



20世纪西方艺术批评文选

图书策划 殷双喜

主 编 沈语冰 张晓剑

美
術

河北出版传媒集团
河北美术出版社

20 世纪西方艺术批评文选

主 编 沈语冰 张晓剑

总策划 殷双喜

河北出版传媒集团
河北美术出版社

版权所有 盗版必究

图书在版编目 (CIP) 数据

20 世纪西方艺术批评文选 / 沈语冰, 张晓剑主编

· 一 石家庄: 河北美术出版社, 2018. 2

ISBN 978-7-5310-6201-1

I. ①2… II. ①沈… ②张… III. ①美术评论—西方国家—20 世纪—文集 IV. ①J051-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 027442 号

总 策 划 殷双喜

图书策划 田 忠

责任编辑

责任校对

出 版 者 河北美术出版社

地 址 河北省石家庄市和平西路新文里 8 号

电 话 0311-85915007

网 址 <http://www.hebms.com>

制 版 石家庄披兰文化传播有限公司

印 刷 河北健明印刷包装有限公司

开 本 889mm × 1194mm 1/16

印 张

印 数 1 ~ 1000

版 次 2018 年 2 月第 1 版

印 次 2018 年 2 月第 1 次印刷

定 价 160.00 元



河北美术出版社



淘宝商城



微信公众号



新浪微博

服务电话: 0311-87060677

前言

沈语冰

艺术批评正面临前所未有的危机。政治和资本比以往任何时候都更为严厉地加紧了对学术的围剿。在这样的大环境里，艺术史的境遇看上去略微好些，只是因为它表面上给人“有学问”的印象。而艺术批评，在许多人看来，最好的情况下似乎只是个人感觉，最差的时候则不过是个人偏见而已。所以批评所遇到的指斥，现在比任何时候都要严峻。

欧美国家对艺术批评的不满主要表现在，面对双年展、艺术博览会体制，策展人和画廊老板已经取代了批评家的位置。在大众媒体、多媒体和自媒体时代，展览的新闻和传播效应，资本的运作，业已有效地侵蚀了传统上属于艺术批评的地盘。艺术批评失去了用武之地。另一种指责批评的声音则是，在后现代主义反对精英文化，自媒体时代反对高深莫测的智性氛围里，堆积大量概念和哲学方法的批评文章被认为过于艰涩、自说自话，已经不再有什么有效性了。

长期困扰在反智主义泥潭里的国内艺术界，则或多或少已沦为艺术阴谋论和艺术战争论的渊薮。艺术阴谋论对自主艺术和独立批评的废黜，已经将政治和权力对艺术的干预能力夸大

到无以复加的地步。而艺术战争论（货币战争论的一个模仿版本）则将资本对艺术的控制视为不可更改的铁律，尤其是将外国资本的介入形容为中国当代艺术市场反应的唯一条件。

当然，一个稍为理智的人是不太可能接受阴谋论和战争论的。因为有点逻辑或哲学常识的人立刻就会感到阴谋论和战争论所涉及的悖论，也就是那个克里特岛的说谎者的悖论：如果一切都是政治和资本的运作，一切都在劫难逃，那么你们煞费苦心炮制阴谋论和战争论还有什么用呢？你们所说的一切究竟属于智性的东西，还是本身就是政治和资本的一部分？

然而，艺术批评在欧美——由于全球化进程，它也已经成为一个世界性的问题——所面临的处境，倒是值得我们高度重视的。我认为要解决艺术批评所面临的这一新的困境，我们必须重新认识艺术批评的性质。

艺术批评在我国古已有之。《庄子·田子方》对宋元君召集画工画图的记载，应该是最早的、也是最出色的艺术批评：“宋元君将画图，众史皆至，受揖而立，舐纸和墨，在外者半，有一史后至，僮僮然不趋，受揖不立。公使人视之，则解衣般礴，裸。君曰：‘可矣，’

是真画者矣。’”

这一记录既是对众画工创作前的准备状态的描绘，更是对绘画创作必须拥有的精神状态的评论。“受揖而立，舐纸和墨”等都是描绘，相当于艺术批评中对艺术家或作品的描写性陈述（descriptive discourse）；而宋元君所说的“可矣，是真画者矣”则是直截了当的评论，相当于艺术批评中的规范性陈述（normative discourse）。

自此之后，中国古代有关艺术批评的记载，代不乏人。不过总体上讲，这些批评基本上以二三子之间的品评鉴赏为典范。而这种批评典范的转移则在近代才完成。只有到了近代，艺术家才面临公共领域的转向，面向市场的潜在购买者或订制者。近代意义上的艺术批评，即作为艺术家与公众之间桥梁的艺术批评，当然应该追溯到近代的欧洲，特别是狄德罗时代的法国。

狄德罗是通过批评写作，将画家的作品直接推向公众的最早的艺术批评家之一。除了确立了批评的新典范，即确立了批评写作这一新的文类的基本面向（所谓描述、阐释和评价）外，狄德罗的艺评强调艺术道德性的传统，一直延续到 19 世纪末的拉斯金时代。其后，波德莱尔和佩特等人，将艺术批评导向纯粹化和去道德化的方向。这一历程在罗杰·弗莱和格林伯格等人的形式批评中达到高潮。

然而，如果我们重新审视艺术批评这一独特的智力活动及其文类样式，就可以发现它不仅与近代市民社会的兴起、公共领域的确立有关，而且也直接与报业和新闻业有关。大量的批评写作都是公共领域文化传播和娱乐的一部分。批评从来都没有离开过媒体的游戏，而其规则相当明确：唯有夸大其词才能博得眼

球。

所以，近代形式的艺术批评从一开始便是一种媒体游戏，这一点 T.J. 克拉克在其名著《现代生活的画像：马奈及其追随者艺术中的巴黎》中说得很清楚。换言之，批评从一开始就加入了意识形态的众语喧哗过程。它们说的并不是全真的，但也不是全假的。关键是观众或读者如何从这种半真半假的舆论洪流中披沙淘金，感受到时代的脉搏。

回到本文开头提到的当代艺术批评的困境。如果我们在理智上认识到艺术批评的媒体话语性质，我们就不会面临批评失效或批评无能的悲叹。说批评失效是从根本上误解了批评的意识形态话语性质；而说批评无能，则从根本上夸大了批评的能力。批评是诸话语效应的一部分，应当回归它的本质。

就此而论，批评的两个面相或者说两种成分，就可能清晰地显现出来：它可以是富有学理的真知灼见，也可以是公众情绪、舆论、大众想象或意识形态的一部分。经过时间的淘洗，批评话语中那些富有真知的成分，渐渐形成一部批评史；而经不起时间的推敲从而渐渐流失的，则成为历史档案（但它们仍然是艺术史的一部分；这就是我提出“批评史是艺术史的前史，只有在这部前史里，艺术史的化石才获得或多或少可辨认的形态”的原因）。

现在，经过了十多年的时间间隔后，我们将 20 世纪西方艺术批评的真知灼见呈现在大家面前。这并不是说这里面全是真理而没有意识形态半真半假的神话成分。而是说，从批评史的角度看，这些富有代表性的文本被挑选出来，从而构成了一部批评史的基本文献。从这个角度看，批评是话语建构或意识形态建构的一部分，它参与思想史的历程，一个时代的兴奋点

和重大关切，一个时代的艺术状态，一个时代的权力、资本和学术的博弈，都在这部历史里得以呈现。

作为艺术学者，我不对权力负责，也不对资本负责，我只对学术负责。因此，作为学术工作者，我们编撰这部批评文选这一行动本身，就表明了我们坚信学术作为博弈三方中独立一方的资格。假如我们心甘情愿做权力和资本的奴仆，那我们就不会再做在许多人看来毫无意

义的事。而我们之所以还要做这件事，就因为我们至今尚存一个信念：人类智性不会完全屈从于权力和资本。我相信大多数科学家和艺术家都站在我们这一边。这是我们做这件事的底气所在。

2017年10月
于复旦大学邯郸校区

目 录

上编 批评的典范

一、开端

后印象派画家 罗杰·弗莱 / 著	3
美学沉思录——论立体派画家 (节选) 阿波利奈尔 / 著	7
立体派与抽象艺术 阿尔弗雷德·巴尔 / 著	19
技术可复制时代的艺术作品 瓦尔特·本雅明 / 著	26
抽象艺术的性质 (1937年) 迈耶·夏皮罗 / 著	49

二、激变 (上)

美国行动画家群体 哈洛德·罗森伯格 / 著	65
现代主义绘画 克莱门特·格林伯格 / 著	73
艺术与物性 (1967年) 迈克尔·弗雷德 / 著	79
艺术的去物质化 (节选) 露西·利帕德 约翰·钱德勒 / 著	97
另类准则 列奥·施坦伯格 / 著	101

三、激变 (下)

星 让-克劳德·莱贵茨津 / 著	124
双重否定: 雕塑的新语构 罗莎琳·克劳斯 / 著	136
作品语用学初评: 丹尼尔·布伦 让-弗朗索瓦·利奥塔 / 著	148
1962~1969年的概念艺术: 从管理美学到体制批评 本雅明·H·D·布赫洛 / 著	154
后现代: 20世纪80年代的艺术和文化 希尔顿·克莱默 / 著	177

四、近况

潜入神龙: 论表达美的世俗话语 戴夫·希基 / 著	185
在博物馆的废墟上 道格拉斯·克林普 / 著	196
实在的回归 哈尔·福斯特 / 著	204
当代艺术家的责任 (节选) 让·克莱尔 / 著	231

关系美学（节选）	尼古拉斯·伯瑞奥德 / 著	246
----------	---------------	-----

下编 批评的理论

一、范畴

前卫与庸俗	克莱门特·格林伯格 / 著	257
文化工业：作为大众欺骗的启蒙	马克斯·霍克海默 特奥多·阿多诺 / 著	269
先锋派对艺术自律的否定	彼得·比格尔 / 著	301
第二次的原色：新前卫的范式重复	本雅明·布赫洛 / 著	314
现代、后现代与当代	阿瑟·丹托 / 著	321

二、方法（上）

图画是什么	雅克·拉康 / 著	333
现代主义与形式批评	迈克尔·弗雷德 / 著	344
形式主义与结构主义	伊夫-阿兰·博瓦 / 著	349
艺术的社会史	本雅明·布赫洛 / 著	359
现代主义艺术中的精神分析法	哈尔·福斯特 / 著	369

三、方法（下）

分殊：女性主义与正典的对抗	格丽塞尔达·波洛克 / 著	376
后结构主义与解构	罗莎琳·克劳斯 / 著	389
他者的话语：女性主义者与后现代主义	克雷格·欧文斯 / 著	398
散居族裔	詹姆斯·克利福德 / 著	416
作为民族志学者的艺术家	哈尔·福斯特 / 著	450

四、反思

格林伯格的艺术理论	T. J. 克拉克 / 著	470
重审现代主义批评	玛丽·凯利 / 著	485
文本中的绘画	雅克·朗西埃 / 著	499
抵制要挟	伊夫-阿兰·博瓦 / 著	509
批评的反思	鲍里斯·格罗伊斯 / 著	528
附录：作者简介		535
编后记		542

上编 批评的典范

一、开端

- (1) 《后印象派画家》
- (2) 《美学沉思录——论立体派画家》（节选）
- (3) 《立体派与抽象艺术》
- (4) 《技术可复制时代的艺术作品》
- (5) 《抽象艺术的性质》

二、激变（上）

- (6) 《美国行动画家群体》
- (7) 《现代主义绘画》
- (8) 《艺术与物性》
- (9) 《艺术的去物质化》（节选）
- (10) 《另类准则》

三、激变（下）

- (11) 《星》
- (12) 《双重否定：雕塑的新语构》
- (13) 《作品语用学初评：丹尼尔·布伦》
- (14) 《1962~1969年的概念艺术：从管理美学到体制批评》
- (15) 《后现代：20世纪80年代的艺术与文化》

四、近况

- (16) 《潜入神龙：论表达美的世俗话语》
- (17) 《在博物馆的废墟上》
- (18) 《实在的回归》
- (19) 《当代艺术家的责任》（节选）
- (20) 《关系美学》（节选）

一、开端

后印象派画家

罗杰·弗莱 / 著 沈语冰 / 译

这里展出的是一群无法用任何单一术语加以定义的艺术家的作品。这些艺术家曾被博学的批评家冠以“综合主义者”的名称，它确实表达了潜在于它们多样性背后的某种品质；扩展该词的意义，便是本导论的主要工作。这听上去像是一个愤怒的蠢汉被贴上漂亮标签后发出的嘘声。作为一个定义，它有其缺憾，因为共同的品质并不总是构成每位艺术家最令人印象深刻的东西。没有哪个流派像它那样，其成员的个体气质关系如此重大。事实上，认为与那些忠实于更为真实的再现的艺术家相比，他们的方法能使艺术家的个性在其作品中找到更为完整的自我表达，这不过是相信这一派的人的吹嘘罢了。其实，这是他们与印象派画家发生争执的第一来源：后印象派画家认为印象派画家过于自然主义了。

然而，他们自己与印象派的联系极其紧密：“塞尚、高更与凡·高（*Van Gogh*）都曾在印象画派中学习绘画。挂在这边墙上的这三位艺术家的早年画作，乍一看更像是印象派，而不像任何别的风格；不过，这些艺术家与印象派画家的联系是偶然的，而不是内在的。

到 1880 年，印象派画家实际上已经赢得了

他们的战役；似乎再也不会会有任何艺术家团体会对另一个团体发动如此艰苦卓绝的战争了。为了未来的原创性，他们至少已经征服了观众满腹狐疑的关注，即使还不能说已经征服了他们充满崇敬的倾听的权利。到 1880 年，他们实际上已经说服了所有那些重要的人们，他们的方法和观念无论如何都是艺术家的，而不是一些怪人或吹牛大王的。本次展览所呈现的这一日期，亦即开始反对印象派的日期，人们可以清晰地被感觉到，这两个团体有一个共同点：每一位艺术家表达其个性的决心，以及从不听信诸如什么是美、什么富有意义、什么东西值得画等等流行的观念。但是，印象派的主流沿着记录此前未曾记录的对象侧面的轨迹行进；他们感兴趣于将光影的嬉戏分析为丰富多彩的鲜明色彩；亦即对大自然中早已十分迷人的东西加以提炼。在这里展出的修拉（*Seurat*）、克罗斯（*Cross*）和西涅克的画中，对色彩再现的这种科学兴趣依然占有主导地位；这些画的新颖之处在于通过点子及方块来描绘对象，从而再现光线的跳动。然而，后印象派画家并不关注记录色彩或光线印象。他们之所以对印象派的发现感兴趣，只是因为这些发现有助于他们

表达对象本身所唤起的情感；他们对于大自然的态度是远为独立的，更不必说有时候是反叛的。确实，自古以来艺术家们就认为自然是“大师们的情妇”；但是，只有到了 19 世纪，未经艺术家有意识的修饰，对大自然亦步亦趋的模仿，才被宣布为是一种教条。印象派画家们是这样一群艺术家，他们对现象的模仿是经过有意无意的修正的，目的是通向完整与和谐；作为艺术家，他们被迫做出选择，并加以经营。但是，他们对于事物现象那种消极被动的态度，妨害了他们传达事物的真正意义。印象主义鼓励一个艺术家画一棵树，如其在某一时刻、某一特定情景中显现在他面前那样将它画下来。印象主义者坚持精确地再现其印象的重要性，以至其作品经常完全无法表现一棵树；因为转移到画布上之后，它成了一堆闪闪烁烁的光线和色彩。树之“树性”完全没有得到描绘；在诗歌里可以传达的有关树的一切情感及联想，统统被舍弃了。

这就是印象派画家与眼前这群作者之间的差异的根本原因所在。他们的作品就挂在（格拉夫顿画廊的）墙上。事实上，他们会对印象派画家说：“你们已经探索过大自然的方方面面，荣耀归于你们；但是你们的方法和原则已经妨害了艺术家们探索并表达内在事物的那种情感意义，这才是最重要的艺术主题。在再现现象的技艺方面不如你们十分之一的早期艺术家们的作品里，倒是拥有这种丰富的意义。我们的目标就是这个，尽管通过我们对自然的简化，我们会令我们的同代人感到震惊和不安，因为他们的眼睛已经习惯了你们的发现，正如你们当初也以你们的微妙与复杂令你们的同代人感到不安一样。”毋庸讳言，后印象画派的作品中有许多令人不安的东西。在有些人眼里，

它们甚至显得荒谬可笑；他们忘记了如下事实：一匹好的摇摆木马经常要比赛马会上的获奖马匹的快照更像一匹真马。

一些艺术家感到印象派之于自然的态度，对他们具有极大的束缚力，他们自然而然地指望那个神秘而又孤独的塞尚作为他们的信使。塞尚本人与马奈有过接触，他的艺术也直接来自马奈的艺术。确实，马奈也被认为是印象派之父。印象派的力量、旨趣与意义中有不少得归功于马奈。就其拒绝接受那个时代绘画常规而言，他是一个革命性的人物。他追溯到 17 世纪西班牙艺术，从中寻找自己的灵感。他没有接受从侧面打在对象上的光影的常规画法，相反却选择了一种似乎不可能的绘画方式，即再现从正面打光的对象的方法。这给立体造型法带来了巨大的变革，导致一种诸平面的简化画法，使得他的画作出现了与简单的线条造型非常接近的效果。他还采用了前所未有的色彩对比法。事实上，他想要竭力摆脱明暗对照法。

马奈被视为一个无可救药的革命者，自然吸引了其他一些年轻的艺术家，他们发现自己与他处于相同的困境之中。在与这些年轻画家的接触中，特别是与莫奈接触后，他渐渐改变了以往严谨的、结构紧凑的画风，转向一种强调大自然飘浮与难以捉摸一面的风格。他就以这种方式成为印象主义者之一，倒过来又影响了其他印象派画家。然而，塞尚抓住的恰恰是马奈的这一方面，而它又恰好为莫奈及其他印象派画家所忽视。当塞尚想要描绘大自然中为印象派画家所关注的那些新颖画面的时候，他首先会将注意力集中于能产生原始艺术杰作的那种融贯、建筑般效果的构图。由于塞尚展示了从事物现象的复杂性过渡到构图所要求的那种几何的简洁性是如何可能的，他的艺术对后

来的画家就产生了巨大影响。他们从他的艺术中发现了指南，可以帮他们走出自然主义曾经将他们带进的**死胡同** (*cul de sac*)。塞尚本人并非有意识地运用他新发现的表现方法来传达观念与情感。他首先是，最终也是诉诸眼睛，而且只诉诸眼睛。但是他所指明的道路却为两位年轻艺术家凡·高与高更所追随，产生了意想不到的后果。凡·高病态的气质迫使他在颜料中表达他最强烈的情感；而在塞尚的方法中，他发现了一种能够传达我们时代的任何一个艺术家都不曾感知过的那种最狂野、最奇异的眼光的手段。不过，他大体上也接受大自然的一般现象；只是在每个场境、每个对象跟前，他总要先搜索那些在他眼里如此奇异的品质：他命中注定要记录它们，哪怕付出多少代价也在所不惜。

高更有着更多的理论家倾向。他感到，现代艺术在开启了大自然中未经发现的面向的同时，也在很大程度上忽略了抽象形式的根本规律，而且在实现抽象形式与色彩施加于观众的想象力的力量方面失败了。因此，他刻意选择成为一个装饰性画家，认为这是他想要使其永生的情感作用于想象力的最直接方式。在他那些以极其简洁的手法绘制的塔希提 (*Tahitian*) 作品里，他竭力想要在现代绘画中追回原始艺术的那种姿势意义和运动特征。

这些人的追随者们还在将他们的观念不断地加以推进。特别是在马蒂斯 (*Matisse*) 的作品里，他对线条、节奏的抽象而和谐的追求，达到了经常要剥夺大自然所有现象的程度的程度。他的画作总的效果是要回到原始，甚至野蛮的艺术中去。这不可避免地会令人不安；不过在抛弃这些画作，将它们当作彻底的荒谬之前，不妨考虑一下这位运用抽象构图作为其表

现原理的艺术家所面临的问题的性质。他与现代公众的关系是奇特的。在这位艺术家最早的作品中，公众还能够分享其技艺的每一步成功，因为他所做出的每一次推进，同样也向着事物更为明显的再现推进，就像它们呈现在每个人眼前那样。跟儿童艺术一样，原始艺术并不是再现眼睛所见的东西，而是在一个为心灵所把握的对象上画下线条。与原始艺术家的作品相似，儿童画作经常具有异乎寻常的表现力。但是，令他们高兴的是，他们发现，他们获得了越来越多制作对象本身几可乱真的图像的技能。给他们上一年素描课，他们也许会制作出令他们自己及其亲朋好友们最为满意的结果。然而，在挑剔的人们眼里，他们作品里那种原始的表现性则消失殆尽了。

原始艺术的发展进程（因为我们在这里讨论的是成年人而不是孩子们的绘画）就是将依次观察到的细节逐渐吸收进一个事先确立的构图系统中。每一种新细节的发现都会引得观众的喝彩。但是，这一进程终于来到了这样一个时刻，在单纯的再现中不断增长的技艺开始摧毁构图的表现力，接着，尽管仍有一大批公众继续欢迎再现技艺的增长，艺术家们却感到举步维艰。他开始尝试卸下负担，试着简化其借以描绘自然对象的素描与油彩，以便重新发现丢失了的表现力与生动性。他开始瞄准构图的**综合性** (*synthesis*)；也就是说，他准备有意识地使其尽可能生动地再现图画局部的能力，臣服于他整个构图的表现力。不过，在这种逆向运动中，那些已经看惯了对大自然极其逼真的模仿的公众，开始在每一个步骤中都反对他；更有甚者，他本人的自我意识也开始从中作梗。

这次展览所呈现的艺术运动四面开花。尽管只有一位荷兰人凡·高是例外，所有的参展

艺术家都是法国人，这一流派却不再仅仅局限于法国。人们已经在德国、比利时、俄国、荷兰、瑞士发现它的门徒。还有一些美国人、英格兰人和苏格兰人也沿着同一条路线工作着、体验着。不过后印象派画家的作品在英国鲜为人知，尽管在欧洲大陆，它们已是人们广泛谈论的对象。罗伯特·戴尔先生 (*Mr. Robert Dell*) 去年在布里顿举办的展览是人们观看它们的仅有机会。本次展览的支持者因此认为，为更多的人提供一个评判这些艺术家的机会，将是一

件意义深远的事情。名誉委员会的女士们与先生们，尽管并不负责选择作品，却非常慷慨大度地以他们的名义支持了这项计划。

编者按：本文选自罗杰·弗莱：《弗莱艺术批评文选》，沈语冰译，江苏美术出版社，2010年。原文载《马奈与后印象画派》 (*Manet and the Post-Impressionists*) 展览目录，1910年，第7~13页。

美学沉思录——论立体派画家（节选）

阿波利奈尔 / 著 李玉民 / 译

论绘画

一、

造型艺术的品性：纯粹、统一和实真，始终将被打倒的自然踏在脚下。

人们徒然地拉紧彩虹，四季却抖瑟不已，世人成群结队地冲向死亡，科学拆毁并重建存在之物，世界永远同我们的观念拉大距离，我们变幻不定的影像一再重复，或者使它们的无意识死灰复燃，而人们引来的色彩、气味、声响则令我们诧异，继而又从自然中消失。

美，这个怪物并不是永恒的。

我们知道，我们的灵感没有起始，也绝不会停止，然而我们首先构思了创世和末世。

不过，毕竟还有太多的画家、艺术家激赏植物、石头、水波或世人。

人们很快就习惯于神秘性的奴役。须知这种奴役最终总能制造惬意的消遣。

就放手让工人主宰世界，园丁还不如艺术家尊重自然。

该是做主的时候了。善良的愿望丝毫也保证不了胜利。

在永恒的圈内，欢舞着爱的各种必然消亡的形态，而自然的名称就概括了它们的劫数。

火焰是绘画的象征，造型艺术的三种品性燃烧着放射光芒。

火焰所具有的纯粹，不能容忍任何外来之物，并将它所触及的都残忍地变成它自身。

火焰具有这种神奇的统一性，即使被分开，分出的火苗也无不像独一无二的火焰。

最后，它的光焰所具有的崇高实真，是绝对否定不了的。

西方这个时期有道行的画家艺术家，都看重他们的纯粹性而无视自然力量。

这种纯粹性是修习之后的遗忘。如要一位纯粹的艺术师死去，那么过去多少世纪的所有艺术家，都必定不曾存在。

在西方，绘画纯而又纯，所遵循的这种理想的逻辑，正是前贤传给新人的，就好像赋予他们生命一样。

仅此而已。

某一位生活在欢乐中，另一位生活在痛苦里。一些人吃他们的遗产，另一些人变富了，

还有一些人只有生活。

仅此而已。

人总不能走到哪儿，就把自己父亲的尸体运到哪儿，必然将其丢下，去陪伴别的死者。只能怀念，叹惋，以敬佩的口气谈论。等到我们也做了父亲，我们就不应该期望孩子肯分身，照顾我们的尸体生活。

然而我们的双脚，却怎么也离不开埋葬死者的土地。

看重纯粹，就是给本能起名，就是把艺术人性化并把个性神圣化。

百合的根、茎和花表明纯粹的进程，直至象征性的花开。

在光的面前，所有物体都平等，它们的变化取决于光的这种随意构建的能力。

我们不认识所有色彩，每个都能发明出新的来。

但是，画家自己的神性，必须先行给自己展示一番，而他要拿出让人欣赏的画幅，就必须授予人这种光荣：人也能暂时亲历自身的神性。

为此就必须一望便将过去、现在和未来尽收眼底。

画品应当表现这种根本的统一性，惟此才能引人出神地激赏。

因此，即使偶然，也不能受任何短暂因素的引诱。我们绝不会突然倒退。作为自由的观赏者，我们绝不会只顾好奇心而丢掉生活。绝不能让或然的私盐贩子，将我们盐制的雕像偷运过理性关。

我们绝不去陌生的未来中游荡，须知脱离永恒的未来，只不过是用来诱人的一个词。

我们也不会殚精竭虑，硬抓住过于短暂的现时，而对艺术家来说，现时只能是死亡的面具：时尚。

绘画作品不可避免地要存在下去。视像将是完整的、完全的，它的无限性，仅仅突显一部新作品同一位新作者的关系，并不标示一种不完美。舍此，就根本谈不上统一性，而画幅的不同点将来与各类天资、各种物品、各种光发生的关系，仅仅表明一种不协调的杂乱的多样性。

因为，假如能有无数的作品，各自证明创造者的存在，却没有一部能涵盖所有共存作品的幅员，不可能将它们同时构思出来，而它们一旦并列，一旦相混杂，一旦相爱，那就意味着死亡。

每种神性都以自己的形象去创造，画家也如此。惟独摄像师复制自然。

如无实真性，纯粹性和统一性也就无足轻重了。不能拿实真与现实相比较，因为它是同一的，脱离了各种各样的自然形态，而恰恰是这种自然形态极力把我们拖在命定的秩序中，从而表明我们只是动物。

艺术家首先是要变成非人的一些人。

他们艰难地寻觅非人性的踪迹。在大自然任何一处都遇不到的踪迹。

这些踪迹就是实真，除此之外，我们不认识任何现实。

然而，人们永远也不能一劳永逸地发现现实。实真始终是新的。

换言之，比起自然来，实真不过是一种更

为低下的自然体系。

既然如此，可怜的实真，更为遥远，更不清晰，更不真实，它日益逼使绘画进入造型画法的状态，仅仅旨在便利同种族的人之间的关系。

如今，人们在不理解的情况下，也能很快发明出复制这类符号的机器。

二、

许多新画家只绘没有真正对象的画。在画展目录中所看到的无题，正是起了标明人而不标明特点的名称作用。

有人名叫勒格罗^[1]却非常瘦，名叫勒布隆^[2]而头发完全是褐色的，同样，我看到一些画题为“孤独”，画上却有好几个人物。

说到这类情况，也有人时常迁就一些，用语义笼统的词来标示，诸如肖像、风景、静物，然而，许多年轻的画家艺术家干脆只用一般的词：绘画。

这些画家，他们即使还观察自然，也已不再模仿了，并且特意避免表现观察到的、以写生重组的自然场面。

逼真再也没有一点重要性了，因为，艺术家把一切都舍弃了，只为实真，只为他虽未发现却推定存在的一种更高自然的需要。对象不算什么了，或者可有可无了。

一般来说，现代艺术排斥历代大艺术家所采用的大部分取悦观赏者的手法。

如果说绘画的目的还一如既往：悦目，从今往后却要求观赏者学会发现另一种乐趣，即不同于自然景观所能引发的乐趣。

人们就是这样走向一种全新的艺术，正如迄今为止所观察到的，将来这种艺术对于绘画，

也就像音乐对于文学那样。

那将是纯绘画，正如音乐是纯文学一样。

音乐爱好者听一场音乐会所感到的愉悦，不同于听到天籁，如潺潺的溪水、哗哗的湍流、林中的风啸，或者听到基于理性而不是美学的人类和谐的语言时，所感到的那种愉悦。

同样，新型画家将仅仅凭借不对称光的和谐，让欣赏者产生艺术感受。

大家知道普林尼作品中，阿佩利斯和普罗托格尼斯的典故。

这个典故完全能让人明白，仅仅源于我所讲的这种不对称构建的美感。

有一天，阿佩利斯登上罗得岛，要看看普罗托格尼斯在那里创作的作品。他来到画室，不巧主人外出了。一位老妪在那里看守快要完成的一大幅画。阿佩利斯没有留下名字，而是在画上添了一笔，这一线条十分精巧，再合适不过了。

普罗托格尼斯回来，瞧见添绘的那笔，认出是出自阿佩利斯之手，便在那线条上用另一种颜色画了一条线，更为精美，让人看着就仿佛有三条线。

第二天阿佩利斯又来造访，还是没有见到他要找的人，这天他画出的线条太精妙了，令普罗托格尼斯自叹弗如。这幅画长时间受到行家的赞赏，他们看画的那种狂喜之态，就仿佛画上不是一些几乎看不见的线条，而是一些男神和女神。

极端画派的年轻画家艺术家秘而不宣的目的，就是创作纯绘画。这是一种全新的造型艺术。它才刚刚起步，还没有像所希望的那样抽象。大部分新画家都相当精通数字，却没有意识到，或者不知道如何应用，他们还没有遗弃