

JIN RI XIAN FENG

今日 先锋

- 评法国关于当代艺术的论战——高行健
- 孤独的飞了——崔健访谈录
- 往日风景——李陀
- 卡里奈斯库——现代性的五个面孔——赵毅衡

4

生活·讀書·新知 三联书店

今日 先鋒

名譽主編：王 蒙

編 委：(按姓氏筆名)

張 克

栗 力

黃卓越

蔣原倫

潘凱雄

生活 · 讀書 · 新知 三聯書店



图书在版编目(CIP)数据

今日先锋丛刊 第四辑/《今日先锋》编委会编. —北京:生活·读书·新知三联书店, 1996.2

ISBN 7-108-00861-0

I. 今… II. 今… III. 先锋派—音乐学派—评论—文集—丛书 IV. ①J609.565②J110.99-51

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (95) 第 14504 号

责任编辑 耿 捷

封面设计 旺忘望

出版发行 生活·读书·新知三联书店

北京朝阳门内大街 166 号

邮 编 100706

经 销 新华书店

印 刷 北京印刷一厂

版 次 1996 年 2 月北京第 1 版第 1 次印刷

开 本 850×1168 毫米 32 开 印张 5.25

字 数 121 千字

印 数 0,000—7,000 册

定 价 13.00 元

目 录

· 先锋论坛 ·

评法国关于当代艺术的论战····· 高行健 1

这不过是个开端，艺术仍在继续

····· [法] 卡特琳娜·米耶 郭宏安 译 11

求新成癖

····· [法] 让-菲利普·多麦克 郭宏安 译 25

新中有真

····· [法] 菲利普·达让 郭宏安 译 29

· 对话与访谈 ·

“孤独地飞了”——崔健访谈录····· 郝 舫 33

作为先锋的中国现代舞——访欧建平

····· 欧建平 车森 42

· 大视野 ·

身体的进行式——文慧和她的100个动词

····· 素 黑 58

作为摄影家的语言浪子····· 岛 子 66

纽约解构派建筑展····· 马国馨 74

· 语言空间 ·

墙下短记····· 史铁生 88

目 录

’ 94 陌生情境	
.....	忻海洲 张 濒 郭 伟 郭 晋 97
• 先锋经典概览 •	
卡利奈斯库《现代性的五个面孔》	赵毅衡 103
• 当代艺术家评述 •	
躯体的解放——关于张隆作品的笔记	吴 亮 107
• 手记与私语 •	
神话破灭之后的获得与悲哀	李 锐 115
马六明随笔	马六明 118
积分与随想	崔德钢 121
• 先锋回顾 •	
往日风景	李 陀 124
• 一种描述 •	
独白时代的批评	阎晶明 135
文学家与作家、小说家	马 建 140
文人后现代的“女娲语言”	伍方斐 145
论经典的死亡	毛 峰 158

评法国关于当代艺术的论战

高行健

1991年,法国一家重要的学术刊物《精神》(*Espirit*, 1991, 7、8月号)出了一期专刊,题为《当代艺术的危机》,发表了该刊编委、小说家兼评论家多麦克(Jean-Philippe Domecq)的《现代蠢事的样品:对瓦霍的评论的命运》一文,对“这位由画商卡斯特里抬起来的艺术新癖大明星”猛烈批评,认为“他的作品不过是把广告与媒体图像做成系列,要想看成是对消费社会的批评,或是对这社会的颂扬,或是我们周围比比皆是无用的物品和图像营造的一文不值的形象,怎么都成。”同时也抨击了艺术批评界和新闻媒体助长了“由集体的迷惑所滋养的这种现代艺术拜新癖”。

同一期,还发表了瑞士洛桑大学教授莫理罗(jean Molino)的长篇论文《当今艺术》,进而分析:“当今的艺术,什么都是,谁都能做……这里堆些椅子,那里放个洒点颜料的鸭绒被,再不到处涂满有规则的色条,还总有人看,有人买,有人编印目录,有人评论,有人赞扬,自然也有人声称什么也看不懂……恰如莫里哀的戏中的达尔丢夫说的:‘现今真弄绝了!’”他认为现今已不是马奈受到保守的资产阶级攻击的上个世纪末,近20年来,另一种“现代性的专制”弄得唯新是好,谁要稍有异议,便被舆论的操纵者指控为“反动派”,“如果这现代性并非是个清晰的概念,艺术之越来越纯粹,越来越真,越来越新,越来越自给自足,这种线性演变的公理岂不也该丢弃?”“对现代性的颂歌又被对后现代

性的颂歌所替代”，“艺术上的后现代主义，同一个德行，纯然干净到非分个一清二楚不可。”“现代性这种镀金的神话”造成的“历史独断主义，弄得唯前进，唯进步，才好，才美。甚而至于，凡不属进步的最后一浪，便成为反动派”。

他举出，即使是“抽象画的鼻祖康定斯基”，也反对“什么都不表达的艺术，只成为一种简单的几何图形的装饰，类似地毯或领带”。恰如康定斯基所说，艺术家“得有东西可传达，因为对形式的把握并非目的，形式不过是内在表现的一种改写。”“纯艺术安在？”然而，“现代性的史学家们”却把艺术写成“向纯化的胜利进军”，“殊不知，永远也到不了顶峰，却到了山峰背面。无主题，无对象，无深度，无这无那，所有这些定义和解说，都是否定式的，将别的全搁置一边，如此而已，导致什么‘按某一顺序组合的颜色’，一些形式，一些形迹，一些举动，一些动作，一些效果，一些主意，如此等等。”与此同时，又“出现种种挪用的策略，诸如拼贴、现成品、组和、装置，越益扩散，越用越滥”，“都引为时髦”。

他认为这一切都来自所谓“自给自足”，它“成了当代艺术的一条基本原则，即所谓‘属于总体艺术行为的任何成分都可分离，从而成为艺术生产的一种可变通的策略’……或是材料，或是面积，或是框子，或是作品陈放的场地，或是主意如观念艺术，或是举动留下的说不准的痕迹，自然归根结底，也就无价值可言……某些人便把这类实施视为艺术极至的真谛，艺术内部解构，便只留下个空壳”。“我们这时代只不过把这过程推到极限”，“如今随便甚么都是艺术”。

1992年2月，《精神》又出一期专刊《当代艺术的危机》，多麦克又对法国艺术界专用色条布作装饰的后现代新星布翰(Buren)和拙稚艺术的老将杜布非(Dubuffet)指名道姓，抨击

前者的所谓“反作品”，不过是“广告式的闪光灯”，后者则是“粗野的时髦”。葛亚尔 (Francoise Gaillard) 的《胡搞》一文则追根究底，对当代艺术的“怎么弄都行”从艺术观上进行分析，追根到杜尚，她认为 1917 年杜尚在一个现成的瓷小便池签上个名“R. Mutt”，就算是对传统艺术的“颠覆或嘲弄”，艺术史就此也已写得太多了。“这小小的举动，各式各样的先锋主义者和现代艺术史家论家，都引以为据……一切先锋运动都引为先驱……他既是始作俑者，现今也是终结，且按某些人的说法，正是他把艺术拖进了一个命定的旋涡……自达达以后，1920 年以来，我们便在对重复之解构，及对解构之重复，循环往复的狂热中摆动不已。”

她进而分析“这种胡来所以不仅接受而且得到辩护”的原因，认为问题在于“艺术同美学分离，既然随便什么东西或随便什么实施，由于某一‘艺术家’的独断可以进入艺术品的行列。那么，这种分离便自然导致‘艺术品’的终极目的的转移，而自从现代性出现后，这终极目的不再以美为其目标。‘胡来’的两种极为巧妙的遁辞，倒让我们看清了艺术目标怎样转移。其一是找寻艺术的本质，可那本质总也在逃遁，以至于只能在无穷后退的极限里才希冀可以找到（诸如从单一的颜色到空无一物的展厅，这类的经验便得以解释）；其二是引起社会争议（各种各样的挑衅，诸如行动艺术，介入与装置也由此得以解释）。”“‘胡来’有两个条件”，她引用德杜福 (Thierry de Duve) 的话，用以说明后杜尚的现代性如何得以安身立命：“‘胡来’必需在艺术史上或社会史上具有意义，‘胡来’得作试验或激起反感”。她进而认为，“试验与颠覆两者远非冲突，倒是相辅相成”。“前者基于美学的土壤，后者基于意识形态的土壤”。如今已时过境迁，“在一个变得务实的世界，又如何真正要求探索艺

艺术的本质？在一个大家都接受的世界里，怎样还有抗议的意图？艺术家（后现代的？）便只好玩玩伎俩，或是接受犬儒主义，或是接受机会主义，这也是我们这社会予以并认可的唯一的态度。于是，批评家只好哀叹艺术完蛋了”。

这之后，该刊 1992 年 10 月又出一期专刊《拿当代艺术来反对现代艺术？》，多麦克进一步批评“当代占统治地位的美学倾向”，“波普艺术家们不过临摹社会”，“观念艺术则图解一些简单的观念”，“评论家不再谈作品，只对艺术质疑”，并举出贾克梅第和巴空（Francis Bacon）作为反潮流的代表。他们的作品表明“艺术并非产生于这种关于艺术的艺术”，“形式的提出总是同对人类生存的质疑联系在一起，否则只是技术动物”。

这一连串排炮之后，于是，先是《电视周刊》（*Telerama*）等新闻刊物，继而《艺术新闻》（*Art Press*）等艺术刊物也纷纷出专刊，十多家报刊卷入论战，《世界报》也出了《辩论》专刊（*Le Monde des Debats*, 1993 年，2 月号）。诚如《世界报》的综述：“革命还是撞骗？当代艺术成了越来越激烈的论战目标。”这不仅震动了法国艺术界，而且触及到整个西方，尤其是美国的当代艺术。

反驳的一方先是惊呼：“右派没上台，当代艺术已死！”（见《世界报》《辩论》《综述》）尽管这场争论多多少少同某种文化政策有一定的联系，把问题简单归结为法国政局的右派与左派的斗争，却显然是不恰当的。当代艺术出现的这种世界性危机，并非是哪一个国家哪一届政府的哪一文化政策能决定的。

随后，反驳的一方又把这种批评作为有神论与无神论，保守与革新之争，指责对方“无非是把圣体的亵渎者赶出去”，“恢复圣体存在一种神学使命才是这场公案的症结”（见 Philippe Dagen 的《新中有真》一文，*Le Monde des Debats* 1993 年 2 月

号)。这也回避或转移了这场争论的实质。如果指的是现今先锋的祖先,印象派和现代派发端之时,作为艺术的革新者,确实曾经对圣体和艺术中的神学具有挑战的意义。可如今唯新是好,先锋已成为时髦和广告,倘不讨论艺术作品和审美评价,便成为一种遁词和老生常谈的空话。

《世界报》《辩论》专刊的综述认为“攻击的一方号召回归传统和共识”,辩护的一方力图将活的艺术从现代主义的学院派中区分开来,并对怀旧斥之以鼻”。这种概括也有失准确,但比较切实触及到争论的一大关键,那就是把历史地位已经确定的现代艺术同当代艺术作为两个阶段区分开来,把当代作为革新的一方,而另一方则是“怀旧”的“现代主义学院派”。

可这种仅从时间上划分新与旧的方法,不免过于容易。这种“新”与“旧”的观念恰恰需要讨论。艺术的审美价值仅仅以新与旧的立场来进行判断是否可靠?正是这场论战的一个焦点。上个世纪末以来的现代艺术史就是这么写的,可艺术史是否还可以换一种或多种写法?艺术评价除了这种时间先后的立场是否还有别的立场?恰恰是这场论战提出的新问题。

当代艺术的批评者不仅否定当代艺术的主导潮流,而且对现代主义的某些观念也有所批评,并非只回到现代艺术来反对当代艺术,甚至于对现代主义的不断革命论也加以质疑,并且追根到“一种或多或少开放的马克思主义”。问题也还可以追溯到“否定的否定”,更远到黑格尔的辩证法。这才是问题的关键。

由此又派生出来艺术与社会的关系,以及某一时代的艺术家与其上一代的关系。艺术对社会的批判与艺术家反叛前人,才有革命一说。判断当代艺术的价值是否就在于此?这又恰恰是当代的先锋艺术存在的理由。

一向支持当代艺术的艺术理论刊物《艺术新闻》出版的

《历史在继续》专号 (*Art press* 《l'histoire continue》, 1992 年底), 摆脱论战的语调, 对当代艺术作了一番回顾和检讨, 社论中首先指出当今“某种宿命论”, 也即先锋艺术存在的这种理由, “在知识界和艺术界的统治已为时过长”, “缺乏思想批评的场地”, “国际性的先锋派展览也好, 电视上辩论节目或是文学季刊的活动也好, 每每令人失望”。该刊主编米耶 (Catherine Millet) 承认“曾经太天真, 按照印象主义的命运的模式, 来理解艺术与公众的关系: 资产阶级先是反感, 继而有感, 最后则一概倾倒。六、七十年代, 我们真诚相信我们捍卫的先锋派也会是同样的命运。”然而, 没想到时过境迁, “现当代艺术博物馆极端的自由放任主义一反往昔排斥的态度, 如今竟让数不胜数的平庸之作把艺术的品质丧尽。全球中产阶级的艺术爱好者, 为了避免像他们祖先在马奈面前闹过的笑话, 竞相消费由艺术界中大部分人竭力制造的种种代用品, 老的市场机制把一些别的行业也带动起来, 公立和私营机构的主管同越来越多的艺术评论家相互竞争, 每天发现新的艺术家成了他们经济上和道义上为生的理由”。她也列举新近对布翰 (Buren) 和康斯 (Koons) 的吹捧作为例子。“艺术界人口膨胀导致的后果”, 其一是“后来者登上艺术史的舞台已为时太晚, 只好自己来挑起大争端, 美国的这一批带异端性, 或假装引起争议的最后浪潮 (诸如 Holzer, Kruger, Gober, Hammons, Barmey), 完全适应这全球中产阶级的期待”。其二是, 参加过第一批先锋派的知识分子、作家和批评家“已同这艺术界分道扬镳, 其中最杰出的一些人物, 因为这地盘已无需多少认真的思考”, 便撒手转向其他领域。因而, 这艺术界无论是文章还是作品“都缺少判断能力”, 大部分“思想平庸, 观念混杂, 东拼西凑, 似是而非”, “艺术领域从此不再是出新思想的地方, 只效仿传播媒体, 思想

蜕化，语汇贫乏”。

她认为“后现代主义则正是全球中产阶级的意识形态。其历史主义求助以往的一切价值，用来肯定现今的产物，且不管是什么。它同折中主义并驾齐驱，取消一切价值判断。诚如某些人（诸如 Danto, Belting），声称历史已终结，全都可以写入历史，不用作审美选择，因为靠定义选择，排斥前者，便得出后来者肯定居上。这不只是种犬儒主义的立场，而且也表明一种双重人格，因为选择总带有道德取向”。

本世纪初现代主义艺术家们真诚相信的这些信条，到了这世纪末的所谓“后现代”竟然蜕变为艺术的商标。这种艺术价值的取向又是否还能作为审美判断的标准？艺术的价值观取决于对社会的批判和对前人的批判，还是在于艺术自身？这才是问题的根本。

于是，归根结底，不得不回到什么是艺术这老问题上来？离开了人类的生存，离开了人对于自身的生存条件的认知，离开了艺术的创造者或现时代的艺术家个人的感知，来奢谈艺术观念，导致的也还只是艺术观而非艺术。而当代艺术的困境正在于用关于艺术的概念来代替艺术，这也就是当代艺术落入到观念艺术的死胡同里，弄得艺术已不再成为艺术，或者说反艺术，或什么都成了艺术，“胡来”只要生出个主意，想出一着就得。

人类学家列维—斯特劳斯在 1981 年当后现代主义这股思潮刚开始泛滥，就已感叹当今的艺术“已丧失了手艺”。艺术家无需技艺，甚至用现成品加以摆设，只要签上个名，便可待价而沽，正是这种艺术观演绎的结果。观念代替艺术，对艺术观念的思辨代替艺术理论，自然谁都可以成为艺术家，什么物件和材料连同环境皆可成为艺术品，艺术同装饰、装置、技术、制作、展示、事件同义，也就不奇怪了。

杜尚的现成品所以成为这场论战的一个焦点，因为后现代主义的观念艺术这种极端表现正来自于他。持不同意见为杜尚辩护的奥廷惹 (Didier Ottinger) 在《美术》杂志的文章 (Beaux Arts No. 110 1993)，则回顾了杜尚对本世纪的艺术造成的巨大影响。他认为：1913 年当杜尚把一个自行车叉安在一张白圆凳上，正是“对数千年来致力于墙上和画布上堆集图形和色彩的功用的蔑视”。“这闻所未闻的举动，创造了现成品，如此彻底，以致于许久都无法再创造什么学派”。1959 年，第一本对他作品的专著英文版在纽约出版后，一批美国“艺术家纷纷把物品引进在他们的绘制中去”。随后，“波普艺术家们又将物的应用和‘拣来’的图像推而广之。而法国，来自现成品的最初‘风格’便随同新写实主义一起出现。克里斯托 (Christo) 用现成品来包装，阿耳曼 (Arman) 用作反复重复，斯波里 (Spoerri) 用以粘贴，丁格里 (Tinguely) 和塞查 (Cesar) 用来组合。于此同时，圣琼 (Sane Jouand) 也用他的装置转向形而上领域。年复一年，用物件制作的艺术流派繁殖，克拉格 (Cragg) 的巴罗克风格，佛拉文 (Flavin) 的形式主义和几何形体的古典风格，而卡尔·安德尔 (Carl Andre) 则装配霓虹灯或砖头。这物的艺术既有克因豪茨 (Kienholz) 叙述式的，也有瓦霍，或里赤登斯坦 (Lichtenstein) 图解式的。派克 (Paik) 将电视显像管组合起来有都市风味，理查·朗 (Richard Long) 把石头和朽木加以排列，因而有生态的意味。贯穿历史的这后现代，显然便靠杜尚留下的衣架支撑……现成品人人有份！有其众多的评论家、哲学家、史学家、作态的模仿者、献媚者及许多正宗教授的学院，自然也有些人还在怀疑它的价值”。“六、七十年代，所有最彻底的先锋派，哪怕不搞现成品的，看来也出自杜尚。正得力于音乐家琼·凯奇 (John Cage)、舞蹈家库宁罕 (Merce Cunning-

ham)、画家豪申伯格(Hauschenberg)同杜尚的交流,50年代那第一批行动艺术才在黑山学院得以诞生。莫理斯(Robert Morris)的观念艺术1963年那先驱之作也好,还是60年代的人体艺术,都无疑受了杜尚的启发”。因而,“本世纪艺术上的大胆和违章都来自杜尚。先锋派即等于杜尚”。

如果艺术上的大胆和违章能代替艺术家的创造,无怪绘画和雕塑的手艺也好,艺术家的才能和感觉也好,都已过时,“艺术革命”从此便代替了艺术创造。

也恰如米耶所述:“近年来,许多艺术家都接受了后现代主义精神提出的极限,不仅是那些摘录主义的画家,也时常是一批现成品主义者。在制造历史已终结这寓言之前,那些把杜尚的举动弄成神话的人,就已经用那么个艺术与非艺术的命题,把艺术可能的天地限死。拣来件东西,弄成一张‘画’或是‘图像’,大谈甚么视角,取景,如拉维耶(Lavier)的《绘制的物》、《立体照片》……毕尔(Bijl)房子一般大的现成品……麦茨(Merz)的劈柴和霓虹灯……科勒(Kelley)的破布娃娃……果波(Gober)在蜡上插蜡烛……杜尚剽窃的举动现今已成为这些公认的作品美妙的根据……当年生活在一小圈爱好者之中的杜尚宣称:‘是看的人在创作。’他又哪能预料到有一天,看的人竟然是大众。”“后现代主义意识形态并非没有诱惑力,因为终结历史的伎俩让人飘飘然……它是一盏神灯”。“是不是仅仅为了逃避黑暗”,“银幕一亮”,人才“如同盲目的昆虫”扑过去?或者出于“潜意识”?“或者,这些电子的、媒体的,现今又加上美学的影屏,只不过是恋物与自恋两个巨大无比的影屏的多面体”?

不管是对社会的批判还是艺术的革命都消失在这后现代的艺术家们恋物与自恋中,而这后现代的“反作品”又把自身也置于空空无有之乡,只存在于后现代的夸夸其谈的评论之中。

对当代艺术的批评并不只限于批评后现代主义，也不只限于对观念艺术的鼻祖杜尚。弗兰克布兰（Catherine Francblin）的《对实物的迷恋》一文（Art Press 《l'histoire continue》，1992年底）追溯得更远，她指出“从本世纪初，艺术家们就不断把真物纳入到作品中去，弄不好便时常丧失了自己，‘作者’也就消失了”。杜尚并非唯一的肇事者，本世纪头十年就有过“贴纸革命”，布拉克和毕加索始作俑者，索弗尔（Michel Seuphor）赞为“一举抓住了险些逃逸的现实”。“到60年代，后继者众多……到了施维特斯（Schwitters）和毕加比亚（Picabia）的孙子辈，真东西则成了艺术的神圣价值的替代物，俨然成为反美学的口号，呼唤生活的号召。波普和新现实主义者又用直接、粗俗、日常的真实来滋养这迷恋，以至于他们的后继者进而利用物品和环境，把博物馆和画廊的空间仿造成三度的商品广告和玩乐的世界……对实物迷恋的结果……不可避免把艺术家也弄没了……最实在的作品也只能变得类似自然一部分，一块岩石，一颗树，一片云。事实，事实，如此这般，近几十年来似乎就是这样引导艺术家们挖空心思，耗费时间”。

这就又提出了另一个问题，艺术上对真实的追求是否等于对实物的追求？或者说艺术的真实是否就意谓回归到物的世界？在这拜物的时代，精神还有没有价值？艺术的物化以及艺术对物的模仿是否是现今这时代艺术的终极？如此等等，都是当代艺术面临的问题。而所有这类问题都源出于艺术的现代性。因而对当代艺术的质疑，更为深刻的还在于对这一现代性的质疑。换句话说，离开艺术的社会批判，离开艺术观的不断革命论，离开艺术的物化或对物的仿制，还有没有别样的现时代的艺术？正是这场论战给当代艺术家们和理论家们提出的新问题。

1994年于巴黎

这不过是个开端，艺术仍在继续

[法]卡特琳娜·米耶

郭宏安 译

我曾经是天真的，然而天真的并非我一个。我们曾经为数众多，现在依据印象派的命运的 mode 看待艺术和公众的关系的人依然为数众多。资产者先是嘲笑，然后他们大发慈悲（不知道是怎么回事，但慈悲之心是说不清楚的）。最后，他们异口同声，赞叹不已。

70 年代，我们真诚地相信我们所捍卫的先锋派也会有同样的命运。这些先锋派本想批判社会，但是人们希望他们的行动有助于为一个新社会的到来而进行的斗争，在这个新社会里，物质财富，还有欣赏创新形式的能力（这本是他们的题中应有之义）都分配得更为公正。艺术家及其捍卫者都相信改宗的作用。

我们曾经是天真的，但我们有理由的。在一个正在结束的过渡时代，在一种深刻的文化动荡的冲击下，社会似乎悬置了它与艺术创造的关系，而我们可以相信未来的承认。某些迹象使神话得以延续。一些大型的旨在接纳先锋艺术的博物馆正在兴建。我们曾经对各种机构一直无视先锋艺术感到愤慨，我们没有意识到它们是用来窒息先锋艺术的。资产者曾嘲笑《奥林匹亚》，然后他们争先恐后地赞赏。然后他们把它摆放在一间阴暗的地下室里，人们只有在躲过《颓废时代的罗马人》的冲

击的条件下方可接近它。道赛美术馆在现代派的历史上划了一个时代，从此一切都进入秩序，我们意识到没有任何理由把优秀的艺术作为优秀的艺术区别出来。今天已很清楚，现当代艺术博物馆的极端自由放任主义一反昨日的排斥态度，只以在平庸之作的泛滥中毁灭优秀艺术为目的。

实际上，错觉已改换了阵营。今天是全球小资产阶级艺术爱好者天真地以为，由于他们参观国际当代艺术节和每年更换蓬皮杜中心的出入证，就不会重犯其先辈在马奈面前犯过的错误。他们消费的只是些代用品，却以为形成了一个明智的精英群体。艺术界之大部从此为他们生产的正是这种代用品。市场的古典机制——大量生产副产品以求永远不断地扩大——将其它的职业活动引入它的复杂系统。公共和私人机构的负责人、艺术批评家（人数更多，因为他们是在一个不断扩张的场地上活动），都同样地面临着竞争。每天都得发现新的艺术家，这无论在经济上还是在精神上，对他们都是一个生死攸关的问题。他们必须为“在那儿”找出理由。再有，而且这与商人不同，此类日益激增的文化人还享有不受处罚之便：现正得到验证，投机者可以被通货膨胀唤醒，炒销售说明书却没有任何限制。君不见最近一篇为布朗和康斯辩护的文章竟求助于杜克西奥、乔托和皮埃罗·德拉·弗朗西斯卡！这已不少，但还有伦勃朗、委拉斯开兹……还有耶稣—基督，为什么不呢，既然要提起那些带来矛盾的人。总之，一切都对新艺术家有利，人们立刻就要把他们和布朗、康斯等人相比了。

当代艺术界的人口膨胀有两个后果，使之根本地区别于支持最初的先锋派的那个艺术界。第一个后果是，在大众的压力之下，占上风的不是新的观念，而是保守的观念。具体地说，是过去的新观念的保守观念。没有人比艺术界扩张时罗致的爱好