

西方当代
视觉文化
艺术精品
译丛



Contemporary Western
Visual Culture & Art

常宁生 顾华明 主编

SURREALISM AND THE VISUAL ARTS

Kim Grant

超现实主义与视觉艺术

[英国] 金·格兰特 著
王升才 译

西方当代
视觉文化
艺术精品
译丛



Contemporary Western
Visual Culture & Art

常宁生 顾华明 主编

SURREALISM AND THE VISUAL ARTS

Kim Grant

超现实主义与视觉艺术

[英国] 金·格兰特 著
王升才 译

图书在版编目(CIP)数据

超现实主义与视觉艺术/(英)格兰特著;王升才译. 南京:江苏美术出版社,2007.3

(西方当代视觉文化艺术精品译丛/常宁生,顾华明主编)

ISBN 978-7-5344-2217-1

I. 超… II. ①格…②王… III. 超现实主义-艺术评论-西方国家 IV. J110.99

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 031561 号

© Kim Grant 2005

This book is in copyright. Subject to statutory exception and to the provisions of relevant collective licensing agreements, no reproduction of any part may take place without the written permission of Cambridge University Press.

First published 2005

由剑桥大学出版社授权江苏美术出版社

独家出版本作品中文版

登记号:图字:10-2006-29

主 编 常宁生 顾华明
责任编辑 张延安
装帧设计 卢 浩
审 读 顾承峰
责任校对 刁海裕
责任监印 吴蓉蓉 朱晓燕

书 名 超现实主义与视觉艺术

出版发行 凤凰出版传媒集团

江苏美术出版社(南京中央路165号 邮编 210009)

集团网址 凤凰出版传媒网 <http://www.ppm.cn>

经 销 江苏省新华发行集团有限公司

制 版 南京展望文化发展有限公司

印 刷 扬州鑫华印刷有限公司

开 · 本 652×960 1/16

印 张 33.5

版 次 2007年3月第1版 2007年3月第1次印刷

标准书号 ISBN 978-7-5344-2217-1

定 价 48.00 元

营销部电话 025-83248515 83245159 营销部地址 南京市中央路165号13楼
江苏美术出版社图书凡印装错误可向承印厂调换



总序



人类的文化从视觉认知和感受的角度，可以分为文本和图像文化两大类。文本是人类文明发展到一定阶段为了更系统准确地传达和沟通的需要而创造的一种符号系统，图像则是人类对自然世界的模仿和想象所创造的另一种表现与传达的方式。在文字还未出现之前的史前时代，原始人类就已经开始制作图像。这一传统一直延续至今，从未中断。如果说文学、哲学、语言学研究的主要对象是以文本系统为主，那么艺术史和视觉文化研究则主要是以图像作为其研究的对象。长期以来，艺术史学科在我国一直处于相对边缘、不受重视的状态。不知是何原因，整个20世纪中国著名的综合性大学都具有强大的文史类专业，却很少设立艺术史和视觉文化专业学科。通常都将这些专业放在艺术院校和单科的美术学院内，而这类院校又以艺术创作与实践为主，艺术史作为公共课一直置于边缘状态。相比之下，西方的著名大学和综合院校则普遍设有艺术史与视觉传播专业，其研究和教学均产生了广泛而深远的影响。

自20世纪80年代以来，西方艺术史学科的发展出现了一些新的变化和理论的转型。这些新的变化主要表现在三个方面：一、艺术史研究的对象不再局限于“精英艺术”和“高雅艺术”，而逐渐扩展到“大众艺术”和“通俗文化图像”；二、艺术史研究的视野不再局限于西方艺术，而扩展到亚、非、拉美等世界范围的艺术图像上；三、艺术史的研究方法也不再局限于本学科的理论方法，而选择和吸收了其他相关学科

的一些方法和理论体系，如符号学、现象学、阐释学、社会学、心理学、解构主义、女性主义以及文化研究理论等。这意味着传统经典的艺术史正在向一种跨学科和多元性的新艺术史转向。美国芝加哥大学教授 W. J. T. 米切尔指出，当前学术界以及公共文化领域正在发生一种关系错综复杂的转型。这一转变被称为“图像的转向”，由此艺术史学科将会从理论的边缘性转化到学术中心的位置。今天艺术图像和视觉文化研究正逐渐成为学术和文化研究的中心。

事实上，当今的时代已进入了一个视觉图像为中心的时代，电影、电视、摄影、绘画、雕塑、建筑、广告、设计、动漫、游戏、多媒体等正在互为激荡汇流。这个以图像为中心的时代也就是我们所称的图像时代或视觉文化的时代。随着图像时代的到来，视觉文化研究是近年来国际学术界出现的一个新的跨学科研究领域。视觉文化及其研究已经由一个对从事艺术史、电影与媒体研究、社会学及其他视觉研究者有用的术语，变成了一个时髦的，也许还是有争议的研究交叉学科的新方法。关于跨学科 (Inter-disciplinarity) 研究，法国学者罗兰·巴特认为，“要进行跨学科研究，挑选一个‘学科’（一个主题）而后扩展到它周围的两三门学科是不够的。跨学科研究旨在创建一门不属于任何一门学科研究的新对象”。

正是基于这样一种认识，我们策划编辑出版了这套“西方当代视觉文化艺术精品译丛”，精选欧美当代著名艺术史和文化研究学者的最新论著译介到我国。本丛书的选题大致可分为如下四个方面：一、新艺术史系列；二、视觉文化研究系列；三、公共艺术研究系列；四、博物馆研究系列。通过这套丛书的编选和翻译，我们希望能够反映和体现出国外学术研究的最新进展和动向，并对我国的文化研究和学术本土化有所裨益。

常宁生 顾华明

2006年7月1日

此研究追溯和探讨了从超现实主义的诞生到 20 世纪 30 年代中期超现实主义的制度化的超现实主义视觉艺术理论的发展和接纳过程。金·格兰特 (Kim Grant) 从超现实主义艺术理论着手,以漫谈的形式论证了超现实主义和当代艺术评论之间相互复杂的关系。她分析了《艺术纪实》(Cahiers d'Art) 杂志提出的超现实主义艺术所面临的挑战。《艺术纪实》激励了一群年轻画家,他们潜心研究与现代艺术形式主义变革相一致的自由而富有诗意的绘画技法。格兰特认为超现实主义视觉艺术的中心趋向是诗意的一种物质表现形式,她分析了法国现代艺术理论中的诗歌意义以及读者期望革命性变革时的先锋派艺术运动所面临的困境。

金·格兰特是南缅因州大学艺术史副教授。



此项目开始时只是在理查德·谢夫指导下在奥斯汀得克萨斯大学撰写的一篇论文。论文的研究和撰写受到了得克萨斯大学继续奖学金和雅各布·K·雅维兹基金会奖学金的支持和赞助。在法国，许多人亦给我的研究提供了诸多帮助，他们是：杰奎琳·雪诺—杰恩德朗，1900—2000 画廊的马赛尔·福雷斯，《艺术纪实》版本的伊夫斯·德·风特布露，让·布切画廊的 M·杰格，路易斯·雷里斯画廊的奎丁·劳伦斯，艾尔伯特·罗伊布画廊的艾尔伯特·罗伊布、西蒙·卢萨特，阿尔普基金会的盖布里尔·曼，巴黎市现代艺术博物馆的杰奎琳·蒙克，荣纳博物馆管理处长克劳德·雷纳尔、赫南多·维内斯、侯赛·沃维尔。南缅因州大学教务长办公室为本书插图提供了经济上的支持。在此，我要感谢罗杰·卡丁纳尔、约翰·克拉克、尼尔·卡克斯、巴顿·克雷默、南希·德芙巴克、斯蒂芬·哈里斯、艾利纳·怀特、迈克尔·马莱斯、理查德·谢夫、杰夫瑞·奇普斯·史密斯，谢谢他们的支持与帮助。此外，我还要感谢南缅因州大学艺术系的同事罗斯林·格兰特，特别是查尔斯·克莱默。

此书谨献给他们！



前言



超现实主义者如此赞美“诗意”这个词，这难道不是让各种商品用同一个耀眼的术语来表现的谎言的一个绝佳例证吗？……

“诗歌”这个伟大的名字一直被人利用去处理许多假哲学、假科学、假玄学、假马克思主义的垃圾。

——雷蒙·格诺(1935)^[1]

总之，超现实主义者捍卫的是诗歌的权利、自由的权利和幻想的权利。不过，说实话，这是一场老式陈旧的斗争。

——马克西米利安·戈捷尔(1938)^[2]

1935年雷蒙·格诺(Raymond Queneau)谴责超现实主义是以诗歌的名义挂羊头卖狗肉的垃圾；这不仅仅只是一个幻想破灭的前超现实主义者所表达的个人积怨，而且还是对超现实主义艺术和思想长达十年之久的批评的一种共鸣。诗歌，从最广的意义上来说，是自由的不受任何束缚的创作表达形式，这也是超现实主义最根本的目标。毋庸讳言，超现实主义是献给洛特雷亚蒙(Lautréamont)呼吁大家崇尚诗歌的一个运动。诗歌肩负着一个崇高意义的古老而悠久的传统；正如格诺所描述的那样，诗歌是一个耀眼的术语。不仅如此，这个术语还主宰了20世纪二三十年代的艺术评论和美学讨论。两次世界大战之间的评论家、理论家和艺术家从艺术的方方面面呼吁人们回归诗歌艺术，而

且他们声称已经定义和掌握了视觉艺术中诗歌的现代表现手段和方法。超现实主义者从其首次亮相以来，就广泛地参与了构建一种崭新而又真正富有诗意的现代视觉艺术的种种努力和尝试。

格诺在嘲笑超现实主义者的作品是有用的“假哲学、假科学、假玄学、假马克思主义的垃圾”的同时，还着重强调了两次世界大战之间艺术评论中的一种主格调；它开始是评论界对 1925 年超现实主义者举办的首次展览的最早反映。一般而言，当代评论界普遍认为超现实主义视觉艺术沉迷于高深莫测的理论并受其左右，不仅没有诗意，反而是一小撮既不懂视觉艺术又不懂诗歌独特语言的诗人所策划的美学诈术，一种摆脱困惑的荒谬滑稽行为。然而，1935 年最令艺术界许多人羞辱和痛苦不堪的是超现实主义运动在艺术界的统治支配地位。超现实主义不仅在商业上取得了成功（虽然不怀好意的评论家常常夸大超现实主义艺术在商业上的成功），而且作为两次世界大战之间的主要艺术运动，超现实主义变得愈来愈重要，愈来愈流行，愈来愈成功。1936 年，曾多年否认和躲避超现实主义的安德烈·马松（Andre Masson）以务实而屈从的口吻给他的经纪人 D. H. 卡恩韦勒（D. H. Kahnweiler）写信说：“没什么可做的，也没什么可说的，‘超现实主义’这个术语现在和永远都将表示艺术的一个新阶段。”^[3] 20 世纪 30 年代中期，人们普遍认为超现实主义不仅是最新的现代艺术运动，而且其主要贡献是在视觉艺术中恢复了诗歌艺术。因此，尽管在长达十年之久的时间里人们普遍反对超现实主义者的艺术作品和理论，但是，超现实主义已经成为了两次世界大战期间，世界评论和艺术界在现代视觉艺术中恢复诗歌艺术的主要代表。过去一直致力于反对艺术界和当时流行美学的一个运动现在已完全建立了其在艺术界的霸主地位；不仅如此，它本身还确定了那一时期应关心的重大问题和优先考虑的事情。

马松不愿接受以超现实主义来定义的他那个时代的艺术的时候，正好也是超现实主义业已失去了它那对立的先锋派地位的时候。狭隘的艺术定义和诠释引起了人们对各种限制和束缚的反抗；到了20世纪30年代中期，超现实主义者实际上已经扮演了引领当时艺术运动的角色。超现实主义者已经成了崭新而富有诗意的现代艺术的化身；为了把他们的影响扩展到全世界的每个角落，他们抓住机遇，很快规定和界定了超现实主义运动的艺术思想和作品。在此过程中他们的思想得到了限定和澄清；那种攻击性——那种刻画早期超现实主义介入或干预特征的不可思议的理论大部分不见了或被美化了。那些开始以美学评价术语和与其随之而产生的社会和政治含义，作为一场意义重大的革命战斗的一部分理论成了超现实主义作品的简化易懂的解释或文字注释。到了1938年国际超现实主义展览举办的时候，超现实主义作为一个纯粹的艺术运动包裹隐藏得很巧妙，以致于评论界人士也仅把它当做老一套东西来对待。正如马克西米利安·戈捷(Maximilian Gauthier)在展览的评论文章中所写的一样，为诗歌的权利、自由的权利和幻想的权利而进行的战斗是一场古老的战斗；他进而暗示，这是一场早已打赢了的战斗。

近年来，超现实主义一直引起了艺术史家和其他特别关心哲学、心理学、科学、玄学和马克思主义理论的人士的极大兴趣；格诺嘲笑这些理论只是为了哗众取宠和谋取利益或钱财，然而，那些理论，尤其是心理学理论，或从一个较小的范围来说，马克思主义理论，确实反映了当代理论所关注的问题；而且，这些理论还把超现实主义推到了一个独一无二的现代艺术运动的位置，此运动直接影响了一系列有意识的评论做法与概念的形成^[4]。对许多学者而言，超现实主义不仅仅只是具有历史意义的一个工程，它还是他们也能直接参与其中表现其思想和创作其作品的一个运动。广义而言，这个工程可以被认为是大大地削

弱了西方思想和文明中的那些理性主义设想的基础。当代评论思想和超现实主义实践之间的近似看法与认识常常有意使理论分析和超现实主义思想及作品的历史研究之间的界限模糊不清、泾渭不明。许多近期超现实主义的研究似乎对超现实主义运动和其艺术历史表现形式的思想观点并不是那么感兴趣，他们更感兴趣的是以超现实主义艺术为契机在这一庞大的超现实主义工程中揭示所有表现形式中的内在矛盾和心理动机。

毫无疑问，由当代理论热点问题所决定的选择性重点对任何时期的任何艺术表现的学术研究都是有地方特性的。超现实主义的学术研究其独特的地方是，在一定程度上，人们并不是把超现实主义运动分析为一种历史现象，而是一直把它归入为统领理论和思想阵地的范畴。与文学的其他重大现代艺术运动相比较的话，对两次世界大战之间的法国超现实主义的艺术历史研究尽管近来有所升温和加强，但是，过去一直研究不足，将来仍会非常有限。想一想在学术上是如何对待立体主义和印象主义的历史和理论的复杂性问题，人们就可以知晓超现实主义在艺术历史文学中一直受冷落和怠慢的行情^[5]。这种结果的部分原因应归咎于超现实主义者，特别是其领导安德烈·布列东(André Breton)所详尽阐述的他们自己的似乎不可辩驳的理论。不像在当代有许多争议的解释和界限相当模糊的立体主义和印象主义运动，法国超现实主义本身就是一个有明确纲领的完整体系。学者们非常尊重这一纲领的绝大部分内容；在研究超现实主义艺术理论时，他们只是简单地引用超现实主义者的原话去解释该运动的目的、意图和作品，很少质疑和审视原话的解释内容。事实上，许多超现实主义者的视觉艺术主张极端复杂而且常常晦涩蒙眬，人们只有可能对其作出简单的还原性总结，不可能对其作出严肃认真的分析^[6]。这种消极被动的反映跟全面分析印象主义和立体主义有关的所有当代评论和理论主张形成了非常

鲜明的对比。

造成对超现实主义的艺术历史近视的第二个重要原因是超现实主义运动始终坚持视觉艺术和书面诗歌同样都是超现实主义运动的有效形式^[7]。刚开始的时候超现实主义被认为是一个文学运动，而超现实主义视觉艺术过去甚或在很大程度上仍然会^[8]被认为是一种文学表现形式。一种对所谓文学艺术的偏见不仅主宰了 20 世纪 70 年代以前的现代主义的艺术历史叙述，而且还影响左右了用于研究超现实主义的方式方法。过去大家普遍认为超现实主义艺术的重要问题是主题和图像。这些问题在学术上比超现实主义艺术提出的概念性和美学性问题受到了更多的关注和重视，因为这些问题更容易从模仿的表现作品中的前现代主义概念的角度去理解。超现实主义的理论研究主要是从文学研究的角度进行的，直到今天，超现实主义艺术的许多有意分析和解释还是一前一后地与超现实主义文学的研究放在一起进行的^[9]。当然，这种方法与超现实主义者的自己的诗歌和视觉艺术同样都是和超现实主义的有效表现形式的总体观点是一致的。而且，这种方法还有益于阐明两种表现形式之间的平行对比和相互交换关系。然而，这种方法往往容易陷入特殊细节的泥淖（比如说直接比较特殊的绘画作品和诗歌），更重要的是，这种方法不能解释问题的复杂性以及创立超现实主义视觉艺术理论和超现实主义视觉艺术等有关问题的复杂性。

本书中一个主要主题是超现实主义视觉艺术的中心理论的重要性，这正好直接反驳了公认的超现实主义视觉艺术和理论的观点。人们一般认为，超现实主义艺术只是一个主要文学运动的事后回想或附加物；超现实主义艺术过去一直被描述成是把文学理论和技巧应用于视觉艺术的堂吉珂德式的不切实际的尝试^[10]。与此相反，我对超现实主义艺术理论和作品的分析论证了超现实主义从一开始就以诗歌思想的物质体现为依据。超现实主义者认为诗歌本身就是精神活动的具体

形式，这种概念主要是从视觉艺术是诗歌的当代理论发展形成的。诗歌活动的具体操纵实质，正如超现实主义者所设想的一样，需要创作和表现的物质有形形式。因此，视觉艺术远远不是某种文学概念的附加产品，它是超现实主义运动最合适而又最有效的表现形式，是诗歌活动的具体物质体现。

如果要想理解超现实主义运动和该运动所创立的诗歌的具体表现理论，那么，从当代现代艺术理论的社会背景去研究和分析超现实主义是非常必要的。过去人们很少关注超现实主义和其与当时非超现实主义艺术理论的关系^[11]；事实上，在他们的艺术文章中有关超现实主义和艺术理论的内容确实是惊人的少。除了不可避免的有关超现实主义的达达起源的争论、毕加索与超现实主义的关系的讨论，以及最近有关乔治·巴塔耶（Georges Bataille）和其意见不同的小组与超现实主义运动的关系的参考资料以外，超现实主义艺术和艺术理论往往似乎是生活在真空之中^[12]。本研究将从法国两次世界大战之间的评论界的期待和美学界所关心的问题入手，详细研究超现实主义视觉艺术理论的发展，从而填补上面所说的空白或缺陷。同时，本研究还将重点分析超现实主义者自己创作的视觉艺术的主要原始资料和著作以及评论界对运动所作出的反应。更笼统地说，就是两次世界大战之间的艺术评论。我相信这样的一种研究方法将有利于更全面、更细致地理解视觉艺术的超现实主义理论。

不像许多近来的学术成果，此学术成果并不是一种扣人心弦的超现实主义读物，也就是说，它只是按照一种预定的理论方法撰写的一种读物。从这个方面来说，有人可能指责我理论上相当幼稚，因为我设想以一种更中立或更准确的态度来呈现或表现历史史料，而不是站在我自己的历史立场上允许歪曲和不公正的现象发生。面对这样的指责，我仅想说明的是超现实主义远远不只是这些极端不公平的解释和

描述。超现实主义的研究成果有极为丰富的超现实主义艺术作品的理论分析；这些理论分析往往是引人入胜，妙趣横生，但是，令人烦恼的是这些分析常常忽略或鄙弃历史的准确性^[13]。是的，事实确是如此，在整个超现实主义的学术研究中，通常的做法是寻找回忆文章或作品作为早前所发生的事件的证据或解释，全然不顾这些回忆不可避免地所带来的历史失真和歪曲现象。因此，我认为，作为一种历史的表现形式，超现实主义艺术和理论理应受到关注和重视，应在其特定的历史环境中分析和研究其复杂性和发展。毫无疑问，在这样的研究中，所斟选的资料必然受到历史学家的理论和方法观点的限制，难免不公、不全，有待进一步考证。从这个意义上说，历史学家的文章与任何作家的作品没有什么两样，但是，其与历史对象所进行的对话还是值得注意的抑或是非常重要的。不过，我的宗旨是既关注超现实主义艺术又关注其历史问题。为了达到这个目标，本研究将按照20世纪二三十年代作品在法国出版的年代顺序描述和分析超现实主义的视觉艺术文章和有关超现实主义的艺术评论文章。

任何一种历史表现形式的意义都具有不固定的特点；这种观念是本研究的一种主要理念，它有利于分析超现实主义对视觉艺术的早期立场和态度。大致而言，超现实主义对视觉艺术的早期主张是针对当代评论界的反应和期待所进行的漫长谈判中的一个战略过程。超现实主义绝对不是一个完整的统一体，为了应对外部和内部的压力，它本身也处在不断的自我界定的过程之中。这种应答也许在超现实主义运动的政治谈判和斗争中表现得最清楚，但是，在界定和建立超现实主义视觉艺术时它也表现得同样清楚。过去，人们一般忽视了超现实主义艺术和理论发展的社会背景和年代的重要性；绝大多数学者往往只想引证作家和艺术家，从不考虑其作品的时间和背景^[14]。这么做的结果是，他们既采纳又宣传了超现实主义是永恒不变的虚假概念；在某种

程度上，这与超现实主义运动在巴黎艺术界的那种被质疑和摇摆不定的真正地位是不相符的。如果像通常所做的那样只把超现实主义艺术和艺术理论看做一个孤立的统一体，那么，我们不仅会忽略生动有趣的社会背景，而且还会疏漏超现实主义者的主张和其各种修改后的思想观点。超现实主义者非常关心当代问题并积极参与视觉艺术的实质和目的的大讨论。这种战斗的结果不仅在超现实主义者自己的艺术和著作中产生了共鸣，而且在当代艺术论著中产生了共鸣。现代视觉艺术的各种竞争性概念之间的互动，在20世纪30年代为建立超现实主义的艺术特征和巩固超现实主义运动的美学地位起了关键性的决定作用。

在超现实主义艺术的学术研究中，最大的疏忽是没有对诗歌这个曾经用来评价超现实主义者艺术实践意义的关键术语作出任何严肃的分析或探讨。在两次世界大战之间的艺术评论和美学理论中诗歌受到许多的责难和质疑，而视觉艺术中的诗歌概念在超现实主义的艺术历史讨论中却完全被疏忽遗忘了。与此相关而又同样重要的另一个词语——抒情诗，相比之下虽受到了一定关注^[15]，但从其在两次世界大战之间的艺术辩论和评价中的重要作用来看也颇被忽视了。皮埃尔·勒维迪 (Pierre Reverdy) 1923年就抒情诗所作的评述可以说是使用诗歌和抒情诗两个词作为评论术语所带来的种种问题的经典名言。这些精辟的话语不仅在他写的时候很实用而且在今天也非常管用。他写道：“这是一个必须改变其意义的词，这个词的意义已经无效了，用得太多了，已经褪色了，像一枚非常古老的勋章一样陈旧，看似要在我们的手中慢慢地溶化。因为它们不再有任何回旋的余地，所以，人们担心它们是否还能被保留得住。”^[16]四年后，超现实主义领导人安德烈·布列东在《超现实主义与绘画》一文中描述了20世纪20年代早期的美学大讨论，他主张抒情诗的中心作用，似乎要打消勒维迪的疑惑。他说：“抒情诗是我们欣赏每件作品的主要内容。抒情诗就其本质而

言并不是一种不可界定的特性。如果评论界至今还在回避，不去做点调查研究，那么，我们所担心的不是亵渎我们心中的美好东西，而是这种不折不扣的缺陷和无能。”^[17]不过，尽管他宣扬抒情诗的主要价值和蔑视艺术评论界未能界定抒情诗的表现，布列东并没有比他的当代人好到哪里去，他也没有给出一个更精确的定义。抒情诗的定义就像勒维迪的那枚黯然失色的勋章，依然还是那么模糊、朦胧；而它的伙伴朋友——诗歌也只有通过联想和推理揣测才能够懂得一点点。为了理解两次世界大战期间的诗歌和抒情诗以及其对视觉艺术的重大意义，分析它们在当代美学设想的复杂网络和散漫谈判中的鼓动作用是很有必要的。因为这样的分析不仅有助于我们理解超现实主义者的美学立场，而且还有益于我们理解超现实主义运动对现代视觉艺术的定义和意义所做的贡献。

对超现实主义而言，另一个关键术语——“自动主义”的作用在当代美学大辩论中也一直没有得到充分的研究。自动主义一直被认为是超现实主义对现代视觉艺术历史所做的最重要的贡献。其实，现代主义的传统历史把超现实主义者创建的自动技法看做是现代法国绘画和纽约学派之间的一个因果链。这种观念引起了超现实主义艺术文学中的自动主义的许多讨论，但是，这些讨论一般注重的是心理学的根源、早期超现实主义关于视觉艺术中的自动主义的辩论以及超现实主义艺术家作品中的自动主义的技术性问题。从某种程度上说，人们尚未认识到视觉艺术中的自动主义的超现实主义概念已经是20世纪20年代整个巴黎艺术界争论得沸沸扬扬的问题。许多评论家不仅反对在没有意识控制的情况下能够制作视觉艺术的概念，而且评论界也在不懈努力地重新定义自动主义，并认为其革命性的超现实主义用意也无伤大雅。这些努力的集中表现是《艺术纪实》，一种专为现代艺术创新与改革而创办的艺术杂志。超现实主义者与《艺术纪实》评论家之间的

对抗性对话有益于超现实主义艺术和理论的形成与发展,有利于阐释超现实主义运动在现代艺术的演变和发展中的历史作用。超现实主义刚开始是一个面向各种视觉艺术创新与变革的运动,但是,《艺术纪实》首次使它锁定在文学艺术范畴之内,首次使它与现代主义的艺术创新形式相脱离。

从1926年《艺术纪实》杂志创刊开始,艺术评论家就在上面撰文质疑超现实主义。这种争议主要围绕自动主义的重新定义问题,即运用传统方法去理解以暗示手法和直接的艺术表现技法创作的诗歌绘画。这种理解需要深厚的技术底蕴和有意识地运用艺术技法,这与超现实主义自动技法的基本前提“忽略有意识的控制进而规避传统的美学问题”是背道而驰的。《艺术纪实》评论家直接把自动主义与清晰可辨的甚至是传统的艺术技法结合起来界定了诗歌绘画的现代新风格,推出了一群以新野兽派(Neo-Fauves)为代表的年轻艺术家^[18]。这些画家一直被认为是超现实主义艺术家的直接竞争对手;虽然他们现在大多已被遗忘,但是,他们与超现实主义所做的抗争还是相当有效的。《艺术纪实》评论家使自动主义蜕变成一种纯粹的现代绘画新风格,这使超现实主义对直接不用线条的技法或图形自动技法的巨大潜力不再抱有任何幻想。正如《艺术纪实》编排的一系列评论文章所论证的那样,直接的图形自动主义极易受到传统美学评价和其包含的许多思想和经济陷阱的影响。

孤立地看待超现实主义和其艺术界的背景是人们的普遍倾向,但是这样做的一种结果是理所当然地承认超现实主义的历史地位,想当然地认为超现实主义是两次世界大战期间法国的主要先锋派艺术运动。在现代主义的传统艺术描述中,按照一种相当简单而完全有直接血统和共同成员的家谱,超现实主义位于达达之后却位于抽象表现主义之前。超现实主义不仅被描绘成一个重要的艺术运动而且还是它那