

二十世纪西方美术理论译丛

萨特论艺术

JEAN-PAUL SARTRE
ESSAYS IN AESTHETICS

[美]韦德·巴斯金编
冯黎明 阳友权译

上海人民美術出版社

萨特论艺术

[美] 韦德·巴斯金
冯黎明 阳友权
罗务恒

编
译
校

上海人民美術出版社

JEAN-PAUL SARTRE
ESSAYS IN AESTHETICS

Seleted and translated by
WADE BASKIN

The Citadel Press
New York 1963

萨特论艺术

(美) 韦德·巴斯金编

冯黎明 阳友权 译

罗 务 恒 校

责任编辑: 姚宏翔

装帧设计: 杨利禄

上海人民美術出版社出版发行

(上海长乐路672弄33号)

全国各书店经销 吴县文化印刷厂印刷

开本850×1168 1/32 印张3.25 字数90,000

1989年12月第1版 1996年8月第3次印刷

印数: 9,601—14,600

(沪) 新登字102号

英译者序

让·保尔·萨特的美学观点,比起他在其他许多问题上的态度,尤其是关于人类生存困境的看法,或许会少一些争论。但作为一位哲学家,萨特得到的评价从未定于一尊,在巴黎,他既是人们崇拜又是人们争论的中心,许多对存在主义有所闻的人都把他的名字和存在主义运动联系起来。作为一位小说家和剧作家,他因为在他的巨著《存在与虚无》中系统地阐述了的观点而深受人们欢迎。可是,他关于存在主义运动及其对人类处境的古怪、悲观、偏执和令人迷惑的评价,又使他声名狼藉。作为一位典型的法国知识分子,他知识渊博,造诣极深,其中渗透了他的许多极其重要的论点,这些论点之一,就是人类生存中艺术和艺术家的地位问题。无论他是作为哲学家、戏剧家、小说家谈吐也好,还是作为批评家谈吐也好,这位前任教授是颇能赢得听众的。

尽管萨特是三种后黑格尔主义思潮——马克思主义、存在主义和现象学——汇合的代表,也是欧洲的传统美学、伦理学、形而上学和政治学思想的自然延续,但他在解释人类处境方面仍然显示出深刻而自觉的个性。他运用马克思主义者的分析方法,接受了他们对行动的关注,但他对他们的政治观点持否定态度。他抛弃克尔凯郭尔的信仰飞跃,但又接受了克尔凯郭尔视人类为混乱世界中一群孤独、苦闷的造物的观点。他抛弃胡塞尔的柏拉图主义,并对其术语进行自我解释。加上他对笛卡尔二元论的否定和对弗洛伊德主义的内省式认识的吸收,而这些的结果就是一种观念和风格,在读者中引起了瞠目结舌的认可——一种觉得他们正在阅读的内容并无生疏之意而且久有预感的情绪。最后,尽管他的方法和论据受惠于前辈,但是,他的风格和观念却清楚无误地显示出当代特色。

萨特以赤诚之心对待艺术,但他总是寻求如何使自己的研究成果适合于自己的哲学体系。本书所选的论文表明了他对艺术的性质和艺术在人类处境中的地位的观点,以及对艺术家的造就和作用等

基本问题的态度。在对艺术的探索中,他掸去了形而上学臆断的灰尘;艺术家是“一个想象着人类的本质而决意将人性标志在空间或石料之上的人”吗?我们的宇宙是一个“盲目的因果联系,抑或对于某种观念的逐渐展现、永久的延宕、破坏和阻挠”?在这些论文中如同在他的全部著作中,我们感到在作者身上有着一种改变读者人生的献身精神和真诚愿望。

本书讨论了四位艺术家——其中两位画家、一位画家兼雕塑家和一位雕塑家兼画家。因为每一位艺术家身上体现出许多矛盾和不可思议的情况,所以他们向萨特提出了挑战并给他提供机会阐明他的艺术理论。丁托列托是阶级矛盾的产物,他必须通过欺诈手段才能得以自我证明。贾科梅蒂迷恋于他在这万事万物中的孤独境遇,因而要去发现如何描绘这虚无世界。考尔德在自由和束缚之间从事创作,因而要去发现如何使静止的事物充满运动。拉普加德致力于创造力和美的结合,并学会了“给无限可分的外观以不可分割的统一整体性”。

萨特的看法特别值得一提的是他对作者和主题的双边活动提供了一种新见解。论述丁托列托时,他对那些流传至今的传说作出了令人信服的反驳,对一个艺术家及其时代作出了卓越的调查研究。论述他同时代的艺术家们时,他表明了每个人怎样对时代的挑战作出反应。除这些新见解之外,他还向我们提供了大量惊人的想象和发自内心深处的独白。例如,他对天才下的定义是:“有限的存在与无限的虚无之间的冲突。”他将丁托列托的绘画作品看成是一座城市和她的遭到拒绝的求婚者之间的“热恋”;他对独特的艺术技巧和人们的神态的意义进行暗示;他必须重新学会生活和与他人保持相当大的距离,特别是第二次世界大战以后更是如此;他对乘坐飞机的惊恐的看法是认为这与爱美和憎丑有关;他还表现出一种希望,希望贾科梅蒂总有一天将画出一幅引起错觉的作品,使我们感受到如同“深夜归家而自黑暗中迎面走来一个陌生人时所产生的惊恐”。

在此对帮助我编译这本萨特艺术论文集的人们表示谢意。俄克拉荷马大学的让·劳尔逊(Jean Lorson)教授给我阐明了一些有关法语原文的意思。我的四位同事——明妮·贝克(Minnie Baker)、理查德·彼文斯(Richard Bivins)、玛格里特·奥瑞雷(Margaret

O'Riley) 和米尔德里德·赖林 (Mildred Riling)——分担了通读第一次译稿的工作：贝克教授和彼文斯先生对艺术专用术语的译法特别给予了技术指导，奥瑞雷博士阅读并修改了短篇论文的第一次译稿；赖林教授注意到萨特文体特点并建议对最后被合为一体的关于丁托列托的论文作出较大的修改。对这些慷慨的帮助和鼓励，我深表谢意。

韦德·巴斯金于东南州立学院

责任编辑：姚宏翔

装帧设计：杨利禄

二十世纪西方美术理论译丛书目

《凡·高论》

博戈米拉·韦尔什—奥夫沙罗夫编 刘明毅译

《新艺术的震撼》

罗伯特·休斯著 刘萍君、张禾、汪晴译

《点、线、面——抽象艺术的基础》

康定斯基著 罗世平译

《现代艺术和现代主义》

弗兰西斯·弗兰契娜

编 张坚 王晓文译

查尔斯·哈里森

《理想和偶像——价值在历史和艺术中的地位》

贡布利希著 范景中、曹意强、周小英译

《艺术和自然中的抽象》

内森·卡伯特·黑尔著 沈揆一、胡知凡译

《艺术和思想》

威廉·弗莱明著 吴江译

《视觉艺术的社会心理》

中川作一著 许平译

《现代主义·评论·现实主义》

查尔斯·哈里森 编 崔诚 姚炳昌、米永亮译

《萨特论艺术》

韦德·巴斯金编 冯黎明 阳友权译

《当代美国艺术家论艺术》

埃伦·H·约翰逊 编 姚宏翔 泓 飞 译

Jean-Paul Sartre

Essays In Aesthetics

目 录

英译者序	1
威尼斯的流浪汉	1
雅可布的恶作剧	1
里埃脱岛的清教徒	11
走投无路的人	28
阳光下的鼯鼠	36
贾科梅蒂的绘画	45
没有特权的画家: 拉普加德	58
考尔德的活动雕塑	76
追求绝对	80
中外译名对照表	92
译后记	95

威尼斯的流浪汉^①

雅可布^②的恶作剧

毫无疑问，他的生活充满了谜：一些日期，几桩事件，然后就只有古代作者们的闲言絮语。但令人鼓舞的是：威尼斯对我们说着话。她有一副伪证人的嗓音，时而尖声高叫，时而喃喃低语，还点缀以几段沉默。丁托列托的生活故事，他出生的城市给他描绘的他在世时的肖像，被涂上了恨世者的色调。这座总督的城市对她的大多数著名的儿子表示出轻蔑。倒没有直接宣布什么；有的只是隐喻、暗示以及随口而出的议论。这种不可更改的憎恶以表里不一的形式表现出来；它不大当众表露，而更多的是冷漠、高傲和暗中排斥。这一切或许都在我们的预料中。雅可布在与凶恶的敌手斗争时失败了，他慢慢地厌倦了，自认失败了，死了。这就是他的生活的总括和要义。如果从此以后我们把那些有碍探索的谣言传闻置之不理的话，我们就可以在这模模糊糊地坦露出的一切中进行研究。

首先，这位染匠的儿子出生于1518年。威尼斯不久就在他身上打上了厄运的标记：“大约1530年，该青年开始作为一个学徒在提香的画坊里工作，但几天以后，当那位大名远扬的年过半百的人发现了他的天资时，他被解雇了。”这段轶事以令人吃惊的规律性在一本又一本书中出现。这件事是否有损于提香的名声尚不好独断——它本身的确是事实——但无论如何我们不能用“今天的”、我们的眼光来看待它。瓦萨利^③在1567年叙述这件事时，提香已经走红了半世

① 本文最初载于《现代》（《Les Temps Modernes》1957），原标题为：“Le Séquestré de Venise”。——英译者注

② 他的全名是雅可布·罗布斯蒂·丁托列托（Jacopo Robusti Tintoretto，1518—1594），丁托列托是外号，意为“小染匠”。——译者注

③ 乔治奥·瓦萨利（Giorgio Vasari，1512—1574），意大利画家、作家，著有《绘画、雕塑、建筑大师列传》。——译者注

纪之久，而没有任何事情比长期平安无事地生活更值得人们敬重了。而且，按照那时的习俗，提香有他自己的画坊，在这里，处理事务时他是仅次于上帝的人，当然有权赶走一个雇工。在这样的环境中，他手下的牺牲品被推想成恶魔，仿佛被刻上了灾星、传染病的标志，人们说他面有邪恶之气。于是出现了第一桩意大利绘画奇才为童年的厄运所胁迫的事情。此后得到的是由这场所谓解雇而领会到的教训。威尼斯那素来率直的嗓音使我们知道了怎样理解它；一旦我们的耳朵得以与之协调起来，我们便能够听懂它了。在这一点上，我们暂不做结论，但是有必要将注意力对准这些事实中的可疑之处。

提香生性欠善已广为人知。但是雅可布年仅十二岁。在十二岁上，才能尚未定形，任何事情都可能使之湮没；需要忍耐力和时间为这不成熟的技能铸型，使之变成才华；没有一个身处名望之顶峰的艺术家——甚至于最为目空一切的人——会因一个小男孩而动怒。假如主人因嫉贤妒能而辞退了学徒，那就等于是他的自戕。知名人士们斥责的压力是非常大的。尤其是像提香这样，本身就缺乏一种正直的品质使自己的真实动机传知于人；他是一个国王，鄙视众生，要把一匹害群之马从此关闭在所有的大门之外。他将永远被拒绝进入这个职业。

一个入另册的小孩是稀有的。这激发了我们的兴趣。我们极想知道他怎样对付所面临的困难。不过此乃十足的想入非非，因为各本书中的记事线索都同时在此断了，仿佛我们眼前有一个不约而同的秘密协议。没有谁能够说清楚他在十二岁到二十岁期间干了些什么。有的作者试图用设想他独立地学习油画艺术来填补这段时间的空白。但这些作者比我们更有条件知道他不可能进行自学，因为在十六世纪初，油画乃是一门复杂的、极为讲究的技术；由于受着规范和程式的重重束缚，它是一种技巧而非艺术，是一种能力而非知识，是一整套程序而非方法。行业的规则、有守密习惯的传统——这一切都对于学艺作为一种社会性的职业和需要发生了作用。传记作者们的沉默暴露出了他们的窘困难为。因为无法将劣迹昭彰的青年罗布斯蒂和逐出教籍的事扯在一起，于是他们弄出了一个模糊的假设加在这被分作两阶段的八年时间上。我们可以断定没有人抛弃雅可布；既然他在父亲的作坊里就没有因情绪消沉和受人嘲笑而倒

下，那么，他必定能够进行正常的工作，尤其是在一个画匠的画坊里工作，关于这个画匠我们仅仅知道他不是提香而已。在保守、排外的行会里，敌意会产生反作用力；如果说，雅可布生活的神秘的开端仿佛就是那神秘的结局的预示的话，如果一个用升高来表明悲剧已被奇迹般地阻止了的大幕在无奇迹相伴随的灾难出现时降下的话，那这是因为威尼斯重新安排了一应事务以使他的童年与他的晚年相一致。没有产生什么，也没有结束什么；出生预示了死亡，两桩悬案之间，世人焦躁不安；诅咒消弥了一切。

我们将越过这些海市蜃楼，寻找对地平线上那寥无遮掩的一切的观察点。一个青年出现在大地上，他为显身扬名而奋勇进击。这一年是1539年；雅可布离开了他的主人，寻求建立自己的画坊；他现在成了从前的师傅。这位年轻的雇员有了自己的独立性，有了名望，有了崇拜者；现在，轮到他来雇用工人，招收学徒了。肯定无疑的事情是，在一个画家云集的城市里，在经济危机正威胁扼杀着绘画市场的地方，二十岁就成为一名画师在陈规看来乃是一个例外；仅仅只有成绩，或者作品，或者圆滑，都是不够的；一个人还必须有好运气的帮助。一切事物都施惠于罗布斯蒂。保罗·卡利亚里^①十岁，提香六十二岁；在这无名的孩子和那个不久将辞世的老人之间应该是有许多优秀画家出现的，然而，仅有丁托列托一个人闪现出前程似锦的光芒；在他的时代里，无论如何他也碰不到竞争者，所以，他发现眼前的道路宽敞平坦。事实上，他的确为这条道路寻找了好几年时间；求他作画者增多了，他享有了公众的赞誉，同样也享有了贵族和知识界的赞誉；阿雷提诺^②亲自屈尊向他表示恭贺。这位青年被赐以上天为那些不久于人世年轻人保守着的超凡天

① 保罗·卡利亚里·委罗内塞(Paolo Cagliari Veronese, 1528—1588)，威尼斯著名画家，与丁托列托一起被称为风格主义的先驱。委罗内塞是他的外号，意为维罗纳人。——译者注

② 由于他通过作品施于君主们、外交官们和艺术家们的影响，皮埃特罗·阿雷提诺(Pietro Aretino, 1492—1556)被称为第一个新闻工作者。很奇怪，这位专为出得起大价钱的人服务而且不受道德约束的时事评论家把提香也算在他的忠实的朋友之列。——英译者注。阿雷提诺是当时的著名讽刺作家。——译者补注

资，但是他并没有死去，而是他的灾难开始了：老王提香显示出惊人的长寿，他持续不断地在年轻的挑战者头上倾泄仇恨，最终竟诉诸正式指定继续人的卑劣手法，毫不奇怪，这将是委罗内塞；阿雷提诺的屈尊转变成了讥刺；批评家们怒骂、指责、非难、痛斥——简而言之，其所作所为与当代批评家无二。只要雅可布还享有公众的赞誉，这一切就不足挂齿。但全部机件很快运转起来。三十岁时，他出于自信，执意我行我素，创作出了《圣马可的奇迹》，他把他自己，他的整个自我，放进了这幅油画作品中。令人震惊、富于刺激，以及用意外方式倾诉自己的愿望，这一切正是他的特点。在这种情况下，无论如何他首先就将解除自己的警戒心理；他的作品使他的气质让人感到惊奇不已，但也招引来了诽谤中伤。他遇到的是激情昂扬的攻击者而不是激情昂扬的辩护人。我们还可以发现后台的一个阴谋集团：弗拉斯特里锡(Frustration)^①。威尼斯和她的画家面面相觑，凝神而思，他们曾因为怀着同一种焦虑的情绪联合过而又分离了，他们之间不再相互谅解了。城市说：“雅可布并未实践他少年时代的诺言。”艺术家则表示：“为了让他们失望，我要做的一切就是表现自我，所以我决非他们所喜爱者！”彼此嫉妒加深了他们间的裂痕，在威尼斯人的一片嗡嗡声中一条丝线断了。

关键的一年是1548年。此前，诸神垂青于他，此后，走向反面。并没有什么天灾人祸跟他持续的背运联在一起——恰恰是那些不断的小难把他带到了绝望的边缘。天神对这孩子的微笑只是为了带给成年的他以失败。雅可布很快就遭逢了根本性的变故，他成了恼怒、苦闷的被放逐者，成了丁托列托。此前，我们仅仅知道他坚韧不懈地工作过，因为在二十岁时获得名望决非轻而易举垂手可得的事。此后，他的毅力转变成了热情；他想要创作，不停息地创作，他要卖出自己的作品，用画布的面积和作品数量压倒竞争者。在他被迫的努力中当然有一些拼命的因素，直到他的死，这位罗布斯蒂一直

① 里多尔菲(Ridolfi)甚至认为，圣马可会(the Scuola San Marco)没有答应供给丁托列托画布以及其它必须带回画坊去的物品。——萨特原注。卡洛·里多尔菲(Carlo Ridolfi, 1594—1658)系《论艺术的奇才》的作者，该书最早记载了丁托列托的创作情况。弗拉斯特里锡(Frustration)一词系法文，有侵占、剥夺等含义。——译者补注

在紧张地工作着，看得出来他是借工作以力图寻找自我呢，还是借过度的劳作以忘却自我。“光辉的丁托列托”在一面黑旗下航行，用这位敏锐的海盗的眼光来看，一切手段都是合理的，他尤其偏爱那种恶习中的优美之处。只要是在不带偏见的偿付中体现了公平待人的态度，于是他便降低眼光，不再要价，像孩子一样反复念道：“它正合您的心意。”但某些那不勒斯恶棍比另外一些真正懂得这些货物的价值的人更有心计；他们指望通过这家伙的慷慨来讹诈他。

在另一种情况下，为结束一场交易，他按本出售他的商品，为的是要开辟更为有利的销售市场，这样的销售是那种初始紧张谈判的最终结果。得知那执十字架的人^①将授保罗·卡利亚里以职权时，他假作不屑一顾，而且仍然为他们提供作品。他们尝试地来了一个彬彬有礼的回绝：“深表谢意，但我们想要的是委罗内塞的东西。”他反问道：“委罗内塞的东西^②？也好。那么这是谁的主意呢？”无论这一切怎样令人吃惊，他们总是回答说：“原因嘛，我们认为，保罗·卡利亚里已被指定……”此刻丁托列托表示了他的惊诧：“卡利亚里？这念头真是古怪。我来给你们画出一些委罗内塞的东西，至少是大同小异。”他得到了肯首。有一个策略他用了不下二十次，即按波尔登纳^③，按提香的风格来作画，而且总是相差无几。

怎样才能降低成本呢？这是一个使他苦恼的问题。终于在某一天，他找到了一个天才的答案，但是这答案不大光彩而且有悖传统。那些名师们都习惯于将他们的画作复制下来，从而为他们的作品创造下一个市场。为了征服他们的崇拜者，雅可布应当拿出没有差距甚至更好的作品来。他取消了做草图的环节；他允许别人从他的作品中获取灵感，但不能复制它们；通过一种固定单一的程序，他的合作者们将制造出一些新颖的但无独创性的东西。他们只要对进入作品的事物作一番重新安排，把左边的放在右边，右边的东西换在

① 原文为意大利语Crociferi，意为执十字架的人，比喻加害他人的人。——译者注

② 委罗内塞(Paolo Cagliari, 1528—1588)油画的宽广的建筑学风格正是丁托列托一派的特征。——英译者注

③ 乔凡尼·安东尼奥·德·波尔登纳(Giovanni Antonio da Pordenone, 1483—1539)，威尼斯名画家。——译者注

左边；用一个老人去代替一位妇女形象，该妇女形象或许还将用于另一幅画中。这样的工作需要一些训练，但训练用时决不会比简单的复制更长。丁托列托公然宣称：“在我的画坊里，人们可以用复制品的价钱得到一幅原作。”

他居然在受到冷遇的时候卖出了画作。1564年5月31日在圣罗柯会，兄弟会决定采用在椭圆形天顶中央置以油画的方式来对该会议事厅作一番修饰。保罗·卡利亚里、雅可布·罗布斯蒂、斯切翁尼^①、萨尔威提^②以及佐塞洛^③应邀提送草图。丁托列托收买了公务人员，获取了准确的尺寸。他曾经为兄弟会干过事，我甚至无法排除他在推事席^④上找到了一个同谋的可能。那天每位画家都拿出了所作的草图。轮到罗布斯蒂时，他让大家吃了一惊。他爬上梯子，揭开一块大纸板，于是在他的头顶上露出了一幅令人眼花缭乱的画作，它已经安放在那里了，已经被完成了。一时众人大哗。“一幅画是容易被曲解的，”他解释道，“在我面对它时，我宁愿透彻地看上一看。但是，无论我的作品是否给你们带来愉快，先生们，我都将把它送交给你们。不，不是你们，而是圣罗柯会，你们的主顾，它给了我如此之多的好处。”这使得那些用心不良之人以及他们的同谋们不能不承认它的存在，因为兄弟会的法规严禁回绝任何真诚的捐赠。这一切对他们来说意味着在该会的要事记载中添上这么一段：“该日在此记名者丁托列托，画家，示我等以油画一幅，彼不求酬报，允诺如被请作画定将完成此作，并称对此作自视甚为满意云云。”签名者将在他的名下写道：“画家雅可布·丁托列托对前述一切毫无异议并决计实现之。”^⑤

满意吗，为什么 not 呢？他的供品在他的对手中散布了恐慌，替

① 安德烈·斯切翁尼(Andrea Schiavone, 1503(1552?)—1563)，威尼斯名画家，本名梅杜里奇，斯切翁尼为外号，意为斯拉夫人。——译者注

② 萨尔威提(Salviati, 1510—1563)，意大利画家，本名弗朗西斯科·德·罗塞(Francesco de' Rossi)。——译者注

③ 佐塞洛(Zuccaro)，生平不详。——译者注

④ 原文为拉丁文 Banca e Zonta。——译者注

⑤ 签名者的话的原文系拉丁文。——译者注。

他撞开了圣罗柯会的大门，将它那巨大而空无一物的墙壁置于他的油刷的摆布之下，最终还给他带来每年一百达克特^①的养老金。满意的当然是他，或者简洁地说，是在1571年他竟然又一次用上了那条计谋。此时，官方为纪念勒班多之战^②在总督府里组织了一次竞赛。丁托列托提交的是一幅油画而非草图，以此作为礼物奉赠。它被感激不尽地接受了；此后，他便很快地将一应借据帐单打发了开去。

除了那些可爱的恶作剧外，就其创作基础而言，人们或许极想看到一种更多地源于道德而更少地源于个性的风格。我们可以有把握地说，虚饰这一特征不是丁托列托的，而是属于他所处的时代。如果试图根据这些轶事谴责他的话，那么我也了解到了一些可能在他的辩驳中说出的事情。最有力的申诉就是，在那时没有一个人能够完全独立地创作。油画在今天的销路是很好的；而在那个时代，却是画家们等待买主。在南部的一些市镇，他们排列成了像布拉查特(the bracciante)这样的市场；买者来到此地，一个个地考察一番，挑选其中一位领到他们的教堂、会堂(scuola)和宫殿(palazzo)去。艺术家必须使自己成为有用的，必须像我们的电影导演那样大肆宣扬自己，必须像愚蠢地指望表现自己才华的导演接受剧本一样来接受任何工作。所有的事情都在契约的限定之下：主题、数量、色调，有时甚至包括角色的表情、画幅的尺寸；此外还辅之以融合宗教和趣味为一体的传统的强行限制。他们的主顾有其情绪状态，正好我们的制片人有自己的奇思异想一样。他们的主顾——呜呼！——同样也有其心血来潮之时；这个时候，一切又得依照他们的心思加以重新制作。在美第奇^③的宫殿里，彼洛佐·考佐里^④长期忍受着那些愚蠢的主顾们的故意折腾；我们只要把卢佛宫里所藏的丁托列托的

① 达克特(ducat)，从前在欧洲各国流通的一种金币名称。——译者注

② 勒班多(Lepanto)之战，1571年威尼斯与土耳其间发生的一场海上战争。——译者注

③ 美第奇(Medici)，文艺复兴时期曾长期统治佛罗伦萨的一个著名家族。——译者注

④ 彼洛佐·考佐里(Benozzo Gozzoli, 1420—1497)，佛罗伦萨画家。——译者注

《天堂》和总督府里的作品作一比较，就可以知道他所遭受的压力之大了。既然艺术家必须养家糊口和维持其画坊像现代的机器工厂一样地开工，那么，那种不妥协、不退让的、痛苦的最优选择就是完全办不到的。总之，他必须放弃油画艺术而尊命涂抹。没有谁会因为丁托列托希图致富而责怪他。事实上，由于接近中等生活水平，他从未放弃过创作，也从未缺过钱。这位功利主义艺术家遵循着不能白做事情的原则，遵循着除非绘画创造出收入，否则它就纯属消遣的原则。正如我们将看到的那样，最终他在一片住宅区里购下了一座舒适的平民住房。这次购买使其在事业上走到了顶峰，也耗尽了他的积蓄，并且使他留给罗布斯蒂家的后代们的遗产显得那么可笑可叹：画坊中的一应杂物，日益减少的顾客，以及这座将要传给他的大儿子然后又传给他的女婿的房子本身。在丈夫死去十二年以后，弗·斯蒂娜(Faustina)痛苦地回想着他事实上遗留给家人的一切；她有充足的理由诉苦抱怨，因为那位长眠于地下的人之所作所为完全是随心所欲。当然，他喜欢钱，但他用一种美国方式来对待钱。在他的眼中，钱除了成功的外在标志以外，什么也不是。从实质上说，这就使得追求目标的眼光集中在单单一件事上：怎样运用他的技巧。在他的恶作剧中也还有一些正面的因素，因为倘若没有他的职业才能、艰苦工作和高速度的话，他们也无法想象这一切。他的高速度给他带来一个优势，即，他作出一幅佳作所用的时间仅是其他人描成一张草图的时间。

此外，如果他模拟委罗内塞，后者便以同样手段回敬他。他们相互间的借取必然在同代人的眼中被观察到。在大多数同辈看来，最伟大的画家是合于一定的社会检验标准的人；共同的判断给予了他们以确定的评价。而我们却首先对充满个性的画作感兴趣，其次才对充满个性的作画人感兴趣；我们将马蒂斯^①挂在我们的墙壁上。但是那执十字架的人的眼光与我们正好相反：他们对卡利亚里本人并无兴趣；他们想要的是一种诉诸感官的、纤细的、无伤大雅的、和谐华丽的风格；而且他们深通商标和广告语言。一幅署名委罗内塞

① 马蒂斯(Henri Matisse, 1869-1954)，法国画家，“野兽派”的代表。——译者注