

Abstract Painting

抽象绘画

[德]阿尔森·波里布尼/著 王端廷/译 吴甲丰/校译

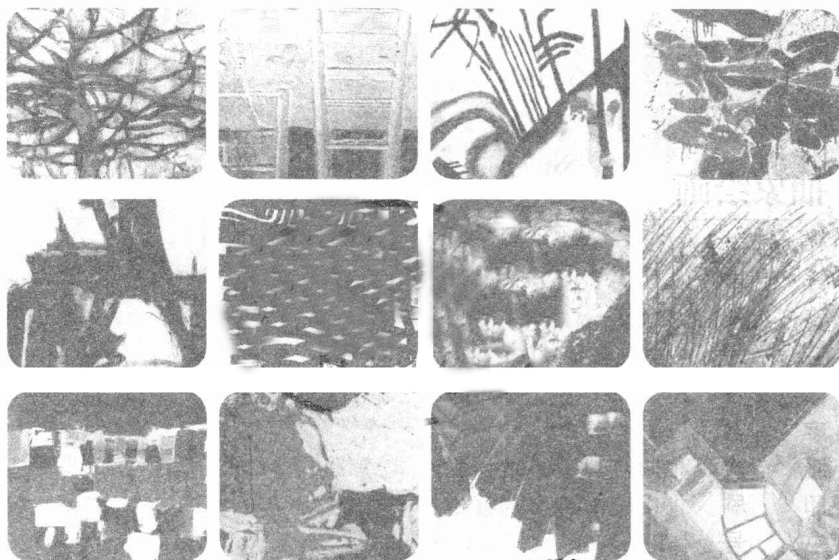


抽象画家避免将生活中的内容和自然的模仿作为他们作品中的一部分，
因为，他们试图向我们揭示一个完全不同的非实在的经验世界……

Abstract Painting

抽象绘画

[德]阿尔森·波里布尼/著 王端廷/译 吴甲丰/校译



图书在版编目 (CIP) 数据

抽象绘画/ (德) 波里布尼著; 王端廷译. —北京: 金城出版社, 2012. 10
书名原文: Abstract Painting

ISBN 978-7-5155-0586-2

I. ①抽… II. ①波…②王… III. ①抽象表现主义—研究 IV. ①J209.9
中国版本图书馆CIP数据核字 (2012) 第210316号

Copyright©2013 GOLD WALL PRESS, CHINA

本作品一切中文权利归 **金城出版社** 所有, 未经许可, 严禁任何方式使用。

抽象绘画

作 者	[德] 波里布尼
译 者	王端廷
责任编辑	雷燕青
开 本	635毫米×965毫米 1/16
印 张	12
字 数	170千字
版 次	2013年3月第1版 2013年3月第1次印刷
印 刷	北京市十月印刷有限公司
书 号	ISBN 978-7-5155-0586-2
定 价	35.00元

出版发行	金城出版社 北京市朝阳区和平街11区37号楼 邮编: 100013
发 行 部	(010) 84254364
编 辑 部	(010) 84250838
总 编 室	(010) 64228516
网 址	http://www.jccb.com.cn
电子邮箱	jinchengchuban@163.com
法律顾问	陈鹰律师事务所 (010) 64970501

目 录 Contents

.....

001	“写实”与“抽象”的纠缠（代序）
006	我们能讲述不可言喻的事物，读懂不可理解的东西吗？
007	悖论
008	不可理解性
009	难以理解的仅仅只有抽象绘画吗？
011	一些规则和解释
013	人们该怎样观看抽象绘画呢？
015	第一幅抽象绘画
019	抽象，非再现，绝对，具体，无定形绘画
021	抽象绘画一直通过某种形式存在着
024	没有简明易懂的描绘，仍有创造的余地
024	再现—非再现
025	什么是“客观的”？
025	反对再现的论据
026	背离虚假的现实
027	抽象的理由
028	前抽象主义潮流中再现的抛弃
029	通往绝对和纯粹之路
030	分解，样式化，几何
031	简化
033	抽象方法的优势
035	一个从未被认识到的新世界，纯视觉的获得，1910—1916 年
037	法国抽象艺术的先驱

039	未来主义者的影响
040	绘画的自律性
041	色彩的自主能量
043	视觉的王国
044	建筑和音乐
046	构成主义潮流和几何的诗歌，1917—1939 年
047	俄国的几何潮流
049	风格派
050	包豪斯
052	抽象—创造
053	几何的意义
054	1935 年后的美国抽象绘画
056	在逻辑绘画与抒情迸发之间，1944—1960 年
057	群体，论战，发展
059	巴黎失去其文化垄断权
061	绘画的抒情过程 and 价值的改变
062	行动绘画成为一种战斗和体验行为
062	作为破坏与建造的行动
063	抒情抽象诸流派
066	视觉的研究和体系，1960—1973 年
067	机动主义和视觉研究流派
069	硬边绘画和极简艺术
071	抽象艺术给了我们什么？
072	作品与述评
160	画家小传
180	重要专业术语译名对照
186	参考书目

“写实”与“抽象”的纠缠（代序）

吴甲丰

绘画艺术中存在着两种类型或因素，一种是“写实”（Realistic），另一种是“抽象”（Abstract）^[1]。前者旨在再现摹绘客观世界里种种物象。后者，画面上的线条、形体、色彩等是表现画家主观审美情感的手段。两种类型存在于全世界各民族各地域的绘画中，并且千年万年从来就有。从历史上看，两者都依照各自的规律而独立存在，各自生发，但依我看来，两者作为绘画中的“因素”，事实上不免互相依存、缠结、渗透、融合，如是而形成世界绘画史中的奇观。

西方人做学问搞艺术喜欢提出明确的主张，往往有棱有角，锋芒毕露，虽然不免失诸偏激或极端，但倒是便于认清其面目而作比较研究。若将近世 500 年来的西方写实绘画与本世纪在西欧出现的抽象绘画加以对比，就显得泾渭分明，面目迥异，而这也就是现在要谈论的课题。

西方抽象绘画不是一种通俗易解的艺术，为了便于说明它的性状，现在且从它的反面（写实或“再现”）说起。再现客观物形，在世界上各民族各地域的绘画中普遍存在，就是史前原始人在山洞中画的野牛形象，也属此例。画人像人，画牛像牛，画山像山，画树像树，在古今全球各种“再现性绘画”中一般都能做到。但在世界艺苑中要找一种典型的、严格意义的“写实绘画”，我认为，必然是近世 500 年来的“西方写实绘画”。这种绘画远绍希腊古典时期的艺术精神，发端于 15 世纪的

[1] “写实”和“抽象”二词，在西方的理论文章中常出现同义词或涵义相近的词，如“写实”或称为“再现”（Representative，或译“具象”）；“抽象”或称“非再现”（Non-representative，或译“非具象”）等等，对于这一点此书中有较详细的说明，请读者注意。

西欧，目标明确，形成体系。这种绘画不仅意图将客观物象描绘得准确无误，栩栩如生，并且意图在二维的平面（画面）上幻现出三维空间，而各种物体（不论有生的或无生的）也幻现为三维的“立体”而罗列其中，看这种绘画，如同我们看窗户外面的景色一般真实，或如清代邹一桂所说，“画宫室于墙壁，令人几欲走进”。西方美术术语中“幻象”（illusion）一词，就是指这种手法。为了写实逼真和显现“幻象”，西方画家不仅孜孜不倦地从事创作实践，还得依据自然科学原理而研究许多技法理论，即明暗投影、人体解剖、色彩原理、焦点透视、空气远近法等。另外，在14、15世纪，能粗能细、色彩丰富的油画技法渐臻成熟，更促进了写实绘画的发展。从15世纪到19世纪约500年，西方写实绘画名家辈出，杰作如林，很光彩地在世界美术史中确立了地位。

抽象绘画出现在20世纪之初而与传统的写实绘画抗衡，这是一种“激变”。但在“激变”之前却也有一个渐变或者缓冲的过程，那是在19世纪后半期。那个时期出现了印象派。“开到荼蘼春事了”，从文艺复兴到那时的400多年，许多写实绘画的手法或“课题”，在许多大师手中已经运用自如，只剩下“光色变化”这个课题，留待印象派画家去深入探索，尽情发挥。印象派其实是西方写实绘画追求视觉真实感之合乎逻辑的发展，以艺术观而论，它仍然遵循着芬奇“忠实摹绘自然”的信念，但是，印象派不重视历史故事等文学题材，着眼于表现光色变化而减弱了对物象实体和细节的描绘，笔触疏朗而富于节奏感，这种画风使渐趋凝固的写实绘画体系出现了裂缝。“后印象派”的三位画家（塞尚、梵·高、高更）出于印象派而一反印象派那种仍然忠实摹绘自然的客观态度，才真正向现代绘画跨进了一大步。他们的绘画艺术介乎写实与抽象两极之间，自具独特的价值，但也不妨说他们给20世纪的纯粹抽象绘画开辟了一道路。

过去数百年中，西方画家由于忠实摹绘物象，并意图在二维平面上显现“三维空间的幻象”，曾经利用光学器材“暗箱”（camera obscura）作为辅助工具。后来“暗箱”发展成为照相机，在19世纪后半期已普遍使用。照相机摄取自然景象和显现“三维空间幻象”易如反掌，尽管

不能完全取代写实绘画，却也引起许多写实画家不小的震动和反思。西方写实绘画之所以“盛极思变”，多半也由于摄影术的挑战。

对于过去数百年西方写实绘画来说，现代的抽象绘画可以说处处“反其道而行之”。例如，写实绘画主张忠实摹拟自然物象，抽象绘画却摒弃对自然物象的再现，写实绘画在二维的平面上显现三维空间的“幻象”，抽象绘画却决不考虑这个课题。在写实绘画作品中，一般都有故事情节（西方评论家称之为“文学内容”），就是在印象派、后印象派乃至野兽派的作品中，也可以看到风景、静物、人物肖像和生活场面，在抽象绘画中这些却不见踪影。抽象画家将写实绘画中那些重要因素褫夺殆尽，当然并非意图“改造”写实绘画，而是要另起炉灶，别创新体。在抽象绘画作品中，起主要作用的是“笔道道”（线）、圈圈点点、色块、几何形体等“形式因素”，它们并非用于摹绘自然物象，而是直接诉诸观众的视觉而唤起心中审美情感的共鸣。画面是一个框架（一个有限的特定的空间），在这个框架中，几何形体的种种不同结构，“笔道道”的势劲（force），圈圈点点的疏密、色调的冷暖，都造成种种韵律感和情调，都寄托着画家的匠心，表现出情感的波动。在抽象绘画核心人物康定斯基的理论著作中，常将音乐原理比拟抽象绘画，甚至认为绘画应该完全音乐化。他的主张未必完全合理，但这种说法可以帮助我们理解抽象绘画。

对于这册书的读者来说，以上所述或可略助理解。我对于抽象绘画以及与此相关的问题，还有若干看法，现在为此书的译本写序，趁此择要提出数点，以供读者参考。

（一）哲学家叔本华说：“一切艺术都向往着音乐的情态。”英国有两位艺术理论家（19世纪的沃尔特·佩特和20世纪的赫伯特·里德）很赞赏这句话，并且加以申论。据我体会叔本华所说以及上述两家的申论，无非是认为：各种门类的艺术都不免要负担许多实际生活中的因素，例如文学要借助于表示概念的语言文字，有时还要叙述故事情节；绘画要描摹客观物形（有时也要描绘故事情节），这些都是一种“羁绊”，唯有音乐纯粹以乐音的旋律抒发音乐家内心中的情感，而聆听者也可以不思其他而获得直接而深沉的感受。但我又体会佩特和里德的原意，似乎

他们只是在说明写实的或再现物形的绘画，也应该取法于音乐而在点、线、形、色中传情，才能真切动人，却并没有认为绘画必须完全摒弃物形（佩特甚至强调各种艺术的特殊性而不可互易）。确实是康定斯基第一个提出绘画应该完全“音乐化”，即创造一种“视觉的音乐”（在画面的框架之中，以抽象的点、线、形、色造成结构和节奏，正如音乐家驱使乐音而成曲调）。我个人怀疑绘画是否能够和必须完全摒弃“再现因素”，理由是：视觉所接触的客观世界中的形形色色，确实比听觉所接触的自然音响（如风雨、雷霆、流水之声）丰富得多。因此，在写实绘画中，客观物象的形与色并不总是“羁绊”，在天才画家手中，也能利用点、线、形、色而成为动人的作品。大量的风景画都摹绘自然界的形与色，但都不失为佳作。与此相反，在音乐中摹拟自然的音响却从来不被认为是上乘的手法。依据上述看法，我认为康定斯基不顾绘画的特殊性而否定“再现因素”，未免失诸片面，而宣称 20 世纪以前的写实绘画都是“表面的”“没有未来的”，更是过于偏激。依我看来，“写实”（再现）与“抽象”（非再现）既自古并存，未来也必将如此，更可能的情况是两者互相参证和促进，从而使绘画向更高的阶段发展。这个看法也见于拙著《论西方写实绘画》（文化艺术出版社 1989 年出版）。

（二）但是我并不否认康定斯基是一位严肃而敏于思考的艺术家和学者，而他的偏激之论多半是迫于形势而产生的，“矫枉难免过正”，可以谅解。本书作者指出：“抽象的艺术观念，正如写实的艺术观念，数千年来共同存在着，它们形成两种相反却恒久长存的倾向。”他说的符合历史事实，但也应该指出：在 14 世纪之后，写实绘画在艺坛上君临一切达 500 年之久。大量的写实画家被尊崇为大师，他们的油画被称为杰作悬挂于博物馆。达·芬奇的笔记专门论证绘画的主旨是忠实摹绘自然，被认为是美术理论的经典之作。相反，抽象的装饰美术却相对地不被重视，也缺乏理论著作阐释绘画中抽象因素的意义。在这样的历史前提下，康定斯基才意图确立抽象因素在绘画中的地位。油画技法从来用于写实，他却要创作抽象的油画而与写实的油画分庭抗礼。他又著书立说，阐明抽象因素的重要性以及点、线、形、色在画面上的变化规律和

视觉效应。我认为他的绘画理论发达·芬奇之所未发，也可以与现代格式塔心理学互相参证，有很高的学术价值，就是坚持写实的画家也可以从中获得有益的启发。

（三）这册书的作者说：“抽象绘画被公正地称为‘20世纪典型的艺术形式’，可是却没有人断言它属于普及的艺术形式。对于广大群众来说，它仍然像是喜马拉雅山——离大家太远、太高，难于入门而招致误解。”我很喜欢这几句话，因为很少听到西方艺术评论家说这样的大实话。过去我们往往误认为抽象绘画已经有数十年的历史，在西方必定已经被普遍理解和接受，听了这几句话才知道事实并非如此。不过我并不将这一点作为贬斥抽象绘画的理由，我仍然认为它不失为一种有意义的试验。另外，我认为不必将抽象绘画看得过于神秘或“高不可攀”。

对于西方的抽象绘画，我们过去曾经有不同的看法，但正如对待其他许多西方文化艺术一样，不论是褒是贬，欠缺的是深入的理解。这册书是专门谈抽象绘画的，我读后感到作者能用通俗的语言阐释抽象绘画这种比较艰涩难解的艺术及其理论，又肯说“大实话”，还是难能可贵的。作者不仅对抽象绘画的艺术特征作详尽的阐释，还叙述了这种艺术在20世纪数十年来的发展情况及其影响，对于给广大读者丰富知识见闻来说，也不失为一册有益的读物。因此，如果有人问我：西方艺术史学者王端廷翻译这册书的目的是什么？我立刻回答说：帮助你理解！

我们能讲述不可言喻的事物， 读懂不可理解的东西吗？

一天，瓦西里·康定斯基（Wassily Kandinsky）正要走进他的画室，一种不可思议的魔力令他无比惊讶！薄暮之中，他看到一幅奇特的“无法描述的、美妙的、充满了内在激情的绘画”，无声而轻柔的音乐在画中回荡。他是在做梦吗？可是分明能听见色彩的乐音及其和弦的声响。由于一种美妙的迷惑，康定斯基没有认出那就是他自己的作品，而看到了一幅抽象构图。实际上那是他自己很早以前画的一幅画。那时，他已经开始了“另一种”非再现绘画方式的探索。1910年他撰写了一部著作论述这种绘画方式理论上的可能性，这就是著名的《论艺术精神》。该书1912年出版，它作为一种启示和路标，成为步入新艺术（fresh areas of art）领域的青年画家遵循的指导纲领。

从这里，人们读到了许多陌生的东西：即某种虽不存在但可以感受到的绘画；在人们的脑海中有着一个尚未物化的隐蔽的王国的法则。而且，“不同的”思想方式正在走向“成熟”，它并非产生于客观，而来源于精神—智能的世界。“不同的”视觉方式也开始生成，这种视觉方式引发并喜爱纯形式的“内在声音”和色彩的特性。最初作为一种富有魔力的巧合而出现的東西已经变成了一条新道路的征兆。带着强烈的艺术冲动和东方式的想象力，俄罗斯人康定斯基第一个踏上了这条陌生之路，他的第一个抽象时期的绘画后来成了表现—抒情或“热”抽象绘画最具特色的典范。

此后不久，在与此相对应的“冷”抽象的一端，另一种可与水晶的美相匹敌的非具象构图诞生了。捷克人库普卡（Kupka）、俄罗斯人马

列维奇（Malevich）和荷兰人蒙德里安（Mondrian）从研究那些着色的长方形之间的几何关系着手，各种关系通过色彩的特定对比被系统化地展现出来。这些丰富多彩的抽象潮流之间的差异值得注意。

在一个由抒情到几何倾向组成的抽象领域内，存在着许许多多的运动和个人的观念，尤其是在第二次世界大战之后，各种思潮更如雨后春笋般涌现。一些昙花一现的试验几乎不可能在这本书中得到充分的论述，本书更重要的是把注意力集中在某些历史性的焦点和抽象绘画的永久性问题上。

在本书中，我们试图阐明由于抛弃具象的视觉方式造成的种种难题，并考虑有关的简化过程和智能化现象，我们将特别关注图像——或者更准确地说是视觉——要素的自律性，它们的内在的生殖力、构成的含义以及几何符号，由战后抒情抽象绘画引发的人类学上的问题和不可知现象的存在将带给我们新的难题。

可是，我们直到已经产生了显著的疑问时才开始思考这些问题。例如，抽象艺术的不可理解性是一种不同一般的特性吗？妨碍现有解释的原因是由于缺乏具象依据吗？现在和将来还有什么其他原因能够使这种令人遗憾的不可沟通的状况变得更加复杂吗？对于心中毫无准备的观众来说还有什么机会（去理解）吗？

◎ 悖论

抽象潮流在它存在的大约 70 年中，产生了数以千计的极其丰富的绘画作品和有关的事物。抽象艺术真可称得上是 20 世纪典型的艺术样式了，可是没有一个人敢断言它属于通俗的艺术样式。对于广大民众来说，它仍然像喜马拉雅山一样——太远、太高，无从探测，不可理解。

那些世界上最大最现代化的博物馆把重要的展厅留给抽象作品的事实也改变不了这种现状，那些第一流的抽象作品以几十万美元的价格出售，甚至抽象小品画也成了艺术市场上的珍品，而这些都说明不了什么。

尽管抽象绘画的价值不可低估,但它仍然没有成为大众文化的组成部分。

从这个角度来看,整个现代艺术的处境都不太好。这是一种更令人困惑的悖论。尽管在工业文明时代光学设备、复制品和插图的效能一直具有一种压倒一切的重要性,但背地里真正的视觉艺术只是作为一种高雅的艺术现象而继续存在。从这方面说,非再现绘画的地位更是登峰造极。顺便提一下,抽象绘画的先驱者并没有表现出要把它发展成某种新的民俗文化的意向。这种想法直到后来的构成主义者的乌托邦式的理想中才有所流露。

首先,看来抽象主义者只是希望展示其在秘密的实验室所作的实验的结果。1948年以后这些潮流才能够——作为建筑设计的一部分——在广泛的基础上影响普通民众。而在此之前,那还是一条由诬蔑、欺诈、愚昧以致后来的政治迫害铺成的荆棘丛生的小路。

那么,如果抽象画家愿意为他们的缪斯及其纯洁性作出如此牺牲的话,如果他们坚信“一个纯粹理性与和谐的世界”能给予他们以力量的话,那么,它一定值得去发现其“解放的元素”,它的符号及其体系,并聆听色彩的“内在声音”。做一次想象的旅行而进入这“另一个”从未被感知的世界,或许能够获得令人惊讶的认识。

◎ 不可理解性

这样的事情常有发生:当我们参观一座博物馆并全神贯注地面对一幅抽象绘画以图把握其某些含义的时候,有人会感到某种疏离,有人努力想克服自身与他面前那个“未知”世界的距离。这是一幅色彩丰富、充满动感的抒情作品……我们看到了什么呢?

混乱——那是第一印象——一种故意为之的混乱,在那里没有一个跳动的色点给我们提供线索。这种绘画似乎不可破译,是一种不必要,甚至令人讨厌的东西。另一些参观者则认为,那是一种无教养之人的胡涂乱抹,一种不近人情的挑衅,是某种侮辱人的固有尊严的东西。

在另一面墙上，一幅“冷”几何抽象作品吸引着我们。这里有人得出结论，那可能是为袖珍日记本所作的封面设计，或者是房屋油漆匠的花样图案，无论如何那算不上真正的艺术。那么，“它描绘的是什么呢？”

当人们说到绘画的再现性的时候，会立即想到一幅背景中有的人物、有风景的画面，想到大量令人赏心悦目的局部细节，对这些我们百看不厌，但从现在摆在我们面前的这些作品中，我们找不到任何与我们先人之见相似的东西。留给我们的是失望和困惑。从愿望的不满足到怀疑算是进了一步，这一步终于跨出去了：或许这是艺术家的恶作剧，想故意激怒我们，使我们难堪……我们对它怎么办呢？我们是该恼怒还是该付之一笑呢？无论如何，人们不可能认真对待这种奇怪的东西。

然而，尽管如此让步，终究还是困惑——这里必定有某种东西存在吧？否则这些绘画就不能在画廊里展出了。或许我们没有看出其中有些至理妙道，但我们没有看到的是什么呢？

迟早我们会认识到，我们的期望是不切实际的，我们的标准是错误的。专家会说，我们的行为是不公正的。怎么办呢？如果静物画家由于没有画人像而被指责，那显然是不公正的。就抽象绘画而言，我们所发泄的恰恰就是这样的责难。我们能指责那些学识渊博、技艺高超的人只是因为他没有描绘普遍流行的母题，或人所尽知的自然符号吗？至少我们应该对作者的创作动机感兴趣吧？抽象画家避免将生活中的内容和自然的模仿作为他们作品中的一部分，因为，他们试图向我们揭示一个完全不同的非实在的（non-factual）经验世界——例如纯粹的感受或“音乐般的”色彩的和谐，再者：人们难道需要用语言来解释哑剧中的无声动作吗？

◎ 难以理解的仅仅只有抽象绘画吗？

《蒙娜丽莎》或《夜巡》难道容易理解吗？人们常说，任何能在我们经验的范围内认识和判断的事物都是可以理解的，这些经验从根本上

决定了我们理解一幅画的方式。例如，让我们想一想如何欣赏像丁托列托（Tintoretto）的《最后的晚餐》这样一幅画吧。我们把全神贯注的目光慢慢投向这幅叙事性的作品，让视线从一个使徒移到另一个使徒，偶尔在一个局部停留一下，然后又移向背景中的树木和拱廊。与此同时，我们开始将绘画中的世界与现实联系起来：看上去那些花园、高脚杯画得极为正确，但手臂又似乎太长了点，不合实际。心理机制要求人物的动作和姿态合乎常态，并将外部世界的比例和色彩与艺术作品中的东西联系起来。在我们与丁托列托的绘画之间不存在直接的对话；在我们与艺术作品之间出现了我们想象的有序因素。这可以起到破译或提示的作用，始终引导着我们的知觉，或判断绘画的内容是否与我们对世界的理性认识相一致，判断任何事物是否都是“可以理解的”。这种“一分为三”的知觉只出现在自然主义的具象艺术中。

理性和经验能帮助我们依靠语言文字的描述而表达一幅艺术作品的含义，但就在这一过程中，一种令人惊讶的局限暴露了。我们通过语言化所得到的东西，就像阅读地图与实际游览一个风景如画的乡村是两码事一样，这与对艺术品的真正理解也是没有关系的。我们的词句、我们的语言和惯用的表达方式粗暴地将那精美的绘画分割得支离破碎，破坏了它的整体魅力，使之丧失了真正的视觉美。那种描述只是停留在绘画和美感体验的表面层次。

作为整体的造型艺术终归要超越语言叙述和理性认识的局限。那种包含着天生和神秘魔力的绘画之美是无法表述、不可言传的。列奥纳多·达·芬奇（Leonardo da Vinci）的《蒙娜丽莎》或伦勃朗（Rembrandt）的《夜巡》的神秘感，那种真正的创造性元素，是语言方式囊括不了的。语言化和逻辑思考只能作为一种定位（Orientation）手段，我们不能用我们的理性功能探究并深入到艺术作品更深层的非理性领域。这些属于直觉反应和本能知觉的范畴。根据霍夫曼（W. Hoffmann）的观点，艺术表现了人不能看见或不能直接看见的东西。按照这些要求和表现手法，艺术家对那些完全无法描述的东西产生了认同。

艺术作品的真正本质是超越理性的理解的，这个结论或许能帮助我

们理解更为“不可理解”的抽象艺术。它的确可以帮助我们排除大量将人们引入歧途的偏见，也可以帮助我们走近抽象艺术更为艰深的领域。

现在，让我们把具有两种不同观点的一些例子摆出来，并把焦点放在非再现艺术的一些基本原则。“艺术应该真实地模仿自然的美，艺术是自然的延伸。”这是自然主义的信条。与此相反的是非再现艺术家的观点：“自然是一回事，而艺术作为人的创造物，是另一回事。”特别是当我们面对抽象绘画中表现的那种纯粹人为的自然时，这种观点更有说服力。抽象绘画是一种看得见的虚构的纯形式的东西，尽管它可能受到与自然相同的法则的制约。

“艺术是为每个人而存在的，绘画必须得到普遍的理解。”自然主义者宣称。在另一边，非再现主义者断言，抽象艺术像音乐一样，它带给每个人以节奏、对称和和谐的感觉，以及观看和欣赏这些东西的能力。

后者即非再现主义者的观点似乎更像一种虔诚的愿望，因为不同一般的语汇或新符号被普遍接受是不能在一夜之间实现的。由于受到社会习俗的影响，这还要经过一个缓慢的熟悉、适当的解释和历史的同化过程。自然主义的再现绘画风格也曾经似乎是一种新的和不可理解的东西。我们只要回忆一下17世纪中国统治者的故事，就会发现这种现象古已有之。当那位统治者观看路易十四的肖像时，大惑不解地问道：“法国国王的特权之一，首先就是把自己的脸弄黑吗？”他对自然主义绘画最重要的常规之一，光影的运用不能理解。当我们观看抽象绘画时不至于产生类似的反应吧？

◎ 一些规则和解释

抽象绘画的普遍理解力的获得有赖于一个了解熟悉的过程。我们那双习惯于自然主义和幻觉主义（illusionism）常规的眼睛，在观看一件抽象艺术品时，必须脱胎换骨。支配这一调整的是人们受到新的非再现样式的同化和对于新的视觉规则的熟悉。这一过程类似于学习一门新语

言,要了解它的语法规则、新的不同以往的词汇和解释。一旦掌握了这些,合起来就能组成一个新的和谐世界。这种新语言最基本的一条规则是:“抽象艺术不再现物体的外形(shape),它创造自己的形式(form)。”然而,这里我们遇到一个巨大的障碍。问题是了解“新的”绘画语言规则就要尽可能地抛弃“旧的”语言,但旧的规则又必然在其自身的范围内保持它的有效性。按照“唯物主义”规则或具象视觉方式——通过著名的三段机械论——我们将继续以看得见的现实为参照,解释每一个色点,每一根线条。遵循同一规律,我们在读报、购物或看电视时还将继续如此。我们惯于识别面相与人物(是否同一),或查究植物的名称,诸如此类的事情或现象,当应用于观赏纯粹的视觉艺术品时,就变为一种坏习惯。我们应该凝视繁星,而不应该俯视地球。如果不运用我们的幻想,我们就永远也不能克服具象视觉方式的强大引力。人类必须通过这种行动,继续前进最终挣脱传统的镣铐。的确,纯粹视觉空间的活力和宇宙和谐的根源的发现是20世纪最伟大的冒险。

抽象画家就像敢于把自己发射到黑暗太空的宇航员。他们的领地是行星黑暗无光的那一边,他们标示出看不见的星球的存在。这里就有一些流露出强烈宇宙体验的绘画;而另外一组绘画又像是微生物的照片,它把一个几乎看不见的微观世界展现在我们眼前。与非再现绘画相伴随的还有许多科技成果,但这只是表面的相似。

抽象绘画为我们发现的行星,看不见的世界,是智能的发端。纯粹的规则和宇宙的矛盾支配着一切。艺术家创造的形状不再现任何东西,只表现它们自己,它们在外部世界没有原型。

通过这种自律性,这种视觉的独立性,抽象绘画将自己的品位提升到与创造性艺术的最高层次——建筑和音乐——相同的水平上。音乐家是“抽象艺术家”,他不模仿自然的声音,而用声响和和弦音乐自身的母题创造出魔力。

抽象绘画是观念的视觉化。从前,在古人的作品中,观念首先是通过象征符号即后来所谓的寓意来实现的。例如,按照这个方式,公正观念是通过一位蒙上眼睛手托天平的庄严的妇女形象来表现的。