

July 2021

The Establishment of Modern Art Law of "Do Whatever You Want" and the Reconstruction of Pan-Art Category: Case Study of the Ready-Made Works of Marcel Duchamp

Weisheng Xiao

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Xiao, Weisheng. 2021. "The Establishment of Modern Art Law of "Do Whatever You Want" and the Reconstruction of Pan-Art Category: Case Study of the Ready-Made Works of Marcel Duchamp." *Theoretical Studies in Literature and Art* 41, (4): pp.178-187. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol41/iss4/17>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

“为所欲为”现代性艺术法则的确立与泛美术范畴的重建

——以杜尚现成品为中心

肖伟胜

摘要: 杜尚的现成品否决了给艺术下定义的可能性,实际上意味着“艺术自由”的可能性,这就是现成品所确定的新的艺术原理,该原理进而确立了“为所欲为”现代性艺术法则。该法则使艺术成为司法上的“判例”事件,它只规定一种与普遍一致的形式,因而给出的判断是一种反思性的审美判断。杜尚通过恢复泛美术的传统,也就是将语文艺术重新纳入美术的范畴,从而让绘画再一次为思想服务。这种返古开新策略的形成源于他经受尼采、施蒂纳以及希腊哲学的精神洗礼,并且深受马拉美、鲁塞尔以及拉福格等文学家的灵感启迪,进而创造出了 20 世纪最具原创性的众多现成品。

关键词: 现成品; 为所欲为; 艺术法则; 司法判例; 泛美术

作者简介: 肖伟胜,文学博士,西南大学文学院教授,主要从事西方美学、视觉文化研究。通讯地址:重庆北碚区天生路 2 号西南大学文学院,400715。电子邮箱: xwsheng@swu.edu.cn。本文系国家社科基金重点项目“语言学转向”与视觉方法论研究[项目编号: 15AZW003]和西南大学中央高校基本科研业务费专项资金资助项目[项目编号: SWU1909104]的阶段性成果。

Title: The Establishment of Modern Art Law of “Do Whatever You Want” and the Reconstruction of Pan-Art Category: Case Study of the Ready-Made Works of Marcel Duchamp

Abstract: The ready-made works of Marcel Duchamp made it impossible to define art, which actually implied the possibility of “artistic freedom”. This was the new artistic principle determined by the ready-made, a principle that has established the modern art law “do whatever you want”. This law makes art a judicial “precedent” event. It only stipulates a form consistent with the universal, so its judgment is a reflective aesthetic judgment. By restoring the tradition of pan-art, Duchamp brought language art back into the category of fine art so that paintings once again served the human thought. This particular strategy of returning to the ancient times resulted from the spiritual baptism of Nietzsche, Max Stirner and Greek philosophy, as well as the illumination by such writers as Stéphane Mallarmé, Raymond Roussel and Jules Laforgue. It was in this way that Duchamp created many of the most original ready-made works of the 20th century.

Keywords: the ready-made; do whatever you want; art law; judicial precedent; pan-art

Author: Xiao Weisheng, Ph. D., is a professor at the School of Literature and Language, Southwest University. His research interests include Western aesthetics and visual culture. Address: School of Literature and Language, Southwest University, 2 Tiansheng Road, Beibei District, Chongqing 400715, China. Email: xwsheng@swu.edu.cn The paper is supported by the National Social Science Foundation of China (15AZW003) and the Fundamental Research Funds for the Central Universities of Southwest University (SWU1909104).

引 子

1919年,杜尚选取了欧洲艺术中最著名的一件经典作品——达·芬奇的《蒙娜丽莎》复制品——并对其加以涂改,取名为《L. H. O. O. Q》。该作品相比《泉》而言,对传统价值观念的抨击更加引人注目,更为激进。通过添加一撮山羊胡子和两撇八字胡,他成功地把这个神秘的人物转变成为一个雌雄同体或女性化的男性形象,并且用一种令人厌恶的文字游戏来强调这一点。当人们根据法语语音来朗读这些字母时,它们听上去就像这样一个句子:“她的屁股很诱人。”(Elle a chaud au cul)在解释自己的创作动机时,杜尚是这样说的:“在达达主义蓬勃发展以及我们正在摧毁很多事物的1919年,这幅《蒙娜丽莎》变成了一个最好的牺牲品。我之所以在她的脸上加了一撮山羊胡子和两撇八字胡,仅仅只是想要亵渎它而已。”(Smith 247)不管是旨在对美的艺术传统发起攻击的《泉》,还是这幅只想对艺术经典《蒙娜丽莎》予以亵渎的“现成品”,事实上,从杜尚制作的大量现成品来看,几乎都采用了这种近乎恶作剧的手法。

现成品这一概念是杜尚在1915年到达纽约的时候形成的,后来他将自己前期制作的《自行车轮》《梳子》《咖啡机》以及《雪铲》等也都追认为现成品。1938年出版的《超现实主义简明词典》赋予了 this 术语清晰明确的定义:通过艺术家的选择,使工业制品提升到艺术的高度。这个词条实际上是由超现实主义安德里·布勒东执笔的。这个不太严谨的定义被艺术史家称为稀释版——选择一件产品,改变它的语境,把它称为艺术,这样就成了。虽然杜尚并没有完全否决布勒东的定义,但他在描述现成品的时候曾说,它是“一件不是由艺术家创造的艺术品”,同时却又说,“请注意,我并打算做一件脱离了艺术本身的艺术作品”(哲思特 260);看来反讽的态度是杜尚一贯的风格,在现成品的定义上也不例外。杜尚制作现成品其实有着三层用意,即首先是对传统艺术原创性或独特性的蔑视和嘲弄,要的就是“它不具备独特性”。其次是对传统手工制造的解构,逃离趣味,逃离如同神造万物那样的美学感受以及纯视觉的愉悦,用偶然的方式和对美学

的漠视来取代它们,也就是主张艺术并不必然关乎美;最后,关键的问题其实是制作者的“选择”,这种选择往往是一种有意随机安排,就如从未见面的男女经第三者安排的约会,同时还通过创作者的题字签名这样的语言形式来唤起观众的别样思考,旨在挣脱传统的绘画形式,从而为心智服务。杜尚说他想使用现成品来“改变艺术家的地位,或者,至少改变用来定义艺术家的标准”(哲思特 261)。

一、杜尚现成品与“为所欲为”现代性艺术法则的确立

今天,当我们回望杜尚这一系列现成品时,尽管它们已经丧失了最初的颠覆性和锐利锋芒,但这些打破旧习的物品已然改变了用来定义艺术家的标准,并在相当程度上提醒我们去质疑艺术、艺术史,以及靠什么来成为一名艺术家。事实上,现成品是杜尚给予艺术史的一笔非常丰厚和宝贵的遗产,它对后来的艺术发展至少有两方面的借鉴和启示:一是,杜尚企图经由“现成品”来确认一种新的艺术原理,即“艺术自由”(art at large)的可能性(art at large,也可译为“整个的艺术”“一般艺术”),该原理不受制于任何审美鉴赏力或形态学的限制性要求。杜尚说:“现成品的有趣之处在于,我从来没能找到一个完全满意的定义或解释。”(威瑟姆 319)这其实是说,“现成品”不能用传统的形态学方式来加以界定,它没有固定的身份。研究杜尚而熟知其毕生作品的安妮·德·哈农库特也认为,“在杜尚所有的创作中,现成品是最无法分类和并入某个主题的”(威瑟姆 324)。如果要把现成品划入某个类别或范畴,就涉及它满足那个范畴的成员资格的标准或条件,但是“现成品”在展开自身传奇的历史进程中,却经历过多次改变,其变种包括“互补的现成品”“调整的现成品”“远程现成品”和“不幸的现成品”,以及“现成品的意向”等。这就出现一件“现成品”在这样或那样的情况下会表现出自我破坏的“意向”(威瑟姆 319),如此一来,其语义都飘浮不定,难以捉摸,更遑论将其纳入既有的类别或范畴之中了。在此情形下,杜尚往往是在否定的意义上来给现成品下定义,“现成品的真正意义是否决了给艺术下定义的可能性”(哲思特

259)。

现成品否决了给艺术下定义的可能性,实际上意味着“艺术自由”的可能性(Smith 255)。这就是现成品所确定的新的艺术原理。该原理通过杜尚这些亵渎冒犯之作体现出来。“艺术自由”的可能性原理表示,一旦我们将任选的制造物(工业制成品)提升为“现成品”,也就是把任意选择的对象判定为艺术,那么在“这是艺术”这个命题中,艺术就可以是任何对象,不管它是什么。所以说,经过杜尚命名之后的所有现成品本身都是无关紧要的,因为它们无论是什么都可以。更进一步,在对现成品作出“这是艺术”的判断时,这一判断就不只是一个句子而已,而是一个声明,“一个声明就成了一个语言‘对象’,它被认为是语言的声明功能的实施”(《杜尚之后的康德》314)。于是,现成品在“这是艺术”的声明中获得了它们作为艺术品之存在。现成品的这种变换对《泉》当然有效:这小便器什么也没做,只是展示自己,它首先是作为实例证示的声明“这是一个小便器”加以转译;其次,它须进一步展示自己以便检验是否能纳入那种艺术惯例之中,由于已经成功地通过了这个试验,小便器也被“这个小便器是一件艺术品”的声明所转译,此声明是它确实通过上述试验的证词。因此,“这是艺术”这一命题将现成品转译为声明。当这个声明引导我们面对任何一件杜尚的现成品时,一方面,当那些选调为现成品的指称对象被认为是艺术品时,就确立了杜尚作为艺术家的名声,并将其供奉为它们的创始人;另一方面,通过对现成品做出的是艺术的判断,公众已经收到这个声明,并且为了声明自身而重复它,也就是迫使观者像杜尚那样重复这一声明即“这是艺术”。如此这般,那么一直掌控着“艺术”命名权的职业的、审美法则的卫道士,就将判断艺术的权利,判断无论什么都可以是艺术的权利,让渡给了观众。“现成品”象征性完成的,正是这一立法权的转移,所以比利时艺术理论家蒂埃利·德·迪弗说:“在预见性地将现成品的作者投射到门外汉的观众的位置,杜尚倒过来迫使这一观众——特别当 he 或 she 是一位‘专家’之时——相应地将 he 或 she 投射到这一作者的位置,与他本人一样遵循同样的法则。这就是现代性的法则,而它所说的无非就是:为所欲为。”(《杜尚之后的康德》274)而正是这一立法权的

转移,才使现成品真正达成它嘲弄和打败甚至改变观众的最终目标。

因此,“为所欲为”成了现代艺术家必须遵循的法则,也是其应尽的义务。它一方面禁止职业的、审美法则的卫道士们成为艺术传统的唯一守护者,随着画廊和公共绘画市场的形成和成熟,所谓艺术门外汉的观众不再可能被他们牵着鼻子走了。另一方面,伴随着“现成品”象征性地将判断艺术的权利让渡给观众,“为所欲为”这一法则也就规定了艺术家的行动,尽管这种行动是在没有规则可言情况下的行动。迪弗指出,“这是一个命令:行动;你应当做。不过,假如这个命令没有说我应该做什么,我又应该做什么呢?呵呵,你就做你想做的。根据你的自由意志来行动”(《杜尚之后的康德》275)。杜尚正是凭借着自己一个不羁的自由灵魂,不仅果敢地承负起自身作为现代艺术家的义务,更重要的是,他在艺术领域开创性地确立了“为所欲为”这一条现代性的法则。

“现成品”似乎让人们知道并明白,艺术的本质就是“无论是什么”,但这样一个命题存在着吊诡之处。首先作为一个(a)现成品却没有展示什么——它甚至并不展示自己,因为它仍然有待于被展示,被指派为“这是艺术”,而如果没有指示语“这”,艺术就没有存在。拿《泉》这件作品来说,小便器即便被选中了,但不被送去展览,没有观众把它当成艺术欣赏,那么小便器就不能成为艺术。其次,这个(the)现成品也没有展示什么,因为,当它被附加于任何“这”的时候它什么也不是,只是一个声明“这是艺术”,换言之,即便观者面对小便器声称“这是艺术”,其实也并不像欣赏传统艺术品那样,赏玩其形式的美感,因为它没有展示什么。最后,这一个(this)现成品,例如《泉》,也没有使任何关于艺术之外的东西为人所知或所见;与1917年的情形一样,它还是让我们在它面前感到盲目(《杜尚之后的康德》281)。也就是说,即便我们把它当作艺术品,但它既然不仅在形式上没有什么令人称奇的精致美妙之处,在内容上也未反映外部世界什么特定的内容,那么这件非美学作品就显然用不着观众作美学的沉思、观察了。对于艺术的本质是“无论是什么”这一命题,我们经过上述概念分析后发现,它似乎陷入一种无意义的吊诡、荒谬的虚无境地:现成品既没有告诉我们什么是艺术的本质,也没有告诉

我们艺术没有本质；现成品没有告诉我们任何一个对象，绝对是任何一个对象，要成为艺术的充分必要条件，同样也没有告诉我们艺术是没有条件的。那它到底告诉我们什么呢？迪弗认为，现成品所告诉的就是：“艺术并非观看或认知之事，而是判断之事，并非描述之事，而是规定之事。”（《杜尚之后的康德》281）创作艺术就是判断艺术，就是作决定、作选择，不过在现成品制作中所作的选择是在标准缺席的情况下作出的。

从杜尚制作现成品的过程来看，每一次作品的制作完成既不能给予其他艺术家标准，也不能提供一种创作套式，从而垂范后世，正如迪弗所说：“因为构成某个艺术家的实践的标准、规范和惯例的东西，对于其他艺术家而言，只不过是别人的准则而已。没有一条准则可以构成一项普遍法则。”（《杜尚之后的康德》294）当一条准则被传送的时候，它同时也被重新判断了，因为每一件作品都是由判断、选择构成的，这样一来就形成了以准则为基础的“判例”传统，迪弗进一步指出：“所谓判例，指的是记载着过去人们对某些案例所作的判决的诉讼记录。这些案例与目前出现的案例相仿，它们都因具有特殊性而不可能被法律条文涵盖。法官必须参考判例，但他也有反驳的理由。一种法律制度越是接近习惯法，就越不依赖成文法，判例的作用也就越大。艺术的历史，特别是先锋派的历史，即现代艺术的历史，很像这样的法律制度。”（《艺术之名：为了一种现代性的考古学》39—40）该艺术传统由一位艺术家传播到另一位艺术家，从一个艺术运动传播到另一个艺术运动，从一个历史时刻传播到另一个历史时刻，从一件作品传播到另一件作品，现成品这一“判例”的历史也就将自己揭示为，不是类同于战争，而是类同于司法。司法上的“判例”传统其实揭橥了既保持自我又尊崇他者、既坚持规则又背离规则或超越规则的状态是人的本质属性。德里达在《论名字》中将这种从自我出发又背离自我的程式称作“双重定理”（double axiom）：“双重定理同时包含了规则和无规则的发明。它的规则就是你知道规则但又从来不被规则所束缚。因而在这里我们拥有这样的规则——这种规则是反复出现的、结构性的、普遍的。也就是说，每一次又是独体性的和范例性的——它是如此运作的：你不是简

单遵循规范法则，而是不依据现成规则，甚至不尊重现成法则。”（肖锦龙 9）司法上的每一次“判例”是独体性的和范例性的，这种不是简单遵循规范法则的无规则就是迪弗所说的“准则”。

现成品形成的“判例”传统让我们明白了这样一个道理：艺术不是艺术家所做的东西的条件、规范或标准，也不是其后果、结果或效果。艺术也不是艺术家所做的东西的方案、目标或目的，同样也不是其手段、媒介或技术（《杜尚之后的康德》296）。艺术是一个“判例”事件，其中不存在一劳永逸的绝对标准，但对绝对标准的拒斥，并不意味着拒斥所有标准，在形式上，它必须遵循一条准则，正如康德所说的审美判断那样，形式上具有普遍性，但那使人愉悦的东西却不可避免地是个人的，所以现成品“判例”传统中得以传播的那个判断，是康德所说的反思性的审美判断，它的形式，即通过“形式的合目的性”反映出来的“合目的性的形式”。现成品艺术既然是判断、规定之事，那么我们只有回到该艺术事件发生的原初语境，才能真正明白构成艺术真正的条件是什么，“当你把某个东西命名为艺术时，你不是说出它的意义，而是让它同所有被你命名为艺术的东西相互参照，你不是把它归入某个概念，也不是用某个定义来论证它，你是把它与你在其他时间、其他地点用相同的程序判断过的东西联系在一起”（《艺术之名》55）。无论如何，由于你根本不可能在此时此地的体验中进入全部被你命名为艺术的东西里面，因此，你从眼前这个震撼你的、出人意料的东西获得的感觉，是以对过去的感觉的回忆为标准来衡量的。迪弗指出：“在你个人收藏的全部那个和你正在评判的这个之间，换言之，在你过去的每次‘艺术感觉’和这次的‘艺术感觉’之间，一些通道被打开了，另一些通道被堵死了，这些通道中流动着意义、回想和阐释。”（《艺术之名》56）由于感觉可以引出阐释，而阐释也可以激发感觉，这就产生了一个由意义和感觉组成的多层复合体，在这个事件复合体中，交织着对感觉的阐释和对阐释的感觉。这些感觉和阐释会隐藏到一层层难以辨认的，因而是“潜意识的”意义和情感的积淀中，并作为从记忆之外返回到记忆之中的强制性的东西，这些重复的大部分情感记忆会以症候的形式被载入判例事件之中。

二、作为艺术“事件”的现成品和泛美术传统的恢复

杜尚通过“现成品”这样一种选择和判断的行为,让人看清了艺术的本质,并作出了这样的规定:在艺术中为所欲为,但只能在艺术中。换言之,为所欲为的行动必须限定在艺术领域,否则这样的行动不可能获得艺术上的价值,不过这样的行动又不能遵循既有的规则,否则它也就不是为所欲为了。所以,“为所欲为”这一吊诡法则实际上没有规定任何确定的东西,它只规定一种与普遍一致的形式,这种形式意味着“做某些将符合无论什么东西的东西,符合一个普遍的东西的东西,更确切地说,符合那个东西的东西,并扩展到其无限的和不确定的普遍性;做某种不可能的事”(《杜尚之后的康德》289)。毋庸置疑,杜尚的“现成品”就是在艺术中“做某些将符合无论什么东西的东西”,也就是“做某种不可能的事”。事实上,要做这种先前艺术家从未涉足的冒险之事,至少需要走两个步骤:一是要以重估一切价值的决绝姿态荡涤所有关于艺术的陈规和偏见,开辟出一块无价值或非价值的空地;其次,在这种对艺术的新觉悟即价值重估的新原则指引下,在新开辟的孕育着多种可能性的空地上,果敢地重新设定关于艺术的新坐标,或者重新设定艺术的新地平线。当然,这两个步骤其实在新的艺术冒险之举中是一体两面的运作,并没有彼此分隔的严格界限。

因此,杜尚现成品不仅给出了新的艺术原理即“艺术自由”的可能性,在艺术领域开创性地确立了“为所欲为”这一条现代性的法则,更重要的还在于给予艺术彻底的价值重估,并重新设定了关于艺术的新坐标或新的地平线,这或许就是现成品对后来的艺术发展另一方面的重要启示。杜尚挑战传统艺术所创作的“现成品”的惊人壮举,直接宣告了“绘画已死”或“艺术已死”。这一声宣告如同尼采那句划破天穹的惊呼:“上帝死了!”可以说令整个艺术界为之惊骇不已!我们知道,尼采关于“上帝之死”的话指的是基督教的上帝,但在其思想中,“上帝”和“基督教上帝”这两个名称根本上是被用来表示超感性的世界。而随着“上帝死了”,这意味着:超感性领域腐烂了,

失去作用力和效用了,即观念、上帝、道德法则、理性权威、进步、最大多数人的幸福、文化、文明等,丧失其构造力并且成为虚无(海德格尔 775)。超感性领域的这种本质性崩塌带来了虚无主义。那么何谓“虚无主义”?用尼采的话来说,叫作“最高价值的自行废黜”(尼采 280,译文有改动)。在尼采那里,“虚无主义”这个名称首先始终是两义的,它一方面是指以往的最高价值的单纯废黜,但另一方面又是指对这种废黜过程的绝对反动。随着以往的最高价值的废黜,对世界来说就只剩下世界本身了,而且,首先,这个变得无价值的世界不可避免地力求一种新的价值设定。对这种新价值的设定,尼采称之为虚无主义。这种“对以往一切价值的重估”意义上的虚无主义,不仅能够防止向以往价值的倒退,而且能够完成而成为一种新的和唯一地起决定作用的价值设定。这种对新的价值设定的肯定中包含着绝对的否定(海德格尔 777)。如此看来,虚无主义并不像我们所想象的,只是扮演着被动消极的角色,相反,它是积极主动的,是确定新的价值的不二法门!杜尚正是以这种尼采式的虚无主义的勇猛、果敢姿态,用不乏幽默、戏谑和嘲讽的口吻宣告了“艺术已死”,从而确立起了艺术的新的价值坐标,或者用贾斯伯·琼斯对他的评价来说,“他宣称他想消灭艺术,但他对参照框架的持续不断的摧毁尝试改变了我们的思维,建立了新的思考单元,‘现成品’的新思维”(林泉 161)。

杜尚建立的现成品思维旨在“对参照框架的持续不断的摧毁”,这实际上就是齐泽克意义上的“行动”。他通过现成品掀起了对传统艺术的彻底反叛,这一反叛“行动”就是打破旧有艺术象征秩序的介入“事件”,经此决断的冒险行动,不仅将艺术带入一无所有的“零点状态”,重构出艺术存在的整体框架,并改变了用来定义艺术家的标准,孕育衍生出具有艺术新样态的一系列前卫派。因此,作为达达派代表人物的杜尚就是后来包括观念艺术在内的前卫派的本原,这种本原力量直接体现为杜尚在艺术领域发起了一场“行动”,这场行动打破和重构了艺术的象征秩序,并引发了对艺术的本质的全面思考和重估。杜尚经由现成品发起的行动之所以能够成为前卫派(包括历史前卫运动和新前卫)创新的核心驱动力,并且成为他们竞相效仿的榜样,关键就在于杜尚

身上稟有荡涤一切的尼采式虚无主义。伍泽对此描述说,杜尚在1911年结识了弗朗西斯·毕卡比亚(Francis Picabia),两人立刻成为朋友,在这位好友的强烈影响下,尼采的《查拉斯图拉如是说》就成了杜尚每日必读的书,直至20世纪60年代,他的床头柜上依然摆放着这本书。1912年,对于杜尚来说,萦绕在他心头的正是不分善恶、标新立异的尼采,是不断提出新问题的尼采,是摧毁偶像的尼采。在尼采追求超善恶的生命强力意志的感召下,他向往着一种无须担责、奇特怪诞的生活,否认创作法则、婚姻法则,以自由的名义抛弃所有形式的规则,那是一种“毫无理由”的自由,是高于一切的自由,就像查拉斯图拉在演说中所讲述的骆驼、狮子寓言里的孩子所拥有的自由一样。从此以后,超人——这个既无时空界限,却又随时显现的隐士形象一直萦绕在他心头,他将一直跟随这个形象到底(伍泽 103—104)。也正是在这一年10月,杜尚在经历了慕尼黑之行后,决定不再做一名职业画家,这一个听从自己内心的直率决定,从此改变了艺术的面貌。

1912年慕尼黑之行时,杜尚的作品呈现出明显的激变,次年他就投入了属于自己的独特创作方式即现成品制作之中,学界对他这种艺术生涯上的急剧转变有着不同的解释。阿图罗·施瓦茨是“炼金术论点”的主要支持者,他坚信自慕尼黑开始杜尚的创作都源于一系列隐秘的炼金术符号,作品应当被视作字谜、画谜或者竟是记录一段神秘的灵魂之旅。不过,杜尚曾这么说:“如果我在做炼金术,那一定是只在这种方式下完成的,就是在不知道它的情况下。”(哲思特 27)他这番自白至少提醒我们,如果作品中的确存在着一些隐秘的炼金术符号,那也不是杜尚自觉追求的结果。另一些形式主义艺术评论家又将这种转变视作他丧失勇气的证据。他们的观点是,杜尚意识到自己没有希望和两位哥哥平等竞争,更别说跟毕加索和布拉克争高下了,于是他冷静而又悲观地为自己改变了游戏规则。汤姆金斯对于上述两种看法均表存疑,他认为无论是用心理学还是用炼金术或者形式主义去解释,这些观点都缺乏或者忽略了一个更加明显的问题,那就杜尚从1908年开始就退出了巴黎的艺术圈,自此以后,他与当时的流行趋势及正在发生的艺术运动渐行渐远,他的创作变得越来越深入大脑。在1912年夏天去到

慕尼黑的两个月间,他在文字加视觉这个领域显然取得了突破,他后来在这个领域探索了十年。汤姆金斯认为正是由于杜尚不断地寻求属于自己个人的独特表达,所以他恰好在这期间发生了艺术上的明显激变,这个过程更像是一个艺术家成长所经历的自然规律,其实没有必要非用一个玄乎和深奥的理论去解释(汤姆金斯 126)。

从1912年杜尚决定放弃架上绘画到接着转向投入现成品的制作,对于他艺术生命上的这一重大转变,不管我们持有哪种论点,都应该立足于遵循他对艺术追求的内在逻辑。如果离开了这一个基本点,就无异于隔靴搔痒,不可能洞穿作为艺术家的杜尚自身发展的要害和枢机。施瓦茨持有的炼金术论点,其立足点来自杜尚作品呈现的形态,将这些作品大量存在的字谜、画谜与炼金术符号相勾连,或认为这是对他神秘的灵魂之旅的铭写,这种解释显然有流于表面之嫌,它无法回答产生这种现象的深层原因,即便他料想到杜尚经历了一趟所谓的神秘灵魂之旅,但对于他灵魂中所发生的神秘转变却语焉不详,况且杜尚明确否认他知道炼金术。形式主义艺术评论家则认为,这一转变由杜尚早期绘画未能得到艺术界认可的受挫心理所导致,于是他只得另辟他途。如果站在传统绘画立场上看,这一论点貌似很有道理,杜尚在早期绘画阶段的确没有显示出特别惊人的才华,诚如汤姆金斯所说:“从后印象派的风景转到野兽派的裸女,继而从野兽派转到特别塞尚的肖像和构图。他虽然已经显露了独创性和天资,却没有坚定的意志——比起别的艺术家,他的作品乏善可陈。”(汤姆金斯 44)在1912年之前,杜尚的创作一直秉承着西方艺术自文艺复兴以来所公认的传统。从后期印象派到立体派,他几乎尝试了所有的画风,和同时代的同行一样,他使用画布和油彩等传统的材料创作,在这个时期,其创作仍然停留在艺术的一般概念里,作品也显得乏善可陈。不过他之所以决定放弃绘画,并非由于他丧失了继续走这条路的勇气,害怕与两个哥哥或其他画家的竞争,最根本的原因在于他本身的艺术志趣并不在此,当然你也可以认为他缺乏一条路走到黑的坚定意志。正是由于他对绘画有着自己的独特理解,他曾说他希望“让绘画再一次为思想服务”,所以他才找到了属于自己的新路,那就是投入文字加视觉这个领域的探索之中,并很快

独创性地推出一系列颇具原创性的现成品,在接下来的短短几年里,他如流星般迅速地在艺术界异军突起。

事实上,在杜尚拥抱立体派时,他更为激赏的是格列兹、梅青格尔、罗伯特·德劳内和亨利·勒福科尼耶,以及费尔南·莱热等只强调观念的立体派艺术家,用他自己的话说,“立体派强调的理性观念吸引了我”(汤姆金斯 48)。当时这群艺术家的拥护者和代言人是作家纪尧姆·阿波利奈尔,他提出这些艺术家所创作的立体派绘画与过去绘画的区别是,它们“并不是一种模仿的艺术,而是一种观念艺术,这一艺术的目标就是要升华到创造的高度上”(契普 44,译文有改动)。在阿波利奈尔撰写的《立体派画家》《美学沉思录》等书中,他创造出一个新词“俄尔甫斯主义”(Orphism,也称“玄学立体主义”),特指既带有抒情色彩又与现实无任何关联的立体主义,而杜尚那种难以归类的作品就被划归到这一类里。1911年秋天,杜尚被吸纳进入这个名为“41 厅”的立体派圈子后,在那些立体派成员喜欢辩论的话题里,他至少对其中的两个特别感兴趣:其一是寻找一种“心眼并用”的艺术形式,其二则是第四维度(汤姆金斯 55)。

杜尚受“41 厅”立体派弃绝模仿而寻求观念艺术的影响,力图寻找一种“心眼并用”的艺术形式,在以后几年里,他再三对“视网膜”艺术嗤之以鼻,他轻蔑那些只取悦于视觉感官而被视网膜支配了头脑的艺术。杜尚认为,古斯塔夫·库尔贝把艺术变成了一种专事视网膜的行为,在库尔贝之前的艺术在很多方面启迪智慧,用道德和宗教的真理教化人类,引领思想前往想象的旅程,用他的话说:“从库尔贝以来,人们就一直认为绘画是作用于视网膜的。这是一个人人都犯的错误。视网膜是瞬间的!在这之前,绘画有着其他的功能:它可以是宗教的,哲学的,道德的。”(卡巴内 39)但是库尔贝的写实主义绘画用逼真把这一切全给否定了,结果贻害无穷。杜尚对此牢骚满腹:“十九世纪后半叶的法国人们常说:‘画家都跟傻子似的。’”(汤姆金斯 55)他把视网膜定义为“完全非观念”的途径,在他看来,从库尔贝到抽象表现主义的艺术流派都诉诸视网膜,它们的审美享受几乎完全依赖于在视觉的层面上吸引观众,而不需要任何辅助性的阐释。杜尚对这种没有任何

智性成分的浅薄的愉悦深表失望,于是他决定把绘画拉回到为心智服务层面上来。后来他解释说:“好艺术作品产生的根本要素在于艺术作品中智性(intelligence)的参与。抽象表现主义对我而言没有任何智性的成分,它完全从属于视网膜(retinal)。我从中没有看到灰白质的成分……技巧是可以学的,但是你无法学习如何获得原创性。”(哲思特 25)

那么怎样才能从这种“视网膜”艺术陈规中解放出来,不再去创作与思想完全无关而只愉悦眼球的艺术呢?对杜尚而言,恢复泛美术的传统不失为一种返古开新的机智策略。这种策略就是开创性地探索文字加视觉的艺术实验,也就是将语文艺术重新纳入美术的范畴。杜尚这种重返传统源头寻求创新活水的努力还不仅如此,他那些最具原创性的现成品不只是恢复了泛美术,更是把艺术的含义或范围恢复扩展到古希腊“制作”的原义上。泛美术传统的恢复和艺术“制作”之古义的重拾,直接导致杜尚作品中字谜、画谜等所谓“炼金术符号”的大量出现,同时他将绘画、科技和语文艺术等融为一块,在“让绘画再一次为思想服务”艺术原则的引领下,创造出 20 世纪最具原创性的众多现成品。自 1912 年后,杜尚在艺术风格上的确发生了明显激变,他的创作里不仅没有了传统的方法和材料,就连作为创作指导原则的艺术家情怀都消失了,取而代之的是机械制图、文字标题、作者签名、反讽意味和用偶发取代艺术家意志的实验,这种艺术创新实验使他在这一年萌发了创作《新娘甚至被她的光棍儿们扒光了衣裳》(也称《大玻璃》)的想法,这件作品后来被誉为科技、文学和艺术交融到极致的典范之作。

三、泛美术传统恢复的原因及其意义

从杜尚艺术生命和他艺术观念转变的历程来看,不管是施瓦茨的炼金术论点,还是形式主义艺术评论家的艺术社会学论调,都未能洞察他这种激变背后的深层机制。对此汤姆金斯把它归因于一个艺术家成长的自然规律,而主张没有必要非用一个玄乎和深奥的理论来作解释。对于 1912 年的杜尚来说,他放弃了架上绘画,逐步转向于现成品制作,他越来越只对概念、构思感兴趣,反而对动手制作没有什么兴趣了,这种重大转变的背

后肯定有艺术观念上的大改变,而不能将这种转变仅仅归因于一个艺术家成长的自然规律。这种自然规律到底是什么?汤姆金斯认为是杜尚总是在不断寻找自己独特的艺术表达方式,这或许就是他所谓的艺术家成长的自然规律。事实上,但凡成功艺术家的经历都是如此。不过对于杜尚而言,关键的问题是他在寻求一种什么样的独特表达方式,这种独特的艺术表现方式又是如何形成的。探究这种独特表达方式产生的背后原因,我们就不能只停留在史实描述的所谓“规律”层面,而必须深入探究他当时所受到的各种思想文化和艺术思潮的影响,只有这样,他此时所发生的艺术激变的深层机制才会豁然突显出来。杜尚以“观念为王”的现成品艺术思维,从大的方面讲,它的萌发和衍生必定是受到当时思想文化的影响,这种影响直接导致了杜尚艺术观念的变化。从小的方面来说,杜尚放弃架上绘画而投入新的艺术实验之中,这种创新艺术实践无疑满足了他转变后对艺术的想象。

1912年,沉迷于尼采的杜尚在慕尼黑偶然看到了麦克斯·施蒂纳的《唯一者及其所有物》,他从中兴奋地发现一种思想,这一思想认为个人是至高无上的特殊体,“自我并非全部,但它会摧毁一切”(伍泽 113),这种如同尼采摧毁一切偶像的反权威的果敢深深吸引了杜尚。施蒂纳写道,“自我主义和博爱应该是一回事”,然而,严格的个人主义必须遵守这一原则:“我就是我这一类人,没有规范,没有法则,没有模式。”(哲思特 290)打破种种约束,让享乐去替代顺从,为满足自我意愿及快乐而采取行动,这些具有强烈个人主义色彩的人生信条成了杜尚今后的人生哲学,这种哲学也使他的艺术人生烙上了虚无主义及无政府主义的浓重印痕,它否定政治和社会权威,注意到每个人都有自己独特的品质。在这种不受任何约束而追求一种超善恶的自由生活之精神感召下,杜尚明白自己今后的人生该干什么了,他从慕尼黑回来后就决定不再做职业画家,并在圣热纳维芙耶图书馆找到一份管理员的工作。在1913年到1914年的大部分时间里,几乎没有人打扰,他主要阅读希腊的哲学著作,阅读赫拉克利特的著作,阅读柏拉图的一篇篇对话,翻阅皮浪的论著。他从哲学著作中汲取了冷漠处事的精神,汲取了挑战绝对完美的精神,汲取了拒绝本质概念

的精神。这些“玄乎和深奥”的哲学思想的浸染熏陶无疑或多或少地促发了杜尚艺术风格的明显激变。汤姆金斯似乎不屑于探究这些理论思想上的问题,即便有大量证据表明杜尚曾深受尼采、施蒂纳和柏格森等哲学家的思想影响,而且他自己也曾坦言:“我是受到了柏格森和尼采的影响,因为他们承认变化在生命中起首要作用,变化和生命是同义词……变化让生命有了趣味。”(汤姆金斯 67)但汤姆金斯依旧执拗地作出“他(杜尚)从来没读过柏格森和尼采的著作”的论断(汤姆金斯 67),这有违历史事实,或许正是由于他不屑运用所谓“玄乎和深奥”的理论去解释这种现象,直接导致他罔顾大量存在的史实,从而得出了不能令人信服结论。

经过了尼采、施蒂纳以及希腊哲学的精神洗礼后,杜尚信奉反偶像和反传统的严格个人主义的人生哲学,在不断寻求属于自己的独特品质的过程中,他表现出对于当时几乎所有被新兴前卫艺术家“瞧不起”的事物的偏爱。在这个时期,文学给他的事业带来的影响自然是最多的,杜尚自己坦然地承认自己从马拉美、雷蒙·鲁塞尔、于勒·拉福格等几位文学家那里获益匪浅。在所有颓废派诗人中,他最喜欢拉福格,尤其是他的《怨歌集》。这部诗集将歌舞咖啡馆以及拉丁区洗浴中心里歌舞升平的场面融入其中。它将巧妙的参照物、故意卖弄的粗俗感以及转瞬即逝的特征糅合在一起,将近乎粗俗的随意性与极为细腻的感情融合在一起,将画意与表达手法融汇在一起。拉福格那富有诗意及嘲讽般的奇思,他那“反崇高”的境界,他的零度幽默感,他那荒唐可笑、趣味无穷的诗文时常触动杜尚的内心,最为吸引杜尚的是他的虚无和具有讽刺意味的幽默,他经常使用双关语、押韵字、重复发音和拆字造字,这些讽刺幽默的具体操作方法后来被杜尚在自己的创作中不断效仿。据汤姆金斯的考辨,他认为诗集中有一首诗在1911年为杜尚的绘画带来了灵感,杜尚为《笑杂志》等讽刺期刊投稿的插图就表现了诗里的精神。例如,在杜尚1909年画的《礼拜天》里,忧郁的丈夫推着婴儿车,怀孕的老婆笨拙地跟随在他身边;拉福格的诗起着同样的题目,他嘲笑婚姻味同嚼蜡,如鲠在喉。杜尚曾说:“拉福格给诗起的标题比诗的内容更有意思。”(汤姆金斯 88—89)杜尚后来不断强调作品标题的重要性,

尤其是他富有创意地运用题字签名将普通物品提升到艺术层次的想法,其灵感或许就来自拉福格给诗所起的有意思的标题。汤姆金斯进一步指出,拉福格笔下的每一个字都透着一股批判的理性和讽刺的超然,这一点恰恰与杜尚对于生活的态度不谋而合。拉福格使用过的内容和题目一次又一次地出现在杜尚的创作里,这些作品不仅仅是他投稿的幽默插图,还包括油画,譬如《火车上忧伤的小伙子》最初的名字叫《可怜的某小伙儿》(*Pauvre Jeune Homme M*),拉福格写的《悲歌》(*Complaintes*)里就有一篇用了相同的标题,这样的例子可以说不胜枚举。不过拉福格对杜尚产生的影响,长期以来却遭到杜学界的忽略。汤姆金斯将这种现象的原因归咎于可能是杜尚本人更为看重自己在1912年春天所接触到的雷蒙·鲁塞尔的作品(汤姆金斯 90)。

杜尚通过阿波利奈尔接触到了诗人、剧作家、象棋专家雷蒙·鲁塞尔的作品。根据朱迪特·伍泽的描述,雷蒙·鲁塞尔被杜尚称为“布瓦林荫大道最奇特的人”(伍泽 105),对他来说,文学创作是一种奇妙的探索经历,为了创造出一个全新的、奇特的世界,一个像儒勒·凡尔纳所创造的世界,他头脑中生出机械地使用语言的念头,甚至采用一种十分刻板的方式,“每个字既充满活力,又遭到毁灭,由于有相类似的第二个字,这个字则显得既饱满又空洞——这个字或那个字,或既非此非彼,但还有第三个相类似的字,或者一无所有”(伍泽 106—107)。采用这方法来写作,与现实有关的东西都被掩盖在文字游戏后面,而同音异义文字、近似的语音以及矫揉造作的语言则呈现在大家眼前。鲁塞尔在写作中利用同音异义、近似语音等语言不合规矩的重叠音节现象,力图去发现一个意想不到的语义空间,然后再用从未讲述的东西将这个空间掩盖起来,这样便造成双关语、同音词、随意搭配的句子在他的作品里随处可见,而每一次文字的形变或者质变都顺其自然地让现实发生了最奇异的扭曲,而文风本身却丝毫不动地保持着一种无辜而又实事求是的态度。其中对于双关语的频繁使用,杜尚尤为喜欢(哲思特 273),后来他在给作品起的标题中经常采用。鲁塞尔坚信:“文学作品里就不能有真事,也不能写世界的实象,只能把完全虚构的想象糅合在一起。”(汤姆金斯 92)《非洲印象》就是他力求达成

这一理想目标的作品。1911年6月,杜尚与阿波利奈尔、毕卡利亚夫妇一起观看过这部由鲁塞尔小说改编而成的话剧。鲁塞尔神奇地运用语言的方式,尤其是他“单凭字音就可以引发出一连串的反应”的新鲜独特方式深深地震撼着杜尚,剧作家标新立异的手法,那些从事人类活动的机器、违反物理规律的金属、双关语、曲解的字面意思、用冷静而富有逻辑的修辞描述有悖常理和不符合逻辑的行动,所有这些元素在数年后都成了杜尚《大玻璃》的重要组成部分。此外,还有演出活动给观众带来的震撼,所有这一切全新的东西让杜尚极为震惊,使得他一再宣称:“正是鲁塞尔启发我创作出《大玻璃》,正是他的《非洲印象》告诉我该用什么方法去创作自己的作品。”(伍泽 109)

如果说尼采、施蒂纳以及希腊哲学给予杜尚的主要是人生哲学上的感召,那么上述诗人、小说家和剧作家的影响则更多地体现在作品创作的方法论上。他们作品中的虚无、荒诞和具有讽刺意味的幽默,经常使用双关语、押韵字、同音异义和拆字造字等方法,冷静而富有逻辑的修辞描述,以及不合常理的悖论手法的运用等,都成了杜尚后来创作中取之不竭的灵感源泉,或者径直成为他创作中效仿的典范。杜尚所持有的批判理性和讽刺超然的人生态度,使他与当时主流艺术潮流逐渐拉开了距离,同时,对于当时几乎所有被新兴前卫艺术家“瞧不起”的事物的偏爱,又让他独辟蹊径,寻找到了属于自己的表达方式,从先前一个亦步亦趋的模仿追随者转变为一个开辟艺术新领域、卓然不群的开创者。他在一批文学家及其作品的深远影响下,不自觉地将语文艺术重新纳入美术的范畴。这种泛美术范畴的恢复,不仅让他寻找到一种“心眼并用”的艺术形式,把自己从“视网膜”艺术中挣脱解放出来,从而把绘画拉回到为心智服务的层面上来,而且为创造出作为观念艺术的现成品打开了一片无比广阔的天地。杜尚对此不无感慨说:“我觉得画家应该接受作家的影响,而不该受另外一个画家的影响。”(汤姆金斯 91)

引用作品[Works Cited]

皮埃尔·卡巴内:《杜尚访谈录》,王瑞芸译。北京:文化艺术出版社,1997年。

[Cabanne, Pierre. *Dialogues with Marcel Duchamp*. Trans.

- Wang Ruiyun. Beijing: Culture and Art Publishing House, 1997.]
- 赫歇尔·契普编:《欧美现代艺术理论2 接踵而至的理想》,余姗姗译。长春:吉林美术出版社,2000年。
- [Chipp, Herschel, ed. *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics. Vol. 2: The Ideas That Followed.* Trans. Yu Shanshan. Changchun: Jilin Fine Arts Publishing House, 2000.]
- 蒂埃利·德·迪弗:《杜尚之后的康德》,沈语冰、张晓剑、陶铮译。南京:江苏美术出版社,2014年。
- [Duve, Thierry de. *Kant after Duchamp.* Trans. Shen Yubing, et al. Nanjing: Jiangsu Fine Arts Publishing House, 2014.]
- :《艺术之名:为了一种现代性的考古学》,秦海鹰译。长沙:湖南美术出版社,2001年。
- [---. *In the Name of Art: For an Archaeology of Modernity.* Trans. Qian Haiying. Changsha: Hunan Fine Arts Publishing House, 2001.]
- 托马斯·哲思特:《杜尚词典》,闫木子、石雅云译,王瑞芸审校。北京:生活书店出版有限公司,2017年。
- [Girst, Thomas. *The Duchamp Dictionary.* Trans. Yan Muzi and Shi Yayun. Ed. Wang Ruiyun. Beijing: Life Bookstore Publishing Co. Ltd., 2017.]
- 马丁·海德格尔:《海德格尔选集》(下),孙周兴选编。上海:上海三联书店,1996年。
- [Heidegger, Martin. *Selected Works of Martin Heidegger.* Ed. Sun Zhouxing. Vol. 2. Shanghai: Shanghai Joint Publishing Company, 1996.]
- 朱迪特·伍泽:《杜尚传》,袁俊生译。重庆:重庆大学出版社,2010年。
- [Housez, Judith. *Marcel Duchamp: A Biography.* Trans. Yuan Junsheng. Chongqing: Chongqing University Press, 2010.]
- 林泉:《杜尚的艺术》。北京:人民出版社,2012年。
- [Lin, Quan. *Duchamp's Art.* Beijing: People's Publishing House, 2012.]
- 弗里德里希·尼采:《权力意志——重估一切价值的尝试》,张念东、凌素心译。北京:商务印书馆,1991年。
- [Nietzsche, Friedrich. *The Will to Power.* Trans. Zhang Niandong and Ling Suxin. Beijing: The Commercial Press, 1991.]
- Smith, Paul, and Carolyn Wilde, eds. *A Companion to Art Theory.* Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 2002.
- 卡尔文·汤姆金斯:《杜尚》,兰梅译。武汉:武汉大学出版社,2019年。
- [Tomkins, Calvin. *Marcel Duchamp: A Biography.* Trans. Lan Mei. Wuhan: Wuhan University Press, 2019.]
- 拉里·威瑟姆:《毕加索和杜尚:现代艺术的灵魂之争》,唐奇译。北京:中国人民大学出版社,2014年。
- [Witham, Larry. *Picasso and the Chess Player.* Trans. Tang Qi. Beijing: China Renmin University Press, 2014.]
- 肖锦龙:《论德里达的“独体”概念——兼谈他的主体理论》,《文艺研究》3(2020): 5—15。
- [Xiao, Jinlong. “On Jacques Derrida's Concept of ‘Singularity’ and His Theory of the Subject.” *Literature & Art Studies* 3(2020): 5 - 15.]

(责任编辑:王嘉军)