



艺术理论与批评译丛

沈语冰 顾丞峰 主编

凤凰出版传媒集团 江苏美术出版社

另类准则

直面20世纪艺术

OTHER CRITERIA
Confrontations with
Twentieth-Century

列奥·施坦伯格 著
沈语冰 刘凡 谷光曙 译



艺术理论与批评译丛

沈语冰 顾丞峰 主编

OTHER CRITERIA

另类准则

直面20世纪艺术

Confrontations with
Twentieth-Century Art

[美] 列奥·施坦伯格 著
沈语冰 刘凡 谷光曜 译

凤凰出版传媒集团 江苏美术出版社



图书在版编目 (CIP) 数据

另类准则: 直面 20 世纪艺术 / (美) 施坦伯格著; 沈语冰, 刘凡, 谷光曙译. --南京: 江苏美术出版社, 2011. 4
ISBN 978-7-5344-3592-8

I. ①另… II. ①施… ②沈… ③刘… ④谷…
III. ①艺术评论—世界 IV. ①J051

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2011) 第 036705 号

Licensed by The University of Chicago Press, Chicago, Illinois, U. S. A.

© 2007 by Oxford University Press, Inc.

Preface © 2007 by The University of Chicago. All rights reserved.

著作权合同登记号: 图字 10-2009-386

出品人 周海歌

主 编 沈语冰
顾丞峰

责任编辑 郑 晓

特约编辑 冯白帆

装帧设计 郑 晓

责任校对 刁海裕

责任监印 吴蓉蓉

书 名 另类准则: 直面 20 世纪艺术

出版发行 凤凰出版传媒集团

江苏美术出版社 (南京市中央路 165 号 邮编 210009)

集团网址 凤凰出版传媒网 <http://www.ppm.cn>

经 销 江苏新华发行集团有限公司

制 版 江苏凤凰制版有限公司

印 刷 南京大众新科技印刷有限公司

开 本 718×1000 1/16

印 张 31

字 数 360 千字 插图 283 幅

版 次 2011 年 4 月第 1 版 2011 年 4 月第 1 次印刷

标准书号 ISBN 978-7-5344-3592-8

定 价 75.00 元



营销部电话 025-68155670 68155679 营销部地址 南京市中央路 165 号

江苏美术出版社图书凡印装错误可向承印厂调换

目 录

总序 / 1

2007 年版新序 / 3

序言 / 16

致谢 / 18

1. 当代艺术及其公众的困境(1962) / 19
2. 贾斯帕·约翰斯:最初7年的艺术 / 35
3. 另类准则 / 75
4. 毕加索的窥寐者 / 116
5. 毕加索的“头盖骨” / 140
6. 《阿尔及利亚女人》与一般意义上的毕加索 / 150
7. 莫奈的《睡莲》 / 265
8. 冈萨雷斯(1956) / 271
9. 美国近期素描(1956) / 282
10. 德·库宁的《女人》(1955年) / 290
11. 波洛克的第一次回顾展(1955) / 295
12. 帕辛(1955) / 300

13. 躯干雕像与卢奥·海格(1956) / 305
14. 弗里兹·格拉纳和菲力普·加斯顿在现代艺术博物馆(1956) / 311
15. 保罗·布拉奇的画(1963) / 321
16. 眼睛是心灵的一部分(1953) / 324
17. 客观性与畏缩的自我 / 345
18. 罗丹 / 362

注释 / 443

索引 / 456

译后记 / 461

总 序

在一般理解中，美术学学科包括美术史、美术理论与美术批评三个方面。美术史的研究，幸赖诸多前贤与当代同仁的努力，已稍成规模。但美术理论与批评，特别是对外国美术理论与批评的介绍状况令人担忧，这表现在：与稳步推进并蔚为大观的外国文学、文学理论与批评及西方哲学史等领域相比，国内关于西方美术理论与批评的译介还很零碎，不成系统，更不用说有价值的研究了。我们对国外重要艺术理论家和批评家的了解，对国际重大艺术运动与思潮的介绍，特别是对西方美术理论与批评中的基本原理、方法及其问题的把握，都还显得浮泛粗糙。而国人要建设自己的当代美术理论与批评，必有赖于对西方的深入研究，因为，从学科建设上说，西人在规范性、自律性方面已先行做出表率，堪为模范；从理论资源着眼，西方美术理论与批评中所蕴含的问题意识、方法论意识，对我们来说具有重要的启发意义。

漠视或忽略西方美术理论与批评，不仅使我们失去了对西方哲学、语言学与符号学等新近理论话语进展中种种视觉来源的洞察，而且，还产生了一个直到今天仍在折磨着国内艺术界的错觉：只有西方哲学、语言学与符号学等理论话语才是深刻、原创、高级的。这种错觉直接导致了两个后果：其一，某些艺术家直接用西方哲学、语言学和符号学的概念、术语、观念来制作作品，似乎只有这样的作品才是“前卫、深刻的”；其二，众多艺术批评家直接挪用西方哲学、语言学和符号学理论，或者直接套用文学理论与社会思想术语来从事艺术写作，似乎只有这样的写作才是“有学理、有学问的”。

然而，从格林伯格(Clement Greenberg)到伊夫·阿兰·博瓦(Yve-Alain Bois)、

本雅明·布赫洛(Benjamin Buchloh)等当代最具原创性的艺术批评家却表明,在西方,事情正好倒过来:正是视觉艺术,而且只有视觉艺术(而不是文学或社会理论),才最大限度地挑战了西方已有的哲学和美学基础,迫使哲学家和美学专家们重新提出方案。国内的情形,恰好反映了艺术理论与批评学科建设的亏欠,以及本学科专业文献匮乏的严重程度。正是这种亏欠与匮乏,使得我们的美术史论或美术学研究生们还在囫囵吞枣地阅读哲学、文学理论和社会思想著作(我们的意思不是说这类著作不需要读,而是说,这类著作的阅读不能代替对艺术史、艺术理论与批评的专业文献的研读)。凡此种种,都说明了我国美术学学科缺乏自主和自律(它的学科规则似乎尚需哲学、文学或社会思想来颁布),以及我国美术学教育苍白无力的双重困境。

因此,当务之急,仍是做好基础文献的积累工作,有系统、有深度地翻译、介绍西方美术理论与批评的基本著作,梳理其历史和现状,勾勒其演变、发展的“地形图”,标出其“枢纽”或“重镇”。在此基础上,才有可能结合我国本土语境,特别是结合我国伟大的美术史论传统,进行真正的理论创新,才有可能与国外同行进行有价值的学术对话。可惜,我国对西方美术理论与批评的重要性认识不够,在学科建制、人员配备、资金投入、课题资助等方面,均无法与其他人文学科相比,甚至无法与中国古代美术史和美术理论相比。国内愿意投身本学科基础研究的人少而又少;许多人又不愿在吃力不讨好的文献翻译、整理、积累上下工夫,于是,“贵琦辞,贱文献,废阁旧籍,鬻为败纸,或才翻史略,即楮成文,凿空立义,任情失正,则亦殆矣。”(范景中语)我们认为,就学科建设来说,只有做好西方美术理论与批评相关文献的翻译、整理和积累,才能夯实学科研究的地基,坚实地推进美术学的建设;而就批评实践来说,对外国美术理论与批评的深入研究,也将有助于我们更好地诠释和书写我国当代美术运动,繁荣和提升我国美术理论与批评事业。

—

由于我对艺术的痴迷，母亲终于带我去了一家博物馆，那里有幅巨大无比的画深深地惊扰了我，整整一星期我都没能摆脱它。那一年是 1930 年，那个城市就是柏林（我们家七年前刚刚在那里找到了一个庇护之所），扰乱我那颗年仅十岁心灵的画，便是波提切利（Botticelli）的巨幅作品《圣塞巴斯蒂安》（*St. Sebastian*, 插图 a）——一个不穿衣服的年轻人，被绑在一棵枯树上，脚下散布着砍下的树枝，利箭穿过他的肌肉。这幅画令我忧心忡忡：他怎么还能站在那儿，难道他不疼么？

三年后，我们家逃离纳粹德国，定居于伦敦。那里的艺术学校迅速将我培养成人，我领会了细细地观赏画作还需要别的准则。你不用问一个被描绘的圣者他的献身有什么感觉。成年人都在追踪视觉韵律和“有意味的形式”（*significant form*），他们羡慕的是“画面的完整性”，或是“媒材的真实性”。要是某些表现过度的塞巴斯蒂安（插图 c）展示了他的痛苦，你不必在意，因为这类表现模糊了“绘画的本质目的”。明白了这个道理之后，我也学会了将形式主义的准则运用到我的画作欣赏中。

接着，二战结束；再接着，我来到纽约，开始了艺术史专业的学习，在这里，人们听到圣塞巴斯蒂安迫切需要不同于形式主义的标准。人人都知道，古典

时代以降，箭的刺穿象征着瘟疫，而文艺复兴时期的意大利人将塞巴斯蒂安视为战胜鼠疫的首要圣徒，是他们的仲裁者、领航者和保护者。是的，学生的太太团们都把他叫作“针垫圣徒”，但这个比喻太土了。孤零零一个男人，在黑色死神的笼罩下却毫发无损，最好还是将他比作一根避雷针。让我们看看他是如何用的

viii

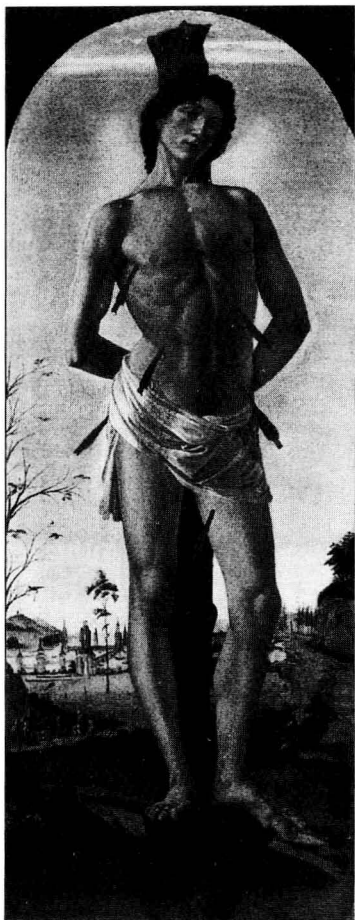


插图 a 波提切利：《圣塞巴斯蒂安》，1474 年，木板蛋彩，195×75。柏林国立普鲁士文化遗产博物馆。[注：除非有特别说明，否则本书所提供的尺寸均为厘米，雕塑作品只说明高度。]

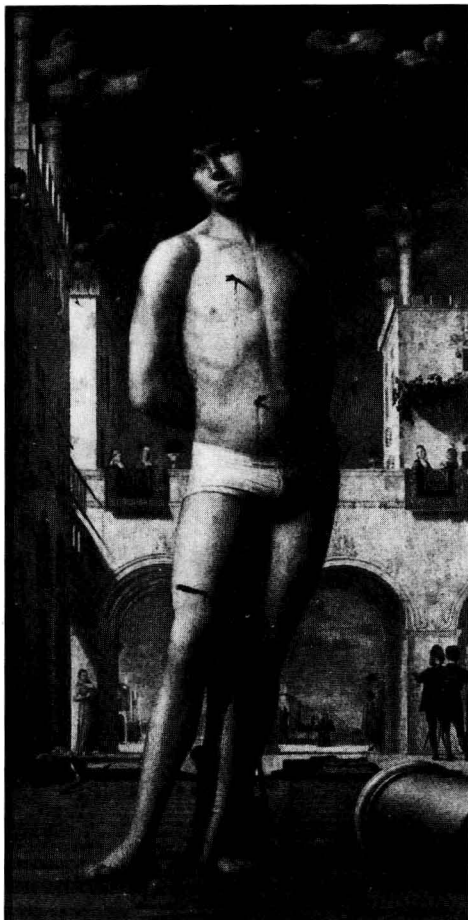


插图 b 安东尼奥·达·墨西拿：《圣塞巴斯蒂安》，1475—76/78。木板油画，171×85.5。德累斯顿国立文化陈列馆。

他的身体挡住可怕的利箭，好让周围的人获得安全的吧。

波提切利那帧泰然自若的圣像画，创作日期可以追溯到 1474 年；而安东尼奥·达·墨西拿 (Antonello da Messina) 那幅沉着冷静的《圣塞巴斯蒂安》(Sebastian, 插图 b) 则矗立于公共广场：一个值得信赖的替身来保护这个城市免遭鼠疫之苦；他若无其事地看着眼皮底下的流浪汉和游荡者、老人和怀中的婴儿、盆栽树木下的女人、右侧那露出三条腿的两个人，甚至还有一个正躺在闲置的武器旁的以短缩透视形式画出的打盹士兵。所有人都悠闲自在，没有一个人注意到那根胖乎乎的避雷针立在广场上——一个除了裤衩什么也没穿的被遗忘的孤独者，被捆绑在一棵枯树上，五支利箭刺穿了他的身体(这是基督受难时的伤痕数目)，其中一支紧挨着心脏。

怎么没有一个人注意到他？当然是因为他的在场仅仅是人们的希望，而并非实际存在——他与你的医疗保险或国土安全部一样，都是隐性的。甚至在波提切利的那幅画里，微小的弓箭手(他们的使命已经完成)渐渐走出人们的视线，中景里也还有两个微型人物在享受他们平静的日子，来表现其漠不关心。与此同时，不管是在城里，还是在乡间，我们的英雄都扮演着不可见的角色，既是实际存在的，也是缺席的。在图画里，他们的效果正在于他们所要体现出来的淡漠之中。

这就带出了另一个标准，即空间安排的标准。让我们这样来设想：安东尼奥/波提切利那一代画家不得不经营由 15 世纪早期的大师们遗留下来的遗产——一份透视的礼物，一个可以统治与开发的空间腹地。但是，这块领地来得太快了，使得画家们遵循仪式和讲故事的方式带有一种令人尴尬的束缚：你全部的剧中人物都聚集在前景里，那又该如何安排背景？当然，你可以将背景画成漂亮诱人的风景；但是，它仍然是背景，远离前景中的行动。所以这份珍贵的透视礼物，本来是想将画面统一起来的，现在却产生了分崩离析的效果。因此，如果说前景与背景之间存在着的裂缝提出了一个问题的话，那么将它视为一个问题，倒

ix

x

有助于人们推崇安东尼奥优雅的解决办法。

在他那幅《圣塞巴斯蒂安》里，石质建筑的冷漠和平静天空的散漫，正好与点景人物的淡漠相匹配，他们夸耀的财富乃是圣者取之不尽的幸运所在。透视后退法或是毫不相关的背景，成了与殉道者相容的东西，成了他周旋调停的后果。Pax tibi，他说——安宁归于你，无论这些利箭如何咬噬着我，都不要为我担心。

或者，正好相反，让痛苦折磨他，这正是曼泰尼亚(在 1460 至 1490 年间画过三次)想象圣塞巴斯蒂安的方式，画家描绘了圣塞巴斯蒂安万分痛苦的情形(插图 c)。于是我们就得以别的标准，即传记的标准，来加以判断，仿佛这幅画重新估算了英雄的个人苦难。

不过，在曼泰尼亚这幅画的另一极，有一幅马提奥·迪·乔瓦尼(Matteo di Giovanni)所画的同一个时代的《圣塞巴斯蒂安》(插图 d)：这是一个没被捆绑的人，孤零零地立于沙漠，对自己身上的 12 处伤痕泰然自若，我猜想马提奥甚至想要让他微笑。他的双手分别拿着代表胜利的王冠和棕榈叶，空中的两位小天使则在他头顶的光晕与乱蓬蓬的头发之间扣上了另一顶王冠。作为坚定信念的模范，马提奥的殉道者宣布他严酷的考验已经过去，此刻已不再担负什么社会义务。我情不自禁地想到了德彪西(Debussy)《圣塞巴斯蒂安的殉难》[*Le Martyre de Saint-Sebastien*, 1911；模仿狄安诺齐奥(D'Annunzio)的神秘演奏]，同样也避开了那令人分心的鼠疫事件，在一种典型的信念行为中展示主人公的形象，他渴望着人间的乐趣，并嘲弄其行刑者们：“汝之箭，赐我以死，赐我以生！”

用以判断圣塞巴斯蒂安形象的几乎任何一个标准——至少刚才引用的每一个——都有其优点。我那个小学生级别的问题(“难道他不疼么?”)也切中要害。塞巴斯蒂安擅长驱瘟避疫的说法，包括他的疼痛即甜蜜的说法，也不无道理。xi (“每一支刺中我的箭都给我带来天堂的祝福”，他在德彪西的宣叙调中唱道。)甚至形式分析的习惯也有所补益，因为没有其他学科会像它那样重视空间的恰当运

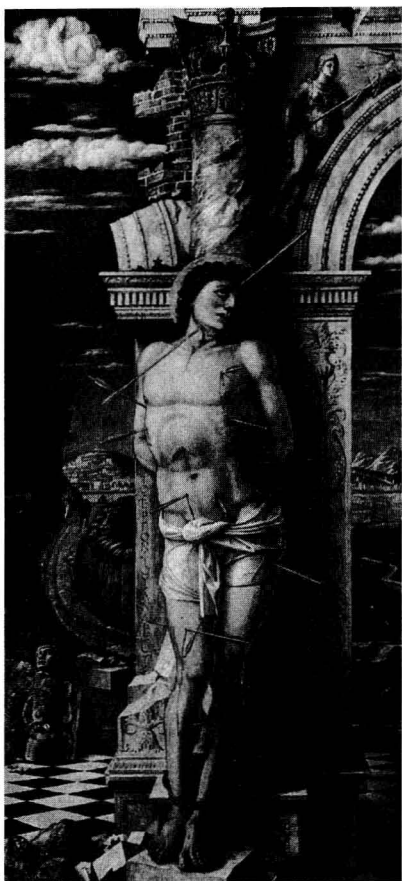


插图 c 安德列·曼泰尼亚：《圣塞巴斯蒂安》，约 1460 年。木板油画，68×30。维也纳艺术史博物馆



插图 d 马提奥·迪·乔瓦尼：《圣塞巴斯蒂安》，约 1480 年。木板蛋彩，126.4×59.7。伦敦国立美术馆

用。还有一系列别的准则，没有一个是过时的。

没有别的准则了吗？为什么它们就已经足够了？考虑一下文艺复兴时期画家们的第二个痴迷吧——对人体解剖的研究。正是在圣塞巴斯蒂安的形象里（还有在被脱去衣袍的基督的形象里），文艺复兴时期的画家们展示了他们刻画男性裸体的精湛技能。不过，要是除了遵守规则、规范以及数学的精确性外，什么也不能允许的话，解剖学上的正确性到了学院派手里就会衰微。幸运的是，想要涵

xii 盖我们的塞巴斯蒂安，需要别的标准：超越规范，强调特殊性。我们立刻就能发现，任何两个腹部都有差异；双脚不同于小腿的凸起处，也不同于大腿的鼓胀。跟其他早期解剖学家不同，波提切利和安东尼奥，想让普遍性受到特殊性的影响。他们将社会上对极为相似的东西的狂热爱好——对完整的男人和标准化的女人 [从“美惠三女神” (Three Graces) 到“40 个火箭女郎” (forty Rockettes)] ——两极化。我们想要的就是他们的复数形象，可互换的形象。

xiii 既然圣塞巴斯蒂安圣像中的人类体格带有这种个性，我便在上述渐衰的标准中找到了兴趣所在——利箭的刺痛、牺牲者的奖赏、向后遁去的空间的无聊感，以及公共健康问题。现在，重要的是怪癖的解放，是“每个家伙的大小与欢乐” [语见《特里斯坦·香迪》 (*Tristram Shandy*)]，是从头到脚都不同的解剖学上的证据。

被赋予特权的独特性标准，暗示了与被准许的自我的其他形式之间的相似关系：肖像与传记，以及由宗教改变所带来的私人化崇拜模式，不过，让我们的罗列到此为止。只要我们能想起两三幅画，并注意到它们之间的迥异就够了——就像其画作中的缠腰带所表明的那样，马提奥与波提切利坚持无时间性，而安东尼奥却坚持当代性，坚持兜售画家最时髦的信念。人们可以不停地观看，并惊叹地看到这些作品吸引了更多不同的反应，例如同性恋的知觉，就是高度相关的；或是异性恋的知觉，因为我们在瓦萨里 (Vasari) 的书里读到，巴托罗梅奥 (Fra Bartolommeo) 的《圣塞巴斯蒂安》 (*St. Sebastian*，过去曾收藏于佛罗伦萨圣马可教堂) 使得女人们坦言，这幅画实在是令人羞愧，以至于人们不得不将其藏匿起来。显然，带有不恰当标准的老百姓们，误将这些神圣的近乎赤条条的圣人，当作了情欲的对象。

接下来我要谈一谈这一新序里的“悔过书”部分了。

二

一个拼写错误曾经模糊了此书 1972 年的版本，不过现在已经得到了更正。有些尚未更正的错误则令人后悔，例如“文人”（“men of letters”，在 xxi 页^①曾引用过），本来用以将舞文弄墨者从艺术公众中区分出来。我的意思并不是说“只有男人”（“Men only”），20 世纪 70 年代兴起的修正主义，将重点从“文”推向“人”，使这个词充满了排他性的动能。这究竟是谁之过？乔伊斯(Joyce)的《尤利西斯》(*Ulysses*)里有人抗议道：“要受责备的只是历史。”不过，这样的含糊其辞并不是理由。我应该认为“舌之舟”(Ship of Tongues)是由双性驾驭的。

此外还有些令人遗憾的地方。我将它们罗列于此，是因为白纸黑字现如今由于技术的缘故已不可更改了——而勘误表永远有效，就像残留在琥珀中的蚊子。

有两个标题被糟蹋了。首先是关于劳申伯格(Rauschenberg)1968 年由声音激活的电子墙(在第 81 页上引用过)。请记住：当你走进那个展厅时，你发出的任何声响，不管是脚步声还是说话声，都会立刻产生效应，唤起一种来自屏幕上的浅表深度的空椅子的幻觉。一些欲急切地制造噪音的人，想要得到一个清晰的画面，对着那些无辜的设备大喊大叫；有些人拍巴掌；许多人则喃喃自语，而他们的缄默则使图像彻底消失。我们被永远陷于共谋之中。我误将此作命名为“椅子”，这样就无从赞美劳申伯格双关语的巧致：他称其为《声响》(*Soundings*)。^②

xiv

为毕加索的一幅素描(插图 103)所加的标题，导致了另一个漏洞。这幅画曾被复制在克里斯蒂安·泽沃斯(Christian Zervos)名为《巴勃罗·毕加索》(*Pablo Picasso*)的展览目录中(1942 年，第 685 件作品)，标题是《站立的裸体》

① 指原版页码，即本书边码。——译者注

② *Soundings* 既有“声响”，也有“探测(水深)”的意思，因而作者称之为双关语，但在汉语里难于表达。——译者注

(*Standing Nude*)。由于泽沃斯的这些目录经过艺术家本人的审订，我的插图标题最好与这个已公开发表过的标题相统一。不过，再看一下：底部那个稍微有些直立的形象(要是裸体的话，很像裂开的桃子)，却是一件女骑装或西装的开口。因为，我们如今已经知道，毕加索 1907 年时曾计划画一幅画，粗暴地对待布劳涅森林的半人马情侣——但接着却改而绘制《亚威依少女》(*Demoiselles d'Avignon*)。因而插图 103 是这一流产计划的一部分；它不是一个裸体。

第 170 页，在说到毕加索为《亚威依少女》所作的习作时，我提到了“18 张保留至今的速写”，这个保守的数字指的是到那时为止已经发表的数量——比在泽沃斯第 2 卷中列出的数目来得少。许多年之后，毕加索找到并首次展示了他为《亚威依少女》所作的 15 本速写簿。我们现在已经知道，毕加索坚持不懈的习作数量达到了千幅之多——不知疲倦地重复劳作是需要的，这样才能使最后的结局充满即兴发挥水到渠成的况味。关于毕加索的敏捷、不可捉摸与速度，已经有太多的老生常谈了，在这种情况下，我将他不知疲倦的习作数量降低到“18 张”，实在令人羞愧难当。

愿我的罪过得到宽恕，正如我期望的那样，某一天，人们也得宽恕他人所犯的错误。

还有一个更大的尴尬。在第 315 页上，我的文本引用了一位学者的话，他坚持认为“在对私生活与人类尊严的兴趣中”，米开朗琪罗的性生活(与其艺术无关)，“与我们毫无关系”。在这种观点中，私生活指的是一种神圣的东西，连历史学家也必须尊重。我不同意这个观点，并且认为“私生活的重心已经转移，正如性的公共地位也已经转移了一样”；而对于淫秽的感觉，在某些文化里，可以落实在饥饿、死亡或疾病上。最隐蔽的秘密时不时地会被认为是不可说的，包括家庭内部的乱伦或精神错乱；金钱，即生计的来源和必需品；还有被禁绝的宣传，例如在麦卡歌时代赞成共产主义，或在米开朗琪罗的年代对异教有所暗示，

这些都会暴露或威胁到你的生活。“当一种极端的私生活潜行时，谁还敢随便说话？”

在得出这个观点时(第 315 页)，我怀着一种错误的自信：“在某些时期，例如今天，宗教经验比性经验更难在公共层面上加以讨论……”这在 1967 年时是正确的，那时美国人以世俗宪法为自豪。而今，40 年过去了，不受禁止的宗教狂热的浪潮，似乎已经使得那个宣言变为来世之物，且愚蠢不堪了。要责备的似乎又是历史。

xv

疏忽是不可避免的，不过我的某些过错在于嘲笑了透视律：它们不是随着距离的增加而萎缩、消退的，而是放大。

此书的标题文章(第 60—63 页)亦复如此，在那里，我反思了美国人对艺术的焦虑。曾几何时，这种艺术玩意儿(异想天开的东西，例如油画之类)对一个尚未开发的社会来讲是过于精英了；也不够民主。我认为，这解释了我们继承得来的智慧：只有在另一些让人感到更为惬意的名称下，我们才会承认艺术。

我列举了一系列委婉的说法，却疏忽了最明显的一种。我观察到，某些制作艺术品的人认为自己“不是在创作艺术品而是在工作”；一些购入艺术品的人认为自己是“在做财经投资”；某些兴起绘画新潮的人则称艺术“不是艺术而是行动”(“画家通过其绘画行动来摆脱艺术”乃是抽象表现主义者们提出的口号)；不久之后，那些制作“抗议艺术”的人，则将艺术界定为不是艺术，而是“真正的社会政治力量”。在这些另类准则的喧嚣中，艺术的交易商们则在抢夺战利品——不是因为迷恋艺术，而是为了囤积“品质库存”。媒体则在大肆欢呼昨天的拍卖会上创下的新纪录。千万不要在乎艺术——只有所得利益金箔般的闪光才是重要的。任何东西都可以在我称之为“非艺术的补偿性他者”中，重新定位艺术。

我那篇写于 1972 年的论文没有预见到，随着 1964 年 5 月 29 日的到来，我本

来应该看到的一步，当《生活》(LIFE)杂志为一期有关贾柯梅蒂(Giacometti)的专题取名为“获奖者之冠”的时候(这位冠军击败了所有竞争者)，那是真正的前卫。它使得艺术的呈现成了竞争冲动的另一种凯旋方式。到现在为止，艺术品本身也许可以被置于对抗中，因此，看到它们被并排放在一起，我们就来到了一个旁观者的游戏之所，观看它们力争上游的“表演”。这就成了被巧妙地驯化了的艺术创作背后的神秘动机。被剥夺了罗曼蒂克的光环后，创造性归根到底成了对挑战者的重创，不是艺术而是竞赛。我们被怂恿(根据最近一个出版商的大肆宣传)要“通过他们之间的相互对抗的透镜”来观看盛期文艺复兴的那些大师们，更不必说后来那些强有力的选手了，因为他们总是彼此展开激烈的竞争。我们现在的收获是对策展人的创造性获得了深刻的洞见——而这是《另类准则》未曾预见到的。

还有一件事此书本该提及却忽略了。在讨论“平台式绘画平面”，将它视为“20世纪60年代富有特色的绘画平面”时(第82—90页)，我的文本将这类绘画与文艺复兴时期作为虚拟窗口的绘画作了对比。这里，我遵循了标准的方法，不过，正如魏尔纳·霍夫曼(Werner Hofmann)提醒我的那样，作为窗口的绘画取代了一种较早的“寺院缮写室的传统”。曾经有整整一千年的时间，在中世纪欧洲的僧侣缮写室里，艺术家们一直致力于各种手稿的插图工作，不是陶醉于让人信以为真的空间的营造中，而是为了装饰各式上等的羊皮纸。他们的艺术，正如潘诺夫斯基(Panofsky)曾经说过的那样，最终“寿终正寝于透视的泛滥”。当人们考虑现代主义扁平绘画的那些先祖时，这些人是值得后人尊崇的。

某些需要扩展的东西后来终于出版了，但不是在这本书里。劳申伯格之擦拭德·库宁(de Kooning)的素描——在第86页曾过于简单地提到过——在《遭遇劳申伯格》(*Encounter with Rauschenberg*, University of Chicago Press, 2000)一书