

每一幅地图都有一篇长文，书写在练习本的格子里。这种文章通常很富于诗意，以增加效果。在展览中，哈里林夫妇举行富有感染力的朗读。题词说明人类历史上这座世界上最大的灌溉系统及这个80亿美金的工业实际上自行作废了，因为由于淤泥大坝毫无用处，抽水系统不久将需要比它能产生的能量还要多能量。他们指出日前的灌溉系统毁灭了土地和水，破坏了珍贵的表土层；技术专家们促成了农业综合企业的繁荣，却造成了公众的巨大损失；综合生存条件受到了威胁。他们将有关“开垦——消费——变成资本”的社会经济事例与物种生存的生物学上的必要性并列在一起。在最后一幅地图中，他们引导我们去思考“要么用立法的手段要么用革命的手段以避免土地实际

上的消亡”这一社会大众的信念对保护所有资源的必要性。这是一个相当激进的观点，当代艺术家几乎不去对具体问题如此极端的政治选择。

但是在这里手段并不是信息，因为这些作品不同的手段处于不断的变化与发展中。现在加州分配水的政策正受到严肃的质疑，增建大坝可能会停止。哈里森夫妇的《思索》增加了观众对这种资源的局限的认识。作为艺术家，他们看待现在的这个《思索》不是作为一项工作，而是他们力图恢复全球航道的雄心的一部分，它是具有政治与人类含义的一门幻想艺术。他们提议：“停止一揽子解决自然界的问题，开始一揽子解决技术问题。” (1978)



上：色彩感受(之一)
下：色彩感受(之二)

王新福习作选

DADA AND SURREALISM

TRANSLATED BY ZHANG XINYOU

达达派与超现实主义

(英国)唐恩·艾迪斯 著
张新友 译

一、达达派

资产阶级把达达派艺术家视为放荡不羁的怪物，闹革命的小丑，野蛮的亚洲人，认为他们在策划敲响它的丧钟，抢夺它的保险库，沾污它的光荣表。达达派艺术家想方设法让资产阶级夜不能寐……达达派艺术家给资产阶级一种骚乱感，仿佛是远处传来的猛烈的隆隆声，震得它的丧钟开始嗡嗡作响，保险库皱起眉头，光荣表突然染上了污点。

(汉斯·阿普《脐瓶》)

致公众

在拔掉你们烂掉的牙齿，流脓的耳朵，生疮的舌头之前，
在打碎你们腐烂的骨头之前，

在剖开你们感染霍乱的肚皮，掏出肥硕的肝，可耻的脾和患了糖尿病的肾当肥料使用之前，

在扯去你们丑陋、无节制、粘滑的性器官之前，

在泯灭你们对美，欣喜，糖，哲学，数学的如许的胡椒和黄瓜的欲望之前，

在用硫酸盐给你们消毒，用激情清洗你们鞭打你们之前，

在这一切之前，

我们要洗一个彻底的消毒澡，

我们警告你们，

我们就是凶手。

(里伯蒙——德赛恩斯签名、1920年2月5日在巴黎爱丽舍宫的表演会上由七人宣读的《宣言》)

达达派艺术家相信，从传统意义上讲，艺术家是资产阶级社会的产物和道具，它本身就是时代错误，命中已经注定。战争最后证明了其腐朽性，然而艺术家不能投身于新事物的建设，而是仍然陷入社会的垂死苦痛中不能自拔。因此，它是一个时代错误，其作品完全游离于社会主题之外，达达派艺术家恰好想向公众证明艺术家的这一点。达达派表达了挫折和愤怒。达达派艺术家毕竟也是画家和诗人，他们处在一种复杂的反嘲之中，要求社会和社会的艺术土崩瓦解，而在许多方面，他们自己仍然依赖于后者，形成这种反嘲的是，后者自己又受虐待狂似地渴望拥抱达达派，渴望花几个小钱买其作品，以便让他们也变成“艺术”。

达达派艺术家写了无数的宣言，每一篇都依据自己的脾气把达达派的观念渲染一番。不过，你又有什么招术来表示挫折和愤怒呢？达达派来了两个方向，一方面用虚无主义态度猛烈抨击艺术，另一方面却迈向游戏，面具和滑稽。“所谓达达派，不过是一种涉及所有高级问题的虚无的丑角表演，是斗士的一个姿势，一出废墟戏，一种装腔做势的道德和完美”，雨果·鲍尔在日记中写道。皮卡比尔和曼·雷用物体创作出了具有挑战性的完美的达达派作品，如皮卡比尔的《舍让画像》，它是一只呢绒猴；曼·雷的《礼物》，画中是一个普通的熨斗，底部钉有锋利的平头钉，这幅画与杜尚的“把勃伦朗的画当熨斗使用”结合起来，成了达达派的一个隐喻。

艺术已经变成了贬值的货币，仅仅是只靠习惯鉴赏的鉴赏家手中的玩物。雅克·瓦舍基未听说过达达派之前就于1918年死于过量吸食鸦片，但此人充满冷嘲绝望幽默的浮夸文章对未来的巴黎达达派艺术家影响甚大。他1917年在给朋友安德烈·布雷顿的信中说：“当然，艺术并不存在，所以歌唱毫无用处！然而，我们制造艺术，因为艺术就是艺术而非其它……所以，我们既不喜欢艺术，也不喜欢艺术家（打倒阿波利纳尔），最正确的道路就是刺杀诗人！”皮卡比尔在《基督外国佬》中有些不敬地写道：“你总在寻找已被感受到的激情，这就像你喜欢从清洁工那里拿回一条旧裤子。你不仔细看，仿佛

它就是新的。艺术家就是清洁工，别被他们欺骗了。真正的现代艺术作品不是由艺术家而仅仅是由凡夫俗子创作的。”他可能说过，它们甚至是机器创作的。

马歇尔·杜尚1913年把一个自行车轮子倒放在一个凳子上，1914年从市政府商场选中第一个物体——一个瓶架，这时正处于达达派将竭力促进的辩论的第一步。艺术家这个姿态是把普遍的制造品升华为艺术品了呢，还是它像特洛伊木马那样挺进艺术队伍中将一切物体和艺术品降到同一水平？当然，这实际上是一枚硬币的两面罢了。不管怎么说，开始时物体摆满了他的画室。当他1915年迁到纽约时，他的妹妹把《瓶架》连同剩下的垃圾一起扔掉了。（他后来又选了一个。）他只是为它们取名为“美国成品”。在美国他开始为更多的制造品“命名”。杜尚心里相当清楚他的目的不在于把它们变成艺术品。他解释说，成品的选择“一般取决于这个物体。忍住不‘看’是必要的。挑选一个物体非常困难，因为几星期以后你便开始喜欢它或者讨厌它了。你必须带着没有审美情绪的冷漠弄到某件东西。成品的选择总是建立在视觉冷漠的基础之上，同时，又全无好坏的味道……（审美是）习惯，是对已被接受的东西的重复。”因此，它们可谓是躲避艺术（习惯）的练习。杜尚曾经展览过一件成品——帽架，而公众也不自觉地在游戏中予以合作，他们没有看出它是一个展品，把帽子和大衣挂在了上面。在经过五十年反主流艺术传统之后，在伦敦的一次展览上，《现代雕塑先锋》、《自行车轮子》和《瓶架》仍显得高深莫测，无人伸手触摸。

杜尚也把他的机械素描解释为逃避审美暴政的途径（最初是描绘机器一样的器官的画，如《从处女到新娘的通道》，后来机械的内容越来越多，扼杀了对激发美感的画面，特征等方面的兴趣，如1914年的《第二号巧克力碾子》）。这些最终导致了本世纪故意最阴晦深奥的画之一——《被单身汉们剥光衣服的新娘》，它是1915年至1923年间在玻璃上制作的，“根本未完成”便被作者放弃了。这幅画有杜尚的许多笔记，指出它是一台“爱情机器”，由两个部分构成，上面是新娘的领地，下面是单身汉们。每一个部分都事先经过精心设计（对单个零件的许多研究都可查到），然后再用作者特有的非常严格的透视关系处理位置关系。在作品的下半部分产生令人震撼的效果，使机器的每个零件看上去几乎都是立体的，而同时又加强了玻璃表面的平坦感和透明感。杜尚那时巧妙地把几个实验结合起来。例如，他把玻璃在他纽约画室敞开的窗户旁放几个月，让它沾上灰尘，再把灰尘揩去（在曼·雷拍了照之后），只把它保留在半圆形圆锥的“筛子”上，用胶水把灰尘粘好。

1913年以后，除了唯一的“成品纪录”，1918年的《图姆》之外，杜尚永远放弃了在画布上创作传统的油画。1923年，他显然放弃了所有的艺术活动（除了像《女性遮阴叶》那样的孤立物体和超现实主义展览之外），喜欢起下棋来。他的沉默或许是一切达达派神话中最有力、最令人不安的。然而，在他1968年去世后，有人披露他已经花了二十多年时间（1944—1966）悄悄地装配一个房间。

杜尚和弗朗西斯·皮卡比尔在1910年一见如故。皮卡比尔热情奔放、富有，一脑子虚无主义思想，喜欢艾尔弗雷德·贾里的怪诞幽默。而杜尚性格孤僻，好冷嘲热讽，故弄玄虚。两人都在寻找一个摆脱立体派占支配地位的巴黎前卫派的办法，都极其厌恶对艺术家的“特殊本质”的毕恭毕敬的态度。1911年，在与前卫派的主要发言人——诗人古劳姆·阿波利纳尔接触后不久，他们观看了雷蒙·卢赛尔《非洲印象》，对他们来说，它似乎是怪诞幽默的一个里程碑。在让人难以置信的物体和机器（预示着最佳的超现实主义物体）之中，有一台由阳光开动的绘画机器自动地画出一幅杰作。卢赛尔撩开了艺术品神秘的面纱，通过追求怪诞而系统地毁掉了秩序，这加强了他们自己类似

的目的，而被卢赛尔在《我怎样描写我的生活》中描述为许多思想和物体起源的怪异语言游戏与杜尚着手建造作品的深奥方法并无什么两样。

弗朗西斯·皮卡比尔在杜尚的影响下开始画机器素描，把性或机器隐喻的亵渎神灵潜力挖了出来。1919年在苏黎世，他对机器画做了合乎逻辑的结论，他熟练地把一块表拆开，将零件浸上墨水，再印出来。早在1913年的纽约军械库展览会时，他的第一幅机器素描已经发表在艾尔弗雷德·施蒂格利茨的杂志《摄影作品》上。对于美国公众而言，军械库展览是对先进的欧洲艺术第一次真正的欣赏，杜尚的《走下楼梯的裸体》已经让人议论纷纷，所以当1915年同皮卡比尔从欧洲到来时，他在纽约已经声名狼藉了。皮卡比尔很快就把自己怀揣任职令和钞票从古巴购买糖蜜一事抛在脑后。他们加入了一个由同样叛逆的诗人和画家组成的团体，其中包括约翰·科弗特和曼·雷。亚瑟·克雷文也时不时地来一下。在巴黎，他已经是讽刺小册了《现在》的作者，曾经向前世界重量级拳王杰克·约翰逊挑战，在巴塞罗那恶斗一场后带着酬金溜了。杜尚和他的朋友们安排克雷文向一群圆滑的观众做当代艺术的报告，可他醉醺醺地回来，对去那里要做什么事心里无数，在讲台上竟脱起衣服来。最后，他在试图渡过鲨鱼出没的墨西哥湾时失踪了。

达达派1916年在苏黎世已经得名，而该小组对欧洲的这个“运动”仍然一无所知。皮卡比尔由于饮酒和吸食鸦片过量，去巴塞罗那住了几个月养身体。1917年，他在那里出版了第一批巡回评论《391》，那是具有达达精神的众多期刊中质量最好、生命最长的。而纽约小组的活动最终于1917年出版了评论《391》纽约版，正好与杜尚惊人的姿势遥相呼应。杜尚应邀参加中央画廊的一个展览评奖团，这个评奖团模仿巴黎独立美术馆的做法，给予任何一个人参展的权利。他交了一个白瓷的小便器，旁边随便地写上了笔名R·马特。当这个作品被退回时，他便毅然退出了评奖团。这个事件在大幅印刷品《盲人与容朗》中被公之于众。

二、达达派在苏黎世

许多人当达达派都不长久，而达达派本身在地点、时间和涉及的人上差异颇大。它主要是一种思维状态。战争把它从不满意集中变成厌恶。厌恶的对象直指对那场战争可怕浪费负责的那个社会、艺术和哲学，而两种东西似乎已经陷入资产阶级理性主义的罗网，以致于不能产生进行抗议的新形式。为了代替这种情况招致来的瘫痪局面，达达派便求助于怪诞和原始。

达达派1916年在苏黎世正式得名，尽管对于这个名称最初的含意到今天人们仍争论不休。当时避难的青年诗人里查德·胡森贝克说，他和鲍尔是偶然在一本德法辞典中发现这个词的，这个儿童词语（意思是木马）“表达了原始、零的开始、以及我们艺术中崭新的东西”。它被那群年轻的避难者采用了。他们主要是些画家和诗人，来到中立国瑞士躲避战乱，时常在1916年初由雨果·鲍尔组织的“文学夜总会”伏尔泰酒吧中聚会。有一段时间他们经常讨论使失落的语言获得新生的新艺术和新诗。其中一位画家兼诗人的成员汉斯·阿普描述了当时的情况：“1915年在苏黎世，在失去了对世界大战战场的兴趣之后，我们求助于美术。当大炮在远处隆隆爆炸时，我们作画，吟诵，作诗，用灵魂歌唱。我们寻求一种我们认为能够将人类从狂暴的愚蠢中拯救出来的基本艺术。我们渴望一种新的秩序来恢复天堂同地狱之间的平衡。这种艺术逐渐成了遭常人斥责的对象。‘土匪’不理解我们，这令人惊讶吗？他们对权力主义的幼稚狂热，期待艺术自身为人类服务的荒谬感到可笑。”

苏黎世的达达派艺术家包括来自德国的雨果·鲍尔、艾米·亨宁斯，汉斯·里克特，里查德·胡森贝克，来自阿尔萨斯的汉斯·阿普，来自罗马尼亚的马歇尔·简科，特里斯坦·萨拉，偶而还有莫测高深的瓦特·塞纳博士。达达派的数次宣言是狂欢的夜晚在伏尔泰酒吧发布的。萨拉在他的《达达派日记》中描述了其中一个夜晚的情景：

“1916年7月14日，任何地方都是第一次。瓦格大厅。

达达派第一夜

（音乐，舞蹈，理论，宣言，诗歌，绘画，服装，面具）

当着密匝匝的人群面前，萨拉表演，我们要求有权拉不同颜色的尿，胡森贝克表演，鲍尔表演，阿普的《声明》，简科的《我的画》，休塞的《最初构图》，几条狗在吠，钢琴、船坞上在解剖巴拿马——吼出来的诗，大厅里在叫喊，在战斗，第一排赞同，第二排宣布无能力裁判其余的叫喊谁最响亮……拳击继续，立体主义舞蹈，由简科提供服装，人人头顶大鼓，喧嚷，黑人音乐，啜鞣鞣鞣鞣鞣　鞣鞣，鞣鞣鞣鞣鞣，五个文学实验：萨拉身穿燕尾服站在幕前……解释新的美学：体操诗，无音音乐会，喧嚣诗，思想经过化学组合的静态诗，噤哩嘟，噤哩嘟……元音诗 aoeio, ai……”

在情形类似的一个晚上，鲍尔朗诵了他新的抽象语音诗。由于把紧紧套着一个蓝得发亮的圆纸板桶，头戴一顶高高的蓝白条“巫医”帽。他不得不让人抬到台子上去。当他开始朗诵洪亮的声音时，观众炸开了锅，哄然大笑，拼命鼓掌，噻声阵阵。鲍尔坚守住了阵地。他提高嗓门压住吵闹声，开始吟咏起来。

这仿佛是他 在阐明自己在日记《逃避现实》中对达达派的描绘：“我们赞美的东西立即变成了表演滑稽，唱着哀歌的群众……思想的破产从最深处毁灭了人性的观念，天性和世袭的背景现在病态地出现了。既然艺术、政治和宗教信仰似乎都不足以阻挡这种湍流，那么就只剩下欺诈和伪装流血了。”

达达派作品只有作为姿势和公开的挑衅声明才真正存在。无论是在展览中还是在表演上（就达达派而言，二者的差异已经被人为地弄得模糊不清），达达派物体，绘画，雕塑品是一种期待明确反应的行为。

不可避免，达达派艺术家在诗歌、塑造中的一些实验在某种程度上借鉴了其它运动的观念。汉斯·里克特的《幻觉自画像》就是一幅印象主义作品。首先，达达派在宣言的激烈语言中，在喧闹声（传播主义）和同时性实验中，都充满了模仿意大利未来主义。乔治·格罗茨1917年的达达派作品《送葬行列，献给奥斯卡·帕尼查》像未来派画家卡洛丝·卡拉的《无政府主义者盖利的葬礼》（1911年）一样，使人想到已变成骚乱的葬礼。画中有力的互相交叉的线条，深入内部的房子、灯、人，在很大程度上也归功于乌贝托·博充尼更复杂的同时性观念。阿普用未来派的措词提到了他早期抽象拼贴画中坚决诊断的“强劲轰隆声”。亚瑟·西格尔闹哄哄的《海港》中的立体主义就是有意拙劣模仿而来，这幅画主要归功于未来主义。为了讽刺一种风格，人们往往借用这种风格，使之变成一种怪诞的滑稽模仿。沙拉的《同时主义诗》便是一个例子，这首诗由三种语言的陈词滥调组成，随着舞台下的喧闹被朗诵，它模仿了表示同时印象的思想。达达派艺术家认为未来派这个艺术活动分支是最没用的，于是未来派艺术家用绘画表现现代生活的唯物论或英雄主义时，严肃而乐观的尝试成了达达派艺术家容易到手的猎物。

然而，同样一个艺术家，他在自己隐密的画室与参加达达派的公开活动的表现之间也有一条鸿沟。例如，马歇尔·简科一方面实验纯抽象的石膏浮雕，一方面又为达达派的表演制作面具。对此，阿普在“达达国”中愉快地回忆说：“他们十分恐怖，多数人涂得血红。用卡纸、马毛、电线、布，丝做成柔弱的胎儿，搞同性恋的沙丁鱼以及欣喜若狂的耗子。”

阿普是这个团体中最忠实的成员之一；尽管他几乎对伏尔泰酒吧里的暴力和喧闹没有好感，却非常清楚达达派的价值和意义。在这个方面他十分接近雨果·鲍尔。在一篇名叫《我离美学越来越远》的文章中，他写道：“达达派的目的在于摧毁人类合理的欺骗，恢复自然的不合理的秩序。达达派想用不合乎逻辑的无意义来代替今天人类合乎逻辑的荒谬。因此，我们全力敲击达达派的大鼓，并且鼓吹赞扬无理性。达达派给维纳斯雕像装上灌肠器，允许拉奥孔^o和他的儿子们经过数千年与巨蟒搏斗之后解除自己的苦痛。在达达派看来，哲学的价值尚不及被丢弃的旧牙刷……达达派痛斥圣贤正式的词汇里可恨的诡计。达达派赞成无意义，这并不意味着荒谬。达达派有限的手段一样无意义。达达派赞同自然，反对艺术。达达派赞同无限的感觉和有限的手段。”

由于不满“印象派绘画肥满的特征”，阿普开始用简单的线条和结构创作作品。他制作纯几何拼贴画和抽象的图案，后者由索菲·托伊伯（后来成为他的妻子）用挂毯或绣制品最后完成。他和索菲埋着头干，对蒙德里恩用直线、彩色方块和矩形进行的类似实验一点儿也不知晓，只是到了1919年，他们才在一本荷兰杂志中看见它们的复制品。

或许达达派在苏黎世接近于成为现代艺术运动的原因之一，就是苏黎世与巴黎不同，它对一切新的艺术感到震惊和恐惧。里克特记得有一次阿普和奥托·凡·里斯被请去在一所女校的校门画画：“在校门的每一边出现了两幅抽象的壁画，本意是让小女孩饱一下眼福，成为苏黎世市民引以为荣的城市进步标志。不幸的是这全都被可怕地误解了。女孩子的父母们，这座城市的父亲们被什么也不代表的“一团团颜色激怒了，因为它玷污了墙壁，也许还玷污了小女孩们的心灵。他们命令立即用‘适当’的画把壁画盖住。于是这么做了，在阿普和A·里斯的作品未能生存下去的墙上，《牵住孩子们手的母亲们》活了下来。”

阿普不久便放弃了在画布上画油画，他使用其它的材料制作如木头，绣制品，剪纸，报纸。他经常跟索菲合作，渴望摆脱艺术家的“可怕利己主义，实现共同工作的理想。他把其中一些作品描述为“根据偶然法则安排的”（尽管与二十世纪三十年代的破报纸相比，它们看上去经过了精心计划）。“凡是复制品或者绘制品，我们都抛弃，我们从基本和自发这两种东西完全自由地反应。既然飞机的装配、比例和颜色似乎纯粹靠偶然，我断言这些作品与自然一样“依照偶然性法则”来安排。对我来说，偶然性仅仅是深奥的《生存理性》和难以全部达到的秩序中有限的一个部份。

阿普此时在自己的诗中用更激进的达达派的方式使用了偶然性。他任意从报纸上抄下词语组合成一首诗。他的一些木雕作品就是用看上去像船只残骸的朽木做的。1916年至1917年的许多浮雕品上木头粗糙，未刷油漆，钉头凸出。其它的木雕作品，如《森林》或者《蛋板》上面刷上了明亮的油漆，结构形式高度集中，后来发展成了生物形态的抽象雕塑艺术品。它是灵活的形态学。里克特记得跟阿普一道为一次达达派表演画了一幅巨大的背景。他说，他们从两端开始，在卷纸上画满了“巨大的黄瓜园”。阿普朝有机抽象艺术的发

展受益于他同时实验的自动素描画，这种技巧后来被超现实主义艺术家出于颇为不同的原因采用并且系统化了。

这样，达达派在开始两三年在苏黎世被鲍尔和阿普看着是提供了一种新的艺术方向的可能性。在这方面可以看到，鲍尔想把魔力交给语言，阿普在寻求艺术的直接性。鲍尔说：“直接性和原始性（对达达派而言）在这强大的反自然之中显得其本身就是超自然的东西”。它甚被用这种见解公开介绍。萨拉在描述苏世评论《达达派》时把它作为“现代艺术著作”介绍给了皮卡比尔。但是随着皮卡比尔1918年8月来到苏黎世，事情急转直下。达达派艺术家们此前还没有遇到如此完全不相信艺术、对生活的无意义有着如此敏锐感觉的人。里克特说，与他相见好比经历了一次死亡，见过几次面以后，他的绝望感变得异常强烈，以致于在画室里四处乱走，把画踢了些窟窿。

苏黎世达达派主要的主持人和宣传员沙拉立即被皮卡比尔那不可抗拒、有磁性的个性镇住了。在他著名的《1918年达达派宣言》中，他把非凡的口才服务于虚无主义。

“哲学是这样一个问题：我们从哪一面来看待生活，从上帝，思想还是别的现象？肉眼看见的每一样东西都是虚假的。我不认为这一相对的结果比晚餐后在蛋糕、樱桃之间的选择更重要。为了把意见间接地强加于人而迅速地看待事物另一面的方法被称为辩证法，换句话说，就是一边对炸土豆的灵魂争论不休，一边围着它舞着条理。

如果我大声呼喊：理想，理想，理想，知识，知识，知识 啦啦，啦啦，啦啦，我已经非常忠实地描述了各种绝顶聪明之士在许多书中已经讨论了的进步、法则、道德和一切其它优秀品质。”

三、达达派在巴黎

正是萨拉1918年的《宣言》（“我写宣言，我一无所求，但我有某些东西得讲。原则上我反对宣言，正如我也反对原则一样”）诱惑了安德烈·布雷顿和巴黎文学团体的其他成员。沙拉1920年初来到了巴黎。他一到就立即在皮卡比尔，普里顿，诗人路易斯·阿拉贡，菲利普·苏波，乔治·里伯蒙·德赛恩斯和其他人的帮助下着手通过皮卡比尔《羽毛》这样的令人厌恶的作品使达达派的反叛精神公开化。1月23日，第一次达达派的演出在非特官举行。由于它为随后的宣言定了调，所以值得较详细地描述一下。在告示中被安德烈·萨蒙宣布为“交易危机”的一个演讲本来已经吸引了区内期望金融启蒙的小店主们，结果成了象征主义以来推翻文学价值的东西。听众开始为之着迷。但是布雷顿介绍皮卡比尔的一些画（皮卡比尔从不喜欢上舞台）才开始了真实的事件。一块大油画布用推车推来，上面的题词是：底部的“顶部”，顶部的“底部”，下面用大大的红色字母写着褻褻的双关语L·H·O·O·Q（她屁股发热）。随着侮辱的渗透，观众开始朝舞台吼叫。当第二幅“作品”露脸时，人们骚动了。一个黑板出现了，上面有更多的题词，标题是《鼻子上的米》。题词立即被布雷顿用揩布擦掉。这不但不是—件艺术品，而且在众目睽睽之下被毁掉了。晚会的高潮出现在来自苏黎世的“达达先生”特里斯坦·萨拉上台介绍他的一幅作品时。他马上开始宣布来昂·丹东在国民议会上的最新演讲，布雷顿和阿拉贡站在两旁使劲地摇铃。观众们，其中还包括前来给年轻的一代人打气的朱安·格里斯这样的人物，反响强烈。一个前卫派编辑开始喊“滚回苏黎世去！上火刑！”达达派设了一个很好的圈套，在这以后，它的观众们有备而来了。

四、达达派在德国

随着苏黎世达达派艺术家的分散，达达主义传播到了欧洲的其他地方。在那里，经常仅仅是这个名字就已经使最初的达达派活动神圣不可侵犯了。1919年在科隆，乔汉斯·巴格德和马克斯·厄恩斯特的两人圈子又加入了阿普。于是，如阿普所言，他们结出了“达达主义树上最好的果实”，果实包括阿普和厄恩斯特合作制做的拼贴画《法他加加斯》。巴格德在工厂大门口散发了他的反爱国激进刊物《排气扇》。战后的德国已经出现了新的军国主义迹象，在这种气氛中，达达主义担当了更明显的政治角色。科隆最成功的达达派事件—是在“布劳豪斯冬天”啤酒馆办的一个展览。展览在一个必须经过厕所才能到达的小院子里举行的。在开幕那天，一个身穿白色圣餐服的姑娘背诵了几首浪妾诗。入口处立着马克斯·厄恩斯特的一座木制“雕塑品”，上面附着一把斧头和砍它的请贴。展览会上的一些物体具有后来超现实主义物体的莫名其妙性质。例如，巴格德的作品是一个盛满红水的鱼缸，底部有一个闹钟，一头漂亮的头发浮在水面，一只木假手伸出来。在展览过程中，它被砸了。

厄恩斯特和巴格德被叫到警察局，被控犯了欺诈罪，因为他们的显然与艺术无关的艺术展览收了门票。厄恩斯特回答：“我们相当清楚地说过这是一个达达派的展览。达达派从未声称与艺术有关。如果公众把两者搞混了，那不

是我们的错。”

正是在柏林，达达派从事政治的潜力最接近于实现。胡森贝克为了进行医学研究于1917年来到这里。柏林与他们离开的苏黎世那种“沾沾自喜、肥胖的田园诗”截然不同。当时，这座城市的市民处于半饥饿的绝望状态，几乎要被击垮了，“人们的思想越来越集中在赤裸裸的生存问题上”。

他立即写了一篇调高刺耳的宣言以改变达达主义的方向：“最高境界的艺术将是在自觉的内容中提出一千倍今日问题的艺术，被上周的爆炸明显摧毁的艺术，永远努力收拾昨天坠毁后的肢体的艺术。最优秀、最与众不同的艺术家将是那些时时从生活的暴雨中抓去破衣服的艺术家，用流血的手和心牢牢抓住时代情报的艺术家。这样一种艺术应该表现出我们最至关重要的事情，表现主义实现了我们对它的希望吗？没有！没有！没有！没有！”

一个达达俱乐部成立了，成员包括哈奈·霍希，乔哈勒·巴德，乔治·格罗茨，威兰·赫菲德同兄弟约翰·哈特菲尔德（战争中把名字英国化了，劳尔·豪斯曼和胡森贝克。无数的期刊在达达主义大旗下出现，被禁，又以新的名字出现。“首届国际达达博览会”1920年举行，向俄国新的革命艺术表达了敬意：“艺术死了。泰特森的新机器艺术万岁。”天花板上吊着一个穿着德军军官制服的假人，脑袋是猪头，还挂着一个牌子，上面写着“被革命绞死的”。

达达派在柏林遇到了身份不明的现实问题。从某种意义上讲，它不得不直接与文学表现主义者活动派的革命热情竞争。这些活动家认为艺术价值是医治社会问题的灵丹妙药而对它高谈阔论。达达派艺术家讨厌他们的夸夸其谈，立即分清他们是敌人。另一方面，尽管积极地参加战后的社会剧变，1918年10月共产主义者对柏林短期的占领（当时，胡森贝克还担任了官方职务），随后又参加反对魏玛共和国的无休止宣传，达达派艺术家保持了达达派的自主性。共产主义者认为他们是浅薄的反主流艺术家而不信任他们；资产阶级又不可避免地把他们看成是布尔什维克猛兽。

在一定程度上作为对这种地位的反应，他们又猛然回头与去联系现实生活，把拼贴画变成集成照片，创造出一种独特的视觉辩论武器。柏林的达达派艺术家们自称装配技师，而非艺术家。当达达主义在德国消声匿迹以后，哈特菲尔德继续使用纯粹的蒙太奇照片来抨击纳粹主义越来越强大的势力。

柏林的团体对苏黎世达达派持批评态度。胡森贝克写道：“沙拉和他的友人们把抽象艺术作为他们新才智的基石，我在他们的达达主义中没有发现什么新思想值得狂热的宣传。他们未能沿着抽象的道路前进，这条道路最终从颜色瑰丽的表面通向邮局形式的现实。”但是他和豪斯曼起草的宣言“达达主义是什么，它在德国需要什么”，从理性猛地摆到过份要求，反映了达达派不稳定的地位。“达达主义要求：所有创造性的知识分子在激进共产主义的基础上实行国际的革命联合……中央委员会要求把同时主义的诗歌当作共产主义国家的祈祷来介绍。”

达达主义的确是一件国际大事，不是因为它越过政治边界战斗，而是因为它有意识地攻击爱国的民族主义。它的整个影响远远超过了任何一个达达派艺术家个体投入的能量。每一个达达派艺术家带给它不同的东西，又带着对达达主义的含义的不同理解出来。炸弹的碎片永远改变了艺术的面孔。

五、“睡眠期”

达达派在巴黎维持了两年。1922年，它在一系列暴露出老达达派艺术家沙拉和皮卡比尔同更年轻的法国团体（包括布雷）之间分歧的内部争吵中解体了。或许后者的确根本算不上达达派艺术家，因为布雷顿肯定一直试图搞几个与达达主义几乎无关的重大计划。布雷顿对爱国者、文人毛里斯·巴雷对自己早期的影响耿耿于怀。1921年，他创作了《审判毛里斯·巴雷》。这令里伯蒙·德赛恩斯十分厌恶。他说，“达达派可能是罪犯，懦夫，盗窃者，小偷，不可能是法官。”布雷顿以法官自居，严厉地把误入枝节问题或者达达非理性主义的“目击者”拉回来，这些审问产生了混合的哲学探索和痛苦的真理游戏，其中一种将是超现实主义的特点。布雷顿同1929年自杀的杰克·里戈有以下对话：

布雷顿：“据你看，没有什么是可能的。你怎么设法生存，为什么你还没有自杀？”

里戈：“没有什么是可能的，自杀也不例外……不管你喜欢与否，自杀要么是一个绝望行动，要么是一个尊严行动。自杀无疑于承认有障碍、事情让人害怕，或者只是让人考虑。”

达达派1922年在巴黎解散，安德烈·布雷顿1924年秋天发表第一篇《超现实主义宣言》，之间相隔两年。这两年里进行了一系列实验，尝试寻找可以走出达达死胡同的积极东西。布雷顿写道：

离开一切。

离开达达主义。

离开你的妻子离开你的情妇。

离开你的希望和恐惧。

把你的孩子种在树林的角落。

离开物质因为阴影……

上路吧。

巴黎达达派内部降临的一个黄昏对超现实主义的未来发展十分重要。这就是马克斯·厄恩斯特的拼贴画展览。它原本计划 1920 年夏天展出,但实际上到了 1921 年才举行。当开包取出拼贴画的时候,布雷顿、阿拉贡和其他达达派艺术家发现了一种与他们的思想基调相同的新的诗的意象,都感到极为兴奋。而且,他们也许从厄恩斯特身上看见了一个能够向皮卡比尔挑战的艺术家。皮卡比尔在巴黎公众眼里是达达主义的化身,但他既信奉虚无主义又玩世不恭,令布雷顿心烦意乱,他当时已经在寻求逃出达达主义束缚的新方案。

布雷顿写了展览的前言。他在前言中用几乎与他后来对超现实主义诗歌意象的解释相同的词语解释了拼贴画：“这是一种了不起的本领,不离开我们体验的王国就达到了两种相隔甚远的现实,把它们结合到一起,画出了由此而产生的火花,在我们感官理解的范围内,把有着与其他人物相同的强烈感情和信念的人物聚集到一起,通过夺去我们的参照系使我们迷失了方向。正是这种本领暂时撑住了达达主义。有如此天赋的人难道不比诗人好吗？”在 1924 年超现实主义的宣言中,他再次使用了这个惊人的火花隐喻来描绘“两种遥远现实”的聚合,尽管这一次他的重点放在意象必须未经事先计划的特点上。他在厄恩斯特拼贴画中的发现在视觉上与拉特雷蒙的名言“像缝纫机和雨伞的手术台上遇到的机会一样美丽”相等。拼贴画开本小,用了旧雕刻,旧杂志上剪下来的碎片（经常是显示岩石构造部分的地理画,它对厄恩斯特有特殊吸引力），照片,营造出一种观众由于被夺去参照系而迷失方向的风景。

观众方向的迷失是迈向不再用常规方法理解世界和根据预想模式处理经验的一步。超现实主义者相信人类一直把自己约束在逻辑和理性主义之中,减少了自由的活力,窒息了想象力。布雷顿继承了达达派这个观点,在弗洛伊德有关无意识的发现中找到了解放想象力的可行的指南。他不太注重弗洛伊德心理过程模式的细节问题,只是抓住一个思想不放,这就是:在有意识的日常生活之外隐藏着—个巨大的经历、思想和欲望库未经开发。通过梦(弗洛伊德在 1900 年出版的《梦的释义》中已经证明它与无意识直接有关),通过自动写作（等于心理分析的自由联想独白），布雷顿相信无意识是能够接近的,为了秩序、理性而被维持的意识与无意识之间的障碍,从某种意义上讲,最终能够被排除。“人类作出计划,付诸于行动。应该由他全部拥有自己,也就是说,使一天比一天强烈的欲望处于无政府主义状态。”当然这忽视了弗洛伊德心理分析理论的整个意义。弗洛伊德的理论是用于医治精神障碍,使患者能够过上有条理的正常生活。许多超现实主义者,包括阿拉贡,都认为弗洛伊德是资产阶级反动分子;对他而言,弗洛伊德既不同情也不理解年轻的超现实主义者以及他们对他的发现的独特的应用。“我相信,”布雷顿说,“梦与现实这两种明显十分矛盾的状态在将来”会得到解决,我相信一种绝对的现实——超现实。”

到 1922 年,布雷顿已经在用“超现实主义者”这个术语指“一种与梦境非常一致的心理自动作用”。“超现实主义者”这个词最初由阿波利纳尔合成而来,也许是通过了与涅茨希的“超人”和贾里的“超男”的类比。但布雷顿这时候相信“心理自动作用”能够在催眠状态中产生,这就是“睡眠期”这个术语的来源。包括布雷顿,阿拉贡,苏坡,里内·克里弗,罗伯特·德斯诺斯和马克斯·厄恩斯特在内的未来超现实主义者们进行了群体和个体催眠实验。布雷顿自己从未成功地催眠。德斯诺斯最擅长进入半诱导的睡眠,这种状态产生了他感到平时醒着的生活中所没有的独白和绘画。被催眠的睡眠似乎是从无意识中提供了诗歌意象的来源。但是经过一连串令人忧虑的事件之后,人们看出这些实验是危险的并且可能失控;而且,在对这一神秘现象的最初激动之后,实验的结果并未像最初期望的那么大、那么持久。艺术家或诗人是意象的无意识传送者——“朴实的记录装置”,是对美具有预感的有意识创造者,“睡眠期”把超现实主义固有的这两种观念之间的紧张形势非常清楚地显露出来。随着布雷顿定期重申超现实主义的活动有必要保持无意识,在地下流动,两者间的平衡移位了。画家的问题最大,因为他们中间许多人拒绝把创造性的积极个性淹没在布雷顿建议的只使用自动性技巧之中。它不是一个自我主义的艺术家人介的问题。例如,阿普总是渴望—门无个性特征的集体艺术,最自然的“无意识”艺术家。他并不真正地喜欢超现实主义的自动性理论:“我不再做形式了”。

六、超现实主义与绘画

1924 年《第一篇宣言》所给出的“超现实主义”的释义是打算做出结论。“超现实主义”,名词。纯精神自动作用,通过它要么口头要么笔头表达思想的真正作用。在完全没有理性控制,完全没有美学或者道德偏见情况下被口授的思想。

《百科全书》(哲学卷)。超现实主义的基础是相信在此以前被忽视了的某

些种联想的超级现实,梦的全能,以及思想的公正性。它的结果是所有其它的精神机制永久毁灭,在解决生命的原则问题时由它取代这些机制。”

这无疑使超现实主义的范围清楚了。虽然布雷顿后来认为它基本上是为了诗歌的利益而攻击语言,但这有一个自然的条件:语言是我们了解世界的基础,诗歌不是书页上的印刷言语,而是让一个人对所有新的体验敞开心扉。

1924 年,马森开始画自动素描画。他用笔和墨汁,让手在纸上迅速地游弋,形成了一个线条网,意象开始从中出现了。马森接着要么再处理几下,要么就让它处于暗示阶段。在这些素描画的佳作中,在马的主要意象背后有着异乎寻常的连贯性和结构的统一性。例如,马头中暗示了水,卵石,海草,鱼。其它的画暗示了挥之不去的性意象,缠绕的身体和紧握的手。马森对变形的瞬间感兴趣,因为这个时候一根线条处于“变成”另一种东西的过程中。与自动素描画有联系的是他 1927 年开始的沙画。展开一张涂有胶水的画布,洒几把沙在上面,把画布倾斜一下,沙就留在了有胶水的地方。他接着再加一些线条或者几块颜色,这会像素描中一样唤起他在那里发现的意象。他最激进的行动之一体现在 1927 年的《画》中。这个名字具有讽刺意义。这幅“画”那些粗粗的彩色线条是直接把颜料挤上去的。马森和马蒂斯 1932 年的交流充分说明了超现实主义与其它现代传统之间的差异。

马森解释:“我开始时脑子里并无意象或计划什么的,只是根据一时冲动迅速地画。渐渐地,在我做的符号里,我看见了人物或物体的迹象。我鼓励这些东西出现,努力把它们的含义显示出来,甚至现在我还有意识地给构图以秩序。”

“那难以理解,”马蒂斯回答,“我正好相反。我总是从某个东西开始,如椅子,桌子,但是随着工作的进行,我不那么意识到它了。到最后,我几乎不知道我开始时的主题了。”

无论某些超现实主义的技巧(如马森的直接挤颜料作画)可能对以后的抽象艺术家的影响是什么,对马森来说,最终的结果基本上是不同的,用布雷顿的话说,是“走向物体”的。

厄恩斯特把刮擦技巧运用于油画创作。他刮擦补得不平的、事先抹了颜料的画布,用他自己的话说,使绘画穿了七种靴子离开了雷洛瓦的三个苹果,马勒特的四根竹竿,德瑞恩的小巧巧克力女人,和立体主义的烟盒,为自己开拓了只受思维力的“过敏”限制的“视觉”领域。不必说这对艺术评论家是多大的打击,他们惊恐地发现“作者”被降低到最低程度的重要性以及废除“才能”的观念。厄恩斯特 1927 年的《森林与鸽子》用这种刮擦技巧建立了唤起心灵的森林意象,这个意象自从他孩提时常常陪父亲进森林画画以来一直在他脑海里萦绕。

米罗虽然一定程度上也使用过自动做画法,但是处理时比厄恩斯特和马森更自由,更加坚决地以作品本身为中心,较少注意这些画法可能有的任何理论上的次要作用。然而,毫无疑问,超现实主义者要对《耕过的地》(1923—1924)中奇妙想象的开花负责。基本相同的题目还有早一年的《农场》(那是他家在凯特罗尼亚的农场),取代了精致而准确的幻觉论,几乎像杜尔尼尔·鲁索一样把一簇簇草长在农场墙上的每一个细节画了进去。风景中突然满是不寻常的家畜(有一些的祖先要追溯到博希那里)。像左边的具有性涵义的牛人(半人半牛的怪物?)一样,右边的人犁荒诞地再次出现了。这种技巧尽管更胜一筹,却仍然相当幻觉主义。但是他 1925 年开始在画布上自由地画出巨大的彩色波浪,有时候用画笔画,有时候用一块碎布擦画。在这个背景下,他在与透视空间和地平线没有关系的空间中漂浮,布置来自符号语言的结构和线条(《世界的诞生》)。有关这样的画,他写道:“我开始绘画,而随着我画,画就开始在我的笔下表现自己或者暗示自己。当我工作的时候,结构变成一个女人或者一只鸟的符号。第一阶段是自由的,无意识的。”但他又说,“第二阶段经过了仔细计划。”

1924 年以后,米罗的画在许多方面同超现实主义者以及他欣赏的诗人(如里博蒙,圣·保罗·路克斯)有着错综复杂的联系。《舞者画像》具有单音节的唤醒性;《我女人的微笑》象征了他心爱的人,她的头发象征着性特征。这种方式类似于里博蒙的《元音》,这首诗里的每一个元音都与一种色彩和一系列对女性身体各部分的深奥隐喻有联系。

“透视图对梦意象的固定”被布雷顿解释为另一条通向超现实主义者的路线。这也或许是个误导。幻觉论主义的“手作梦画”不一定具体地处理象征性的梦意象;人们应该在把它作为分析的本质来对待的时候小心翼翼。它可能使用梦意象,可能使用从不同的梦中挑选而来的意象,可能仅仅让我们想到梦的某些一般特点。它是幻觉主义绘画,而不是外部世界的绘画,其原型是内部世界。

坦圭的幻觉画建立在一个深深的空间基础上,在这个空间里,怪异的物体或漂或立,投下黑色的影子。一般而言,它们像梦,或者说临睡前具有无尽空间感的思维状态。坦圭是为数不多的自学成才的超现实主义画家之一。他深受乔乔·德·奇里科的影响。在《妈妈,爸爸受伤了》(标题显然取自精神病

病历)中,让人回到背景中深奥结构的图表线条参考了德·奇里科黑板上画满图表的隐喻画,或者参考了厄恩斯特的《对此人们将一无所知》。1927 年的《—张巨幅风景画》也仿效了德·奇里科,但使观众迷失方向却是坦圭特有的。无尽的沙漠延伸至地平线,但布满了一束束象征海草和海底的东西。在《无限的可分性》里,又长又尖的塑像把黑色的阴影深深地投回纯粹的空间,那个空间看上去就是天空,那些小贝壳,或者说装满了水的碗又映照出天空,但它们被放在天空应处的位置。坦圭后来的画越来越挤满了岩石形状的东西,它们近似他的故乡英国的多岩石的海滩。

厄恩斯特、坦圭和马格利特全都深受德·奇里科的影响。正是看见了奇里科放在画廊橱窗里的一幅画,坦圭才受启发而当了一名画家。不过,德·奇里科本人却根本不是超现实主义者。1917 年以后,他的画恢复了学究气,不再引起超现实主义者的兴趣,他们觉得他背叛了自己。但大约 1910 年至 1917 年,他画了有拱顶的意大利广场,塑像,火车站,塔楼,这些深奥的画具有强烈的幻觉感和梦感,充满了有力的无意识的性意象。看不见的物体投下威胁的阴影,《哲学家的征服》中的钟暗示离别的痛苦,火车也许是对在希腊修路的工程师父亲的回忆,德·奇里科在希腊度过了他的童年。古典美的理想 1910 年在他当时生活的意大利受到了未来主义者有力的挑战。他可能在庆祝这种理想与统治地位的结束。但当未来主义者寻求取代以速度、力量为特点的机械世界之美时,德·奇里科画的却是被人遗忘的希腊塑像和空空的泛白的小镇。他记得曾经带着久病虚弱的身体坐在一个意大利小镇的广场里凝视一座塑像,突然在一种异常清晰、幻觉般的光线中看见了整个景象,其强烈的高深莫测正是他想在画里所描绘的。有时候,没有关联的物体好像正从梦中浮出。在《爱情之歌》中,绿球,红手套和古典面具像厄恩斯特的拼贴画一样结合在一起。这些画几乎总是空着,没有人,但过了一段时间,人体模型便进入越来越舞台似的布景中。

厄恩斯特作的系列新奇的拼贴画,《女子百头》(1929 年)和《一星期善良》(1934 年),属于所有超现实主义作品中最震惊人的。这些几乎整体都由旧雕刻品做成,内容是完全打破比例关系的风景。在《一星期善良》的一个风景中,一个鸟头人坐在火车车厢里,乍一看,从窗子朝车厢里看的好像是吉萨狮身人面像的巨大头部。这些拼贴画效果上有一种延缓行为,在最初看到画的震惊之后,人们经常意识到更令人震惊的细节,模棱两可的实质和双重意象。保罗·埃路尔德在《超越绘画》中评论厄恩斯特说:“通过鸟,云距人不远;通过意象,人距幻觉不远,真实事物的本质距想象中的事物的本质不远。它们是等值的。物体,运动,需要,欲望,是不可分的。把你自己想象成一朵花,一个果子,或者一棵树的心脏,因为它们穿着你的衣服,它们是你存在的必要迹象,你的特权在于相信每种东西可以变成别的東西。

马格利特的一些画可能实际上就是对梦的回忆。《情人》里的头用布裹着,这幅画可能是他回忆自己小时候母亲去世的梦的变形。她被人发现淹死时头上缠着白色的长袍。这一点人们不可能弄清楚。但他多数画的形式都是与世界对话,探究真实现象的真实性,以及它们与画中意象的关系(《人的条件》)。有时候,他通过打破物体比例关系来把无害的东西变成了威胁的东西(《监听室》里畸形的苹果)或者令人迷惑的东西(《个人价值》)。尽管意象存在——就在画里,由于它超过了我们的逻辑理解力,往往还是抓不住它。在《地镜》中,一扇敞开的窗户揭示了远处的黑暗,云在关闭的窗扉里反映出来,但是另一个窗扉开着,露出空空的框子。《自由的界限》上是一个用马格利特自己的画嵌了边的房间,一门大炮威胁着要使用暴力或者强奸。他为—本超现实主义杂志画的封面也许最坦率地表达了超现实主义意象中所潜藏的暴力。

1949 年,马格利特写了一篇宣言《真正的绘画艺术》(里面附带攻击了暗指布雷顿和苏坡早期作品的“磁性的偶然领域”)来解释他的有关绘画的真正作用,反对它真正的对头——电影院。“绘画艺术是一种思维艺术,它的存在突出了人体中眼睛在生活中的重要性。”他继而又陈述了某种基本上反对我们赋予艺术的永恒性观念的东西:“完美的绘画产生的强烈影响仅仅是短时间的,与最初的感受相像的激情或多或少地将被习惯玷污……真正的绘画艺术要构想并实现能把对外部世界的纯粹视觉认识交给观众的画。”在画布上画出蓝天并没超过有适度技巧的艺术家的技术能力,“但这构成了一个心理学上的问题……你拿天空怎么办?”马格利特的制作法是要我们通过矛盾(“晦涩难懂的”,他说)意识到天空、管道、女人和树的出现。“这不是管道”,他在一幅十分平庸的管道画的下端写道。

马格利特,还有保罗·鲁杰和 E·L·T·梅森斯,属于比利时的超现实

主义者小组。他们同巴黎的超现实主义者保持距离。比利时人保罗·德尔沃参加了超现实主义的一些展览,同时又使自己与超现实主义的“仲裁者”安德烈·布雷顿保持一定距离。德尔沃的大幅油画经常是寂静的城市,有时候开进来一辆德·奇里科画中的火车,人物都是夜游的裸体。他们像在做梦一般(通常在晚上),似乎实际上是人物自己在做梦(《沉睡的维纳斯》),因此都沉默寡言,怪怪的。

1928 年毫不犹豫地参加了超现实主义的萨尔瓦多·达利就梦在画上的可能实现和意象的象征作用提出了最难以回答的问题。

首先,人们必须记住,对于弗洛伊德,也对于布雷顿,梦是直通无意识的小径;梦处理其主题的方式,浓缩,扭曲,让矛盾的事实或印象相安无事地共同存在——弗洛伊德称呼梦中工作的东西,就是无意识过程的特点。梦隐伏的意义可能通过做梦者的联想揭示出来,通过分析来获得,但梦的明显内容——我们醒来时记得的东西也许却把它们掩藏了。对于多数超现实主义者而言,作为奇异的文件,梦的价值仅仅在于诗歌的内容方面,不过它们隐藏的象征仍然令他们欣喜。第一种超现实主义期刊《超现实主义革命》里面有些内容简单叙述了布雷顿,德·奇里科和雷内·高瑟尔的梦,“只有梦使人拥有所有享受自由的权利。”为—方面,达利在二十年代末和三十年代初介绍了一些内容清楚的梦的意象。弗洛伊德遇到达利之后,发现他比其他超现实主义者实在是有趣多了,立即便理解达利正在做的事。

七、超现实主义物体

1938 年在巴黎举办的国际超现实主义展览,重点放在了物体和整个环境的营造上,绘画的地位下降了。杜尚构思了展览会的布置和安排。在主厅里,一千袋煤挂在天花板上,树叶、枝条胡乱丢在地上,有一个边上有草的水池,一个角落里还放着一张巨大的双人床。通往大厅的走廊两边是人体模型或假人,都用不同的方式装饰一番——“马森”围了一条布满玻璃眼的遮羞布,装在鸟笼里,口里塞了一根黑带子,插上一支三色紫罗兰。院子的入口处放着达利的《雨中出租车》,车子在滴水,活蜗牛到处乱爬,车里还有一个歇斯底里的金发乘客。

超现实主义物体主要是变了形的物体或者“象征性地运转”的机械物体。达利的《激发性欲的茄克》是一件没有燕尾的晚礼服,上面挂满了镜子。奥斯卡·多明格把一座“新艺术”小雕像变形成为《美女时代的到来》。

阿尔贝托·吉亚科梅蒂三十年代早期非常接近超现实主义者,他那时的雕像有时候具有象征功能,例如,《悬着的球》。他解释说,易脆的《凌晨四点的宫殿》取材于他过去晚上与同居过的女人一起搭的火柴宫殿。鸟骨胳和人脊柱指与她有关的一些事件。1934 年的《看不见的物体》中的那个女人两手略微分开,像托着什么东西似的。直到一天同布雷顿在巴黎跳蚤市场散步时看见了一个老式的防毒面具,他把面具结合成脑袋,才算完成了那个作品。

达利主张制作可以移动的色情物体以通过间接手段获得独特的性冲动,布雷顿在发表于《什么是超现实主义?》中题为《交流的容器》一文中对此进行了讨论。他认为,这些东西远没有“较少系统决定”的物体那样有效。当按照达利的方法故意设计潜在的内容时,对观众来说,震惊的效果被破坏了。这样的物体将失去“金叶验电器表现的那种震惊力”(两张金箔被金属棒接近时会弹开)。在另一篇文章《美将令人痉挛》中,他更加明确地讨论了他发现美的事物的本质。他说,他仍然对一些自然景观和艺术作品全然没有感觉,它们不能“立即使我处于一种身体上的骚动状态,这种状态的特点就是具有微风拂面的感觉并且能真地使我颤栗……我一直没有能够帮忙把这一感觉同性快感联系起来,我可以发现它们之间仅有程度上的差异。”通过“令人痉挛”,布雷顿理解的不是动势而是“动势的到期”(弃在原始森林的机车,夏威夷酋长斗篷上的红羽毛)。他把艺术工作以及艺术创作的同时性方法比喻成水晶,两者就表面而言,“各个表面的耐劳性,刚硬度,规律性和光泽,里里外外,都与水晶相同”。用逻辑手段创造这种美是不可能的。显然,产生这种感觉的物体是做的还是天然的,这无关紧要。汉斯·贝尔默明显色情的物体,像《球关节》(1936 年),目的就是用布雷顿力主的方法使人骚动。重要的是观众“识别奇妙的欲望沉淀物”的能力有多强。

注释

①希腊神话中特洛伊的祭司；因警告特洛伊人勿中木马计而触怒天神，和两个儿子同被巨蟒缠死。

②希腊神话中阿波罗神所杀死的大蟒。