

“理查德·穆特事件”中的杜尚

"Richard Mutter Event" of Duchamp

沈语冰 张晓剑 Shen Yubing Zhang Xiaojian

这篇文章主要是对杜尚在“理查德·穆特事件”中的形象做一个概要的描述，其中不少细节鲜见于一般的理论读物，还蛮有意思。我们会看到，杜尚并不只是向独立沙龙展提交了小便器，他还围绕着这事做了很多动作，才确保其作品进入艺术史，此中可见出杜尚精于算计的另一面。

杜尚将小便器（他取名为《喷泉》）提交给纽约的独立艺术家沙龙展，已经是将近百年前的事情了。20世纪下半叶以来，他的行为激起了大量的理论讨论。笔者以往对此略有所知，不过，最近在翻译比利时前卫理论家蒂埃里·德·迪弗（Thierry de Duve）的《杜尚之后的康德》（Kant After Duchamp）时，阅读了相关传记和访谈，才发现整个事件（下文简称“理查德·穆特事件”）并非教科书上说得那么干巴，而是一出包袱不断的活人大戏，其中那些被一般理论和艺术通史忽略不计的事件细节今天看来依然大有嚼头。于是被诱引出一一种学究式的钩沉索隐的冲动，想要利用手头的文献——主要根据《杜尚之后的康德》、法国艺术史家朱迪特·伍泽详实的《杜尚传》、还有皮埃尔·卡巴纳的《杜尚访谈录》等——联缀成文，将事件过程做一番大致的梳理，以简要还原杜尚当时面对的情境，以及他为小便器进入艺术史而展开的一系列操作。我们将会看到一个精明算计的杜尚，这个“冷漠的天才”、“无政府主义者”在晚年的另一面——不拒绝体制收编的成功人士。

一、事件经过

杜尚作为艺术家的声望，源于美国人的热情认可。

1912年，杜尚的《下楼的裸女》由于立体派评委们的反对而没法在法国“独立艺术家沙龙展”上展出，这让他决定不再做职业画

家，转而去当图书管理员。不过，1913年，在美国那块现代艺术的新大陆，《下楼的裸女》一在机械库展上出现就引起人们的热议，参观者络绎不绝。此画一举奠定了杜尚在美国人心目中的前卫艺术代表的地位。1914年底，美国作家沃尔特·帕奇来到巴黎，跟杜尚大谈《下楼的裸女》在美国的成功。此时的欧洲正陷入战乱，杜尚因心脏杂音而逃过了兵役，但走在街上经常被当做逃兵而遭受人们的石子。再加上对法国的“艺术生活”的厌倦，1915年的某一天，杜尚终于决定去美国。他给沃尔特·帕奇写信说：“我不是去纽约，而是离开巴黎。这完全不一样。很长时间以来，我并不喜欢自己所过的‘艺术生活’，这种生活和我的愿望大相径庭，因此我试图到图书馆里去躲避那些艺术家……我只有纽约这么一个选择，您在那儿是我认识的人。我希望能在哪里避开艺术生活，在必要的情况下，去从事一项让我倾心的创作……我再次向您强调，我在那里一定要挣钱养活自己。这是必须的条件。我觉得我父亲已经为我做得太多了……”

1915年6月，杜尚乘船前往纽约。他在那里结识了当时生活优裕的沃尔特·阿伦斯伯格。阿伦斯伯格写过象征主义风格的诗歌，法语很好，翻译过魏尔伦、马拉美的诗，艺术立场激进（他认为一件真正的艺术品的寿命不会超过6个小时），后来成为杜尚作品的主要藏家。是他怂恿杜尚去做一件大事：在美国创办独立艺术家沙龙展！于是，在法国人1884年创立“独立艺术家沙龙展”之后32年，美国艺术家为摆脱国立设计学院（the National Academy of Design）的保守的审查制度，而参照法国人模式创立自己的独立沙龙展。创建者大概有20人左右。

阿伦斯伯格提议由杜尚担任组委会主席。他认为《下楼的裸女》的作者能保证这个项目的现代性。1916年，独立艺术家协会开

始准备沙龙，亨利·皮埃尔·罗歇起草了章程。第2章第3条规定：“任何艺术家，不管是美国公民还是任何外国人，在填写申请表、支付入会费以及每年的会员费，并参加在当年举办的展览之后，都可以成为本协会的会员。”第4条和第5条规定入会费是1美元，而每年的会员费是5美元。章程里提到了“任何艺术家”，似乎限定了参会的前提条件——你首先要是艺术家；但是由于没有提到如何认证艺术家而只列出费用，所以实际的情况就变成了：只要你付清6美元，并参加展览，就可以成为艺术家。开幕的展览目录前言里重申协会的口号是“没有审查团、不设奖项”，“目的是为了举办所有艺术家在不受审查团决定的情况下都可以参加展览”。杜尚还说服大家，应该按照字母顺序来布展，而起始字母由抽签来定——抽出的第一个字母是R。

结果，1917年4月10日开幕的这场沙龙在我们今天看来近乎一场艺术的嘉年华。据记载，有1235位艺术家带着2125件作品报名参展，其中业余者众：三分之一是妇女；有不少是夫妻、兄弟、姐妹、母女。不过，普通作品的笨拙、幼稚并不算什么问题，真正让组委会委员们犯难的，是一件标题为“喷泉”（Fountain）、签有“R·Mutt, 1917”的瓷质小便器。它最终没有在沙龙上展出，而是被搁在了展厅墙壁的背后。而按照布展规定，它本应排在第一个。

现在我们知道，《喷泉》出自杜尚之手。但那时没有几个人知道这点。从传记的材料看，是杜尚和阿伦斯伯格一起去穆特铁制品公司买下这件小便器（当时常见的贝德福特款式），然后在他家中签上“R·Mutt, 1917”。标题“喷泉”可能在暗喻女人的性器官，而Mutt在英文里有笨蛋、蠢货的意思。然后由路易斯·诺顿将这件作品提交给组委会并支付6美元。他的摄影师朋友曼·雷应该

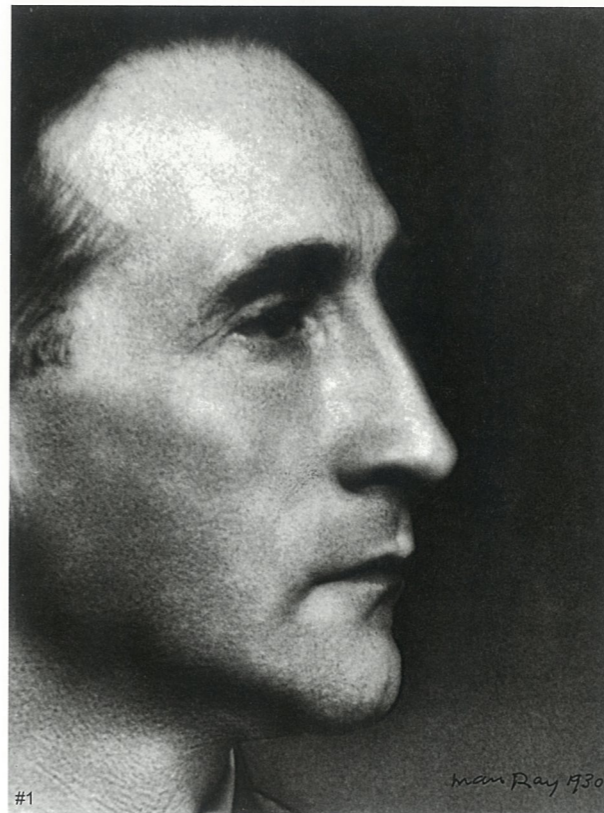
也是知情者。

这个“低俗的”工业制品在当时的组委会里引起激烈争论，时间可能是展览开幕前的4月8日或9日。组委会里的人，除了极个别的共谋者，基本都不知道这件作品的真实作者就在自己身边，就是那个举止优雅的马塞尔·杜尚。关于当时的论争场面，亲历者提供了版本各异的回忆，可以肯定的是，阿伦斯伯格支持这件作品参展，并摆出各种理由；而杜尚的助手洛克威尔·肯特（也有可能是乔治·贝娄）予以强烈反对。根据伍泽的传记，最后由组委会全体成员投票表决，大部分人不同意展出，阿伦斯伯格因此宣布退出组委会，杜尚也辞去主席离开了办公室。他的朋友曼·雷将自己作品撤展以示支持。德·迪弗认为，最可信的一个版本可能来自洛克威尔·肯特的自传：在经过激辩之后，组委会最终找到一个技术层面的理由——参展卡填得不正确（！）——来拒绝这件作品。

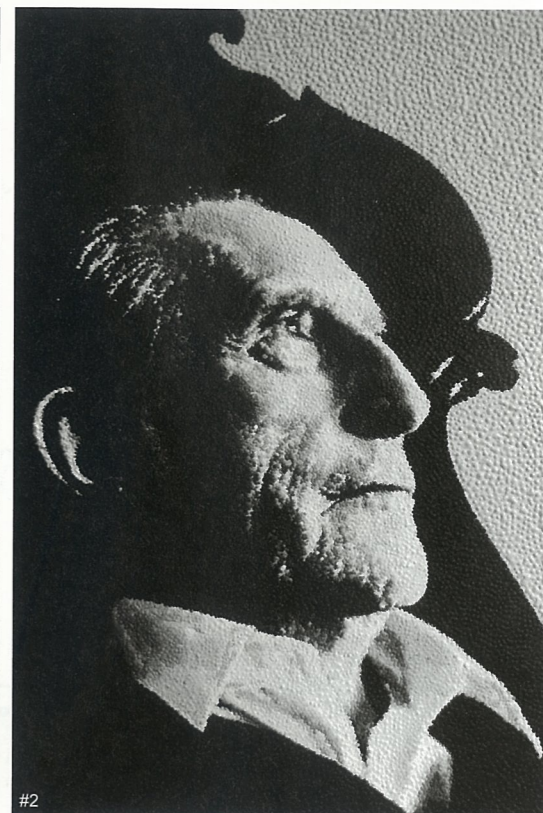
开幕后的第二天，组委会召开新闻发布会，说：“《喷泉》在它该呆的地方或许十分有用，但其位置既不在艺术展厅，而它，就定义而言，也不是艺术品。”此时，这个意在反学院、反体制的独立艺术家协会，一下子站到了它要反对的对象的立场。那些委员们一直不知道杜尚与这件作品的关系；而当时的一般报刊，对组委会的新闻发布会和这个事件也保持沉默，只有极个别的评论员流传着一些不着边际的小道消息。总之没有什么反响。

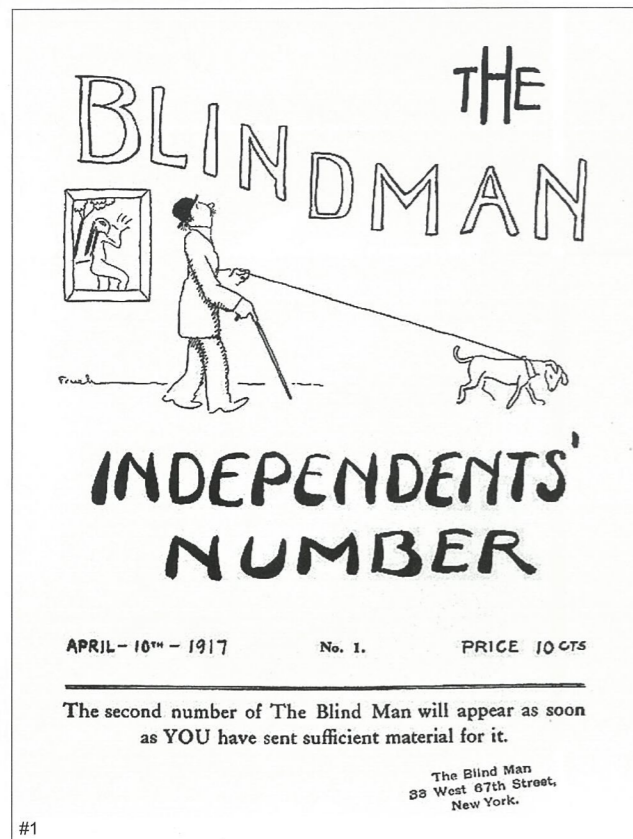
二、后续动作

《喷泉》能顺利进入艺术史，显然还得益于杜尚的后续操作。其中特别令人惊讶的一个情节是，纽约当时著名的摄影师阿尔弗雷德·史蒂格里茨竟然出面支持《喷泉》并为之拍照——德·迪弗认为这充分显示了杜尚的老谋深算。



#1 青年杜尚
#2 晚年杜尚





#1

#1 《盲人》第一期封面
#2 《盲人》第二期封面

史蒂格里茨是第5大街291号画廊（摄影部小画廊）的主人，他利用画廊及其杂志《摄影作品》（创刊于1903年），为摄影被承认为一门艺术做出了重大贡献；他还向美国人介绍罗丹、马蒂斯、塞尚、劳特雷克等人的作品，同时发现了“军械库展”那一代美国艺术家。按德·迪弗的说法，他在自己画廊里的时候，是个精英主义者和纯粹主义者，也就是说他是个追求品质的艺术家；但他在独立沙龙展这个事件上，却是一个自由主义者。本来，他跟杜尚并无密切关系，曾认为杜尚只是个立体派的江湖骗子。

不过，有可能是因为杜尚身边的朋友出面（大概是在4月13日），史蒂格里茨觉得《喷泉》“极其有趣”，“也感到在美国与固执作斗争非常重要”，于是他答应杜尚的请求为“穆特先生”的《喷泉》拍照，从道义上指责独立艺术家协会背叛自身定下的原则。在他拍摄的照片中，小便器的背景是马斯丹·哈特莱的《战士》一画，小便器的侧翼的背景，正好是画中的美国国旗——这是在象征与“美国的顽固作斗争”。由于这张光影讲究、似笼面纱的照片，《喷泉》这件作品被人称为“厕所里的佛陀或圣母”。无疑，象征主义美学与朋友们的联想发挥，都与杜尚本人的想法格格不入，但他显然也乐于顺承。

史蒂格里茨的支持还不止此。他于4月13日还提笔写信给杜尚主办的《盲人》杂志，认为独立艺术家展应该让“所有展出的作品都保持创作者的匿名状态”，这样才能对艺术家姓名的传统迷信中解放出来。4月19日，他写信给《太阳报》的艺术批评家亨利·麦克布赖德，邀请他周五光临291号，声称自己已经拍摄了被拒的《喷泉》，并告知原作也在（后者最终没有到来）。这等于表示自己赞同作品，而且好像它已经在291号展出。德·迪弗正确地

指出，史蒂格里茨是作为一个道德家在陈述他的伦理观，而不是在陈述他本人讲究趣味的美学观。但是，这种伦理学上的辩护，却被杜尚巧妙地利用了。史蒂格里茨宣称独立艺术家展应该只为“作品本身的独立性”举办，而且应该“没有评审团——没有奖金——没有商业伎俩”。讽刺的是，他自己恰恰陷入了一个精心策划的伎俩之中——尽管未必是商业的。

杜尚显然不是想仅仅得到一张《喷泉》的照片——照片他完全可以请身边的曼·雷来拍，他想要的是经史蒂格里茨签名的照片——没有谁的签名会比“史蒂格里茨这位艺术家、美国前卫艺术的缔造者、军械库展览的名誉副主席、291号那位声誉卓著和易怒的宗师”更适合来控诉现有体制。史蒂格里茨是一种担保！结果，史蒂格里茨没有将送展作品从他所说的“姓名的迷信”中解放出来，反而押上了自己的姓名，从而将《喷泉》置于随后的艺术史记录之中。

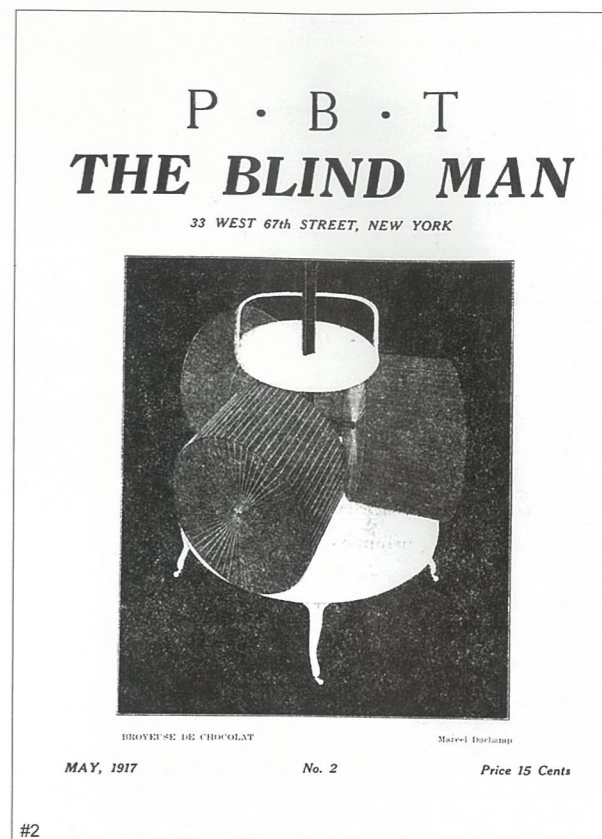
史蒂格里茨拍的照片出现在在5月6日（此时沙龙展已经闭幕）出版的第二期《盲人》杂志上，同时出现的还有质疑独立艺术家协会的《理查德·穆特事件》一文。

《盲人》杂志由杜尚牵头创办，亨利·皮埃尔·罗歇、比亚特里丝·伍德都是编辑。其办刊方针，罗歇的编者按陈述如下：“《盲人》的编辑将是全民公决的程序。他将出版读者提出的问题及其答案。他将发表艺术家和公众想说的东西。他殷切希望收到读者的建议和批评。因此请不要饶恕他。”基本跟独立艺术家协会的宗旨类似：编辑不会对来稿作出选择，谁都可以当批评家。第一期印着的出版日期是4月10日，正好是独立艺术家沙龙展开会的时间，封面用了阿尔弗雷德·布鲁的一幅漫画：一个盲人由他的小狗

牵着去参观画展。封面上表明这期是“独立艺术家”专号，但由于杂志出版的滞后性，这一期内容并没有提到小便器事件，对独立艺术家协会还持正面评价。不过封面上有个特别提醒，呼吁读者继续订阅第二期：“《盲人》第二期即将与您见面，只要您为它提供足够的材料。”

5月6日出版的第二期，编者们的名字出现在封面上，伴着三个与R很像的大写字母：P.B.T.，这分别代表了皮埃尔、比亚特里丝和托托尔（Totor，胜利之神，是罗歇给杜尚起的绰号）。而且封面上还有杜尚《巧克力研磨机》的复制品。杂志的第4-5页是一篇未署名的稿子《理查德·穆特事件》，此文明确质疑，为何遵从了独立艺术家协会的章程（支付6美元），穆特先生的这件作品却没有展出；并且提出，这样一件卫生设备并不伤风败俗：“不管理理查德·穆特先生是否亲手制作了《喷泉》，这已不重要了。他选择了这件物品，选择了一件日常用品，准备送去参展，在新的标题和新的视角下，物品原有的意义也就消失了，从而给人一种全新的感受。拿卫生洁具来说事，这也太荒唐了。美国所制造的唯一艺术品就是桥梁和卫生洁具。”公众这时候才知道那个签名里的R是“理查德”而非“罗伯特”或者其它什么的缩写。不过，组委会里见过这个小便器的人，都知道R代表理查德，因为与物品送来的卡片上拼写了全名，报道过这起丑闻的极少数的记者也见过，但他们将其误写成“J.C.Mutt”甚至“Jeff Mutt”。

这篇稿子应该是在杜尚的口述下由比亚特里丝写成的，也有人考证说出自阿伦斯伯格之手或者路易斯·诺顿之手，总之是假装成“一位读者”，而且，最后几句说明，显然是要把人们往“这也是艺术”的方向上引导，将其升华到博物馆及艺术史之中。



#2

事情还不止此。似乎是为了迂回地支持没有名气的“穆特先生”，第二期的《盲人》配合着制造了路易斯·艾尔希缪斯神话。艾尔希缪斯本是一个失败的画家，却一直雄心勃勃自视甚高，到处攻击别人，其画作常常描绘疯狂的想象内容。这样的画家，在独立沙龙展找到了最好的舞台。开幕当天，杜尚就宣布其参展的《祈祷》是沙龙上最好的两幅画之一。跟《盲人》杂志编委会非常熟悉的女诗人米娜·洛伊，在第二期里专门做了与艾尔希缪斯的一个访谈。她在第一期上曾提出要反对教育，宣扬“纯粹未受教育的观看”；在这期的访谈中，她称艾尔希缪斯身上就具有这种未受教育的素朴，极尽吹捧之事。尽管其中实际上带有反讽，但是天真的艾尔希缪斯并未识破。文章最后突兀地引入了“考虑削平一切价值的”杜尚。德·迪弗非常肯定地认为，是杜尚那精于世故的手在引导着米娜·洛伊的笔；而且，杜尚应该为艾尔希缪斯最后的悲剧负责。后来的艾尔希缪斯确实一度享受着短暂的艺术成功，举办过两次个展，但在1932年因车祸而瘫痪后，就贫病交加，最后惨死于精神病院中。德·迪弗的潜台词是，由于《喷泉》的落选，杜尚转而找到一个替身——艾尔希缪斯——来嘲弄艺术体制，杜尚的慷慨称赞，包括用《盲人》杂志来包装，鼓励了艾尔希缪斯进一步的自我膨胀，令其完全丧失反思能力，导致他在不幸中走向最后的疯狂。德·迪弗说：“在围绕着他的崇拜气氛中，杜尚的判决成了神谕，因此正是由于杜尚，艾尔希缪斯才得以享受15分钟的名望，并成为艺术史著作里的一个脚注。可怜的艾尔希缪斯被操纵了，而操纵那些丝线的正是理查德·穆特，马塞尔·杜尚的化名。”

当然，这对杜尚来说或许是不公平的，因为他对艾尔希缪斯的造神活动，与他嘲弄艺术体制，嘲弄人们的评价标准和趣味的行为



#1 杜尚与曼·雷
#2 杜尚与沃尔特·阿伦斯伯格

是一致的。他对艾尔希缪斯的赞美，本来就带着明显的反讽，可惜狂热的艾尔希缪斯并不懂这种现代反讽，从而成为一个牺牲品。

三、悖谬的结果

杜尚自己后来说：“现成品可以看作是某种嘲弄，或某种尝试，以表明为艺术作出限定是毫无意义的事。”由小便器所作成的《喷泉》，挑战了多重原有的艺术定义。如果《喷泉》是艺术，那就意味着：艺术可以跟美无关，艺术不是趣味的对象，艺术可以不是人工的。这对其他组委会委员是多么大的一次考验！

我们大致能够想象，当准备往独立协会送小便池时，杜尚一定想起自己1912年的遭遇。在那年的巴黎独立艺术家沙龙展上，立体派画家格莱兹和梅青格尔负责立体派绘画展厅，他们认为杜尚的《下楼的裸女》在模仿未来主义绘画，有嘲讽意味，因此通过他的两个画家哥哥叫他把画撤下来。作为生活中一个性格温和的人，杜尚默默地把画取走了。尽管几周后立体派画家允许此画一同前往巴塞罗那达尔莫画廊展出，后来还出现在1912年的秋季沙龙展上（公众都没有积极反应），但那次的拒绝让杜尚深受伤害，并下定决心不再做一位职业画家。晚年谈起这事，杜尚还说：“那时立体主义不过才流行了两三年，他们已经有了清楚明确的界线了，已经可以预计该做什么了，这是一种多么天真的愚蠢”，“我对自己说：‘行啊，既然事情像这种样子，这就没有什么理由要去加入团体了——以后我除了自己不会再去依赖任何人。’”这导致他一辈子

都特立独行，悄无声息地搞自己的创作，虽交往者众，与达达、超现实主义团体关系密切，却一直保持某种超然。

而在纽约这个“疯人院”，借助独立沙龙组委会主席这个体制性的位置，杜尚和他的朋友阿伦斯伯格、罗歇一起，想要真正嘲弄、挑战艺术体制里的陈规。杜尚试图在“没有阶级”、“完全民主”的美国，和他的伙伴们一起“削平价值”，实现艺术中的彻底平等，并且颠覆艺术概念的原有内涵。

我们可以看到，尽管纽约独立艺术家协会意在仿效巴黎的模式，希望成为引领美国现代艺术的先头部队，但是，在小便器的挑衅面前，他们跟传统的机构一样守着既有的准则。而且，他们处理问题的方式也不高明。如果德·迪弗所提供的史料为真，组委会最后是用“参展卡填得不正确”这个极为笨拙的理由来拒绝小便器，那我们这些深陷填表之苦的中国人一定会感慨：独立艺术家沙龙展的组委会所给出的这个理由，是多么的官僚！

在杜尚看来，一切已有的观念都不是理所当然的，都需要重新审视。他晚年时说：“我已经有二十年不去卢浮宫了，它不能吸引我。因为我压根儿怀疑评价的标准，而这标准却决定了卢浮宫现有的藏品才是值得展览的……”博物馆里的东西，“你能感到它们是被树立起来的，社会的等级观把它们保持在那儿。”他希望用嘲讽与挑衅，来松动这种僵化了的等级制，突破艺术的疆界。

但让更多人理解与宽容杜尚的做法，需要很长时间。《喷泉》等待了33年，才终于从展览的墙壁后面走进前面，才被普通公众所

看到。这得益于前卫艺术在二战后美国的传播——1940年代，随着欧洲的前卫艺术家大量来到美国，美国举办过几次超现实主义和达达的展览（放弃艺术创作多年的杜尚屡次担任展厅设计）。1950年9月，最早展示纽约画派的辛德尼·杰尼斯画廊举办了“挑战与对抗，20世纪法国及美国艺术家的极端之作”的展览，才终于展出了历史上的那件极端之作《喷泉》。但1917年的原作早已不知所踪，杜尚特意跑去商店买了与原作最接近的一款，然后照着当年的样子签字。终于在33年后，因为达达的再次走红，小便器才变成艺术品。之后不久，美国就兴起了波普艺术。然后，是60年代中后期的理论界不断聚焦《喷泉》，讨论“艺术是什么”的问题。

对杜尚来说，《喷泉》的迟到的亮相，是他耐心等待、冷静经营的结果。杜尚晚年时曾说自己对当年的被拒绝感到“高兴”：“因为从根本上说，我没有画家们一向有的那种心态：想展出自己的东西，希望被接受，然后受到批评家的夸奖。”我们还可以把下面一段话视为对此的进一步解释：“我不是那种渴求什么的所谓有野心的人，我不喜欢渴求。首先这很累，其次，这并不会把事情做好。我并不期待任何东西，我也不需要任何东西。期待是需要的一种形式，是需要的一个结果，这个情况对我来说不存在。”在与卡巴纳的整个访谈中，杜尚都保持一种看空世事的透彻，一份超然世外的潇洒，这种老庄和佛禅式的超脱让我们中国读者特别有好感。但是，我们不应该被一个已经暮年的艺术家的自我表述所迷惑——更何况这是一个善于反讽、对语言本身不信任的艺术家。



在杜尚温文尔雅、看淡名利的面孔背后，其实有善用世事人情的精明。他本人有讲求实际的一面：1920年代放弃艺术后，曾当过艺术经纪人，进过赌场，在纽约开过印染作坊，搞过发明，为过上衣食无忧的生活还有过一次短暂的“金钱婚姻”。他也从来没有忽略自己生前身后名的经营。刚到美国时，人们都把他视为立体派的代表，实际上《下楼的裸女》已经越出了立体主义的范围，他自己早先也明确表达过对立体派的反感；但他默认了人们给他的立体派头衔，并顶着这个光环享受荣耀。而且，从一开始，杜尚就非常关心自己作品的流向，他把阿伦斯伯格夫妇和卡特琳·德利埃小姐视为理想藏家：他们不仅热衷收藏，还没有子嗣——这意味着他们的藏品在身后很有可能捐给博物馆。这两人最终成为其作品的最大藏家，结果也完全如愿：阿伦斯伯格去世前安排捐赠的博物馆时，杜尚出了很多力气，最终敲定费城美术馆（虚构中的“理查德·穆特”就来自费城）；杜尚也成功劝说卡特琳·德利埃小姐不去自建博物馆，不拍卖藏品，最后都捐给了耶鲁大学。

于是，最有讽刺意味的是，他的“反艺术”的作品，最终栖身于体制性的博物馆、美术馆之内。1960年2月2日，他成为美国全国文学艺术院的院士，并非应景地说：“我只是一位艺术家，我对此毫不怀疑，而且非常高兴能成为艺术家……岁月能够改变人的态度，我不再可能成为破坏艺术的人了。”这一次，他是在嘲弄体制的加冕，还是在嘲弄自己当年的嘲弄？