



## 当马歇尔遇见马赛尔

——由两位观念艺术家看观念机制的形成 □专栏：高千惠 Gao Qianhui

### When Marshall Encounters Marseilles

——To see the formation of idea mechanism from two artists

*It does not seem good that some idea artists, out of the eagerness for instant benefit, treat the entrance of "market" or "gallery" as an access to success.*

2007年夏日在瑞士巴塞尔艺术博览会看到马赛尔·布洛塔尔 (Marcel Broodthaers, 1924—1976) 的作品。其1966年之作是鸡蛋装置, 1974年之作是影像和文字拼贴。2007年9月, 又在密苏里坎萨斯市的美术馆看到杜象 (Machel Duchamp, 1887—1968)。那是一个沉思的自制金铜头像, 还有一个折迭盒子展开的小型杜尚美术馆。盒子敞开, 一如他那被汉子剥去衣服的新娘, 陈列出杜尚自我复制的作品标本, 包括他的《大玻璃》缩小版。这个“手提美术馆”的概念, 让人想到一个流亡或跑单帮的年代, 艺术家是提着作品自我推销? 还是索性任命自己为“007手提箱馆长”了?

这两位艺术家都在半世纪之前提出了对“文化机制”的看法, 而他们对于材料的选择, 也具“艺术家与材料”的关系研究。如果还有一个共同点, 他们都曾在文学里找灵感, 并且对第四度空间发生想象。他们之后, “观念机制”逐渐形成, 艺术家也有了一方之霸的条件。

杜尚的《大玻璃》和《手提箱》

杜尚真正的作品《大玻璃》(Large Glass, 1915—1923) 是极少人可以跟进。他家族里的数理基因, 在这件作品里挥发致极, 他的时间观和空间观也因此进入一般艺术家想象力不能及的物理境地。

1912年七月和八月间, 杜尚在慕尼黑大学阿诺·索末菲教授 (Arnold Johannes Sommerfeld, 1868—1951) 住所附近赁屋。索末菲教授是物理学先进, 专攻量子物理学。杜尚与他有无直接交往不可考, 但《大玻璃》一作的笔记有许多来自量子理论的思考, 对四度空间也尤其着迷。在1915年至1923年间, 杜尚投入这具有叙述性的《大玻璃》。为了不受任何物质的干预, 他曾担任图书管理员工作; 不在乎考试或学位, 他也到学校听课。他的《大玻璃》充满知性的研究, 其数学和科学的角度, 都在精算中。

他设定《大玻璃》里的“新娘”, 是一个四度空间的物体投影, 耽搁在玻璃内。“新娘”是爱情的延伸, 但他同样用物理性来诠释感觉, 认为“爱的行动是触觉的升华, 可以如同第四度空间里的物理解说。”这观点可以解释, 何以他不满意《那汉子剥了新娘的衣》的表现, 觉得该表现方式不能真正传递他的艺术理念。以玻璃为材质, 也是他观念上的选择。透明玻璃接受颜色保护颜色, 具最大效用地包容了视野。它比任何手工材质更能「呈现」构想。在杜象的诠释, 玻璃是透明的光, 它在黑暗与明晰之间, 是一种发光而多彩的波罗蜜, 是人生观、宇宙、万物的一种盛器。他在《大玻璃》中, 探索倾斜光的相对关系, 也虚拟出吸引力、质量黑洞等量子引力理论的可能。

杜尚由玻璃、光、四维费曼棋盘结构 (4-dimensional Feynman checkerboard structure) 和普朗克质量黑洞 (Primordial Planck-mass Black holes), 探索到宇宙和时空的想象, 这些物质被简化在《大玻璃》里。对艺术界来说, 《大玻璃》的系列笔记像天书。他把科学教材用艺术语汇呈现, 又加了隐喻和形而上的概念, 而所作的一切, 乃在以“新娘”作为投影虚实体的实验客体, 并显示出一个光子或重力量子的光学世界。1923年之后, 杜尚不再作《大玻璃》。或许明白他的《大玻璃》终究不是真正的理论和实验, 也无法承载量子物理世界。他开始下棋, 对64平方棋盘的设计, 八乘八的矩阵产生兴趣。

1935到1940年间, 杜尚作了一个超越年代的作品: 《携带型美术馆》(The Box in a Valise)。1941年, 他出版了20组折迭式活动箱子, 像标本一样缩小了他71件个人喜欢的作品。这个手提箱美术馆, 本身便是一件物品, 它们是迷你的杜象回顾展, 里面是复制品、小样本。作为观念艺术家, 或是不愿成为传统展览机制的一员, 或

是意识到二次大战来临前的不安, 或是有了典藏自己观念的念头, 《携带型美术馆》并非完全的现成物。它们更像廉价的艺术样品盒, 可以拎着到处兜售。盒面色不同, 为密苏里坎萨斯市的美术馆所典藏的是黑皮面。

1946到1966, 杜尚在格林威治村秘密工作。他的作品少见, 没有人知道他是否仍在创作。1947参加巴黎超现实主义展时, 他提出的是来自小说家朱利叶斯·凡尔纳 (Jules Gabriel Verne, 1828—1905), 1882年的《绿光》(Le Rayon Vert)。朱利叶斯·凡尔纳是知名科幻小说家, 写







过《地心探险记》、《海底二万盟》、《环游世界八十天》等上天入海的幻想故事，故事亦常后改编成电影。《绿光》描述一个女子终结爱情后的迷惘。那故事透过一群老人对绿光的讨论，有了谁能看到绿光，谁就能得到幸福的希望。《大玻璃》一作不限制观众，观众可不受任何一方或角度局限，可以自行观看。而《绿光》不同，杜尚让观众在一个平面，贴近一条船的舷窗，管窥绿光闪闪的斜阳。

1969年，杜尚死后，费城艺术馆得以公开他另一件秘密作品《杜纳斯》(Étant Donnes)。他计划，观众要采取偷窥方式观看他的《杜纳斯》裸女。杜尚对裸女的主题偏好，是很奇特。他抓住观者心态，让观者要穿越木门、布幕层层甬道，以便观看一个已机械化，没有生物形体或韵味的女体装置，其内幕背景则包含了景观和瀑布。他仿佛不断剥削裸女形象，另一方面又赋予裸女形象无性的自由，让观者重复自己的行为。他作品都与女性有关，但却是最避免产生情色视效的艺术家。

布洛塔尔的《美术馆》和《机制批评》

布洛塔尔(Marcel Broodthaers)，1924年1月28日生于比利时布鲁塞尔，1976年1月28日，以52岁盛年卒于德国科隆。如同达达主义的世代，他具有诗人、导演、文学创作者、新闻媒体、艺术家等才华。1945年至1964年，他以诗人和影片制作等身份参与超现实主义者的活动。自1960年代中期，以诗集、现成物、文字、摄影、等拼贴、表演形式而成为1960年代观念艺术重要一员。

早期德国达达主义中，最富创意与诗意的代表者库特·史维塔斯(Kurt Schwitters, 1887—1948)曾在居家空间，加建及填入他所谓的「Merz」，使其随时间累积而倾泄、扩展到外面空间。他的媒材大多来自废物，与日俱增的废物收集与改造，如同生活里的日志与记忆，堆在其蜂巢般的奇特建筑体内。1968年，在杜尚逝世的同年，布洛塔尔在其寓所

成立了现代美术馆。他命名为「现代美术馆」，其目的在于「将美术馆视为一则虚构的拟制」，并希冀能重新为当时「艺术和批评展览形式」作新界定。随其装置，前后还发布「美术馆七大宣言」。

他在自己的虚拟美术馆里自任馆长，把想象、艺术、政治经营于一体。原先，他只是为了1968年5月的巴黎学运，存放几箱作为文化和政治讨论的明信片。1972年他扩张概念，以策展人的角色，在杜塞尔多夫美术馆(Kunsthal D ü sseldorf)举行展览，借了不少作品。稍晚，哈洛·史泽曼(Harold Szeeman)也把伯恩真理山的住处当展场。布洛塔尔亦曾参加1972年哈洛·史泽曼所策划的第五届卡塞尔文件展，足见两者之共识处。在战后观念艺术领域，布洛塔尔以「机制批评」(institutional critique)闻名。在理念上，他很清楚地就作品、艺术家、美术馆三方位提出严肃的公共议题：何谓艺术？艺术家的角色为何？美术馆的社会功能为何？当代艺术学者本雅明·布赫洛(Benjamin H. D. Buchloh)极推崇布洛塔尔，他1977年发表之论文《权威的塑像》(Figures of Authority)和《回归的密码》(Cipher of Regression)，便是以布洛塔尔的机制批评为典例。

布洛塔尔的作品，具艺术界的杜尚、马格利特、史维塔斯等人的影响外，也可以在波特莱尔、马拉美、科伦坡等人的文学里找到类似气质，并且也与马歇尔·传柯的论述有关联性。当代观念艺术论者佩尔扎(Birgit Pelzer)，曾撰写《马赛尔·布洛塔尔：主体之境》(Marcel Broodthaers: The Place of the Subject)，她则用精神分析学的角度，以拉岗式(Lacanian)的阅读看布洛塔尔的文本和图像，并将布洛塔尔与法国象征主义诗人斯特芳·马拉美(St é phane Mallarm é, 1842—1898)比了比较。马拉美的诗性语言，具有一种幽闭的孤傲，他句法多变，晦涩难懂，除具有深奥哲理外，也有一种视觉性的意象。例如，在《太空》一诗中，他写道：「我空空的大脑最终犹如，扔在墙角的化妆品盒子，不能再打扮我哭泣的思想。」在《回春》一诗有：「用脸挖一个洞穴，去装我的梦。」其晚年诗作《骰子一掷，不会改变偶然》(1897)，整首诗的文字排列，有时呈楼梯式，有时一行只有一个字，有时一页只有一个字，或整页只有数个字。

在观念艺术极重要的「语言和文本」(Language and Text)一支，布洛塔尔使用自己的发表诗集为「生材料」，他重新拼贴，造

形化、雕塑化，那些原来的文本被石膏封闭，甚至拒绝外在任何关系。在其观念里，他视所拆解的书(印有文字的纸片)为一个「禁忌物」。这些书页因为有文字记号而产生权威。但当他一片一片平展陈列，又加上剪贴时，他发现没有人好奇那些文本，也没有人在意文字串连出的禁忌或权威。在这文字纸张的《主体之境》，他进入了传柯的一种观看场域：「在这一确实存在的又是中立的场所里，让注视者与被注视者的角色处于不断的相互交换中。」

在今日，当代艺术界都知道所谓的「文件材料」，不可能是简单地以艺术之名，让提供者擅自呈现一堆自我定义下的「文件作品」。如果有些极度自恋的人，喜欢在公共空间展个人私事、私物，种种贴心贴身的宝贝，那么在窥淫癖和暴露狂之间，则可能合于马歇尔·杜尚所言的：「艺术品总是建立在两个支点上：观看者和制作者。」杜尚的名言往往具观念性。他极早便提到：「我认为艺术家并不知道他做了些什么。我重视观者，甚于艺术家。艺术家和观众的互动像下棋，双方在棋盘上设计或建构机械性的局势，输赢竞争不重要。」

观念艺术家急功近利的以登录「市场」或「美术馆」为晋身之途，绝非好事。然而，当代观念艺术已倾向于「国王新衣」的效应，现代的展览机制甚至也接受「国王的新衣」，就算是人体彩绘或只要沐浴过的人皮，也最好不要得罪。得罪艺术家等于得罪「观念机制」，得罪「观念机制」等于得罪自由思想。在艺界，还有比这罪更大的吗？看杜尚和布洛塔尔的作品在美术馆和艺博会出现，发现他们的作品都很冷静，只觉得他们必然也冷眼旁观了一些热力演出的观念艺术家，在「看不见」与「被看见」之间找支点。而一个真正的观念艺术家，他更接近哲学家或诗人，倒无所谓观念是否变成一种僵固的思想品。art

▼ It does not seem good that some idea artists, out of the eagerness for instant benefit, treat the entrance of "market" or "gallery" as an access to success. However, contemporary art of idea has already gotten closed to the effect of "king's new dress", which is even accepted by present exhibition mechanism. Even if the painted body or bathed skin, you'd better not offend. For offending artists is equal to offend the idea mechanism as well as the free thought. And in the circle of art, which accusation is larger than this? From Marcel Duchamp and Brotalle's works in galleries and artistic exhibitions, you may feel a sense of calm and think that they are surely to coldly look on the energetic performances of some idea artists and try to find a support between "can't see" and "be seen". A real idea artist, who likes a philosopher or a poet more, will not care whether the idea may become a rigid thought.

