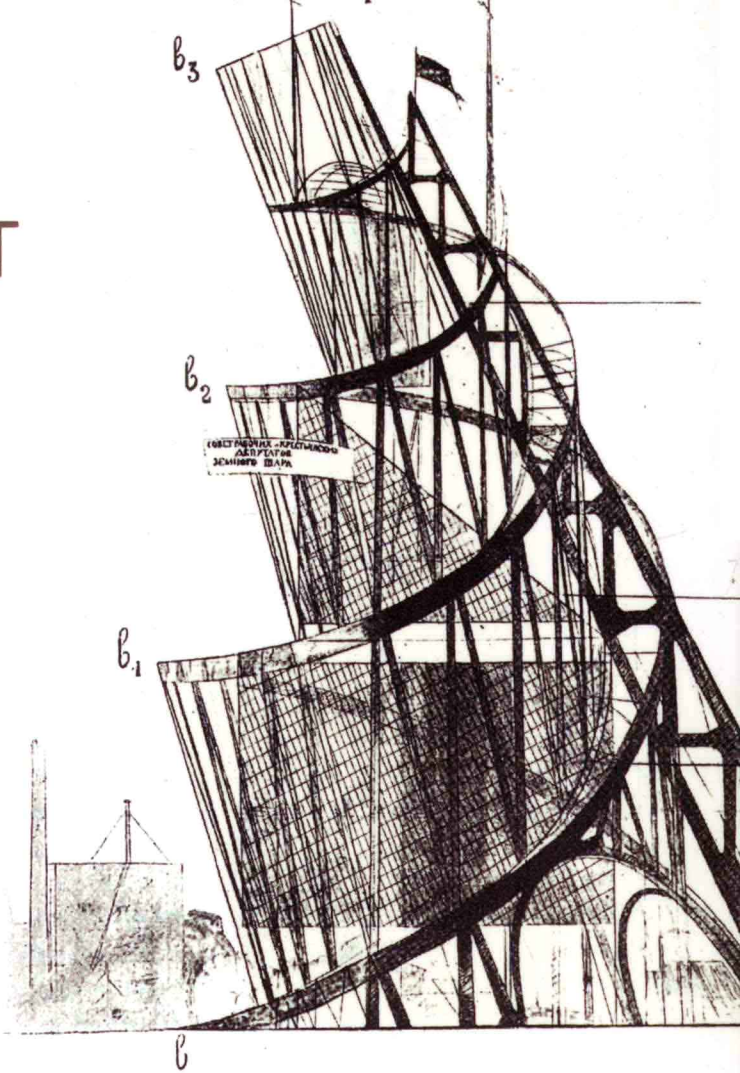


THE STORY OF MODERN ART



清晰易懂
而充满智慧
的现代艺术读本

《现代艺术的故事》作为关于该专题的杰出的入门介绍，其地位已经牢固确立。诺伯特·林顿的文风清晰而直接，旨在帮助读者与现代表艺术之间建立起一种轻松而自信的关系。他呈现了艺术家们在世纪之交所面临的挑战和困境，表明随后的各种发展都是严肃而灵慧的努力，所创造出的艺术不仅诚实而且富于意义。现代艺术依然令许多人感到困惑，而作者认为，支持现代艺术的种种叙述由于过分强调创新、排斥过去而常常使问题变得更加糟糕。在他看来，现代艺术与过去的艺术之间并不存在本质的断裂或对立，他认为人们应该更多地关注艺术作品内在的东西而少去注意那些表面的标签。

现代 艺术的故事

「英」诺伯特·林顿 著

杨昊成 译

广西美术出版社



现代艺术 的故事



诺伯特·林顿 著

杨昊成 译

现代艺术 的故事

图书在版编目（CIP）数据

现代艺术的故事 / （英）林顿著；杨昊成译，— 南宁：
广西美术出版社，2012.6
ISBN 978-7-5494-0547-3

I. ①现… II. ①林…②杨… III. ①西方艺术—艺术史—研究—现代
IV. ①J110.95

中国版本图书馆CIP数据核字（2012）第121029号

Original title: The Story of Modern Art (2nd Edition)
©1994 Phaidon Press Limited

This Edition published by Guangxi Fine Arts Publishing House under licence from
Phaidon Press Limited, Regent's Wharf, All Saint Street, London, N1 9PA, UK,
©1994 Phaidon Press Limited

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a
retrieval system or transmitted, in any form or by any means, electronic,
mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission
of Phaidon Press.

本书由英国费顿出版社授权广西美术出版社独家出版。
版权所有，侵权必究。

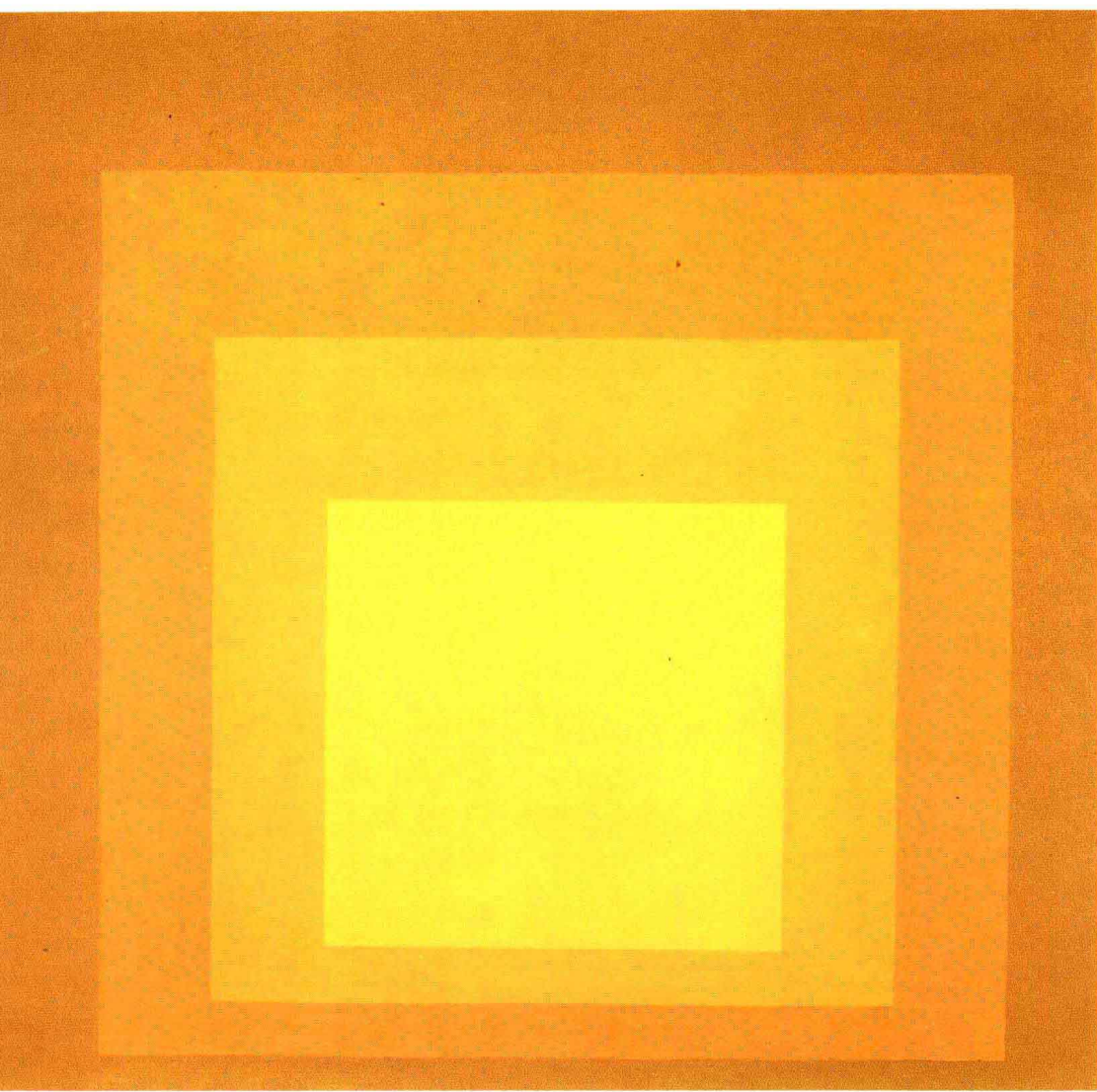
现代艺术的故事

XIANDAI YISHU DE GUSHI

著 者：（英）诺伯特·林顿（Norbert Lynton）
译 者：杨昊成
责任编辑：冯 波
校 对：叶 萍 肖丽新 唐 悦
审 读：曾 珍
封面设计：陈 凌
装帧设计：陈平波设计机构（深圳）www.chenpingbo.com
出 版 人：蓝小星
终 审：黄宗湖
出版发行：广西美术出版社
地 址：广西南宁市望园路9号，530022
网 址：www.gxfinearts.com
印 刷：天时印刷有限公司
开 本：787mm×1092mm 1/16
印 张：25
出版日期：2012年9月第1版第1次印刷
书 号：ISBN 978-7-5494-0547-3/J·1625
定 价：150.00元

I. 扉页
德劳内 《加的夫队》
1913年，画布油画，195.58 cm×132.08 cm（77 in×52 in）
Eindhoven, Stedelijk Van Abbe Museum

前言	7
第二版前言	7
导论	9
1 新野人	13
2 问答现实	55
3 进步的写照	86
4 艺术死了：艺术万岁	123
5 呼唤秩序	147
6 现代艺术的前辈大师	201
7 美国作派的艺术	226
8 战后欧洲艺术	257
9 新近的绘画与雕塑	283
10 绘画与雕塑以外	317
11 后主义、新主义与艺术	339
12 现代社会中的艺术家	355
艺术家小传	365
参考文献	392
致谢	396
索引	397



阿尔贝斯为《向方块致敬：远去的黄色》所作的草图，1964 年，木板油画，
6.2 cm × 76.2 cm (30 in × 30 in) London, Tate Gallery

本书旨在帮助读者与现代艺术之间建立起一种有信心的关系，同时也提供有关现代艺术的信息，它既受惠于无数的著作和文章（这些著作和文章并非谈的都是艺术），且尤得益于无数的人。我无法在我对现代艺术的兴趣与对往昔艺术的兴趣之间划出界限，因此，写作本书的源头可以追溯到我当年在攻读普通学位时选修艺术史这门课程的时候，那时我发现自己师从的是一位真正的大师——N. B. L. 佩夫斯纳（N. B. L. Pevsner）教授（即如今的尼古拉斯·佩夫斯纳爵士 [Sir Nikolaus Pevsner]）。进一步的学习让我踏上了教学之路，起初是在几所艺术学校教书。每日与艺术家们的亲密接触丰富并改变了我对艺术的理解。我有幸在哈里·休布伦（Harry Thubron）任利兹艺术学院（Leeds College of Art）绘画系主任时任教于该院；这又是一位大师，他以一种对知识和经验的罕见的渴望感染着学生，同时诱导同仁们以饱满的精神进行合作。和学生接触意味着要不断对自己的材料提出质疑，我目前供职于苏塞克斯大学（University of Sussex），对这一点就特别有体会。我在那里的两位同仁在各类具体及一般的问题上都曾给我帮助——他们一位是埃丽卡·兰米尔（Erika Langmuir）博士，对其广博的智慧我要在此向她致敬；另一位是戴维·梅勒（David Mellor），我和他曾合作教授过课程，我发现他的榜样深深地激励了我。

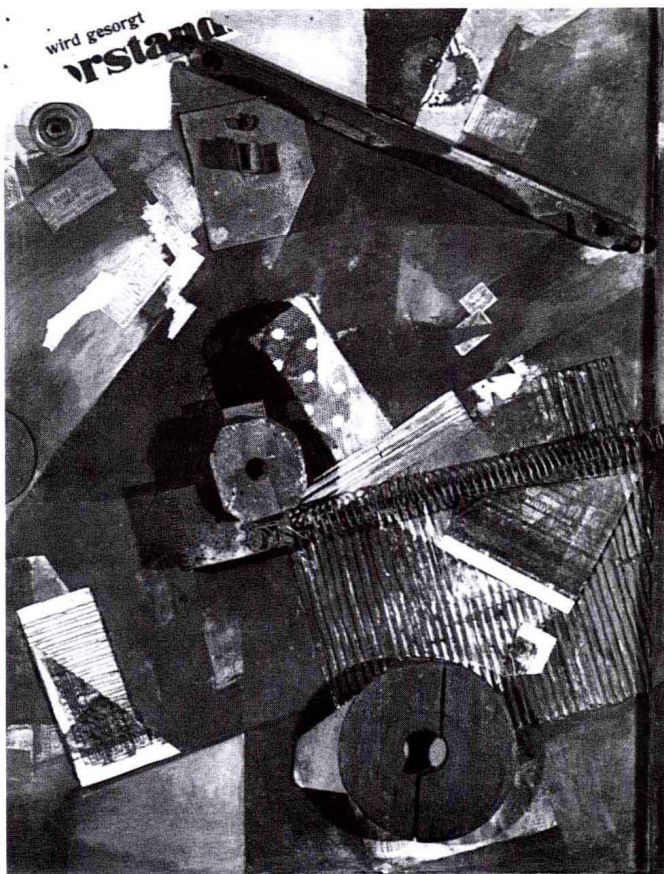
我有幸遇上了给我以全力支持的出版人，我要感谢费顿出版社（Phaidon Press）的西蒙·哈维兰（Simon Haviland）和安妮·博斯曼（Anne Bosman），他们将有效的办事手段和那样一种温和的作风结合到了一起，而这两者在我写作的后期都至关重要。从一开始我对基思·罗伯茨（Keith Roberts）的精力和乐观就满怀信心（我最初也正是通过他向出版社推荐了本书）。他1979年的突然离世使艺术史的写作和出版痛失了一股不倦的、建设性的力量。在我撰写和改写以下内容的这些年中，我的夫人不得不承受诸多负担。她也是我最了解的画家，对于我的视觉教育无疑作出了很大的贡献。

诺伯特·林顿

1979年10月

第二版前言

宽阔的艺术之流不息地流淌着。十年前，我完成了本书第一版的写作。艺术世界发生了很大的变化，而更多现象则依然如故或只是历史的重复。比如，如果不熟悉20世纪二三十年代的情形，人们就可能会对现在拥护新艺术的那



3. 施维特斯
《错位的力量》
1920 年
拼贴
5.41 cm × 86.68 cm
(41 $\frac{1}{2}$ in × 34 $\frac{1}{8}$ in)
ern, Kunstmuseum

些观点的公开的保守主义感到彻底的困扰。艺术家随大众宣传的风向而动，他们说起传统价值和说起革古创新时一样轻松自如，因为他们是靠这二者而工作的。眼下遭受攻击的现代主义从来就不曾存在于对现代艺术最粗鄙的叙述之外。我可以为本书所说的话是，它避免了简单化的定义，肯定了艺术的复杂性。我的目的是展示一个公开的诺言，而并非想暗示有什么问题已经得到终极处理或已经作出了定论。

在这一版中，我得以对文字作了一些修订，将部分黑白插图换成了彩版，削减了最后一章，新增了关于 1980 年代的一个章节，增添并更新了人物传记和参考文献的内容。我最急于想扩展的是第 3 章中关于俄罗斯现代主义的那个部分。如今这样，和其他通史相比，这一主题在这里的地位更为突出。关于这个题目还有更多可说之处，但那只有等到撰写另一部著作的时候了。

我曾在初版前言中略表过敬意的尼古拉斯·佩夫斯纳和哈里·休布伦在我写作的同时均已辞世。他们长存于许多人的心中。我很想再加上其他一些新的名字，但我们最需要感谢的还是艺术家，从古到今、有名无名的所有的艺术家，没有他们艺术就不可能发展。我们这个时代强调的是个人主义，然而，奔流不息、自我更新的艺术之流却是一种集体成就。

诺伯特·林顿

1989 年 1 月

研究 20 世纪艺术的历史学家面临着特殊的难题。他们的压力在接下来的内容中可以感受得到，所以不妨先提醒一下读者。

其中的一个难题，也许还是最糟糕的难题，就是：他既继承了一个现成的对以往事件的轮廓描述，又怀疑这一描述的真实性和价值。由于其产生的源头，这一描述是依据一次接一次胜利的革命而作出的。可是几乎没有人会声言艺术取得了进步。不论怎么说，一位艺术家和他所继承的传统之间的关系和他所可能贡献出的任何创新一样，都是有趣而意义重大的。另一个难题是，随着历史学家越来越走进当今，他的领域由历史变为某种更近乎自传的东西。他见证了自己描述的事件，经历了这些事件当初曾引起过的激烈争辩。回顾这一切肯定影响到了他对历史领域的看法。

现代艺术史是在现代艺术发生的时候书写的，这意味着它的书写是在艺术成为公众现象或公众现象的一部分时进行的。我也许应该在这里对艺术批评和艺术史作一区分。如果说存在这么一种有用的区分，这一区分却并不适用于 20 世纪。在接受现代艺术的时候，批评家们似乎既注意考量其历史作用，也注意评估其内在特征，而历史学家们虽然出发点是求得客观的记录，却很快发现自己要么不得不接受批评家们已经确定的重点，要么在缺乏严格的历史理由的情况下只根据自己的喜好选择其他的对象。我是一名长期从事批评的艺术史家，在我看来，历史学家应该避免的唯一的一种批评态度似乎是狭隘的偏袒——持这种态度的批评家出于正直间或不光彩的理由，让自己成为某一艺术运动的代言人甚至领袖，利用过去为自己的选择辩护，同时否定现在的其他方面。

自现代艺术于 25 年前成为我的主要兴趣以来，我们所能接触到的关于这一艺术的历史当然已经发生了变化。这主要是就量而言。我做学生的时候，学校不提供关于 20 世纪艺术的课程（说实话，即便提供了我也不会选）。后来和艺术家们一起工作，同时也教学，学生们希望得到指引，通过了解不远的过去以找到自己在当下的立足点，这时我就需要让自己熟悉本世纪（指 20 世纪——译者注）的艺术，然而，书籍、杂志、图录中所能获得的这方面的信息却是惊人的有限。巴黎的地位当然首屈一指，“在那里几乎什么都能得到”即始于这一臆断。格特鲁德·斯泰因（Gertrude Stein）声称：“19 世纪绘画只出自法国，由法国人创作，除此之外，不存在绘画；到了 20 世纪，绘画依然出自法国，却由西班牙人创作。”这话是斯泰因那本论巴勃罗·毕

加索 (Pablo Picasso) 的小书 (1938 年) 光彩夺目的开篇语, 虽然夸张过度, 却捕捉到了某种现代艺术书写的调子。当然, 法国以外也有其他一些观点, 但即使那些观点也都试图通过强调与巴黎学派 (Ecole de Paris) 之间一切可能的联系来为自身赢得荣誉。艾尔弗雷德·H. 巴尔 (Alfred H. Barr) 论亨利·马蒂斯 (Henri Matisse) 的著作 (1951 年) 是一个独一无二的完整加公正的榜样, 此外还有同一作者论毕加索的那部略为轻松且读者面可能更为广泛的著作 (1946 年)。现代艺术博物馆 (Museum of Modern Art) 的其他出版物也可以获得, 这些出版物往往与各类展览相关, 因而受到办展览时遇到的紧急情况和机会主义因素的影响, 这些出版物在多大程度上决定, 也许是重新决定了 (代表第二代人的活动) 我们对本世纪 (指 20 世纪——译者注) 头几十年的理解尚有待研究。例如, 我们习惯于将立体主义视为抽象艺术的前奏, 而这一习惯多大程度上是由巴尔的《立体主义与抽象艺术》(Cubism and Abstract Art) (1936 年) 一书植入的呢? 我的主要观点是, 我们过去都依赖现代艺术博物馆的出版物, 将它们当做近乎福音书中的真理一样来对待。这些出版物过去很了不起, 现在也依然了不起, 但它们在视野和深度上是存在局限的。获自巴黎的那些往往公然带有宣传鼓吹性质的文献, 其褊狭孤陋每过一年即愈显突出, 对于这样的文献, 以上出版物提供了一种无价的别样的选择。在来自巴黎的文献中, 关于德国表现主义 (German Expressionism) 可获得的材料少之又少, 关于意大利未来主义 (Italian Futurism) 和俄罗斯人的材料则完全没有。随着对以上两者了解和理解的深入, 现代艺术史的图谱变得更为庞大更为详细, 同时也更加令人眼花缭乱。

现代艺术的故事通常是按各种各样的运动来讲述的: 野兽主义 (Fauvism)、立体主义、未来主义、表现主义, 等等。各种发展倾向于作为团体事件出现在公众面前, 某些情形下 (如未来主义和野兽主义), 艺术及其运动环境确实是名副其实地难分彼此。但大多数情形下, 运动只是一种造物——是一些艺术家为自己创造的一种方便的安排, 这些人在方向上具有某些相似性, 但缺少学院或地位已稳固确立的团体资格所带给其成员的那种支持, 或者干脆只是外界强加的、将这些人黏合在一起的一个标签。因此, 有一些艺术家, 他们中大多数都彼此熟识, 其创作也具有某些相似的特点, 但绝没有想到要把自己当做一个团体, 这样一些人于 1905 年被一位充满敌意而又不乏诙谐的批评家绑到了一起, 以“野兽” (Fauves) 之名被投进了历史。很大程度上说, 这些人也就一直保持着这一身份, 尽管对他们中的好几位而言, 1905 年和野兽主义既不是他们创作中的一个关键时刻的标志, 也不是其成熟的创作风格的标志。对历史学家来说, 抛开运动这一模式是不可能的, 因为模式本身也是历史的一部分。再者, 读者也希望自己的阅读至少部分是如他们在别处发现曾使用过的那些分类法所设计规定的样子。因此, 历史学家就使用那些运动并设法帮助读者看到它们原来的情状, 同时也强调在突出运动时有可能漠视的一些观念和工作。这通常意味着强调各运动之间的相似性, 而运动



4. 毕加索
《森林中的裸女》
(又名《树神德律阿
得斯》)
1908 年
画布油画
185.10 cm × 107.95 cm
(72½ in × 42½ in)
Leningrad,
Hermitage

却只提彼此对立的地方：每一次运动必然要宣告其与业已存在的运动之间的区别。然而，团体内部的差异有时较团体与团体之间的差异更为巨大。本书描述了 20 世纪艺术中的主要事件，与此同时，我也努力鼓励读者为已经创造出的艺术进行富于思考的理解，带着思考去理解这些艺术，而不是企图提供一种包罗万象、细致入微的描述。

这就意味着要作出很大的选择。谁都不可能在一本买得起且可以随身携带的书中讲述整个故事，即便他有可能了解这整个故事。我之所以决定略去一些受人崇敬的艺术家，为的是能够对数量不那么大的一群艺术家展开更为充分的讨论。我也意识到有些国家被整个略去了，有一两个实本非所愿。提供更多信息就意味着减少论述。我的愿望是，读者能发现我对个别作品及其通常蕴涵的各种意义的评论同样也适用于别的地方。撰写更多关于现代艺术的著作仍有空间——比如编纂有效而客观的信息，提供更富于思考的概览，这样的概览能提出较各种运动及其应景口号所提供的的更好的分类——然而我十分强烈地感觉到，不论是否配有优质的图版，假如只是满足于将所有那些陈年旧货重新梳理一遍，那么这样的书我们再也不需要了。这一观点甚至也适用于最近的艺术，尽管在这里我们特别难以做到与已经提供的定义及其暗示的重点保持距离。提出一些归类法肯定不是什么难事，根据这样的归类法，我们可以来考察比如我们今天称为观念艺术（Concept art）或其他这类术语的各种不同的活动。也许我们现在应该来谈谈孤寂艺术（Solitary art）和团队艺术（Team art），或者安静艺术（Quiet art）和热闹艺术（Loud art）；假如这些并非完全是武断的归类法被发现对讨论当下艺术有启示作用，它们也应该证明能为整个现代艺术提供烛照。历史必须既真实又有用，我愿意看到每一个对现代艺术感兴趣的人能将可获得的信息即历史事实与对作品本身的了解相结合，与各人关于现代生活和思想的经验相结合，以便构建越来越有效的不同历史的版本。对我来说，在涉及 20 世纪艺术的地方，正如涉及其他任何艺术一样，所谓“有用”可能部分地是指包含的而非排他的，宽容的而非拒斥的。这或者是一种个人偏见，尽管我怀疑若不带偏见一个人是否能成为历史学家。我们被告知：*ars longa, vita brevis*（艺术长久，生命短暂）。希波克拉底（Hippocrates）的话和意思其实是说，与学习疗治伤病的艺术所需的时间相比，生命是短暂的。然而，艺术可以长存，我们却不能。不过，现代艺术史家最能意识到的反差是艺术作品与它周围堆积的文字之间的反差。作品，如蒙上帝之愿，可以留存下来，文字却只会被冲刷而去。他知道事情本来就该如此，尽管作为一名作家，他对此抱有某种矛盾复杂的感情。

当手法变得如此精致、如此虚软以至于失去了其表现力的时候，我们就不得不回归到人类语言据以形成的本质原则上去。

马蒂斯谈野兽主义，1936年

它——真的——像是打开了一个世界。

福特·马多克斯·福特（Ford Madox Ford）

谈 1914 年以前的岁月

新世纪的临近要求变化的思维，而“20 世纪”发出的是一种千年之声。许多人所谓的“新时代”肯定会到来，但那将是一个什么样的时代呢？19 世纪在其所谓的进步方面投入了信念和努力——这主要是指物质上、技术上的发展进步。然而从一开始就有人表示怀疑，这些人怀疑人类是否有能力处理好凭借智慧新发现的那些力量。随着（西方）世界的进步，持怀疑态度的人越来越多，他们看到生活正变得更加支离破碎，城市沦为丑陋骇人的傲慢与压迫的展览，人与自然的联系以及与自身更深层本性的联系也许已经丧失，永不可复了。另有一些人则视这一切为一个更美好的世界即将来临的证据。技术将战胜自身的破坏力，工业很快将带来富足，随着人们特别是那些全球兄弟一家亲中的工人成员认识到彼此是相互依存的关系，富足将结束不同民族之间的争斗。在技术所赐予的种种礼物的帮助下，工业已然将这个地球变成了一个笑脸盈盈的美好居所。

这种方向上的重要改变在 18 世纪已经发生过。E. H. 贡布里希（E.H. Gombrich）在《艺术的故事》（*The Story of Art*）中那个他题为《传统的中断》（*The Break in Tradition*）一章中对此作了总结。对古典传统作为通向出色的向导这一信念的丧失，加之对历史研究的热情证明，那个传统自身原本就是个由各种相互矛盾的模式组成的综合体；不断增强的关于风格的自我意识，也因为艺术是一个自我表达的问题这一新观念而复杂化起来；这时人们便指望艺术家能找到自己的动力，并在题材及其艺术方式上表现出来。接下来是我们称为浪漫主义（Romanticism）的时期，它包括法国革命（French Revolution）和工业革命（Industrial Revolution），卢梭（Rousseau）对文明社会价值的拒斥，贝多芬（Beethoven）对传承下来的形式、和声以及风格上的种种规矩这一体系的摒弃，华兹华斯（Wordsworth）抛弃理想化的语言作为诗歌材料而对乡野百姓及其孩子们的口语的偏好，歌德（Goethe）等人对关于下意识而非任何外部动因或推力才是创造性工作真正的起因这一观点的认识，等等。有些评论家认为，浪漫主义一直延续至今。它的许多观念无

疑依然很活跃，当年冒出来的混乱困惑和敌对情绪也正是我们今天所面临的。

在浪漫主义艺术之前，无论艺术给自己准发什么样的许可证，都要看它与一个伟大的中心传统的关系而定，这一传统源自有时依然被称为“文明的摇篮”的地中海。并不是说这一传统丢弃了，丢弃的是它的中心地位；它已逐渐被视为一种选择，是其他各种可能的同盟者中的一员。其他传统也可以去尝试，其中有些是西方的，只是至今仍为古典主义所遮掩，比如中世纪和日耳曼北欧民族（Nordic Europe）的传统；有些则十分遥远，直到今天都被认为是古老而奇特的，比如中东及远东地区的文明；还有就是世界各地那些尚未开化的野蛮人的方式，如今也正在被认真研究，因为它们提示了西方人自己早期的生活。突然发现的可以遵从的各种传统，以更为严肃抑或更为随意的态度加以使用的不同语言，最明显地反映在建筑和装饰领域。在艺术领域则不那么明显；古典主义的先决条件正受到动摇，但古典主义的语言却依然牢固，人们开发可供替代的可以挑战古典主义的其他艺术形式，只是因为这些形式逐渐被接受、被认为是有价值的选择这一事实。约翰·康斯特布尔（John Constable）表现的首先是大自然所有那些转瞬即逝的状态而不是人对世界的支配，他给原本并无意义的片片风景带来了生动的视觉效果和道德目的。而威廉·特纳（William Turner）则是把大自然作为一种永远比人强大的力量，他密切关注的是自然的戏剧性，所以没人能辨认出他的画作；威廉·黑兹利特（William Hazlitt）就说：“什么都没画，可是还很像。”弗朗西斯科·戈雅（Francisco Goya）报告的情形以及那些噩梦般的描绘残暴和疯狂的图景颠倒了古典艺术的正统目的——愉悦和教育。伟大的古典主义者雅克·路易·大卫（Jacques Louis David）也是如此，不过用的是另一种方法，他用一种大大减弱的、貌似有古意的古典主义来对一个只追求愉悦的社会中的艺术和道德进行批判。他的学生让-奥古斯特·多米尼克·安格尔（Jean-Auguste Dominique Ingres）借用古典主义的古旧形式以及中世纪间或还有东方艺术来构成作品，这些作品有时以沉静从容的方式重现古典主题，有时则转入激发情色幻想的较为黑暗的领域。欧仁·德拉克洛瓦（Eugène Delacroix）这个安格尔担心会成为毁灭艺术的人是从文学和历史中搜寻题材的，这些题材通过他那丰富而冲击感官的处理传达了个人的意义。

我们还可以继续往下举例，但要点也就是这些：即便是传统主义者也在寻找超越传统所能支撑的、更为广阔的题材和表现世界。对于这一活动，浪漫主义内部是自有辩解的，而对于其他所有那些对传统表示不屑的活动也都有正当的理由。不论怎么说，无理创作也自有其理：天才可以凌驾规则，天才的创作不能以从前定下的标准去衡量，而必须根据其自身的条件去接近、去评估。但过不了很久，就出现了那种彻底误解和缺乏信心的结果，明显的例子就是印象主义者被斥为一些力不能及的人，约翰·拉斯金（John Ruskin）就指责詹姆斯·惠斯勒（James Whistler）“将一罐油彩扔到了公众的脸上”。

印象主义（Impressionism）的例子尤其具有启示意义。印象主义绘画在



今天比任何其他绘画都更受人喜爱和崇拜，在 1870 年代却遭到几乎所有人的鄙视。从那时以来，现代艺术一而再地见证了这种先谴责后表示兴趣和赞赏的惯常做法，而即便如此，对印象派那种强烈的敌意依然令人震惊。事实是，这些绘画很难解读。其中似乎不见素描，没有构图，也无从知道我们应该欣赏什么，更不用说思考什么。似乎没有主题，没有内容。耐心加上画作题目的帮助也许还能确定其中的一些真实的风景，但问题依然存在，那就是，未经调制的粗糙笔触作为一种表现水或树叶的手段或者还情有可原，可这样的笔触居然同样也用到了诸如建筑物和人这种坚实稳定的对象上。以让人感觉舒服的优雅方式令人信服地再现人物形象曾被认为是艺术中最困难的部分，可那些画家似乎不愿尝试这样的方式，不愿构建一个令人信服的空间，也不愿用此方式去呈现一种无愧于艺术之名的行为。在 18 世纪，通常被称为历史画的那类画种是以庄严且富有意义的方式再现某个重要而崇高的主题的，这类画依然被看作是高尚的艺术家唯一的正业。19 世纪创作的潮水般的艺术包括了许多历史画（常常不过是空洞的表演而已）以及其他类别的绘画——肖像、风俗画（对平常生活场景的记录或描绘）、风景画、静物等——这类画均以这样或那样的方式借用了历史画的元素，为的是也能享有历史画的崇高地位。然而人们早已认识到，并非每个人都可以成为史诗艺术家，而 19 世纪也已经能够在一些手法较为轻松、主题不太重大的创作中，比如抒情诗和 *Lieder*（抒情歌曲）中，见到天才。但这些抒情诗和歌曲会显示韵

5. 莫奈
《夕阳中的草垛，霜冻天气》
1891 年
画布油画
25.09 cm × 95.89 cm
(25 $\frac{5}{8}$ in × 37 $\frac{3}{4}$ in)
Private collection

律、节拍、妥贴的用词或旋律以及某种或明示或暗示的信息。印象主义绘画中的信息在哪里呢？左拉（Zola）为了给印象主义绘画辩护，说那是“透过性情看自然”，但性情又在哪里呢？这些布上油画不仅涂抹着粗陋的笔触，彼此间还很难加以区分，只有画家的签名才能表明，各自不同的性情可能曾在这些画布上产生过作用。今天排队购买印象主义绘画的人包括以下两种：一种是公众中那些被认为是现代艺术之敌的成员，因为这些人还在问“这画表现的是什么”；另一种是那些已经改变了立场的人，因为他们已学会不再问一件艺术品表现的是什么。第二种人在许多方面更让人忧虑，而且很可能就是因为印象主义以及逐渐形成的那种支持印象主义的阐释催生了这么一些人。

印象主义以来的艺术家常常声言艺术与文学分离，此两者的关系无疑接近古典主义的中心，而这一关系中断了。经常被人提出来作为替代的是艺术与音乐之间略为松散的联系。据说，和依靠学习才能解读的艺术相比，音乐能抵达人们心灵反应的更深层次。艺术的抽象元素——色彩、形式、比例以及对它们或强烈或柔和、节奏上或武断或安详的调配，将透过人那已被训练成习惯的理解的外表直击人的本能和自然深处。凭借本能工作的艺术家可以和凭借本能接受的观众直接交流。感知心理学提示，这种交流确实可以产生；音乐在 19 世纪的胜利史，以及音乐得益于收音机和留声机在 20 世纪的不断流行，也都提供了令人信服的证据。艺术摒弃了，或者说看似摒弃了它的教育义务，但这并不意味着艺术就甘愿将其崇高的地位揖手让给书籍、报纸和电影。和音乐一样，艺术瞄准的甚至是一个更崇高的地位，即宗教的地位——而在追求这一地位的过程中，艺术也追寻其在人类生存中原初的那个中心位置。

有若干途径可以解释被宽泛地称为原始主义（Primitivism）的发展趋势，这一趋势在 19 世纪后期和 20 世纪的艺术中尤其明显。我们可以将其视为卢梭式的对西方社会认可的艺术风格以及相关内容的背离。人们自己国家的民间艺术和中世纪艺术，异国他乡的艺术形式（特别是 19 世纪七八十年代的日本木刻，随后有非洲、南太平洋和南北美洲的部落艺术，接着还有波斯和印度绘画以及法国和西班牙的洞窟壁画，它们的发现正当其时，恰是产生影响的时候），还有人们自己时代和地区的原始性质的艺术，即儿童艺术、不谙世故的业余爱好者的艺术以及精神病患者的艺术，甚至还有职业艺术家通过使用比如毒品之类的东西得以减少或消除对自己正从事的工作的控制时所创作的艺术——所有这一切都旨在将艺术从“美的艺术”以及人们组成的支持这类艺术的若干机构的严格控制中解放出来。

另一条途径是将这一趋势视为向艺术的本质及永恒基础的回归。从 18 世纪后期开始支配西方人自我意识的历史主义吸引人们去考虑事物的源头。卢梭曾寻求解释他发现自己所处的那个社会的制度，他的做法是推测各种社会初产生时的方式以及建立这些社会所根据的契约；和卢梭一样，关心如何理解艺术的人们也寻找这些艺术最早的例子并想象是否还有更早的先例。在