因为在西方宗教世界里，圆形象征女人的生殖器官，三角形象征男人的生殖器，十字象征男女的结合。

《泉》的性意味是隐而不显的，杜尚在小便器的下面提了“Mutt”，

[1] [美]卡文·托姆金斯. 达达怪才—马塞尔·杜尚传[M]. 张朝晖, 译. 上海: 上海人民美术出版社, 2000: 238.



观众看《给与》的表情

“Mutt”是古埃及的一位女神，是母亲的意思。这个女神手持女性节杖和安可，安可是T形十字架和生命之门的结合，象征男女器官的结合，因此有“生命的意义”。^[1]这就是“泉”的来历，观众不易看出来，实际上从便池在生活中的功能来说，属于人的隐私用具，是人的排泄器具，性欲在本质上和排尿、排便并无二致。从造型上说，便池的形状很像女人下体的三角区或者女人的子宫，而那个洞则标志着女人的阴户。当小便器倒过来时所呈现的柔和而流动的曲线，勾画出类似圣母或佛的头像，或者更像布朗库西的一件刨光的性感作品。“女人们在杜尚的创作笔记里被比喻成收受男性液体的小便器，这比布郎库西的《波娜帕特公主肖像》更刺激。”^[2]

1946年，杜尚在黑缎布上描着一个细胞形状的东西，称为《有缺陷的风景》，1989年，经化学专家鉴定这件作品是由他自己的精液喷射成的图案。

杜尚坦言，“情欲主义”是做事的唯一动力，给《大玻璃》赋予色情意味，很贴近一般人的生活，这比哲学和其他的什么主义要好得多，色情是动物的本能，作为艺术的题材借助色情可以令观众愉悦，也可让人产生幻想。“基督就是被脱光的，我这样做是拿情欲和宗教开涮。”

3.2.2 情欲是世界性的事，谁都能看懂

宗教需要画工们以绘画、雕刻去涂饰教义，画工们对神祇进行虔敬创造时，也流露了自己的世俗情感。古典文明的裸体艺术，与原始时期的裸

[1] [美]O.A. 魏勒. 性崇拜[M]. 历频, 译. 北京: 中国文联出版公司, 1988: 296.

[2] [美]卡文·托姆金斯. 达达怪才—马塞尔·杜尚传[M]. 张朝晖, 译. 上海: 上海人民美术出版社, 2000: 157.

体艺术一样，作为艺术品，不管狭义的，还是广义的艺术，都寄寓了人类最原始的本能欲求。生存欲与生殖欲作为一种动力，在本质上都是动物性的，马克思认为性欲与饥饿属于“固定的”动力，“存在于一切环境中，而且它们只是在形式和倾向上可能被社会条件所改变。”^[1]恩格斯在《反杜林论》里说，“人来源于动物界这一事实已经决定人永远不能摆脱兽性，所以问题永远在于摆脱多些少些，在于兽性和人性的程度上的差异。”^[2]18世纪法国哲学家爱尔维修说，“情欲实在是使精神世界活跃鲜明的天火。”^[3]19世纪法国哲学家傅立叶认为情欲仅次于上帝。20世纪的弗洛伊德则用性欲来解释人生的各个年龄阶段，分析人的行为举止。

杜尚坚信对性的想望、欲念比性行为本身要强大，而过多的爱就像过量饮用威士忌，会让人变得粗糙，在对一切的规则、法制、伦理、真理包括科学都持怀疑态度的前提下，杜尚只相信与创造冲动相差无几的生命力本能，这是杜尚唯一信奉的原则——情欲至上主义。

杜尚作品中《下楼梯的裸女2号》仅仅是个导引观者想象性欲的标题，《泉》则有耐人寻味的模糊感，《新娘》是通过机器引发情欲气氛，《给予》则将情欲公然展示。杜尚说情欲具世界性，谁都能懂。观众在偷窥女人体的时候，是否能感受到艺术家的窃笑，更确切地说杜尚的窃笑？观众在杜尚那些情欲、色情彰显的作品中得到生理快感和智力探索快感的同时，是否意识到这个惯于嘲讽、戏弄艺术与神圣的艺术小丑的得意窥探和嘲讽？

黑格尔说，情欲是不安定的，从本质上讲，不安于现状，拉辛说，情欲是产生悲剧的驱动力。因为情欲与理性、理性所建立的伦理、道德秩序是背道而驰的。美学史上尼采关于强力意志即生命力的漫溢说，强调肉体信仰的本源性，酒神精神作为强力意志的表现，是醉后的狂喜和狂乱之神，

[1] E·弗洛姆. 马克思的历史唯物主义[J]. 哲学译丛, 1970(3): 58.

[2] 马克思, 恩格斯. 马克思恩格斯全集(第20卷)[M]. 中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局. 北京: 人民出版社, 1971: 110.

[3] 章海山. 西方伦理思想史[M]. 沈阳: 辽宁人民出版社, 1984: 215.

是最原始的本能冲动，是比日神精神更原始的艺术本体，是非理性的、吞噬一切的暗流，它可冲破一切禁忌和规范，使汪洋恣肆的生命力奔突放纵，产生出超越外在限制、回归本原母体的艺术。弗洛伊德认为我们的文明是以压抑本能尤其是性本能为代价的，而本能作为巨大的能量是不可消灭的，只能转移，在普通人那里，性本能转为梦境，在艺术家那里表现为艺术创作。尼采的酒神精神和弗洛伊德的无意识、本我、性本能就是杜尚说的爱欲、情欲。

情欲不仅是艺术创作的动力，也是艺术创作的主要内容。在中国有表现性欲的春宫画，裸体、半裸体、性爱是古往今来西方艺术家的主要题材，只要涉及裸和性的表现就一定含有情欲观念，古代艺术中的裸体沐浴在优美、具有力量的神性光辉中（如米洛的维纳斯），中世纪艺术的干瘪形体刻意地压抑人们的情欲，文艺复兴时的裸体去除古代艺术的神性，恢复了人的本来欲望（波提切利、提香的维纳斯），巴洛克时期的裸体丰满霸道（如鲁本斯的裸女），新古典主义者安格尔画中的裸体纯洁静穆，浪漫派代表德拉克洛瓦的自由女神气势昂扬，现实主义画家库尔贝的《世界的诞生》是纯粹的性作品。艺术史上，将长久以来因为天主教和社会规范而被隐藏的情欲暴露出来是艺术家之为艺术家的做法。

19世纪晚期，原始艺术的被推崇、被放开的裸体研究以及照相机的发明，让艺术家有了更开放的空间传达个人情欲情感。艺术家不再直接对裸体进行逼真的写实：毕加索作品中的裸体，结构错位、精灵古怪；超现实主义画家达利的画作里女人的身体被肢解；米罗的画中还可找见女人的胸；杜尚画作中的所谓“裸女”干脆变成机器，没有任何性特征。总而言之，没有爱欲、情欲，艺术作品简直就不能产生，西方艺术史也就不存在。

在什么都不相信的杜尚眼里，杜尚把情欲看作万物的基本，其理论渊源是西方的非理性主义思潮，艺术史则为他的情欲至上主义提供了充分的证据。情欲也被他拿来作为揶揄观众本能的武器。杜尚对此题材的选择催生了观察和思考的新方法，既表达了精英的思想，又兼顾了大众的口味。既

拉近了艺术家与一般大众的心理距离，又借最一般的题材表达了他的创造性观念，确立了他在现代艺术史上独一无二的地位。

3.2.3 杜尚对观众情欲的偷窥

杜尚作品的色情标题激起观众看裸体的欲望促使他们到视觉造型中去寻找色情；诗意标题使观众意外地看到赤裸裸的情欲——艺术家满足和调动了观众的情欲，也偷窥到了观众的低级趣味，从而达到了反讽的艺术效果。

3.2.3.1 表象：满足观众的情欲

日常生活批判理论之父——列斐伏尔（Henri Lefebvre，1901～1991）曾对观众在观赏裸女时的心理进行剖析：“观众目光的饱满性在这种情况下正是与欲望连在一起的，而且这种欲望正是裸体女人被设想为实际存在的这一事实的原因，而且本能在这里具有一般的作用，甚至是万能的作用。”^[1]杜尚也说，性驱动正如对运动的感觉，并不是直接提供给视网膜，而是存在于观者的心中。

观众喜欢到艺术品中找情欲的东西，杜尚或者用情欲为标题吸引观众，如“裸女”“被单身汉剥光衣服的新娘”，观众看着这样的标题，带着期望、对号入座似的去寻找这种标题所指向的形体，在《下楼梯的裸女2号》中观众找到的却是全然不能激起力比多的机械式的人形，在《新娘被单身汉脱光了衣服，甚至》里甚至连这样的机械人形都没了踪影，只是些索然无味的国际象棋模子和发动机零件；或者杜尚用带象征含义的标题，如《给予：1.瀑布；2.煤气灯》，煤气灯和水作为当时巴黎公寓里最基本的生活设施暗示了人的情欲、本能，在这种诗意的、带有象征性寓意的标题下，却是一盘色情大餐。杜尚用一个捡来的破门，在上面打了个眼，观众通过这个门洞，不期望竟然看到了裸女的各个部位：乳房和等待

[1] [法]列斐伏尔. 美学概论[M]. 杨成寅, 姚岳山, 译. 北京: 朝花美术出版社, 1957: 69.

插入的张开的阴户。杜尚这几幅作品中标题和视觉造型的相互对照、错位，即情色标题与非情色造型之间、非情色标题和情色造型之间的对照和错位，产生张力，一方面引导、调动观众的想象力，另一方面众多观众在这些作品面前的驻足彰显了观众的低级欲望和本能。杜尚借助他的作品窥探到了在社会生活中严肃、正经、一板一眼的观众的低级趣味，社会生活中的理性与艺术品面前的非理性之间的对照，很容易让反讽意识的主体产生滑稽的感觉。

3.2.3.2 事实：揶揄观众的情欲

1956年杜尚制作的一系列光效应艺术作品《旋转的螺旋》是由几个同心圆组成的螺旋形造型，通过发动机的带动、利用几何心理学产生出立体效果，这种二维的平面螺旋设计在转动时由于运动速度的不同变成了三维空间的简单形式，时而像酒杯，时而像杯中的鸡蛋或池塘里的鱼，时而像女人的胸，给观看者心理上产生错觉。杜尚把转动时呈现出女人乳房造型的同心圆设计成浅棕色即肉色，转动时中间的圆心突出，就像女人的乳头一样，发动机的噪音伴随着扭动的女人胸部不断地朝观众涌来，产生动态和令人发噱的效果。

杜尚反讽中的超然因素可以说是艺术家。艺术家因窥到观众的情欲毫无保留地在他的作品面前泄露而窃喜，即艺术家通过艺术作品满足和迎合观众的情欲，而观众的情欲也在作品的诱发下泄露无疑。观众因为在日常生活中理性对情欲的压抑而在艺术品中寻找，艺术家满足观众情欲饥渴的同时，也窥探到观众被遏制、不合理性规范的私欲。表面上是观众偷窥了艺术品中似真人的女人体而惊诧、振奋，而通过那破旧木门上的小洞，艺术家偷窥到了观众不可泄露的、被压抑的秘密情欲，观众情欲的被满足就是艺术品价值的实现过程，观众的生理、心理和审美情感都得到了满足，而艺术家也因偷窥到观众的私密而不动声色地忍俊不禁、暗暗微笑。

杜尚将情境反讽中观众作为明了剧情的超然观察者置于被嘲弄的处境

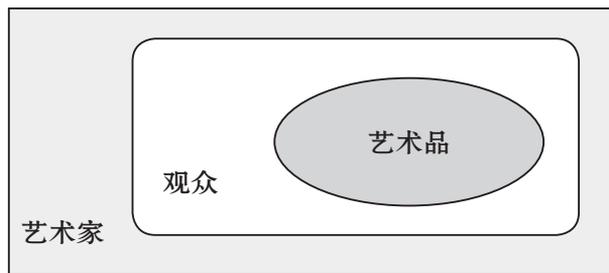
中，从而使这个高高在上、目空一切的观察者身份降为泄露自己低级欲望和情感的被嘲弄者。观众在观看作品时，未曾想到自己处于被观看的处境中，对于自己私欲的暴露，观众一无所知，只是出神地、专注地、羞怯而又渴望地盯着艺术家创造的那位裸女的下体。在杜尚的作品《给予》中，表象是观众在看作品，事实是观众看作品的表象被艺术家看到；表象是观众因偷窥女人下体而窃喜，而事实是艺术家因偷窥到观众的低级趣味而暗自发笑，如果观众熟悉杜尚对艺术冷嘲热讽的惯用伎俩的话，应该意识到这种事实和表象的对照而感到自己被艺术家愚弄，从而产生一种滑稽的感觉。就像毕卡比亚、布雷东这些人对不懂艺术的观众的嘲笑：“你们是被阉过的呆羊，我们的作品，还要卖给你几个法郎。”“老百姓养活了他们，他们（有文化的阶层）在创造粪便一样的文化。”^[1]

观众愈认真、屏气凝神、全神贯注地观看女人下体，愈想猜测艺术品中发生了什么，试图了解真相以及艺术品传达的意义，则受嘲弄者愈是被艺术家嘲弄得厉害，艺术家就越觉得可笑，反讽的效果就越强烈。观众都是因为这件作品而慕名来到神圣的费城博物馆，观众在神圣的博物馆暴露这种低俗的情欲，就越是对博物馆的神圣性的嘲弄。低级情欲和高级情感之间的反差形成讽刺效果，不仅是对观众的讽刺，也是对博物馆神圣性的讽刺。

艺术家杜尚显然是这个反讽世界的制造者，也是这个反讽世界的超然主体，在这个反讽事件中，艺术家就像上帝造物主一样没有露面，而一切却在他的掌控之下，他无处不在，但观众却看不到他。杜尚把艺术展览当作一种反讽性的聚会，一个鸟瞰人生的舞台，一个缺少四面墙的房屋，住在那房间里的人们言谈、举止如常，一点也不知道有人在窥视他们，窥视者对他们的了解，则远远多于被窥视者的自知之明，艺术品——虚幻世界中的裸女被观众偷窥而不自知，观众的鄙俗低级趣味被艺术家偷窥而不

[1] 王小波. 假如你愿意，你就恋爱吧[M]. 西安: 陕西师大出版社, 2006: 20.

自知。观看不知被人看的人物有一种乐趣在，而观看不知自己已经或将要身临其境的人物，则有更大的乐趣，这就是反讽者的乐趣，艺术家杜尚的乐趣。从观众在情欲标题前驻足、对裸女的智力探索到偷窥享用裸女的下体，杜尚实现了自己拿情欲开涮、惯于嘲讽的目的。



观众偷窥艺术品，艺术家偷窥观众的反讽图示

3.3 杜尚对博物馆的反讽

3.3.1 博物馆——美的、神圣艺术的栖居地

博物馆这个词源于希腊语mouseion，原意为希腊神话中的天帝宙斯众多女儿中掌管艺术和科学的九位缪斯女神的神座，具体是指前5世纪建于雅典赫利孔山上的特耳菲·奥林帕斯神殿，里面有一个收藏各种战利品和雕塑品的宝库，被认为是博物馆最早的萌芽。古罗马时期的显贵邸宅专设展示珍贵收藏品的房间。16世纪欧洲文艺复兴时期，诸侯的宫殿客厅收集展览了庞大的古代文物。当时的博物馆一般指大学校舍、礼堂和学者书斋，17世纪以降，博物馆有了收藏古物标本及收藏设施的含意。18世纪以后出现了具有社会教育意义、作为公共机关的美术馆：1740~1745年，罗马教皇Benedictus 14世（1675~1758）在梵蒂冈设立了最早的基督教博物馆；1753年英国议会接受了贵族斯隆（Sir Hans Sloan，1660~1753）的藏品，设置



费城博物馆

了不列颠博物馆（British Museum），1759年开馆；位于法国巴黎塞纳河畔的卢浮宫博物馆原是法国帝王的皇宫，17世纪末由皇宫改为皇家美术陈列馆，仅供达官贵人消遣、观赏，1793年法国资产阶级大革命时期被改为法兰西第一共和国国家美术馆，并在同年的11月18日起对广大公众开放，以后增建重筑，到1893年形成了现在的卢浮宫博物馆。从此卢浮宫从皇家独占变为大众观赏游览的场所，它不仅汇集了世界著名的绘画和雕塑，还搜集了很多原本不属于艺术的人工制品。二战后全世界的国立、公立、私立博物馆大约有7000多个。

国际博物馆委员会《章程》（1974年哥本哈根第11次大会通过）规定：“博物馆在为社会和社会发展服务中，为不谋利润的永久性的向公众开放的机构。它征集、保存、研究、交流和陈列人类及其环境的物证，以达到研究、教育与欣赏之目的。”并指出下列机构属博物馆范畴：图书馆和档案中心永久设立的保护研究所和美术馆；从事征集、保存与传播活动的自然、考古、人种学纪念馆和遗址及属博物馆性质的历史纪念馆与遗址；陈列活标本诸如植物园、动物园、水族馆、动物饲养场等机构；自然状态的保

存地；科学中心和天文馆。^[1]简言之，博物馆是征集、保藏、研究和传播自然历史标本、物质及精神文化珍品的科研与教育机构。

从博物馆的最初含义来说，是人类高尚情感和精神的寓所，也就是缪斯即艺术女神居住之地，艺术之神被瞻仰的地方；从博物馆承载的艺术功能来说，博物馆通过直观材料向大众传播一种对立体世界的客观看法，使之能对本民族和其他民族的文化遗产有所认识和选择，以达充实知识、提高欣赏能力、激励艺术才能、激发探求精神和潜在创造精神等目的，促进全民族科学和文化的发展，博物馆保证着文化的连续性，在批判旧文化和创造新文化方面发挥着重要作用。

在欧洲，艺术品的栖息场所有一个演变过程，首先是在公共场所、教堂和王宫，接着是个人收藏，最后进入博物馆，博物馆一贯是主流文化、经典传统文化传播的载体和媒介。19世纪初英国大使Lord Elgin把帕特农神庙的檐壁装饰拆下来，运进大英博物馆。法国官方一年一度的全国美术展又称沙龙（salon），1863年5000多件作品参评当时的巴黎官方沙龙，落选的有3000多件，包括马奈的作品《草地上的午餐》。经各方面申诉，拿破仑三世另辟一“落选者沙龙”以平息落选者的不满情绪，马奈的这件作品被拿破仑斥为“不道德”并决定以后不允许再组织“落选者沙龙”，因为此画中马奈让一个全裸的女人与两个衣着整齐的绅士坐在一起，有碍绅士们的体面。后来此画被卢浮宫收藏。1874年印象派第一次展览遭到公众的咒骂，塞尚的风景画《缢死者之家》（1872~1873）因倾斜的笔触、挥霍的色彩受到当时艺术评论家的责难，1877年印象派的第三次展览上塞尚的14幅作品受到公众更猛烈的攻击，声名狼藉的塞尚从巴黎抽身引退到故乡直到十年后。1888年印象派把自己的展览改称“独立沙龙”，希望公众把他们看成独立的画家，更坚决地反对学院式的官方沙龙或博物馆。从1874年印象派的的第一次展览到1920年达达派的独立沙龙，这些非官方、非学院式的

[1] 蒋广学，朱剑，主编. 世界文化词典[M]. 长沙: 湖南出版社, 1990: 747-748.

画展都引来了公众的愤怒、惊奇、嘲笑、报纸的谩骂，但这些当时被官方展览拒之门外的作品后来都纷纷跻身于学院化的、官方的博物馆。1895年一画廊为塞尚举行了个人作品展览会，巴黎艺术评论界对塞尚的态度已有改观，20年前攻击、辱骂塞尚的《费加罗报》终于认可一直备受轻视的塞尚画作的新颖有力。被沙龙、博物馆拒绝的作品后来成为博物馆的亮点。杜尚的《下楼梯的裸女2号》1912年被巴黎独立沙龙拒绝，1913年在美国军械库展览上成为公众谩骂的对象，却诱使更多的人如潮水般涌去看他的《下楼梯的裸女2号》，更多的人通过媒体或道听途说知道这幅画。杜尚没到纽约就已经为美国人所熟知，后来此画被美国费城博物馆收藏，杜尚的另一幅作品《给予》与《下楼梯的裸女2号》命运相同。

一般来说，艺术家的初衷是卖画并养活自己，让世人知道自己的才华，从艺术品的最终归宿来说，博物馆是画家的心愿集居地，希望自己的画能够以飨后世，所以宁可少挣钱，也愿意把画捐给博物馆。马奈、塞尚、杜尚的作品从沙龙的拒绝到被博物馆收藏，实际上是后来观众与艺术评价体系接纳、认可创新艺术家的结果，一件作品是否是艺术品取决于艺术家与历史共同体的相互作用。

从卢浮宫博物馆的藏品来看，亚历山德尔的《米洛的维纳斯》、达·芬奇的《蒙娜丽莎》、安格尔的《泉》、德拉克洛瓦的《自由引导人民》、马奈的《草地上的午餐》都在珍藏之列，前四幅作品从现实中择取美的典型，《草地上的午餐》虽然有损绅士的体面，但却是对绅士生活的真实描绘。像卢浮宫这种代表主流文化的传统博物馆珍藏的艺术大多属于拉斯金所说的第一类和第二类艺术家的作品，即表现扬善弃恶和恶中引善的艺术品。对于“看不出或表达不出自然中存在的最善和最纯洁的东西”、羞辱“人的每一种正派的本能”、亵渎“书写在人的灵魂上的美德或生活法则”的第三类艺术家杜尚来说，博物馆对他作品的收藏给博物馆带来了尴尬，形成了对博物馆圣殿地位的讽刺。

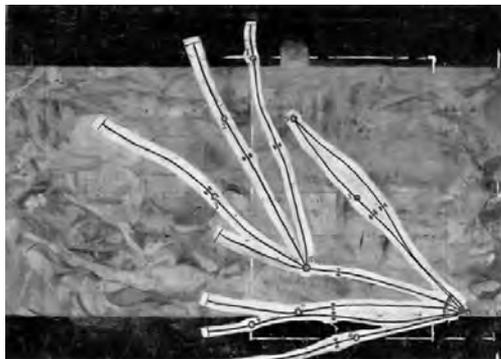
3.3.2 博物馆是评判美的最后场所吗

作为文化、文明承载和宣传中心的博物馆实际上多多少少是由艺术权威、画商们主持的，也代表着当时人们的审美趣味和审美观念，“艺术的历史是和美学很不相同的。对我来说，艺术的历史是把某个时代保存在美术馆里，但这并不意味着它们一定是那个时代最好的东西。它们甚至可能是那个时代平庸的表达，因为美丽的东西已经消失——公众不想保存它们。”^[1]杜尚说，纽约的现代美术馆就完全操纵在画商手里，博物馆的顾问也是画商，一个计划一定要有某种金钱价值他们才做。神圣殿堂在文明进化中或多或少已失去了它最初的神圣功能和特征。杜尚从根本上就怀疑任何时代、社会的价值判断、评判标准。而对作为个体的艺术家来说，艺术家想流芳百世，其艺术品要想流传下去，就必须进入博物馆。在杜尚眼里，当代观众不重要，而后代观众却是杜尚思量久深的主题和中心。博物馆恰恰是后来观众的代言人，但并不意味着博物馆的藏品就是人类创作的最好产品，无非是代表一时的审美趣味和艺术观念罢了。杜尚认为，一个社会决定接受某些作品，然后建一卢浮宫，让它存在几个世纪，他曾经公开表示对博物馆的怀疑：“我已经20年没去卢浮宫了，因为我怀疑判断的价值，判断决定了这些作品出现在卢浮宫，而不是别的作品，而后者本该出现在那里却根本没有机会。”^[2]

质疑博物馆的权威地位和审美判断，并不代表杜尚的作品就会游离于博物馆之外，对于非常重视后来观众的杜尚来说，把自己的作品保存在博物馆里是没有选择的选择，也是最好的选择。杜尚作品的忠实收藏者——爱森伯格去世前打算给自己心爱的藏品寻找一个好的归宿——捐给博物馆，杜尚受爱森伯格之托，东奔西走，经过协商，物色到费城博物馆作为爱森伯格藏品的保管者。杜尚的作品是爱森伯格收藏品的核心，杜尚“为藏品

[1] [法]卡巴内. 杜尚访谈录[M]. 王瑞芸, 译. 南宁: 广西师大出版社, 2001: 69.

[2] Cabanne. *Entretien Avec Marcel Duchamp* [M]. Paris: Pierre Belfond, 1967: 123.



网的终止 (1914)

的展厅在细节上做了精心设计，亲自指挥安放《大玻璃》”。^[1]在展览开幕式上，杜尚出席并讲了话，这可能是杜尚唯一一次出席展览开幕式，可见杜尚对自己作品归宿的重视。

事实上，随着时间的推移，收藏杜尚现成品和复制品的博物馆越来越体会到杜尚作品本身对博物馆的讽刺。20世纪80年代，《泉》的复制品、草图和版画加起来共687件^[2]，假设这687个《泉》被收集到同一个博物馆，这家博物馆简直成了小便器的加工厂。在费城博物馆最能体会到杜尚对艺术体制的嘲弄。费城博物馆的中间入口是希腊庙宇的八个科林特式柱子，一条壮观的阶梯通向气势宏伟的大厅，杜尚大部分作品都收藏在这里，包括伤风败俗的《给予》。费城博物馆对《给予》门上的窥视孔没有任何提示，对此件作品的内容也没有任何标注，但不少观众却是冲着这件伤风败俗的作品而来。“有学者推测说费城博物馆肯定是对《给予》吃不消了，博物馆更希望观众忽略掉它”^[3]。可是费城博物馆和杜尚有协议，要收藏他的作品25年，而费城博物馆又不想让杜尚的作品败坏整个馆内的风格，费城博物馆就像穿着“新装”的皇帝，不得不硬着头皮在大街上光着身子游

[1] Alice Goldfarb Marquis. *Marcel Duchamp, The Bachelor Stripped Bare* [M]. MFA publication, 2002: 264.

[2] Edward Ball and Robert Kanfo. *The R. Mutt Dossier* [J]. *Artforum*, Oct. 1988: 118.

[3] Alice Goldfarb Marquis. *Marcel Duchamp, The Bachelor Stripped Bare* [M]. MFA publication, 2002: 311.

行，展出杜尚这件赤裸的“情欲”作品，履行自己与杜尚的约定。

小便器的登堂入室给观众提供了再创造的契机。1993年8月，法国尼姆^[1]城举行了“物在20世纪艺术中”首展，其中有杜尚1963年签名的现成品《泉》。25日那天，行为艺术家Pinoncelly进来，对准“泉”撒尿，然后用锤子把泉砸破，被诉诸法庭的时候，这位行为艺术家振振有词，说他是在完成杜尚没完成的作品，因为博物馆里展览小便器必然等待着某一天有人来小便，在此小便正是对博物馆展览这种粗俗物品的挑衅做出的恰当回应，小便的行为使作品得以完成，恢复了小便器最初的身份，应该被理解为杜尚精神的延续。^[2]

杜尚的《下楼梯的裸女2号》被艺术沙龙拒绝，《泉》被无名者协会拒绝，后来这两件作品都在美国、英国、法国等国家巡展，最后被费城博物馆收藏。杜尚的造物——小便器被博物馆收藏，受世人观瞻、景仰尤有深意。小便器对博物馆的反讽体现在：第一，小便器将自己身份的尴尬传递给艺术圣殿——博物馆，使越来越大众化的艺术殿堂变成垃圾收购站，这样一个事实的潜在逻辑是，或者是博物馆降格，或者是小便器本身就是神圣的；第二，小便器的登堂入室与其他两类艺术品的并置宣告了第三类艺术家的合法性，博物馆的宽容表明了艺术评判体系对杜尚的恶作剧的接纳，对反讽的接纳；第三，博物馆并非评判美的最后场所，杜尚利用科技手段将自己的作品进行了像艺术创作那样的精雕细琢式的复制，并让他的复制品甚至比原作还好，每一件复制品都与别的复制品不同，并且让他的主要作品集中在杜尚自己设计的一个折叠式的、携带方便的手提箱，任何私人只要珍藏一个手提箱，就可以不去博物馆观瞻杜尚的作品，先进的科技复制手段降低了博物馆的权威功能。杜尚制作多个“本真复制品”，把原作纳入与“本真复制品”错综复杂的关系中，进入新的格局中原作地位自然与先前有所不同。杜尚大多数原作都集中在费城博物馆，在没有复制

[1] 在法语里，“尼姆”是泉水精灵（Nemausus）的名字。

[2] Bernard Edelman et Nathalie Heinich. *L'Art en Conflit* [M]. La Decouverte, 2002: 63-79.

品的情况下，很多收藏家都与杜尚的作品无缘，但是有了杜尚推出来的复制品，即使原作仍在费城博物馆，收藏家仍然会如愿以偿地弄到杜尚“本真的作品”，并以此沾沾自喜。杜尚精益求精地复制自己的作品，做自己作品的微缩博物馆，避免了因年代久远而黯然失色、剥落的艺术原作的悲惨结局，同时也以此对抗博物馆收藏的唯一性和权威性。

艺术家杜尚和哲学家克尔凯郭尔一样，都力图破除“（思辨）体系”以及隐含其后的“权威”。克尔凯郭尔认为，所谓体系不过是对世界的一种把握方式；体系的起点无非是人的意志决断的产物，所以体系的科学合理性就必然受到质疑。对于体系制造者们来说，从一开始就因为体系所代表的所谓普遍性和客观真理而对他人拥有一种权威。在克尔凯郭尔看来，生存领域中构建一个不受矛盾律制约的体系是不可能的，因为生存中时时刻刻充满着矛盾，同时也无意义。克尔凯郭尔让自己的假名作者们完全不受体系制约尽情展示自己的观点和情绪情感，杜尚也让自己的现成品和复制品不断地突破、嘲弄体系和权威，和克尔凯郭尔类似，杜尚不仅没有提供一个最终的答案，而且也不必为这些或相互冲突、或彼此呼应、或前后矛盾的观点负责。通过这种方式，他们都打破了传统意义上的创作者对于自己作品所具有的权威地位，把生存领域中的问题以及对这些问题所可能有的不同答案全部展示在读者或观众面前，换言之他们让生存问题永远盘旋下去，但却并不给出一个最终的答案。

20世纪60年代杜尚的影响日益扩大，正好与人们失去对上帝的信仰相吻合。大概经过了半个世纪，毕加索不再被视为现代艺术的统治者，尽管直到1973年去世时，他仍在作画，这时的理论界形成一个共识：“从20世纪30年代以后，毕加索对现代艺术几乎没有什么重要影响。虽然这个共识持续的时间不长，但是毕加索再也未能恢复他以前势不可挡的影响力，其中一个主要的原因是当代艺术的创作、批评和买卖的中心已由二战前的巴黎转移到战后的纽约。从未来过美国且对纽约一点不感兴趣的毕加索自然失去



马塞尔·杜尚 泉 (1917)



雷蒙·杜尚·威伦 马 (1914)

了对纽约的影响力，而与已变成美国公民的杜尚不能相提并论。”^[1]

根据网上对杜尚和毕加索知名度的调查，杜尚因小便器比绘画天才毕加索更为世人所知。杜尚是个矛盾体。当他得知他的小便器打败了毕加索的立体主义代表作《亚威隆少女》，他的内心想什么呢？他会窃笑，是笑他的自娱成功，是笑他的可复制的、俗不可耐的小便器成为人们顶礼膜拜的艺术圣物，是笑他的情欲主义打败了人类千百年来修炼的文明道德规范？是笑观众愚不可及？他是说要取消架上艺术，实际上绘画对杜尚来说从未完结，杜尚只是把取消绘画当成一个工具——“一个把我带到某处的桥，去哪里我也不知道，我对艺术并不感兴趣，而是对艺术家感兴趣。”^[2]他是要

[1] [美]卡文·托姆金斯. 达达怪才—马塞尔·杜尚传[M]. 张朝晖, 译. 上海: 上海人民美术出版社, 2000: 333.

[2] 同上, 第342页。

嘲弄艺术家的自以为是，他是要揶揄人们对伪真理的顶礼膜拜？为什么他总是得逞呢？因为哲学家讨论了几千年的真理根本就没有答案，柏拉图对理念的神化，黑格尔对真理的振振有词，康德小心翼翼地留下了一个物自体，胡塞尔对真理的悬置，海德格尔对真理的去除，转向切实的亲在，德里达对杜尚的回应，人得以安身立命的信念仅仅是信念而已，根本没法证实。

第4章 杜尚对科学与理性世界的反讽

杜尚的重量级作品都借助了他所处时代的先进技术，用杜尚的话来说，是想用科学来逃离传统的绘画技巧，走出一条新路，科技让传统的绘画技艺变得无足轻重；他的复制品、现成品是对传统绘画、传统艺术技巧的质疑，现成品、复制品的可复制性又隐含了对科学和技术的讽刺。不仅作为社会意识形态之一的科学成为杜尚反讽的对象，其他的社会意识形态如宗教、形而上学、政治都是杜尚质疑的对象，“所有人造的都没有价值”，杜尚只承认这些人类精神文明的成果是一种信念，而不具有真理性质。

4.1 运用科学是为了让人们鄙视绘画

马克思说，“火药、指南针、印刷术——这是预告资产阶级社会到来的三大发明。火药把骑士阶层炸得粉碎，指南针打开了世界市场并建立了殖民地，而印刷术则变成新教的工具，总的来说科学变成复兴的手段，变成对精神发展创造必要前提的最强大的杠杆。”^[1]作为人类精神意识的象征之一——艺术，从艺术表现的对象、艺术手段、艺术观念以及艺术家这个职业，都受到现代科学的冲击。传统艺术以真实地描摹外部世界为能事，而现代科学的发展则让艺术家丧失了他的这种优越性和特权。

照相技术产生之前，绘画是人们描摹世界的重要方式。画家的肖像画留存人的精神面貌，风景画再现时代自然风貌，历史画作记述历史事件。摄影产生之后，摄影师一按快门几秒钟内就记录下一切想留存的容颜、自然风貌、历史瞬间，而且摄影可以用胶片洗出无数张、无数个复制品，分不

[1] 马克思. 经济学手稿（1861-1863年）//马克思恩格斯全集（第47卷）[M]. 中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局. 北京：人民出版社，1979：427.

出原作和复制品之间的差别。摄影让画家需要几个月甚至几年的时间才可完成的创作变得轻而易举。画家必须寻找新的表达方式才可以在现代科学技术统治的世界得以立足。按照西方马克思主义者本雅明的观点，艺术也是生产，是物质生产的一种特殊活动，艺术生产是由艺术生产者、艺术消费者、艺术产品等要素构成，艺术欣赏就是消费，艺术创作的技巧则代表着一定的发展水平，构成了艺术生产的生产力。而艺术生产者和艺术消费者的关系则构成了艺术生产关系。当艺术创作技巧与艺术生产关系发生矛盾时，就会出现艺术革命，新的艺术技巧就会产生，并打破旧的艺术生产关系。不断追求艺术技巧革新的现代艺术，从后期印象主义到超现实主义艺术流派的演变，正是这种艺术生产关系矛盾推动的结果。

4.1.1 杜尚与科学的联袂：摄影、化学、物理、几何、印刷知识

面对古典精神与现代新思维的分水岭，敏感的画家们也开始与以往传统艺术的再现手法分道扬镳。严格来说，西方绘画史上的古典派、浪漫派、写实派、印象派只是后者对前者在手法、题材上的小小革新，他们都以客观的再现为主，而从以“现代主义之父”塞尚为代表的后期印象派开始，到后来的表现派、立体派、超现实派、未来派、抽象派等则转向个人的内心世界、内心幻象，从外在客体转向主体，在艺术手法方面，他们不拘泥于形似，探索、寻找、描绘存在于自然当中的自我的精神世界，通过对描绘对象的抽象和变形来宣泄艺术家的主观情感。立体派创始人毕加索不仅不用传统的远近法技法，而且破坏远近法、破坏材料的原有秩序，将物体的形体变歪、崩解、简化，把不能同时在一视点中看见的物体各面同时表出，试图使绘画回到二维空间的平面中去。未来派把空间看作时间，从心象的情感疾走来表现瞬间，超现实主义面向人的潜意识、本能，着眼于对非理性领域的挖掘与开拓达40年之久。

喜标新立异、尝试各种风格流派的杜尚把既符合立体派原则，又融入

了未来派热情的运动的面定格在楼梯的各层上，将频闪的时间引入静止的空间，把形象生动的画幅变成机械的零件安装，冠之以一个令人费解的标题：《下楼梯的裸女2号》。杜尚说，《下楼梯的裸女2号》是通过运动抽象形式将时间和空间组织起来，“我有意重叠裸体们，将两种或两种以上的颜色并置，画成不太一样的木头颜色，绘画的问题也许就不会出现了。”这样的裸体形象“闪现在脑海中时，我将打破奴隶式的链条。”^[1]逃离和摒弃传统绘画技巧，是现代艺术诞生的初衷，杜尚则走的更远。

1882年，巴黎物理学家朱勒斯·马雷发明了一种摄影快门，可以在一个底片上获得五种不同指数的曝光。这种摄影刚出现时杜尚就知道，因为朱勒斯·马雷认识很多巴黎的艺术家；杜尚也看过当时的美国摄影家爱德维尔德·木布里支的著名作品《运动的人物》，书中刊登了24幅连续照片，记录了一位下楼梯的妇女24个姿势，这些都为杜尚的作品《下楼梯的裸女2号》带来了灵感。

1912年，杜尚的《下楼梯的裸女2号》被拒绝之后，杜尚不仅对传统绘画的方法和材料，而且对艺术的整体认识也发生了彻底的变化，被机械式绘画讽世的态度所替代。1913年，杜尚像个耐心的科学家做实验一样，他剪了一根1米长的缝衣线，用手拉直，让线自然下落到画布上，又用了两条线做了同样的下落，然后在画布上直接描出下落的线条形状。这就是他的作品《三个标准的修补》。按照法国政府颁布的法定长度标准截下的直线在下落时却变成了曲线，杜尚把画家通常用的创作技法、构图等主观因素全部抛在脑后，自然要借助科学技术完成他经常主张的“绘画本身的问题就不会发生”。杜尚将3根下落到画布所形成的3条波浪状的线画在画布上，然后再用这3根线复制另外6条黑线。之后，再将这9条线复制到一块画过两次画的旧画布上。这些黑线像粗重的浮雕一样，与原先画布上的形象相互依托、映衬。今天，这幅作品悬挂在纽约现代艺术博物馆的展厅，标

[1] [美]卡文·托姆金斯. 达达怪才—马塞尔·杜尚传[M]. 张朝晖, 译. 上海: 上海人民美术出版社, 2000: 260.

题是《网的终止》。

1914年，他将自己的这一发明运用到《大玻璃》当中，由下落的线所形成的线条，通过照明汽灯从光棍的模型一直输送到筛网。接下来杜尚考虑的是怎样把颜色固定在玻璃上。15世纪的达·芬奇在1495年创作《最后的晚餐》时，对于在潮湿灰泥墙面上要求迅速连贯绘制的湿壁画法弃之不用，在墙壁底色上改用他自己在石壁上调制的蛋彩颜料，两年竣工后不久画作底色开始脱落，16世纪初出现破损，16世纪中叶则情况更糟，直到二战后采用最先进的修复技术，画面的溃烂才得以终止，达·芬奇的这次尝试是不成功的。杜尚要想打破千百年来画家在画布上作画的局面，首先就要解决玻璃上的着色问题。玻璃这种透明的材料涂上颜色之后极具纯净之美，而且两面都可以看，如果利用氧化手段保护玻璃上的色彩，颜色在画布上变暗或变黄的问题在玻璃画上就不存在。另外，假如一个画家在画布上什么都没画，观众也会相信传达了某种主题，未涂颜色的空白玻璃与房间和观众之间产生出一种模糊不清的、无限定的、非静止的视觉体验。但接下来把颜色固定在玻璃上成了一个难题，这个难题使杜尚的创作过程成了类似于科学家的实验。他想出的第一个办法是用氟氧化酸在玻璃上做腐蚀版图样，这是商业玻璃工人使用的一种强酸。他买了石蜡涂在不想让强酸腐蚀的地方，杜尚用了两三个月的时间来解决这个技术问题。几个实验之后，杜尚找到了用铅线作边线，然后在铅线框好的范围内填充颜色，最后再镀上铅膜。他在玻璃板的背面镀银，使其像镜子一样，然后刮出复杂的细线图案。离开画布，逃避画家的手绘创作技能，杜尚颠覆传统绘画的想法将他带入对艺术之外的科学领域的研究。

《大玻璃》似乎用光了杜尚的想法，为了避免重复自己，1935年杜尚把自己值得保存的作品拍照，按缩小的比例复制出来，并用非常老式的印刷法——珂罗版印刷复印自己的画作，颜色需要杜尚自己涂上去。到第二年年底，他的出版商完成了9幅作品的珂罗版印刷工作。这一单调而又进展缓慢的复制过程需要杜尚天天在厂监理。根据他对作品原色彩的记录，由他

自己来确定每种颜色是否准确，有些情况下，一个版需要30甚至更多种颜色，一个技术熟练的工人需要工作一个月以上才能完成色版的调制，再经过杜尚的更改和调整之后才会满足要求，再经过两年时间，400张复制品才能印刷出来。成本持续增长，杜尚决定不再靠好卖的印刷品来维持开支，他卖掉布郎库西的雕塑以支持印刷费用。摄影和印刷技术——这两项让传统画家所憎恨的科学技术，被杜尚拿来作为保存自己作品以殓后世的手段，以对抗只保存神圣艺术的博物馆艺术体制。

杜尚的第一台光学机器《旋转的玻璃板》，表现的是画在长方形玻璃板上的平面圆形的渐渐变化。杜尚在玻璃上画下弯曲的黑线，当机器转动时，呈现给一定距离之外的观众的视觉印象是，在同一平面上的连续渐变的圆圈。杜尚的朋友带来他的照相机记录下了杜尚做的关于机器的第一次试验。从1911年杜尚画《咖啡磨》开始，机器的形象就经常出现在他的作品中。描绘运动的老嗜好让他对照相技术产生了浓厚的兴趣。朋友为杜尚买了一个手提式电影摄影机，杜尚和朋友曼·雷用这部机器做了一个三维电影，表现一位女性刮她的头发。1950年杜尚创作《给予》时，尝试用各种办法来覆盖石膏裸体，以达到观看时女人体像真人皮肤的效果，最后他选择了用猪皮模拟真人的皮肤；至于女人体后面的背景——瀑布，杜尚用灯的反光制造正在流泻的瀑布假象。杜尚彻底摆脱了画家身份，变成了名副其实的工程师、布景师。

4.1.2 科学也能产生令人疯狂的美感

现代科学与技术的发展让传统艺术家失业了，他们无法像以前一样展示自己赖以生存的、高超的模仿能力。对于摄影技术的出现，毕加索和杜尚提供了艺术创新的两条道路：一条道路，是像毕加索那样不再做摄影可以做的事，而是对物体进行变形，在传统绘画技巧内的突破，这样的突破要求画家在传统艺术家走过的老路上寻求新的出路，恐怕唯毕加索这样的

绘画天才可为；另一条道路是杜尚走的道路，根本不再沿着传统艺术家的那条路走下去，而是利用科学技术元素，创造出新的视觉效果。科学照样能产生出令人疯狂的美感。杜尚喜欢机器，一是因为机器代表着社会的变化，是艺术家对时代的把握，二是为自己那不天才的绘画技巧找到一种合适、最佳的表达方式，这条路相对于毕加索所指引的道路要宽广得多。

1914年杜尚参观巴黎年度航空展览会，他在展览中的机器和螺旋桨当中走过，突然回过头问雕塑家布朗库西：“绘画已经完了，谁能做一个比这螺旋桨更棒的东西？”^[1]杜尚用科学技术来更新自己的创作手法，从摄影中得到创作《下楼梯的裸女2号》的灵感，借助摄影连续的镜头产生重叠形体，以贯彻他表现运动的嗜好。在玻璃上画画，就涉及到将颜色固定在玻璃上的技巧探索，用猪皮模拟人的皮肤，用灯光打出假的瀑布，杜尚无意间拓宽了艺术领域，将艺术家变成精通科学技术的物理学家、化学家、数学家、心理学家；不用手绘线条，而是用科学标尺截取的线段随意下落到画布上的自然线条形状，来复制线条；利用物理学、心理学、几何学知识创造出纯粹美感的不断变化的视觉幻象。从《大玻璃》开始，杜尚走出了一条逃离传统绘画技巧的道路。放弃线描的绘画技巧，改用机械、几何造型，就意味着只要掌握了作品中的科技元素，传统的绘画技巧就不再是制约艺术创作的瓶颈，画家的手艺功能被削弱，而艺术家的创意、思想、对科学技术的运用提到了首要的位置。杜尚利用摄影和印刷技术以及自己的手绘技术精雕细琢的复制品、疯狂旋转的玻璃板和光盘，都让人们感受到科学产生的美感、科学带给人视觉上的疯狂。

1913年，杜尚把一个自行车的前轮倚靠车的直叉倒立在一把高脚椅子上。杜尚转动这个轮子，让轮子快速旋转，直到看不到轴条为止，再等轮子自然放慢，杜尚说，这是一个绕自己的轴心不断旋转、间歇的圆圈，自行车车轮的转动并非刻意展示自己，他看它时具有火焰一样的光芒。杜尚

[1] [美]卡文·托姆金斯. 达达怪才—马塞尔·杜尚传[M]. 张朝晖, 译. 上海: 上海人民美术出版社, 2000: 117.

和他的两个姐妹在假期里玩一种偶然音乐的游戏。他们各自从帽子里随便扔出许多写着音符的卡片，卡片偶然掉落到曲谱上。每个人就按照自己扔成的曲谱唱给大家听。杜尚称它为“错谱音乐”。这种谱曲的方式与杜尚利用法国度量标准描画线条一样，都着重去除艺术家的主观创作技巧和手法，这种偶发艺术产生的“艺术品”任何人都可以做，而且同样包含审美元素。

作为法国职业棋手的杜尚把国际象棋看成机械雕塑，象棋棋盘和象棋子具有抽象的美感，而棋手在这幅黑白图画上表达自己的智慧和创造性，在棋手眼中，象棋格局所具有的美感正如诗人写诗时的快感。并非所有的艺术家都是象棋手，但是所有的象棋手都是艺术家。”^[1]

用先进技术制造出来的产品和仪器具有美感；不用先进技术，其他领域的人员在从事他们的工作时也体会到了美；甚至摒弃已有的技术和观念，采用偶然拾来的东西也可以产生新奇的美感。不仅传统艺术家娴熟的绘画技法不再是必需的，甚至现代艺术家需要练就的基本素描和造型感觉也并非创作艺术品的必要条件，生活就是艺术。科学家、棋手、普通人都可以在自己的领域中创造自己认可的“艺术品”。更有讽刺意义的是，一个米兰的陶瓷家根据《泉》的照片复制了泉，一件雕塑作品却要模仿一件工业制品，艺术家的才情要模仿冷冰冰的科学技术，要复制生活垃圾。杜尚与科学的合谋将长久以来被美化和神圣化的艺术从圣坛中拉下来，打入冷宫，从杜尚之后的后现代艺术发展态势和走向来看，杜尚颠覆艺术的目的达到了。

[1] Arturo Schwarz. *The Complete Works of Marcel Duchamp* [M]. New York: Delano Greenidge Edition, 2000: 72.

4.2 运用科学是为了让人们鄙视科学

4.2.1 美国提供的唯一艺术品是马桶和桥

杜尚的朋友毕卡比亚对美国记者说：“几乎在我刚一踏上美国这片土地，我马上感到当代生活的宠儿是机器，而且通过机器的艺术可以找到对当代生活最生动而直接的表达方式。机器已不再是生活的一件附属品，它真的变成我们生活的一部分——或许还是一个核心的东西。”^[1]这位怀疑一切、大胆放肆又颇有才气的朋友预言了技术统治在现代生活中的中轴地位，也启发了沉默而又野心勃勃的年轻人杜尚，机器是杜尚作品中经常出现的造型。

把科学范畴内的严谨、准确引入绘画，反映工业技术发展的作品已经出现，如杜尚的二哥雷蒙·杜尚·威伦非常有力量的青铜雕塑《马》（1914）——一尊用曲面、锥体和柱体等几何造型塑造的机械的、抽象的马，象征着工业社会中人类的精神力量和工业带来的巨大的变化。杜尚的《泉》则以迥异于他哥哥那种意气风发、昂扬肆意的风格表现出杜尚对科技的含糊其辞，杜尚说他这样做，不是爱科学，而是友好地、轻微地、戏弄地让科学贬值。技术史可以说就是人类的文明史，人类历史上的3次科技革命对人类社会生活的改变，足以证明科技是第一生产力。科学技术既是人类文明的成果，体现了人类的智慧，现代社会中的人却也越来越离不开科学技术，人类本来是出于对自然的畏惧而发现了科学定律并将其应用于生产生活，结果是技术在方便人生活的同时却带来人的精神危机，使人失去了精神支柱，处于无根无家的无保护状态，形成了当代技术统治的时代，人类由科技的缔造者变成了技术的奴隶，变成了荒谬的人。

马克思曾尖锐地指出，“在我们这个时代，每一种事物好像都包含有自己的反面，机器具有减少人类劳动和使劳动更有成效的神奇力量，然而却

[1] [美]卡文·托姆金斯. 达达怪才—马塞尔·杜尚传[M]. 张朝晖, 译. 上海: 上海人民美术出版社, 2000: 141.

引起了饥饿和过度疲劳。技术的胜利，似乎是以道德败坏为代价换来的。随着人类愈益控制自然，个人却似乎愈益成为别人的奴隶或自身卑劣行为的奴隶。甚至科学的纯洁光辉仿佛也只能在愚昧无知的黑暗背景上闪耀，我们的一切发现和进步，似乎结果是使物质力量具有理智生命，而人的生命却化为愚钝的物质力量。现代工业、科学与现代贫困、衰颓之间的这种对抗，我们时代的生产力与社会关系之间的对抗是显而易见的，不可避免的和毋庸争辩的事实。”^[1]1917年杜尚曾经为他的“小便器”做辩护：“有人拒绝《泉》，是因为它是个马桶，那是荒唐的，美国提供的唯一的艺术品是他的马桶和桥。”^[2]美国的富庶、先进与一战时战火硝烟中的欧洲形成鲜明的对照，美国的科技实力不仅给本国人带来巨大利益，发了战争财，在政治决策、经济行为、军事力量等方面对其他国家也产生了普遍影响。

美国当代社会学家丹尼尔·贝尔（Daniel Bell，1919~）强调技术是用逻辑的、实践的、解决问题的、有效的、有条理的和有纪律的方法来处理客观事物，依靠的是计算、精确和衡量以及系统概念，从这个角度来说，“是和传统的、习惯的那种宗教方式、美学方式和直观方式相对立的一种世界观”。^[3]杜尚的《泉》隐含了一切的讽刺，对传统绘画的讽刺，对科学技术的讽刺，对人类理性世界的讽刺。科学方便了生活，但科学并不能解决一切问题。杜尚说，人类如此自恋，以为自己是世界的主宰，这与科学的发展是紧密相关的，50年后，新的科学定理发现后，一切又都改变了。就摄影而言，杜尚那时还是机械复制的时代，而现在已经发展到电子技术为核心的电子影像时代。绘画最开始就是涂鸦，后来演变成艺术技巧，在今日的电子影像时代摄影也从技术变为艺术的一个新兴门类。

[1] 马克思. 在《人民报》创刊纪念会上的演说 // 马克思恩格斯全集（第12卷）[M]. 中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局. 北京: 人民出版社, 1965: 4.

[2] Calvin Tomkins. *Duchamp: A Biography* [M]. Henry Holt and Company, Inc., 1996: 185.

[3] [美]丹尼尔·贝尔. 后工业社会的来临[M]. 高铨, 王宏周, 译. 北京: 新华出版社, 1984: 381.

4.2.2 摄影剥夺了人的想象力

早在古希腊和罗马时期人们就发现了焦点视象，即当一物体离观众越远，看上去就越小，于是，各物体平行线和平面都会聚到无穷远的一些消灭点上。利用透视原理可以使平面上的画具有立体感。15世纪初，文艺复兴时期的意大利建筑师布鲁内莱斯基（Filippo Brunelleschi，1377~1446）发现的这个规则实际是希腊罗马人失传的焦点概念，意大利画家马萨乔（Masaccio，1401~1428）将此原理运用到绘画里，以建筑物内部与外部的对比配置为背景，产生很强的纵深感，很快就形成了西方绘画上的经典创作手法，直到19世纪末的后印象主义代表——塞尚将文艺复兴以来的这种手法弃置，他注重描绘对象的内在结构以及物体表面和深度的关系，改用色块、色调的强弱对比来体现立体感。1884年在巴黎的独立沙龙展上，点彩派（Pointillisme）画家修拉（Georges Seurat，1859~1891）在小块面积中连续敷施微小的对比色点，预先估计出色彩在观者视网膜里混合后产生的效果。观众在一定的距离之外观看时，视觉感官会自动将这些色点融合，形成笼统、耐看但并不模糊的视觉形象。修拉作画依据的是查尔斯·勃朗（Charles Blanc）的《图画艺术法则》、舍弗勒（Chevreul）的《色彩的并存对比法则》、奥歌登·路德（Ogden N.Rood）的《现代色彩学》、舒特的《视觉现象》。这些理论的核心内容就是色彩与视觉的关系，修拉作画的习惯一般是先观察要描绘的对象和情景，再绘制铅笔素描和油画草稿，经过精心地衡量、推敲后，才算最终完成一幅作品，修拉的这种纯理性技法仍然是运用光学知识进行的成功探索。可见，绘画的产生、探索和技巧的革新从来就没有脱离画家的理性思维和科学知识的运用，无论是绘画的色彩、线条，还是绘画的材料。杜尚说“从印象派开始，所有绘画都是反科学的，包括修拉”，实际上杜尚的这种说法不准确，应该是指反摄影，反抗摄影精准的再现能力。

摄影是现代感光技术和复制技术发展的成果，它能够及时、高效、清

晰地记录自然与社会生活中的真实面貌，这是绘画不可比拟的、无法达到的效果。摄影可以拍下人一秒之内迈步的姿态，放慢速度或扩大细部，这是画家的肉眼无法看到的情景。通过显微镜照相，“布洛斯菲尔德^[1]拍的植物相片令人叹为观止，他让木贼变成了古代的石柱样式，蕨类犹如主教的权杖，粟实与栎木放大十倍后成了图腾柱，而起毛草就像哥特风格的纹式。”^[2]但摄影过于真切、精确的特点剥夺了人的想象力，所以杜尚说，“摄影没法子和艺术竞争，如果艺术继续存在的话。摄影还没有比用机器做一件东西走得更远。”1922年当朋友问杜尚一件摄影作品能拥有艺术品的意义吗，杜尚说，你很清楚我对摄影的感觉，我愿意看到它（《大玻璃》）让人们鄙视绘画，一直到什么东西出现之后再让人们觉得摄影是难以接受的。^[3]

自从1839年法国发明家路易·达盖尔（Louis Jacques Mand Daguerre, 1787~1851）把摄影技术向公众宣布时起，摄影在人们的生活中就成为一个必不可少的内容，改变并丰富了我们的生活世界。传统摄影以客观记录为主的模式，对于多元文化发展的需求和趋势，已经多少显得力不从心，现代社会生活中数码摄影技术的广泛应用，体现了它较传统摄影技术所不具备的优势：改变了照片的存储方式，摄影爱好者没有必要再为胶卷的保存和照片的存放发愁，简化了洗照片繁杂程序，只要将存储卡或照相机的输出线插入电脑，从电脑显示屏幕就可看出数码影像的好坏，还可以运用多种图片处理软件做出自己想要的效果；数字摄影技术的后期制作不再需要胶卷、暗室等材料、设备，腾出了大量空间；因为不使用显影液等化学药品还有利于环保。摄影由技术演化成人们眼中的艺术，就像绘画、雕塑、电影一样，没有疑义地成为艺术中的一个门类。信息时代的摄影艺术家不

[1] 布洛斯菲尔德（Karl Blossfeldt），德国新现实主义摄影流派代表人物（1865~1932）。

[2] [德]本雅明. 迎向灵光消逝的年代——本雅明论艺术之《摄影小史》[M]. 许绮玲，林志明，译. 广西大学出版社，2003: 12.

[3] [美]卡文·托姆金斯. 达达怪才——马塞尔·杜尚传[M]. 张朝晖，译. 上海: 上海人民美术出版社，2000: 212.

仅是懂艺术法则的艺术家，而且是懂技术的科学工作者，是融技术法则与艺术法则于一身的技术统治者，他懂得如何利用技术、挖掘自己的文化积淀、底蕴和创作激情把摄影变成艺术品。而且摄影作为一门艺术同样正在经历与绘画艺术相同的发展变革阶段：从精确地模拟人物、风貌、事件到艺术的虚化处理使影像充满了神圣崇高、优美的艺术魅力，再到当今正在变异的、体现后现代特征的放纵丑陋、夸张怪诞、调侃经典的摄影作品。

4.2.3 复制品的华丽转身：艺术家的签名和限量复制

1953年，在杜尚的建议下，美国现代艺术收藏家悉尼·简内斯（Sidney Janis）在他的画廊举办了达达运动历史展。杜尚参展作品共13件，《你使我》《用一只眼睛看》和《清新的寡妇》是借来的原作，其余大部分都是从《手提的盒子》中拿来的复制品。值得注意的是，这次展览展出两件《L.H.O.O.Q》，一件是从《手提的盒子》中拿来的复制品，另一件是杜尚自己拥有的1919年原作，这说明杜尚精心设计的复制品不只是原作的代用品，它已经和原作一样成为本真的艺术品参展。

杜尚曾经说，将科学的准确性带到艺术中，“不是因为他喜欢科学，恰恰相反，而是或轻或重地否认它。”^[1]杜尚的复制品经常是成批发行的，不同收藏家还可能同时拥有杜尚“本真”的作品；美国画商弗朗西斯·诺曼（Francis Naumann）在准备为路尼·万·德维尔德（Ronny van de Velde 比利时画廊经营者）收藏的杜尚作品写介绍时，发现这个画廊老板的收藏和自己的收藏有很多共同之处：杜尚的《绿盒子》、不同版本的《手提的盒子》。复制品让更多的人拥有了欣赏艺术的权利，但也失去了原作的唯一性，尽管复制程序上添加了艺术家繁琐的手绘工作，复制品也抵不上原作，因为相对于原作，复制品作为摹本的身份是确定无疑的，复制品不具

[1] [美]卡文·托姆金斯. 达达怪才—马塞尔·杜尚传[M]. 张朝晖, 译. 上海: 上海人民美术出版社, 2000: 109.

有原作的唯一性，不是艺术家的原创。

原作贬值与否在杜尚那里没有答案。1968年，杜尚在伦敦接受BBC电视台记者琼·贝克维尔（Joan Bakewell）的采访时，贝克维尔（Bakewell）问杜尚如果他真的想使艺术贬值，为什么不无限量地发行现成品呢？杜尚回答说：“不行，不行，得给它们签名。它们被签上（我的）名字，并且被标上序号……一个限量版复制8份，你只能有这么多，即使你在商店能找到它们。”^[1]“因为只有稀罕才能获得艺术品的资格。”^[2]无论是杜尚自己复制还是别人复制他的作品，都必须有他的签名，而且是限量复制。

杜尚声言复制可以“避免唯一性，躲开大写的艺术”，但是他在复制品上的签名却把艺术家提高到造物主的地位，是艺术品还是赝品，只取决于有没有杜尚的签名。1959年1月12日，在纽约“时间生活大厦”举行了“发现物”展览。展览的组织者为这次展览专门复制了《瓶架》《断臂之前》和《自行车轮子》，因为没有杜尚的签名，展览结束后，这些复制品就被甩卖了。劳申伯格花了3美金把《瓶架》买了下来。后来他请杜尚在《瓶架》上签上了名字，这个瓶架从此跻身到艺术品的行列，具有了展览和收藏价值。

杜尚的《泉》作为科学技术的批量产物，完全摒弃艺术家的手艺，这自然使复制不可避免，复制是为了起到宣传艺术品的功能，使艺术品满足大众的需要。当然也使艺术品的神圣不再神圣，艺术品从以前是王公贵族的装饰变为今日大众生活的装饰。从艺术的狭义角度来看，小便器是人类理性的造物，而非艺术家的真正造物，如果任何小便器都算艺术品，那么人类的一切创造都是艺术品了，艺术家真的就彻底失业了，杜尚在最低限度内保留了艺术家的特权。《泉》是对以往艺术体制和概念、理念的讽刺，也是对科技的讽刺，它的多重的、复杂的反讽气息使杜尚当之无愧

[1] Francis M.Naumann. *Marcel Duchamp: The Art of Making Art in the Age of Mechanical Reproduction* [M]. Harry N.Abrams Publishers, 1999: 282.

[2] 同上，第244页。

地成为后现代艺术的鼻祖。无论是杜尚的原作还是复制品，无论是杜尚自己复制还是他人复制，艺术史已经记录了杜尚的行为，在大众的观念里，《泉》是杜尚的艺术，而不是别人的。

理论家罗伯特·里伯尔在他关于杜尚的第一部综合性著作《马塞尔·杜尚先生》里列出杜尚的208件作品，里伯尔和其他人似乎认为杜尚做的一切东西都是艺术品，杜尚否定了他们的看法，说，“否则，我会把我日常吃的面条也会给你送过去。”^[1]杜尚喜欢质询任何想界定什么是艺术或不是艺术的努力，现成品“是一个否定任何界定艺术的可能性的形式”。^[2]通过追溯动词“做”或“制造”的起源，在杜尚那里，任何人做的东西均可被视为艺术（它或许是糟糕的艺术，但仍然是艺术），即使这样，工业产品的艺术身份决定于艺术家的选择，至少是艺术家的签名。

杜尚说绘画只是一个桥，其实对于杜尚来说，科学何尝不是一个桥。从最初的来源来说，艺术品和摄影都是人类的智慧体现，但摄影的可复制性远远超过手工制品的绘制，从而使摄影的艺术品质大大降低。《泉》是科技产品，也是技术复制的产品，是千百万个泯灭个性的复制品中的一个，科技力量让艺术品的唯一性和原创性化为乌有，跟摄影一样，科技产品的可复制性使其艺术品质大大降低。人们对可以轻而易举得来的重复的、缺乏个性的小便器司空见惯，不再视其为艺术珍品。1993年行为艺术家对《泉》的当众小便和砸毁也的确反映了复制品华丽转身的尴尬身份，如果是达·芬奇的原作《蒙娜丽莎》是不会遭此厄运的，现成品的可复制性让原作的灵韵消失，而这种可复制性正是机械时代的科技力量产生的结果。利用科学技术是为了让人们鄙视科学，老到睿智的哲学艺术家——杜尚的预言和想法再次得到证实。利用科学来反对艺术是要让人们鄙视艺术，并不是要放弃艺术，利用科技却让无所不能的科技统治力量被它的无所不能诋毁。杜尚宣

[1] [美]卡文·托姆金斯. 达达怪才—马塞尔·杜尚传[M]. 张朝晖, 译. 上海: 上海人民美术出版社, 2000: 330.

[2] 同上, 第332页。

称：“我的全部所作所为就是在证伪，这就是我的个性。”^[1]

4.3 一切人造的都没有价值：科学、政治、语言、艺术、宗教、形而上学

杜尚接受科学的法则，因为“科学方便了生活，但并不意味着科学可以解决一切问题，或许科学只是一个幻影。”^[2]杜尚承认，“生活本质上是一个不断涌动的潮流，我生命中首要变化来自于伯格森和尼采的影响。变化与生命是同义的，变化使生命变得有意思。^[3]科学之所以不能解释人类面临的方方面面的问题，因为它的方法论是孤立的，它只涉及变动不居的自然与社会生活中的某一特定领域，为了了解正在变化的现实，人们就需要一种超理性的认知，当时的法国哲学家亨利·伯格森（Henri Bergson, 1859~1941）称这种超理性的认知为直觉。柏格森认为理智和直觉是两种根本不同的认识能力，理智受功利支配，诉诸于孤立、静止的分析方法，带有抽象的特点，因而无法把握流变的实在。直觉是非功利的、整体性的，是生命的向内观察，它引导人们达到内心深处的生命之流，因而能洞察真正的实在。哲学只有扭转理智的思维习惯，依靠直觉才能建立新的形而上学。

西方马克思主义理论家卢卡奇在《历史与阶级意识》里阐述了与柏格森相似的观点，科学是人类征服自然的工具，但不加批判地把它拿来研究充满辩证性质的社会是成问题的；用数量关系分析社会规律，将变动的社会结构凝固化、永恒化，在方法论上难以令人信服；科学的实证研究为追求其经验有效性，从总体中剥离掉与事实相关的其他因子，分离出孤立的原子事实，并片面强调这是对原子事实的“客观”描述，结果是整体的支离破碎，只见树木，不见森林。美籍德裔哲学家马尔库塞（Herbert Marcuse，

[1] 20世纪艺术[VCD]. 西方艺术大系, 2001.

[2] [美]卡文·托姆金斯. 达达怪才—马塞尔·杜尚传[M]. 张朝晖, 译. 上海: 上海人民美术出版社, 2000: 361.

[3] 同上, 第59页。

1898~1979)在《单向度的人》里指出,技术以理性的名义大规模、大范围地改变着人类的生活。一切社会关系都变成了片面的、单向的技术关系,人们似乎正在丧失了最可贵的第二个向度——否定的和批判的思想,所有先前的独立体制——宗教、政治、立法等都成了技术系统自身的理性化、客观化和物化活动的附属物,高度发达的技术文明给资本主义社会带来的不只是阳光和雨露,资本主义意识形态、文化价值体系与技术文明的矛盾日益加深。即使是把技术统治的思想上升到了哲学高度的美国当代社会学家丹尼尔·贝尔(Daniel Bell, 1919~)也承认技术理性与资本主义文化的矛盾冲突,把资本主义的现代危机归结为“资本主义文化与社会结构之间的矛盾”。

杜尚所处的时代是与西方古典文化彻底决裂的时代,自塞尚以来的现代艺术是西方工业文明的产物,产生于19世纪的工业文明是西方理性主义的产物。工业文明的理论渊源要追溯至17世纪笛卡儿的理性哲学,笛卡儿把物质与精神分开,把人的身体和心分开,把人类用清晰的理性和逻辑从宇宙混沌的整体中分离后,西方人就开始顺着理性之旅在地球上建立一个以人类的利益为中心的秩序。20世纪初哲学、文学、艺术等领域对科技这把双刃剑有着深刻的认识:科技方便了人们的生活,却摧毁传统的价值体系,动摇了人们的根本信念,加深着人类的精神危机。人们发现人类一开始努力打造的理性、秩序,现在都成了控制、束缚人性的异化物,这样一个过程既真实又无情。人们崇尚的科学与文明疏远了人与人、人与世界的关系,人失去了生存与发展的切实根据与精神动力,一切理性的知识与信仰都不再可靠,人的整个存在连同他与世界的全部关系都从根本上成为可疑的了。

对理性进行体系上的批判始自康德的《纯粹理性批判》,尼采的酒神精神掀起了西方现代社会的反理性主义思潮,弗洛伊德(Sigmund Freud, 1856~1939)用他的精神分析证实了非理性在人生活中的合法地位,自然科学领域非欧几何、测不准定理、爱因斯坦狭义相对论等理论的提出,动摇

了牛顿定律、欧几里德定理的普适性，后现代哲学家罗蒂认为不存在什么绝对的、客观的真理，不存在什么权威的、正确的认识，一种理论并不比另一种理论更符合真理本身，“我们最好的真理标准就是，真理是自由研究所获得的意见。”^[1]，试图摧毁人们对心灵、知识和哲学三者的信任。他反对普遍、永恒的客观真理的存在，在他看来，真理不过是一个表示满意的形容词的名词化，真理的标准与我们的主观的信念和愿望一致，在反本质主义的基础上，罗蒂认为自我是被审美地塑造的，自我创造与自我丰富和完满，也就使得自我扩展联系在一起，其追求新异经验和新异语言，使得其自身更加完满。现代哲学的发展和自然科学的新发现为19世纪末以来直至今日都盛行的非理性思潮、虚无主义提供了有力的证据：没有绝对不变的、永恒的、普适的价值、标准。

1905年4月，法国实行新的征兵法律，要求所有年轻人都要服两年兵役，但医生、律师和“艺术工人”等特殊职业可以少服一年。为了减少服役的时间，在巴黎的杜尚赶紧回家乡鲁昂，去一家印刷社当学徒，他学习了排版和印刷等基础知识，向外祖父尼古拉学习铜版印刷。考试的时候他印刷了外祖父的版画《古老的鲁昂》，谈论了达·芬奇的作品，成功地通过了考试。凭借这个“艺术工人证”，杜尚少服了一年兵役。1914年一战爆发，德国向法国宣战，杜尚的哥哥、杜尚的好朋友和艺术家阿波利奈尔、毕卡比亚、勃拉克、格雷兹，都应征入伍，杜尚因有轻微的风湿性心律不齐而不能参战，但他并不难过，他对战争也持怀疑态度，也不关注他的艺术家朋友那浓重的压倒一切的爱国热情。“不能完全获得自由，这我知道，但我努力去寻求。”^[2]杜尚对战争就像对政治一样抱着怀疑态度，认为将人们送出去，去杀别人的本能是很值得审视的一种本能，这样的爱国主义理念是荒唐的。政治家愿意相信自己所做的事情是最了不得的，而战

[1] 理查德·罗蒂. 后哲学文化[M]. 黄勇, 编译. 上海: 上海译文出版社, 1992: 6.

[2] [美] 卡文·托姆金斯. 达达怪才—马塞尔·杜尚传[M]. 张朝晖, 译. 上海: 上海人民美术出版社, 2000: 108.

争毁掉了整整一代法国人；艺术家对于这样的世界是无能为力的。60年代电影开始流行，杜尚也只是喜欢叫人发噱的他认为的好电影，而不是那种虚假的历史巨片。

“绝对不会有有一个词可以表达任何东西，一旦我们试图用词语表达思想时，一切就都错了^[1]，字词比艺术更值得怀疑，例如真实、艺术、诚挚或其他什么东西，本身就是很傻的词。因此，我认为我现在告诉你的任何词都不值一文”^[2]，“我并不相信语言，我是一名评论写作的大敌，批评家们的阐述和卡夫卡的比较不过是打开了词语的水龙头，而不是解释潜意识中的思想。绘画和其他视觉艺术不能被翻译成文字语言。所有这些废话：上帝的存在、神论、宿命论、自由意志、社会等等都是一片棋子，只有当玩的人不计较输赢的时候，它们才会有意思。”^[3]

杜尚认为艺术不如宗教更为人类生活所需要，只是一部分人的品位，而非生理需要。所以艺术家的神圣地位也是值得怀疑的。杜尚也看不到艺术的进化，不觉得艺术很有价值，是人发明的艺术，没有人就没有艺术，所有人造的都没有价值。艺术没有生物的来源，它只是一种趣味。那些谈论艺术的人已经把艺术变成根本性的东西，说人需要艺术，通过艺术更新自己。非洲人做面具，是出于宗教的目的，原始时代并没有艺术这个词，人们创造艺术为的是他们自己，他们自己的愉快，是为了某些人的灵魂和特殊用途，有点像自慰。

杜尚对宗教也毫不客气，1955年杜尚对记者说，“我喜欢看事物智慧的一面，但我不喜欢智慧这个词。因为智慧对我而言太枯燥了，不能表达任何东西。我喜欢相信这个词。在一般情况下，当人们说‘我知道’时，他们并不知道而是相信。……生活是一种信仰”，“世界建立在判断和相

[1] [美]卡文·托姆金斯. 达达怪才—马塞尔·杜尚传[M]. 张朝晖, 译. 上海: 上海人民美术出版社, 2000: 57.

[2] 同上, 第342页。

[3] 同上, 第322页。

信上，判断这个词恐怖而脆弱。我什么都不相信，相信这个字是个错字，跟裁判这个词一样，两者都令人恐怖，世界却赖以基石，希望将来月球上不会这样”^[1]，“上帝是人创造的，总有人相信它，有人反对它，我既不是无神论者，也不是信徒，我根本不想谈它”，“维也纳逻辑学者建立了一个系统，在这个系统里所有事物都是重复。在数学里，从一个简单的定理推演到一个非常繁杂的定理，其实还是原来那简单的定理，所以，形而上学，重复；宗教，重复；什么都重复；除了黑咖啡，因为有知觉在控制着。眼睛看到咖啡，知觉便起控制作用，这是真理。但其他的一切都是重复。”^[2]

现成品《泉》最明显地体现了杜尚的反讽风格。它是对艺术界定的讽刺，对有追求绝对嗜好的，总想对整个世界进行一劳永逸的、普遍有效的解读的人类理性的讽刺；小便器堂而皇之地进入博物馆给人们提出了诸多悖论，艺术权威对它的接受，恰是对以往艺术家卓绝艰苦创造过程的一种反讽，对人类艺术创造力的反讽，也是对艺术体系、艺术权威本身的讽刺；《泉》作为生活用品展示了技术统治在当代社会的“中轴”地位，而技术又使人们对《泉》的复制变得轻而易举，这自然降低了《泉》的艺术品质，于是作为排泄的私密器具能不能成为艺术品只能求助于艺术家的签名，杜尚一开始意图贬低艺术家最后又变成了高高在上的艺术品造物主。对《泉》的阐释到现在仍是艺术评论家的话题，因为《泉》改变了艺术史的走向，无论后现代艺术家如何绞尽脑汁地花样翻新，杜尚的《泉》都高高地矗立在那，它表现的是艺术和生活对弈的终局，也是僵局，是黑格尔关于“艺术的终结”思想的象征。艺术圈、艺术界追问其中的根源，杜尚说“没有答案，因为问题根本不存在。”^[3]

[1] [美]卡文·托姆金斯. 达达怪才—马塞尔·杜尚传[M]. 张朝晖, 译. 上海: 上海人民美术出版社, 2000: 48.

[2] 同上, 第321页.

[3] 同上, 第325页.

第5章 杜尚对爱情和婚姻的反讽

当代德国学者曼弗雷德·弗兰克（Manfred Frank，1945~）给浪漫主义下的定义是“给低级的东西赋予高尚的意义，给普通的东西披上一层神秘的外衣，使熟知的东西获得未知的尊严，让有限的东西发出无限的光芒，这就是浪漫化……由理想的自我来激发真实的自我。”^[1]杜尚认为浪漫主义的这种美化是虚伪的，杜尚对爱情和婚姻的反讽只在杜尚艺术作品中占很少的部分。表现在3幅作品：《罗丹之后的油画部分》是对神圣爱情的亵渎，杜尚强调爱情的自然属性；《礼拜天》描绘了家庭给人带来的负荷，此画和《罗丹之后的油画部分》都属于明显的反讽；《不幸的现成品》预言婚姻的结局，属于隐含的反讽。

5.1 爱情只是情欲

5.1.1 爱情的一般内涵：情欲与精神渴求的统一

希腊语“Eros”翻译成中文是“厄洛斯”，意为爱情、性爱、情爱，在拉丁语中被称为我们现在熟知的“丘比特”（Cupid），它不同于性欲“sexual desire”。性爱、情爱与性欲的区别在于“情”“爱”的有无。苏格拉底、柏拉图、亚里士多德都认可情爱是对年轻美丽躯体的爱，苏格拉底认为厄洛斯是希望肉体长存，这种以繁衍的方式达到永生的欲望是动人的。柏拉图把这种世俗的情爱看成通往最高至善理想的媒介，这种情爱导致对美的灵魂和品性、对学问、生活方式、社会秩序的爱，直至对美的

[1] [德]曼弗雷德·弗兰克. 德国早期浪漫主义美学导论[M]. 聂军, 译. 长春: 吉林人民出版社, 2006: 242.

理念本身的爱，所以厄洛斯是把握终极真理的通道。最终的美是摆脱肉体情爱束缚的精神之美，哲学家、诗人、艺术家都被厄洛斯的神圣力量所感应，而变得“癫狂”，这就是“柏拉图式的爱情”。后来“柏拉图式的爱情”渐渐变成用来指没有性欲望的友谊，把爱情神圣化始自柏拉图。公元前8世纪古希腊诗人赫西俄德的《神谱》中，厄洛斯是风和黑暗生成的最原始的雌雄同体的神，它创造了大地、天空、太阳和月亮，相传它用鞭和斧使人类和神产生肉体的欲望，形成了能摧毁任何障碍的肉体热情。在后来的传说中，厄洛斯被描绘成长着翅膀的美少年，他把爱情的箭射向人和神，或是持着火炬象征情爱的热烈危险，厄洛斯拥有伟大的力量，但一般认为他容易动摇心志、不负责任，在后来的艺术就被贬为顽童。

希腊神话中厄洛斯与一位人间的公主——普塞克（psyche）有一段苦难但终成眷属的爱情。普塞克是人类灵魂的化身，厄洛斯爱着普塞克，但其母阿佛罗狄忒嫉妒普塞克，不赞成他们的婚事，反而处处刁难，不许普塞克看到厄洛斯的真实面容。两人总是在夜幕降临后在某宫殿中幽会，普塞克经不住好奇心和女伴们的怂恿，违背厄洛斯的告诫，一个夜晚手持蜡烛发现熟睡的厄洛斯是个英俊少年，恰好一滴蜡油滴到厄洛斯脸上，醒来的厄洛斯知道违反规定会大祸临头，从此一去不返，宫殿也随之消失。普塞克悲痛欲绝，寻遍天涯海角，历经艰险，毫无结果，最后昏倒在山上，厄洛斯得知详情后毅然前往营救，并向天帝宙斯求情，宙斯为这对情侣的痴情所感动，让他们在天上重聚、结婚，并赋予人间公主普塞克永生不死之身，使之也跻身于诸神之列。这是希腊神话中神与人相恋的最甜蜜的故事之一。人的灵魂普塞克与爱神厄洛斯的热恋故事，也寄托着人的灵魂渴求着与情欲、情欲也渴望与精神的结合，这就是真正的爱情。

尽管理论家对厄洛斯的说法不同，但都普遍认同情爱是对美的渴求。近代哲学家斯宾诺莎认为，爱产生于我们对事物的观念和认识：事物愈美，我们愈爱。休谟把爱情理解为三种情感：由美貌发生的愉快感觉；肉体上的生殖欲望；浓厚的好感或善意。黑格尔辩证地考察了爱情与性欲的联系

和区别，指出爱情是一种高尚的品质，它不只停留在性欲上，而是显出一种本身丰富的高尚优美的心灵，要求以生动活泼、勇敢和牺牲的精神和另一个人达到统一。

爱情和不正当的淫欲的区别在西方宗教绘画上是有区别的。爱神厄洛斯（在拉丁语中是丘比特）通常被表现为拿着一张弓和一支箭或一盒箭，这是在合法的夫妻生活中激发的关于男性生殖器的象征。古希腊的酒神节仪式带有放纵的性狂欢性质，酒神狄俄尼索斯（在拉丁语中为巴克斯）的节杖是一根棍，顶端是个类似松果的东西，被称为松果节杖。代表着在不正当的爱情、激情或淫欲激发下的男性生殖器。莱辛的作品《阿摩尔和酒神巴克斯的女祭司》表现的是一个人头脑里合法的爱情和不正当的情欲、淫欲之间的冲突。“厄洛斯的箭是合法爱情影响下勃起的性器官的象征，而酒神巴克斯拿的节杖是淫欲的刺激下勃起的性器官的象征。”^[1]文艺复兴的非宗教艺术中以丘比特和维纳斯代表爱情，在基督教艺术中，理想的爱情表现在贞洁的形象上，而官能的情欲则以淫欲的拟人形象为代表。

早在20世纪中叶，弗洛姆批判弗洛伊德的观点，认为“如果在性爱中没有友爱，而仅仅为受融合的欲望驱使，那就是没有爱情的性冲动”，“是对爱的曲解”。^[2]“爱情使我们高于动物，但也使我们与动物分享的行为神圣化。”^[3]马克思给燕妮的信中写道：“在这爱情上集中了我的所有精力和全部感情。我又一次感到自己是一个真正的人，因为我感到了一种强烈的热情。……爱情，不是对费尔巴哈的‘人’的爱，不是对摩莱肖特的‘物质的交换’的爱，不是对无产阶级的爱，而是对亲爱的即对你的爱，使一个人成为真正意义上的人。”^[4]单纯的性欲不能成为爱情，不同社会历史时期的爱情受

[1] [美]O.A. 魏勒. 性崇拜[M]. 厉频, 译. 北京: 中国文联出版公司, 1988: 223.

[2] 埃里希·弗罗姆. 健全的社会[M]. 欧阳谦, 译. 北京: 中国文联出版公司, 1988: 32.

[3] R.W.费夫尔. 西方文化的终结[M]. 丁万江, 曾艳, 译. 南京: 江苏人民出版社, 2004: 143.

[4] 马克思, 恩格斯. 马克思恩格斯全集(第29卷)[M]. 中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局. 北京: 人民出版社, 1971: 515.

到社会制度、社会文化发展的影响和制约。

随着人类社会向阶级社会的过渡，人类动物性欲望自由的宣泄受到了压抑，一定社会的统治阶级为了维护社会秩序，形成婚姻制度。人的自然性被社会性所隐藏，人类这种最隐蔽的情感在文明时代得到升华。爱情的精神性源自社会性，爱情发展到现代阶段渐渐与婚姻目的趋向一致，女人更重视男人的社会地位，男人对女人的渴慕则是美貌和修养的综合。

5.1.2 爱情的精神渴求演化为社会性

爱情、情爱是人类文明、历史的产物，是自然性和社会性的统一，是人类与动物相区别的本质属性之一。原始人那里只有动物性的欲望，原始人的生殖崇拜观念不是崇拜生殖器官本身，而是崇拜生殖具有再生的能力，英语中生殖“reproduction”就是再生、再创造之意。在生物进化等级上，越是高级的物种，其后代从出生到成熟越是需要母亲更长时间的照顾，为了有利于种群繁衍、群体与社会秩序的稳定，原始部落中渐渐出现了婚姻制度，既满足性需求，又对这种本能加以管制，私有制产生后，婚姻关系由偶婚制逐步过渡到古典的一夫一妻制，但古典的一夫一妻制中所包含的只是男性对女性的奴役，是一种异性间的不平等关系。

恩格斯指出：“一夫一妻制决不是个人性爱的结果，它同个人性爱绝对没有任何共同之处。”^[1]“希腊人以子女的生育为婚姻的必要条件，并强制地认为生育子女乃系女子对于神，对于国家，对于祖先的责任；一直到最后时期，至少他们对婚姻没有赋予更高的观念，强烈的爱情也不是结婚的经常性的理由，纵令他们之间有爱情的话，也不过是出自情欲，夫妇之间除掉性欲之外，不知有所谓其他的东西；子女的生育，都无不认为是结婚的主要目的；对于妻子的不贞，处理极为严酷；可以想象处在这样严格

[1] 马克思，恩格斯. 马克思恩格斯选集（第4卷）[M]. 中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局. 北京：人民出版社，1995: 62.

和外人隔离的生活之下的女子，一般可以防止其逾闲荡检；然而女子却时常找得到方法来欺骗她们的丈夫；法律对于贞操则课以极不平等的义务，因为丈夫对于妻室，得要求其严格地保持贞操，如有任何不贞，则严厉处理，但是丈夫却可以和艺妓们交往，这种行为虽不是严格地认为正当，可是也没有什么公开的非难，更说不上认为于婚姻权利有什么破坏了。”^[1]在荷马史诗里，英雄奥德修斯从战俘中选美丽的姑娘，返家途中与仙妖同居，几乎乐而忘返。而他的妻子在家里面对众多求婚者，却不敢越雷池一步，顺从地接受儿子对自己的训斥：“到你自己房间里去，做你的工作，转纺车、织棉布，监视你的奴隶干活。说话是男人的事，特别是做主人的我的事。”^[2]

在西方社会，萌发阶段的情爱，并不存在于婚姻内的夫妻之间，而存在于中世纪的骑士与其领主贵妇人之间，在英文中被称为“浪漫式的爱情”或“典雅爱情”（romantic love或者是amour courtois，又称courtly love），贵妇人的婚姻当时普遍是权势联姻的手段。而当情爱与婚姻目的趋同时，现代性爱就得以发展，一夫一妻制使现代人的性爱存在形式有可能稳定在夫妻之间，使夫妻在家庭中的地位由奴役关系而逐步趋向平等。

马克思主义对现代爱情的表述是：“它是以双方互爱为前提的，所爱双方地位平等；爱情的强烈和持久表现在以双方的结合为最大的幸福，若不能结合或彼此分开，对双方来说是最大的痛苦与不幸；只有以爱情为基础的性交才是合乎道德的，它的道德性突出地表现为对对方的强烈义务感，双方都意识到生活的美好和自己的责任”^[3]；它具有丰富的社会内容，在现代阶级社会中，它受到阶级、阶级矛盾和阶级感情的影响，表现出“爱情上的阶级关系的客观逻辑”（列宁语）。爱情就是一对男女基于一定的社会

[1] 莫尔根. 古代社会[M]. 杨东蓂, 张栗原, 等, 译. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 1957: 552.

[2] 查理·鲁妥努. 男女关系的进化[M]. 卫惠林, 译. 上海: 上海文艺出版社, 1989: 168.

[3] 马克思, 恩格斯. 马克思恩格斯选集(第4卷)[M]. 中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局. 北京: 人民出版社, 1974: 75.

关系和共同的生活理想，在各自内心形成了对对方的最真挚的倾慕，并渴望对方成为自己终身伴侣的最强烈的感情。“一定的社会关系和共同的生活理想”或列宁的“爱情上的阶级关系的客观逻辑”表现为恋爱双方在思想水平、理想信念、价值观念、审美标准的大体认同，恋爱双方所产生的兴奋、愉悦、眷恋、倾慕、焦灼、激动等痴狂之情，除了受对方的形体的吸引之外，还涵盖着社会历史、社会关系、社会意识中对对方精神特质、社会情感上的依恋。《红楼梦》里多愁善感的林妹妹不大可能喜欢忠心孝敬主子的仆人焦大，灰姑娘与王子的爱情也只是民间的一种奢望，抛去财产和社会地位的阻隔，双方的精神追求和价值旨趣实在是南辕北辙。

随着人类文明程度的提高，从爱情和婚姻相吻合的趋势和要求来看，美貌作为激发性本能的因素仍然不可忽视，而对精神性的追求也越来越突出，爱情对精神的渴求实际上就是爱情社会属性的体现。爱情这种美好而复杂的情感是人的社会生活的重要组成部分，是一种社会交往方式。就杜尚的个人感情来说，与他有20多年交往的美国富孀玛丽亚·雷诺德并不是他最爱的，他全身心爱的是一个驻美的巴西外交官的妻子玛丽亚·马丁斯（Maria Martins），马丁斯是个雕塑家，和他一样都爱好自由，据马丁斯的女儿讲，“两人的关系，更多地是建立在精神上而非肉体上的吸引”^[1]。

马克思将情欲纳入道德规范，与燕妮的爱情也成为现代爱情的典范。但现代人并没有遵循马克思所总结的爱情理想规范，真爱似乎越来越从他们的婚姻和两性生活的神圣殿堂中游离出去，转而以快餐式的方式存在于现代社会中。这种情况的产生与“永恒”“不朽”“超越”等终极关怀的坍塌不无关联，超越性的永恒价值被逐出文化价值观的神圣殿堂之后，肉体享受和快乐就成为人生唯一有意义的目标，快感与物欲享受被奉为圭臬。

“由于肉体的生活是所存在的唯一东西，所以不可能想到一个更加珍贵并更值得关心的对象。我们时代的特征就是对肉体的全神贯注。”^[2]

[1] Calvin Tomkins. *Duchamp: A Biography* [M]. Henry Holt and Company, Inc., 1996: 356.

[2] 齐格蒙特·鲍曼. 个体化社会[M]. 范祥涛, 译. 上海: 三联书店, 2002: 326.

克尔凯郭尔说，“男人所爱的只不过是女人繁衍族类的本性，女人所爱的只不过是男人天生的性质以及他的社会地位。”^[1]从爱情的社会性来看，爱情并非不食人间烟火，而是带有阶级性和社会性的交往方式，杜尚剥去爱情神圣高尚的外衣，质疑爱情的纯粹性。



罗丹之后的油画部分（1967）

5.1.3 情欲的基础性与不稳定性

爱情是生理与心理、情欲与精神渴求的有机结合，是人类社会特有的现象，人类通过两性关系交往的社会方式之一——爱情再现和肯定人的本质，性是爱情产生的自然前提和生理基础。从“Eros”这个词的生成意义上说，性是本源性力量，它是创造力的来源，在最初的原始的裸体艺术中，人类把这种动物性欲望直接表现在自己所创造的对象上，社会发展到男性占统治地位的父系社会时，爱情首先体现在男人与年轻美貌的躯体相结合的欲望，以求得再生。罗马神话中，水中仙女朱文塔斯被朱庇特变成了喷泉，即使是手持拐杖的老者到泉中入浴都能恢复青春。

爱情的美好与神圣历来是艺术家、诗人讴歌的主题，由骑士文学提供的“高贵爱情”的主题，在中世纪晚期和早期文艺复兴的艺术中都有所表现。为了爱情，公主宁可抛弃奢华生活，卫士背着公主私奔，但由于公主身体娇弱，过于疲劳死在情人的怀里。皮革马利翁（Pygmalion）爱他所塑造的女雕像，爱的真诚感动了神，终于使雕塑变成活人。普吕东的《西风卷走普塞克》描绘了厄洛斯救自己心爱的人的情形，贝尼尼《阿波罗与达芙妮》则表现了希腊神话中非常动人的爱情故事，爱神厄洛斯为了报复太阳神阿波罗的傲慢，把点燃爱情之火的金箭射向他，把拒绝爱情的铅箭射向露水女神达芙妮，阿波罗深陷情网，望着她的眼睛像闪烁的星星，赞叹

[1] [丹麦]索伦·奥碧·克尔凯郭尔. 论反讽概念[M]. 北京: 社会科学出版社, 2005: 249.



安格爾 泉 (1856)



弗拉哥納爾 愛之泉 (1530)



馬塞爾·杜尚 泉 (1917)

她的手指、腕和臂膊，达芙妮则冷若冰霜，逃得比风还快，当阿波罗快追上达芙妮时，达芙妮向自己的父亲河神求救，父亲将她变成了月桂树。霎时达芙妮漂浮的头发变成绿叶，张开的手指化为树枝，左腿化作树干。鲁本斯《劫夺里息普斯的女儿》也取材希腊神话，宙斯和丽达所生的孪生兄弟爱上了迈锡尼岛国国王的孪生姐妹，便实施了抢婚。鲁本斯通过强健丰满的裸体和惊腾跳跃的马背讴歌了生命力和不可战胜的爱情力量。维米尔《读信的女人》中表现了普通女子读情书时的宁静温馨、甜蜜喜悦。王尔德在他的作品《道连·格雷》说，爱融合了肉体和精神的吸引力，爱是一切幸福的伟大宝库，是一切希望的源泉，不知道爱就等于不生存。柯勒律治也热烈地讴歌爱情：所有思想，所有激情，所有喜悦，所有激励道德状态的一切，都是爱情的使节，都感受到它神圣的火焰（柯勒律治的诗《爱情》）。罗丹的雕塑《吻》使观众沉浸于爱情的忘我和圣洁中，杜尚在他的一幅速写——《罗丹之后的油画部分》里，让其中男人的手伸向情人的下体，亵渎爱情的神圣与美好，只保留了最低级的性活动。可以说杜尚是邪恶的，但他确实让观众清醒，回到现实。

爱情是美好的，人的情欲却是躁动的、不稳定的、嗜鲜的，男人比女人有更剧烈、更强烈的情欲，他的爱是肉体上的、生理上的、贪欲的、和渴望性的、是被女人生理上的吸引力或美貌所激发的。希腊罗马神话中的天神朱庇特（宙斯）用乌云把大地罩住，捉住他喜欢的河神女儿伊俄，又变成雪白温顺的牛驮走了腓尼基王的女儿欧罗巴。特洛伊王子帕里斯见到海伦后，忘了自己的使命，拐走了海伦，引发特洛伊战争，海伦则无情地抛弃丈夫，远离家乡。狄更斯年轻时喜欢的一个高傲任性的女孩过了20年与狄更斯恢复交往，两人信笺来往再次激发了狄更斯的爱情之火，但当站在狄更斯面前的的是一个脑满肥肠、体态臃肿、精神平庸的中年妇人时，40岁的狄更斯多年的爱意荡然无存。莎士比亚的诗《我的姑娘，你要去哪里啊》：“你是去哪里，我的姑娘啊，留下吧，你的意中人来啦！听他唱高亢低回的曲调，亲爱的美人，别再往前走；遇上知心人，路就走到头，——聪明的小伙子个个都知道。爱情是什么，它不在明朝；现在乐，就有现在的欢乐；未来的事情可就不准。拖拉不会有丰硕的结果；二十岁的娇娘，快来吻我——青春这东西经不起磨蹭。”（莎士比亚戏剧《第十二夜》第二幕第三章）维多利亚时代诗人——罗伯特·布朗宁夫人（Lady Elizabeth Barrett Browning, 1806~1861）说：“男人在年轻时爱那么多女人，甚至凡是他们喜欢的都要爱；最好的男人向朋友吐露，美貌不能使爱情长久。他们今天和这个过一天，明天便厌烦另一个；他们像灵魂，忽东忽西，他们像幻想，喜欢新颖。让我们忏悔事实，尽管它令人发指。”^[1]爱是一种吸引和结合的力量，是一种旺盛的生命力。爱情是追求美的，而美的背后是情欲。杜尚将人类的精神追求、高级情感的外衣剥去，只留下赤裸裸的人的动物本能——情欲。大多数情况下，男人对女人的情欲不是出于对女人的真爱而产生的行为，不是爱情而是淫欲，是自慰的替代物。拉·罗奇——福考尔特说，爱是难定义的，头脑里爱不过是一种潜在而微妙

[1] [美]O.A. 魏勒. 性崇拜[M]. 历频, 译. 北京: 中国文联出版公司, 1988: 125.



礼拜天（1909）

地想占有可爱对象的欲望。杜尚总是在去除理性王国里的假正经，赤裸裸的真理并不美丽，却是让人警醒。

在基督教义所描绘的乐园中，生命之树不断涌出生命泉水的，因此泉水成了洗礼或圣母纯洁的象征，西方绘画史上有不少以泉水描写宫廷恋爱情景。对情人来说，泉是永不幻灭的极乐时刻，是永恒的爱力量象征，只要将身体浸于泉中，爱情也将永葆青春。

18世纪弗拉哥纳尔的油画《爱之泉》描绘了此主题，一对情侣在爱神丘比特的指引下正奔向泉水边。杜尚却把现代生活中人们日常排泄的便池拿到展厅，给它一个与新古典主义画家安格尔的优美圣洁的作品《泉》一样的名字。便池倒过来时像女人的子宫，中间那个孔既像是女人的生殖器官，似乎又代表着男女结合，简直就是原始生殖崇拜的现代版。原始人对生殖器官的描绘是出于真正的敬仰、膜拜，就现代生活男女关系的随意性来看，杜尚的小便器显然是对男女寻求感官快乐的普遍性的嘲讽，至于爱情的神圣性在现代社会中更是荡然无存。人类的生殖本能是爱情的生物根源，是原动力，由此才有异性吸引和结合。杜尚只相信情欲即人的本能，人的激情能量来源。

通过上述论述，我们得出这样的结论，爱情是在人类生命繁殖的本能基础上，产生于男女之间彼此互相倾慕又渴望结合的综合性情感体验和心里活动，其基本特征包括：爱情是自然性和社会性的统一；肉欲满足和精神追求的统一；爱情是情感体验和理智认识的统一。如果爱情不涉及物质功利，但至少也要追求观念功利，即精神上契合。只有同时满足自然性和社会性的条件，爱情才会永恒，遗憾的是爱情的自然因素和社会因素都在变动。爱情是爱美貌的，而美貌随着年龄和岁月会消逝，所以爱情是不可能永恒的，罗丹等艺术家对爱情的描绘是基于表现理想，而杜尚的亵渎是还

原现实，杜尚认为这些美化、升华的艺术品是欺骗，美化的艺术家是骗子。杜尚一贯蔑视的就是艺术家的自我神圣和自我美化。

5.2 杜尚对婚姻的反讽

5.2.1 婚姻会丧失艺术家的自由

人类的发展是以繁衍后代为前提的，为了氏族、种族、社会的延续，情欲不稳定性在人类的进化中受到限制，社会中出现了管制两性结合、生育及养育行为的规则或共同遵守的方式——婚姻，婚姻作为社会制度的组成部分，从阶级角度来说，维护的是统治阶级的利益，从性别角度来说，社会维护的是男人的社会地位，妇女因生理、体力上的弱势，使她们在政治经济生活中处于从属地位。古罗马的法律规定，家庭中女人的地位与子女一样，丈夫是权威。1804年法国民法典明文规定：“夫应保护其妻，妻应顺从其夫。”^[1]丈夫在家庭中的主导地位源自他们的经济地位，恩格斯说，“在大多数情况下，丈夫都必须是有收入的人，赡养家庭的人，至少在无产阶级中间是如此，这就使丈夫占据一种无需任何特别的法律特权的统治地位。”^[2]杜尚22岁时画一对夫妇推着婴儿车的漫画，题目叫做《礼拜天》，画中妻子怀孕十月，丈夫推着躺着婴儿的车，两人脸上都没有快乐和幸福的笑容，显出无奈和可怜巴巴的神情。杜尚认为，婚姻迫使男人进入一种环境，“妻子，三个孩子，三幢乡村别墅，小汽车。我回避物质诱惑，我不想那样，我只做生命召唤我去做的那件事情。”^[3]杜尚认为，婚姻不是爱情的必然结果，可以得到喜欢的女人，却不必结婚。假如一个人想

[1] 杨大文. 婚姻法学[M]. 北京: 中国人民大学出版社, 1989: 181.

[2] 马克思, 恩格斯. 马克思恩格斯全集(第21卷)[M]. 中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局. 北京: 人民出版社, 1965: 87.

[3] [美]卡文·托姆金斯. 达达怪才—马塞尔·杜尚传[M]. 张朝晖, 译. 上海: 上海人民美术出版社, 2000: 35.



普基寥夫 不相称的婚姻 (1862)



莱勃尔 不相称的婚姻 (1876-1877)

做艺术家，必须不惜一切代价来避免婚姻。经济上的压力、家庭的责任，会使艺术家失去杜尚最看重的思想和精神的“自由”与独立，会迫使他放弃艺术家的理想。

从11、12世纪起，基督教的神权势力在欧洲越来越大，13世纪教皇对婚姻的要件做了种种规定，18世纪法国哲学家霍尔巴赫带有讽刺性地给“结婚”下的定义是：“不完美的状态，但教会认为它是一种圣礼。结婚只有一个好的方面：它是僧侣的一个很肥的收入项目。”^[1]杜尚不仅不结婚，而且一直靠他富有的父亲赞助，画商想用数量可观的资金包下他一年的画作，他也不愿意，他认为那样他会丧失艺术的创造力。杜尚不仅自己不养家，40岁时想结束单身生活，与一位汽车大亨的女儿结婚，以摆脱经济窘迫的局面，但精明的汽车大亨只给这对貌合神离的夫妻提供很少的生活费，而这个常年单身的艺术家婚后仍然保持单身汉的作息时间，经常在工作室工作到晚上3点，作为法国国际象棋职业棋手到各地参加比赛，还向新

[1] 保尔·霍尔巴赫. 袖珍神学[M]. 单志澄, 译. 北京: 商务印书馆, 1981: 53.



费多托夫 少校求婚 (1851)

娘抱怨夫妻生活的频繁影响了他的棋手排名。对艺术和象棋一窍不通的新娘愤怒地把国际象棋子用胶水粘在桌子上，杜尚说他再也承受不了婚姻中的道德分量，半年后二人离婚。杜尚通过婚姻来改变经济状况、支持他的艺术抱负和艺术理想的目的没有达到，与妻子精神上的不合干扰了他的艺术生活，就像王尔德小说中的主人公格雷说的——“男人结婚是因为疲倦，女人结婚是出于好奇，结果双方都大失所望。”^[1]

[1] 道林·格雷的画像. 百度百科: <http://baike.baidu.com/view/266124.html>.



凡·爱克 阿尔诺芬尼夫妇像 (1434)



杜尚 为愉快 (1919)

5.2.2 婚姻的不可靠

由于婚姻的动机远比爱情复杂得多，连圣洁的爱情在社会的发展中都留下了社会的痕迹，作为社会细胞的婚姻家庭更是时代文明制度的缩影。从婚姻史的发展来看，在过去的时代浪漫式爱情不是结婚的主要动机，德国社会学家L·穆勒曾把西方不同时代的结婚缘由归为3种动机：经济、子女和感情。他认为在上古时代（公元前八世纪至公元五世纪）经济第一，子女第二，爱情第三。古代社会的婚姻把妇女看成活劳动力，男人的性欲在婚姻之外可以得到满足；中古时代（公元前五世纪至公元13世纪），子女第一，经济第二，爱情第三，这个时段妇女作为活劳动力的作用范围越来越窄、越来越小，男人的社会财富及继承问题日趋突出，于是关于个人至亲骨肉的后代观念便成了婚姻的主导动机，娶妻是为了生育合法的儿女和照管家室。近代以前，无论男女很少能够自由选择婚姻，大体是家族包办，其目的在于给家族带来经济利益和提高社会地位，扩大宗族势力；近代至现代之间，资本主义自由竞争时期，男女平等观念时有抬头，经济因

素仍在婚姻的考虑之内。

西方绘画史大多歌颂爱情的甜蜜，讽刺不和谐、不相称的婚姻。19世纪中期俄国画家费多托夫的画作《少校求婚》里，没落贵族出身的少校到新兴阶级——商人家里求婚，少校装腔作势、故作尊贵，商人因攀上贵族女婿内心窃喜而惊慌，他女儿忸怩作态，商人的妻子庸俗粗鲁地拽着女儿，忙着打理的女佣人交头接耳，画家讽刺了没落贵族的虚伪与势利庸俗的商人的丑恶嘴脸。1862年俄国画家普基寥夫的《不相称的婚姻》描写了老官僚和少女在教堂举行结婚仪式的场面，激起了社会对妇女地位的同情，抗议把婚姻当作商品。新郎满脸皱纹，道貌岸然，手里毕恭毕敬地拿着蜡烛，并用昏花的老眼斜瞅着新娘，新娘年轻美丽，善良柔弱，神情悲伤，脑袋低垂，眼眶含泪，拿蜡烛的左手无力地低垂着，那支结婚蜡烛是歪着的，婚礼进行得很勉强，新郎佩带的是显赫的勋章，新娘只有素花一束别在胸前，脖子上的珍珠项链，也不能掩盖卑微的贫民身份。此刻婚礼至关重要时刻是——新娘和新郎在神甫面前交换结婚戒指，一个披着神圣袈裟的神甫正把结婚戒指套到新娘的食指上，这意味着不相称的婚姻即将合法化，新娘的左手勉强抬起。老与少、丑陋与美丽、富贵与贫穷，对比强烈，把婚姻的不和谐、不相称刻画得淋漓尽致。

不相称不仅体现在上层社会，也表现在下层农民的生活中。德国写实主义画家莱勃尔《不相称的婚姻》里人物安排在前景中产生了特写镜头般的效果。年轻的妻子不太自然地坐在椅子上，眼神强悍，而他年老貌丑的丈夫则拥在身后，一副悠然自得、心满意足的神态，画家对强扭在一起的一对夫妻充满矛盾的心理状态刻画得入木三分。15世纪的荷兰画家凡·爱克的《阿尔诺芬尼夫妇像》油画。描绘一对新婚夫妇在洞房里的情景：新娘伸出右手放在丈夫的左手上，新郎阿尔诺芬尼右手置于胸前，似乎是在祷告或宣誓，艺术史上对新郎的表情有多种解释，一种解释认为，新郎神情古怪、做作，展示了那时北欧人的理性困惑：世俗欢乐与灵魂拯救是否矛盾？

L·穆勒认为现代社会较以前的社会给予了女性更多的自由，爱情排在首位，子女其次，经济第三。妇女经济地位提高，社会地位相应发生变化，爱情成为两性结婚的理由，其次才是生儿育女和权衡经济。越是民主程度低的国家、地区和社会，婚姻的动机与爱情的趋向越远，越是民主程度高的国家、地区和社会，婚姻与爱情在目的上越趋于一致。即便是社会环境给个人提供了更多的自由度，离婚的情况也不在少数。杜尚最喜欢的妹妹1919年在巴黎结婚，杜尚那时在阿根廷，他妹妹按照杜尚信中的指导完成了杜尚送给他们的结婚礼物：把一本几何书用根绳子挂在阳台上，风就可以浏览这本充满定理和原则的严肃的书，选择它喜欢的书页以及书中的问题，翻看或撕掉某页，这件现成品的名字叫《为愉快》。后来杜尚说，“我把愉快和不愉快两种感觉同时带到现成品中，十分有意思，而且还有雨、风、飘动的书页，这是个很好玩的主意。那本书放在自然条件下，就会认真严肃地接触到生活。”^[1]婚姻随着岁月、风雨的侵蚀，就像那本几何书那样会脱落、瓦解，杜尚这份咒语式的玩笑礼物应验了，他妹妹的第一次婚姻与杜尚的第一次婚姻是一样的结局。

[1] [美]卡文·托姆金斯. 达达怪才—马塞尔·杜尚传[M]. 张朝晖, 译. 上海: 上海人民美术出版社, 2000: 182.

第6章 杜尚对自身的反讽

法国记者采访杜尚时说，“人们有一个印象，每次你把自己放在一个位置上，却总通过嘲弄或讽刺削弱它。”^[1]杜尚喜欢让自己与过去的自己相矛盾，不仅在艺术风格上避免重复自己的趣味，而且在各种社会角色身份上，也要与过去不同。杜尚年轻时以裸女走下楼梯、给蒙娜丽莎添上胡须、把小便器送进展厅这些艺术小丑的表现在公众面前亮相，老年时公众把他当做20世纪最重要的艺术家，因为杜尚的两幅重量级作品——《新娘被单身汉剥光了衣服，甚至》（又称《大玻璃》）（1915~1923）、《给予：1.瀑布；2.煤气灯》（1946~1966）牢牢地奠定了杜尚在现代艺术史上的地位，使其当之无愧地成为后现代艺术鼻祖；杜尚在美国声誉显赫，是美国艺术家的偶像，而在自己的祖国法国则默默无闻，只是以法国职业棋手的身份为棋手所知；年轻时杜尚身体力行地实践自己的艺术家诺言“不为寻找荣华富贵而创作”，后来几十年以卖画维持自己的生计，年老时不断地参加社会活动，接受媒体采访，变成了他以前鄙视的“社交型艺术家”和艺术商；杜尚六十多年的单身汉生活源于他的艺术抱负和对婚姻、爱情纯粹性的否定，将近七十杜尚才结婚，并且有意识地为妻子和继子女着想，担负起挣钱养家的责任。

6.1 民族接受的差异：墙内开花墙外香

6.1.1 法国人的沉默

1968年杜尚去世，在此之前他只有一件作品进入法国的公共艺术收藏，

[1] Cabanne. *Entretien Avec Marcel Duchamp*[M]. Paris: Pierre Belfond, 1967: 155.

20世纪60年代，在法国艺术界一提到杜尚，人们会以为是指他的二哥：雕塑家雷蒙·杜尚·威伦。

1912年1月，巴黎独立沙龙的评委是立体派画家，他们想突出“理性立体主义”，认为杜尚的《下楼梯的裸女2号》是在拿立体派开涮，且与未来派的东西太相似，故拒绝了杜尚的这件作品。10月份，杜尚的这幅画作在巴黎的黄金分割展展出，没有引起巴黎观众的惊讶。1966年伦敦泰特博物馆关于杜尚的回顾展办得很精彩，之后巴黎美术馆一职员满怀好意地想为杜尚办展览，却因上司不同意没有办成。杜尚尽可能不让自己的作品成为商品，所以他拒绝法国画商的邀展。1967年杜尚的家乡——法国卢恩的艺术馆展出了杜尚和他两位哥哥的作品，尽管布雷东大力宣传，杜尚的艺术在法国仍然不太为人所知。当时巴黎现代艺术博物馆只收藏了杜尚1911年完成的油画习作《下棋者》，观众对此作也不是很感兴趣。直到1977年杜尚去世八年后，法国国家现代艺术博物馆在蓬皮杜文化中心准备为杜尚举办大型展览，杜尚才引起法国人的注意。按照杜尚的研究者艾利斯·古尔德法波·马尔奇（Alice Goldfarb Marquis）的观点，杜尚在法国不为人所知，原因有三条：一是法国人憎恨自己不再是艺术中心，而他们的艺术中心位置竟然被商业化到处蔓延的、粗俗的美国所替代；二是杜尚这个法国人常常揶揄法国那些伟大的艺术包括印象主义和之后的艺术流派，甚至毕加索（毕加索是西班牙人，他成名和享誉世界也是因为当时法国巴黎是世界的艺术中心）；杜尚60岁意欲申请美国公民，68岁正式成为美国公民，“这个总想加入美国国籍的法国人在强调民族独立与国家主权的戴高乐政权下理应在法国默默无闻。”^[1]

6.1.2 美国人的推崇

1912年10月份在巴黎的黄金分割展上，当时来巴黎搜寻最先进作品的两

[1] Alice Goldfarb Marquis. *Marcel Duchamp, The Bachelor Stripped Bare* [M]. MFA publication, 2002: 3.

位美国画商，仅仅通过杜尚作品的图片就认为，杜尚在1913年前完成的绘画，完全可以算得上当代最伟大的绘画，并借了杜尚的四张画去参加1913年的美国纽约军械库展览。《下楼梯的裸女2号》作为艺术派系斗争的牺牲品未被巴黎独立沙龙展出，在法国的其他展览上也无人注意，却在美国获得巨大反响，杜尚在此展览上一举成名。这次纽约军械库展中来自欧洲的现代艺术深深震撼了当时缺乏活力的美国艺术。对许多美国参观者而言，这幅画严肃的机械造型和不恭敬的画幅标题产生了喜剧效果，“观众排成行，等候30、甚至40分钟，只是为了在此作面前看一会儿，在离开之前表示他们的惊讶、热切、迷惑甚至愤怒或者是大笑。”新闻记者用“墙板工厂的爆炸”“地铁的高峰时间”来形容观众对这幅画的反应。《美国艺术新闻》杂志刊发了当时对此画进行最佳解释的一首诗《只是一位男人》：“你试图找到她，/但是徒劳，/上上下下打量这幅作品吧/…/我只能告诉你，/那不是位女士，而是个男人。”^[1]美国观众认为这幅画不光是跟立体主义闹着玩，也是在和现代艺术开玩笑。在巴黎工作室里的杜尚，不太知道军械库展的情况，巴黎也无人谈论这个展览，杜尚不知道自己已成为盘旋在纽约艺坛上空的一只妖怪。

1915年杜尚来到纽约，《纽约论坛报》以《〈下楼梯的裸女〉男作者访问美国》为题专栏报道杜尚的行踪，几家杂志和报纸也刊登了杜尚的专访。纽约的艺术家们把杜尚当作最优秀的艺术家，1945年时尚杂志《眼界》刊发了杜尚的专刊，1950年费城艺术博物馆接受了爱森伯格的全部藏品（杜尚的作品是其藏品的核心与特色），并承诺保存这些藏品25年。1961年美国的三所大学授予杜尚荣誉博士学位，专门研究杜尚的博士论文开始出现，杜尚被邀请到美国的许多大学讲演。

1963年，杜尚最大的回顾展在美国洛杉矶的帕塞德纳艺术博物馆举办，其间杜尚被加利福尼亚州的艺术家当英雄看待，并认为杜尚早就预见了他

[1] [美]卡文·托姆金斯. 达达怪才—马塞尔·杜尚传[M]. 张朝晖, 译. 上海: 上海人民美术出版社, 2000: 100.

日艺术的发展，杜尚的影响可以同毕加索和马蒂斯并驾齐驱，甚至在某些方面还超过了他们。1966年安迪·沃霍尔为杜尚拍了20分钟的纪录片。1964年纽约的一个画廊，推出“没被看到或少被看到的杜尚1904~1964”的展览，此展览又巡回到美国的五家博物馆。1968年10月杜尚去世的消息刊登在《纽约时报》的头版，《纽约时报》的评论家约翰·坎纳德认为杜尚在艺术史上很可能是最具颠覆性的艺术家。他弃艺从棋的经历刊登在各种广告上，然而在巴黎，此消息仅列在一定报纸的棋艺专刊里。

在巴黎不被看好的杜尚到美国遇上了知音，杜尚有幸得到包容开放的美国画商、公众的推崇，而后杜尚很明智地离开巴黎，选择纽约作为他实现艺术新理念的好地方，二战后美国的经济强国地位有力地支持了艺术中心由巴黎向纽约的转移，并促成杜尚在世界范围内的艺术影响。

6.2 从艺术小丑向艺术家的转变

6.2.1 愤世嫉俗的艺术小丑出身

在社会现实中，东西方历史上小丑作为国王身边讽谏逗乐的角色很早就有记载。小丑随着社会的进化由宫廷逐渐走向家庭私用、民间。在莎士比亚的历史剧中，外在形体有缺陷的小丑是与高贵典雅、彬彬有礼的王公大臣的形象相对照的角色。贵族们常为自己的贪婪找出堂皇理由，把自己扮成正义和真理、理性与威严的化身，当丑角以戏谑和调侃的方式出现时，顷刻间瓦解了上流贵族们的装腔作势，假仁假义。无论是宫廷弄臣和家用小丑，还是哑剧、马戏团里的小丑，都是深谙世界奥秘和人情世故的隐士，他们以表面的插科打诨或滑稽动作，揭露人性丑恶。《李尔王》里一小丑作为随从，临走时对轻信意欲夺王位的长女、次女的李尔王的讽谏是“老鸨和婊子修教堂”。莎士比亚时代很多上层人物写了不少田园诗，赞美朴素的大自然，视田园为爱情的理想家园，但他们不知道田园生活的艰

辛。莎士比亚喜剧《皆大欢喜》中小丑试金石跟随浪漫的小姐西莉娅疲乏地来到牧歌世界亚登森林，问试金石是否喜欢这种牧人的生活时，试金石答道：“照它的清静而论，我很喜欢这种生活；可是照它的寂寞而论，实在是一种很糟糕的生活，它未免太寒碜了，因此我过不来。”（莎士比亚戏剧《皆大欢喜》三幕，第2场）。上层人物虽然口头上赞美田园的清新自然，但“他们不愿和乡下人交换地位，不愿去干粗活或以文雅交换乡下人的质朴。”^[1]

中国古代著名的小丑形象来自于《史记》的滑稽列传，其中优孟以谬治谬的方法尤令人捧腹。楚王心爱的马死了，他要以重臣的礼仪厚葬马，众臣劝阻楚王，楚王不听，优孟则说以重臣礼仪厚葬还不够，而要以君王的礼仪让全国人民挑土挖坑，各诸侯国使节来为马引幡招魂，修建祠堂供奉排位，为马封侯，优孟这种讽谏方法让蛮横无理的帝王反省。小丑以外在形象上的怪诞，语言上的荒谬道出王公贵族以及普通人在某些事件中的愚蠢、荒唐。法国有一句谚语：笑和汽车前面的刮水器一样，不会阻止下雨，但会帮助看清前面的路，让你往前走。杜尚对艺术家的自我美化、神圣化很轻蔑，尤其鄙薄艺术家们在现实中的狭隘自私、争名夺利、妄自尊大。杜尚通过对艺术经典、艺术权威和艺术体制的讽刺来恢复生活的本来面目，病痛者决不厌于对着镜子注视自己的残疾，这残疾就是长期以来古典美、理想美所忽视的人性的丑恶。

俄国文学家屠格涅夫曾讲到一个世间小丑的故事。小丑本来很快乐地生活，但被公认为是蠢人、俗人，于是他通过下列手段成功、有力地制止了流言：当第一个熟人夸奖起一位著名的色彩画家时，小丑提高声音说道，“得了吧！这位色彩画家早就不行了，您知道吗？我真没想到您会这样……您是个落后的人啦。”当第二个熟人告诉小丑自己刚读完一本好书时，小丑提高声音说道“得了吧！这本书没什么意思：大家早就已经不

[1] John Wain. *Living World of Shakespeare* [M]. the Macmihan Press, LID., 1980: 81.

看这本书了。您还不知道这个？您是个落后的人啦。”当第三个熟人向小丑夸某君真是个好、高尚的人时，小丑提高声音说道，“得了吧！某君明明是个下流东西！他掠夺过所有的亲戚的东西。谁还不知道这个呢？您是个落后的人啦！”三个熟人听到小丑的贬低后的反应都是吃惊，而后赞同小丑的观点，认为小丑是坏心肠、毒辣的家伙，但头脑、舌头不简单，甚至是天才。人们在小丑面前无论赞扬谁和赞扬什么，他都一个劲儿地反驳，并以责备的口气补充说道：“您至今还相信权威吗？”末了，一家报纸的出版人，请小丑到他那儿去主持一个评论专栏。于是，小丑开始批判一切事和一切人，继续自己的手法和趾高气扬的神态。现在，他——曾经大喊大叫反对过权威的人——自己也成了一个权威了，而年轻人正在崇拜他，而且害怕他。

本不应该崇拜这个已成为权威的小丑，但你不崇拜就意味着观念落后。小丑的否定的武器就是相信权威就意味着观念落后，跟不上形势。小丑通过否定别人的价值来肯定自己的价值。苏格拉底把自己定义为希腊城邦一个高大、纯种然而懒惰的马所需要的马虻，杜尚也是现代艺术史上的一只牛虻，否定是杜尚创作的动机，否定眼——艺术形式美、否定手——艺术技巧、否定传统——绘画、否定艺术观念，否定爱情、婚姻，否定科学、宗教、哲学，他不断叮咬艺术、社会、生活，否定意味着再生，蕴涵着一切发展的可能性，蕴涵着整个主观性的无穷性得以展开的可能性。

杜尚因《下楼梯的裸女2号》在美国展出而家喻户晓，此作的标题有伤风化，让羞涩、优雅的裸女从闺房中走出，是对尊重裸女的欧洲传统观念的挑衅；《带胡须的蒙娜丽莎》亵渎神圣、高尚的人类精神；《泉》是对艺术形式美、博物馆、艺术权威机制、评判机构的挑衅，杜尚自己并不认为自己的后两部作品是艺术品，仅仅是自娱，好玩。后来杜尚花了8年和20年做的既非绘画又非雕塑的《大玻璃》和《给予》牢固地奠定了杜尚在现代艺术史上的地位。

6.2.2 以艺术家自居

1929年，杜尚的朋友要他来纽约当有工资保障的“无名者协会”负责人，杜尚拒绝了朋友的好意，请她理解他减少自己活动的想法。他给朋友说，他如果像平常的艺术家那样画画挣钱，十年前就能这么做，但“这么长的时间足以证明，我想永远避开艺术界，不要认为我的决定是悲观的，这是通向美的唯一方式。”^[1]他尽可能地单独生活，是因为他不喜欢艺术界的夸夸其谈、争名夺利，杜尚的《大玻璃》完成后的20年间，杜尚虽然没有大的创作，但应艺术界朋友的要求做设计却从未间断，超现实主义在美、法国的两次重大展览都是由杜尚担任总设计师。1946年杜尚用20年时间秘密制作了《给予》，1941年去美国在填写移民个人资料时，杜尚对自己职业的填写是艺术家、画家。“对我而言，我相信艺术是唯一的一种可以证明他是一个独立的人而且区别于其他动物。艺术是朝向非时空地域的发泄口。”^[2]

杜尚经常以斥责的口吻谈到艺术的商品化及艺术家与社会的统一。他说自己尽可能的少做，而不像后现代艺术总是想着商业利益。在1961年举行的费城艺术研讨会上，杜尚说从印象主义画派开始，艺术的品质经历了“严重的稀释”，并预言“未来的伟大艺术家将走向地下”。^[3]然而在当代艺术的商品化领域，杜尚越来越频繁地出现。他做展览评委，接受专访，纽约的一家画廊组织超现实展览，他甚至接受邀请去讲自己艺术的讲座。20世纪60年代，杜尚频繁在公共场合露面。除了接受采访，他还直接发表演讲。1960年，他在Hofstra大学发表演讲。1963年，他在多个场合发表一个演讲《关于我自己》。^[4]

[1] [美]卡文·托姆金斯. 达达怪才—马塞尔·杜尚传[M]. 张朝晖, 译. 上海: 上海人民美术出版社, 2000: 248.

[2] 同上, 第321页。

[3] 同上, 第339页。

[4] Michel Sanouillet and Elmer Peterson, eds.. *Duchamp du Signe: Ecrits* [M]. Paris: Flammarion, 1975: 217.

1960年，杜尚得到了美国文化成就勋章，并被选为国家艺术与文学学院院士。“我敢肯定，我除了是位艺术家之外，什么都不是。”^[1]一年之后他在BBC对他的采访中说：“而且很高兴，时间会改变你的态度，而且我不再过于高傲、愤世嫉俗。”但他从未停止过思考艺术，而且他的思想对其他艺术家产生越来越重要的影响，至少他的愤世嫉俗影响了后来艺术的发展。“无神论者和信徒一样虔诚，反艺术家和别的艺术家一样是艺术家”，杜尚不辩论、不反驳并不意味着他的真正接纳，而是更好地保持自己的自由和独立。而争论恰好会落入对方的圈套。既在潮流中，又在潮流外，他随时保持着变化的可能性。

随着美国公众对杜尚的认可和推崇，毕加索的绘画技艺虽无人企及，但杜尚的哲学思维、创新意识，对后世的影响，也是毕加索无法企及的，杜尚的观念使艺术界从画布内走向画布外，催生了艺术的新种类：装置艺术、偶发艺术、行动艺术、概念艺术等，启发了艺术与生活之间的关联。杜尚对公众的态度也发生改变——从年轻时的愤世嫉俗到晚年的入世，这与公众对他的认可程度有关，杜尚出道时公众惊悚于杜尚的艺术小丑身份，到老年时，公众全面认同杜尚作为艺术家的生存态度和与之对应的艺术态度。

6.3 艺术家与艺术商的身份

6.3.1 拒绝通过艺术家的生活来寻找荣华富贵

1913年，从艺术家生涯的开始，杜尚养成了不存作品的习惯，他的许多绘画草图都送给了兄弟姐妹和朋友，他把自己认为在慕尼黑完成的、最好的一幅画送给了对他影响很大的好友毕卡比亚，1915年他把《从处女到新娘的通道》送给赏识他的美国画商帕奇，正是画商帕奇慧眼识珠，使杜尚

[1] [美]卡文·托姆金斯. 达达怪才—马塞尔·杜尚传[M]. 张朝晖, 译. 上海: 上海人民美术出版社, 2000: 339.

在美国大获成功。年轻的杜尚总是觉得卖自己的画不太体面，艺术不该同商业混合起来，尽管他后来为生活所迫卖一些作品。

刚到美国的时候，很多媒体采访杜尚，他完全可以利用这些采访来抬高自己作为艺术家的地位，并获得大量金钱，因为那时他在纽约的知名度超过毕加索和马蒂斯。但他很少谈及自己的作品。他主要以教法语课而不是以画画为生，他说：“我几乎完全能以教课为生存手段，因为那时任何东西都非常便宜，你每天只用五美元就可以过得很不错。”但他教课挣的钱还不够提供足够的生活费用，为了付每月的房租，他又找到一份图书馆馆员的工作。来纽约的最初几年，杜尚践行自己“拒绝通过艺术家的生活来寻找荣华富贵”的诺言。

20世纪20年代，一个画商愿意每年付给杜尚一万多元，只要求杜尚一年画一幅画，杜尚说他已经完成了他想做的事情，他不想重复自己，他认为那样会限制自己的创造力。1928年有朋友邀请杜尚去纽约经营新开的现代艺术画廊，杜尚不想把艺术和金钱混在一起，认为自己低费用的生活方式无须那么多钱：“1923年我就停止画画了，因为绘画里有太多的商业主义，我不喜欢金钱和艺术掺和在一起。我喜欢纯粹的东西。我不喜欢酒里掺水。我就是这样安排生活的。我需要的不多，象棋、一杯咖啡——24小时的时间。”^[1]杜尚意识到金钱买卖会稀释艺术的价值，使艺术家的创造力和想象力枯竭，从而导致作品的平庸、浅陋、缺少新意。

1945年以后的14年，是以波洛克为代表的抽象表现主义画派在美国兴盛的时期，杜尚声名渐衰，连前卫艺术的小刊物也不再提他。留居美国的欧洲艺术家因彼此嫉妒、争吵而四分五裂，杜尚尽量减少与他们会面的次数，他有时持精英主义观点，认为美国公众决不能被教育，艺术家应以沉默、缓慢和孤独来抵御功利主义的诱惑。当杜尚被问到他是否在绘画生涯的高峰放弃了绘画，杜尚说自己从未决定过此事，他只是不愿重复自己并

[1] Harold C.Schoenberg. *Creat of "Nude descending" Reflects After Half A Century* [M]. New York Times, April 12, 1963: 25.

变成市场的奴隶。“按我的原则，我将不展任何东西”，不管是朋友相求还是客户要求，杜尚的大部分作品都要经过至少一个月的思考和酝酿，他只愿意向真正喜欢他作品的画商或艺术机构展示自己的心血之作。如果只是出于商业利益、为了迎合大众需求而采访和展示他的作品，杜尚是要拒绝的。杜尚对他的美国朋友爱森伯格讨论过这个原则：“没有展览我的任何东西，我没有意见，但如果你想纽约借用我的东西，就应该让我开心。”^[1]

杜尚喜欢让他自己自相矛盾，以避免与原有的趣味相吻合。在经过阻止别人为他组织个人展的几十年之后，杜尚忽然于1962年同意加利福尼亚州的帕塞德纳艺术博物馆举办他个人的回顾展。^[2]因为帕塞德纳艺术博物馆年轻的策划人沃尔特·霍普斯对杜尚作品的熟知及其艺术观念的理解得到了杜尚的认可。1968年卡塞德拉基金会以6万美元的价钱购买了杜尚最后一件作品，杜尚去世后把这笔钱捐给了贮藏他作品的费城博物馆。

6.3.2 为了挣饭钱的艺术商

在一战和二战期间杜尚把自己和朋友的画在自己和朋友之间倒买倒卖，赚取生活费，弥补生活费用的拮据。到纽约之前，杜尚已经收到美国画商瓦尔特·派克（Walter Pach）从大洋彼岸寄来的他作品被卖出的费用。尽管杜尚讨厌做艺术市场上的钻营者，从他出名时就从艺术圈内退出，不介入喧嚣杂沓的艺术流派，转而致力于国际象棋，也从未返回艺术界，但他的朋友多是艺术家，他经常固定地跟某几个艺术家朋友下棋、会面，靠卖艺术品为生，且有几个固定客户，包括爱森伯格，为朋友设计和安排展览赚取费用，则是杜尚经常做的事。

[1] [美]卡文·托姆金斯. 达达怪才—马塞尔·杜尚传[M]. 张朝晖, 译. 上海: 上海人民美术出版社, 2000: 179.

[2] 同上, 第342页。

1925年以后的20年，杜尚主要以买卖其他艺术家们的作品为生。1926年，杜尚买了毕卡比亚的80幅作品。包括油画、素描和水彩画，他把这些作品拿去拍卖，获得百分之十的利润。同年，杜尚从朋友昆恩的收藏中买回自己的3幅油画，又把这几幅油画卖给别的收藏家。他还和朋友罗奇买了雕塑家布郎库西的29件作品，在以后的十多年里，只要杜尚需要钱，他就卖一件雕塑。1930年，杜尚忠诚的朋友爱森伯格让他帮助购买布郎库西的雕塑《新生》，杜尚找到了这幅作品，开价是1000美元。爱森伯格对这一价格感到震惊，但最终还是接受了。从此，杜尚成为爱森伯格在欧洲的艺术品和采购代理人，并收取一定的代理费用，每件作品杜尚获得的佣金大约为200~300美金。

1957年杜尚在休斯敦的全美艺术年会上发表了《创造行动》的讲话，将他对艺术家和观众与作品关系的思考和盘托出。1961年，杜尚在费城艺术研讨会上，斥责艺术的商品化。但在当代艺术的商品化领域，杜尚越来越频繁地出现。他帮助他人出版关于他的书籍，做展览评委，接受电视专访，组织超现实主义展览，接受邀请谈自己的艺术。1961年杜尚与第二任夫人汀尼组织了一次183件作品的拍卖会，获利3.7万美元。

总的来说，杜尚一生都没有为了名利和金钱违背自己的做人准则。初出茅庐时野心勃勃的杜尚不满于艺术体制、艺术界对有创新精神的新人的压制，温文尔雅而又自信沉默的杜尚反击的方式就表现为对艺术体制的嘲弄；杜尚的不事张扬、不置可否的沉默态度以及他在艺术上的持续探索成就了杜尚。中年时的杜尚卖画维持艺术家的生活无可厚非，晚年面对公众对他的追随，杜尚的高出镜率用以补贴家用也在情理之中，而且他并未因此获得大量金钱，杜尚从来不是艺术的奴隶，更不是金钱的奴隶，而是要做一个真正的人。

6.4 从单身汉向丈夫角色的转变

6.4.1 孤独的单身汉

无论年轻还是年老时，杜尚始终坚持着自己优雅倜傥、潇洒的单身汉原则，他说：你可以得到所有你想要的女人，却不必跟她们结婚。1924年杜尚认识一个美国富孀，与她保持了20多年的情人关系，1927年6月，40岁的杜尚与一位汽车大亨的女儿结婚，这位单身汉的解释是“我已讨厌这种漂泊不定的生活，想把自己的生活安稳下来，这一步走得是对还是错，都无关紧要，我并不认为什么能改变我自己，除非我认为是必要的”^[1]。这桩婚姻能够为杜尚提供经济上的保障，也在杜尚的考虑之内，但两人在情感和精神上的隔阂实在是太大，杜尚结束了6个月的婚姻，又过了将近30年的单身生活。

杜尚很早就意识到如果想做真正的艺术家，就必须保护自己的创造力，为了这创造力，必须拒绝画商对他的包养，拒绝女人的爱，对于艺术家的创作状态来说，孤独是必需的。当这个铁杆单身汉在67岁的高龄第二次步入婚姻的殿堂时，他向记者解释说因为妻子和他的年龄不会再有生孩子的负担，他也没有养家糊口的压力。

6.4.2 渐渐有责任心的丈夫

爱好自由的杜尚40岁时才有了第一次婚姻，但这桩婚姻只维持了6个月。他结婚的理由是他已讨厌漂泊无定的生活，但他不想为维持这个家而承担太多的责任，他离婚的理由是无法承受婚姻中的道德分量。他告诉他的新娘他没有固定收入，他仍旧像单身汉那样去参加国际象棋比赛，为朋友搞艺术设计，并且睡觉睡得很晚。一天，当杜尚入睡后，新娘生气地用

[1] 美]卡文·托姆金斯. 达达怪才—马塞尔·杜尚传[M]. 张朝晖, 译. 上海: 上海人民美术出版社, 2000: 240.

胶水把象棋棋子粘在棋盘上，双方都无法忍受这样的生活。朋友对他结婚的通知感觉惊奇，他的朋友斯蒂埃格利兹说，“当杜尚告诉我，说他已经变成一位艺术商时我不应惊讶。无论怎样他还是结婚了，我们每一个人按世俗的方式去生存都是应该的，当然杜尚这样选择也是无可指责的。”^[1]

1954年，67岁的杜尚认识了懂艺术会下象棋的、善于经营艺术的45岁的汀尼，不久二人同居，后来这个没有家庭责任感的老单身汉主动提出结婚，理由是为了给汀尼与前夫的孩子留下点什么。杜尚知道工业产品具有可重复性却缺乏个性的优缺点，所以要尽量地少选择现成品。既然如此，杜尚为什么要复制他的现成品呢？关于这一点，杜尚的朋友们得出的结论是，50年代末，杜尚日益增大的名声并未带给他任何经济回报，然而他的婚姻需要他挣些钱，杜尚告诉记者，“我们现在可以乘飞机的头等舱旅行”。^[2]

年轻时杜尚过长久的单身汉生活源自他的艺术抱负，不想因为家庭负担而向社会妥协、丧失艺术家的理想；而一旦他娶了情投意合的意中人，这位老单身汉的家庭责任感也渐渐萌发。

[1] [美]卡文·托姆金斯. 达达怪才—马塞尔·杜尚传[M]. 张朝晖, 译. 上海: 上海人民美术出版社, 2000: 241.

[2] 同上, 第348页。

第7章 杜尚反讽的技巧和实质

从创作者来说，杜尚的反讽是出于自娱、好玩，是对艺术圈内不纯粹性的泄愤与嘲弄；从观众来说，杜尚是了解观众的心理学家，他不喜欢剥夺观众的想象力，对于观众想了解他的愿望，他采取低调的缺席策略，这是作为多年职业棋手的杜尚惯常的隐身做派；他的作品通过双关语、中性立场等创作手段激发观众的想象力和理解力，用视觉造型上的反差或文字与造型之间的对照来达到喜剧戏谑效果，从而让观众在轻松的惊诧与怀疑中反思艺术本身。杜尚反讽艺术的实质是引诱者与领路人，消极自由和虚无主义。作为引诱者，反讽指向各种可能性，也逃避各种可能性。反讽的作用是双方面的，它将人们从沉睡的无知状态中唤醒，然而却在人们的渴望中保持沉默。作为领路人，反讽是对现实的批判，否定之后意味着超脱和自由，意味着一切的可能性。从思想意识来说，逃避一切、否定一切的背后是虚无与绝望，这种否定现实的反思意识只停留在美学层面，消极自由的获得是建立在前仆后继的理想主义者努力争取的前提下，反讽不能否认每个人心中应有一种对更高的和更完满的事物的向往，向往应是一种健康的爱，不应是骄气、疲软的遁世。

7.1 杜尚的反讽技巧

总的来说，杜尚反讽的对象有两个，一个是艺术家，一个是观众，对艺术家的反讽是明讽，即讽刺，如《L.H.O.O.Q》《泉》，讽刺艺术家的自我美化好和神圣化的倾向，质疑艺术观念、艺术权威、艺术体制，对观众的反讽则是暗讽，是在讽刺艺术家和艺术的同时也贯穿着对观众的暗暗地、轻微地揶揄，或者以情欲造型，或者以情欲标题激发观众的本能、想象力

和理解力，但从来没有直白赤裸地迎合观众本能，而是让观众被激发的欲望处于一种悬而未决的状态，杜尚通过自己的作品偷偷地嘲笑理性观众在他的作品前非理性的欲望的流露，他的多义的双关语引导观众对他作品永无止境地阐释，他作品所产生的喜剧戏谑效果让观众在滑稽感中深思，意味深长。杜尚不剥夺观众的想象力，也从不以正襟危坐的教化面孔主持什么立场，而是把立场留给观众，让观众自己做出判断，杜尚把观众作为对手，对付善变的观者最有效的方法，就是变化，不固定在一种趣味，为了永远赢得观众，他采取棋手的隐身策略，低调行事，不让评论家、媒体知道自己的创作行踪，面对记者的问题，他的回答总是不断推翻自己以前的观点，让观众很难知道他的真实想法和观点，让自己与自己矛盾，并以此为乐。杜尚教音乐家约翰·凯奇下棋时说，不要只顾玩你这一方，要把对方也纳入考虑之中。约翰·凯奇说：“被观看的每件东西……也就是说，每件物体包括观看的过程……都是一件杜尚作品。”^[1]反讽是杜尚的保护色，是艺术家为了在苛刻观众的包围圈中继续发挥影响的生存方式。

7.1.1 双关语激发想象力

杜尚对双关语的嗜好来自诗人马拉美和两名作家：卢塞尔、阿尔弗莱德·吉瑞。19世纪的象征主义诗人马拉美认为艺术家的情绪和感觉须经读者创造性的阐释，他反对将描绘对象统统点破、剥夺读者想象力、没有神秘感的诗，诗人的真正社会作用不是表现既存现实，而在于发现一个新世界。杜尚从作品到做人显然都支持了马拉美的神秘观念。他们俩可谓一个是观念的画家，一个是观念的诗人；杜尚喜欢一个叫卢塞尔的戏剧作家，此人擅长运用单音词、混乱的句子和双关语，这种提炼无意义词的游戏做法导致惊奇的意象效果，其对语言的挑战与杜尚对绘画的挑战很相像，卢

[1] Joseph Masheck ed., *Marcel Duchamp in Perspective* [M]. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1975: 67.

塞尔相信，“文学作品不应包括任何真的东西，没有对世界的观察，只是—些完全想象东西的结合体。”^[1]而卢塞尔衣冠楚楚的穿着，单纯、不浮夸、毫不俗气的性格也为杜尚的潇洒做派树立了一个楷模。在当时年轻的法国作家和艺术家眼里，视一切既定价值为垃圾的阿尔弗莱德·吉瑞（作家）是个传奇式人物，不仅杜尚从其作中找到许多可以参考的双关语、题目和想法，而且毕加索也很迷恋他。

双关语是修辞学中的一种辞格，“利用语言文字上同音或多义的关系，使一个词关涉到两件事。”^[2]在牛津高阶英汉双解词典中，对双关语（pun）的定义是：“利用词的一词多义现象或同音异义现象产生出的词的诙谐用法。”^[3]可见双关语是指用一个词来指向两种或两种以上的含义或联想，双关语表现为一个词的多义、歧义，或者因为谐音的关联而指向多义或歧义。根据我们上面的陈述，“泉”（fountain）既表示生命之源头，可以指母亲；又暗喻生殖本能，指两性结合；还指青春和爱情，在杜尚之前的西方艺术史上，画家用泉形容爱情和青春，如弗拉哥纳尔的油画《爱之泉》和新古典主义画家安格尔（Jean-Auguste Dominique Ingres, 1780~1867）创作的象征古典美的纯洁美丽的少女。当杜尚把日常排便器具命名为“泉”时，观众会立即通过杜尚扔出的这个俗物联想到神圣美好的泉的本义，眼前的丑陋现成品与美好的标题形成鲜明的对照、反差，人们会立刻做出判断，这是丑以美的形式进行的自炫，从而产生滑稽感。从艺术史角度说，观众会联想到安格尔的表里如一的《泉》与杜尚这件表里不一的作品，二者旨趣迥异；从二者造成的审美反应来说，前者须静观，产生美好圣洁的情感，后者令人深思，产生荒谬感，有助于提高观众理性视角的敏锐度。

在观众看来，杜尚给蒙娜丽莎画上胡子，这是很明显的小孩式涂鸦，

[1] [美]卡文·托姆金斯. 达达怪才—马塞尔·杜尚传[M]. 张朝晖, 译. 上海: 上海人民美术出版社, 2000: 79.

[2] 夏征农, 主编. 辞海1995年普及本[M]. 上海: 上海辞书出版社, 2002: 3365.

[3] 牛津高阶英汉双解词典第四版[M]. 北京: 商务印书馆, 1999: 1202.

杜尚进一步将涂鸦变成恶作剧，用缩略语给它命名为“L.H.O.O.Q”。达·芬奇神秘的蒙娜丽莎不仅变成了一个阴阳人，还很粗鄙，因为在法语里L.H.O.O.Q连读就是“Elle a chaud au cul.”意思是“她屁股那有火”暗指她下体有欲望，性唤起之意。这是杜尚用双关语达到的明讽效果。嘲讽艺术家对生活、艺术以及对艺术家自己的美化和神圣化，是年轻时愤世嫉俗的杜尚的初衷。

1918年杜尚的朋友给他拍了一组穿着时髦、浓妆艳抹的女性装扮的照片，杜尚给自己这个新的形象更名为罗斯·塞拉维（Erose Selavy）。Erose Selavy是Eros, c'est la vie（情欲就是生活）和arroser la vie（为生活干杯或向生命致意）的谐音。

杜尚的朋友德亚是一个真正爱好艺术的理想主义者，她欣赏杜尚超脱于名利场、独立睿智的精神，美国现代艺术的发展与德亚创建的无名者协会不无关系，杜尚称其为无名者协会的“斗士”，正因为这位斗士的纯粹性和对艺术高度的责任意识，喜欢不被打扰的杜尚对于德亚的很多要求，如当无名者协会委员、办展览、画画，都没有拒绝。杜尚的最后一幅画《tu m'》就是为德亚的书房设计的。法语里tu表示主语“你”，m'是宾格的我，主语和宾语之间没有谓语动词，你和我之间就隐含了众多的可能性：你干扰了我，你是我，你帮助了我，你爱我，这个标题暗含了杜尚和朋友德亚的关系。对于观众来说，标题隐含的杜尚和朋友的关系也适用于艺术家和观众的关系。

杜尚的最后一件作品《给予：1.瀑布；2.煤气灯》里的瀑布（水）和煤气灯至少有三种指向：一是暗示当时巴黎公寓里提供的生活最基本的两样东西：水和煤气，二是瀑布和煤气灯在造型上与男女欲望冲动时生殖器官的状态相似，象征着欲望本能；三是，这种生活中与生理上最基本的东西是人的创造力和社会动力的来源，情欲一直是杜尚作品的主题。情欲的“给予”是指艺术家赠给观众的，还是自然的馈赠，作品中无头裸女是活着的，还是死去的，这都是杜尚出的谜，诱使杜尚口头上的上帝——观众

去猜，去想。

杜尚喜欢字谜式双关语，“词不仅仅是交流手段，你知道双关语总被认为是低级的机智，但我发现他们是刺激的源泉，是因为它们实际的声音和意想不到的实际意思，巧妙地体现在两个原本不相关的词语关系中。”^[1]双关语把观众的想象力和理解力导向跟作品造型有关的联想。杜尚用字谜、双关语的诗意和暧昧、含混，激发观众的想象力和理解力，标题和视觉造型的相互对照、对比产生了喜剧效果，引人发笑。

7.1.2 喜剧戏谑效果：严肃与幽默结合会更精彩

按照克尔凯郭尔的说法，从社会发展和文学艺术史上来说，悲剧产生的原因有二：一是主人公自身的过失；二是主人公无法控制自身的命运，即黑格尔所说的个人与历史之间不可抗争的命运力量。过去的悲剧在面对罪恶、黑暗的强大势力时，通过个人的毁灭来显现真理和正义，是“世界历史的失误”。到了现代社会，历史不断前进，经过许多阶段已经把陈旧的生活形式以及不合理的社会习俗与制度送进坟墓，个体成为生活的主人，个体的缺点如骄傲自私、虚伪粗俗日渐暴露，所以现代悲剧主要是个人自身造成的悲剧，当以往不合理的社会情境、体制消失时，这种悲剧就被滑稽（irony）取代，亚里士多德说，滑稽的事物是某种错误或丑陋，但不至于引起痛苦和伤害。“世界历史形式的最后一个阶段就是喜剧”（马克思语）。就探求真、善、美本质的哲学史而言，怀疑、否定的历史构筑了哲学史。古代哲学是追问现实之后的逻各斯，近代哲学追问追寻者认识能力的限度，笛卡尔以必须相信人的思考本身为前提，除此都是值得怀疑的；康德批判人的纯粹理性，给人的认识能力的限度划定范围，人自身作为有限的存在是不可以抵达永恒的，强调道德、信仰的重要。哲学越来越落到

[1] [美]卡文·托姆金斯. 达达怪才—马塞尔·杜尚传[M]. 张朝晖, 译. 上海: 上海人民美术出版社, 2000: 214.

实处，海德格尔发现几千年的追问都是无意义的，转而追问追寻者自身，科学主义哲学从维特根斯坦开始，通过对语言的分析得出追问哲学、宗教、伦理、美学等形而上学的无意义。把无意义展示出来，让伪装成意义者变得可笑，就形成了杜尚作品滑稽、荒诞的喜剧效果。

1917年，美国现代艺术展评委会规定，只要付6美元任何东西都可展出，此展览评委成员之一——杜尚用他的《泉》想验证“展会委员会制定的‘无评委’的政策，是否容忍一个来自评委的挑战”。从艺术功能来说，艺术在人的精神生活中是一个媒介，是抵达真理、抵达至善境界的途径，而杜尚的《泉》则彻底打破人们对艺术的一厢情愿和艺术家的高高在上，让人们醒过来重视生活本身，丑的小便器以美的形式进行自我炫耀、挑衅，这是滑稽、荒唐的，而它后来被艺术权威的载体——博物馆接纳，则是对讽刺的讽刺；小便器作为批量产品否定了艺术家的创造力，而陶瓷艺术家要复制这个没有个性的流水线产品，艺术家的创造性反而要复制没有创造性的工业制品，这是对荒诞的肯定，对否定的肯定。

1911年杜尚画了一幅画《奏鸣曲》，画中耳聋的母亲在认真地听两个女儿演奏，但“母亲是听不到的，杜尚用从母亲那里学来的镇静，把激动转化成幽默，这是他惯用的自我保护方法”。^[1]杜尚的《旋转的螺旋》通过马达带动光盘疯狂旋转，那一轮轮圆圈不断地扭动，向观众涌过来，直到那圆圈合并成一个点，很像女人饱满的胸部，观众在机器表达情欲的主题中感受艺术家对情欲的嘲弄，杜尚不仅嘲弄观众的本能，也嘲笑自己的本能。

杜尚创作笔记中的拟人性、双关语与抽象的机械造型之间的相互诠释、似是而非，形成了作品的多义性、复杂性，在杜尚的“艺术品”面前，观众不是被动的艺术欣赏者，而是卷入智力游戏的揭迷人、探索者。杜尚的这种做法使观众的想象力和思维力得到前所未有的开发；就越来越富于

[1] Alice Goldfarb Marquis. *Marcel Duchamp, The Bachelor Stripped Bare* [M]. MFA Publications, 2002: 141.

智慧的人类而言，观众喜欢有一定神秘感、可回味、有深意的创造性艺术品。20世纪50年代英国波普艺术家里查德·汉密尔顿用了一年时间把《绿盒子》翻译成英文，并做出《大玻璃》的猜想图。倾注了杜尚大部分创造力的这件重量级作品是一个谜，它是一幅玻璃画，玻璃的透明与反射把观众的每一次观看都纳入艺术创作中，每一次观看这件作品都因为时间和地点的不同而产生不同的艺术体验，笔记中处女向新娘身份转变时的心花怒放与矜持，作品标题的色情与机械造型的模糊暧昧形成张力，再加上笔记的含混不定、杜尚从未定形的答复，使杜尚的这件作品变成了个谜语集，直到现在不断地有研究者在阐释杜尚出的这个智力游戏。杜尚用机械隐晦地表达情欲，表达处女的骄傲与渴望、单身汉的无奈和欲望，就表达方式而言，带有隐蔽性，这种隐蔽性对于创作者和欣赏者来说都意味深长，意犹未尽，而又无伤大雅；就表达的内容而言，具有喜剧性，把男人女人对情欲的欲说还休、欲盖弥彰的心理揭示得淋漓尽致，在有关情欲图解的视觉艺术史上非常具有创造性。《大玻璃》最鲜明地体现了反讽者杜尚的艺术魅力：表象与事实的对照、艺术内涵的多义性与喜剧效果。

1937年国际超现实主义博览会在法国举办，杜尚是总策划人，他的策划通过庄重的来宾和不庄重的视觉造型之间的反差产生喜剧效果。不庄重的视觉造型体现为在鲨鱼和美女模特之间的对照，模特华丽的晚礼服与晚礼服的装饰——莴笋和蜗牛相对照，丑与美、人工与自然相互映衬，展厅的光源只有角落里的暗灯泡和发给观众的手电筒，增加观众探险的神秘感和好奇心。天花板上是装满报纸、树叶和蕨类植物，地上铺着草，展厅内飘着咖啡豆的香味，这种设计与以往优美艺术的展览形成鲜明对照，让观众有惊奇、欣喜、开心、可笑、滑稽等多种情感体验，又体现了超现实主义本身的理念。每个著名的艺术家都有一个特定的模特来代表，杜尚坦率地对自己进行了自嘲。代表他的模特上身穿着西装衬衣、戴着帽子，下身裸着，口袋里装着代表着情欲的灯泡。

杜尚用8年和20年的时间创作出的《大玻璃》和《给予》由于主客观人

为因素，不为世人所知，只有专业人士知道，而杜尚用几秒钟或一个月就想出的《带胡须的蒙娜丽莎》和小便器则让杜尚的名声超过了绘画天才毕加索，观众的不知好赖嘲弄了精益求精、探索智力的艺术家。

假如喜剧缺乏深度，就会成为无聊、庸俗，而杜尚的作品能让人在荒唐、戏谑中用理性反思，反思既存观念和事实，有微言大义之功效。杜尚说，“我从来没有弄懂生活的严肃性，但当严肃与幽默结合起来，就会更精彩。”^[1]一个对立面借助另一个对立面会被认识的更深刻，没有可笑的东西就不能认识严肃的东西。

7.1.3 棋手的隐身谋略

杜尚从长计议、作为国际象棋高手的隐身谋略体现在他的艺术作品和生活方式当中。棋手永远都不让对手知道他下一步要走什么招数，而且走一步已经是算计好了接下来的好几步。杜尚一生都在思考艺术，竭力维护自己作为艺术家的独立和纯粹，他花了20年时间在创作自己的最后一件作品，面对记者，他却说：“我很懒”，他说他喜欢生活甚于艺术，他喜欢呼吸，但他对生活的要求极低，却从不间断地下象棋，想成为法国国际象棋冠军，不停地琢磨观众和艺术，成为现代艺术史上举足轻重的人物。

由于社会制度、风俗习惯的约束，人们谈到性等禁忌或神圣领域话题以及政治禁忌话题时，通常用幽默、反讽的方式既嘲弄、瓦解了对方，又没有暴露真实意图。杜尚作品的主题大都涉及情欲，采取双关语、戏谑的手法，对于创作者和观众都不存在失面子的问题。

1914年杜尚因其作《下楼梯的裸女2号》在纽约的军械库展览一举成名，而杜尚还从没去过纽约，等杜尚1915年来到纽约时他才知道自己当时在美国的名气。1938年他帮助布雷东设计超现实主义展览，展览正式开幕

[1] [美]卡文·托姆金斯. 达达怪才—马塞尔·杜尚传[M]. 张朝晖, 译. 上海: 上海人民美术出版社, 2000: 361.

之前他去了英国，1942年杜尚再次受超现实主义委托在美国设计了轰动效应的展览，展览开始时他仍旧没有露面，显然杜尚很善于玩在场与缺席的游戏，无论是创作还是为人，在处理艺术家与公众的关系上，杜尚吊足了观众的胃口，他的隐身和缺席反而激发了观众了解和欣赏他的愿望。

杜尚的独立、超脱、克制与当时的艺术界形成鲜明的对比，未来主义和立体主义争夺艺术领头羊的位置，超现实主义发起人——“催生者和独裁者”布雷东从超现实主义诞生之日始，一直把持着超现实主义的领袖地位，任何想替代他的人都会受到他的排挤，至于艺术家生活的放纵则是艺术家之为艺术家不成文的特权。杜尚的做人风格就像克尔凯郭尔对反讽者苏格拉底的形容：“智者们无所不知，他一无所知；智者们滔滔不绝，他沉默无语；智者们招摇过市、苛求于人，他温文尔雅、与世无争；智者们生活奢靡、追求享受，他生活简朴、清心寡欲；智者们左右国事，他无意介入国事；智者们爱坐上席，他很高兴坐下位；智者们希求举足轻重，他恨不得化为无物。”^[1]

杜尚恶作剧的历史和态度使你很难相信记者的采访就代表了他的真实想法。他更多地选择沉默，或自相矛盾的言论。因为杜尚的恶作剧，也因为否定之后的虚无，杜尚骨子里的悲观厌世却是以戏谑、滑稽的伪装表现出来。毕卡比亚说，“尽管杜尚他是个不被人同情的悲观主义者，他对自己爱冷嘲热讽的个性很满意。与人无争、对双关语的巧妙使用、对所有价值观的蔑视，甚至对情感的鄙视，都不是他引起别人兴致的原因，也不是吸引男人和女人的原因。”那么杜尚吸引别人的是什么呢，与杜尚相交多年、互相欣赏、个性迥异的朋友毕卡比亚提到了杜尚中意于自己的冷嘲热讽也就是他引人注目的“反讽”特质，反讽是杜尚伪装自己和自己作品的方式，反讽变成他的生存方式。美学用荒诞来指他的代表作，但不准确，因为荒诞是明显的悲观，只看到了杜尚的思想和实质，但无法囊括杜尚机

[1] [丹麦]索伦·奥碧·克尔凯郭尔. 论反讽概念[M]. 北京: 社会科学出版社, 2005: 179.

智、智慧、恶作剧的表象，荒诞不能突出杜尚的伪装特色。

7.1.4 中性立场：裁决权留给观众

无论是杜尚作品中的视觉形象，还是杜尚惯用的双关语都寓意含混，指涉蔓生，既是对解释的消解，又是对多种解释的兼容。德拉克洛瓦的《自由引导人民》，波提切利的《海上维纳斯》，安格尔的《泉》肯定不具反讽意味，他们是弘扬真、善、美的理想主义者，杜尚认为，“没有什么东西是彻底的真或彻底的假，一个人应该培养一种不同的和泰然自若的生活态度，……人们应力戒轻言下结论，并对每一生活瞬间保持警觉。”^[1]

杜尚引入随机性、偶然性，拒绝理性创作方式，用机器形象代替手绘的人体形象，是为了避免让艺术习惯变成一种趣味。当毕加索随手一画，人们知道那是毕加索的画，杜尚放弃他的手，自小耳濡目染的艺术氛围使他很自觉地意识到自己的能力和强项。他知道自己在传统的老路上作画不会超过毕加索的灵气和自如，甚至超不过他的两位哥哥。他的素描、讽刺画、插图，不生动，也不形象。所以他选择带有冷感的机器造型、神秘的机械、机器装置，将科技引入绘画，借用暧昧的双关语，利用运动暗喻与性爱相似的机理，以色情为主题激发观众的想象力，达到令人发噱的艺术效果。杜尚扬长避短，另辟蹊径，充分利用自己对科技、对其他学科、新理念的兴趣。他做机械师、光学研究员、心理分析师，即做理性工作更合适，而非具想象力的艺术家。艺术小丑和艺术家的称号都是观众给他的，杜尚都接受，他把“恐怖”的裁决权交给观众，因为每个人都是独特的。

评论家常常把杜尚概括为反对艺术的商业化、反对纯粹形式美、反对权威、反对博物馆的先锋，这有把杜尚简单化的倾向，事实上杜尚从未立场鲜明地支持或反对什么，他经常说的是“那没关系”，他没有立场或者

[1] [美]卡文·托姆金斯. 达达怪才—马塞尔·杜尚传[M]. 张朝晖, 译. 上海: 上海人民美术出版社, 2000: 104.

是多重立场：“我不相信立场……我一点也不懂政治，我认为政治是很愚蠢的行为，不会有任何结果。”^[1]杜尚拒绝政治是要反对非此即彼的立场。

“我不想被固定在任何立场，我的立场就是没有立场，但是当然，你甚至不能谈论它，在你谈论的那一刹那你破坏了整个游戏。”^[2]

杜尚在巴黎Larrey大街11号公寓设计的那扇门同时通往卧室和浴室，所以门对卧室来说是关着的时候，对浴室来说就是开着的。法国有句谚语说要么是开着的要么是关着的。而在杜尚这里，一扇门可以同时开着和关着。虽然杜尚解释说，自己当初设计这扇门只是为了节省空间，因为公寓太狭小了，事实上这扇门告诉我们一种可能性，并不排斥相反的可能性，两者可以并存。这件作品与杜尚的《泉》一样，介于艺术品和非艺术品、艺术和生活、绘画和雕塑之间，是哲学和艺术的对峙与和解，是生活和艺术的对峙与和解，是绘画和雕塑的对峙与和解。杜尚下了40年的国际象棋，既是艺术家又是职业棋手，某种程度上摆脱了固定职业的束缚，在一本与棋手合作的著作里杜尚探讨了和棋，他认为和棋对于职业棋手很难遇到，也许一生只能遇到一次，杜尚自己就是调和艺术与生活、艺术与科学的顶尖的艺术家与象棋大师、艺术家与艺术商的多面手。

《给予》里看不见头的、躺在蓝天碧水之下的裸女是活着的，还是死去，是被人杀，还是自杀，情欲在生活中到底是什么样的位置，杜尚把这些问题都留给观众。杜尚作品中大都是几何和机器造型，他不用情感感动人，《带胡须的蒙娜丽莎》《泉》《大玻璃》《给予》既不表达痛苦，也不表达宽容，既不体现真诚，也不表现善良，不以物喜也不以己悲，既不是毫无意义，亦非一目了然，只是让人发笑，这笑既没有道德负担，也没有感情负担。杜尚既不关心神性，也不关心人性，而是嗜好讽刺与否定之后的自由与再生。就像他自己喜欢的双关语一样，正如他的作品一样，他自己就是一

[1] Cabanne. *Entretien Avec Marcel Duchamp* [M]. Paris: Pierre Belfond, 1967: 150.

[2] Arturo Schwarz. *The Complete Works of Marcel Duchamp* [M]. New York: Delano Greenidge Edition, 2000: 256.

个谜，一个魅力综合体：丑（混世的艺术小丑）与美（优雅、倜傥的举止）兼具；既是精益求精的科学工匠又是坚持原则的不卑不亢的艺术家与艺术商；强调观众成就艺术家，却又愚弄观众；他贬低迎合感官的没有灵魂的艺术形式美，而他的作品从未真正彻底拒绝形式美。

7.2 杜尚反讽艺术的实质

7.2.1 消极自由与虚无主义

在行为上杜尚不介入任何艺术流派，不服兵役，不打仗，不结婚，既不履行法国公民的责任，也不承担男人养家糊口的责任，而是做一个不受任何拖累和束缚的艺术家，相当于哲学家所说的不主动改变世界，而是免于受限的消极自由；从思想上杜尚否定任何既定的价值观，质疑一切。无论是行动上还是思想上，杜尚都是要获得艺术家的自由，这种没有根基的自由就变成了虚无，杜尚的虚无是当代虚无思潮在艺术上的反映。杜尚思想上的虚无与行为做派的潇洒倜傥，嘲弄一切的艺术小丑与严谨精细的艺术工匠兼象棋高手的多重身份，作为引诱者，他模棱两可、意味深长的反讽风格吸引了无数人对他的崇拜，某些后现代艺术把他的反讽艺术极端化，显得直白缺少智慧，作为领路人，杜尚截断了老路，把艺术从画布引向画布之外，暗示了艺术与生活的众多关联。

7.2.1.1 消极自由

杜尚不参军，不打仗，不为国捐躯，他不为财而画，不为情所困，不介入任何艺术流派，不崇拜权威，也不愿别人把他当作权威，杜尚不想改变别人什么，他只是希望别人不要妨碍他的独立，不要妄图设置他的生活，他也不想设置别人的生活，因为作为个体的每个人都是独立的。杜尚从来不要求别人与他一致，对于别人与他的不同，他通常的口头禅是“那没关

系”。总之，他总是逃避，逃避他人和社会对他的委派和限制，也没有限制、强加他人的愿望，他的这种潇洒做派恰恰体现了贡斯当提出的“现代人的自由”以及柏林的“消极自由”。

贡斯当说，“我们已经不再欣赏古代人的自由了，那种自由表现为积极而持续地参与集体权力。我们的自由必须是由和平的享受与私人的独立构成的。个人独立是现代人的第一需要；因此，任何人决不能要求现代人做出任何牺牲，以实现政治自由”^[1]，贡斯当认为消极自由是现代概念，消极自由体现了多元文化的包容性。在贡斯当的基础上，柏林区分出积极自由和消极自由，积极自由是free to，即主动去做什么，消极自由是free from，是免于受限制。在哈耶克那里，消极自由是作为人最基本的自由，这种自由的底线是在不违反法律的前提之下，允许别人做与自己不同的事。密尔、康德、马克思也提出类似的自由原则：康德说，“不论做什么，总应该做到使你的意志所遵循的准则同时能够成为一条永远的普遍的立法原理。”^[2]密尔说，“唯一实称其名的自由，乃是按照我们自己的道路去追求我们自己的好处的自由，只要我们不试图剥夺他人的这种自由，不试图阻碍他们取得这种自由的努力。”^[3]马克思那句著名的话“每个人的自由发展是一切人的自由发展的条件”更明白地重申了个人自由和他人自由的关系、个人自由的相对性。

西方现代艺术史上，布雷东和杜尚可以说是体现积极自由与消极自由的典型，布雷东发起的超现实主义是尼采、弗洛伊德的非理性主义思潮在文学艺术领域的体现，对西方文学与艺术影响广泛、深远，这个运动持续了将近40年，波及世界各国。这与布雷东的大力推动直接相关，但布雷东希望一切都追随他的超现实主义，想把一切都纳入他包罗万象的超现实主义，对于持不同意见者和他认为会取代他领袖地位的艺术采取压制和

[1] [英]贡斯当. 古代人的自由与现代人的自由[M]. 阎克文, 刘满贵, 译. 上海: 上海世纪出版集团, 2003: 59.

[2] [德]康德. 实践理性批判[M]. 关文运, 译. 南宁: 广西师范大学出版社, 2002: 16.

[3] [英]密尔. 论自由[M]. 许宝葵, 译. 北京: 商务印书馆, 1998: 14.

陷害的手段。柏林曾预言积极自由会导致自由的失落，不排除布雷东这样的积极自由者有这种嫌疑。无论是积极自由，还是消极自由，都是相对的自由，不管什么自由，都是指人的活动的自主状态，这种自主状态是一定范围内的自主，他要受到他所处的外部关系即自然条件和社会条件的制约和限制。外在限制不管多大力量，也不可能完全剥夺人的自主活动。所以个体的内在自由（精神自由）和外在自由（在社会现实中实际的权利）都是一个历史范畴。仅就艺术领域来说，内在自由是艺术家的独立意识和独立品格，是艺术创造不可缺少的精神品质，外在自由是艺术家精神探索的社会环境。缺少了内在自由，艺术就没有灵魂，缺少了外在自由，内在自由就失去了实现的条件。消极自由和积极自由的适度把握，才能获得更多的内在自由和外在自由。无论是积极自由人还是消极自由人都因崇尚自由而焕发出激情，这激情推动了社会的民主，使个体获得了更多的自由和自主。

7.2.1.2 虚无主义

艺术史学家泰纳指出：“环境（风俗习惯和时代精神）只接受同它一致的品种；环境用重重障碍和不断地攻击，阻止别的品种发展。”^[1]时代感是艺术家被观众接受的切入点，杜尚否定一切、质疑一切的态度与我们所处的这个时代环境息息相关。康德从体系上对理性加以批判，尼采的酒神精神掀起了西方现代社会的反理性主义思潮，弗洛伊德的精神分析证实了非理性在人生活中的合法性，自然科学领域非欧几何、测不准定理、爱因斯坦狭义相对论等理论的提出，动摇了牛顿定律、欧几里德定理的普适性，波普尔说，归纳方法无法保证一个理论的正确。维特根斯坦说，艺术、宗教、哲学这些都是无意义的命题。现代哲学的发展和自然科学的新发现为19世纪末以来直至今日都盛行的非理性思潮、虚无主义提供了有力的证

[1] 李醒尘. 西方美学史教程[M]. 北京: 北京大学出版社, 1994: 499.

据：没有绝对不变的、永恒的、普适的价值、标准。杜尚也认为，没有什么东西是彻底的真或彻底的假，一切人造的都不可信，人可以相信，但不能认为自己的相信或信仰就是真理，所以杜尚反对判断、立场。

黑格尔评论反讽时说，反讽者也渴望绝对与真实，尽管他本性是纯粹的，但他只看到了消极的东西，于是他无法自拔，杜尚表面的洒脱是没有形而上学作依托的自由，是飘浮在空中的、没有根基的自由，一切都没有意义的自由变成了虚无，到最后就演变为绝望：对生活的绝望、对他人和社会的绝望，变成了彻底的悲观主义者，因为彻底的自由是不可能实现的。克尔凯郭尔认为这种消极自由、这种否定只停留在美学层面，没有实践的性质。消极自由只是从否定权威出发，没有达到更高一层的精神境界，而在美学层面的绝望只能是厌烦，而要跳出美学层面的绝望，走出厌烦，必须走向伦理层面和宗教层面。文学式的爱是享乐主义的、不忠诚的和自私的，杜尚以反讽的火焰烧毁艺术，把艺术引向肉体和本能的层面，实质是对现实和伦理的漠视，这种超然把所有道德的和不道德的做虚空。反讽不关心他人，只把眼光瞄向自己；他摧毁一切，却没有企图拯救。它是通过夸大人性并利用人性的弱点，引起人们对艺术和自身反思的一种策略和效果，它既是手段，也是目的。杜尚的否定和反讽没有给人们指出一条道路。既没有对现实的忧虑，也没有对未来的祝福。罗蒂说，真理是人制造的，而不是被发现的，反讽只是一个工具，它不宣称发现事物的本质，只是怀疑一切，并与之保持疏离状态。

古代悲剧中主人公一出场就与国家、家庭、命运紧密相连，他的毁灭就不仅是出自他个人的过失，更源于个人无法把握的、深不可测的命运的力量。但古代世界中的命运要素被现代的主体性、个体性消解了，现代悲剧中主人公的毁灭只是个人自身造成的悲剧，他本人应该为这种毁灭负责，其直接后果是，19世纪不再适合悲剧的生存，而日渐呈现出滑稽的色彩，现代悲剧必然被反讽取代。黑格尔说真正美的心灵一定是有所作为的，是实实在在的人，从这个角度说，反讽者不是好人；克尔凯郭尔认为摆脱这

种美学层次上的，或者艺术家独有的虚无和消极自由就必须跳跃到伦理和宗教层面，人不可能借助思辨和理性来建立同上帝的关系，上帝不是抽象思辨的对象，而是主观体验的对象；早在克尔凯郭尔之前的法国著名哲学家、科学家帕斯卡（Blaise Pascal 1623~1662）也说过，怀疑论只是他自己思想进展的一个阶段，他提出的从怀疑转向信仰的理由，也能够为杜尚式的反讽、虚无提供思路：没有神的恩典，人就成为不可理解的崇高和卑鄙的混合物，就不能得到其天性渴望的至善，哲理和世俗生活都没有考虑这些矛盾，而宗教做到了这一点，就因为这个理由，宗教也应该受到崇拜和爱戴；克服怀疑论者的冷漠，就是相信上帝，如果上帝不存在，怀疑论者由于相信而不会失去任何东西；如果上帝存在，则怀疑论者由于相信上帝而获得永恒的生命。

7.2.2 引诱者与领路人

7.2.2.1 引诱者

黑格尔对F·施莱格尔等浪漫派反讽极力贬低，认为反讽者只关心艺术家的自我，他们随意把本来有意义的东西如真理、道德架空，这源自反讽者性格的懦弱和可鄙，是不道德的坏人。克尔凯郭尔认为黑格尔对反讽者的贬低过于偏颇，反讽者很重要的乐趣在于外表与内在的不一致，并以别人的被蒙骗而感觉快乐，他用戏谑掩盖他内心的空虚、忧郁和绝望，表面上拿一切开涮，实际上对现实是绝望，反讽者不相信价值判断，讨厌非此即彼，反讽的严肃中隐藏着玩笑，笑里隐藏着严肃，大多数的时候反讽者外表上看上去是个坏人，实际上是个好人。对于反讽者来说，道德的规定过于具体。反讽与虚伪不同，虚伪是恶行向美德的崇敬，虚伪者假装是个好人，本质上是个坏人。由于反讽的伪装，作为掩盖本质的现象，它是恶的，是消极的，作为被掩盖的本质，它追求艺术的自律和纯粹性。

杜尚的作品似乎总是模棱两可、意味深长，反讽者的忧郁隐藏在装腔

作势的、戏谑的伪装后面。他不愿意直截了当地被理解，他否定一切的价值，只是为了自己的开心，尽管享受表象和事实不一致带来的快乐，享受反讽的自由。他不承担责任，因为他从事的是特殊的职业即艺术。反讽者无时无刻不意识到他的表面行为与他自己的真相是截然对立的，反讽者杜尚造诣极深，风流倜傥，举止优雅，有时神情严肃，有时和蔼可亲，但他却是洞彻尘世、嘲弄世相的艺术小丑。反讽者唤醒人们对真理的渴望，却从不给予满足；使他们为某种期待中的快乐所激动，却从不给予他们稳定的营养食粮。反讽的作用是双方面的，它将人们从沉睡的无知状态中唤醒，然而却在人们的渴望中保持沉默。为什么反讽者沉默呢，因为他只是把反讽作为手段，杜尚对一切进行嘲讽，但他自己都不知道嘲讽之后的道路在哪里，但人们期望得到答案，于是杜尚就经常自相矛盾，他把现成品当作一个轻松的玩笑顺手抛出，艺术品并非艺术家才能有的特权，暗示生活中的物品具有成为艺术品的可能性，普通人具有成为艺术家的可能性。当人们像他一样把生活中的东西拿来当艺术品时，他又认为对现成品要有所选择，因为现成品可重复，没有个性。杜尚不断地在反讽之内兜圈子。杜尚说，如果不能引起震动，就不值得做，如果你想引起震动，但没有引起震动，这实在是一个震动（打击）。杜尚出道时艺术小丑式的成功为某些投机取巧的后现代艺术提供了样板。他们把反讽的负面极端化，情色泛滥，粪便也想进入博物馆，某些后现代艺术对引诱者的恶意曲解和苍白复制缺乏智慧和幽默。

克尔凯郭尔认为，不能否认每个人心中应有一种更高的和更完满的事物的向往。“现实不是一个炼狱，因为精练灵魂的方式不是让它赤裸裸地跑出生活之外，现实是历史，在这个历史之中，意识一步步地得以充分发展。而极乐不在于遗忘这一切，极乐恰恰在于显现于意识的逐步发展之中。因此，现实不得遭鄙夷，而向往应是一种健康的爱，不应是骄气、疲

软的遁世。”^[1]

7.2.2.2 领路人

就反讽对一切价值的否定来说，它教人反思，重新思考我们信以为真的观念，重新审视社会生活和个体本身的作为。就任何事物的发展来说，人们对它的认识都是由表及里、由浅入深，人的认识能力的有限导致了人类开始的期望和事态发展的矛盾，克尔凯郭尔说，“科学渐渐取得惊人的成果，以致它都与科学挂不上钩了；不仅对人类秘密的见解，而且对神灵秘密的见解，也在市场上廉价贩卖，不得不令人起疑心了。”“这就得靠反讽来清算这笔账。在每个人的生活中，有那么多急待摈弃的东西，急待铲除的野草，这都是反讽可以大显身手的地方。”^[2]

就反讽的指向性而言，反讽注重对立双方的相互依存关系，处于一种临界状态，正如杜尚的现成品，正如杜尚的多重身份，有越多的反讽，艺术家就越自由、越多的创造性漂浮在其作品中，反讽在其作品中无处不在，无所不至，以至作品中的反讽又被反讽控制住了。在杜尚的作品中，他是反讽的主体，在实际生活中，在他的人生轨迹中，艺术家则是被反讽的对象，命运才是反讽的主体。科学家们声称，没有怀疑就没有真正的科学；对反讽者而言，没有反讽就不可能有真正的人生。“掌握了反讽，也防止把现象当偶像来崇拜，教人反思、静观，且对它的运作就很重要，以便个人生活获得健康和真理。掌握了反讽，才能扭转未被反讽掌握的反讽所倡导的生活。”^[3]对反讽有深度和广度上的认识，就会尽量避免命运中的反讽，面对命运的反讽，也可以泰然处之，面对以真善美的面孔伪装的假恶丑，反讽是反击力度最大、效果最明显的手段，艺术圈内的盲目自大，相互倾轧一直存在，艺术圈的齟齬只是人类社会的一方面而已。严肃正经地

[1] [丹麦]索伦·奥碧·克尔凯郭尔. 论反讽概念[M]. 北京: 社会科学出版社, 2005: 285.

[2] 同上, 第284页。

[3] 同上, 第285页。

对别人进行教育没有大多效果，面对缺乏诗意的糟糕现实，借助对立面去认识对立面，也许更符合杜尚游刃有余、超然世外的个性。杜尚反讽的方式似数学中的归谬法，直到这种错误的前提推导出荒谬的结论，在让世人感觉诧异、滑稽的同时也体会到精神的焕然一新。

就反讽与现实的关系而言，反讽的趋向在本质上是批判性的。艺术是自律的整体，又是社会的事实。阿多诺认为，“艺术具有双重性：它的独立性和它作为社会事实的特征。这种双重性又始终表现在二者既明显地相互依存又相互冲突的关系之中。”^[1]艺术的生产方式总是体现着生产力和生产关系的辩证法，也不仅因为艺术的题材内涵总是源于社会，还由于艺术采取了与社会对立的立场。即使艺术反抗现实，也表明艺术与社会的关联。在商品交换关系和工具理性为主导的现代社会中，艺术不惜摒弃、消解象征和谐、美化现实的艺术形式美的外观，以保证自己作为自律的存在。无论是立体主义、未来主义，还是超现实主义，反和谐、反模仿、反整一、反确定的变形、抽象、破碎、夸张、荒诞，从根本上是对异化现实的批判和否定，是社会历史事实的反映与展现。

就反讽与过去的艺术形式的关联来看，无论是杜尚的反讽艺术，还是塞尚、毕加索在画布内对艺术形式的探索，都源于艺术创新的心理动机。按照20世纪西班牙哲学家加塞特（José Ortega y Gasset, 1883~1955）的观点，艺术家的独创性朝着两个不同方向发展，要么与过去相一致，把过去当做自己的遗产，召唤艺术家不断完善；要么对以往模式化、程式化的艺术有一种自然而然的厌恶。新艺术总是想摆脱威胁、窒息自己的旧艺术，现代艺术“嘲笑的就是艺术本身，这正好是现代灵感的滑稽性质所要表达的东西。”^[2]在前一种情况下，艺术家乐于落入传统规范，并重复着某些神圣的模式，比如毕加索、罗丹、贾科梅蒂；而在后一种情况下，艺术家不但

[1] 陆梅林，选编. 西方马克思主义论美文选[M]. 南宁：漓江出版社，1988：373.

[2] 福柯，哈贝马斯，布尔迪厄等，著. 激进的美学锋芒= Radical spearhead of aesthetics[M]. 周宪，译. 北京：中国人民大学出版社，2003：140.

会偏离业已存在的传统，而且会同样乐于阐明自己的作品，以质疑由来已久的规范，比如杜尚。波德莱尔之所以赞美黑维纳斯，只因为古典的维纳斯是白人。传统风格造就的不断增长的大众妨碍了尚未成熟的艺术家和他所处的世界做的直接的富有独创性的沟通。19世纪末20世纪初现代艺术的前驱——库尔贝、德拉克洛瓦、马奈、塞尚、马蒂斯等无不是在当时保守的艺术评论界和公众的责难、谩骂中逐渐被后来的公众认可。于是出现了两种情况，要么是传统窒息了一切创造力，如埃及、拜占庭或东方国家那样；要么艺术的面貌发生改变，如欧洲的艺术，在相当长时间内，“它那朝向未来的本能贯穿于整个欧洲历史中，与东方不可救药的传统主义形成鲜明对照。新艺术批判的力度与距离成反比。”^[1]西方艺术史上现实主义和浪漫主义画派的产生源自对古典主义的反抗，印象派、后期印象派的产生源自对现实主义和浪漫主义的反抗，野兽派、立体派、达达派、未来派、超现实主义等又都想挣脱印象派、后印象派的影响和束缚，塞尚崇尚17世纪“古典主义之父”普桑的理性构思，不喜欢同时代艺术家高更的主观表现，他吸收印象派的元素，但并不固化在印象派的创作方式里；杜尚尝遍野兽派、立体派、达达派、未来派的众多画法，最后摒弃画布、画法，成为观念艺术、极简艺术、偶发艺术、行为艺术、波普艺术的开路先锋。

加塞特认为，“叔本华和瓦格纳的艺术总是怀着拯救人的雄心，现代艺术被欣赏的原因，恰恰因为它被观众视为是一场闹剧。”^[2]时代、个人经历造就人的品格、境界，无须鄙视当代艺术，毕竟他们没有被塑造高尚的背景，他们是功利、精明的市场竞争的恶之花。现代艺术之所以体现出非人化，不再摹写自然实物，源于艺术创新的心理动机，源于对以往艺术摹写手法的厌烦、腻味，所以艺术发展到了现代艺术这里变成了反讽。

仅就西方架上艺术的创作模式而言，艺术家在画布内的发挥余地有限，

[1] 福柯，哈贝马斯，布尔迪厄等，著. 激进的美学锋芒= Radical spearhead of aesthetics[M]. 周宪，译. 北京：中国人民大学出版社，2003：142.

[2] 同上。

杜尚的反讽艺术

走向画布之外就是历史的必然，西方现代艺术史需要一个不断叮咬艺术的牛虻，这个任务幸运地落到了反讽者杜尚身上。杜尚的反讽没有全面推出新原则，而是暗示了新原则的可能性，它不是现实性，而是介于可能性和现实性之间。这是一把双刃剑，它截断了老路，又劈出无数条新路，就像海德格尔的林中路，林中既没有路，但又处处是路。

结语

从理论上来说，杜尚的反讽改变了人们对艺术种类、艺术技法、艺术观念的既成看法、思维定势，其对艺术概念的深化和拓展以及对后现代艺术的影响值得理论界反思、归纳、总结；从实践上来说，杜尚的反讽给艺术注入一种活力，为后代艺术家打开了一个广阔的艺术天地，引导着艺术家们更多地注重艺术与生活、艺术与观众的联系，催生出波普艺术、偶发艺术、行为艺术、概念艺术、光效应艺术、装置艺术等新的艺术种类和艺术流派，使艺术以一种全新的面貌展现在世人面前。杜尚有意识地不把自己限制在一种风格里，尽量避免自己的作品成为商品，限制自己作品的数量，终生保持艺术家的自由、独立、创新，不仅把反讽作为创作手段，而且作为生存方式，杜尚从存在的层面表现了一个真正艺术家应有的风范，确立了艺术自由自觉的本性。无论是作为艺术家还是作为生存的个体，杜尚都是一座无尽的宝藏，任何艺术或非艺术都可从中汲取营养。

作为艺术创作方式，杜尚的反讽解构传统艺术观念，给艺术去魅，取消架上艺术，抛弃传统绘画，亵渎艺术的神圣性，嘲弄艺术家的自以为是，揶揄人们对伪真理的顶礼膜拜，认为人造的一切都没有价值，包括他自己、他的现成品和复制品。作为国际象棋高手，杜尚有意识地把观众当作对弈者，不断地推陈出新，深谙艺术家与观众共同创造艺术品的潜规则，把自己变成利用观众、揶揄观众、掌控观众、不动声色的上帝。不可否认后现代艺术中有不少精品，但也有些后现代艺术把杜尚的反讽极端化，或者变成不知所云的故弄玄虚，或者变成糟践真善美的、情色泛滥的恶毒作为，杜尚难逃其责；杜尚出道时艺术小丑式的成功为某些投机取巧的后现代艺术提供了样板，他们对引诱者的恶意曲解和苍白复制缺乏智慧和幽默，对领路人几年、几十年的潜心创作缺乏耐心和信心，缺乏杜尚式的不可

为财而画、不为情所困、不为事所累的洒脱心境。

后现代艺术什么时候走出杜尚，观众还有多少好奇心容忍某些后现代艺术对人类精神和情感的作践？加拿大学者弗莱认为西方文学创作不断地在神话（其中主人公不仅在活动能力上，而且在族类上也高于常人和环境）、浪漫传奇（其中主人公的行动高于常人和环境，但他是人而非神）、高模仿（主人公高于常人，但不高于环境，他的所作所为依然处于社会批评和自然秩序，如悲剧）、低模仿（主人公既不高于常人，也不高于环境，如现实主义小说）、反讽（主人公在智力和能力方面低于常人，使读者感到他们是在居高俯视一个类似愚人节的场面）这五种模式中循环，作为反映宇宙和人生的文学创作模式就像春夏秋冬周而复始的自然进程一样，反讽模式将会向神话回流，所谓“返者道之动”，我们拭目以待。

反讽作为生存方式，与杜尚所处的时代环境相关，所谓“鱼在水中”。杜尚的情欲主义、虚无主义源自19世纪以来现代哲学的发展和自然科学的新发现，甚至古代、近代哲学也没有提供绝对可靠的真理观。哲学家讨论了几千年的真理根本没有答案，柏拉图对理念的神化，康德小心谨慎地留下了一个物自体，胡塞尔对真理的悬置，海德格尔对真理的去除，转向切实的亲在，维特根斯坦对形而上学（包括伦理、宗教、美学）命题意义的质疑，德里达、罗蒂对杜尚的回应，人得以安身立命的信念仅仅是信念而已，无法证明其绝对、永恒。按照克尔凯郭尔的观点，反讽作为生存境界中的美学层面，是浅表层次的，还需要进入伦理和宗教层面。因为没有神的恩典，哲理和世俗生活就不能得到人类天性渴望的至善，克服怀疑论者的冷漠，就是相信上帝，如果上帝不存在，怀疑论者由于相信而不会失去任何东西；如果上帝存在，则怀疑论者由于相信上帝而获得永恒的生命。

杜尚在画布外的另辟蹊径不能否认别的艺术家在画布内对线条和色彩的孜孜以求，就像杜尚的消极自由无法否定他人的积极自由，杜尚的消极避世不能否定别人的热衷公益一样，绝对真理虽然不存在，但相对真理则处

处存在。世界是有限与无限、绝对与相对、无序与有序多样统一，是无神论者和基督徒共存的世界。杜尚的反讽只是多样的创作方式和生存方式中的一种，不能否定其他的创作方式和生存方式的价值和意义。

主要参考文献

1. 中文专著

- [1] [古希腊]柏拉图. 柏拉图文艺对话录[M]. 朱光潜, 译. 北京: 人民文学出版社, 1983.
- [2] [古希腊]柏拉图. 理想国[M]. 郭斌和, 张竹明, 译. 北京: 商务印书馆, 1986.
- [3] [古希腊]亚里士多德. 诗学[M]. 陈中梅, 译. 北京: 商务印书馆, 1996.
- [4] [古希腊]亚里士多德. 修辞学[M]. 罗念生, 译. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 1991.
- [5] [古希腊]亚里士多德. 亚历山大修辞学[M]. 崔延强, 严一, 译. 台北: 慧明文化事业公司, 2001.
- [6] [德]康德. 判断力批判(上)[M]. 宗白华, 译. 北京: 商务印书馆, 1996.
- [7] [德]康德. 判断力批判(下)[M]. 韦卓民, 译. 北京: 商务印书馆, 1996.
- [8] [德]黑格尔. 美学(第3卷)[M]. 朱光潜, 译. 北京: 商务印书馆, 1979.
- [9] [德]吉尔伯特·库恩. 美学史[M]. 夏乾丰, 译. 上海: 上海译文出版社, 1989.
- [10] [英]李斯托威尔. 近代美学史述评[M]. 蒋孔阳, 译. 上海: 上海译文出版社, 1981.
- [11] [意]克罗齐. 美学的历史[M]. 王天清, 译. 北京: 中国社会科学出版社, 1984.
- [12] [德]阿多诺. 美学理论[M]. 成都: 四川人民出版社, 1998.
- [13] [法]丹纳. 艺术哲学[M]. 傅雷, 译. 北京: 人民文学出版社, 1963.
- [14] [美]H.G.布洛克. 现代艺术哲学[M]. 滕守尧, 译. 成都: 四川人民出版社, 1987.
- [15] D.C.米克. 论反讽[M]. 周发祥, 译. 北京: 昆仑出版社, 1992.
- [16] [丹麦]索伦·奥碧·克尔凯郭尔. 论反讽概念[M]. 北京: 社会科学出版社, 2005.
- [17] [德]F·施莱格尔. 浪漫派风格——施莱格尔批评文集[M]. 李伯杰, 华夏出版

- 社, 2005.
- [18] [美]阿恩海姆. 艺术与视知觉[M]. 中国社会科学出版社, 1984.
- [19] [加]弗莱. 批评的解剖[M]. 陈慧, 等, 译. 天津: 百花文艺出版社, 2006.
- [20] [美]杜夫海纳. 审美经验现象学[M]. 韩树站, 译. 文化艺术出版社, 1996.
- [21] [法]加缪. 西西弗的神话[M]. 杜小真, 译. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 1987.
- [22] [德]伽达默尔. 真理与方法[M]. 洪汉鼎, 译. 沈阳: 辽宁人民出版社, 1960.
- [23] [美]罗蒂. 偶然、反讽与团结[M]. 徐文瑞, 译. 北京: 商务印书馆, 2003.
- [24] [德]海德格尔. 林中路[M]. 孙周兴, 译. 上海: 上海译文出版社, 1997.
- [25] F·施勒格尔. 浪漫派风格——施勒格尔批评文集[M]. 李伯杰, 译. 北京: 华夏出版社, 2005.
- [26] [美]维塞尔. 马克思与浪漫派的反讽: 论马克思主义神话诗学的本源[M]. 陈开华, 译. 武汉: 华东师大出版社, 2008.
- [27] [德]曼弗雷德·弗兰克. 德国早期浪漫主义美学导[M]. 聂军, 译. 长春: 吉林人民出版社, 2006.
- [28] [法]柏格森. 笑[M]. 徐继曾, 译. 北京: 中国戏剧出版社, 1980.
- [29] [加]麦克卢汉. 理解媒介[M]. 何道宽, 译. 北京: 商务印书馆, 2000.
- [30] [美]詹明信. 晚期资本主义的文化逻辑[M]. 陈清桥, 译. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 1997.
- [31] [美]桑塔耶纳. 美感[M]. 缪灵珠, 译. 中国社会科学出版社, 1985.
- [32] [德]尧斯, 霍拉勃. 接受美学和接受理论[M]. 沈阳: 辽宁人民出版社, 1987.
- [33] [德]马克思. 1844年经济学哲学手稿[M]. 王太庆, 译. 北京: 人民出版社, 1979.
- [34] [美]韦勒克. 近代文学批评史(第2卷)[M]. 上海: 上海译文出版社, 1997.
- [35] [美]O.A.魏勒. 性崇拜[M]. 历频, 译. 北京: 中国文联出版公司, 1988.
- [36] [美]丹尼尔·贝尔. 资本主义文化矛盾[M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 1989.

- [37] [英]特里·伊格尔顿. 后现代主义的幻象[M]. 华明, 译. 北京: 商务印书馆, 2000.
- [38] [美]休斯. 新艺术的震撼[M]. 刘萍君, 等, 译. 上海: 上海人民美术出版社, 1989.
- [39] [德]莫里茨·盖格尔. 艺术的意味[M]. 艾彦, 译. 北京: 华夏出版社, 1999.
- [40] [英]安妮·谢弗-克兰德尔. 剑桥艺术史(中世纪艺术)[M]. 钱乘旦, 译. 北京: 中国青年出版社, 2009.
- [41] [英]唐纳德·雷诺兹. 剑桥艺术史(19世纪艺术)[M]. 钱乘旦, 译. 北京: 中国青年出版社, 2009.
- [42] [英]罗斯玛丽·兰伯特. 剑桥艺术史(20世纪艺术)[M]. 钱乘旦, 译. 北京: 中国青年出版社, 2009.
- [43] [美]卡文·托姆金斯. 达达怪才—马塞尔·杜尚传[M]. 张朝晖, 译. 上海: 上海人民美术出版社, 2000.
- [44] [法]J·德比奇, 等, 著. 西方艺术史[M]. 徐庆平, 译. 海口: 海南出版社, 2001.
- [45] [法]卡巴内. 杜尚访谈录[M]. 王瑞芸, 译. 南宁: 广西师大出版社, 2001.
- [46] 杨恩寰. 美学引论[M]. 北京: 人民出版社, 2005.
- [47] 王旭晓. 美学通论[M]. 北京: 首都师范大学出版社, 2000.
- [48] 张法, 王旭晓. 美学原理[M]. 北京: 中国人民大学出版社, 2005.
- [49] 叶朗. 现代美学体系[M]. 北京: 北京大学出版社, 1988.
- [50] 王旭晓. 美学原理[M]. 上海: 上海人民出版社, 2000.
- [51] 吴琼. 西方美学史[M]. 上海: 上海人民出版社, 2000.
- [52] 张法. 二十世纪西方美学史[M]. 成都: 四川人民出版社, 2003.
- [53] 章启群. 新编西方美学史[M]. 北京: 商务印书馆, 2004.
- [54] 马奇. 西方美学史资料选编[C]. 上海: 上海人民出版社, 1987.
- [55] 牛宏宝. 现代西方美学[M]. 上海: 上海人民出版社, 2000.
- [56] 杨恩寰, 梅宝树. 艺术学[M]. 北京: 人民出版社, 2001.

- [57] 朱立元, 主编. 美学[M]. 北京: 高等教育出版社, 2002.
- [58] 彭立勋, 邱紫华, 吴予敏. 文艺复兴至启蒙运动美学//西方美学史第2卷[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 2005.
- [59] 蒋孔阳, 主编. 二十世纪西方美学名著选(下)[C]. 上海: 复旦大学出版社, 1988.
- [60] 李醒尘. 西方美学史教程[M]. 北京: 北京大学出版社, 1994.
- [61] 赵毅衡, 编. “新批评”文集[C]. 天津: 百花文艺出版社, 2001.
- [62] 王瑞芸. 变人生为艺术—艺术史论笔札[M]. 北京: 人民美术出版社, 2003.
- [63] 王瑞芸. 美国美术史话[M]. 北京: 人民美术出版社, 2004.
- [64] 孙矫雁. 杜尚[M]. 北京: 中国人民大学出版社, 2004.
- [65] 陈君. 杜尚论艺[M]. 北京: 人民美术出版社, 2000.
- [66] 云雪梅. 毕加索论艺[M]. 北京: 人民美术出版社, 2002.
- [67] 陈建军. 沃霍尔论艺[M]. 北京: 人民美术出版社, 2001.
- [68] 邱志杰. 给我一个面具[M]. 北京: 中国人民大学出版社, 2003.

2. 外文专著

- [1] Francis M. Naumann. *Marcel Duchamp: The Art of Making Art in the Age of Mechanical Reproduction* [M]. Harry N. Abrams Publishers, 1999.
- [2] Alice Goldfarb Marquis. *Marcel Duchamp, the Batcher Stripped Bare* [M]. MFA Publication, 2002.
- [3] Richard Allen Hitchcock. *Romantic Irony* [M]. Columbia University Press, 2007.
- [4] Leonard P. Wessell. *Karl Marx, Romantic Irony, and the Proletariat: the Mythopoetic Origins of Marxism* [M]. Louisiana State University Press, 1979.
- [5] Thierry de Duve. *Kant after Duchamp* [M]. Cambridge: MIT Press, 1996.
- [6] Arturo Schwarz. *The Complete Works of Marcel Duchamp* [M]. New York: Delano Greenidge Edition, 2000.
- [7] Michel Sanouillet and Elmer Peterson, eds.. *Duchamp du Signe Ecrits* [M]. Paris:

杜尚的反讽艺术

Flammarion, 1975.

[8] Pontus Hulten . *Marcel Duchamp: Work and Life* [M]. The MIT Press, 1993.

[9] Calvin Tomkins. *Duchamp: A Biography* [M]. Henry Holt and Company, Inc., 1996.

廖 杏：

41岁，中国人民大学美学博士，研究方向为艺术理论与文化产业。现供职于石家庄学院。在《理论界》、《艺术探索》、《美与时代》等期刊发表了《丑的辩证法》、《行走的深度——贾科梅蒂代表作浅释》、《浅析杜尚作品的美学意义》等文章，参编多部著作。

责任编辑：吴建功

装帧设计：建 功

ISBN 978-7-5310-5636-2



9 787531 056362 >

定价：38.00 元