

“每个人都应该有自己的那条通往杜尚的路径”讨论课

时间：2010 年 10 月 29 日

地点：当代艺术与社会思想研究所

参与者：高士明、邱志杰、萨拉·马哈拉吉（Sarat Maharaj）、吴山专、英格（Inga Svala Thorsdottir）、陆兴华、跨媒体艺术学院同学

编译：晓林

第一部分：邱志杰谈杜尚

邱志杰：……我们先放松一点，试着用泛化的、不讲理的、夸张的弗洛伊德主义去看看杜尚的这些东西，把它当作一个思想实验来看。这是什么东西呢？这是欧洲女性的裙撑，撑裙子的东西，上面长满了阳具。如果弗洛里德来一定这么阐释：这是他的皮架，裙撑，雌性，同性恋，又一个雌雄同体的东西。然后我们看那个著名的现成品作品，啥都没做，就是一把铲子。这时候我们看到他用标题来做这个工作，其实这里依然有这个形象在。这件完整作品的标题叫《断臂之嫌》，弗洛伊德先生会说这叫“人格焦虑”之类的这样一种标题。我们看著名的《蒙娜丽莎》，小胡子，雌雄同体。证据还有非常多，我当时看那些资料的时候，还可以找出很多来，比如后来的很多装置，比如《寡妇》什么的。杜尚曾经发行过一个股票，在股票上他的签名是一个女性化的名字：Rose Sélavy。据说在法语里面，Rose Sélavy 的意思是玫瑰就是生活，或者跟“性就是生活”。这些都是机密，他给自己取的假名字，就是 Rose Sélavy。小胡子是有一个怪名字叫做 rhoog，不知道是什么意思。在 1935 年杜尚又做了一个《蒙娜丽莎》，不是在大的海报上加小胡子，是一张小明信片，直接展出，啥都没做，就起了一个标题，根据他这个习惯，用起标题来做作品，那个叫《被剃掉胡子的 rhoog》。

最令人着迷的其实是杜尚晚年的作品《门》，一个门上有一个可以窥视的孔，里面是个劈开大腿的女人，一只手拿着萤灯，后面是很美丽的风景，风景里面还号称是最早的光效应，里面有喷泉，有泉水，女人躺在草地上，这是从这里窥视进去的东西。这件作品是没有完成的作品，花了 20 多年时间，躲在西班牙一个乡下，这个人到底在干嘛？其实中间还有很多别的东西，比如说他和超现实主义的关系，他为超现实主义展览画册做的封面，是一个乳房，叫《请勿触摸》。包括这个旋转的螺旋裙，他转起来你一会儿看是在往前走的，一会儿看是在往后退的，包括这部分的工作都可以联系起来。那么后面的这件作品就很让人为难，它放不进传统美术史对杜尚的解释体系里面去。我在想，杜尚这么一个人，到了晚年花 20 年时间，他可能的对话对象是谁？包括他对运动摄影学的兴趣，他对机器的欲望和兴趣，他对解剖的兴趣，达芬奇都一模一样的拥有这些兴趣。他在这里拿达芬奇开刀，做一个雌雄同体，这里是被刮掉胡子的达芬奇。我们再联想到，晚近有一些研究认为蒙娜丽莎其实是达芬奇的自画像。非常神奇的，在“厦门达达”时代，黄永砗做过一个作品是一批达芬奇的复印件，那个作品的标题是《最先被烧掉的是胡子》，而烧掉胡子之后真人就是蒙娜丽莎。那么这个事情就变得非常恐怖了，从达芬奇自画像开始，最后到黄永砗，而杜尚插在中间。因此，如果你把杜尚跟达芬奇联系起来的话，你可能会发现《门》后面的这个风景就是蒙娜丽莎背后的这个风景。从这个装置的窥视孔里看进去的风景，就是蒙娜丽莎身后的那片风景。这件作品假想的对话对象是《蒙娜丽莎》。这样也就发现一个被压抑的杜尚的形象，他不是一个达达主义者，他是一个超现实主义。实际上巴黎达达跟杜尚之间的关系是比较疏远的。而超现实主义者跟杜尚有非常好的关系，超现实主义者在美国的成功最终将杜尚推到了现代艺术圣人的位置上。因此我发现了一个从早期的绘画，一直到最晚年的工作，持续的对欲望、色情、性欲及以这个为主要研究对象的超现实主义者杜尚。

这个叙述不太依赖图片，当然会有过度解释的嫌疑，肯定也不是说杜尚所有的作品都可以被解释。我们要承认任何解释系统都是尽量的扫除例外物，但还是可以容纳一些例外物，或者还有我们不能解释不能消化的部分。基本上我是提供另外一个看杜尚的角度，这个人不是一个艺术史的插科打诨者，不是一个恶作剧者，不是一个反艺术的人物，而是一位超现实主义者。当时我得出这个结论的时候我非常不安，觉得我得出了一个跟美术史的正统叙述如此不同的一个杜尚形象，我给吴山专打电话，因为他是中国第一杜尚专家，

我说我发现这事情不对呀，杜尚研究的题目是色情？吴山专认真的想了一会儿，回答我说：“绝对。”然后又挖苦我说这个事情地球人都知道，只有一个人不知道，他叫黄永砗。（众笑）

第二部分：萨拉·马哈拉吉谈杜尚

萨拉：我很高兴在这里听到邱志杰所做的关于杜尚的精彩阐释，在这里我们也有如此重要而富有创造力的杜尚分子啊！我们对马塞尔·杜尚进行了那么多的应用，而我想，这样的应用会让他非常开心。对于艺术以及杜尚的工作，我们可以有非常多各不相同的思考方式，并没有某种思考方式是唯一正确的。杜尚从未认同或否认别人对他的工作的阐释，即使有人荒谬地归结到他和他妹妹之间有奇怪的性关系，有人甚至为了证实这点而荒唐地把他的画颠倒过来看。即使这些阐释如此荒唐可笑，杜尚仍然开放大度地任由其散播。他说，每种阐释都必须经得起辩论的考验，如果在某个特定时刻它是有道理、有意义的，那么就行。所以结果在 21 世纪的今天，围绕杜尚的研究工作可谓体量庞大。

你们都那么年轻，那么朝气蓬勃，如果要进入杜尚研究，你们一定想问，这么多的资料，到底该从何入手呢？关于杜尚的阐释和阅读真是浩如烟海，无止无尽，所有这些阐释看上去多少都蛮有趣，似乎多少也算言之有物，即使那些把杜尚的画颠倒来看的傻想法也是如此。所以我想，有一个问题你们可能要认真琢磨一下，就是杜尚为我们提出了一个如何理解艺术作品的问题。我们该如何理解它们？这和我们多少年来所谓的看作品是一回事吗？这是我们多少年来所审视的同样的艺术作品吗？还是说，艺术作品本身有其生命，并在生命中经历着自身的变化，而这种变化在很大程度上是经由与观者或者读者的关系而产生的？

杜尚有句名言，艺术场域的 50%来自艺术作品，50%来自于观众。正是这个等式建构起对艺术作品的阅读和理解。这让今天的我们疑惑，是不是说艺术作品给予我们 50%，我们自己提供 50%，那么我们就对整个语境有了十足的把握呢？或者，我们能以此来理解杜尚吗？还是说，变成了今天所谓的艺术作品给了我们 100%的意义，观者也给了我们 100%的意义？我们到底应该采纳哪种说法呢？今天的情况总让人觉得，似乎是观众给艺术作品赋予了 100%的意义，而且观众们不太有足够的耐心去关心艺术家的思考。我只是把这当成一个问题提出来，就是我们不再心怀尊敬地去关注艺术家的思考了。我们觉得自己懂得了一件作品的意思。我们只是随便在泰特美术馆逛着，每件作品瞟上两秒钟，就觉得自己判断过了，知道了。如果我们要看诸如陈界仁这样的艺术家的电影，我们就真的得坐下来，真的得被它吸引进去，而我们却觉得自己没了这个耐心，没有受这种训练。如果你联系陈界仁的“长镜头”，联系上它对观者的要求和训练，那么你就开始看到我们今天这个时代的一个问题，即观看和意义的产生要求深切地卷入作品，而这在我们的观看中却很少见。我不是说我们不该那样看作品，而是说当杜尚理解意义的生产和作品与观者的关系时，这一定是他考虑到的问题。

我又想起他的另一句名言，刚才我用了“问题”（problem）这个词，杜尚的工作着重强调的问题是，意义如何生产以及观者在阅读作品、观看作品的行为中参与进的是什么。但杜尚自己可能不太高兴用“问题”这个词，因为他那句名言说“不存在解决办法，因为不存在问题”。我想提请大家思考这个问题。这句话意味着什么？没有解决办法，或者没有答案，没有 100%的答案，因为不存在问题。在我对杜尚的研究和思考来看，我觉得杜尚实际上是很宽松地引导出这个观点，因为杜尚自己就是一个最为注重阅读的艺术家。他热爱阅读，曾一度在一个图书馆工作过。在这个图书馆里，他把时间都花在了阅读上。在这期间，我认为有两个读本对他的思考深有影响。我这样说是因为我通看过他的笔记，大量的笔记。顺便说一句，杜尚从没有笔记本，他在能找到的任何纸片上记下笔记，然后放进一个盒子。他那著名的《绿盒子》和《白盒子》就是由宾馆的账单、加油站的账单、公车票等组成的。他就在这些纸片上记笔记。这就是为什么他的笔记那么美，那么有意思，值得让人去看。如果不是在有页码的本上，或者有隆德或者柏林之类标签的本上进行线性的书写，到最后就是整个一团混乱。所以杜尚说让我们从一团混沌开始吧，就从这个装着纸片的漂亮盒子着手吧。你们可能也想试试，如果自己用这个方式记笔记，还能不能规整好各种想法。

如我所说，杜尚在这个阅读阶段深受两部书的影响，它们都出版于 1907 到 1910 年间（或者到 1915 年间）。其中一个读本为伟大的法国科学家彭加勒（Jules Henri Poincaré）所著。彭加勒的物理学和数学研究到将近 21 世纪时日益显示出其重要性。在 20 世纪很长一段时期，他深受尊崇，然而他的思想中有诸多洞见不

为人理解，或者至少是不为普遍物理法则所理解。这与杜尚的工作的遭遇很像，在将近 21 世纪时，越来越多的人开始知道杜尚，开始参与到杜尚的工作的方方面面。关于彭加勒，我认为有两点影响到杜尚：第一点是科学思维中的创造性概念（不仅是第四维度的概念），另一点是艺术思考中的创造性概念。彭加勒对如何理解创造性写过优美的文字。（陆兴华：商务印书馆有一个汉译版。）谢谢您，教授。这个文本有了汉语译本真是太好了！你们要读它的中文、英文和法文版，因为这也是一个精彩的翻译课题，值得我们研究。但我认为彭加勒关于创造性的概念对我们今天为之努力的创造性概念非常有价值，动荡与创造性，混沌的概念，创造性，动荡与新结构的产生，等等。可以说，作为一个思考领域，关于创造性的思考在 1950 年之后变得日益重要。大约 1950 年之后，许多科学家开始认识到动荡和混乱，并意识到它们可能是创造的动力。但总的来说，对动荡和混沌的理解是不受重视的，它们是不可见之物，是不可见的认识对象。我的意思是，许多思考和思想的对象在苏活，而在他们苏活之时，并非总能得到足够的关注。它们得进入深眠。它们进到英格的房间（译者注：这里指英格在 2010 上海双年展的作品《睡眠高地》），在那里以一种既非清醒也非活跃的睡梦状态存活。在睡眠状态，许多思考在 1915 年闪过，直到 1950 年人们再次开始研究创造性概念时才又想起。彭加勒的理念与此相似。你可以说在一定程度上，这就跟杜尚的经历一样，跟乔伊斯（James Joyce）也一样，尽管他们都身处 20 世纪上半叶，但直到 100 年之后，他们的作品才广为人知。所以这个艺术作品、科学认知对象的概念，在它们自己所处的时代得不到应有的充分重视和厚待，认识到这点对我们很重要。我认为深深影响杜尚的第二个思想家是亨利·柏格森（Henry Bergson）。我认为柏格森的名著《创造进化论》（Creative Evolution）影响到了杜尚。彭加勒和亨利·柏格森这两位都认为科学思考是不存在真正的解决办法的。你不能说你已经“解决”了宇宙的问题，因为每一次想要解决一个问题都会开启许多新的问题。而不断开启新的问题、开启新的认识空间正是杜尚对艺术领域所做的重要贡献。

我们习惯在旧式的艺术史框架内思考，我们把艺术史当作未来主义、立体主义、野兽主义这些流派。然后我们说它们并没有解决色彩的问题，它们并没有解决构图的问题，然后我们说也许超现实可以尝试解决色彩和构图的问题。但那种做历史的方式和那种思考方式是建立在非常简单的解决问题的概念基础上的，而杜尚、彭加勒、乔伊斯、柏格森则把问题看作是为了寻求解决办法而产生的，所以他们从另一个方向，可以说是相反的方向，来看待问题。如此，在 20 世纪之初的所有这类思想家看来，许多事情为人们所探索，但并没有得到直接的理解，而快到世纪末的时候它们才得以释然。我之前提到过，直到 1968 到 1969 年，杜尚和理查德·汉密尔顿（Richard Hamilton）才把他的所有作品集结在泰特美术馆（Tate Gallery）展出，展览名为“马塞尔·杜尚作品（近）全集”（‘The Almost Complete Works of Marcel Duchamp’）。这个杜尚和汉密尔顿一同参加的展览，其实是一个关于我们这个时代两个最伟大的艺术家和思想家的项目。他们做成了这个展览，在展览结束之后，他们打算把整个展览捐献给泰特收藏（Tate Collection），但泰特美术馆却说“不必了，谢谢”，他们不感兴趣，他们没有看到杜尚的作品的重要性，却在忙着收藏当时的绘画。而当泰特现代美术馆在三四十年后成立时，却花了百万英镑从各地去竞购杜尚的仿冒品。所以你们可以由杜尚的作品历史看到，一些作品的历史从来就不是直接阔步向前的。它和博物馆、策展和社会生活永远都有着纷繁复杂的、奇怪的关系。

你们可能会问，为什么随着时间的推移，杜尚会从一生大部分时间只有十来个人知道的状态变成现在这么流行，而他的《大玻璃》真正的展出只有一次，随即便被封存到仓库里。在他早年的大部分时间里，杜尚何以变得如此流行的确让人倍感疑惑，而且 1960 年代之后越发流行，也许在 1990 年代之后的当代意义上来说流行，就像人们对达米安·赫斯特（Damian Hurst）和吉莉安·魏英（Jillian Wearing）等艺术家倍感兴趣那样，因为杜尚的传统基本来自于歌德史密斯学院（Goldsmith College of London University），并在此地不断得以深入探讨。

首先，这个传统到了英格兰北部的纽卡斯尔大学（New Castle University）。想象一下，理查德·汉密尔顿是那里的教授，你就该从伦敦去纽卡斯尔看看。汉密尔顿和他的学生一起开始重建《大玻璃》。所以说，有那么著名的艺术教授在身边真是非常优越的条件，你可以跟着他做各种各样的建构，各种各样的工作。你可以看到这有多么重要，远比关于艺术家的艺术史讲座重要得多。其重要性在于从作品的内部去理解作品，去理解它的思考方式，从内部去理解它建构意义的方式。今天我们很少这样做了，我们很少会为了理

解而去重构一个作品。我们大概觉得，只要读了一两本关于艺术的书就够了。然而从内部去理解，从内部去观察，通过重做一件作品而去理解它，如瓦雷拉（Varela）所说，是一种非常非常重要的做艺术的方法。而这正是理查德·汉密尔顿和他的学生在纽卡斯尔开始着手开展工作的方法。那些学生后来就成为了下一代的“年轻的英国艺术家”（the Young British Artists）的老师。这次重做杜尚的《大玻璃》是艺术史上最重要的事件之一。学生们先放下实际制作的工作，花了整整一年时间来阅读杜尚那些笔记，在图书管理员的帮助下，他们把笔记从法语译成了英语。而做这个翻译时，理查德·汉密尔顿并不懂法语，所以他把这个翻译称为“单语翻译”（mono-lingual translation），也就是说译者只懂一门语言。这似乎与翻译概念相矛盾，所以请大家试着理解这个达达主义的概念，什么是单语翻译者。接下来我继续使用单语翻译的概念来研究后殖民世界与殖民世界的关系。然而这个重构的行为也显示说，其实杜尚到底阅读过谁，或者谁的思想影响过他的工作，这些线索都极少。

就我所知，杜尚所有的写作中只提及了很少几个人的名字。有一条很短但很重要的笔记是关于尼采的，一条是关于彭加勒的，一条是关于数学家乔弗雷（Geoffrey）的，或者还有四处散乱的记了一些很疯狂的诗人，这些诗人主要是玩语言游戏的，这种语言游戏把杜尚那些支离破碎的笔记联系起来，就是这些文字游戏般的笔记。所以说这个问题确实很难。多年之后我去拜访杜尚的妻子，她给我看了杜尚所有的书，我们花了很多时间浏览杜尚读的文段和笔记。实际上他的女儿以及不少亲戚都与《绿盒子》的创作有关。他们一起坐在餐桌边，一起用制版机进行生产，非常有意思。但看看杜尚的藏书，我们却很难说他什么时候读了哪些书。他经常旅行，我们不能忘掉的一点是，他在某种程度上也是一个去国者，一个移民。杜尚带有移民经历的思考很有趣。我们可以用今天的后殖民移民观来看一个艺术家在世界各地所做的作品，他也许是少数几个在南半球进行创作的艺术家之一。在他侨居阿根廷期间，他创作了一件极其重要的作品，叫《站在另一边睁一只眼闭一只眼》（Looking with One Eye Closed from the Other Side）。我把这件作品理解为以欧洲的背面的观点来看待北半球。因此我们在圣保罗双年展上有过一次很有趣的讨论，即如何从南方出发来看待一种指向南方的观看方式。杜尚总是有兴趣从侧面来看，以不同的甚至奇怪的角度来看。比如说，Raqs 媒体小组（Raqs Media Collective）的一件看待时钟的作品就让我很受触动，我觉得那就是以杜尚式的观念进行的思考。时钟走到 12 点的时候，时针和分针就重合在一起，但从侧面去看时，时针和分针就都看不见了，那就是对以时钟进行计时的方式的发展。为了体验时间的密度、持续性和延展性，我们要打破以时间计算生产的概念，比如通过睡眠。大家要知道，所有的资本主义生产方式都是围绕时间来展开的。根据福特理论来看，流水线上的工人，要提高生产效率就得完全专注于眼前正在生产的产品，一件接一件的产品从传送带上依次传送过来，他们不可以有任何一点时间走神，或者开小差。这在整个线性时间系统和生产系统中是铁板钉钉的事，这就是为什么杜尚对线性时间、时钟计时进行反思的大意。如果你们有机会和 Raqs 媒体小组的艺术家讨论这个问题，你们可能就会更加理解个中深意。所以大家看，对杜尚来说有些东西非常重要，但你不能直接断言什么东西跟柏格森或者彭加勒相关，什么东西跟这个哲学家或者那个哲学家相关。

这个例子告诉我们艺术家的工作方式，艺术家吸收各种各样的资源，但他并不总是用学者的方式去理解那些资源。艺术家就像是滤网，一些观念经过他们，他们以此进行重新建构和重新创造，生发出其他的观念。有时候我们会在艺术家的工作中听到一些思想家的名字，但我们不可以固化它。我想用“宇宙中的暗物质”这个比喻来称呼这种使用资源的方式。科学家告诉我们，在宇宙中我们知道的物质只是宇宙中真实存在的物质的一小部分，我们可以谈论这些物质，但我们看不见，也不能以任何方式去测量，这就是暗物质。暗物质是一个比喻，我们可能以此来理解杜尚这样的艺术家如何利用他们自己所处时代的读物、书籍、资源等等。所以，并不是说艺术家对书籍不感兴趣，并不是说他们不读书，不去图书馆。正相反，他们是对那些信息进行创造性的使用，而不是对这些材料进行学术性的或者学者式的“掌握”。他们并不是去掌控某个哲学家、思想家的观念，而是对许多观点进行创造性的阅读、创造性的利用。所以我希望大家在面对如何使用图书馆的问题时思考一下这两种不同的阅读方式和形态，想想自己要以哪种方式去阅读图书馆里的书籍。

也许我们今天的一些艺术家和艺术史家觉得我们必须去努力掌握杜尚，我想这不是我的意思。我们能掌握

杜尚吗？显然不能。因为杜尚自己是想征服他研读的所有思想家，而且深受这些研究的启发。所以在 1956 年，理查德·汉密尔顿给杜尚写了一封信，信里说自己和学生已经为《大玻璃》做了一幅思考地图，以此表达他们对《大玻璃》的理解，并且打算开始据此重做一个《大玻璃》，问杜尚觉得怎么样。想象一下，1955-1956 年的时候寄这封信给杜尚，理所当然，他们过了一年也没有收到杜尚的回音。理查德·汉密尔顿心想，杜尚估计会想“哦，这些疯子居然想重做我的《大玻璃》！”他一定不会费心回信了。可是突然，好像是 1957 年 6 月 20 日，杜尚给汉密尔顿回信说：“我看了你和你的学生们寄来的地图，这是对《大玻璃》的笔记的最美好的阅读了！”然后他邀请理查德·汉密尔顿开始跟乔治·赫德·汉密尔顿（George Herd Hamilton，美国思想家，当时正忙于翻译杜尚的一些笔记）一起进行《大玻璃》笔记的翻译，特别是进行一种图像形式的翻译。理查德·汉密尔顿这时候就开始查看每一张笔记，把它们归纳整理成书的形式（很抱歉来之前我不知道要专门给大家谈杜尚，不然我应该把理查德·汉密尔顿做的那些精彩的书带来给大家看看）。所以大家想想看，那时候在学院里工作和教学跟今天在比如歌德史密斯学院的工作和教学相比差别是多大！今天他们只管讲讲课，泛泛地匆忙地提及一下艺术家，而不试图去理解艺术家的创造过程，不去理解艺术家的内心思考。我想汉密尔顿他们所做的事非常有价值，我们今天正应该重新采纳来理解艺术家的思考，从艺术家的思想内部着手来理解他们。我认为，那才是历史思想和理论中最好、最重要的方法之一，而不是只在课堂上读读米歇尔·福柯（Michel Foucault），然后贴上几张杜尚的作品图片，以为这样就算理解艺术和理论了。这正是我们今天的问题所在，这正是今天诸如歌德史密斯之类的学院所面临的问题所在。我在这里公开地这样讲，因为我觉得这是整个艺术界的问题。我认为，过去五到十年中在歌德史密斯学院所发生的情况是，不少学科简单地认为他们可以到艺术领域来浅尝一番，用艺术来说明他们的一些理论立场，而不是深入地使用艺术或者参与进艺术，而不是真正理解到艺术给我们的世界和生活提供了一种完全不同的思维方式。因此，我们应该注重实践所提供的思考模式，将其与直接的学术思考相区分。

当理查德·汉密尔顿的学生在 1960 年代重做《大玻璃》的时候，这同样并没有在英国得到普遍接受。当时英国对当代艺术非常仇视，其中一个原因是英国与欧洲大陆发生过两次战争，英国认为欧洲人的观念常常走极端。在英国人看来，德国、法国、意大利，现代主义、前卫，这些都跟极端政治相关联。如果你们读一读 20 世纪早期的艺术批评和艺术史的话，你们会发现，英国对欧洲大陆总的来说颇为怀疑。毕加索以前，一切事物都是可以接受的，而毕加索是直到 1980 年左右在艺术院校里能讲授的最前卫的课程的底线。毕加索之后再没有什么能被讲授了。我才到歌德史密斯学院教书的时候，我甚至得向院方申请许可才能开设介绍马塞尔·杜尚、詹姆斯·乔伊斯和理查德·汉密尔顿的课程。这在那时候引发了一场大规模的辩论，这些内容到底是否可以引入英国艺术史的正当的研究领域？这不是欧洲极端主义的内容吗？我们是不是被束缚在了欧洲现代主义的法西斯思想之上？所以大家可以看到，所有文化都会进入一种模式近似的审查体系。有时候甚至非常自由、非常开放的文化也可能对某些世界抱以非常封闭的态度。当然，那时候杜尚是可读的，任何人只要想读杜尚就能读，不是因为资料容易找到，而是因为没有审查系统。但有一个我所谓的“对一定认识对象的封闭”的问题，在一定的時候一些认识对象是不可见的，它们周围有一种不可见性，比如动乱、杜尚、乔伊斯周围就有。直到这些作品去到美国，成为工业，成为学术工业的一部分之后再回到英国，带着某种正当性，开始在英国越来越成为主流。

我觉得大家在脑子里记住这一点会比较有意思，即问问自己为什么对杜尚感兴趣，杜尚的什么东西让自己觉得有意思，这个兴趣的哪些条件在今天的学习中已经显现。因为我们有一个国际版本的杜尚，但我们也有一个隐藏版的杜尚，我们仍然得通过这种认真的学习而一遍遍地把他拿出来讨论，或者参与到杜尚的思考过程当中去。这要求你们要非常仔细地阅读杜尚的笔记，非常细致地去体会，而不要只是浮光掠影地浏览关于杜尚的艺术史读本。事实上，令人非常震惊的是，一些著名的杜尚艺术史家还大致说到过对杜尚的社会性、政治性接受问题（social political reception of Duchamp）。那只不过是他们所说的版本的杜尚。杜尚是一个创造者，他记下了这些笔记，人们需要花很长的时间来研究这些笔记，但却很少有人真的仔细去阅读，这个领域仍然尘封着。有艺术家看过，也有艺术家回应过。但总的来说，绝少有关于这些笔记的写作或者评论。基本上只有艾克·邦克（Ecke Bonk）、理查德·汉密尔顿和我自己写过关于这些笔记的文章，并且我们每年都会回头来读这些笔记。我们一遍又一遍地读这些笔记，就像我们每年都会重读詹姆斯·乔伊

斯的《尤利西斯》(Ulysses)一样。我们对这些事形成了一点疯狂的小仪式，但那是你保持卷入某个艺术计划的唯一方法，杜尚说过这是永无止境的。对一件作品你能说的唯一一点就是：它是未完成的，并将永未完成，它是一件进行中的作品。正如乔伊斯所说，《尤利西斯》和《芬尼根守灵夜》(Finnegans Wake)都是进行中的作品。它们从未被完结，也永不会完结，观者和读者需要补充起剩下的 50%的意义生产。然而，乔伊斯关于《芬尼根守灵夜》的一个说法仍然适用于杜尚的工作，即“我的写作将会让日后 100 年的学者们忙个不停”。这些学者们会忙着说自己读过这本书，可能做各种学术工作，但仍然无法解释这部作品。你们因为从事策展实践而关注到杜尚，我建议你们不要只把他当成一个艺术家，而要当成一个思想者，他的工作给了我们思考的各种模式，给了我们思想的各种范式。这正是杜尚在今天如此有趣的原因所在。然后，你们需要一遍一遍地问自己一个问题，即当我们遇到杜尚时，是什么条件让我们觉得他有意思？为什么我会对杜尚感兴趣？

如此，我想描述一下我自己最初如何对杜尚产生兴趣的。可能你们大家有听说过，我在南非的德班(Durban)长大，那时的德班在许多方面都受着高度的审查。你允许读的书或不允许读的书，你允许看的东西或不允许看的东西，很大程度上都受限于种族法，不是说那里有什么文化审查制度，而是有一个种族的审查制度。尽管我们可能认为自己来自亚洲，在种族隔离制度中我们被归类进“有色人种”一类。中国人是有色人种，而日本人是“准白人”。因为日本人从未被允许一次超过百人进入南非，他们主要是以代表团的形式坐火车去。不过在大英帝国统治时期，有大批的中国人从中国南方比如广东、福建通过香港、台湾去到南非，从事采矿和蔗糖种植行业，这些中国人的数量几乎跟英国从印度移去南非从事这两个行业的人数相差无几。所以我们一定不能忘记在种族隔离制度下，中国人在南非出现这一历史维度。但我们印度人和中国人一样都不许使用图书馆，不许进美术馆、博物馆，因为我们被归类为异类、非公民，因此无权进入这些地方。种族隔离制度最严苛时就开始隔离大学，那时候有九所隔离大学，各种不同肤色不同种族的人被划分到这里。我进了一所南非有色人种亚裔大学，这校名真是名符其实。在那里我们第一次得到允许学习在普遍法中不允许我们观看和学习的内容。例如，德班有温德姆·路易(Wyndham Lewis)画的很美的艾略特(T.S. Eliot)肖像，这位画家颇有点法西斯思想。当时英国没有买这幅肖像，却被德班买下。当时少年的我所看到的由一个现代主义者所作的的第一件现代主义作品就是温德姆·路易所作的艾略特肖像。这件杰作就在路尽头的美术馆里，但我们作为有色人种只在周二下午三点到五点之间的两个小时允许去参观。当美术馆里没有白人的时候，我们这些有色人种——印度人、中国人、祖鲁人——才被允许在这两个小时里进入这个美术馆。所以说，我对杜尚的阅读是在使用所有这些材料的权利严格受限的情况下开始的。

那时我跟随一些非常优秀的白人艺术家学习，而他们也是对这个种族隔离体制首先进行批判的艺术家，他们引导我认识了马塞尔·杜尚的作品。而且在非洲国民大会，甘地的阅读课上已经开始阅读乔伊斯，并且最早的乔伊斯评论不是来自英国而是来自印度。对《芬尼根守灵夜》的首次批评性阅读来自印度，印度学者认为乔伊斯是对帝国进行一种爱尔兰式的批评。所以说，这种融合是跨越殖民地的。我在这里想说的是，产生对杜尚的兴趣可以基于非常不同的条件，而我对杜尚、乔伊斯以及其他激进的思想家的阅读来自于帝国的边界，这与从美国和今天的英国的学术工业内部出发来阅读乔伊斯或杜尚形成对比。

具有讽刺意味的是，是我来到英国首先开设关于乔伊斯和杜尚的课，而我却是一个基本上不被允许去研究他们的人。当年，在南非有一些激进的白人艺术家企图公开反抗种族隔离制度。他们开设了一个暑期班，我们所有人都会被邀请去上课，所有种族的人都受到邀请，以此来反抗种族隔离法。他们给我们看的作品就是这件《泉》，这些伟大的激进艺术家也参与性别政治问题的探讨。那时候我们还不不懂，我们只不过是年幼的学生而已，对于政治一无所知。他们在一个叫做有色人种亚裔伊斯兰高中的学校给我们展示并分析了《泉》。请你们想象一下，我第一次看到《泉》的图像时有这么多的矛盾因素，那么我们可以想一想，这对艺术来说意味着什么？这为什么是一件艺术作品？或者如果这不是一件艺术作品的话，它是什么？

杜尚总是在追问一个问题，我和弗朗切斯科·瓦雷拉(Francesco Varela)在好几个场合下也讨论过，他追问的是如何创作一件不是艺术作品的艺术作品，或者如何创作一件作品而不会立即被归类入传统观念所认同的艺术作品的行列。关于这个问题，我可以说说我自己的情况。我第一次遭遇到这件作品的图像是一些激进的白人艺术家和戏剧表演家给我展示的，他们从剑桥大学到南非来，专门在我成长的甘地社区里创作

戏剧《马拉之死》(Marat Sade)。所以大家想象一下，在一个封闭的社会里出现这么矛盾的画面，对种族法律、殖民地的封闭和种族隔离制度进行激进的反抗的情况下，遭遇到杜尚是一件多么重要多么具有解放意义的事啊！所以说，各个社会的人都有他们自己的通向杜尚的途径。

我总是喜欢强调一点，每个社会、每个群体、每个人体都必须有他们自己的通向杜尚的道路，大家真的不应该只通过阅读几本简化了的关于杜尚的书而去获得一个假的杜尚。我们要通过进入杜尚的作品去了解杜尚，通过与也在努力试图了解杜尚的艺术家合作而从内部去认识杜尚，然后进入到杜尚的作品的创作环境里去理解他。这样，你们就会靠近所谓“单语翻译”这个词的更广泛的意义所在。这就是我需要说的，也许它应该是一个问答形式。我们今天还有“红色杜尚分子”在。我们来听听他们怎么说。谢谢大家！

第三部分：讨论

高士明：实际上对杜尚的解释最好的方式是成为杜尚主义者，或者杜尚分子，用你的作品，用你的工作去回应他，这是对他注解的最好方式。因为我们一直强调艺术史是倒叙的，从我身上倒叙，从吴山专身上倒叙，从英格身上倒叙。对杜尚最好的解释方式就是，你用你的工作去注释他。这是非常关键的。在我们进入讨论之前，先邀请两位杜尚分子，用他们的工作回应一下杜尚以及马哈拉吉教授刚才的陈述。

陆兴华：补充一下，杜尚是以一种非常特殊的方式进入中国的，是莫名其妙、偷偷摸摸进来的。

高士明：这个是最后要讨论的，为什么每次萨拉都要强调他的生命中是怎么遭遇杜尚的，他要强调殖民的氛围，这是很重要的一点。他故意谈这个是为了引发出跟我们这周的讨论相关的话题。在现代主义内部，他刚才提到英国对当年欧洲的现代主义的警惕，把它当成一种社会主义倾向的运动，以及他在殖民地的南非，在有色人种的学校里的隔膜、隔离，这种知识隔离。现代主义可以被各种方面来争夺和使用，这是它的政治性，它的政治是多重的，非常悖谬的，非常纠结的。这些是我们后面的问题，我们现在先不谈。我们现在希望英格和老吴用他们的理解来回应一下这个问题，因为他们专门做过跟杜尚有关的作品。老吴，尤其希望你谈一下当杜尚遭遇马克思这个话题（“the encounter between Duchamp and Karl Marx”）。

吴山专：这是我离开学校以后第一次这样坐着，而且我也是跟英格说，这次来好像是被请来聆听的，不要做任何事。应该说我们不是“分子”，应该说是“杜尚迷”，是 fans。我们做一件事情，做艺术，杜尚让我最舒服的是，我在艺术这个职业中常常会有沮丧，沮丧的时候你就会想到这个职业中曾经有一个杜尚，这个时候你就很轻松，我对我这个职业还是很骄傲，虽然我已经完全沮丧掉了，完全被击垮了。但一想到“啊！有一个杜尚在”，就很舒服。

高士明：杜尚是他以一个艺术家的身份继续进行工作的原因。

英格：我想吴的重点是说，杜尚对我们来说就像一个同志，当你感觉自己筋疲力尽的时候，知道他曾经存在过，就觉得很好。萨拉您谈了您的经历，我们的经历是，吴来冰岛的时候我还在画画。那时候绘画是一件非常古典的事情，我们被这样那样的要求所缚。有一次我去到巴黎的蓬皮杜美术馆，看了一个杜尚的展览，真的有了一次醍醐灌顶的切身感受。我没办法形容，不过这种冲动就来自于对杜尚的反应，基本上就是使用他的现成品。我们俩最初相遇的时候就开始写信谈论这个问题，我们觉得有两个现成品可以比较容易利用，一个是断臂，一个是小便池。吴说“我们得做这个！我们得做这个！”所以我们就开始创作，这件作品后来被称为《物权》(Thing's Right)，其实思路是那时候就形成了。我们第一次与杜尚对话的这个经历真是非常愉快。

高士明：或许我们多谈谈现成品和《物权》、艺术品与物品、现成品的关系，还有所有权的问题，因为昨天下午我们从策展谈到了所有权，再谈到作者权，以及这如何让我们想到你们的作品《物权》。

英格：创造的问题是杜尚工作的驱动力。我猜所有严肃地进行艺术研究的人都要考虑这个问题——艺术要干什么（what is art to do）？作为一个艺术家，我们的工作就是要让什么东西显现，要让作品显现思考的过程。就像我们往杜尚的小便池里撒尿那件作品一样，这是与杜尚的直接对话。至于《物权》，人们会问，物的权力问题从何而来？我们在寻找一种方法来谈这个问题，要把“物权”动词化。这就是为什么我们开始走到《人权宣言》，我们试图采用各种已经制定的乌托邦式的文本。事实上，我想，历史上《人权宣言》产生的时刻就是历史的一个转折点。我想高士明的问题很有探索性，我们探索创造问题的方法就是使用了购

买，这就是后来的《买就是创造》(To Buy Is to Create)。作为一个艺术家来说，这也有点让人沮丧。但我们总是想起杜尚，想起他玩象棋并且不断保持思考。你不必生产，或者说，在我看来，这个社会最大的问题就是把艺术当成了生产。我们为什么需要生产呢？也许这就是物权，这就是对生产的非批判态度。吴在冰岛的一个同性恋酒吧做了一个展览，只用了现成品，都是很便宜的东西。他提出的问题就是“如何无所作为”（“如何做‘不做’”， how to do nothing）。这是个很重要的问题。展览的标题叫“但仍然是红的”（‘But Still Red’）。他来到冰岛，在超市里买了红色的颜料，这是从资本主义买的颜料，但仍然是红色的。我们就开始针对物来工作。后来我画了四年画，画得很好，没有任何心理斗争说要成名成家，或者说以古典绘画的标准留名青史。我想做很多东西，想做自己的东西。我意识到我想做粉化的事，大家知道，那也跟《物权》相关，我们在《物权》里经常使用粉化的作品，这样做需要涉及大量的劳动。我们粉化的第一件东西是我们到中国时带回的一个超市手推车。这是中国的第一个超市手推车，那时候北京上海都没有，就我们的行李箱里装着这么一个。

吴山专：2003年，而且是个大的手推车。

英格：我们太傻了，偷了一个很重的，钢的，25公斤重。我们在吴的老家舟山把它粉化了，打算把这些粉运回德国并展出。我们花了300多个小时来做这件事，实际上我明白这是第一件粉化作品。桌上另外还有一把椅子，我把它全粉化了。我发明了一个粉化钢筋的机器，但后来第一把椅子和第二把椅子的粉末有点混淆，因为一把椅子的粉末比原来重了点，另一把轻了点。我付出了劳动，当然我不想撒谎，所以我的确没有把桌子和椅子混杂起来，而是把椅子和椅子混合了。所以就得到下面的等式：椅子就是椅子——椅子=椅子——粉化的椅子和一把椅子——“物权”。

高士明：老吴你还是不要逃掉，因为这很关键，“物权”它是从哪里来？是从艺术物的反思里来？它跟资本的关系如何，把钱放在银行里，以及后来你那块金砖的设想，这很重要。除了现成品（ready-made），除了艺术品（art work），除了艺术物（art things），还有一个是劳动（labor），还有一个是商品（commodity）。这是一条线索，这些跟物权（thing's right）之间的关系。你要谈谈这个问题。

吴山专：有一个让我很震惊，也让英格很震惊的事情，就是不管一种什么事，你创造也好，只要做成了就总是成了“其中之一”。比如老邱是一个天才，他去了街上，他就成了街上的“其中之一”。这让我很震惊，最后都是“其中之一”。这个时候我们就会有一个想法，“其中之一就是多余吗”，忽然有这个想法，多余呀！你说爱因斯坦走在大街上就成了“其中之一”吗？“其中之一”不就是一种多余吗？所以我们后来就有一个“an extra for thing's rights all”（物权所有的例外物），是从这样一个状况下忽然爆出来的——哇，现在我们找到了，什么叫权利的所有，那就是一个多余者，是这样来的。然后这个时候才会引出一个“物权”的概念。就是说，你问这个人是谁，哦，不知道，但他是“其中之一”你总归知道。我们归类来说，这个是这样来的，就是说，什么是创造我们可能不知道，但是我们知道创造是“其中之一”，是这样的。

英格：因为萨拉昨天谈到版权和制造，我们其实也对此进行了不少思考，我们找到一个与此相关的词，就是后来的《二手水》（Second-handed Water）。我们觉得关注水很重要，我们选择使用过的价格不同的瓶子来装水，标上“二手水”的标签。我认为这触及了复制和版权的问题。

高士明：这也让我们大家想起了你们1996年的标语“买就是创造”和“复制的力量”。

英格：“买就是创造”大概是1992年提出来的，然后我们就做了《二手水》。在1990年代，很多艺术家都想开公司，吴很早就开了他的公司，他的“国际红色幽默”。在《二手水》里，我们做了不少复制的工作。大家知道，那时候在德国人们也买水喝，其实是必须买，不用买的水水质是不好的，人喝了会不舒服。在宾馆，如果你用普通的水就会显得你是穷人，你没钱。我们想找个方式反对这一点，在那个时候，我们也用了复制，生产水，卖水。但这并不单指涉“复制工业”，这更多是关于“物权”与人。

高士明：其实追问这些问题很重要，我们现在可以做吴和英格和杜尚的交互的解读，至少我个人是这么做的，可能做得不对。但的确，想到物权的时候，我一下子想到了杜尚对于一个东西的做法，最有名的是《泉》这件作品，他签的是制造商穆特先生（Mr. Mutt）的名字而不是他本人的名字，很多艺术史家都在谈这个事，给出了很多的解释。但是实际上对我来说，当他签这个制造商的名字而不是杜尚的名字的时候，他就解放了这个东西的意义，如果它是一件艺术作品他签了杜尚的名字那就是杜尚的作品，也就是说这个意义被锁

定在了艺术世界里，锁定在了艺术系统里。当他签制造商的名字的时候，这个事物就成了一个产品，就是从创造（creation）到产品（production）的转换，这个产品就进入到一个大的社会生产以及社会消费的场域里面去了，它的场景完全改变了。这里不但有关于作者权的解放，也有所有权的解放。当理解《泉》的创作角度的时候，我们就想到英格和吴他们的工作，他们是如何来面对一个现成品的。把一个事物称作“现成品”本身也是很暴力的，所以“物权”是对这种暴力的克服。在这里我认为英格和吴的《物权》是对杜尚的一个回应，以及对由杜尚开始的这一个世纪的对于事物的态度的一个回应。

萨拉：我觉得这非常有意思，也非常重要。英格和吴的评论很精彩！围绕你们自己的经验和工作来思考和阅读杜尚，这很有意思。但是记住这条长长的途径是很重要的，看着邱志杰精彩的板书，从这件作品到这件作品（指邱所画作品草图），从开放到杜尚所谓的封闭，从事物到现成品，这条线索很重要。杜尚的现成品并不仅仅是一个事物，有多个不同的阶段来思考它。在早期，从他的笔记来理解现成品会很有趣。在他最早的笔记里，他说现成品真是很罕见的事件，当你头脑中有了某种知识形态的思考时它就发生了。我觉得这是他的思想中受到消极神学影响的地方。你脑子里有个想法，但却还没明晰，然后某一天你发现了跟这个想法相关联的某个物，然后你就在这件物上写上日期、时间之类的，那么这个物就以不同的方式成了现成品。这简直就像禅宗所谓的在正确的时间找到了正确的物，然后题词其上。所以题词并非像是在 1980 年代在市场上随便找到个东西然后上面签个名，而是以一种崭新的开放的方式使用现成品，不同于其早先的元素，在某种程度上被“超现实主义者的物”之类的概念所取代。找到一个物是一回事，但杜尚说的是“注入”（injecting）。他用的词是题写（inscription）、刻写（inscribing）、语义刻写（semantic inscribing），就是说你基本上是往这个物中注入意义，像打针一样。

陆兴华：semantic 是语义。萨拉说现成品里面注入了一种语义式的东西，意义流通了，意义还处在词汇、因素构成上。语义被一片一片注入进去，像打针一样。

萨拉：是的。这就是为什么杜尚那些不仅从男性的观点而且从女性的观点看上去都常常是色情的、性的内容在我看来却是创造性的艺术。看看 seminar（研讨会），insemination（使受精），semantic（语义的）和 semen（精液）这几个词，你就能从中看到与之相关的整个概念的关系。所以德里达就会说，现在我们坐在一起的这个时刻就是一个受精（insemination）的时刻，而精液的输送倒不一定非得跟男性相关，在这个意义上这是无性别的。当然你也可以说这是有性别的，可以是一个男权的研讨会，诸如此类，但这个时刻我们采取超越性别的完整含义，那么你们就可以明白，对杜尚来说为什么小便池不是以男性的位置摆放，而是倒转过来处于去性别的位置了。

我明白邱志杰给我们画了一个阴茎与小便池之间关系无效的草图，但其实这里也可以画成一个女性器官，因为小便池是倒放的，人可以骑坐在上面。当然了这再一次给我们引出好多关于身体与小便的问题，大家知道波洛克（Jackson Pollock），以及东方式小便、西方式小便，各种问题都被拿出来分析，还有长长的博士论文详细地写过这些问题。我们要记住，杜尚给我们开启了这些问题。但邱志杰所说的性或者色情问题也不是不对，我想某种程度上杜尚当时观看的那个世界对性的问题比现在远为封闭，当时对性更多是窥视，就像刚刚我们看到的，是从小孔往里窥探。或许墨西哥诗人奥克塔维奥·帕斯（Octavio Paz）在 1968 年写的那篇关于杜尚的著名的文章就是对关于创造性和艺术作品的概念的完美阐述。奥克塔维奥·帕斯是墨西哥派驻印度的大使，深受印度的各种色情艺术、寺庙艺术的感染。他非常感兴趣的问题是：这些寺庙里何以有这些情色雕像，通过性与色情感觉的培养如何获得私密的性与神的知识之间的关系。后来他就写了关于杜尚的一篇文章，这篇文章是我们能找到的最美的文章之一，结构优美，文笔畅达。在性问题已经在全世界得以开放的今天，我建议再来读一读这篇文章，跟奥克塔维奥·帕斯在 1968、1969 年间看到这件作品时所进行的思考做个对比。奥克塔维奥·帕斯也对米歇尔·福柯很感兴趣，福柯说过东方式的性与持续（duration）相关，是建构性能量的长时间的积聚，由此建立起关于性的意识，而西方的性概念是短期的简单的以时钟计时的性行为，因此这个非生产性的性爱时间段也就成为了生产体系的一部分。

所以有许多重要的事情让我们要回到杜尚去厘清。人工受孕基本上将性整个简化成了一种重新生产的行为吗？我们可能要问，数码性交把性简化成了简单的奇观和再现吗？身体的性交还剩下什么？在中国、日本以及印度著名的《爱经》（KamaSutra）这些性文学中发现的具有深度陶冶与持续特质的体验越来越少，这

些体验不仅是关于性，更是关于创造意识与身体的关联的时刻。所以说，也许这正是“刻写”（inscribe）这个词抒发出来的精彩内容，孕育现成品，并在特定的时刻赋予它特定的意义。

我对你们围绕现成品的问题延伸出来的这些问题很感兴趣，但杜尚自己肯定从思考现成品的方式开始看到了各种转变，直到他的最后一件作品，当时几乎无人知晓他在做这件题为《已经给出》（Être Donné）的作品。从1940年代到1968年他去世，这一直是一个秘密。杜尚为什么要偷偷地做这件作品？他在现成品上题字时，现成品的概念就逐渐变得众所周知了。那个时候，他却沉浸于完成一件封闭的、模糊的，不透明的作品。这在我们今天来说价值何在？

高士明：萨拉，您能再谈谈达达主义知识论吗？因为英格和吴的一个朋友，乌苏拉（Ursula Panhans）曾经写过一篇关于他们的作品的很优美的文章，整个是一个无政府主义的结构。我借用/偷用了她的文字作为我写的关于英格和吴的文章的标题。对杜尚的思考是与达达主义知识论或者方法论密不可分的。

萨拉：好的。事实上，我要从费耶阿本德（Paul Feyerabend）的反方法论的角度来谈。费耶阿本德是奥地利人，年轻时候被迫参加德军，但他很快逃掉，最后到了英国，成为一位著名的科学哲学家。在他临终前，有人问他作为一位科学家他是否满足了，他回答说不能满足，其实他终其一生就是想当布莱希特（Bertolt Brecht）的助手，但一直没有能够做到，所以只好从事科学。但大家可以看到，这一点深深地影响了他的科学观念，即是否存在一个理解世界现象的完全客观理性的方法，这就是科学关心的知识论问题。伟大的科学家和科学哲学家如卡尔·波普尔（Karl Popper）从1930年代就开始探讨在很大程度上理论化了的加强知识能力的概念，论点如何推进，以及论点如何必须加强而非证明。科学地辩论什么算知识，什么是知识，我们如何证明这是知识，这些是非常复杂的领域。与波普尔的知识模式相反，我们有费耶阿本德说：不，知识是混乱得多的东西，更加零散，更加碎片化，它并非我们所以为的单线进步的模式。知识可能前进，也可能后退，还可能旁逸斜出，我们得到的知识是零碎的、片段的，因此这些片段看上去就像是拼贴，而这个拼贴就是蒙太奇式的思想方法，是达达主义的。作为一个知识建构的模式，它与以卡尔·波普尔曾详细理论的理性观念为基础的线性构成方式相反，此或彼都是人逐渐达成理解的过程。所以达达主义的知识论质疑的是占统治地位的知识生产模式，后者的出发点就是认识是一个线性进步的过程，我们对世界的认识可以越来越多。达达主义知识论与这个过程相反，它可能与古代印度哲学中的梵语思想相关（我使用了这个词语，可能将之延伸多一点），认为知识与无知一样坏。所谓“很多知识”是说你对于杜尚知道很多但你还没有进入到杜尚的思想里去，你对艺术了解很多但你没有进入到富有创造性的艺术之中，你能就艺术口若悬河地谈论但你却并未亲身体验艺术事件。在印度哲学来说这是一种很糟糕的知识，你只是身在历史之中，就像是哲学理论，而探究哲理正是直接探寻启蒙，身体所经验到的是一种醍醐灌顶之感。我们已经失去了这种体验。人们真正要寻找的是“非-知识”（non-knowledge），这在梵文中即 *avidea*。Avidea, videa, 便是英语中的录像（video）一词最初的来源。Videa 的意思是看到，抓住。第三个时刻就是杜尚所说的“做一个艺术家是不对的，做一个反-艺术家也是不对的”。正确的态度是做他所谓的泛艺术家（pan-artist）。这就是第三种认知的方法，第三种态度，这就形成了达达主义知识论的第二条原则。我认为另外两条可以用来批判以资本积累概念为基点的知识积累的理性观念。这是知识的一种模式，是达达主义知识论所质疑的。第二点，知识到底是什么？是说认知的方式就是“我是知识的中心”吗，还是说在某种意义上知识就是某种形式的无知，因为你并没有真的体验过、经历过创造和生产知识的过程（即第三种态度）？

高士明：非常感谢萨拉！另外，我本人最感兴趣的还有一个话题，就是达达的知识论和《尤利西斯》（Ulysses）最后一段的关系，以及和蒙太奇的关系。

萨拉：以同样的方式来看，在《尤利西斯》的故事里读者没法累积出一个故事，它是一个人在24小时里的具体体验，小说最后一个时刻是最强烈的体验。最后一刻是《尤利西斯》的总结部分，即莫莉（Molly）那著名的高潮时的反复呼喊“对，对，对，对，对，对”（yes）。这是在性的欢悦、性的启蒙、性的完满时的高潮的“对”字。寺庙中的情欲雕塑显示了启蒙的时刻和高潮的时刻是多么紧密地相互联系。这个时刻时间变得具体，这个时刻我们完全进入到另外一个时空，这个时刻与这个世界如何排序毫不相关。所以说排除在精神性之外的性是一种非常具有犹太教、基督教、伊斯兰等宗教观念的表达。亚洲的观念是性、身体、精神性、启蒙都是一条体验的征程的不同部分。对我们来说，很难把这当作一个主题带入世界，因为我们

生活的世界很大程度上受这些宗教的影响而把性当成禁忌来审查。如何超越这一点正是杜尚和乔伊斯之重要所在。杜尚回到梵语哲学（Sanskrit philosophy），乔伊斯的《尤利西斯》有许多地方借鉴梵语哲学和印度哲学对性的观念。性与精神相互联系的模式将会是对今天的宗教原教旨主义给出的一个伟大的答案。说到今天的宗教原教旨主义，如果大家读了袭击双子塔的自杀式炸弹爆炸者的最后一份报告就知道，其中一封信就显示出他在多大程度上认为身体和性完全不可接受，他认为这完全是生命中肮脏的一面。而在亚洲思想框架下，身体并非尘土，正是从身体出发我们才能开始呼吸与感知的征程。你不能把性当成能够割除掉的东西，不能在衣服遮挡之下移除感知。所以说，也许我们需要在我们的政治中重新思考性、启蒙与精神这几个在任何社会都一同发挥作用的方面，寻求富有创造性的生命，在这里所谓的创造性并非理论化的创造性，而是性的创造性、身体的创造性、情感的创造性、心理的创造性，然后当然就是使用这个政治的创造性的人们之间的关系。这就是我的答案了，但是你们得自己去读莫莉所引领的六个“对”字。或者你们班可以听听乔伊斯自己朗诵最后一章的录音，听他用爱尔兰口音的朗读是一种很美的享受，但大家也要听听莫莉那伟大的庆贺式的欢呼，那献给宇宙的性的欢呼。

陆兴华：这是一个伟大的爱尔兰演员朗诵的。

高士明：到时候我们也可以让陈恒来读，陈恒读得也很好。给萨拉做翻译的陈恒的导师是企鹅版的《尤利西斯》的注释者。非常感谢萨拉教授。我超感兴趣的就是达达的知识论和《尤利西斯》最后一段的关系（这段被称作意识流的典范，其实我不认为是意识流），以及和蒙太奇的关系。我们都知道爱森斯坦一直都试图跟詹姆斯·乔伊斯做点勾搭，一起来注释马克思的。今天我觉得大家非常的幸运，我常常羡慕同学们，我当时读书的时候，还有老吴当时读书的时候是不可能碰到这样的讲座的，世界上一流的学者这么认真的来跟大家剖析这些问题。今天我们看到了邱老师从性的角度对杜尚的解读，我不是很认同，因为这是杜尚的症状而不是杜尚思考的追求。第二，我们听到了萨拉教授从知识生产的角度、从生产方式的角度对杜尚的阐述，这么说有点危险，有点简化，但是作为总结只能这样。第三个角度我们看到了艺术家，也是最优秀的艺术家，用他们自己的工作来对杜尚的工作做解释，因为历史从来都是在不断的回程之中被界定的，我们通过杜尚读吴和英格他们两个，又通过他们两个读杜尚，这是非常重要的。然后我个人的工作，我也希望能够拉陆老师进来一起做我们下一步的工作，就是对杜尚的政治经济学进行解读，也就是今天老吴一直藏着掖着的，就是我们讨论过的马克思和杜尚的会面。

陆兴华：我从哲学的角度稍微简单讲一下。法国的巴迪欧（Alain Badiou）写过好多次对杜尚的看法，有两点：一个是说，一个艺术家重要的示范不要进入理论，不要进入哲学，要进入数学，刚才展示的东西很多都是用数学的角度来思考。对艺术家来讲这样就很简单了，我们平时做理论很累，而且很复杂，这是第一点。第二点，从杜尚这个角度，巴迪欧认为艺术家可以学的东西要抛弃个人的身份，历史传统，这很重要。再一个就是说，他认为浪漫主义到现在为止要全然抛弃，杜尚是坚决地说“NO”，这两个立场在当代对中国艺术家还是很有用的。

高士明：我们对比文学史和艺术史就可以发现，最大的不同就是艺术史上出现了一个杜尚，他把艺术史一切为二，分成杜尚前的艺术史和杜尚后的艺术史，这是一个奇迹。实际上对这样一个奇迹的反复解读，我想是今天马哈拉吉教授一再建议我们的，他建议我们读的不是艺术史对于杜尚的解读和阐释，而是每年读一次杜尚的笔记，而且他提醒我们杜尚的笔记不是在笔记本上像线形一样来写的，而是在他生活中所遭遇的各种票据、各种信封上，各种事物上来书写，我想这个极端重要。这就是说他并不是在一个规划中的论述，而是他的个体的遭遇感和他整个的思考，整个的知识生产和艺术的生产，是完全纠缠在一起的。他是在这个层面上展开的，这一点大家仔细去体会一下。另外，他建议我们每年重新读一次杜尚的笔记，每年重新读一遍《尤利西斯》，这是他个人的方法论，这是很重要的，因为我们不应该任由称为经典的东西改变我们的感知领域。好，我们以掌声感谢今天参加的所有人。