

存在与虚无

距离·真空^①

从位于斯芬克斯大街的一个房间的背后，我看到了几个裸体的女人。把我和她们拉开的那种距离（光滑的木头地板似乎是不可逾越的，尽管我很想从上面走过去），如同那些女人一样，给我留下了令人难忘的印象^②。

结果这位艺术家便创作了四个不可接近的小雕像布局协调地站立在由地板形成的垂直背景的边缘。贾科梅蒂就像看到她

^① 本文最初于 1954年 6月发表在《现代》杂志上。阿尔伯特·贾科梅蒂（Alberto Giacometti, 1901~1966），出生于瑞士的一个艺术家庭。自 1927 年以来，他一直在巴黎工业区的一个两间房的画室里从事创作，成功也没有使他有丝毫改变。他的绘画，大多数都是对自己、妻子安妮特和兄弟迪埃哥的探索和研究的。他的最著名的雕塑作品也许该说是《三人行》（1949）、《雨中疾步》（1949）和《明媚的早晨穿过广场的男人》（1950）。30 年代初期，他以超现实主义画家而闻名，经过长期的摸索和实验之后，到 40 年代又成了世界上争议最多的雕塑家之一。他把艺术解释为“一种荒谬的活动”。他以逐步创作的许多拉长的人物形象，来表达虚无主义以及绝望、恐惧和毁灭。

^② 画家 1950 年 11 月给马蒂斯的信

们那样，运用距离感把她们画了出来，并且，这四个女人都有着引人注目的仪容。她们似乎是依靠地板而保持着自身的平衡，又好像随时都会像箱盖落在箱子上一样落在他的身上。

《贾科梅蒂的绘画》

记得我回归故里的第一个晚上，由于没有找到过去的一些老朋友，我简直成了一名陌路人。于是，我推开了一家咖啡馆的门。突然有一种莫名其妙的惊恐向我袭来——几乎可以这样说。我简直无法理解这些低矮、臃肿的建筑物是怎么掩饰如许荒漠的。我茫然了。那些散坐于桌旁的主顾们，对我来说，似乎比天上的星星还要遥远。他们之中的任何一位，都有权得到一大块栖身之地，一张完整的大理石餐桌，而我要想与他们接触却不得不穿过那把我们隔开的“光滑的地板”。

《贾科梅蒂的绘画》

他们悠闲地坐在灯光下侃侃而谈。如果说他们对我而言是难以接近的，那是因为我不再有权拍打他们的肩头，敲敲他们的大腿；我不再有权随便称呼他们任何一位“关节头”^①。我又重新步入了中层社会，又将重新学会在“值得敬重的距离”中生活。广场恐惧病^②的发作，无疑表明了我对长期离开亲密无间的集体生活的模糊的悔恨之情。

贾科梅蒂也是如此。对他而言，距离并不是一种随意的隔开，甚至也不是退缩。它是一种被环境、礼节和对困难的认可所需要的东西。它又是吸引力和排斥力的产物——如他

① “关节头”（“knuckle-head”），疑为戏称。

② 广场恐惧病（agoraphobia），为精神病的一种。

自己所说的那样^①。他无法走过那几步把他和那些裸体女性隔开的光滑的地板，因为羞赧和贫困已使他固定在椅子上动弹不得。这时他觉得距离是不可逾越的，虽然他渴望触摸她们芬芳的肌体。他抵制了淫欲邪念，没有去采摘那亲昵的果实，因为他需要的是友谊和爱情。由于他害怕被利用，所以也就不敢轻易占有。

《贾科梅蒂的绘画》

距离，在他的眼里已成为一切物体的组成部分，这并非是偶然之事。那些离他 20 步之遥的娼妓——不可逾越的 20 步——常常按照他那毫无希望的愿望而被勾画出来。他的画室有如群岛环抱的海湾，又像距离不等的一团砾石。靠墙而立的圣母像保持着一种迷人的亲近感。奇怪的是当我后退时，她便向前；当我远远走开时，她仍像是离我很近。我脚边的小雕像，是一个从汽车后视镜中见到的、即将消失的男人。要想走近这个塑像是徒劳的，因为距离是无法穿越的。他的那些孤独的形象，由于相距着难以越过的一个房间、一块草坪或一个林间空地，而阻挡着参观者的脚步，没有人敢跨过去。它们站立着，好像是在证实贾科梅蒂在遇到势均力敌的对手时所显露的无能为力。

但这并不意味着他是一个愤世嫉俗的人。他的冷漠之中交织着畏惧，不时还带有赞美，偶尔又怀着崇敬。他和对象之间常常是疏远的，当然，正是人类才创造了距离，在人类之外，

^① 见他 1950 年给马蒂斯的信。

距离则是毫无意义。距离能把海洛和利安德远远隔开，把馬拉松同雅典隔开，但却不能从一个卵石分出另一个来。

《贾科梅蒂的绘画》

我第一次领悟到距离的含义是在 1941 年 4 月的一个夜晚。那时，我在一个像沙丁鱼罐头盒一样的监狱里度过了两个月的时光^①，受够了绝对接近的受憋的滋味。我居住空间的边界就是自己的皮肤，日日夜夜我的肉体尚能感觉到的只有肩膀和胸膛的温暖。但这并无狭小不堪的感觉，因为他者也正是我自己。

《贾科梅蒂的绘画》

他的那些雕塑人物形象都是孤独的，但当他将它们安放到一起的时候，不管他是怎么排列的，孤独又会把它们紧紧相连而构成一个小小的魔幻般的社会：

在清理桌子时，我注意到这些被随意摆在地板上的人物，我意外地发现它们竟分成了两组，这正同我所寻求的不谋而合。于是，我就这样没作任何变动地将它们安放在基座上。……

《贾科梅蒂的绘画》

贾科梅蒂有一个以一组群像为场景的雕塑作品。他塑造的是一群男人正穿过一个广场，而彼此之间却感受不到他人的存

^① 海洛 (Hero) 和利安德 (Leander, 亦作 Leandro)，为希腊神话中的一对情人。

^② 第二次世界大战爆发后，萨特曾于 1938 年 9 月应征入伍，1940 年在战斗中被俘，1941 年获释。

在。他们绝望而又孤零零地走着，然而他们又在一起，他们永远相互迷失，形同路人，然而要不是他们相互追寻的话他们又是从来不会彼此迷失的。他对宇宙的理解比之我来可能要深刻得多。谈到他的一组群像时他曾写道，它使他想起了：

观察了多年的一片森林……这一片不结果实、躯干修长的森林，就像是一群停止脚步、互致问候的人一样。

《贾科梅蒂的绘画》

如果不否认真空（vacuum）形式存在的话，这种只能用语言沟通的环形的距离究竟是什么呢？时而冷嘲热讽或傲岸不羁，时而又礼貌谦恭和温文尔雅的贾科梅蒂看到处处都是空间。你可能会说：“处处？不可能吧，有许多事物是紧密联系着的呢！”那么，贾科梅蒂对什么都会不置可否，对此也是这样。日复一日使他着迷的是那些椅子的腿，用他的真空眼光看，它们几乎是没有触及地板的。他觉得在事物之间、人们之间都无法沟通，真空渗透于万事万物，任何一种生物都在创造着它自身的真空。

《贾科梅蒂的绘画》

出于对空虚的困惑，贾科梅蒂变成了一位雕刻家。他在谈到自己的一个小雕像时曾写道：“那是我，正冒着大雨奔向大街。”不过，雕塑家很少有为自己创造一个半身像的。那些试图塑造一幅“自我肖像”的人，也只是从外表上戴着眼镜观察自己。他们是客观主义的真正倡导者。让我们设想一位抒情雕塑家吧：他力图表现的是自己的内在情感，是那种包围着他的、使他毫无防范地面对暴风骤雨的广阔无垠的空间。贾科梅蒂是一个雕塑家，他就像蜗牛套上了硬壳一样

披上了他的真空，他想多侧面地表明对象自身的一切。有时他觉得自己处处感受到的淡淡的落魄情怀是适宜的——有时候他又为此不寒而栗。

《贾科梅蒂的绘画》

一次，一位朋友同他一起来到家里。起初贾科梅蒂很高兴，不久就有些心烦意乱了，他后来这样说道：“一天清晨，我睁开眼发现他的裤子和上衣占据了的空间。”并且，有时候他紧擦墙壁，沿着围墙走动，似乎环绕着他的空间都预示着灾难、不幸和崩溃。无论如何，他必须充分证明它的现实存在性。

《贾科梅蒂的绘画》

贾科梅蒂能不能通过雕塑来达到自己的目的呢？靠着捏制灰泥或石膏，他从一种充盈的实体中创造着真空。当他脱手的人物塑像距他有十步之遥时，无论我们怎么看，他总是保持着自身那既定的距离感。雕塑品本身已经决定了观众在欣赏时所必需的距离，这正如古时的宫廷风度决定着与国王讲话时所必须遵循的距离一样。距离空间形成于客观情势之中。贾科梅蒂的每一个作品都是为自身创造的一个小小的局部真空，然而那些雕塑作品的细长的缺憾，正如我们的名字和我们的影子一样，是我们自身的一部分，还不足以构成一个完整的世界。这也就是所谓的“虚无”（void），是世界万物之间的普遍距离。譬如，一条街道本是空旷无人的，沐浴在阳光之下，突然之间，一个人出现在这个寂寥的空间，虚无亦作如是观。

《贾科梅蒂的绘画》

雕塑能从一种实体当中创造出真空，但它能够从一种明显的真空状态中表现实体（plenum）的渐近式显现吗？贾科梅蒂为了回答这个问题已经进行过上百次的探索。他的作品《笼子》就正好体现了他的“废除雕像座石，以便实现创造一个头部、一张脸形的有限空间的强烈愿望”。这就是问题的关键所在，因为真空永远先于其客观对象之前而存在，除非它为屏障所隔。如他自己所说，《笼子》是“我曾见过的一个房间。我甚至看到了那个女人身后的窗帘……”他又说，还有一次，他创造了“一个小雕像，这个雕像是在一个盒子里，而盒子又居于两个代表房子的箱子之间”。总而言之，他为自己的人物肖像设置了一种框架，结果，它们就能和我们保持着一定的距离，并且生存在一个由它们独特的距离所构成的更为狭小的空间里，居住在一个它们无法使之充实也无法改变，而只能忍受的预制的真空之中。

《贾科梅蒂的绘画》

如果不是一幅绘画作品，这个被塑造的普遍化的真空是什么呢？贾科梅蒂在从事雕塑时是激情澎湃的，而当他作画时又变得冷静客观了。他试图捕捉安妮特和迪埃哥^①在一个空房子或是在他的画室中突然出现时的个性特征。我在其他地方也一直试图表明，他是以一个画家的审美观来从事雕塑创作的，因为他就像处理绘画作品中的人物那样来处理一个石膏塑像。他赋予自己的雕塑品以固有的、意象上的距离感。与之相反，也可以说他又是以一个雕塑家的审美观来把握绘画的，因为他想使我们相信，一个被特定框架限定的想

^① 安妮特为贾科梅蒂的妻子，迪埃哥是他的兄弟。

象的空间是真正的虚无，想使我们能够通过厚密的空间层面去觉察他所绘制的那个坐着的女人，并且想使自己的油画像宁静透明的水，让我们就像兰波^①看到在湖水中的房子那样看到他画中的人物——就像一块印有图案的透明物一样。

《贾科梅蒂的绘画》

贾科梅蒂就像别人绘画那样去雕塑，又像别人雕塑那样去作画，他究竟是一个画家还是一个雕塑家呢？可以说都是，又都不是。说他既是画家又是雕塑家，那是因为他的时代不允许他既做画家又当建筑师。为了再现那不时困扰着他的孤独之感，他操起了雕刻刀；为了把人和事物重新置诸世界之中——那就是无所不在的虚无——他又举起了画笔。他发现运用绘画去描绘他原来打算表现的原型要方便得多。当然，有时候，他知道只有雕塑（不过有时也只有绘画）才能使他“认清自己的意象”。不管怎么说，这两者是密不可分而又是互为补充的。它们使他可能以各个不同的形式去处理他和其他事物的联系，无论距离的本源是归因于不同的艺术表现手段，还是在于他本人，抑或是宇宙自身。

《贾科梅蒂的绘画》

人们何以能画出一种真空呢？在贾科梅蒂之前，几乎没有人做过这种尝试。五百年以来，画家们已经把他们的画布填充到爆满的地步，甚至想把整个宇宙都包揽无遗。贾科梅蒂则是通过把世界赶出自己画布而开始他的艺术生涯的。例如，他在描绘其兄弟迪埃哥时，将其表现为孤零零地迷失在

^① 兰波（Arthur Rimbaud, 1854~1891），法国象征主义诗人。

飞机棚里，这就够了。

《贾科梅蒂的绘画》

一个人必须同他周围的一切事物隔开。这常常是通过突出他的轮廓而实现的。一条直线是由两个平面相切而产生的，而空旷的空间既不能被看做平面，也不能被看做有容积的立体。一根线条常用于把容器与容量隔开，而一种真空却压根儿就不是一种容器。

《贾科梅蒂的绘画》

难道迪埃哥是以他身后的隔墙为背景而被勾勒出来的吗？不对，“前后背景”的关系只有当表面相对平展的时候才存在。除非他是靠在墙上，否则，那远处的隔墙对迪埃哥来说就不能“充作一种背景”，简言之，他和隔墙没有任何联系，更确切地说，仅有这样一点联系，那就是人物和物体处于同一个平面上，因而，必须保持适当的联系（如色彩、对比、分割等），以赋予其画面以整体感。但是，这种联系同时又被介于它们之间的真空给抹掉了。

《贾科梅蒂的绘画》

我们大概都知道阿契姆博耳多^①在描绘杂乱的蔬菜和随意堆放的鱼儿时所取得的成功。他的技巧为什么会这样引人注目呢？是不是因为我们对这个过程一直非常熟悉呢？难道所有的画家都是用自己的方法进行创作的阿契姆博耳多

^① 朱塞佩·阿契姆博耳多（Giuseppe Areimboldo），16世纪意大利米兰画家。

吗？难道他们不是日复一日、一次又一次地在每一副面孔上创造出—双眼睛、一个鼻子、两只耳朵和 32 颗牙齿吗？其区别何在？如果他取下一块圆形的红肉，在上面挖出两个小洞，把里面分别装上白色大理石，再雕刻出一条鼻梁，将其像假鼻子那样镶嵌在眼球下面，并且再掏第三个洞作嘴，在里面装上一些白色的卵石，那他岂不是用各种不同种类物体的组合代替了面部那不可分割的整体吗？虚空（emptiness）暗示着自身无处不在：它存在于眼球与眼睑之间，双唇之间，乃至于鼻孔之中。头部简直变成了一个小小的群岛。

《贾科梅蒂的绘画》

你可能会说，这种巧妙的组合与现实是一致的，你看那眼科医生不是也在眼眶里作眼球移植手术吗？牙科医生不是也常常给人拔牙吗？或许是这样。不过画家所要画的是什么呢？它到底是什么？我们又看到了什么？是怎么看到的？

就拿我窗下的那棵栗子树来说吧。有些人可能会把它描绘成一个巨大的球体，一个不停摇动着的整体；而另外一些人却偏偏画出了它的叶子，展示它的木纹。可我自己看见的究竟是一团叶子还是许许多多分开的叶子呢？我只能说，这两种状态都看见了，但又都不是它的全部。结果我的视线不停地转换于两者之间。你说看一片片的树叶吧？我简直没法看到它们的全部，因为当我的视线正要落向它们的时候，它们突然从眼前消失了。你说把树叶作为整体来观赏吧？也是一样，当我正要感受到它时，它又离散成为一片片叶子。总而言之，我看到的是蜂拥般的内聚，骚动般的弥散。就让画家们去描绘吧。

《贾科梅蒂的绘画》

存在·虚无

“如果否定不存在，那任何问题都不可能提出来，……为了使世界上有否定，为了使我们得以对存在提出问题，就应该以某种方式给出虚无”。

《存在与虚无》

“虚无是由于人的自由而出现在世界上的。”

《存在与虚无》

“自由，作为虚无的虚无化所需的条件，不是突出地属于人的存在本质的一种属性，……人并不是首先存在以便后来成为自由的，人的存在和他是自由的这两者之间没有区别。”

《存在与虚无》

“自欺之所以可能，是因为它是人的存在的所有谋划的直接而永恒的威胁，是因为意识在它的存在中永远包含有“自欺”的危险。”

《存在与虚无》

“身体不是别的，就是自为。一方面身体是自为的必然特性：……身体必然来自作为身体的自为的本性。另一方面，身体正好表露了我的偶然性，……身体表现了我对世界的介入的个体化。”

《存在与虚无》

应该懂得，我不仅必须永远将我想逃避的东西携带在“我”身上，而且同样，为了逃避我害怕的对象，我应该追随它。这意味着：焦虑、焦虑的意向目标、以及从焦虑向着宁静的假话的逃避应该在同一个意识的统一中被给定。总之，我的逃避是为了不知，但是我不能不知道我正在逃避，而且对焦虑的逃避只是获得焦虑的意识的一种方式。于是，严格说来，焦虑既不可能被掩盖，也不可能被消除。然而，逃避焦虑和焦虑完全不可能是同一回事：如果我为了逃避焦虑而成为我的焦虑，那就假设了我能就我所是的东西而言使我自己的中心偏移，我能在“不是焦虑”的形式下是焦虑，我能有在焦虑内部虚无化的能力。这种虚无化的能力在我逃避焦虑时使焦虑虚无化，在我为了逃避焦虑而成为焦虑时，这种能力本身化为乌有。这正是所谓“自欺”。

《存在与虚无》

“自欺的原始活动是为了逃避人们不能逃避的东西，为了逃避人们所是的东西。”

《存在与虚无》

“应该选择并考察一种被规定的态度，这种态度本质上是属于人的实在的，而同时又像意识一样不是把它的否定引向外部，而是把它转向自身。这态度在我们看来就应该是自欺”。

《存在与虚无》

例如，这是一位初次赴约的女子。她很清楚地知道与她说话的人对她抱有的意图。她也知道她或早或迟要做出决

定。但是她不想对此显得急迫：她只是迷恋于她的对手的恭谦、谨慎的态度对她显示出来的东西。她不把这种行为当做实现人们称之为“最初接近”的企图来把握，就是说，她不想看到这种行为表示的时间性发展的可能性：她把这种举止限定在它现在所是范围内，她不想理解人家对她说话中间的言外之意，如果人家对她说：“我是如此钦慕您”，她消除了这句话深处的性的含意，她把被它认作是客观品质的直接意义赋予她的对话者的话语和行为。……但是这时人家抓住她的手。她的对话者的这种活动很可能因唤起一个直接决定而改变境况：任凭他抓住这只手，这本身就是赞同了调情，就是参与。收回这只手，就是打断了造成这个时刻的魅力的暧昧而不稳定的和谐。关键在于把决定的时刻尽可能地向后延迟。人们知道那时的结果是：年轻的女子不管她的手，但是她没有察觉到这一点。她没有察觉到它，因为她碰巧在此刻完全成为精神。她把她的对话者一直带到爱情思潮的最高境界，她谈论生活，她的生活，她按她的本质面目显示出自己：一个人，一个意识。在这个时刻，身体和心灵的分离就完成了；她的手毫无活力地停留在她的伙伴的温暖的手之间；既不赞成也不反对——像一个物件一样。

《存在与虚无》

我们看到，象征性绘画包括三个要素：现实被描绘在画布上，表现则由画家提供，存在最终渗透在作品里。这种三位一体似乎必然产生混乱，确实如此。虽然我们把现实设想为指点迷津的向导，可实质上模糊不清的现实并不能引导什么。它浮动于太空，充盈于天地，不受任何限制只有当它变成实际的艺术存在，即只有把它改造成为一种想象的物体

时，才能被人们所驾驭。不经过大量地改造，作为表现对象的原野就无法传达大自然的魅力或恐怖；相反，它会原封不动地再现自然界的聚合或离散。艺术能反映万事万物，但它并不与现实一致。艺术和现实没有必然的一致性，而常常具有的倒是分裂性、荒诞性、混乱性。

对于千篇一律的混乱的现实，如果不进行艺术的裁剪，就无法传达艺术家感受到的大千世界的复杂结构。促使拉普加德发展绘画艺术的是他的生命实践，即他度过的和尚未度过的时光。这些都有力地促进着他在创作中对物体的变形。生活原型的乏味的特征是不能搬进作品的，并且也不能把对象描绘成为某种假定类型或符号的一般特征。假如把现实对一个人的影响和这个人对现实的永恒的激情改编成电影，搬上银幕，必将赋予自然对象以独特的个性，它们将唤起生命的冒险，沉思愚昧的诞生和匆匆来临的死亡。

《没有特权的画家拉普加德》

相同的偶然性的事物，要想成功地构成作品，都必须根据艺术的需要加以改造——将其提炼、加工和浓缩。凡·高虽然自称是在“描绘”一片原野，然而真正该做些什么他还是心中有数。他笔下的画面是井然有序的，然而他从不试图去精确地再现那微风吹拂麦田时的柔和的涟漪，从不试图完美地再现那动摇不定而又往来密切、作为世界中心的人类存在，也不想通过世界的这个部分去揭示他曾加以界定的人类心灵的存在。

《没有特权的画家拉普加德》

最后，当他放下调色板的时候，当存在被体现在作品中

的时候，对象的呈现变成了什么？它变成了——一些色彩的明暗、一些线条的痕迹，不过是对所呈现之物的有意味的暗指而已。它成了一片原野，是艺术家最终试图表现的平坦的原野。如果这世界没有在摇曳起伏的麦浪之中，在天际阳光的浑厚或地平线的星光璀璨之中——它们是画布上唯一的居民，是创造行为的唯一的真实踪迹——逐渐解构和体现它自身，那么画面是会从画布上被抹去的。

《没有特权的画家拉普加德》

在象征性绘画中，常规并不是重要的因素。如果能使我们确信，在这个参照系中，所设计的图案是客观对象的最成功的表现就足够了。最有效的方法就是最有力、最丰富、最有意义的形式。这是一种偶然性或技巧的问题。这样，从上个世纪以来，每一次新的选择都导致作品和现实之间的隔阂越来越大。而这两者的距离越大，作品的内在伸缩性就越强。当艺术家全然不顾两者的相似点的时候，在现实和艺术形象之间，除非是偶然现象外，就排除了相似之处。这时，意义经过“表现”的蜕变而形成多义性，并开始产生消极的影响，几至成为毁灭现实生动性的产物。画面中常常闪射出变形、空白、近似、蓄意的模糊不清，等等。又因为必须将无与伦比的存在融进这种图形之中，无形之间使人茫然无措。

《没有特权的画家拉普加德》

请注意他所勾画的复杂的线条是怎样被融进描绘的形式里去的，看看它们是怎样体现生命与它自身存在之间的紧密联系的。一件外套的褶皱，一个面孔上的皱纹，一块隆起的肌肉，一种动态的方位，等等——这一切线条都是向心的。它们迫使观众的视线随着它们而到达人物的中心。他笔下的

面孔似乎是在某种收敛剂的作用之下收缩着。使人觉得好像再过五分钟就会变成拳头大小了。像一个萎缩了的头。并且，身体的轮廓线在消失。那个厚重的肉体常常在富有力量性的线条之下被他用一团褐色的模糊光环含糊而又巧妙的区分开来——有时它简直是无边的，一只胳膊或一个臀部的轮廓都可能消失在令人眼花缭乱的光线之中。

《贾科梅蒂的绘画》

不意味着是和马森^①在一幅画中试图表现的把对象支离破碎地分布在整个画面上而赋予它无处不在的相似性一样。如果贾科梅蒂不能划分出一只鞋子的边线，那并不是因为他相信那鞋子是没有边沿的，而是期待着我们填补它的边线。那些沉重而密实的鞋子确实在那里存在着。要看到它们，我们并不一定要实打实地观察到它们的全部。

展现在我们眼前的完全是出人意料的非物质性的东西（*dema terialization*），对此，我们会感到十分突兀。例如，看到一个双腿交叉的男人时，只要见到他的头部和胸部，我便深信他还有腿，甚至觉得可以看到这双脚。可是，假如我真的把目光投向它们时，它们又崩散了，消逝在灿烂的雾霭之中，我不再知道虚无从何而始，人体从何而终。

《贾科梅蒂的绘画》

要了解这个步骤，我们只要看看贾科梅蒂有时为他的雕塑所画的草图就明白了。一个基座上的四个女人——妙极了。让我们仔细地打量一下这个画面吧。我们首先看到的是

^① 安德烈·马森（Aalré Masson, 1896~ ），法国画家。

用粗线条勾画出来的头和脖子，接下来是一片空白，然后是环绕着肚皮和肚脐这个固定点的张开的弧线。我们还看到了一条大腿的残肢，然后又是一片空白，接着是两条垂直线条，再往下又有另外两条。这就是草图的全部。我们是怎样辨认一个完整的女人形体的呢？这里运用了重新建立连续性的知识，靠我们的眼睛将那些不连贯的片断连接成一个整体。比如，在一片空白处我们看到了肩膀和胳膊，之所以能看到它们，完全是因为我们已经识别出了头部和躯干。

《贾科梅蒂的绘画》

那些部分确实是存在的，虽然并没有用线条把它们表现出来。同样的道理，有时候我们也能理解那些没有用文字表达的清晰而又完整的观念。人体是一种由它自身两端构成的流动体。我们面对的是绝对的现实，也是无形空白的张力。然而，难道纸上的空白不能表现空旷的空间吗？当然可以。贾科梅蒂不仅抛弃了物质材料的惰性，而且也排除了绝对虚无的惰性。真空是一种膨胀了的实体，而实体又是一种定位了的真空，现实也由此迸射出火花。

《贾科梅蒂的绘画》

你们注意到了贾科梅蒂画中人物躯体和面部那淡笔轻抹的许多线条吗？用女裁缝的话来说，迪埃哥不是被细密地缝制在画布上，而是用长针脚疏缝着的。会不会是贾科梅蒂想“清楚地填写黑色的背景”？差不多可以这样说。他所强调的不再是把实体从真空中分离出来，而是描绘出丰饶本身。既然它是既完整又多样的，不分开又怎能加以区别呢？黑色线条是危险的，因为它们很可能会抹掉存在，造成生硬割裂。