

杜尚密码

王海艳 著

海南大学学术著作出版基金
海南大学科研启动基金 资助出版

杜 尚 密 码

王海艳 著

中国美术学院出版社

海南大学学术著作出版基金（项目编号：cbjj1107）

海南大学科研启动基金（项目编号：kyqd1010）

责任编辑 郑亦山

装帧设计 南山

责任校对 钱锦生

责任出版 葛炜光

图书在版编目（CIP）数据

杜尚密码 / 王海艳著. — 杭州：中国美术学院出版社，2012.7

ISBN 978-7-5503-0317-1

I. ①杜… II. ①王… III. ①杜尚，
M. (1887~1968) — 美术评论 IV. ①J205.712

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第152853号

杜尚密码

王海艳 著

出品人 曹增节

出版发行 中国美术学院出版社

<http://www.caapress.com>

地址 中国·杭州南山路218号 邮政编码 310002

经销 全国新华书店

制版 杭州海洋电脑制版印刷有限公司

印刷 浙江省邮电印刷股份有限公司

版次 2012年8月第1版

印次 2012年8月第1次印刷

开本 710mm×1000mm 1/16

印张 14

字数 182千

图数 65幅

印数 0001-2000

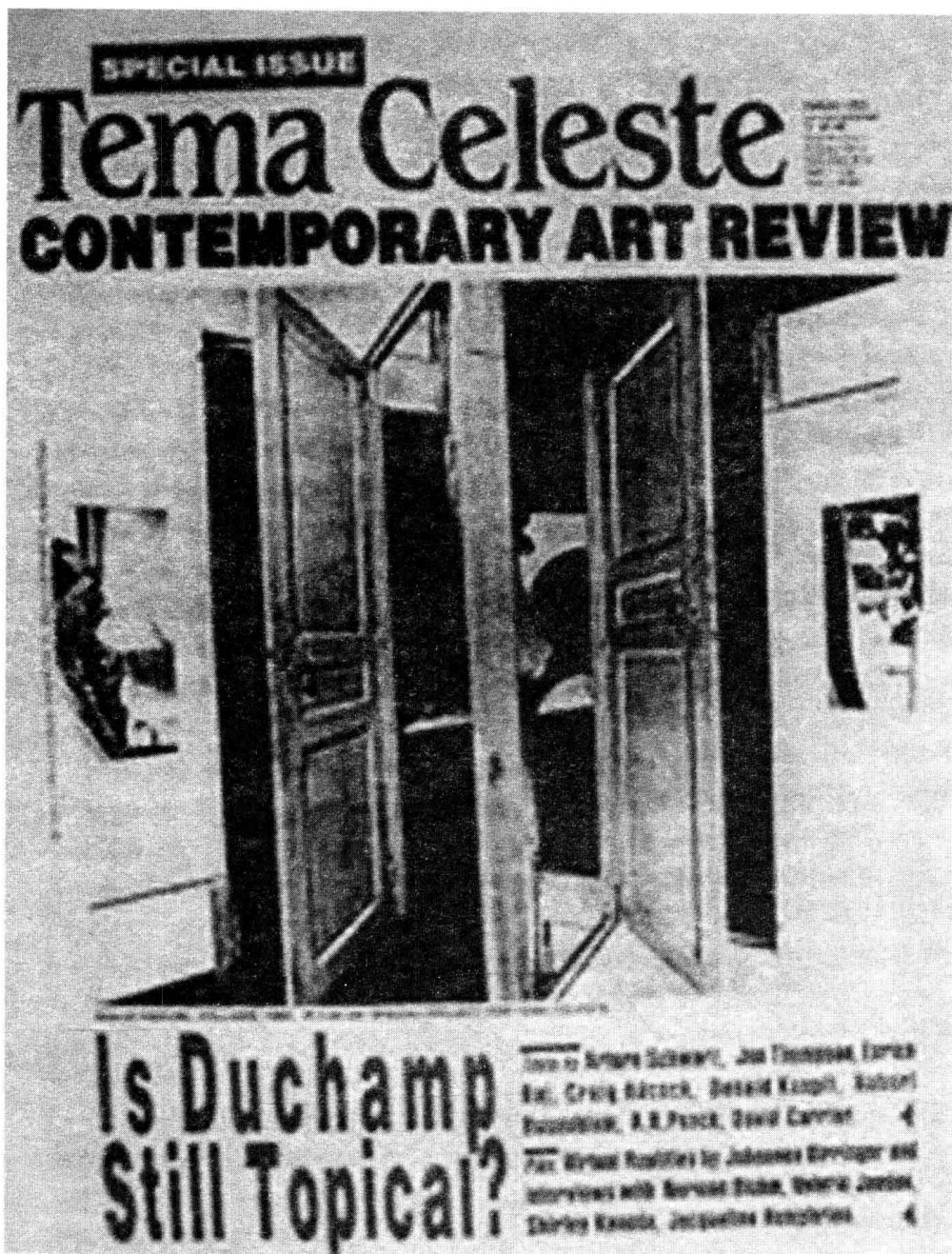
ISBN 978-7-5503-0317-1

定价 58.00元

绪 论

1992年夏,《卓越的特马》(*Tema Celeste*)把它的第36期定为杜尚专刊,封面是用两张杜尚的侧面肖像、两个由杜尚设计的同时开和关的门和“三个标尺的终止”组成的拼贴,图片下面的文字是:“杜尚仍然是热门话题吗?”¹文中恩里科·鲍伊(Enrico Baj)回答:“杜尚在90年代比任何时候都显得有生命力,每个人都受到他的影响,我几乎想说,是受到他的传染。”²

不错,马塞尔·杜尚(Marcel Duchamp)生活在现代艺术阶段,却是当代艺术的宠儿。利奥·卡斯特利(Leo Castelli)是经营实验性艺术的成功艺术商,他率先把波普艺术家的旗帜、靶子和软汉堡推上市场。记者问他的画廊按照什么标准选择艺术家,他的回答很简单:“马塞尔·杜尚。”³在杜尚那里,无论偶发艺术、行为艺术、观念艺术、运动艺术,还是装置艺术都可以找到最初的原型,正如一位杜尚研究者所总结的:“不过分地说,西方艺术中的后现代时期是在杜尚的思想上发展起来的。”⁴因此,在当代艺术让史学家、理论批评家集体失语,同时也让广大公众困惑不解的时代背景中,回到源头,探求杜尚密码具有重要的现实意义。



I.1 杜尚仍然是热门话题吗？

一、不可定义的杜尚

国内目前在杜尚研究方面最有成就、最有影响力的是王瑞芸女士，她在美国生活二十年，掌握了大量关于西方现当代艺术的第一手材料，杜尚是她长期特别关注和研究的对象，也是她研究西方现当代艺术的切入点。在文集《通过杜尚》中，王瑞芸结合杜尚的生活和作品，以轻松活泼的文笔勾勒出一个超凡脱俗、自由淡定、颇具禅宗圆融智慧的杜尚，并用纽曼、罗斯科、波伊斯、克莱因这些放不下执碍的艺术家们来衬托杜尚的真风流、真洒脱，王瑞芸还分析了杜尚对现当代艺术的影响，认为“西方现代艺术，尤其是第二次世界大战之后的艺术，主要是沿着杜尚的思想轨迹行进的”。⁵当代艺术家对杜尚有学习、有模仿，也有歪曲和误读，但最终都无法超越杜尚。王瑞芸的杜尚研究中很多观点是非常精辟并具有启发性的，例如：杜尚是了解西方现当代艺术的钥匙，杜尚和后现代艺术一样拒绝被归纳，等等。但王瑞芸对杜尚作品的研究基本上局限于1923年以前的作品和后来的《给予》，认为1923年到1942年，杜尚不再创作了，忽略了杜尚从30年代开始持续了几十年的大规模的“复制自己”，如《绿匣子》、《手提箱里的匣子》、《白匣子》。实际上，“复制自己”是杜尚一生极具超越性的创作阶段，杜尚正是通过“复制自己”有效地避免了重复自己，逃脱了“现成物美学”。1997年，阿图罗·施瓦兹（Arturo Schwarz）在他重编的《杜尚全集》里，把杜尚成批制作的匣子里的复制品都作为本真的作品收录其中，历史性地确定了杜尚复制品的本真地位。所以从这个角度来看，王瑞芸只能算得上是杜尚的“半个知音”。

在美国，杜尚成为艺术评论界的关注中心是在50年代，在此之前，统治艺术界的是抽象表现主义，杜尚并不是艺术舞台上的主要角色。

1954年，瓦尔特·艾伦斯伯格（Walter Arensberg）把他所收藏的杜尚作品安置在费城博物馆；1959年，罗伯特·勒贝尔（Robert Lebel）发表了第一本关于杜尚的专著；⁶ 1960年，理查德·汉密尔顿（Richard Hamilton）把法文版的《绿匣子》翻译成英文。从此，大量有关杜尚的展览、采访、电影、书籍纷纷面世，杜尚成为艺术界炙手可热的人物。

法国的反应相对滞后一些。70年代以前，对杜尚感兴趣的学者和艺术家局限于杜尚的朋友圈，他们大都是达达主义者和超现实主义。到了70年代，有关杜尚的专著陆续出版。让·克莱尔（Jean Clair）写了《马塞尔·杜尚：编故事能手——“大玻璃”梦幻分析随笔》。⁷ 让·苏凯（Jean Suquet）根据杜尚的笔记写了几本关于《大玻璃》的书，如《新娘的镜子，随笔》⁸、《大玻璃——独脚桌和逗号》。⁹ 同期，后现代主义哲学家让-弗朗索瓦·利奥塔（Jean-François Lyotard）的《变形者杜尚》出版面世。¹⁰ 最值得关注的是1977年，蓬皮杜文化中心成立，杜尚回顾展被作为文化中心的开幕展，让·克莱尔为展览写了作品介绍。这次展览表明杜尚的“威信”开始得到法国艺术界的承认。

传记、展览、访谈和笔记为进一步的杜尚研究提供了丰富的材料，几十年来，杜尚持续性地成为西方艺术理论家和哲学家研究的热点，关于杜尚的阐释不胜枚举，但是研究越多，一个问题越成为悬念，那就是身份限定，包括如何限定杜尚的作品和杜尚本人的身份。这个问题成为杜尚研究的焦点和难点，杜尚作品中身份最有争议的是现成物。

有些评论家把现成物被看作是反艺术的形式。威廉·鲁宾（William Rubin）就是一个例子。他认为杜尚的《泉》是最佳的反艺术形式，具有重要的历史意义。¹¹ 汉斯·李希特（Hans Richter）同样认为《泉》唯一的价值就是它反艺术的本质，而且《泉》的行为是不可复制的，在他看来，新达达只是在徒劳地试图恢复这种震撼性的价值。¹²

还有很多评论家把现成物当作冷漠美学的物体。他们常常把杜尚的

话搬出来：“现成物的选择是在视觉中立的基础上的，好的坏的趣味都没有。”奥克塔维奥·帕兹（Octavio Paz）说：“现成物不是反艺术，而是非艺术……它是行动着的批评主义。”¹³

但是另外一些评论家却认为现成物是给人以视觉美感的物体。1917年，路易丝·诺顿（Louise Norton）在文章中把《泉》称为《浴室里的佛像》，¹⁴几十年后，威廉·肯菲尔（William Camfield）仍然强调现成物的视觉特征：“……提醒我们视觉特征是重要的，即使是现成物。”¹⁵

富有想象力的马尔科·特西莫（Marc Decimo）则认为现成物是杜尚自己的化身。现成物是非艺术品脱离它原有的背景进入了艺术品的世界，由被人忽略的非艺术品变成具有争议性的对象，引起观者的注意，正如杜尚为了吸引母亲的注意而离开原来的生活环境远赴美国。¹⁶

和现成物一样，杜尚的身份问题也是研究中的热点。

很多评论家把杜尚定位为波德莱尔式的公子哥儿。波德莱尔笔下的公子哥儿很有女性味儿，对自己的外表非常在意，容易讨女人欢心，但是又让人难以接近。罗伯特·勒贝尔这样描述杜尚：“他是一个公子哥儿，他懂得如何微笑，从不妥协也从不悔改。”¹⁷凯纳斯顿·麦克尚（Kynaston McShine）也有同感：“杜尚透射的形象是公子哥儿的形象，优雅、贵族精神的傲慢，还有波德莱尔定义中没有的特点。”¹⁸莫伊拉·罗特（Moira Roth）也借用“公子哥儿主义”来描绘杜尚：外表英俊，富有魅力，但是骨子里冷漠，与人保持心理的距离，她认为杜尚所创造的“罗斯·塞拉维”（Rose Sélavy）集中体现了他“做戏式”的公子哥儿形象。她进一步指出，50年代杜尚之所以成为美国的热点人物，是因为新一代的艺术家厌倦了抽象表现主义的男权形象。¹⁹

让·克莱尔在《关于马塞尔·杜尚：艺术的终结》中用了一个章节把杜尚和达·芬奇做类比。杜尚和达·芬奇一样，是公证人的儿子，留下晦涩的笔记，喜欢用镜子（玻璃），善于在透视上做文章，都对灰尘感

兴趣，还都把作品留在不完成的状态。因此，杜尚在某种意义上是“现代达·芬奇”。²⁰

阿图罗·施瓦兹从《大玻璃》中看出了杜尚和他妹妹苏珊乱伦的倾向，认为《大玻璃》上面悬置着的新娘是杜尚的妹妹，下面九个雄性模子是杜尚的化身。阿图罗·施瓦兹还把杜尚看成了炼金人，在炼金的过程中，精炼基础物质阶段就像“剥光衣服”，在炼金术的插图中，这个阶段通常用裸体的妇女来表示，这在《大玻璃》中对应的是被剥光衣服的新娘。²¹

杜尚还被看作观念艺术的第一人。约瑟夫·克苏斯（Joseph Kosuth）认为杜尚的现成物是一个起源，是一个关键性的时刻，从这一时刻起，“艺术”这个词就彻底改变了：“所有艺术（在杜尚之后）都是观念性的（在本质上），因为艺术只是以观念的形式存在。”²² 亚瑟·邓托（Arthur C. Danto）认为艺术达到圆满的时候就是艺术哲学，他在《从哲学上被剥夺公民权的艺术》²³ 和《普通物的改头换面》²⁴ 中把杜尚的现成物作为艺术哲学的原型。而乔治·迪凯（George Dickie）在《美学》²⁵ 中分析了杜尚的现成物在观念艺术中的意义。

杜尚很多时候被看作“新达达的爸爸”。约翰·坦科克（John Tancock）在《杜尚的影响》一文中认为新达达是抽象表现主义的对立面，杜尚和新达达属于同一谱系：“琼斯（Johns）和劳申伯格（Rauschenberg）把杜尚当作导师，因为杜尚比任何人都更有效地对抗 50 年代的如画美学。”²⁶ 欧文·桑德勒（Irving Sandler）同样认为 50 年代继抽象表现主义之后的第二代艺术家实践的是杜尚－凯奇美学：“杜尚的思想引领了两个相通的艺术方向，这两个艺术方向取代了统治 50 年代绘画的手势绘画美学。”²⁷ 桑德勒这里所说的两个艺术方向，一个是凯奇－劳申伯格轴心，一个是琼斯轴心，前者旨在打通艺术和生活的界限，后者是提倡为智力服务的新杜尚艺术。

杜尚还被看作反对艺术男性英雄传统的楷模、反霸权主义的后现代

主义的播种者：“杜尚的作品系统地破坏了艺术‘灵光’的整体现象。……他为形式主义、为艺术精神的超验性、为浪漫主义对美的崇拜敲响了丧钟。”²⁸

西方学者治学态度是严谨的，论证方法同样富有逻辑性，但是，如果回头检验一下，就会发现没有一种阐释可以真正归纳杜尚，杜尚就像透明的玻璃，似乎接受了所有投射来的阐释，但同时又拒绝了一切，没有什么能真正渗入其中。艺术家们早就敏锐地觉察到这个事实。罗伯特·劳申伯格说：“马塞尔·杜尚什么都是，但是却不可能来评论他，你说他什么都行，但却都不正确。”²⁹ 金·莱文（Kim Levin）也说：“他越坚持说他的选择是闹着玩的，没什么意义，就越必须解释他，越解释他，他越变得难以解释。”³⁰ 伊夫·阿尔曼（Yves Arman）所发出的感慨则道出了很多人的感受：“我花了很多时间来检验杜尚的评论家和崇拜者用模子铸造的钥匙，得出的结论是，唯一的钥匙，可能是接受没有钥匙。”³¹

越来越多的研究者也明确承认杜尚是不可限定的。悉尼·费希巴赫（Sidney Feshbach）用他文章的题目表达了他的困惑：《杜尚或者被当作一种欺骗：杜尚是立体派，机械形态者，达达主义者，超现实主义，观念主义者，现代主义者，后现代主义者——同时又什么都不是》³² 多米尼克·沙都（Dominique Chateau）在《艺术问题的问题——对邓托、古德曼等人分析美学的注释》一书中反驳了英美分析哲学家的观点，认为杜尚和他的现成物一样是不可定义的。³³ 赫伯特·摩德兰（Herbert Molderings）指出：“艺术史学者和理论家花费了大量的笔墨试图定义现成物的‘本质’。但是这种形而上学的方法既不符合杜尚的思维方式，也不适合散乱的物体。幻觉的面纱把我们和所谓的‘存在内核’隔离开，任何人企图进入幻觉的面纱都会发现自己进入了镜子厅。”³⁴ 杰里·德杜伍（Thierry de Duve）在写了几本关于杜尚的专著后，编了一个合集，题目是《永无穷尽的杜尚》。³⁵ 阿美利亚·琼斯（Amellia Jones）

在《后现代主义和马塞尔·杜尚的性别生成》中也反对本雅明·布什罗（Benjamin Buchloh）和哈尔·福斯特（Hal Foster）等人把杜尚定位为“反现代主义男权的爸爸”，她指出杜尚的身份是变动的、不可限定的：“我认为如果注意到杜尚创作的多面性，就不可能把‘杜尚’统一在一个没有矛盾的身份里。”³⁶

二、用“次厚度”揭秘杜尚的身份游戏

逃出任何一种模子的限定，正是杜尚所精心营造的结果，他曾经说过：“我一直要避免成为一个固定的我，我很清楚，我为此要使用我自己。让我们姑且把它称为‘I’和‘me’之间的小游戏。”³⁷ 英文中，“I”是主格的“我”，“me”是宾格的“我”，这两个“我”身份都不是固定的，在不同的位置有不同的形式，存在着向他者转变的可能性。杜尚用他的作品和生活制造了“I”和“me”之间的游戏，一个向变动敞开着的身份游戏，以此逃脱了任何阐释者的限定。正因为如此，任何用“是”或“不是”这种非此即彼的判断语式来评论杜尚和他的作品，都注定是片面的、不得要领的。因此，本书将不再拘泥于“现成物是不是艺术品”、“杜尚是不是艺术大师”这类带有立场性的提问，而是要转向本质性的思考，追问“为什么杜尚是不可限定的”，研究杜尚如何使他本人和作品成功地“逃脱”了任何一种模子的限定，揭秘杜尚的身份游戏。

揭秘杜尚的身份游戏，有一个词至关重要，这就是杜尚笔记中的“次厚度”。

“次厚度”法语原文为“inframince”。“inframince”不是词典里的词，而是杜尚在笔记中自己制造的。这个复合词由“infra”和“mince”组成，在法文中，“infra”是个前缀，意思是“不如”、“更弱”，是科学术语，表示在人的感官感知能力之外，如 infra-rouge（红外线），infra-son（超

声波)。而“mince”的意思是“薄”，是生活词汇。“inframince”在英文中译作“infrathin”，中文目前还没有相对应的翻译，这里，笔者暂将其译作“次厚度”。

“次厚度”是一种厚度，这种厚度是无限的薄，薄得透明，薄得看不见、摸不着，要用“放大镜来触摸”，但却是绝对存在的。杜尚用46条笔记中描绘了几十种“次厚度现象”：嘴吐出烟，烟散发出嘴的味道，烟味和嘴味“次厚度”地结合在一起，这是嗅觉的“次厚度”；同一个模子里成批生产出来的两个物体在体积大小方面有“次厚度”的区别；影子的厚度是“次厚度”的，等等。³⁸

和杜尚其他的笔记比较，关于“次厚度”的这46条笔记显得有些“另类”。杜尚的笔记大部分都是关于《大玻璃》的，写于1911年至1923年。³⁹这些笔记在杜尚生前就以装在匣子里的形式出版发行，受到众多杜尚专家普遍关注。关于“次厚度”的笔记却和《大玻璃》没有直接的联系，是杜尚创作后期的笔记，其中第35条笔记标注的日期是1937年7月29日，这些笔记在杜尚去世后才全部和公众见面，1980年经杜尚的继子保尔·马蒂斯（Paul Matisse）整理后以限量版的形式由蓬皮杜文化中心出版，再版是在1999年。杜尚本人生前特别强调过“次厚度”的重要性，他曾说：“我用了十年的时间思考这个概念，我认为通过次厚度的距离可以从二维过渡到三维。”⁴⁰因此，“次厚度”不是普通的创作笔记，很可能是杜尚“放弃艺术”后对自己颠覆身份行动的小结，是解读杜尚的密码。

最近几年，“次厚度”引起了一些杜尚研究者们的关注，他们从不同角度结合“次厚度”的含义分析了杜尚的作品。

赫克托·奥巴克（Hector Obalk）在《论现成物》⁴¹一文中归纳出“次厚度”三个含义：“次厚度”是无穷小的厚度，例如原子弹的厚度；“次厚度”是让人很容易想象到但是并不存在的区别，如影子的厚度；“次

厚度”是让人觉察不到、只能想象的距离，它完全存在于观者的头脑里。赫克托·奥巴克以“次厚度”为基础分析了现成物：杜尚选择的瓶架和其他瓶架没有什么区别，但是如果杜尚选择一个瓶架，观者因此把这个瓶架当作艺术品时，区别就产生了。艺术品不是瓶架本身，而是观者把瓶架当作艺术品观赏。如果没有观者，那么它只是个普通的工业品，区别存在于观者的头脑里。

阿美利亚·琼斯（Amellia Jones）在《后现代主义和马塞尔·杜尚的性别生成》一书中阐述了“次厚度”这个概念。她指出，杜尚很多作品都是关于性别界限的，在杜尚那里，性别界限是不停变动的，男女性别不是由固定界限分割的对立场，而是相互交织、相互渗透、相互依赖的非确定域，而“次厚度”这个概念尤其体现了杜尚这种性别观。阿美利亚·琼斯根据杜尚给出的“次厚度”的例子概括了“次厚度”的含义：“次厚度”是无限薄的隔层，它既不处于里，也不属于外，它界定区别的同时又排除区别，所以“次厚度”是与（无）区别、与同一性相关的概念，尤其在性别方面。“次厚度”这个词意味着区别是自身与他者的联系。“次厚度的区别”暴露出自身与他者之间界线的不稳定性和人工性，这个界限是摆动的，不确定的。杜尚用“次厚度”消融了界限，解构了自身与他者、制作者和观者、在场与不在场之间的稳定边框。阿美利亚·琼斯研究了“次厚度”在杜尚的性别艺术方面的体现，集中分析了罗斯·塞拉维（Rose Sélavy）的形象，把罗斯·塞拉维作为“次厚度”的例子。阿美利亚·琼斯认为杜尚借助罗斯·塞拉维颠覆了现代艺术家英雄式的男权形象。⁴²

让·克莱尔在《关于马塞尔·杜尚——艺术的终结》一书的末尾谈到了“次厚度”，他认为，“次厚度”是临界点。在这里，自身向他者转变，在这里，无法精确判定自身和他者。从几何学的角度看，“次厚度”指过渡的边界：平面是立体的厚度理想地缩减为无时，线是平面理想地缩减

为一维时。换一种方式说，平面的厚度是无限的薄，从平面到立体转变，（从二维到三维）属于“次厚度”的范畴。克莱尔用“次厚度”这个范畴论证了《给出》是《大玻璃》的维度转变：《给出》中的三维裸女是《大玻璃》中的四维新娘。⁴³

以上研究者的论述对“次厚度”笔记内容各自有所侧重，赫克托·奥巴克强调存在于头脑中的区别，阿美利亚·琼斯强调性别界限的不确定，让·克莱尔强调自身向他者的转变，尤其是维度的转变。参考他们对“次厚度”的定义并全面研究杜尚 46 条关于“次厚度”的笔记内容，本书从三个层面来理解“次厚度”的含义：

第一层意思指分界线的厚度。用“次厚度”来测量，自身与他者之间的分界线不是一维的，而是有着一定厚度、身份模糊的过渡地带，它既含有自身又含有他者，既不是确定的自身也不是确定的他者，它连接两个异质空间，是自身与他者的桥梁。在这里，自身和他者之间相互过渡和交融，而不是区别和对立。“次厚度”的分界线否定了自身和他者的区别。

第二层意思指同一事物自身与自身的区别。杜尚在笔记中提醒人们注意，同一个模子里成批生产出来的两个物体在体积大小方面有“次厚度”的区别，同一事物每隔一秒就有了不同。“次厚度的区别”把区别最大化，否定了身份的恒定和同一。

第三层意思指变动不居的身份。杜尚在“次厚度”的笔记中描绘了一种模子，这种模子和《大玻璃》上用铅线固定的九个光棍模子不同，它是用布做的，没有固定的形状，而且还是带“褶皱”的，是多重的。这种“布做的带褶皱的模子”⁴⁴ 象征着亦此亦彼、模棱两可、变动不居的身份，全面否定了身份的确定性和排他性。

“次厚度”的这三层意思是层层递进的关系：首先，“次厚度”的分界线否定自身和他者的区别；然后，“次厚度”的区别否定了同一身份的

确定性和同一性，结果失去了排他性和确定性的身份成为一种亦此亦彼、模棱两可、变动不居的“布做的带褶皱的模子”。

对于杜尚来说，“身份”是个硬邦邦的字眼，曾逼得他无所适从。杜尚的母亲喜欢女孩，但是盼来的却是杜尚这个男孩。杜尚喜欢妹妹苏珊，但是却要面对她嫁给别人的现实，因为他是妹妹的哥哥。他用了很多年画画，在他绘画才能崭露头角的时候，却被立体主义的“独立沙龙”拒之门外，原因是他的作品不符合立体主义的规矩。在饱受“身份之苦”后，杜尚一个人跑到了慕尼黑。在慕尼黑的两个月，杜尚用他的作品记录了他关于身份的思考：《处女》、《新娘》、《从处女到新娘的过渡》等。作为连接《处女》和《新娘》的桥梁，《从处女到新娘的过渡》把两者之间的分界线放大成一个中间地带，在这个中间地带，“处女向新娘过渡”，从这个角度看是“处女”，从另一个角度看是“新娘”，身份是模棱两可的。后来杜尚在笔记中把发生身份过渡的中间地带称为“次厚度”：自身向他者过渡，发生在“次厚度”中。⁴⁴ 慕尼黑时期对于杜尚有着非同寻常的意义，他找到了质疑一切确定身份的有效途径。杜尚后来说：“慕尼黑时期使我获得了彻底的解放。”⁴⁵

从慕尼黑回来后，杜尚陆续制造了几条“次厚度”的分界线，否定了自身和他者的区别，其中《大玻璃》成为绘画与非绘画的分界线，现成物成为艺术品与非艺术品的分界线，罗斯·塞拉维成为男女性别的分界线。这个创作阶段对应的是“次厚度”的第一层含义。进入30年代后，杜尚为了避免重复自己，不再制造自身和他者之间“次厚度”的分界线，而是通过复制自己的作品制造了同一事物之间“次厚度的区别”，否定了自身与自身的同一性：同一个模子里成批生产出来的两个物体在体积大小方面有“次厚度”的区别；同一事物隔一秒就有了变化，每个复制品都有独特的本真品质，都有成为本真的权利。复制品成为本真的艺术品，这改变了原作先前唯一本真的地位，原作不再是唯一的本真，而是成为

系列之一或者是模型。杜尚的“复制品阶段”对应的是“次厚度”的第二层含义。杜尚不仅否定了不同身份的区别，而且否定了同一身份的确定性，作为一个彻底的身份颠覆者，杜尚不属于任何艺术流派，没有排他性的立场，就像“透明的玻璃”、“布做的带褶皱的模子”。这对应的是“次厚度”的第三层含义。

“次厚度”蕴含着向他者转变的可能性，杜尚用他的“次厚度”给后来的阐释者制造了一个向变动敞开着的身份游戏，一种“I”和“me”之间的身份游戏，任何一个阐释者都注定是游戏的暂时参与者，任何对杜尚的身份限定都是片面的，结果必然是“阐释越多，困惑也越多”。几十年来，“杜尚迷宫”成功地困住了众多研究者。

杜尚被公认为是当代艺术的鼻祖，很多当代艺术家所做的似乎都是杜尚做过的，但是如果真正理解了“次厚度”的三层含义，就会发现当代艺术家不过是杜尚庸俗的追随者，他们只停留在杜尚“次厚度”的第一阶段：让艺术走进生活，模糊自身和他者的界限，而且把它发展成固定公式的美学，这完全背离了杜尚用“次厚度”所营造的变动不居的可能性。杜尚后来大量复制自己先前的作品，制造“次厚度的区别”，否定身份的同一性，正是为了逃避“现成物美学”。可以说当代艺术家在追随杜尚的同时背叛了杜尚，是把杜尚庸俗化了。

杜尚用“次厚度”超越了自己，留给当代艺术家的是无法超越的“次厚度”。

目 录

绪 论 / v

- 一、不可定义的杜尚 / vii
- 二、用“次厚度”揭秘杜尚的身份游戏 / viii

第一章 身份与“次厚度” / 1

- 一、身份 / 1
- 二、慕尼黑时期：“从处女到新娘的过渡” / 5
- 三、“迟到”的“次厚度” / 10

第二章 “次厚度”的分界线 / 13

- 一、《大玻璃》：绘画与非绘画的分界线 / 16
- 二、“现成物”：艺术品与非艺术品的分界线 / 28
- 三、性别的分界线 / 44

第三章 复制中的“次厚度” / 52

- 一、雕塑、版画、摄影和“‘次厚度’中的模子” / 55
- 二、复制品和“‘次厚度’中的模子” / 60
- 三、“次厚度”的变化 / 75