

二十世纪西方美术理论译丛

现代主义,评论,现实主义

MODERNISM, CRITICISM,
REALISM

【英】弗雷德·奥顿 编
查尔斯·哈里森

崔 诚、米永亮、姚炳昌译

上海人民美術出版社

TRANSLATIONS OF WESTERN, ART
THEORIES IN THE TWENTIETH CENTURY
Chief Editor Shen Kuiyi

二十世纪西方美术理论译丛
主编 沈揆一

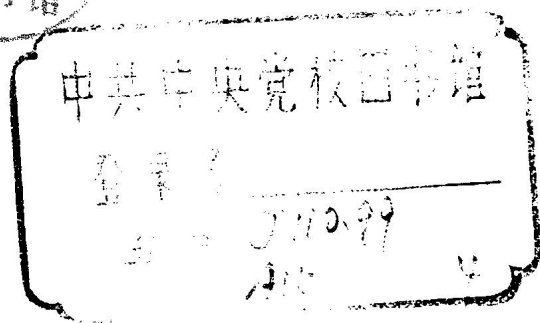


00900874

现代主义， 评论， 现实主义

【英】弗雷德·奥顿
查尔斯·哈里森
崔 诚 米永亮
李维琨 沈揆一

编
姚炳昌 译
校



上海人民美術出版社

Modernism, Criticism, Realism

Edited by

Charles Harrison and Fred Orton

Harper & Row, Publishers

London, 1984

根据英国哈珀和罗出版社1984版译出

现代主义·评论·现实主义

〔英〕查尔斯·哈里森 弗雷德·奥顿 编

崔诚 米永亮 姚炳昌 译

李维琨 沈揆一 校

上海人民美术出版社出版发行

(上海长乐路672弄33号)

责任编辑:姚宏翔

封面设计:杨利禄

全国新华书店经销 上海市印刷七厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 11.375 字数 280000

1991年8月第1版 1996年8月第2次印刷

印数 2501—7500

目 录

序 言

现代主义，含义与知识 1

第一部分 审美和感觉

1. 艺术评论家的怨言

克莱门特·格林伯格 27

2. 作为对象的艺术作品

理查德·沃尔海姆 36

3. 沉寂的美学

约翰·帕斯莫尔 47

4. 二种美学理论不可辩驳性之研究

贝里尔·雷克 55

5. 情感主义

阿拉斯代尔·麦金泰尔 69

第二部分 知识和表现

6. 知其所以然、知其与知其然
——柏拉图和其他希腊哲学家之间的关系谈 81
亚科·欣蒂卡
7. 看见与看似
路德维希·维特根斯坦 94
8. 观察
N·R·汉森 109
9. 相似性的七点局限
内尔森·古德曼 130
10. 关于认知能力
诺姆·乔姆斯基 141
11. 知识的概念
巴里·巴恩斯 150
12. 哲学上的唯物主义或唯物史观
艾莉森·阿西特 162

第三部分 表现和艺术

13. 在图画传播信息的道路上的障碍和这种
路障的打破
小威廉·M·艾文斯 177
14. 认识的风格
迈克尔·巴克森德尔 191
15. 艺术与语言：列宁的肖像画 197

第四部分 表现

16. 表现

内尔森·古德曼 235

17. 歇斯底里——信息交流

托马斯·S·萨兹 244

18. 艺术与语言：抽象表现主义 256

第五部分 交流和兴趣

19. 二十世纪的困境

C.B.麦克弗森 277

20. 一种社会科学的观念

阿拉斯代尔·麦金泰尔 284

21. 范例、意会的知识及不可比较性

托马斯·S·库恩 304

22. 文化与历史

巴里·巴恩斯 324

23. 艺术与语言：再探作家和生产者 335

24. 某些语言的一般特征

诺姆·乔姆斯基 347

序 言

现代主义，含义与知识

“由于新的对表象的漠不关心，我们已变得对技巧极少兴趣，而对知识毫不关心（引自罗杰·弗赖伊(Roger Fry)《艺术和生活》，1917）^①。”

挑战，虽然在它们第一次提出时或许曾经是那么回事——这种挑战也确实存在——然而类似这样的宣言，在现代艺术理论和评论史中已经那样地常见，以至我们现在情愿让它们不那么招摇地走过场。它们悄然而过，或许有二个原因，这要视对这些事物感兴趣者的不同倾向而定。一些同现在正稳定和持续发展的现代艺术理论中基本的毫无疑问的原理相符合。而另一些则被认为是典型的摘录——只是用历史和文化的术语贯连起来，并以引证现在已被替代或始终折衷的趣味为特征。

第一个见解或许同现代被看作美术史和美术评论中的现代主义传统有关。^② 弗赖伊本人在现代主义的壕堑中扮演了一个决定性的角色，在英语所著的艺术文章中被视作最权威的意见，尽管较早时期的那些重要的变化，那美术上的“现代化”是像现在传统上被认为是在十九世纪中期的法国最先扬名和表现出来的。也许这些变化中最重要的是建立了一个压倒一切的评论原

则，那就是艺术作品和评论应该根据它们与艺术的一致性，而不是根据他们是否合乎有关的自然法则。弗赖伊的“新的对陈述的冷淡”不单纯是对先一时期“抽象艺术”发展的一种反应。它更重要地表明这种信念即自然主义的一致性，应该作为艺术中一种竞争或质量的程度反映出来。“陈述”是主题思想描述性的表现和说明性的表现的再统一。同“表现”和“形式”相比，它们就显得贬值。根据传统的现代主义常识，人们持这种看法，即把十九世纪后期法国现代派从学院派中分裂开来，并且由于这些不同的措词，以至于分裂持续了一百多年。

某些变化可以被看作是代表了艺术中现代主义的单独发展。恢复这些变化中明显系统性，并以“现代主义的艺术”的理论组织和表现它的是美国评论家克莱门特·格林伯格(Clement Greenberg)的成就^③。不论人们如何解释格林伯格三十年代后期到六十年代的评论的发展，我们不得不说不在那时没有一个艺术评论家在维护现代传统的完整上比他做的更多。还必须指出我们曾为此付出了极大的代价。排除对题材的讨论并没有产生直接的重大损失，特别是在争论不休的关于抽象艺术重大形式的价值这一点上。一般来说这种讨论在二十世纪是容易发生并常常是令人激动的，但几乎都是没什么益处的；也就是说，很少引起评论家们的兴趣。被格林伯格的相对系统化的现代主义强加于评论界的更令人烦恼的限制是：首先，美学判断必须宣称是非本意和无偏见的；其次，对艺术因果条件的考虑很大程度上限制在把艺术缘由的考虑作为评论目的中唯一重要的东西。这两个限制可以追溯到罗杰·弗赖伊和克莱夫·贝尔(Clive Bell)的著作中，可以追溯到欧洲大陆上的早期作家(如果不是，像格林伯格自己指出的那样追溯到康德)，但是不论他会多么诡诈地否认作为一个历史学家的任何责任，正是格林伯格首先在艺术评论中怀着对历史解释的一种明确一致的形式兴趣而采纳这些东西。

争论就这样展开了^④。艺术中的现代趋势——假定在哲学和科学之中——是朝着各自的领域中不同的追求方向前进，在

艺术中则是在各个方向定下各自特殊感觉的意义。格林伯格将此描述成纯正追求和自我界定。例如，绘画与其他艺术形式不同的就是它的平面性以及把自己局限在“单一的视觉”这一事实；现代主义绘画发展的动力就这样地被解释成平面性和“视觉的”强化^⑤，或者如同理查德·沃尔海姆(Richard Wollheim)所言，按照概念的先后规定画面“表面的安排”(见第二篇)。这将不可避免地限定大量出现的类似的描述性的叙述内容，反正这些东西统统包括在文学范围之内。物质的变化被看成同其他艺术有关的技术变化。如果这是真实的：限制和解释形式和技术的变化以及发展则是合理的。格林伯格考虑变化的适当办法是可以同卡尔·波普尔(Karl popper)的论点相符合^⑥。同样的观点将鼓励我们去注意像托马斯·库恩(Thomas Kuhn)、巴里·巴恩斯(Barry Barnes)这样的作者的作品来作为我们审查现代主义流派的地位的补充的观点。

认识到现代主义的理论——至少是像格林伯格所描述的，他至今还是典型的最有影响的代表人物——是一种高级艺术和形式的自主的理论，这是十分重要的^⑦。这种理论不能同其他的各种理论形式相混淆，因为在那些理论中美术仅仅被看作是一种图案的代表形式，在此“图案”既被看作一种具有美学特征的全球性材料，又被看作一种设计社会生活和生产的理想形式。这二种类型的理论有着不同的历史源流，二者相同的地方势必殊途同归，但二者又是从根本上互相排斥和不一致的。这种情况在后期就得更清楚了，如果说图案的美学特征转化成“视觉产品”的符号式分析的话，现代主义关于“先锋派”和“矫揉造作”之间区别的解释(格林伯格在1939年系统地叙述过)^⑧，在随着不断扩大的希冀捍卫“最高的”技巧和美学范畴的交战中继续着。前者不停增长的趋势将“掩盖”作品在视觉表现方面的兴趣，而后者的趋势则严格支持美学经验和美学作品的价值，因为它们被看作毫无趣味的东西。

第二种典型的倾向同弗赖伊那种主张有关——则在一种优化的论点中仅仅起了某种引语的作用——不是限定我们现在生

活在后现代主义文化的假设之中^⑨，就是我们的文化仅仅需要记载现代主义边缘历史状态和兴趣。弗赖伊的这些原文当然是作为艺术评论史上的“文学”或者是作为一个自己特别感兴趣的领域的项目来探讨的，不具有理论的力量，对不内行的和不热心的人来说是不合适的。在这种状况下，关于相应主张的概念形成的详尽研究由于与现状与整体一致而显得多余，好像历史性记实文件或者各自不连贯的成语。第一种情况是现代主义过时了，落后了，趋向于停留在一种现代主义的经验主义鉴别上，因为带有一定风格的文化或理论总是和“现代主义艺术”联系起来的。一个明显的流行风格的变化是从相对“平面”的抽象画变为相对写实的具象绘画——或者有具体形象和内容的“根本的”组合体（照片的或其他）——因此这被解释成“现代主义结束”的信号。在这种解释基础上分类的谬误是显而易见的，这里不必赘述（参见第九篇）。至于第二种情况，就现代主义而言，曾经是（现在也是）主要的艺术文化。作为一种信仰，现代主义一向是（现在也是）勉强够格的，必须根据一种假设得到的艺术本身就是勉强够格的。从政治和经济的利益变化的观点来看，它可能真是这样，但是固执的外行人就无法知道为什么。他或她设想的艺术边界既不是这里也不在那里，这个边界是在无关紧要的条件下，或者在不知艺术潜在的认识意义的情况下形成的。

我们编选这本集子的兴趣在于一系列相关的设想，这些设想同以上所述的大不相同：（1）现代主义至今仍然是艺术文化的主体，至少是主要代表，它仍然建立在与现代主义信仰适应的设想基础之上——也许可以这样说现代主义与现代主义信仰是同一回事情。它赞同这种看法，即后现代主义将以极端怀疑的态度来对待任何理论。（2）现代主义的主导作用并不必靠它作为理论的精确性。一个确实无疑的或者记实的状况是不能给予任何合成的内容的。确实，有因果关系和历史意义分析的综合性再解释，也许是充分探索和解开疑难的唯一办法了。（3）现代主义与我们的文化不是未经同化而是结构相通的。它赞同理论评价的适当并认为现代主义的范围是颇为重要的一个问

题。

如果我们根据上述设想，重新考虑前面的引言，可能很难看到它会杳无声息地通过。同其他典型的现代主义批评的看法一样，弗赖伊的主张提出了一个有理论基础和暗示的评价性声明。同意判断假定与同意含有一些概念关系的方式都是理论性的建树。像表现、兴趣、技巧和知识——这些都是重要的概念，我们希望这本选集将能起到示范的作用（例如，关于技巧与知识之间概念关系的讨论可以参看第六篇）。任何希望在它们中建立某种关系的理论——特别在兴趣评价方面这样做的理论——大概都会有应用或专门化的直接内容之外的东西。

看起来似乎有些奇怪——比如，对某位受过自然科学教育的人来说——这一点全然需要做，难道任何关于自然科学表现，自然科学知识同自然科学的兴趣（如何描述世界，怎样能够认识世界以及诸多这类问题）之间关系的强烈主张的设想不是正常的吗？必须要有超过更专门的专业科学兴趣的东西——这种不顾一切的设想会由科学知识或科学实践自动产生出来吗？所以要解释为什么我们必须强调像弗赖伊这类理论在现代主义力量决定下的文化之中重建一个学习或者尝试学习过程的重要意义。

从各项推断出发，我们得出以下几点：1. 艺术有认识的（不是单纯文化的）意义；2. 它的认识意义在现代主义理论中被歪曲了（在现代主义理论批评中也是这样）；3. 现代主义关于艺术的认识意义的歪曲是有效地将现代主义本身同实质批评和历史性审查相脱离的一种方法。用更简洁的话来说，现代主义理论所脱离的那种做法，是对任何可能的批评强加上限定条件关联的；这样做所付出的代价就是对自己所批评的主题采用了片面而有限的（本体论的）定义（参见第四篇）。例如弗赖伊的无利害关系的主张就能够用“表现”、“技巧”和“知识”的意思作明确限定的方式来解释，也许还能以此来作辩护：“表现”是描述性的表现；“技巧”是描述和模仿手段方面的技巧；“知识”是观察到地形般专门的表象或者与自然科学兴趣一致的知识。他所反对

的很容易转化为赞成的：“有了表现性表述新的信念，我们会对形式和色彩的组构更感兴趣，并对动觉直感和感觉经验的批评思考极感兴趣。”然而，这样一来，庞大的理论主张崩溃了，成为一种纯粹的劝导性规定：一个为走向毁灭的现代艺术指示正确方向的标志。这是本世纪主要的、最有影响的艺术批评家撰写的题为《艺术和生活》一文谈的（关于弗赖伊以感情主义为基础的批评解释，参见麦金泰尔，第五篇）。如果弗赖伊的主张是典型的，现代艺术批评更有雄心的主张看起来似乎是在空隙的条件下支撑着：一方面依靠他的表面上理论的有效范围，另一方面依靠他们使用范围的实际限制^⑩。

贝里尔·雷克在考察本尼迪托·克罗齐和克莱夫·贝尔的有关理论时发现，在这些条件下有些更为普遍的理论见解的异议会被不屑一顾地定为不恰当的，据说要排斥在他们本身所阐述的理论内涵的术语范围之外。根据这些阐述实际的内涵，那些异议并不包括在艺术的含义中。如果这种理论是区别“高级”或者“实用”艺术各自特征的话，事实上需要的并不是完全的排斥（格林伯格的理论便是如此）。到那时需要的只不过是这些人讨厌的异议归类到第二或者次要的地位上去。如果油画的主要定向被说成是造型和颜色层次的渐变，那就不得不逐步排除支持实际表面的强化（参见沃尔海姆，第二篇）。于是一些造型和颜色层次高级的现代绘画只需要说成是“主要的质量”不符，作为例外而被判处不合格。

现代主义批评家坚持认为——以格林伯格为代表（参见第一篇）——他们在理论方面的工作只是历史上一种回顾性逻辑的表现：已经精选出事后认识到同无意识的、无利害关系的和非理论性的判断相连的事来^⑪。然而，已知的艺术概念的决定性效果是建立在艺术实践上的，我们可以设问：无论是传统的或现代的这类人为的选择，在回顾的逻辑面前将从自我满足的原则最终发展到含糊不清。如果它们变得含糊不清，我们在使用现代主义艺术这个词汇时，会产生一些与格林伯格本人不同的反应，与他关于“严格地说，艺术是经验的，而不是原则

的”这一信条不一致也是有道理的。^②为了说明艺术与语言之间的关系(第二十三篇),理论不仅要找到它们的对象,还要建构它们;也就是说,提出者要运用这些理论进行建构工作。参考库恩的术语(第二十一篇),我们可以说,现代主义活动为丧失了共同性的艺术实践者、艺术批评界、美术馆馆长、广大观众以及其他人物提供了“形而上的范例”、“价值”和“榜样”。

现代主义从字眼上来说是指“成为现代”的东西。但这不是简单的按年代次序的产物或者范畴。它必须依仗那些使用它的人的利益和估价。另一方面,现代主义把历史情况的实际本质作为它的资料。它表达并且利用了这种本质。它转达了有关的信息并且明白无误地或含蓄地把这种信息加以理论化。它将与一些真正的历史产物,和这些产物的归属、价值、组构以及其他作为文化的东西保持一致。只要它这样做,现代主义就有了认识上的内容。关于“现代的”典型或有意味的特性的争论很容易决定于鉴别、组构和评价之间的复杂关系。这种争论的一个重要方面将集中在根据其结构、专门化、兴趣范围或艺术形式来确定它的现代主义的自律程度,以及这种自律性赖以建立并受到保护的基础两个方面。例如,一个实践上调整过的艺术理论如果显出它包括在一个较大的理论体系里,这个体系已经在一些其他实践的或者智力兴趣的领域重新叙述并有效地废弃了,它能确证是“现代的”吗?现代主义的批评传统经常提供的这个问题的答案之一是,在艺术实践上运用理论多多少少是偶然或碰巧的。这是结果导致的,并且仅仅是结果导致的——已完成的作品——那是需要评价的。如果那个评价是确切的,那么它运用的任何理论或者观念就是正确的,无论它在别的兴趣和使用的范围里可能会或者肯定要被推翻。

我们的回答是:任何艺术作品的评价必须是建筑在某种知识或者知其然、知其所以然之类的假定基础上;也就是说,建筑在承不承认因果作用因素的考虑之上。在这些因素中有信仰、理论等等。评价将包括观众的信仰与或明或暗可以看到的

影响艺术品生产的那些信仰的较量。在这些情况之下，希望艺术中现代主义的评价将不接受艺术实践的自律性，看来是有道理的；也就是说，那个评价应该着眼于任何艺术实践适合于其他实践上知识和理论的状况。就这个观点来说，在被迫的情况下，我们能够承认艺术的自律形式和专门化形式。我们看不到特殊艺术的良好基础同其他实践和形式有什么关系，换言之，把一整套假定作为艺术自律性的基础，这样就使它免除了某种详尽的形式审查。

无论如何，我们应该承认，艺术中的许多变化在现代主义艺术史上不仅被指出显然是有意义的，同时在现代主义的说明方式中得到了出色的描述。如果这些说明被认为是不充分或有缺陷的话，那么它不能是这种样子，因为这些变化的解释，对它们本身、它们的意义以及它们之间的关系的已有原因看来都是片面的或不令人满意的。例如，自律性的概念，如果只看作是在探究和阐释中置入不合惯例的隔板，而不是纯粹的方法论的限制的话，它仅仅是可疑的。我们需要区别现代主义实践中不同类型的自律性假设的不同形式。现代主义艺术史的说明（同更多它的新闻出版物）较大程度上有赖于艺术生产的条件下，一个高度自律性的假想。这可能以两方面的假想为基础。首先，认定艺术家是自我决定的“创造者”而不是同某些社会和历史的生產关系紧密相连的生产者（对这个观点的批评，参见艺术和语言，第二十三篇）。其次，艺术被看作是受到别的艺术、受到顿悟、直觉、情感等等有效地引发、激励和鼓舞而产生的，而不是同历史唯物主义主张一致的某些公认的因果关系体系造成的（参看第十二篇）。现代主义艺术史上任何评论结论所需要的必须是来自一个独立的概念框架——也就是说，将保证从闭合的系统中解放出来，在这个系统中，动因（艺术家）和动作（艺术作品）根据一系列假想被组合起来，这些假想认为作为解释的（“艺术的”）理由是充分的^⑮（同样类型的假想，参见麦金泰尔，第二十篇）。

以上已经谈到现代主义艺术史可以说成是现代主义艺术的

批评史。现代主义评论家要比其他那些致力于已经成名并兴趣不衰的艺术家和个别作品的评论家们更加成功。一个人在强有力的权威评论之外，独自作出的评价判断是很不容易审查的。我们可以肯定地说，除非一种评论能够站在其余各种判断的理论基础上，否则对评价持异议是没有道理的。就现代主义评论的判断来说，这将需要有一种从多方面去评论艺术的自律性在审美反应中并且“无利害关系”和“无意识”的自律性；其次它也需要这些论点进行自身的再描述，并且解释自己（关于审美判断无利害关系主张，参见格林伯格，第一篇；雷克，第四篇；麦金泰尔，第五篇；巴克森德尔，第十四篇；关于古德曼的导言，第十六篇；艺术和语言，第十八和二十三篇）。艺术、文学、战争、木工业、足球等等的自律性问题，正在留下和将要留下的不是一个理论的规定，而是实质上开放探讨研究的问题。

关于自律性的各种不同的说法在现代主义运动的不同变体中得到不同的强调。本尼迪托·克罗齐所创立的审美经验的自律性概念（参见雷克，第四篇）令人惊奇地广泛传播开来。贝尔强调的艺术形式和技巧上的自律性（参见第四篇）在格林伯格的评论中得到最精采的评述。艺术生产条件的自律性信念适用于艺术史正规专业上设立探讨研究的限制。自律性概念本身不是指挥棒。我们的确很难看到，任何历史性调查在没有任何可能与一个有条理的知识结构说明相关的因果关系作手段的情况下进行。这是真正的历史唯物主义，要比任何其他的历史形式更为真实。有许多方法可以考虑自律性的问题，例如，它会有助于解释如何以及为什么说“艺术界”和“艺术市场”是行得通的。但是现代主义运动使用的各色各样自律性概念的出现相应产生了各色各样阐述的循环：一套套相互制约的限定，有力地进入了一个思想和感觉的世界，而在演绎和阐释中恰当的话是要作出说明并且得到承认的。需要补充的是在一个确定中的文化的各派关系紧张的范围之外，不存在什么阿基米德定律。这个任务求助于相对独立的概念和解释，从它们内部开放出来。我们讨论批评问题的主题希冀涉及的就是这项任务的本质和这些有

助的事物的本质。

我们的目标在于用普通的术语来定性并且部分地说明已发表的艺术方面论文中的大量问题和争端。考虑这种论文的一个方法是作一个信仰和兴趣的网络，互相分隔的框架，当集中在一个相同的某些方面时，极其容易分辨出异同来。例如，对某一特定的艺术作品或者评论文章，就会表示出不同的观点、判断和解释。艺术论文中的这些悬殊差异是特殊专业争论的需要，他们为了独特的理论、信仰和程序，坚持追溯不同的系统，不同的构成原因的经历。只要现代艺术史和现代评论被认为是专业的分隔，我们就会说，现代主义观点的系统确实要比许多明显可供选择的对象更为可靠，后者往往染有与现代主义理论和方法对立的品格色彩，要比他们独立于自己的系统和概念多得多。

上述如同以前那样是艺术争论条件中的微小一例。另一方面，任何一个搞知识性工作的人都需要发现自己与一些更为宽广的知识和事物的联系。那些由说明、演绎、解释、表现、文化、兴趣和知识引起的争端构成了一个大天地，在这里面，许多微小的争论可以被理解为仅仅是影响、细节、片断或切面。到什么程度它们能被这样理解将根据人们允许和建立在艺术与其他实践和兴趣形式之间的各种关系，还要根据艺术所关切的事物是被看作比得上其他事物呢或是低于其他事物的程度。这是编纂这本文集的一个基本方法的问题。比如：人是如何建立和保护别人提出的恰当？这就与我们已经找到在艺术教育和艺术史教育成为惯常的条件有关。第一个问题是如何说服学生知道这是个问题；第二个问题是如何使他们相信你也许会谈论这个问题。从艺术论文的某些术语和概念看来，的确要提供某些切实手段在不同的范围里建立起一个参照关系。我们可以回到弗赖伊关于知识和表现的这个假定上来。从广义上说，把艺术看作是一种表现形式——把弗赖伊的概念开向一个更为广阔的理解而不要保护他的主张的确切性——使评论的和理论的竞争在另外一些范围内就表现的问题得到阐述（参见汉森的例子，第

八篇；巴恩斯，第十一篇；艾文斯，第十三篇；库恩，第二十一篇）。这种求助于知识的优势对我们来说似乎远远胜过任何以限制艺术自律性开放问题而获得的策略优势。

应该说我们确定这个争论的目的并不表明现代主义是邪恶的，或者是有阴谋的，以及别的什么。我们仅只想用更广泛的知识性兴趣及相关的事物来探讨它，而不是用这些来保护它的边界。揭示这类兴趣及相关的事物足以提醒我们，世界上既没有知识的基础，也没有任何绝对可靠的理论和方法，而且只会产生大致相应的知识、理论和方法。“大约”是称呼现代主义理论和程序的恰当方式。为了避免一般的误解，还应该强调在提出这个自律性问题时，我们并不为了退回到学院式的价值和竞争，或者退回到“社会现实主义”，回到“主题”以及其他什么而寻求澄清评论的基础。我们也不寻求为修正高级艺术规范而辩护。正如我们所建议的那样（参见第二篇的介绍），如果性质的概念会被一些可能更开放又更能说明艺术优点的名称卓有成效地取代的话，那么就没有必要使后者也必须适用于任何不同范围的对象。我们对艺术感兴趣，这个艺术则表明是最有趣的。我们并不主张有一种理论足以说明为什么某种艺术要比别的艺术更有趣，也不追求用“文化生产”或者“视觉观念学”、“表示性实践”以及别的什么东西来重新确定或者扩展兴趣这个词。

不过以上一系列的看法不应当当作“不干涉主义”、多元论以及宿命论的借口来作为思考艺术生产、艺术评论和艺术史某种目的的前景。我们正在设法考虑现实主义的条件，这样的话既要承认“艺术”是个易变的概念，又要承认艺术反应远远不止是“阅读”艺术作品那一回事。引用艺术和语言中的一段话：“艺术的本质借助于它本身所做的……事情”（第二十三篇）。我们一定会问：已经做了什么；如何做和为什么要这样做，以及相关的是什么条件还有在那些条件下有什么感受？我们必须独立地得出一切关于最终结果的最佳设想。当然“最终结果”——艺术作品是中心要害和最重要的。但是（参见第九篇），与经验感受相对的概念的批评过程由于要重申存在的概念性框架，可