

# 杜尚的小便器：启蒙现代性的逻辑结论

Duchamp's Urinal: Logical Conclusion of Enlightenment Modernity

沈语冰 Shen Yubing

在这篇译后记里，我不打算像以往那样，从作者的生平写起，然后是对作者思想背景的介绍，及其主要论述的梳理与评论；而是写一下我对德·迪弗及其论旨的启发性的一点思考。这主要是因为，作者的生平极其简单，几乎等同于其著作本身；而他在这本书里的论述也晓畅明了，大约已无需他人再作郑笺了。

我想说的第一个启示是，现代艺术与当代艺术并不像国人想象的那样有着一清二楚的界线：从时间角度说，20世纪60年代之前的艺术是现代艺术，之后的艺术是当代艺术；从哲学、理论或批评的角度说，以主体性为中心、追求自律的艺术是现代艺术，而主张解构主体性、强调艺术社会批判性的艺术是当代艺术；或者，从语言学的转向角度说，以结构主义语言学为话语模型的艺术是现代艺术，而以后结构主义、语用学为理论范式的艺术是当代艺术——本人可能是国内最早提出这一观点的人。

如果我们稍微仔细地读一读德·迪弗的这本书，就会发现，以上种种区分是多么不可靠，现代艺术与当代艺术的界线又是多么含混而微妙。以本书的核心论题即杜尚的现成品为例，试问杜尚的《泉》究竟是现代艺术还是当代艺术？如果你认为它是现代艺术（这从历史-时间上来说非常合理，因此许多历史学家把杜尚刻画为一个达达主义者、一个历史上的先锋派），那么，这就与以现成品（物性）或观念（理论）为主导的当代艺术的习见相冲突。如果你认为它是当代艺术（这从理论-观念的角度说也非常恰当，因此许

多理论家将杜尚当作观念艺术/当代艺术的始祖，从而成为“艺术终结”，或者哲学对艺术的褫夺的典范；从杜尚到沃霍尔和博伊斯可以清晰地梳理出一条线索来，那么，这却与杜尚早期隶属于立体派运动，稍后又成为达达主义运动的重要一员（尽管德·迪弗对此颇有异议）的历史事实不相符。

德·迪弗此书的重大贡献之一，便是还原了杜尚小便器出笼时的那个艺术史现实（参见本书第二章）。他着重梳理了杜尚的立体派作品《下楼梯的裸体》在巴黎秋季沙龙被拒，却在美国军械库画展上引起轰动的史实。正是这些事实使杜尚意识到，“是观众创作了绘画”，而且观念比作品本身更重要。因为大量从来没有看过《下楼梯的裸体》的美国公众也都通过各种媒体“知道”这幅画，而且“知道”杜尚就是那个制造了这一丑闻的法国艺术家。也许正是这些事实，使杜尚找到了心理平衡：如果说他在由其兄长出任评委的巴黎秋季沙龙上被拒的经历令他隐忍的话，那么，军械库展览后名声如日中天的杜尚想到的就是，如何以新的幽默和机智抹去那段不光彩的历史。所以，当纽约独立艺术家协会力邀杜尚担任独立艺术家大展的组委会主席之时，这位能够赋予美国纽约前卫派以法国巴黎前卫派光环的先锋派艺术代表，便发现了残忍而又冷酷的报复机会。众所周知，这便是杜尚的小便器出场的语境。

杜尚的小便器令现代艺术与当代艺术胶着在一起，无法轻易加以区分。德·迪弗的抱负之一便是要解释这一事实。他的解释是

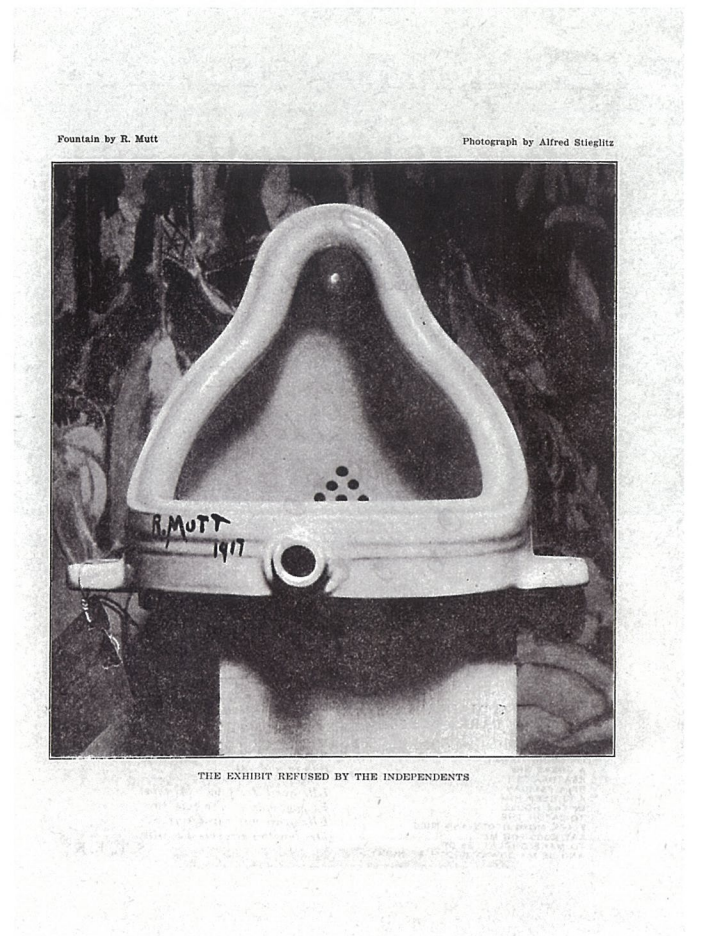
否让人信服尚可争议，但他为此展开的理论探索所呈现出来的令人神往的一面，则早已有口皆碑。那就是德·迪弗的艺术唯名论。这个理论以杜尚的《泉》为链环，将西方自18世纪以来的艺术现代性历史焊接为一个整体：直到此书出版为止时西方的现代艺术史是一部将“艺术”理解为一个专有名词，而不是普通名词或概念的历史；此书出版后西方的艺术是否已经走出了这段历史，则另当别论（作者明示“当代艺术”已经离开了现代性的星球，正因为这个他才有可能对它进行考古学研究；但这一点也正是可争议之处）。在德·迪弗看来，杜尚的小便器如果离开了18世纪以来的法国艺术体制（先是沙龙展，接着是落选者沙龙，再接着是独立沙龙）是完全无法理解的。换句话说，杜尚这位当代艺术的鼻祖，是地地道道的现代艺术家，甚至是格林伯格意义上的“现代主义”艺术家。

如果说提出艺术唯名论是德·迪弗诠释西方现代艺术史最大的理论抱负，那么，重新解释格林伯格就成了他打通现代主义与前卫艺术，现代艺术与当代艺术的重大决策。一方面，通过对抽象绘画史上的管装颜料和空白画布的梳理，德·迪弗得以重拾从抽象绘画到现成品的艺术史上失落的链节（第三章）；另一方面，通过对格林伯格现代主义理论及其晚年思想的细读，他又颇颇有说服力地论证格林伯格与杜尚殊途同归的命运（第四章）。他似乎成功地将格林伯格的名言“一张绷紧的画布已经是一幅画，尽管不一定是一幅成功的画”解释为：现代主义绘画的逻辑结论就是现成品（一块空

白画布）；虽然那未必就是格林伯格本人的意思（考虑到格氏整个后半生都在反对一个人，那就是杜尚）。

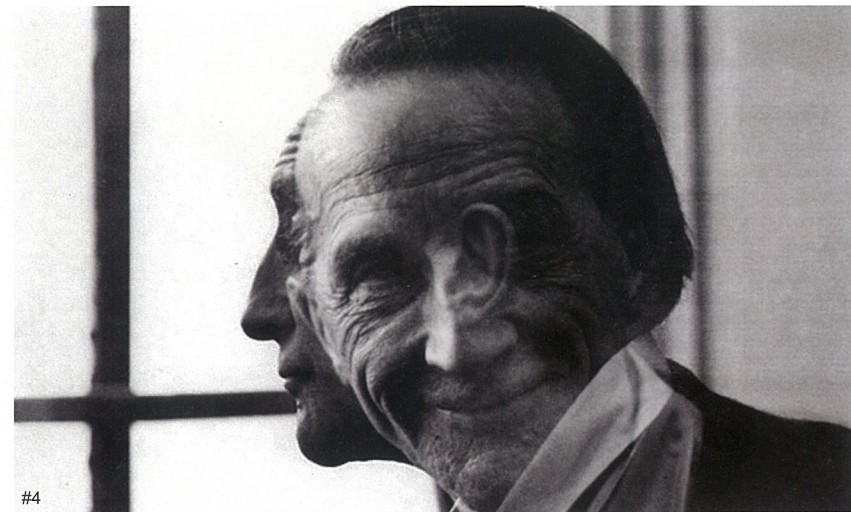
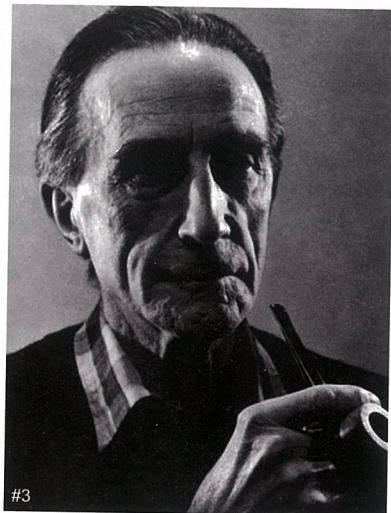
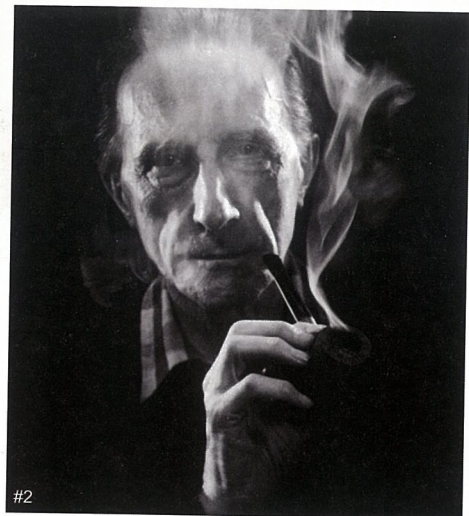
不管怎么说，所有这一切都显示了当代艺术是如何与现代艺术深深地交织在一起的，甚至可以说，在现代艺术之外，根本没有当代艺术这回事！假设我们不了解杜尚小便器所针对的那个现代艺术的机制（即从法国沙龙展到落选者沙龙，再到独立沙龙的创作、展览、批评的机制），那么我们根本就不可能理解现成品的意义，也就不可能理解建立在现成品基础之上的半数当代艺术作品。反观国内的当代艺术生态，其危机性症候最清楚地体现在“现代主义已死”、“形式主义死亡”、“格林伯格过时”之类的口号和臆想中。且不论上世纪90年代中国“后学”的意识形态之争的背景，面对西方整整100年的现代艺术实践和理论，种种急欲“后”之而后快的中国式后现代主义，即使到了2000年以后，依然是当代艺术摆脱不去的梦魇。

缺乏对西方现代艺术深层机制的认识，人们也就只能唯西方最新潮流是瞻，不断沉浮于欧美当代艺术层层泛起的浪花和泡沫中。美术界浮躁病皆由此而起：对西方现当代艺术的了解，基本上建立在新闻报道的水平。大量报道当代艺术展事的艺术新闻类杂志，不仅充斥着艺术家的工作室，而且也源源不断地免费送往批评家和理论家的书房。真正有深度和厚度的研究，则几乎绝迹。因此，德·迪弗所提供的视野，当如空谷足音，弥足珍贵。



泉 装置 杜尚





| #1-4 不同面孔下的杜尚

比如，人们习惯于不假思索地照搬西方当代艺术的大量技术手段，却不明白这些技术手段背后的全部思想肌理和艺术史背景。关于现成品的产生及其意义，《杜尚之后的康德》提供了一个绝佳的注解。它既从理论上回答了现成品的艺术史意义问题（即所谓格林伯格与杜尚的合流问题，以及管装颜料与空白画布之为从抽象绘画走向现成品，从特殊艺术走向一般艺术的链节问题），更从知识考古学的视点，发掘现成品作为唯名论艺术观的范式的意义。对德·迪弗来说，要理解现成品的意义，借重于杜尚的精神后裔——博伊斯“人人都是艺术家”的口号（这是博伊斯对杜尚小便器的诠释），这只是一个方便之门。关键的解答还得追溯到18世纪以来的启蒙现代性方案。这一方案在美学上的起点，当然是康德的《判断力批判》。而康德第三《批判》一个秘而不宣的核心，就是宣布“人人都是鉴赏家”（所谓的“共通感”或“共同感觉力”，正是这一点确保了鉴赏判断的普遍可传达性）。德·迪弗重点论述了，将艺术品交付于普通公众裁决的平等意识——这就是法国沙龙艺术展，特别是落选者沙龙和独立沙龙的理智地平线——才促使杜尚意识到“是观众创作了绘画”……“人人都是艺术家”（杜尚差点说出这一点，但终究没有说出，这也是博伊斯抱怨他的原因）。

如果说这就是德·迪弗对现成品的解释，那么充其量他只是——一个艺术理论家。我认为，《杜尚之后的康德》一书最有价值的地方是表明作者还是一个卓越的艺术史家。因为正是德·迪弗，对杜尚如何抚摸秋季沙龙给他带来的伤痛，如何倚重于其在美国的声望，

对纽约独立艺术家大展的章程及其制度作出了巧妙的回应等等，作出了精辟的解读。他对杜尚利用自我沉溺的艺术家艾尔希缪斯的心理刻画，极具震撼力；而他对杜尚调用纽约前卫艺术代言人、摄影家斯蒂格勒茨的天才手法，充满了既有批判，又有同情的理解。所有这些，都旨在说明《泉》作为划时代的重大事件所富有的艺术史意义。可以说，不明了杜尚的现成品在反思和批判艺术现代性问题上的强有力的针对性，我们就不可能理解它的意义。

从杜尚将创伤性经验升华为一种艺术行为，彻底改变了原有的艺术游戏规则，或者说，重新确立了艺术的游戏规则这一点着眼，德·迪弗的解释给了我们诸多启发。知其然，不知其所以然的人们往往会闹出“瞎起哄”的笑话，这不能怪他们；要怪，也只能怪我们的艺术史家。正是他们放弃了起码的岗位意识，一窝蜂地越俎代庖，要替艺术家们去寻找创作灵感。结果是，艺术史界永远沉浮于追逐浪花的时髦之中。然而，德·迪弗的书却使我意识到，如何将经验升华为表达，既而上升为规则（如果你有足够的智慧和幸运的话），是比任何时髦的艺术问题都更加重要的课题。假如不能从根本上来解决这一课题，我们就只能永远成为西方当代艺术的肤浅的模仿者和幼稚的学习者。

上世纪80年代，美术界几乎人人都在读萨特和弗洛伊德；90年代初，大家又都沉溺于海德格尔和尼采；90年代下半叶，福柯和德里达成了时尚；2000年以来，热门人物是德勒兹和鲍德里亚，最近则又转向齐泽克和阿甘本……急于寻找创作灵感的艺术家们如

此追逐明星般的哲学家，还情有可原。可怕的是美术史界的热点似乎也以此为转移。好不容易介绍个把批评家和艺术理论家，不是阿瑟·丹托就是朗西埃，换句话说，还是哲学家。在这个语境里，德·迪弗的参照意义就变得清晰起来。仅就当代艺术理论的资源而言，德·迪弗所代表的康德路线，就构成黑格尔路线（例如阿瑟·丹托）的一个很好的平衡点。

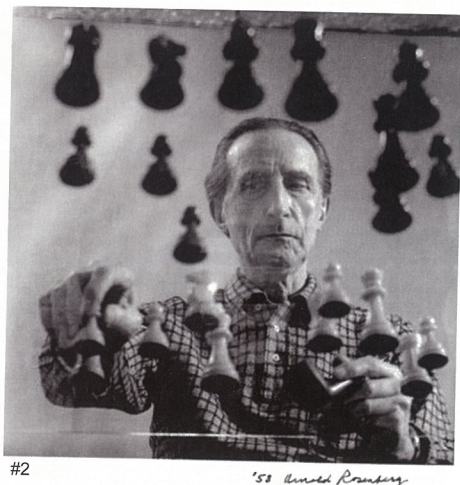
当代艺术界是将阿瑟·丹托当作救世主来加以拱奉的。后者解放了他们，他的口号让他们感到宽慰：“什么都行，没有艺术品会跌出艺术史之外。”也就是说，你只要做就行了。至于做了什么，怎么做的，为什么要做等等，都无关宏旨。反正只要做了，就会被拍成照片，发表在艺术杂志甚至“艺术史”书籍里，换言之，你就进入历史了！阿瑟·丹托的黑格尔主义艺术史模型是这样的：先有一个瓦萨里叙事（艺术即再现），然后是一个格林伯格叙事（艺术即媒介），再后就是他老人家阿瑟·丹托的叙事（艺术即什么都可以）。在瓦萨里叙事中，凡是能够精确再现的艺术才是艺术，否则就不是艺术；在格林伯格的叙事里，凡是符合艺术媒介本质的才是艺术，否则就不是艺术；而在艺术终结之后的“后艺术史时代”，已经不存在界定艺术品本质的可行办法，因此“一切皆艺术”。

虽说德·迪弗的理论本身有时候也会带有一丝黑格尔主义色彩（例如他关于理论界定义“艺术”一词的种种可能的描述，详见本书第一章），但总的来说，他的视野要比丹托开阔得多。具体来讲，欧洲现代思想史（特别是启蒙现代性思想和浪漫主义）就不是

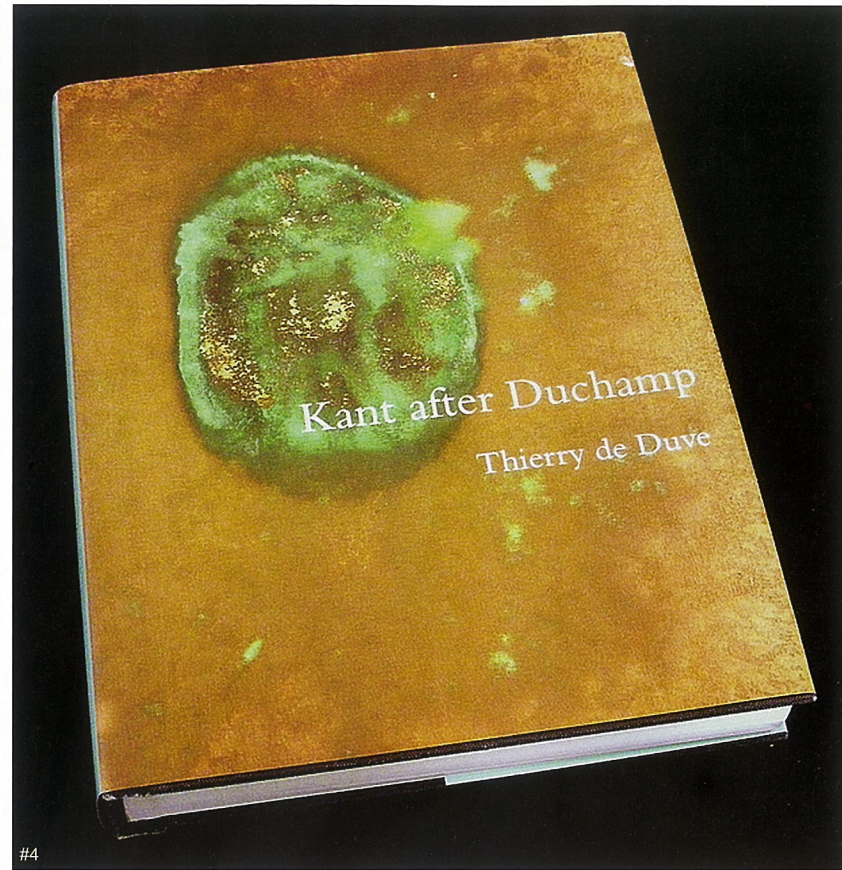
阿瑟·丹托所具备的知识面（这是由后者的哲学家身份，而非思想史家或艺术史家的身份决定的），因此，他对杜尚的解释（很少涉及沃霍尔），就拥有一种阿瑟·丹托完全不可能拥有的思想厚度。

如果说沃霍尔是丹托所说的“一切皆可”的榜样，那么，德·迪弗的英雄则是杜尚。更大的差异在于：当丹托欣快地宣布“艺术终结之后”的后艺术史的到来，在这个后艺术史阶段，历史终于摆脱了“只有一种艺术正确”的意识形态，终于来到了“什么都可以”的时代的时候，德·迪弗则在艰难地寻找艺术史上失落的链节，即从抽象绘画到现成品，或从格林伯格到杜尚的过渡。更有甚者，两者的心结大相径庭：丹托“乐于”见证黑格尔艺术终结论（或哲学对艺术的剥夺；在他看来，沃霍尔的《布里洛盒子》便是哲学对艺术的剥夺的例证，而沃霍尔本人则是一位哲学家），而德·迪弗却要为了杜尚之后的康德美学的命运大伤脑筋（在他看来，杜尚的《泉》既是对康德美学的挑衅，更是对整个启蒙现代性方案的挑战）。麻烦在于，丹托不仅乐见艺术的终结，而且欢呼“后艺术史”的到来，他甚至认为，这还是人类的解放（因此落入启蒙现代性的窠臼），而德·迪弗却试图在康德美学、杜尚的小便器与格林伯格的现代主义理论之间，找到一种合理的连续性说明，在必要的时候，“审美的法理学”也被用来增加艺术史的厚度和艺术判断（或艺术批评）的重量。因此，在丹托的叙述轻易地从瓦萨里模型转向格林伯格模型时，现代展览制度（从沙龙到落选者沙龙再到独立沙龙），及其在哲学中的反映（特别是康德的启蒙现代性方案；





#1-3 杜尚和他的艺术世界  
#4 杜尚对一代人的影响



不独如此，更多德国浪漫主义的思想资源），完全不在丹托的视野内。这使得德·迪弗的现代艺术考古学不仅成为丹托的必要补充，甚至，更确切地说，成为后者的一个对反。

在现当代艺术理论中，人们争论得最多的问题可能是：杜尚的小便器是不是艺术？如果是，正如概念主义艺术家科苏斯所认为的那样（艺术是概念并且只是概念），那么，现代艺术史上一定有一半作品要被排斥在外；如果不是，正如格林伯格所认为的那样（艺术不是概念而是趣味对象），那么，现代艺术史同样要有一半作品被排斥在外。这就是德·迪弗所说的现代艺术中的“二律背反”。为了解决这一二律背反，本书作者显示了最杰出的思辨能力和最具原创性的思想见识。

对传统主义者或者甚至肤浅的现代主义者来说，杜尚的《泉》根本不是艺术，因此无需认真对待。在中国，公众的兴趣还普遍停留在古典趣味（少数人则徘徊在古典主义与现代主义之间），对他们来说，如此郑重其事地研究一个臭名昭著的小便器，是不恰当的。可是，他们没有意识到，《泉》已经过去了差不多100年。将它从艺术史上抹去，意味着要抹去近100年的艺术史上将近一半的艺术品！中国的美学家们反复告诉读者，当代艺术是一堆垃圾。这主要是因为，中国的美学研究基本上还囿于朱光潜和宗白华的视域。尽管有不少冠以《西方现代美学》或者甚至《当代美学》之类的著述问世，但你稍微留意一下，便可发现它们处理的多半是古典美学或一丁点儿现代美学的问题，根本没有触及美学现代性的真正核心；或者虽然涉及一些当代问题，但基本上是哲学（解构主义

等）或文学理论（女性主义等）的翻版。20世纪以来，对哲学构成了最大挑战的视觉前卫艺术，大体上仍落在国内美学研究的视野之外。由于杜尚的小便器曾使一切美学理论归于无效，因此，一种不能直面杜尚的美学，根本就不是美学。

在这个语境里，《杜尚之后的康德》就显示出完美的针对性来。严格地讲，德·迪弗的这本书并不是一部美学著作，但它却将作为一个学科的美学置于危急关头。如果说杜尚的小便器构成了对康德美学的最大挑战，那么，德·迪弗的这部书无疑就是对康德美学的某种捍卫：它的主旨倒不是杜尚之后如何延续康德美学的命题，例如如何维系美的对象与日常用品的视觉差异——如果是这些命题，那他就与丹托重叠了，或者至少无法超越丹托了——而是如何在杜尚的小便器之后重构康德美学，从而使它担当起发掘整个艺术现代性的考古学的使命。

这一使命集中地体现在德·迪弗关于艺术的唯名论的理论建构中。在他看来，在西方现代艺术中，“艺术”并不是一个普通名词，而是一个专名（参照约翰-斯图尔特·穆勒/伯特兰·罗素/弗雷格/克里普克那个哲学谱系中的专名理论）。也就是说，现代艺术是以作为专名的艺术为调节性理念的。“艺术”在西方现代艺术中，只有指称，没有意义。换言之，这个词在西方现代社会，并没有逻辑学家所说的确定内涵，也没有符号学家所说的普遍意义。因此包括人类学家和艺术史家在内的逻辑本体论者，或者包括社会学家或批评家在内的符号学家，对此没有发言权。那么，谁有发言权呢？德·迪弗认为，从18世纪法国沙龙展开始，这个有发言权的人就是

艺术的业余爱好者。

在这个过程中，德·迪弗写出了全书最漂亮的章节之一，在我看来，这是对艺术本质问题的理论史的最好概括（参见本书第一章）。请读者留意这一章的几个注释，特别是简要概括（主要是）德语艺术史学的注释5，以及扼要描述前卫的艺术史家的注释10。在前一个注释里，作者提到了温克尔曼、李格尔、沃尔夫林、德沃夏克、潘诺夫斯基、热尔曼·巴赞、里奥奈罗·文杜利、乔治·库布勒、汉斯·席德迈尔和贡布里希。在后一个注释里，作者谈及罗亚尔·柯提索斯、罗杰·弗莱、希尔顿·克莱默、本雅明·布赫洛、阿诺德·豪泽尔、安塔尔·尼柯斯·哈津尼可劳、奥尔特加·加塞特、赫伯特·里德、T. J. 克拉克以及彼得·比格尔。当然，作者还少量涉及一些分析哲学家和社会学家、符号学家的著作。单单这份名单，就足以发现本书在讨论当代艺术问题上的视野，也可以一窥中文艺术史学界的欠缺。文献的不足总是学术研究最大的困扰。前一个注释提到的德语艺术史家，我们还较为熟悉（范景中先生及其团队对此贡献甚大），但对后面那个注释提及的文献，除个别例外，国内的研究总的来说才刚刚开始（只有包括本人在内的少数学者在这个领域工作）。

十多年前我在英国访学时，这本书出版不久，我躬逢其盛，急切地拜读过。数年前，美国芝加哥艺术学院的詹姆斯·艾尔金斯教授再次向我推荐此书，认为它“对某些艺术概念的梳理，是任何讨论当代艺术的人不可忽略的”。虽然，正如作者在“致谢”里已经指出过的，这本书的第一、五、六章曾以《艺术之名》出版过（法

文版），而且已经有过中译本，但是，仅有这三章远远不足以全面理解作者的核心思想。更何况作者也已指出，收到本书后，这些章节已作过彻底重写。因此，我们将全书翻译出来，供国内对当代艺术理论感兴趣的读者参考。

翻译的分工是这样的：沈语冰翻译了第一、二、五、六章；张晓剑翻译了第三、四章；陶铮翻译了第七、八章。最后由沈语冰通读了全书。

中国当代艺术似乎取得了一定成就，但当代艺术的实践、理论和批评中都还存在着诸多问题。最大的问题是对西方现当代艺术史论与批评了解得不够。这一点既有语言障碍造成隔阂的原因，也是史论家放弃岗位意识、急于想要为艺术家寻找“最新思想”所致。每当国内的艺术史家/策展人/批评家/艺术史家——在中国诸多身份经常是不分的——这是前现代性的征兆，还是中国式后现代主义的写照？——急于将西方的最新思潮“空降”到当代艺术现场，或者，每当有人大发当代艺术与中国文艺复兴的宏论时，我就感到事情不妙。因为我们距离真正意义上讨论当代艺术，特别是与欧美同行讨论当代艺术，还相当遥远。