



《西方现代美术史》

课程阅读材料

编译：张坚教授

日期：2019-12

目 录

一、保罗·西涅克 《从德拉克洛瓦到新印象派》	1
二、阿尔伯特·奥利尔 《绘画中的象征主义：保罗·高更》	9
三、保罗·塞尚 给艾米尔·伯纳德的信	15
四、马蒂斯 《画家笔记》	21
五、凯尔希纳 《桥社大事记》	32
六、康定斯基 《论艺术的精神》	36
七、阿波利奈尔 “论现代绘画的主题” “新绘画：艺术笔记”	48
八、马里内蒂 《未来主义的基础与宣言》	54
九、皮埃特·蒙德里安 《关于新构形的对话》	63
十、卡西米尔·马列维奇 《非客观艺术和至上主义》	69
十一、阿尔弗雷德·H·巴尔 《立体主义与抽象艺术》	72
十二、汉斯·霍夫曼 《论艺术目标》	77
十三、克莱蒙特·格林伯格 “走向新的拉奥孔” “立体主义的衰落”	83
十四、杰克逊·波洛克与威廉·赖特谈话	97
十五、巴奈特·纽曼 ‘崇高即是现在’	103

《西方现代美术史》课程阅读材料

张坚 编译

(2019-12)

一、保罗·西涅克 《从德拉克洛瓦到新印象派》

保罗·西涅克 (Paul Signac, 1863-1935): 《从德拉克洛瓦到新印象派》(Eugene Delacroix to Neo-Impressionism)

保罗·西涅克, 法国新印象派画家、艺术理论家。《从德拉克洛瓦到新印象派》1899年6月在巴黎出版。对19世纪晚期新印象派画家的色彩处理方法和理论作了清晰的阐述。西涅克认为, 艺术创作实践是一种从属于感觉的知识, 这一观念被后来的野兽派接纳。

半个世纪时间里, 德拉克洛瓦极力想要获得更加光鲜明亮色彩, 为后来追随他的色彩主义者指明了前进的道路和探寻的目标。当然, 他也留下了许多没有解决的难题, 但我们还是要感谢他的贡献和教诲, 后继者的任务毕竟减轻了许多。

他向这些色彩画家证明, 恰当的技术、计划和逻辑的所有益处, 这些不会阻遏绘画的激情, 反而是强化它。

他告诉他们控制色彩法则的秘密: 临近色的协调和对比色的类同。

他向他们展示出统一和沉闷的色彩程式在那些由不同元素混合造就的颤动色彩前显得暗淡无力。

他们为他们寻获了视觉交融的源泉, 它将激发出许多新的色彩。

他劝导他们尽可能祛除灰暗的、沉闷的和单调的色彩。

他教导他们，修饰和减弱一种色彩时，可以做到不以调色板的混合色而弄脏它。

他向他们展现了色彩的道德影响，这有助于增强绘画的效果；他激发他们进入到色彩和调子的美学语言中。

他激励他们尝试一切，丝毫不畏惧和谐的绚烂色彩。

强大的创造者同样也是伟大的教育家；他的教诲就像他的作品一样珍贵。

但是，必须承认，尽管做出了许多努力，并且掌握了必要的知识，德拉克洛瓦的绘画还是没有像他的后继者的绘画那样鲜明光亮。把《十字军进入耶路撒冷》放在雷诺阿的《赛船会的午餐》和修拉的《马戏团》旁边，就显得有些黯淡了。德拉克洛瓦手中的是浪漫主义的调色板，满载着各种颜色，有些是鲜亮的，更多是土灰和深暗的；这就是它能给他的一切。

他可能还没有形成一个更加完美的手段来适应他的理想。为了创造这种手段，他只需在调色板上排除那些毫无效用的黯淡色彩。为了从它们那里汲取某些明亮度，他以激烈的方式使用它们，但他从来没有梦想过只用棱镜的纯色和虚拟色作画。

这一进步是由下一代，印象派来完成的。

一切事物都相互关联，并从其所处的时代中发展而来：最初的是复杂的，之后简化。如果说印象派简化了调色板，如果说他们获得了更丰富的色彩和光感，那应归功于这个浪漫主义大师的探寻和他在繁

复调色板上所做的努力。

正是在 1886 年，印象派最后一次画展中，第一次出现了只用纯色、分离的和均衡的色彩，依据理性的方式，进行视觉混合的绘画作品。

修拉是迈出这一步的第一人，他在那里展出了第一幅分色主义作品。《大碗岛星期天的下午》是一幅能够证明创作者非凡天赋的力作。卡米勒 毕沙罗、他的儿子鲁西安 毕沙罗和保罗 西涅克等与他一起展出作品，采用相似的绘画技术。

这些创新者绘画的新颖活力与和谐性很快引起人们的注意，当然，没有马上受到欢迎。这些品质要归结于分色的基本原则。那时以来，这种技术还没有停止发展，要归功于亨利-艾德蒙特 克洛斯 (Henri-Edmond Cross)、阿尔贝 杜布瓦-皮耶 (Albert Dubois-Pillet)、马克西米连 吕斯 (Maximilien Luce)、希波里特 佩蒂让 (Hippolyte Petitjean)、提奥 旺 雷斯伯哈 (Theo van Rysselberghe)、亨利 旺 德 维尔德 (Henry van de Velde) 和其他人的研究和贡献；尽管其中有冷酷的死亡攻击和背叛。(、、、)

“光线和色彩的画家”也许是更为恰当地描述这些画家的称号，如果说他们采用“新印象派”的名称，那不是为了吹嘘他们的成功（印象派这时还处在艰辛的探求中），而是为了向他们的先辈的努力表达尊敬之情，尽管存在着许多差别，却还是要强调共同的目标：光和色。正是在这个意义上，新印象派的标题才是可以理解的，因为这些画家

采用的技术完全不是印象派的；他们的先辈的技术很大程度上立足于本能和瞬间性，而他们的技术相反地是立足于反思和永恒性的。

新印象派画家像印象派一样，在调色板上只用纯色。但他们彻底地杜绝任何调色板上混合色彩的做法，当然，色圈中邻近色的混合是除外的。让这些邻近色相互形成层次，在调入白色后，就趋向于恢复了太阳光谱中的各种颜色和所有调子。黄色和红色的并置混合产生了橙色，紫色减弱，成为红色和蓝色，绿色来自于蓝色到黄色的变化。这些颜色加上白色就是他们使用的仅有的因素。但通过这些纯色的视觉混合，通过它们色调比例的多样化，他们就获得了一种色彩的无限品质，从最强烈到最灰暗。

他们不但在他们的调色板上杜绝任何混合色，也避免在画布上使对立色混合而破坏了它们的色彩纯粹性。每个调色板上取得的纯色在画布上也保持纯色状态。

正如他们采用更为鲜亮的粉末和华美材料调配颜色，这些画家可以宣示他们的光感和色彩方面超过了印象派画家，后者在精简的调色板上，让纯色变暗、变脏了。

依靠纯视觉因素混合的“分色”技术，还不足以获得最大限度的光感和色彩感；通过调整和均衡这些因素的比例，这些因素依据对比、层次和辐射的法则，保证了作品统一的和谐性。

对于这些法则，印象派画家有时是本能地观察到的，在新印象派画家那里总是被严格地应用。这是一种准确和科学的方法，它不会削弱感觉，而是指引和保护它。

站在空白的画布前面，画家面临的第一个问题似乎是决断曲线和图案如何分割画面，以及用何种色彩和调子来覆盖它。在一个大部分绘画只是瞬间的照相或毫无用处插图的时代，人们好像对此不太在意。

指责印象派画家忽视这些关注是幼稚的，因为他们明确的计划在于如其所是地把握自然的和谐与图式，而不考虑秩序和混合。他们的批评家杜朗特说：“印象派画家是坐在河岸边的，描画展现在他眼前一切。”以这种方式，他们证实了人是可以创造奇迹的。

因循德拉克罗瓦劝导，新印象派在没有完成构图布局前是不会开始作画的。以传统和科学为指导，他用他的观念协调构图；这就是说，他将让线条（方向和角度）、明暗（调子）、色彩（色点）适应他所要求的特性。表达宁静感的线条是水平的，表达快乐的线条具有上升性，而悲伤的线条是下降的，还有用来描绘所有其他感受的无限多样的中介线条。多种色彩的交互作用与这种线条相互影响结合同样具有表现力和丰富性：呼应于这种上升线条的是温暖的和清晰的调子，与下降线条呼应的是冷峻的颜色和暗调子；一种冷暖色调，强烈和微弱调子的或多或少的平衡被加入到水平线的沉静中。因此，让色彩和线条归属到他感觉到的和想要转译的情感里，画家所做的工作是与诗人一样的，具有创造性。

一般而言，我们可以承认新印象派作品要比印象派的更加和谐。首先要归功于持续地观察对比，其中细节的和谐更加准确了。其次，要归功于理性的构图和色彩的美学性语汇，这导致了一种整体的和谐，一种印象派作品故意摒弃的精神性和谐。

“点”的作用是有限的，它只能让画面产生明显的颤动感，却无法表现光，也无从呈现色彩的强度，和谐就更加谈不上。如果是把补色关系画成是处在对比状态，那么，两者是相互强化，成为朋友，如果把它们混合到一起，即便是视觉性的混合，也会产生互相冲突的情况，两者成为敌人。一块红色与一块绿色，在对立的状态下是相互激发的，如果把红色点混合到绿色点中，那么就会产生灰暗的、了无生趣的颜色。

“分色”不需要“点”笔触，点笔触用于小尺幅的画作，大幅作品不能用小笔触。所以“分色笔触”的大小应与画幅的尺寸匹配，否则就会失去应有的色彩感。分色笔触存在变化，是活泼的和光鲜的，而不是机械的、无生命的、物质性的“色点”。

认为分色画家只是在画布上机械地从高到低、从左到右地采用各种色彩小笔触铺陈画面，那是错误的。他是从两种色彩对比出发，是在画布上对比各种色彩要素，从层次变化到比例关系，分域的每一边都是在与另一色域对比中产生着新的层次。画面充满了从一个对比到另一个对比的变化。

德拉克洛瓦的线状笔触，印象派的点状笔触，新印象派的“分色笔触”都是同一个绘画传统的方法，起到了取代均匀平涂的单一色彩的作用，让色彩变得更加鲜亮和具有光感，这些色彩笔触是画家们为了让画面变得更加美丽而使用的技法。

也许，要比新印象派画家画得更有光感是容易的，但你会因此丧失色彩；你可以有更丰富的色彩，但会付出让画面变得黯淡的代价。它们的色彩被定位在色圈范围中间，这个色圈中心是白色，圆周是黑色的。这一定位确保了力量和美的最大饱和度。未来人们总是会发现这样一种结合，要么源于采用一种比今天画家具有的更好的色彩类型，要么源于使用更好的材料，或者新的程序，就象在感觉化的表面直接采用光线；但必须承认的是正是新印象派画家了解如何去发掘现存资源，立刻以更富于光感和色彩感的方式表达它们。只要是与他们的绘画放在一起，尽管他们仍旧在遭遇各种批评，任何绘画作品，不管它的艺术品质有多伟大，在色彩方面总是会显出黯淡和贫乏。需要了解的是，我们并不想以绘画中有多少光和色来衡量画家的才具；我们知道，只是采用白色和黑色就可以创造杰作，但画家也可能画出毫无价值可言的光和色彩；即便对光和色的研究不代表艺术的整体，但无论如何也是其中的一个重要部分？如果努力在色点和调子的节奏的多样性中创造统一性，努力地让他的知识为他的感觉服务，就不能算是艺术家吗？

不要忘记德拉克洛瓦的话：“软弱无力的是懦夫的画”。新印象派可以因为他们的严谨和单纯的绘画而自豪。如果说是激情而不是技术造就了艺术家，那么，他们是可以充满自信的：他们拥有对色彩、光以及和谐的丰富激情。

无论在何种情况下，他们都不会重复过去做过的一切，他们具有创造

新方法、表达个人理想的冒险的荣耀。

他们能够发展，但总是落实在纯粹和对比的基础上的，他们深知这些东西的重要性和魅力，而决不会放弃。逐渐从他们开端的束缚：分割技术中解放出来，这使得他们可以用色彩来表达梦想，变得更加丰富和发达，甚至预示了更加丰饶的源泉。

如果说在他们中间还没有出现一个艺术家，其天才使他可以推进这种技术，但至少他们已经为这个艺术家开了一个好头。这位凯旋的色彩大家必定要出现的：他的调色板已经准备好了。

二、阿尔伯特·奥利尔 《绘画中的象征主义：保罗·高更》

阿尔伯特·奥利尔 (Albert Aurier, 1865-1892) 《绘画中的象征主义：保罗·高更》

法国诗人、艺术批评家、画家，参与象征主义运动，去世时，仅27岁。奥利尔认为，高更是象征主义艺术的先驱，反对学院艺术照搬自然、毫无想象力的创作套式，主张艺术应激发人对另一个世界的丰富想象，在诗歌中，要求诗人采用怪异、晦涩语言刺激人的感官，引发奇异、神秘、恍惚的联想，这是象征主义艺术的真谛。《绘画中的象征主义：保罗·高更》最初发表在1891年巴黎的《法兰西信使》(Mercure de France)第2期上。

艺术史中存在两股强大的相互矛盾的潮流，其中一股毫无疑问是盲目的，另外一股所凭依的正是斯韦登博格 (Swedenborg) 所说的那种人的内在之眼的锐利。这个浅显的道理几乎是老生常谈了。它们分别是现实主义和自然神论的潮流。(我没有用理想主义这个词；我们会了解其中的缘由的)。

无疑，现实主义是一种其目标只在于物质的外在特征、感觉表象再现的艺术，造就了一种有趣的美学形态。它以某种确定方式，诸如反映方式来展现制作者的心灵，因为它向我们展现的是对象在其中经历的变形。确实，没有人对这样一个事实提出过质疑，即现实主义，即便一直以来成为无数可憎事物的借口，如同照片一样没有个人特性，

陈腐老套，却也常常产生出无可匹敌的杰作，在我们记忆的博物馆里面璀璨夺目。但是，对于所有希望更忠实地进行反映的人来说，自然神论的艺术要更加纯粹和高远，那是通过把物质从观念中分离出来的彻底的纯化和提炼而达到的，这一点也是无可置疑的。我们甚至可以断言，高级艺术必定是自然神论的，艺术本质（我们直觉地了解这一点）就是隐含在世界中的最高层和最真切神性的物质化呈现，就是那个存在本身，即理念的物质化呈现。因此，那些不了解理念的人，就不会看到它，也不会信奉它，给我们的情感带来益处，就像柏拉图洞穴寓言中的那些愚蠢可怜的囚犯不能为自由人服务一样。

然而，如果我们看到，除大多数原始人¹和文艺复兴时代某些大师外，绘画总体趋向直到现在为止，仍然完全属于现实主义的。许多人承认，他们无法理解绘画，除了作为再现的极致的艺术，作为模仿事物所有可见特征，让人产生真实幻觉的艺术，除了作为对物象忠实和准确的再现、对所谓真实世界精致的摹写外，还能是什么别的东西。即便是那些理想主义者本人（我想重申一下，不要把他們与那些我称之为自然神论者相混淆），几乎也总是把自己装扮成现实主义者；他们的艺术目标只不过是物质形式的直接再现；他们依照某种俗套和失之偏颇的品质概念来安排客观对象；他们以向我们展现美的事物，也就是把美作为客观事物来对待而自豪，他们的作品的核心总是落实在形式特质上，即现实性的特质上。他们所称的理想不过是丑陋的有形物的巧妙装扮而已。总之，他们描绘的是一种俗套的客观性，然而，

¹ 奥利尔的原始艺术不是专指原始部落艺术，而毋宁是指中世纪晚期和拉斐尔以前的艺术，还包括希腊前古典艺术、埃及艺术和美索不达米亚艺术等。

这也是客观性，可以解释他们中间的一位，古斯塔夫 布格罗(Gustave Boulanger) 的名言，毕竟现在的理想主义者和现实主义者间的区别几乎无法辨认，只落实在“头盔和帽子”的选择上。

他们就是洞穴寓言中的那些可怜、愚蠢的囚徒。我们还是离开他们吧，由他们把影子当作真实愚弄自己，我们还是回到那些沉醉在理念耀眼光芒下的人群里去，他们身上的锁链已切断，远离了地牢。绘画正常的和最终的目标，其它艺术门类也一样，永远不可能是对象的直接再现。它的目标是要表达理念，用特定的语言来转译理念。

确实，艺术家必定是“绝对存在的表现者”，在他的眼睛里，对象只是相对存在物，不过是与我们的智性、理念、绝对的和基本存在的相对性同步呼应的转译。对象只是在这种意义上才是有价值的。在艺术家的眼睛里，它们只是符号。它们是一个只有有天赋的人才能拼读的巨大字母表中的字母。

为撰述他的思想，他的诗歌采用这些符号，他意识到，即便是不可或缺的符号，其本身也毫无价值，只有理念才是一切，艺术家眼睛的任务是要从有形事物中辨识出本质的东西。这一原则首要结果就是符号词汇表中的一种必需的简化，这一点非常明显。如果不是这样的话，那么，画家不就等于是模仿一个天真的作家的举动，这个作家相信，只要用一些卷曲纹样来装饰和美化他的书写，就能让他的著作有某种新东西？

但是，如果确实这个世界唯一真实存在就是理念的话，如果事物只是这些理念的表象的揭示者，其结果是，作为理念的符号才具有重

要性可言，同样真实的是，对于我们人类的眼睛，我们所看到的纯粹存在妄自尊大的影子，这些影子在其活动中并没有意识到自身的虚幻，还有那些充满谬误的有形物相活生生的谎言，我想说的是，在我们近视的眼睛里，对象只显现为对象，也只具对象性，完全独立于它们的象征意义，甚至于我们常常无法依靠真诚的努力而把它们想象为符号，这也是现实的情况。

这种日常生活中就对象而论对象的致命倾向非常明显，甚至可以说是一般化的。只有超人，被亚历山大时代的人称之为神迷的超绝品质所驱使的人，才能认识到自己是被神秘的先在命运所驱策的符号，存在一个不可尽数的符号群中间；只有作为怪诞的幻像征服者的他，才可以像一个大师一样在奇妙的神殿里迈步。、、、

艺术作品永远不应让自己附属于这样一种欺骗，也不应去满足大众眼睛的要求。热爱艺术的人，事实上（他完全不是艺术家，也没有能够深入领悟艺术象征性内涵），在面对艺术作品时，他发现自己所处的情景与大众面对自然对象时完全一样。他只是把再现对象感知为对象，而这一点恰恰是需要加以避免的。因此，自然神论的作品必须避免这种混淆；我们必须达到这样一种认识境地，即我们坚信，绘画中的客观物象作为物象是毫无意义的，其意义只在于它作为符号，除此之外，就没有其它重要性可言了。

、、、

为了让自己避免受具体真理的威胁，艺术家从分析对象的活动中的逃离出来，这样的设想是合乎逻辑的。每个细节事实上都不过是一种

局部的符号，就对象整体意义而言常常是不必要的。自然神论画家严肃的责任是要在混合于客观性中的多样元素中间实施理性选择，在他的作品中采用线条、形式、一般的和与众不同的色彩，精确地描绘对象的自然神论意义，把它附加于那些局部的符号中，使之与总体的象征呼应。

不过，这会轻易地引申出，艺术家可以夸张那些有意味的品质（形式、线条、色彩等），或者根据个人视像，根据个体主观性构造来削弱它们，让它们变形，就像在写实主义艺术中发生的那样，而且还要进一步根据所表达的观念的需要夸张和削弱它们，让它们发生变形。

因此，概括起来的结论是，艺术作品，正如我合乎逻辑地去激发，将会是：

- 1、 自然神论的，因为它的独特理想就是理念的表现性。
- 2、 象征主义的，因为它将通过形式途径来表达这种理念。
- 3、 综合主义的，因为它将依据一种普遍可理解的方式来展现这些形式、符号。
- 4、 主体性，因为对象不会被当作一个对象，而是作为主体感到的一个理念的符号。
- 5、 （其结果是）装饰性的，因为装饰性绘画在其本来意义上，就像埃及人，很可能还包括希腊人和原始人所理解的那样，只是主体性、综合性、象征性和自然神论的艺术呈现。

现在，我们需要对此进行认真的思考：严格地说，装饰性绘画是真正的绘画艺术。绘画创作是为了用思想、梦想和理念来装饰人类

大厦那些陈旧不堪的墙壁。架上绘画不过是一个不尽合理的精致物件，是在颓废文明中用来满足奇异的梦想或商业精神的。原始社会中，最初的绘画创只能是装饰性的。

我们试图让这种艺术合法化，用所有上述推断来刻画它的特点，这种艺术可能显得有些复杂，某些记者乐于把它看作是一种过分的精致，因此，在最后分析中，回归到了单纯、自发和原始的艺术的陈词滥调里。这就是运用美学推论正当性的判断标准。我们必须以抽象和复杂的论证来争取自然神论艺术的正当性，对于我们已遗忘了所有原始启示的衰落文明而言，它显得如此地荒谬。

三、保罗·塞尚 给艾米尔·伯纳德的信

保罗·塞尚 (Paul Cezanne, 1839-1906): 给艾米尔·伯纳德 (Emile Bernard) 的信

1904年,画家和作家艾米尔·伯纳德在艾克斯访问塞尚。两人交谈和随后通信中,塞尚详细说明了他的创作宗旨,谈到自己是站在一条刚发现的艺术道路的开端。伯纳德后来撰写的文章,引用这些信件的内容。他的有关塞尚作品和创作观念的阐释,因采取一种密友交谈的方式展开,在当时艺术界有很大的影响力。

1904年4月15日,

普罗旺斯的艾克斯

(、、、)很高兴看到你在信中向我表达的热烈艺术情感。

我愿意在这里重复我对你说过的话:用圆柱体、圆球体、圆锥体的方式来处理自然,一切都会获得妥贴的透视,物体每个边或每个面都会指向一个中心点。与水平线平行的线条给出宽度,不管它是否是自然的一个部分,(、、、)。与水平线垂直相交的线条造成了深度。但自然对于我们人类,更多的是深度而不是表面,引入我们的光的颤动的需要,那是由红色和黄色展现的,分量足够的蓝色就能产生空气的感觉。

我必须告诉你,我对你在画室底层所做的研究有另外的看法,它是好的。我认为,你只需继续这么做就行了。你理解必须完成的事情,

你不久后就会离开高更和梵高的！（、、）

因完全沉浸在创作中，另外年龄也大了，所以，没有及时回复你的信。

你让我很高兴，在你最近那封信中，涉及到了如此多的话题，虽然所有话题都与艺术有关，但我还是不能跟上艺术如此多样的发展。

我以前告诉过你，我非常喜欢雷东（Redon）的才具，与他一样，我由衷地推崇德拉克洛瓦。我不知道我平常的健康状况是否允许我实现描绘他的神奇的绘画梦想。

我进步得非常缓慢，因为自然是以非常复杂的方式向我显现出来的；所需要的进步没有止境。必须仔细观察模特，准确地感知，有力和鲜明地表达自己。

趣味是最好的判断。这很稀罕。艺术只向非常有限的个人展现它的真容。

艺术家必定嘲笑所有不是从个性化锐利观察而得来的判断。

他必定警惕文学的精神，这种精神常常导致画家偏离真实的路径：即立足于对自然的具体研究，使自己长期迷失在虚幻的探求中。

罗浮宫是一本值得参考的好书，但它只是媒介。真正需要进行的重大研究是自然多样化的面貌。

艾克斯，5月

26日，1904年

(、、、)就整体而言，我同意你为《西方》(Occident)杂志写的第二篇文章中对那些观念的阐释。但我必须回到这里：画家必定让自己完全沉浸在自然的研究中，力图创造将变成是一种教育的绘画。谈论艺术几乎没有什么用处。作品在自身特有手法上取得某种进步足够补偿无法被低能者理解的损失了。

写信的人用抽象的语言表达自己，而画家通过素描和色彩，赋予自身的感受和知觉以具体可感的形式。他不会谨慎、真诚和顺从地面对自然；但他或多或少是其模特、最重要的是表现方式的掌握者。到达你所面对的一切的核心，尽可能持续不断、逻辑地表达你自己。

艾克斯，4

月25日，1904年

(、、、)我收到了《西部观察》(Revue Occidentale)杂志。我只能感谢你所写的关于我的一切。

很遗憾，我们没有并肩在一起，因为我不想在理论上正确，而想在自然面前正确。尽管安格尔有“风格”，但他和他的赞赏者都是非常渺小的画家，最伟大的画家，你要比我更加了解他们，那就是威尼斯人和西班牙人。

要取得进展，只有自然，眼睛通过与她的联系而得到训练。通过观看和创作，就变得与自然一体了。我的意思是说，在一个桔子、苹果、球和头颅中间，存在一个终极点；这个点尽管冲击力极大，有明

和暗，色彩的感觉，却是最接近于我们的眼睛；对象的边缘在我们的水平线上向着一个中心消散。只要有一种细微情绪，人们就可以成为大半个画家了。即便算不上合格的调色家或色彩专家，人们也能做对事情。有一种艺术感觉就足够了，这无疑是布尔乔亚的恐惧，这种感觉。因此，学院机构、养老金或荣誉只是为白痴、骗子和无赖设置的。不要成为一个艺术批评家，而是去作画，在这里才能获得拯救。

艾克斯，

11月23日，1904年

(、、、) 我不会跟你进入到美学思考中去的。是的，我认同你对威尼斯人最强烈的赞赏；我们赞赏丁托雷托。你在作品中发现道德和知性立足点的需求——这肯定永远也不会被超过的——使你一直处在活跃状态，不断探寻方法，虽然只是隐约感觉到，但这种方法将把你引导到这样一种状态，即在自然前面，感知你特有的表现方式；在你发现了它们的那一天，就会确信在自然面前，你将轻易地重新发现威尼斯的4个或5个大师采用的方法。

无疑，视觉感知是在我们视觉的器官中产生的，这种视觉器官使我们能够对这样一些块面进行分类，它们是光、二分之一或四分之一调子的色彩感觉表达。因此，光对于画家而言是不存在的。只要我们没有摆脱从黑到白的过渡，这类抽象的第一步只是提供给眼睛某种支点，就像给大脑一个支点一样，我们艰难拓展，我们没能做到主宰自我，也没能把握自我。这个阶段（我需要加以重申），我们面对岁月

悠久、受到广泛推崇的艺术作品，那里，我们找到了安逸、支持，就如同为浴者找到一块木板。

艾克斯，

10月23日，1905年

(、、、)我非常珍视你的来信，有两个原因：第一个原因是纯粹自我的，这些信让我摆脱了因不断追寻独特目标而导致的单调枯竭状态，有时，躯体的疲惫会变成知性枯竭；其次，让我可以重新估价你，无疑，我非常顽固地追寻自然的那个部份的实现，它进入到我们的视像线索里，提供给我们画面。现在，需要发展的主题是，不管我们面对自然时的情绪或力量的形式是什么，我们都必须表达我们看到的影像，忘却一切在我们面前存在过的东西。我相信，这必定可以让艺术家贯注其全部个性，不管是伟大或渺小的。

已是年近70的老人了，造就光感的色彩知觉，对我而言是抽象的籍口，这种抽象不允许我完全覆盖画布，也不能去追踪对象的界限，它们的交接点细致而精妙，结果是我的影像或画面的不完整。在另一方面，块面相互堆叠，新印象派就呈现出这样的面貌，用黑线勾画轮廓，这种错误需要不惜一切代价去克服的。但如果我们去探寻自然的话，那么，就能获得达到这个方法。

艾克斯，9月

21日，1906年

(、、、)我处在精神困扰的状态中，我常常害怕，我的虚弱理由会失去。在我们刚刚经历的可怕热浪之后，稍微凉爽一点的气候也给我们的思想带来了某种沉静，这还没有多长时间；我觉得，我对自己研究方向了解得更多，考虑得更妥贴了。我会达到我长期以来如此努力追求的目标吗？我希望这样，但只要还没有达到目标，总会有一种隐约的困扰陪伴着我，直至达到港湾，体认到某种比过去发展得更好的东西，证实那样一些本身简单明了的理论；解决被认为是严重障碍的问题。所以，我还要继续研究。(、、、)

我总是以自然为研究之本，我的进步很慢。我原本希望你在我的身边，因为孤独压得我有点喘不过气。但我又老又病，我发誓要画到死，而不是屈服于破坏老人生命景象的衰退、麻木和迟钝。

如果能有与你愉快相处的日子，我们就能面对面地讨论所有这些问题。原谅我的唠叨；我坚信，我们通过研究自然而看到和感受的一切事物的逻辑发展，之后才把注意力转向技术问题；技术问题对于我们而言只是一种让公众感悟到我们所感知的一切的方法，使我们获得理解的方法。我们所赞赏的大师所做的必定就是这件事。(、、、)

四、马蒂斯 《画家笔记》

马蒂斯 (Henri Matisse, 1869-1954), 《画家笔记》

《画家笔记》是马蒂斯创作原则的主要声明,是在他成为野兽派领袖之后编印出版的。当时,有一位象征主义画家、炼金术士 Sar Peladan 对马蒂斯艺术提出批评,《笔记》是对这一批评的回应。马蒂斯侧重讨论艺术表现问题,强调直觉观念,艺术不是基于浪漫“想象”或文学情节,而是源于一种自然感觉的直觉综合。所谓表现性,是作为直觉的物化形态的形式凝聚体。《画家笔记》1908年12月25日首发在《法国快报》(“La Grande Revue”)上。第一个英译本收录在1931年纽约现代艺术博物馆出版《亨利·马蒂斯》中。

一位向公众发言的画家不只是为了推荐他的作品,也是为了表明他对绘画艺术的一些看法,这会让他处于几种危险当中。

首先,我知道许多人喜欢把绘画看作为文学的附属品,他们不是要它去表达适合绘画方式的观念,而是表达适合文学的观念。我怕人们会对敢于侵入文学家领域的画家感到非常吃惊。事实上,我完全了解,一个画家的最好的发言人就是他的作品。

尽管诸如西涅克、德斯瓦利埃尔 (Desvallieres)、德尼、布朗什 (Blanche)、格兰 (Guerin)、伯纳德这样的画家就这些问题写过一些文章,并被各种期刊采用了。就我本人而言,我只是单纯地想要表达作为一位画家的感情和渴望,而不去担心文章本身写得如何。

不过，我预感到自相矛盾的危險。我强烈地感觉到我的早期和最近作品间的联系纽带，但我今天思考的方式与昨天的并不相同。或者，我的基本观念没有变化，但我的思想已得到了发展，我的表现模式是追随我的思想的。我没有拒斥我的任何一件绘画作品，但如果我要重画的话，它们中的所有作品，我都会用不同的方式处理。我的目标总是始终如一的，但我会通过不同的道路到达那里。

最后，如果我提到这个或那个艺术家的名字，那只是为了要指出我们的方法多么的不同，这可能会显得我是在轻视他的作品。因此，我冒着被指责为对这些画家不公平的危險，他们的目标和成果我完全理解，他们的建树也是我至为欣赏的，因此，我会把他们作为例子，不是为了构建我们对他们的优越性，而是为了通过他们所做的一切，更清楚地展现我打算做的事情。我所追求的最重要的就是表现。有时，需要承认的是我具备某种技术能力，但同时我的雄心也是有限度的，没有超越诸如从观赏绘画中获得纯粹的视觉满足。但是，不能把一个画家的思想与他的绘画方式分离开来，因为在方法上，思想与其表现是相匹配的，方法更完善（我所说的完善不是指复杂），他的思想也就更深刻。我是不能区分我的生活情感与我转译它的方式的。

在我看来，表现性不在于人物脸上流露出来的或通过剧烈运动展现出来的激情。我的画的整体安排全都有表现力，人物形象或物体占据的位置，它们周围的空白空间、相互比例，每一样东西都发挥作用。构图就是画家为了表现他的情感用一种装饰的方式安排各种不同因素的艺术。在一幅绘画中，不管主次，每个部分都是可视的，都发挥

其确定的作用。绘画作品中一切没有作用的东西都是有害的。一件艺术作品必定在整体上是和谐的：任何多余的细节在观者思想中都会形成对其他重要细节的干扰。

构图，其目的应是表现的，是依据被覆盖的表面而得以调整的。如果我拿到一张给定尺寸的纸张，我的素描就应具备一种与纸张幅面的必然关系。我不会在一种尺寸比例不同的纸张上面重复这件素描，例如用长方形替代正方形。如果我把这幅素描移置到同样形状、但幅面要大十倍的纸张上，我也不会满足于单纯尺寸放大。一幅素描必须具有一种把生命赋予其周围事物的扩展性力量。一个想把一个构图从一张画布移置到另一张更大画布的艺术家的，为了保持画作的表现性，必定要重新构想它；他必定要改变其特性，不是单纯地把它转移到更大画布上。

色彩的和谐与不和谐都能产生令人愉快的效果。在我着手工作之际，经常会回忆起最初涉足绘画时的新鲜和表层的感觉。几年前，我时常会对这样的结果感到满意，但现在，既然我认为我能看得更远，如果我还是满足于此的话，那么，我的绘画就会有一种含混性：我应当记录那个不能完全限定我的情感、在第二天几乎无法辨认出它的瞬间易逝的感觉。

我想获得的是造就一幅绘画感觉的凝聚状态，我也许会对一气呵成的作品感到满意，但不久后我就厌倦了；因此，我宁可再次画它，以便于我在此之后把它作为我的思想状态的表现来认识。有一段时间，

我从不让我的画留在墙上，因为它们会让我想起过于激动的时刻，在我平静的时候，我不愿意再次看到它们。今天，我试图把宁静带入到我的绘画中，只要我没有做到，我就会重新创作它们。

如果我要画一个女人体：首先我会让它浸润在优美和神奇的魅力里，但我知道，我必须给出更多的东西。我将通过探寻其本质性的线条来凝聚这种躯体的意义。一眼之间，这种魅力将不是非常明显，但它最终会从更宽广的意义、更富人性的新形象中显现出来。由于魅力不会是绘画的唯一特点，它就不那么突出，但是，由于它包含在形象的一般概念中，它将如过去一样存在下去。

魅力、轻盈和鲜活，这些都是瞬间流逝的感知。我有一块上面的颜色仍旧鲜亮的画布，我再次动手创作它。这种色调无疑将变得更加暗淡。我会用一种更坚实的色调来替代原初的调子，这是一种改进，但对于眼睛来说，缺少了吸引力。

印象主义画家，尤其是莫奈和西斯莱具有精微细致的感觉，相互之间非常接近：作为一个成果，他们的作品看上去都是相像的。“印象主义”这个词完美地表现了他们风格的特点，因为他们记录下瞬间印象。这个词并不适合于指明某些更近代的画家，他们是回避最初印象的，并认为它几乎是不可靠的。风景的一种迅疾表达只能反映风景存在（绵延）的一个瞬间。我宁愿通过坚持其基本特性来冒牺牲掉某些魅力的危险，以便于获得更大的稳定性。

在这种构成生命和事物表面存在的瞬间连续性之下，它持续地修

饰和转化它们，人们可以寻求更加真实、更为本质的特征，艺术家将要捕捉这种特征，从而对真实做出更永恒的阐释。我们进入罗浮宫17-18世纪雕塑展室，去细致观赏蒲热的作品，我就了解到，表现被强化和夸张到一种骚动不安的境地。如果我们去卢森堡宫的话，情况就不同了；雕塑家捕捉和把握他的模特的态度总是以最大可能展现肌肉各个部分发展和紧张状态。然而，如此这般被理解的运动与自然是不存在任何呼应关系得：我们用快照进行抓拍，拍下的影像不会让我们回想起任何看到过的东西。被捕捉到的正在进行的运动，只是在我们没有把当下感知与先于它的或在它之后的感觉隔绝开来的情况下，它对于我们才是有意义的。

有两种表现事物的方式：一种是粗朴地展现它们，另一种是以艺术来唤起它们。脱离对运动的描述性再现，就可以获得更为宏大的美和庄严。观察一下埃及雕像：它看上去显得硬拙，但在其中，我们仍旧感觉到了具有运动活力的身体影像，尽管存在硬拙感，但还是生机勃勃。希腊人也是沉静的：一个投掷铁饼的人被展现为正在积聚力量的瞬间，或者，至少，如果他表现出因动作而引发的至为勉强和不稳定的状态，雕塑家就会概括和凝练它，使得均衡得以重建，暗示出绵延的观念。运动就其本身而言是不稳定的，是不适合诸如雕像之类具有某种绵延性质的东西的，除非艺术家了解他只表现了其中的一个瞬间的整体运动。

我必须准确地确定我想要描绘的对象或身体的特性。为了做到这一点，我仔细研究自己的方式：如果我把一个黑色的圆点放在一张白

纸上，无论我把白纸放得多远，这个圆点都是清晰可见的：这是再明显不过的。但是，在这个圆点旁边，我又画上另外一个圆点，还加上第三个，那么，情况就变得有些混乱了。为了让第一个圆点保持其价值，我在纸上添加其他标记时，就必须扩大它。

如果我把蓝色的、绿色的和红色的感觉摆布在一块白色的画布上，每个新的色笔都会减弱前面的色笔的重要性。如果我需要画一幅室内场景：在我前面有一个橱柜；它赋予我以一种鲜活的红色感觉，我摆上了一块让我满意的红色。一种关系就在这块红色和画布的白色之间构建起来了。让我把绿色放在红色的旁边，让地板成为黄色；于是在绿色或黄色与画布的白色之间又有一种让我感到满意的关系。但这些不同的调子相互减弱对方。我使用的各种标记必须得到平衡，使它们不至于相互破坏对方。为了做到这一点，我必须组织我的观念；色调间的关系必须做到保持，而不是破坏这些色调。一种新的色彩组合将要取代最初的组合，表达我的表现的整体性。我必须进行调整和变换，以使我的绘画最后可以展现出完全不同的面貌，在连续修整之后，红色替代绿色作为主导色。我不可能像奴隶一样去抄袭自然；我必须阐释自然，让它归属于绘画的精神。从我在所有色调中发现的关系出发，必定会产生出一种鲜活的色彩和谐，一种与音乐的和声一样的和谐。

在我看来，一切都是在概念中的。我从一开始就必须有一种整体的清晰视像。我可以提出一位伟大的雕塑家，他给我们创作了一些值得赞赏的作品：但即便是他，一个构形也只是一堆片断的组合，造成的是一种表现的混乱。还是让我们去看一下塞尚的绘画吧：所有的一

一切都安排得非常恰当，无论你站在什么距离，或者画面展现了多少个人，你都能清楚地区分每一个，了解肢体的关系。如果这幅绘画是有秩序的和清晰的，这就意味着从一开始，这同样的秩序和清晰性就已经在画家头脑里存在了，或者这个画家意识到了它们的必需性。肢体可以交错缠绕，但在观者眼睛里，它们仍旧与身躯关联，并且使身躯的结构明确化：所有混乱都消失了。色彩的主要功能就是尽可能地表现为表现服务。我是在事先没有计划的情况下设定画面色调的。如果最初，也许我还没有意识到它，一种调子就会特别吸引我的注意，情况经常是这样，一旦作品完成，我会注意到，我在不断地改变和转化其他所有调子的时候，始终考虑到这种调子。色彩的这种表现性以一种纯粹本能方式加诸于我。为了画一幅秋天的风景，我不会试图去回忆适应这个季节的色彩，我只会以这个季节在我心中激发起的感觉为源泉：带着酸味的蓝天的那种冰凉的纯净，与叶簇细微的差别一样，表达了这个季节。我的感觉本身也可以是多样化的，秋天可以像夏天一样持续地柔和与温暖，或者是凉爽天空和柠檬黄的树木造就的一种清冽印象，已宣告了冬天的来临。

我选择色彩不是依据任何科学理论；而是依据观察，依据感觉，依据体验。受到德拉克洛瓦某些思想的启发，象西涅克这样的艺术家钟情于补色，补色的理论知识引导他在一个确定地方使用某种色调。但我只单纯地想要铺陈表达了我的感觉的色彩。有一种可以引导我改变人物形状或转变我的构图的强烈的色调比例关系。我会一直追求这种比例关系，持续工作，直到我在构图的所有部分中都获得它。之后，

所有部分都找到它们明确关系的时刻就到来了，我不可能在我的画作上再添上一笔，除非完全重画它。

事实上，我认为，补色理论不是绝对的。研究那些色彩知识依存于本能和情感、依托于与他们感觉保持稳固一致的艺术家的绘画，就能确定色彩法则，从而扩展现在被限定的色彩理论范围。

我最感兴趣的既不是静物，也非风景，而是人物。正是人物让我最妥帖地表达出对待生活的那种近乎宗教般的敬畏之情。我不会拘泥于脸上所有细节，不会以解剖学的精确逐个描绘它们。如果我有一个意大利模特，最初他不暗示任何东西，而只是一种纯粹的动物性存在，那么，我就发现了他的基本品质，在他脸部线条中，我察觉到那些留存在每个人身上的暗示深厚重量感的东西。一件艺术作品在其自身中间必须带着其全部意味，要在观者还没有确认它的题材之前，就把它的这种意味赋予观者。我在帕都亚看到乔托的壁画时，我没有让自己费力地去辨认在我面前的是基督生平中的那个场景，但我立刻就领会了从壁画中显现出来的感情，因为这种情感是在线条、构图和色彩中的。标题只是起到了肯定我的印象的作用。

我梦寐以求的是一种均衡的、纯净的和庄重的艺术，摆脱扰人心神、让人沮丧的主题，一种为每位脑力劳动者创作的艺术，为商人、也为文人的艺术，举例来说，可以给精神带来安慰和镇定的作用，像一把安乐椅，让疲惫的身体得到松弛。

经常会出现诸如不同过程的价值及它们与不同气质关系的讨论。

必须把那些直接从自然出发从事创作的画家与那些纯粹出自想象的画家区分开来。就个人而言，我认为不应偏爱一种，而排斥另一种。同一人可能会轮换地运用这两种方式，可能是因为他需要与对象的联系，以便于接受会激发他创造机能的感觉，也可能是因为他的感觉已经组织好了。在任何一种情况下，他都能达到那种构成一幅绘画的整体性。无论如何，我都认为，人们能够判断一个艺术家的生命力和能量，这个艺术家在直接地接受了来自自然景象的印象之后，能组织他的感觉，在不同日子里，可以在同样思想构架下持续他的创作，去发展这些感觉；这种力量证明他具有充分的主宰自身的能力，使自己服从于规则。

最单纯的手段就是那些能最好地使艺术家表现自我的手段。如果他害怕陈规陋俗，他是不可能通过表现古怪，或者选择奇异素描和怪诞色彩来避免它的。他的表现方法几乎全然是从他的气质中引发出来的。他必须保持思想上的谦逊，坚信他所画的只是他看到。我喜欢夏尔丹的说法：“我着色，直至相似为止”。或者如同塞尚说的：“我想要达到一种相像”，或者如同罗丹说的：“拷贝自然！”达芬奇说：“能拷贝者才能创造”。那些以一种预先构想的风格创造的人有意背对自然，背离真理。一个艺术家在进行推论时，必须确认他的绘画是一种技巧；但在他作画时，他应感到他已拷贝了自然。即便在他离开自然的时候，他也应确信之所以这么做只是为了更圆满地阐释自然。

某些人可能会说，希望听到来自于画家的关于绘画的其他看法，我所说的不过是老调重弹。对此，我的回答是，没有什么新的真理。

艺术家的角色，就像学者一样，依存于对经常重复地向他展现的鲜活真理的把握，不过，这些真理会向他显现出新的意义，在他掌握了它们最深刻意义时，他就获得了自己的真理。假如飞行员需要向我们解释那个让他们离开地面，在天空中上升的研究成果的话，那么，他们只是在确认那些不太成功发明家所忽视的最基本的物理学原理。

一个艺术家总是可以从有关他自身的信息中获得益处的，因而，我很高兴了解自己的短处。贝拉丹先生（M Peladan）在《周报》（Revue Hebdomadaire）上指责了不少画家，我想，我也应把自己放在其中，因为他们自称是“野兽派，但穿戴与别人一样，这样，他们就与百货商店里的楼面巡视者那样不引人注目。天才就那么无足轻重？如果这只是我本人的一个问题，让贝拉丹先生精神有所松弛，明天，我就称自己为“萨尔”，并穿戴得像个巫师。

在同一篇文章中，这个杰出的作者声称我没有诚实地作画，如果他没有说，“我所说的诚实是指尊崇理想和法则”，来定义他的陈述的话，那么，我完全有正当理由发怒。问题在于，他没有提到这些法则在那里。我希望让它们存在，但如果有可能学会这些法则，那么，我们将会有多么崇高的艺术家啊！

个体之外并无法则存在：否则一个优秀教授就像拉辛这样的天才那么伟大了。我们中间任何一个人都能重复优秀格言，但很少有人能彻悟它们的意义。我愿意承认，通过研究拉斐尔或提香的作品获得的法则，要比从研究马奈和雷诺阿所获得的更加完整和系统，但是，马奈和雷诺阿所遵循的法则是合乎他们的气质的，我宁可喜欢马奈和雷

诺阿绘画中最不重要的，而不是那些满足于模仿《乌尔比诺的维纳斯》或《带金翅雀的圣母》的画家的全部作品。后者对于任何人都毫无价值可言，因为不论我们是否愿意，我们都属于我们的时代，并分享这个时代的观点、情感，甚至是它的偏见。一切艺术家都带着其所处时代的烙印，而最伟大的艺术家就是那些烙印最深切的人。例如，库尔贝要比佛兰德林（Flandrin）更恰当地代表了我们的时代，罗丹要比弗雷米埃（Fremiet）更恰当。不管我们是否喜欢，哪怕我们坚持把自己称为流放者，在我们的时代和我们自身之间还是存在着一种无法解脱的关联，贝拉丹先生也不可能回避它。如果未来美学家记着要去证明我们这个时代没有人理解达芬奇的艺术，那么，他的著作也许可以当作证据。

五、凯尔希纳 《桥社大事记》

凯尔希纳 (E. L. Kirchner, 1880-1938), 《桥社大事记》 (“Chronik der Brücke”)

“桥社” 1905 年 6 月在德国东部城市德累斯顿创建，是德国第一个真正意义上的前卫艺术团体。最早的四个成员凯尔希纳、赫克尔 (Eric Heckel)、斯密特-鲁特路夫 (K Schmidt-Rottluff) 和布列伊尔 (F Bleyl) 都是德累斯顿理工学院建筑系的学生，团体成立初期主要在德累斯顿活动，1911 年，迁居柏林，“桥社” 与慕尼黑为的“青骑士” 一起，成为德国表现主义运动中的两个最重要团体。《桥社章程》发表于 1906 年，以木刻传单形式在团体第一次展览会上分发。这次展览是在一家电灯罩工厂 (Seifert factory) 的产品陈列室举行的。

怀着对进步与新一代艺术创造者和观众的高度信心，我们呼吁所有年轻人团结在一起。因为我们年轻人肩负着未来的重任，我们渴望从陈旧的、被视为天经地义的势力中独立出来，为我们的创作和生活赢得自由。那些直接而不是虚假地传达驱使他创造的力量的人是我们的同道。

1911 年秋，桥社成员陆续迁居柏林。在大都市，生存竞争激烈，成员之间因利益冲突产生隔阂。11 月，桥社集体退出新分离派。1912 年 5 月，佩息斯坦屈从于权重一时的现代艺术经纪人保罗·卡西尔 (Paul Cassirer) 的压力，单独参加分离派展览，被逐出团体。为

了让桥社团体在变幻不定的前卫艺术潮流中凸现自身历史及艺术特征，1912年，团体决定撰写《桥社大事记》，由凯尔希纳执笔，完成的文本因过分突出了凯尔希纳本身作用，引发了其他成员不满，最终导致团体1913年的分裂。

1902年，画家布列依尔和凯尔希纳在德累斯顿相遇。赫克尔是通过他的哥哥，凯尔希纳的一个朋友，加入到他们中间的。赫克尔也把他在科姆尼茨认识的斯密特—鲁特路夫介绍进来。在凯尔希纳画室里，他们一起创作。在那里，他们找到了在自然状态下研究裸体的机会，这是所有视觉艺术的基础。从这一基础出发，所有人都形成了从生活本身获取创作激情的愿望，期望凭依直接的经验。在一本名为《圣歌》（*Odi profanum*）书中，每个人都写下他的理念，用这种方式，他们有可能比较各自突出的特点。这样，他们很自然地发展成为后来被称为“桥社”的团体。一个人激发另外一个。凯尔希纳从德国南部地区带来了木刻，他在纽伦堡受到古老版画的启发而使得这种艺术复活。赫克尔雕刻木质雕像。凯尔希纳采用多色法丰富了这种技术，用白蜡铸模和石材探寻封闭形式的节奏。斯密特—鲁特路夫制作了第一幅石板画。团体第一次展览以其自身前提在德累斯顿举行；展览没有得到承认。不过，德累斯顿也以其风景的魅力和古老文化带给我们许多激情。桥社还在克拉纳赫、贝汉及其他中世纪德国大师那里找到了它第一个确实的艺术史根基。诺尔德在德累斯顿举办展览期间，被接纳为团体正式成员。1905年，诺尔德探寻他奇异的风格，把一种新

的特点带到了桥社。他以有趣的蚀刻技术让我们的展览变得更为丰富，从我们这里学习如何用木刻进行创作。在他的邀请下，斯密特-鲁特路夫与他一起到了阿尔森（Alsen），后来，斯密特-鲁特路夫和赫克尔到了丹加斯特（Dangast）。北海地区凛冽的空气孕育了一种纪念性印象主义，尤其是在斯密特-鲁特路夫的作品中。这个时期的德累斯顿，凯尔希纳继续以界限明确的构图从事创作，在人类学博物馆非洲黑人雕刻和大洋洲房屋檐条雕刻中发现了与自己的创作同等的东西。摆脱学院贫乏与生硬的意愿促使佩西斯坦加入桥社。凯尔希纳和佩西斯坦到了高尔夫罗德（Gollverode），两人一起在那里工作。德累斯顿里克特艺术沙龙（Salon Richter）举办了一次桥社展览，团体新成员也参与其中，对德累斯顿年轻艺术家产生了重大影响。赫克尔和凯尔希纳试图让新的绘画和它的展览空间和谐统一。凯尔希纳用壁画和蜡染作品布置房间，赫克尔与他一起用蜡染创作。1907年，诺尔德退出桥社；赫克尔与凯尔希纳到了莫里兹堡湖区，以便在室外研究裸体；斯密特-鲁特路夫在丹加斯特着力于完善色彩节奏；赫克尔到了意大利，充满激情地带回了伊特鲁利亚艺术；佩西斯坦到柏林从事一项装饰业务。他试图把新绘画带入分离派。在德累斯顿，凯尔希纳研究石板画的徒手刻制。布列依尔，已从事教学工作，1909年离开桥社。佩西斯坦到丹加斯特，与赫克尔在一起。同年，两人又一起到莫利兹堡凯尔希纳那里，以研究湖区环境中的裸体。1910年，由于老分离派排斥德国更年轻的画家，新分离派组织起来。为支持佩西斯坦在新分离派中发挥作用，赫克尔、凯尔希纳和斯密特-鲁特路夫也

成为这个组织的成员。在新分离派第一次展览中，他们认识了穆勒。在他的画室里，他们看到了克拉纳赫的“维纳斯”，这件作品正是他们非常推崇的。他的生命与其作品富于感觉美的和谐使他自然地成为桥社一员。他引导我们进入胶画技法的奇妙世界。为保持团体艺术探索的纯粹性，桥社成员退出新分离派。他们只是在联合参加分离派展览方面达成承诺。之后，桥社在古利特艺术沙龙（Gurlitt）所有画廊举办了一次展览。作为分离派成员的佩西斯坦破坏了桥社的坚定信念，被逐出团体。“特别联盟”（Sonderbund）邀请桥社参加它 1912 年在科隆举办的展览，委托赫克尔和凯尔希纳装饰展馆，布置壁画。桥社大部分成员这时都已来到柏林。桥社已获得了它的内在特征。从其内在核心出发，它把艺术创造的新价值传布到整个德国的现代艺术生产中。它没有受到立体主义、未来主义等当代艺术运动的影响，它为人类文化而战，为真正艺术获得赖以立足的土地而战。目前桥社所享有的艺术世界中的地位是与这些目标相关的。

六、康定斯基 《论艺术的精神》

康定斯基 (Wassily Kandinsky, 1866-1944), 《论艺术的精神》

康定斯基出生于莫斯科, 1896 年到慕尼黑, 接受美术训练。1911 年, 与马尔克一起, 共同编辑《蓝骑士》年鉴, 并创办前卫艺术团体。表达他主要创作观念的论文《论艺术的精神》1911 年末首次发表在这本年鉴上。他的理论建立当时现代艺术界广泛传播的一些观念和构想基础上。人类经验中, 存在着品质的等级 (这是通神学的核心信念, 康定斯基和蒙德里安都对此非常热衷)。艺术作品是由其所蕴含的基本表现性或“精神价值”而被结合在一起的; 这个价值相关于自然形相的艺术自律的功能。这其中, 康定斯基把对艺术基本精神的功能维护推进为一个走向抽象绘画的计划, 这种抽象绘画被构想为一个社会和精神进步的标记。《论艺术的精神》英文版最初是在 1914 年出现的。

A 总论

(一) 引言

每件艺术作品都是其时代的产物, 通常, 它也是孕育我们情感的母亲。文化每个阶段都创造自己特有的艺术, 那是不可重复的。试图赋予过去时代艺术法则以新的生命的企图, 最多只能导致一种类似流产死婴般的艺术作品。例如, 我们的内在生命、情感不可能象古代希腊人一样。因此, 运用诸如希腊雕塑原则的努力只能产生一种与希腊形式的相似, 一件始终不会有灵魂的作品。这种类型的模仿类似于猿

类动物。在外在形相上，猿的活动如同人类一样。猿也会坐在那里，捧着书，翻书页，脸上露出思考表情，但这些姿态的内在意义是完全没有的。

不过，还存在着另外一种植根于更深切的、必需性的艺术形式外在相似性。在整体精神-道德气氛中的内在趋向的相似性，趋向于追寻那些曾经被追求过，但后来被遗忘的目标。整个时代的内在情调的相似性，会引发早期阶段一些目标类同的成功形式的复活，这合乎逻辑。我们对于原始人的同情、理解和内在感受部分是经由这种途径发生的。正像我们一样，这些纯粹艺术家想要在他们作品中捕捉事物的内在本质，这就引发了其自身对外在和偶然因素的排斥。

(、、、)

不过，这个内在关联的问题，虽然非常重要，但也只是问题之一。我们的灵魂，在经过漫长的唯物主义统治之后，现在只是刚刚苏醒，栖身在绝望、怀疑和缺乏目标的因素中。唯物主义态度的梦魇还没有終了，它把宇宙的生命变成一种罪恶的、盲目的游戏。正在苏醒的灵魂仍旧深深地被这个梦魇的阴影笼罩。只有一丝微光在闪耀，就像无边黑暗中的一个小亮点。这微光不过是一个征兆，灵魂几乎还没有感觉到它的勇气，它充满疑虑，这个光是否只是自身的一个梦幻，周围的黑暗才是真实。这种疑虑，由唯物主义哲学所致的压抑的痛楚在我们的灵魂和原始人灵魂之间创造出鲜明的分别。我们灵魂被触动时，会释放出回响，就像地层深处发现了一个碎裂的美丽花瓶。鉴于这一点，我们当下正在经历的迈向原始的运动，及其现行的借鉴形式，决

定了它只能持续很短时间。

（二）运动

精神生活可以准确地用一个巨大的、被划分成不等部分的锐角三角形来代表，三角形的锐角部分在顶端，面积最小。从上端出发，越是向下，三角形的其他分域面积变得越大，越宽和越深。

整个三角形缓慢地、几乎不易觉察地向前和向上移动，由此，最高点是“今天”的地方，“明天”会取而代之，今天只是那些在三角形顶端部分的人才能理解的东西，对于三角形的其他部分人而言属于胡言乱语，而到了明天就会变得可理解，成为第二部分人生活的情感内容。

三角形分域最顶端，有时只有一个人站在那里。他的欢快视像就像一种内在的、无法衡量的悲怆。那些最接近他的人也不理解他，他们非常愤慨，把他称为疯狂的人：一个骗子，或一个该进疯人院的人。

（、、、）

三角形每个分域里，人们都会发现艺术家。他们中间的那些具有超越其所处分域视野的人就是这个分域的先知，推动人性沉重的荷载向前运动。但如果他没有必需的锐利眼光，或者，他出于毫无价值的动机、为了没有意义的目的，错误地使用它，甚至闭上眼睛，那么，他就会被他所在区域所有他的同伴们理解，并加以推崇。这个部分越大（它所处位置也就越向下坠），那么，认为艺术家语言通俗易懂的人群也就越多。很明显，每个这样的人群的分域都有意或者常常是无

意地渴望其相应的精神食粮。这个精神食粮由艺术家提供，明天，下一层次的人群会要求同样的食粮。

（三）精神转折点

精神三角形缓慢地向前和向上运动。今天，底层区域的最大部分之一已获得了唯物主义“信条”（Credo）基本口号。关涉到宗教，它的寄居者有各种不同称号。他们称自己为犹太人、天主教徒、清教徒等。事实上，他们是无神论者，一些最狂妄或最愚蠢的人公开承认一个事实。“天堂是虚空”。“上帝已死亡”。政治上，这些寄居者是共和党人或民主党人。昨天，他们对这些政治观点感到害怕、憎恨和厌恶，今天都指向了无政府主义这个词，就此而言，他们除了这个可怕的名字外，别的就一无所知了。从经济上说，这些人是社会主义者。他们擦亮正义之剑，以给资本主义九头怪物致命一击，切断它的罪恶之首。

这三角形大区域中的寄居者从来没有成功地为自身解决过一个问题，在人性发展上，总是被那些站在他们上面的、具有自我牺牲精神的同伴们牵引，他们不了解牵引努力意味着什么，他们从来没有仔细观察过这种牵引。鉴于此，他们设想这种努力非常容易，坚信那种万能的治疗方法和处方。

下一层分域被上面所描述的人盲目地向上牵引。但它严守在先前位置上，对未知世界充满恐惧，害怕被欺骗，而极力挣扎着。

在更高层领域，就宗教而言，不但是盲目无神论，而且能用其他

种种说法来论证他们的无神论（例如，受过教育的人却没有价值感，菲尔克²（Rudolf Virchow）说：“我解剖过很多尸体，从没有发现过灵魂”）。在政治上，他们多半是共和党人，熟悉各种议会章程，在报纸上阅读论述政治的头篇文章。经济上，他们是不同成色的社会主义者，以宏富引文来支撑他们的“信念”（所有一切都来自于施韦策³（Albert Schweitzer）“艾玛”（Emma），拉萨尔（Lassalle）“工资铁律”（Iron Law），马克思的“资本主义”，还有其他很多）。

在这些高层领域里，那些前面所描述的人群中欠缺的其他法则逐渐浮现：科学和艺术，还有文学和音乐都归属于这些法则。

在科学上，这些人是实证主义者，只认可那些可以称量的东西。他们把其他东西都看成是有潜在害处的胡言乱语。昨天，他们曾把今天业已证实的理论说成是一派胡言。

在艺术上，他们是自然主义者，这让他们得以认识、甚至褒奖艺术家的性格、个体性和气质，但他们也只是达到由他人设定的界限，并且，他们对这个界限是坚信不疑的。

尽管秩序清楚、情况确实、原则可靠，但在这些高层领域，还是隐含着恐惧，一种混乱，一种游移，一种不确定感，就像那些在巨大、牢固的远洋巨轮上的乘客，他们面对乌云在大海上聚集，陆地淹没在迷雾中，阴冷狂风掀起排山倒海的巨浪时的所思所想。这要归功于他们的教育。因为他们知道，现在被尊崇为知识分子、政治家或艺

² 德国病理学家。

³ 法国基督教牧师、哲学家、医生及音乐家。

术家的人昨天还被人嘲笑，是自顾不暇的人，自我吹嘘者，或低能者，不值得认真对待。

在这个精神三角形中，攀登得越高，这种尖锐的恐惧、这种不安全感就变得越发明显。首先，在这里或那里，会获得亲眼看到他们自身的眼光，能把二加在一起的头脑。具备这些天赋的人扪心自问，“如果前天的智慧被昨天智慧推翻，后者又被今天智慧推翻，那么，今天智慧被明天替代难道不也是有可能的吗？他们中的最勇敢者回答说：“这是在可能的范围内的”。

其次，人们发现眼睛能理解*尚未被现代科学解释*的东西。这样的人就会问自己：“如果科学一直因循老路，它会解决这个问题吗？如果科学获得了解决问题的答案，我们能依靠这个答案吗？”

在这些领域，可以发现专业知识分子，他们都记得被学院认可的确切事实最初是如何受到同样的这些学院分子的欢迎的。在这里，也可以发现艺术史家，他们撰写的著作充满了赞美和深切情感，这些著作谈论的艺术在昨天被认为是毫无意义的。以这些著作，他们拆除了长期以来艺术需要跨越的栅栏，但同时又设置了新的栅栏，这些新栅栏被认为将永久和牢固地安置在那里。他们热衷于领域扩展，却没注意到是在艺术的后边设置栏杆，而不是在它的前面。如果明天他注意到了，那么，他们就会很快地写更多的书，以便于把他们的栅栏望前挪一步。只有在认识到艺术外部原则只对过去时代适用，对未来没有这种适用性的时候，这种持续的扩展地盘的活动才会停止。源于这些原则的理论是无法解释前方的道路的，它处在非物质的精神领域。人

们不可能赋予非物质形式的东西以明确的物质形式。引导我们进入明天世界的精神只能通过情感而被认识到（艺术家的天才所依据的就是这条情感的道路）。理论是照亮昨天和昨天之前凝结的形式的灯笼。

如果我们攀登得更高，我们会看到更大的混乱，就像在一个巨大城市里，它是依据所有建筑和数学法则牢固构建起来的，它突然地被一股巨大力量撼动。生活在这个区域里人们正是生活在这样一个精神城市里，在那里，这样的力量在起作用，精神的建筑师和数学家并没有认真对待它（、、、）

再往上走，我们会发现不再有恐惧了。这里创作的作品，勇敢地撼动着人们构建的塔尖。也在这里，我们发现了专业知识分子，他们一再检查物质，最后是怀疑物质本身，在昨天，它还是一切事物的基础，整个宇宙就是以此为支撑的。例如，电子理论，运动电能的理论，被认为将完全替代物质，最近发现了许多这个理论的热情支持者，他们不时地超越谨慎的界限，让它在科学新据点的扩展活动中消亡，像无所顾忌的战士，在围困堡垒的战斗中为他人而牺牲自己。但是，“没有不可以攻破的堡垒”。

* * *

在宗教、科学和道德摇摇欲坠时（最后一击来自于尼采的巨手），外在支撑濒临坍塌，这时人的关注点就从外在转向了自身。

文学、音乐和艺术是这种精神变革以真切形式呈现出来的最初和最敏感的领域。这些领域直接反映黑暗的现实；他们提供了这种恢宏的标志，最初只有少数人注意到它，就像一个小点，对于一般群众而

言，它完全不存在。

他们反省几乎没有任何预兆而出现的巨大黑暗。他们自己也变得黑暗了。在另一方面，他们从现代生活没有灵魂的内容中转向，趋于那些提供给非物质诉求和饥渴灵魂的探索以自由表现的材料和环境。

（四）金字塔

这样，不同的艺术逐渐走上了表达它们最能表达的东西的道路，其途径各有不同。

除了这种区别，这样一些艺术间的距离在最近精神变革时代里变得非常小了。

所有我们上述讨论过的东西都隐含在趋向非自然的、抽象的、趋向内在自然的斗争的萌芽中。有意或无意，他们都遵从苏格拉底的话：“认识你自己”！有意或无意，艺术家逐渐转向了一种对它们的材料的重视，从精神角度检测它们，在天平中衡量这些因素对于他们所创造的艺术的最佳内在价值。

B 绘画

（五）色彩效果

让眼睛浏览摆好颜色的调色板时会有两个主要结果：

1、发生一种纯粹的物理效应，眼睛本身被色彩的美和其他品质打动。观者体会到一种满足感，一种愉快感，就像口感敏锐的美食家

一样。或者，像被调制得非常适口菜肴激发的味觉，眼睛也获得了类似的快感。它也可以调节得淡爽一些，如同手指碰到冰块的感觉。这些都是物理性的感觉，只能保持很短的时间。它们也是表面性的，如果灵魂闭锁的话，就不会留下持续印象。正如一个人只能在触碰冰块时体会一种物理性的冰冷感觉（在手指回暖后，他就会忘记掉），色彩物理效应在观者眼睛移开后也会被忘却。如同冰块的冰冷物理感知，穿透得越深，就能引发其他更深的感知，切断心理体验的整体链条，这样色彩的表面性效应也发展成为一种体验的更深切的形式。

只有相似的对象会把一种完全表面的效应赋予一个感觉敏锐程度一般的人。不过，那些我们首次遇到的人马上就对我们有一种精神作用。一个孩子，对于他来说所有对象都是新的，他也是以这种方式体验这个世界：他看到光，被它吸引，想要捕捉它，在这个过程中，他的手指被火灼痛，因此学会了害怕，并对火焰有了尊敬。之后，他就了解到光不但有危险性，也有友好的一面：即消除黑暗和延长白天，可以取暖和烹饪，愉悦眼睛。在积累这些经验，把知识储存到大脑后，也就了解了光。那种强烈的对光的兴趣消失了，愉悦眼睛的特点也消退了。逐渐地，在这个过程中，世界失去了它的神奇感。人们只知道树木可以遮阳，马匹可以快速腾跃，汽车跑得更快了，狗会咬人，月亮很远，在镜子里看到的人不是真的。

对不同对象和存在特质不断增长的意识只是在个体获得高层次的发展后才可能。随着进一步的发展，这些对象和存在展现出一种内在价值，最后是一种内在声音。正是由于色彩，如果精神敏感性处在发

展的较低阶段的话，只可能创造出一种表面效果，一旦刺激停止，效果就消失了。不过，即便在这个阶段，这种极端简单的效应可以有很多区别。明亮的色彩会更强烈地吸引眼睛，那些热烈而温暖的色彩效果更强：朱红色吸引和愉悦眼睛，就像火焰一样，那是人们热烈向往的。明亮的柠檬黄一会儿就会刺伤眼睛，就像喇叭里的一个高音刺伤耳朵一样。眼睛受到干扰，不再能忍受它，就在蓝色或绿色中寻求深度和宁静。

在发展的更高阶段，会从这个基本印象中产生一种更复杂的效应，它引发一种深切的情感反应。在这种情况下，我们就拥有：

2、色彩思考的第二个主要结果，比如色彩的心理效应。色彩心理力量凸显，引发灵魂的震动。其基本的物理力量变成单纯色彩通达灵魂的道路。

这第二个结果是否如同这最后几条线索所推想的，是一个直接结果，或者是通过联想方式获得的，也许还没有最终答案。因为一般而言，灵魂与身体密切联系在一起，一个人的情感反应可以通过联想召唤起另外一个情感的相应形式。例如，红色可以引发类似于火焰般的精神颤动，因为红色是火焰的颜色。大红有激发作用，可以增加强度，直到引入一种痛苦的感觉，也许因为它与流动血液的相似性。这种颜色因此召唤另一种物理介质的回忆，它也必定把痛苦的效应施加于灵魂。

如果情况是这样，那么，就很容易为色彩的另一物理效应找到联想性解释。例如，它的效应不但依存于我们的视觉，还依存于我们

其他感觉。可以设想，明黄色产生一种类似柠檬的酸性效果。

不过，保持这种类型的解释几乎不太可能。就品味色彩而言，有许多无法适用这种解释的已知事例。一个德累斯顿的医生告诉我，他碰到一个病人，这个病人“精神高度发达”，总是发现，某种沙司酱有一种“蓝色”的味道，它对他的影响就像蓝色一样。人们也许会设想另一种相似的、却有所不同的解释；在这样一个高度有教养的人的病例中，通向灵魂的道路也是如此直接，它所接受的印象如此快速地产生产生，一种效应通过品味的介质，直接传达给灵魂，在从灵魂导向其他感官的相应道路中（这次是眼睛），造就了震荡。这种效应好像是一种回音或共鸣，就像弹奏乐器的情形中，在它们自身没有被弹拨的情况下，与正在演奏的另外一种乐器发生和谐共鸣。这样一些高度敏感的人就像是精妙的、经常被演奏的小提琴，琴弓的每一个触碰引发所有部分的振颤。

如果承认这种解释，那么也就会认可视觉必定与味觉，还有所有其他的感知关联。确实是这种情况。许多颜色都有一种不均衡的、刺激性的外观，其他的给人感觉是柔顺的，就像天鹅绒一样，让人想去抚摸它们（深蓝色，铬绿，茜红）。即便冷暖调子间的区别也依托于这种感知。还有显得柔和的色彩（茜红），以及猛烈地触动观者的其他颜色（钴绿、青绿），在新鲜地从管子里挤出来后，人们可能误认为它们是干的。

人们常常使用“色彩的气息”之类的表达。

最后，我们的色彩听力非常准确，没有人会以钢琴低沉的音调来表达明亮的黄色的印象，或把暗红色描述为女高音般的声音。

但这种解释（那是依据联想的）在许多对于我们有特别重要性的例子中是不充分的。任何了解色彩治疗法的人都知道，色光可以对整个身体产生特殊影响。发掘色彩力量的各种尝试，以及把它运用于不同的神经紊乱的试验都一再地说明，红光对于心脏有一种激活的和刺激的效用，另一方面，蓝色可以导致短暂的麻痹。如果这种类型的努力可以在动物的事例、甚至植物事例中观察到，那么，任何依据联想的解释都会完全站不住脚。任何情况下，这些事实都证明，色彩把一种只经过少许研究，但雄厚力量包含在自身之内，它可以影响作为肉体组织的整个人类躯体。

如果联想在这种情况下没有显出是一种充分的解释，那么，在关涉到色彩对心理的效应时，它就不可能让我们满意。一般而言，色彩是一种把直接的影响诉诸于心灵的途径。色彩是键盘。眼睛是音锤。灵魂是带着许多琴弦的钢琴。

艺术家是那只手，他通过敲击这个或那个键盘，有目的地让灵魂发生振颤。

因此，很清楚，色彩的和谐立足于有目的地触动人类灵魂的原则。

这个基本原则，我们称之为内在必需性的原则。

七、阿波利奈尔 “论现代绘画的主题” “新绘画：艺术笔记”

阿波利奈尔（1880-1918）“立体主义者”、“新绘画：艺术笔记”

20 世纪头 20 年里，阿波利奈尔是巴黎前卫艺术界最具影响力的人物之一，他很快成为了立体主义一个思想领袖和经营者。根据形式和永恒的品质，这篇文章主旨是把立体主义从印象派-野兽派传统中区分出来，是他的 1911 年秋季沙龙评论的一个部分。

在一个小展览里，8 号展室，展出的是一些被称为立体主义者的画家的作品。立体主义不像一般人们所认为的那样，用立方块的形式描画一切东西的艺术。

1908 年，毕加索展出的一些包含单纯而坚实房屋的绘画，给观者带来了这种立方块的幻像，那是我们最年轻的绘画流派的名字。这个流派已经唤起了热烈讨论。立体主义不应被认为是一种系统化的规则；不过，它确实构成了一个流派，组成这个流派的画家想要通过回归关涉到线条和激情的最初原则而改造他们的艺术，正如野兽派一样，许多立体主义者都曾经是野兽派，要回归到关涉色彩和构图的最初原则上。

不过，公众习惯于印象派那些鲜亮的但实际上缺乏形式感的色点，他们最初拒绝认同我们的立体主义者的形式概念的宏大性。人们惊异地看到暗淡形式与明亮块面的对比，因为他只是习惯于观看那些没有阴影的绘画。在超越当代艺术轻率的构图的凝重而永恒的外观中，公

众拒绝去了解真实地在那里的东西：一种高贵的和节制的艺术，准备担负那些印象派留给画家的完全没有尝试过的宏大主题。立体主义是一个可以激发伟大作品的必要的反应，不管人们是否喜欢它。因为这种可能，人们会相信，这些年轻艺术家的无法否认的努力将保持为贫乏无力状态？我会走得更远，为了不低估在秋季沙龙中展现出来的所有类型天才，我会说，立体主义是今天法国艺术最高贵的任务。

“论现代绘画的主题”

在这篇文章中，阿波利奈尔巴立体主义定义为一种严峻的、纯粹的艺术，提供一种其自身特有的愉悦，与那种来自自然的和描绘自然的愉悦有区别的。他把立体主义看作是在趋向于一种潜在抽象艺术途中的一步。

新画家创作那些没有真实主题的作品，由此，目录上的题目就像是辨别人而不是描述人的名字。

正如有些很瘦的人取名为波特里（肥胖），有些黑头发的人取名为法里（金色）一样，我也看到过取名为孤独的绘画，却展现的是几个人。

画家有时仍旧屈尊去使用模糊的解释性词汇，诸如肖像、风景或静物等，但许多年轻画家只是简单地采用一般的称呼：绘画。

如果画家仍旧观察自然，他们也不再去模仿它了，他们会小心地避免直接观察到的自然风景的再现，或者是通过研究而重新构建。现

代艺术拒绝所有的被过去时代最伟大艺术家采用的娱人眼目的方式：人类形象的最完美的再现，艳丽的裸体，细致加工的细节等，今天的艺术是严峻的，甚至是最为一本正经的参议员都无法对它提出批评。

确实，众所周知，立体主义在一个高贵的社会里享有如此的成功地理由之一恰恰在于这种严峻性。

逼真性不再有任何重要性了，因为艺术家为了他绘画的构图而牺牲了一切。主题不再起作用，如果它起作用的话，那也几乎可以忽略不计。如果绘画的目标还是保持它过去一直以来的情况，即赋予眼睛以愉悦，新一代画家的作品要求观者在他们的作品中发现一种不同类型的愉悦，那是与源于他在自然景观中很容易发现的愉悦不同的。

一种全新的艺术正在酝酿，一种将会是绘画的艺术，绘画已经如此这般地被构想，正如音乐对于纯粹的文学一样。

这将是纯粹的绘画，正如音乐是纯粹的文学。

为了去听一场音乐会，音乐爱好者体验到一种在品质上不同于倾听大自然声音，诸如河流的涌动声、急流的冲击声、森林里的风声，或者是建立在理智而非美学感受之上的人类语言的和谐声音的愉悦。

同样地，新的画家把完全取决于光影和谐的艺术感觉提供给欣赏者，那种和谐是独立于绘画中所描绘的主题的。

我们都知道普林尼告诉我们的关于阿佩莱斯和普罗塔哥尼斯的故事。

它提供了一种独立于艺术所处理的主题的美学愉悦的完美展现，

完全是从我刚才提到的对比中而来的。

阿佩莱斯有一天到达罗德岛，去看普罗塔哥尼斯的作品。阿佩莱斯到的时候，普罗塔哥尼斯不在画室里。只有一个老妇在那里，看守着一张正准备作画的大画布。阿佩莱斯没有留下名字，而是在画布上画了一条细致优美的线条，人们无法想象还会有更加完美的东西。

普罗塔哥尼斯回家后，注意到这条线，并且辨认出这是出自阿佩莱斯之手，他用另外一种颜色在它的顶端画了另一条线，要比阿佩莱斯的更加精微细腻，使它显现出好像在画布上有三条线。

第二天，阿佩莱斯回来了，他后来画的线条的精微性让普罗塔哥尼斯绝望。这件作品长期以来受到鉴赏家的赞美，他们在凝视它时所获得的愉悦，是与凝视那些再现神灵的画作所获得的快乐是一样的，虽然这只是几根线条。

前卫流派的年轻画家希望创作纯粹绘画。他们的作品是一种全新的造型艺术。这只是开端，还没有达到它可能会达到的抽象。新的画家在某种意义上是还不了解它的数学家，但是，他们还没有放弃自然，他们还要耐心地探查它。

毕加索研究对象，就像是一个外科医生解剖尸体。

如果这种纯粹绘画的艺术成功地让自身完全从绘画传统方式中解放出来，后者并不必定要消失的。毕竟，音乐的发展没有导致其他各种文学类型的消失，烟草的辛辣也没有取代食品的滋味。

阿波利奈尔：“新绘画：艺术笔记”

在立体主义绘画中，阿波利奈尔讨论空间的描绘，声称它让一种第四维的当代观念具形。这涉及到 19 世纪晚期以来的非欧几里德几何学的发展，以及爱因斯坦的相对论。后者，虽然很少有人真正地理解，却是当时的一个热点，尤其是对战前的前卫艺术家。阿波利奈尔是首次寻求拓展这种关系的人。那是在 1911 年 11 月立体主义展览的一个讲演中发布的。

新的画家已经因为他们的几何学的先入之见而受到尖锐的批评。但几何化的人物是描绘制作的本质。几何学，处理空间的科学，它的标准和关系，一直是绘画的最基本的法则。

直到现在，欧几里德几何学三度空间性足以消弭伟大艺术家灵魂中的因无限感觉而被触发的渴望，这种渴望不能被称为科学，因为，艺术和科学是两个分离的领域。

新派的画家没有试图成为几何学家，这一点丝毫没有超过他们的前辈。但可以说，几何学对于造型艺术相当于语法对于写作的艺术。现在的科学家已经超越了欧几里的几何学的三度空间性。画家因此自然地被引向了一种对于这些空间新维度的关注，在现代工作室的语言中被说成是第四维的。

不涉足属于另一领域的数学解释，把自己限制在造型再现上，我想表明的是在造型艺术中，第四维是由三个已知维产生的：它展现的是特定时刻空间无限扩展的永恒化。它是空间本身，或者就是无限性

的维度；这就是赋予对象造型性的东西。在一件特定作品中，它赋予它们以恰当的比例，因此，在希腊艺术中，一种机械的节奏不断地摧毁比例。

希腊艺术具有一种纯粹的美的人性概念。它把人当作是完美的尺度。新派画家的艺术把无限的宇宙当作它的理式，我们把完美的新尺度归诸于第四维，它使艺术家有可能赋予对象以如其所愿的与造型程度相适应的比例（、、、）

期望达到理想化的比例，不把它们限制人性上，年轻画家提供给我们作品更多地关乎理性，而非感性。它们从古老视幻觉艺术和循规蹈矩的比例关系中脱离出来，以便于表达形而上形式的宏大。（、、、）

八、马里内蒂 《未来主义的基础与宣言》

马里内蒂 (Filippo Tommaso Marinetti, 1876-1944), 《未来主义的基础与宣言》

在放弃象征主义，转而青睐新思想之前，Marinetti 是一位知名的象征主义诗人，《Poesia》杂志（1905 年）的创办人兼编辑，这些因素成为了一场未来主义运动的代表特征。未来主义还代表了要把意大利艺术推到欧洲先锋派前沿的有意尝试。在政治方面，Marinetti 的民族主义致使他终生与墨索里尼 (Mussolini) 的法西斯主义关系密切。这篇“创立宣言”于 1909 年 2 月 20 日首次在巴黎的《费加罗报》(*Le Figaro*) 上发表。1912 年为配合伦敦 Sackville 画廊的未来主义展览，它首度被译成英文。下面的译文由 R. W. Flint 翻译，节选自他 1971 年在《Marinetti 文选》的第 39 至 44 页（省略部分包括在内）。

圆形的灯罩精雕细琢，我和朋友们在这清真寺明灯的映照下，彻夜未眠，这些灯罩星光点点，犹如我们的灵魂，它们那颗颗带电的心脏，被禁锢了起来，宛若灵魂般光芒四射。我们把了无生气的传统踩进了东方地毯里，同时就在逻辑的最后阵地，争论不休，而一叠叠白纸也被我们那颤抖的笔迹划得乌黑。

我们心中涌动着豪情壮志，因为就在那一刻，我们觉得只有自己是唯一的、清醒的、特立独行的，好似豪迈的灯塔、冲锋的哨兵，对

抗着从其天穹上的营地中窥视我们的充满敌意的群星。我们独自面对着，为万吨巨轮中那些喷吐着熊熊烈焰的炉子，添柴加煤的司炉，面对着鬼鬼祟祟的黑影潜进机车滚烫的炉膛中，一路狂奔，面对着如受伤的鸟儿般沿着城墙连滚带爬的醉汉。

霎那间，我们一跃而起，听见高大的双层电车从门外驶过，声音振聋发聩，光线华彩纷呈，宛若寂静的村庄，突然间被泛滥的波河所吞噬，翻过重重瀑布和峡谷，直达大海。

然后，一切变得愈发寂静。但是，当我们聆听着古老的运河发出的微弱的祷告声，饱经风霜的豪宅在泛着绿波的水面上嘎吱作响时，我们突闻窗台下的汽车渴望的咆哮。

“我们走吧！”我说。“朋友们，走！我们走吧！神话和神秘的理念终被政府。我们即将目睹半人马的降生，之后，还有天使的初翔！……我们要振动生命之门，看看门闩和铰链能承受住多少。我们走吧！看那里，地球上的第一道曙光！太阳的红光如利剑，辉煌壮丽，无以伦比，首次划破千年的阴郁！”

我们走到三个鼾声如雷的野兽身旁，把深情款款的双手放在它们热情似火的胸脯上。我坐在车上，伸展着身子，好似停尸架上的尸体，但是车轮一转，我便立即苏醒过来，它就像一把威胁着我的肚子的利刃。

疯狂犹如愤怒的笞帚，叫我们不能自己，冲上街道，匆忙慌乱而又深陷其中，仿佛陷入湍流底部的河床里一般。透过玻璃，到处都有惨淡的灯光，告诫我们切莫相信我们那日渐衰退的眼睛。-----

我大喊道：“气味啊，对我们的野兽们来说，单凭气味就足够了。”

于是，我们就像幼狮一般，追随着死神，它纵身跃下泛着紫色的浩渺苍穹，那上面生机盎然、热血沸腾，深色的毛皮点缀上了苍白的十字图案。

但是，我们并没有理想的女神，会把她神圣的身躯升上云天，也没有要向什么残暴的女王贡奉自己的肉体，**任其处置**，没有什么会让我们渴望死亡，除非是期待着从勇气的重负下挣脱出来，最终赢得自由！

我们继续前行，把看门的狗儿们甩到台阶上，好似熨烫衣领一般，叫它们在我们那滚烫的车轮底下，蜷成一团。每一个拐角处，我都会遇上那已被驯服了的死神，优雅地伸出手掌，或者偶尔顿坐下来，从每个水坑里向我递送脉脉秋波。

“让我们冲破智慧那恐怖的樊篱，如累累果实般，冲向那狂野扭曲的风口！让我们全身心地投身于未知世界，这不是出于无奈，仅仅只是为了把那眼深不可测的荒唐之井重新填满！”

当我像一条追着咬自己尾巴的小狗般狂躁不安，开着汽车原地打转时，这些话差不多就要脱口而出了，突然两个起着自行车的人朝我冲来，挥舞着拳头，像是两条同样道理十足，却又自相矛盾的证据般摇摆不定。那愚蠢的窘境挡住了我的去路——该死！啊！……我稍稍一停，叫人气愤的是，竟然滚进了阴沟里，连人带车掀了个底朝天。……

哦，有如母体般的阴沟，充斥着泥浆水！漂亮的工厂下水道！我咽下你那营养丰富的泥污；我还记得，我那苏丹奶妈温暖黝黑的胸脯。……当我从掀翻的车下爬起来——衣衫褴褛，邈邈不堪，臭气熏天——时，我感到心中荡漾着的欢乐有如炙热的钢铁，畅快淋漓！

一群手抓钓鱼线的渔夫和粗壮的乡民，已经把现场围得水泄不通了。这些人充满耐心、善良和气，搬来了高达的起重机和铁制的爪钩，像对待一条搁浅的大鲨鱼那样，要把我的车打捞上来。慢慢地，它从阴沟里升了上来，沟底下留下了它那沉重身躯的优美轮廓和舒适的座椅，仿佛有些残余的鳞片。

他们觉得它已经死了，我那美丽的鲨鱼，但是我只需轻轻一抚，就能使它起死回生；它在这里，重焕生机，摆着有力的鱼鳍飞驰！

因此，我们的脸上沾满了工业油污——金属废料、止不住的汗水、空气尘埃——身上青一块紫一块，四肢疲惫乏力，但是却要毫无畏惧地向世上活着的万物宣布，我们那至高无上的抱负：

未来主义宣言

1. 我们要歌唱对危险的爱好、充沛的精力、和无所畏惧的秉性。
2. 勇气、胆识、和叛逆将是我们的诗篇中最重要的因素。
3. 迄今为止，文学赞美的都是沉思冥想、激情狂喜、和安然长眠。
我们要赞美的是进攻，是疯狂的失眠，是骑手的马步，是致命的一跃，是摩拳擦掌。
4. 我们确定世界的伟大已经因一种崭新的美，而与日俱增：速度

之美。赛车的发动机罩里排满了耐用的管子，就像盘旋的蛇一般，一触即发——疾驰的跑车仿佛插上了翅膀，比那《萨摩色雷斯的胜利女神》(Victory of Samothrace) 还要妩媚动人。

5. 我们要赞颂车手，他奋力一挥，灵魂的长矛跨越地球，绕着它的轨道飞舞。
6. 诗人必须充满热情、才华横溢、无私奉献，重视对原始因素的热忱。
7. 除了在抗争中，也没有什么是美的了。缺乏攻击性的作品无以成为杰作。诗歌得被想象成是对未知力量的猛烈抨击，以使之在人类面前收敛气焰、俯首称臣。
8. 我们站在逝去岁月的最后一角上！……当我们要做的是粉碎一扇扇代表不可能的神秘大门时，为什么还要回顾过去呢？时间和空间昨日已逝。我们已然生活在绝对之中，就因为我们创造了永恒不变、无所不在的速度。
9. 我们要歌颂战争——世上唯一可以说得上干净的东西——军国主义，爱国主义，自由倡导者们破坏性的姿态，值得为之牺牲的美好信念，以及对女性的控诉。
- 10 我们要毁灭博物馆、图书馆、各类学院，要反对道德主义、女性主义，任何一种见机行事、功利至上的懦夫之行。
- 11 我们为成千上万在工作、愉悦、和暴乱的鼓动下激情焕发的人们歌唱；我们为当今各国首都发生的异彩纷呈、层出不穷的革命浪潮歌唱；我们为夜色中明月般电灯光下，热火朝天的军火库和造

船厂歌唱；还有贪婪的火车站，吞咽着身披滚滚浓雾的蜿蜒长蛇；浓烟排成根根长线，仿佛把工厂也悬在云霄；横跨河面的桥梁，有如壮实的体操选手，阳光下光彩夺目，仿佛是利刃在闪烁；蒸汽机迎难而上，把地平线也吸进了体内；巨大的火车，带着滚滚车轮飞驰而去，车轮卡在铁轨上，犹如无数套着铁笼头的钢精铁马，挥舞着蹄子；飞机飞舞，身姿矫健，发动机在风中嗡嗡作响，音质酷似飘舞的横幅，又仿佛热情的欢呼雀跃。

我们正是从意大利开始，向全世界推广这份令人狂躁不安、一触即发的宣言的。今天，我们在它的指引下，创立了未来主义，因为我们要把这块被教授、考古学家、导游、和古物学家玷污的土地，拯救出来。意大利在二手服装买卖中沉沦得太久了。我们要做的是把她从仿佛排排坟墓般的无数博物馆的掩映下，拯救出来。

博物馆：坟墓啊！……显然这与无数互不相识的身体荒淫无度地滥交又有什么区别。博物馆：让自己永远与不共戴天，或者互不相识的事物为邻的公共宿舍。博物馆：画家和雕塑家们用色彩和线条互相攻击的荒唐角斗场，打斗的范围有多大，它就有多大！

人们应该每年都去祭拜一次，就像万灵节那天去墓地一样——这我同意。每年人们应该在《蒙娜·丽莎》面前献一次花，我同意你们这么做……但是我不认为应该带着歉意、脆弱的勇气、病态的躁动不安去参观什么博物馆。为什么要毒害我们自己呢？为什么要堕落呢？

在一幅陈旧的绘画中，艺术家不是去克服限制他完整地表达自己

梦想的重重障碍，而是费尽周折地歪曲事实，人们又能从中体悟到什么呢？……欣赏陈旧的画幅就像是把我们的感觉倾倒入骨灰瓮中，而不是在行动和创造的冲动下，把它远远地抛开。

你是否打算把你的宝贵才华浪费在对过去没完没了、徒劳无益的膜拜中呢？从中你只能精疲力竭、萎靡不振、体力不支啊。

事实上我想说，对于艺术家而言，日常参观博物馆、图书馆、和学院（竟是些空洞无物的坟茔，布满凄惨幻梦的骷髅地，前途渺茫的签到处！），就如某些年轻人的父母们延长了监护期，使得他们好大喜功，不自量力，其危害可想而知。当未来被挡在他们视线之外时，对于垂死、久病不起、饱受牢狱的人们的种种病痛而言，辉煌的未来或许是一种慰藉。……不过，我们不要这过去的一鳞半爪，我们是朝气蓬勃，身强力壮的**未来主义者**！

让他们来吧，这群满手焦黑的纵火犯！他们来了！来了！……来吧！放火烧了图书馆里一排排书架吧！改变河道，淹没博物馆吧！……啊，看到那些显赫一时的陈旧画幅，光彩不在，支离破碎地在水中上下沉浮时，喜悦之情油然而生！……举起你手中的镐铲、斧头、和榔头，毫不怜悯地粉碎这一座座神圣的城市吧！

我们当中最年长的才年届三是：所以，我们至少还有十年时间来完成自己的作品。当我们步入不惑之年，其他更年轻、更强壮的人说不定就会像处理无用的手稿那样，把我们扔进垃圾箱里——我们期待着发生这样的事！

我们的接班人将会与我们观点相左，他们来自远方，来自每一个角落，和着他们最先吟唱的歌曲那跌宕起伏的旋律翩翩起舞，肉食动物般的勾状利爪渐次舒展，而在学院的门外，他们又像狗儿似的，嗅着我们那日渐腐朽的脑袋里散发的阵阵恶臭，那门里边已经和地下墓室一般无二了。

但是我们不会待在那儿。……最后，他们会在空旷的乡村找到我们——一只消冬日里一个晚上的工夫，我们待在一个破败的屋顶下，单调的雨点反复击打。他们会看到我们蹲下身子，待在那晃晃悠悠的飞机旁边，还有一团微弱的小火正好借着暖手，这火源自我们笔下一个个飞驰的画面，它点燃了今日的书本，自然就会发光发热。

他们会在我们周围兴风作浪，出言不逊，震怒与我们高傲的胆识，他们所有人都横冲直撞，要致我们于死地，在仇恨的驱使下，他们越是顽固就越对我们敬佩不已。

在他们的眼中，非正义、强权、和健全的神智，将会是光辉灿烂的。

事实上，除了暴力、残忍、和非正义之外，艺术一无是处。

我们之中最年长的才年届三十：尽管如此，我们已经散布了各种各样的财富，成百上千的财富，关于力量、爱、勇气、敏锐、和真切的意志；我们不耐烦地丢弃它们，我们怒不可遏、漠不关心、毫无顾忌、气喘吁吁，而且还狂躁不安……看着我们！我们仍然不知疲倦！我们的心脏不知疲倦，因为它们吃的是火焰、仇恨、和速度！……这让你们大吃一惊了吗？应该会，因为你们永远也想不起来曾经生活在

这世上！站在世界之巅，日月星辰又算得了什么呢！

你们反对吗？——够了！够了！我们了解它们……我们明白！……
我们那颗活络的头脑告诉自己，我们振兴并且继承了祖业——或许
吧！……就算是吧！——但谁在乎呢？我们不想了解！……再可怜一
次那些对我们出言不逊的人们吧！

昂起头！

站在世界之巅，日月星辰又算得了什么呢！

九、皮埃特·蒙德里安 《关于新构形的对话》

皮埃特·蒙德里安（1872—1944）《关于新构形的对话》、《新构形主义：构形均衡的一般原则》

1919年，蒙德里安返回巴黎。1920年完成这篇论文，这是他首次在法国阐发他的思想。蒙德里安自己认为，这篇论文具有决定性意义，因此，在1932年，他宣布不再对自己的理论做进一步文字阐释。利翁斯·罗森博格（Léonce Rosenberg）1921年邀请蒙德里安参加名为“立体主义大师”的展览，这篇论文是在这个时候以小册子形式发表的。

虽然艺术是我们审美情感的构形表现，但我们无法就此得出结论说，艺术只是“我们主观感受的审美表现”。逻辑上说，艺术应是*我们整体存在的构形化表现*：因此，它必然也是*非个体性*的构形表现，是主观感知彻底和绝对的对立面。就是说，艺术必然也是*我们心中普遍性的直接表现*，也是*外在于我们的普遍性的真正外显*。

这里所理解的普遍性指的是那些固定的、并一直*保持不变状态*的东西，在我们心中，它们多少处于*下意识状态*，这与*个体性*，它或多或少处于*有意识状态*，形成对立，个体性总是不断重复和更新。

我们的整体存在既有此又有彼：无意识和有意识，不变和善变，经由它们交互活动呈现并发生变化的形式。

这一活动包含了生命中所有的不幸与快乐：*持续的分离*造成不幸，

不断重生的**变化**又带来快乐。不变超越了所有不幸与快乐：它就是**均衡**。

通过我们心中的不变因素，我们与所有事物联系在一起；善变破坏了我们的均衡，限制了我们，将我们与一切自我之外的东西分离开来。而艺术正源于这种均衡，源于**无意识**、源于**不变**，它通过意识获得其**构形的表现**。在这方面，**艺术外观**就是**无意识和有意识**的构形表现。它揭示了彼此的关系，它的外观不断改变，但**艺术**仍然是不变的。

在“我们存在的总体性”里，个体性或普遍性可能有一方占上风，也可能会达到两者之间的均衡。（……）在所有的艺术中，客观与主观交战、普遍性与个体性交战：**纯构形表现**与**描绘性表现**交战。因此，艺术倾向于创造**均衡的构形**。

个体性与普遍性之间的不均衡造成了**悲剧**，而且也表现为**悲剧性的构形**。在无论以形式或具体存在的事物中，自然占有压倒性的优势：这就造成了悲剧……

生命中的悲剧导致了艺术的创作：艺术因为是抽象的，与自然实体正好相反，因此，艺术可以预见这悲剧的逐渐消亡。悲剧越是减少，艺术也就越纯粹。

新精神只能在悲剧中呈现自身，它只找到了旧形式，因为新的构形尚有待创造。新精神诞生在过去的环境中，因此，它只有在**抽象的动态真实**中才能得到表现……

新精神是整体的一部分，因此，无法完全从悲剧中解放出来。新构形虽然表现了**抽象的动态真实**，也没有完全从悲剧中解放出来，但

它已经不再受悲剧的控制了。

相反，在旧的构形中，悲剧占据了支配地位。它无法避免悲剧和悲剧构形。

只要个体性占支配地位，悲剧构形就是必要的，因为，正是悲剧构形创造了它的情感。不过一旦到了更成熟的阶段，悲剧构形就会变得令人不堪忍受。

我们不要忘记，我们正处在一个文化转折点上，*古代的一切在这里结束：古今之间的界限是绝对而肯定的*。不管人们是否意识到这一点，我们都能合理地预见到，未来的人不再理解悲剧构形，正如一个成年人无法理解孩子的心灵。

新精神在克服了占支配地位的悲剧同时，也克服了艺术中的描绘。形式的障碍已经摧毁，因此，新艺术把自己确立为*纯构形的*。新精神已找到了自己的构形表现模式。当其成熟时，此与彼相互抵消，结合成整体。在内与外的表面统一里的混乱被分解为构成*绝对统一体的均衡二元性*。个体与普遍形成了*更加均衡的对立关系*，由于它们融为统一体，描绘变成是浮光掠影的东西：我们*通过彼了解此*。它们不需要形式就可得到构形表现，因为，*仅仅是它们的关系本身（通过直接构形方式）就创造了构形*。

正是在绘画中，新构形首次得到完整表现。这种构形可以进行系统表述，因为，它建立了稳固原则，并且仍然在不断完善自身。

*新构形主义*根基在于立体主义。它同样可被称为*抽象—真实绘画*，

因为，**抽象**可通过构形的真实来表现（正如尚未达到绝对的数学科学一样）。事实上，这是绘画中新构形的本质特征。正是长方形色彩平面组成的构图表达了最深刻的真实，它并非利用自然表象，而是通过**关系的构形表现**来实现这一点，它实现了所有绘画一直以来追求的东西，但过去的绘画一直只能用隐蔽手法来达到这一点。着色平面既利用了位置与维度，也利用了赋予色彩的更多的调子，它只是构形化地表现了**关系**，而非形式。

新构形让它的关系达到了**美的均衡**，从而表现出**新的和谐**。

新构形的未来和它在绘画中真正的实现有赖于**建筑中的彩色构形**……它既控制了建筑内部，也控制了外部，并且，它还包含了利用色彩对关系进行构形化表现的所有内容。“作为绘画的新构形”为彩色构形铺平了道路，两者同样都不能被当作“装饰”。无论是绘画性的，或是装饰性的，所有绘画都融合在全新的绘画中，它兼具装饰艺术的**客观性**（较之更为强烈）和绘画艺术的**主观性**（较之更为深刻）。目前，由于材料和技术上的原因，还很难预见到新绘画确实的形象。

如今，每门艺术都努力争取通过其**构成性手段**，更加直接地表现自己，并且，还力图尽可能地**解放**表现手法。

音乐想要解放**声音**，**文学**想要解放**词语**，因此，通过纯化它们的构成手段，它们实现了**纯构成的关系**。纯化程度与模式因其艺术门类和它们所能实现的年代不同而有所区别。

其实，新精神通过构形手段得以揭示，它利用**构图**来进行**表达**。构图必须将**均衡的构形当作个体与普遍的一个机能**来表现。我们必须

通过构图和构形手段将占据优势地位的悲剧废除：因为，如果构形外观不是由相互调和的永恒对立面所构成的话，那么，构形手段将会回到对“形式”的表现，会重新被描绘性手法所遮蔽。

因此，艺术中的**新构形主义**并非简单的只是一个“技巧”问题。在新构形之中，并**通过**它，技术发生变化。除构图外，新精神的基石就是那些常常被轻蔑的叫做“**技巧**”的东西。

“人们正是通过外观来判断一件艺术品是否属于普遍性的纯粹构形表现”……

雕塑和绘画已能够将它们原初的构形手段简化为**普遍的构形手段**，因此，它们能**在精确和抽象中**找到有效的构形表现。就其本质来说，建筑所采用的构形手段已经从自然表象善变的形式中解放出来了。

在新构形中，绘画不再利用**具体化**外观来表现自己，描绘外观是一种自然主义的表现方式。相反，通过**平面中的平面**，绘画得到了构形性的表现。绘画将三维的物质实体性概括成一个单一的平面，**它表现了纯粹的关系**。

……**新精神**必然**无一例外的在所有艺术中**得到体现。艺术间的区别并不是一种艺术价值比另一种艺术低的理由；导致另一种外观，并不意味着对立的外观。一旦一门艺术成为抽象的构形表现，其他艺术就不能再保持自然的构形表现。两者并没有走到一起：彼此产生的敌意和对立延续至今。新构形抛弃了这种对立：**它创造了所有艺术门类的统一**（……）

直到目前为止，雕塑和建筑都因分割空间而破坏了*作为空间*的空间，新的雕塑和建筑必须消灭*作为对象或者事物的艺术品*。

每门艺术都有其自身*独特的表现，特殊的性质*。“虽然所有艺术的内容是一样的，但每种艺术构形表现的可能却是不同的。每门艺术都在自己的领域中发现这些可能性，同时也必须受其界限的限制。每门艺术都有它自己的*表现手段*，而每种艺术都必须独立地发现其构形方式的*转化*，必须受到自身艺术界限的限制。因此，我们无法根据另一门艺术的潜力来判断这门艺术的潜质，而必须对这门艺术作出独立思考，而且，只考虑相关的艺术……”

“随着这种精神的文化的进展，所有艺术，不论采用何种表现手法，都通过这种或那种方式成为具有明确的均衡关系的创造物：因为，均衡的关系必然纯粹地表现了普遍性与和谐性，还有那个切合于精神的统一性”

通过新精神，人亲手创造新的美，而过去，他只是在描绘自然之美。对新的人来说，新的美已经是必不可缺的，因为，在其中，他表现了*与自然均衡对立中的自我形象*。

新艺术诞生了。

十、卡西米尔·马列维奇 《非客观艺术和至上主义》

卡西米尔·马列维奇 (Kasimir Malevich, 1878—1935) 《非客观艺术和至上主义》

马列维奇认为，至上主义运动始于 1913 年，而事实上，该流派的第一次公开展览是在 1915 年 9 月；马列维奇所说的 1913 年的作品是未来主义戏剧《战胜太阳》的舞台设计（包括《正方形》）。他认为，这批作品对于至上主义产生具有重要意义。1915 年的《黑方块》也代表了一个起点，由此，马列维奇形成了一套色彩形式的语汇，其中主要是长方形，常常被处理成飘浮在画面中的样子。这篇论文最初发表在《1919 年莫斯科第十届国家展览会》的目录上，这次展览中，马列维奇展出了布面油画《白色上的白色》。

形成一个正方块的平面是至上主义、新色彩写实主义等非客观艺术的源头。

1913 年，至上主义在莫斯科诞生，它的第一批作品是在彼得格勒的一次画展中展出的，这些作品激起了“具有良好声誉的报纸”、批评家和专业人士——也就是那些主流画家的愤怒。

提到非客观性问题时，我只希望说明白一点，即至上主义与事物、对象等无关，而且一般来说，它与非客观性也没有关系。至上主义是一个明确体系，据此，色彩在其漫长孕化 进程中得到发展。

绘画源自色彩的混合，当审美热情导致奇葩的绽放，绘画就将色

彩变成了无序的混杂。因此，正是类似于这样的对象，在大画家那里，是作为绘画性构架而起作用的。我发现，人们越是接近于绘画的培植，这个构架（比如：对象）就越容易丧失其体系化本质，趋于瓦解，因此，建构一个受绘画控制的不同秩序。

我清楚地意识到，必须创建纯色彩的新构架，这个构架应以色彩要求为基础，并且，这个色彩也必须从绘画性混合中走出来，而成为一个独立统一体，一个在集体环境中即刻保持个体性的结构，一个个体独立的结构。

这个体系由时间和空间构成，独立于所有关于美、经验或情绪的美学思考之外，它更像是一个哲学性的色彩体系，是我新的思想方向的体现——它是一个知识的问题。

目前，人类的道路是在空间中延伸的，至上主义就是这无陷幽深中的信号灯。

至上主义的体系已经超越了天空的蓝色，蓝色已被突破，变成了白色，白色才是无限性的真实再现，因此，从天空背景色终解放出来了。

这是一个坚实、冷静的体系，哲学思想推动它庄严运行。其实，它真正力量可能已经在这个体系中运转了。

所有出于功利目的涂绘之作都毫无价值，受其眼界所限。它们的核心只是一个应用问题以及那个过去，它源于某种哲学思想的确认和推导，是在我们了解了迎合共同趣味或创造某种新趣味的安适角落的意义上的。

在其发展的某个阶段，至上主义具有一种纯哲学的动力，需要通过色彩手段加以确认：在另一个阶段，它又是一种通过让至上主义装饰新风格具备适用性而能加以运用的形式。

不过，它可能作为一种空间的变体或具体化而在对象中间展现自身，把它们的独特性从思想中消除掉。

有一点显而易见，至上主义哲学性的色彩思想的一个成果是，当对象作为绘画的构架和载体在艺术家思想中被取消了，意志就能发展出一套艺术体系，因此，只要对象仍然是一个构架和载体，他的意志就必定继续在构图问题和客观形式中兜圈子。

我们所看都的一切都是色块构成的，它们转化为平面和体积。每一部机器、每一幢房子、每个人和每张桌子，所有一切都是指向特定目标的绘画体积的系统。

艺术家也必须改造色块，创建一个艺术体系，但是，他不应创作描绘芬芳玫瑰的小画，因为，所有这一切都会是复归生活的僵死再现。

即使它的结构是非客观的，但也是立足于色彩的内在关系的，它的意志不得不在审美平面的墙垣之间，而无法达到哲学的洞穿。

我的意志，其自身是批判性和哲学性地立足于那个存在之上的，只有当它能为新的现象构架起一个基础时，我才获得了自由。

我已撕开了色彩诸多限制的那个蓝色灯罩，我已进入白色。跟我来吧，飞行员同志。遨游在深邃中。我已竖起了至上主义的大旗。

我已征服了彩色天空的衬里，将它撕碎，放入成形的口袋里，系上绳结。在白色自由的深邃中遨游吧，无限就在你的面前。

十一、阿尔弗雷德·H·巴尔 《立体主义与抽象艺术》

阿尔弗雷德·H·巴尔 (Alfred H. Barr Jr , 1902—1981), 《立体主义与抽象艺术》

巴尔是纽约现代艺术博物馆第一任馆长,他的一个主要贡献在于构建了一种西方现代美术发展进程的模式,这个模式是他在策划、组织的一系列旨在全方位展示现代主义潮流的展览中形成的。他对现代艺术有一个基本的认知,即现代主义是国际性的、几乎涉及所有文化领域的现象,而不单是美术创作潮流。他对现代艺术的认识相当宽泛,完全超越了学院主义成见,也就是说,现代主义绝非绘画、雕塑等传统门类特有现象,而是这个时期建筑、工业设计、摄影、电影、音乐、舞美、文学、诗歌、戏剧等领域呈现的普遍姿态或表情,现代主义是新时代不可抗拒的普遍精神趋向的征象。现代精神借助不同的文化和艺术媒介发出自己的声音。这种文化史视野的现代艺术观,是他在普林斯顿跟随他的老师莫利(Morey)做研究生时形成的,为配合1936年《立体主义与抽象艺术》展览,巴尔制作了一张直观展示现代艺术流派谱系关系的图表,刊登在展览目录上面,在这张图表中,他指出了现代艺术的两个主要发展方向:一是“幻想”性的,大量采用曲线和生物形态的造型;另一个则是理性主义的,主要采用直线造型。虽然,巴尔的观点基本上是形式主义的,但他并非完全不注重社会和政治环境。对巴尔来说,抽象的前卫艺术表达了为传统艺术规范所不容的自由,在强制推行某种艺术样式的政权之下,前卫艺术成为一个自

由的堡垒。

二十世纪初

在艺术史上，有时可能会把一个时期或一代艺术家描述为都受沉迷于某个特定问题。例如，15 世纪初的艺术家对模仿自然充满热情。在北方，弗莱芒人通过细致入微地观察外部细节，掌握了描绘外貌的方法。在意大利，佛罗伦萨人通过一种更深刻的科学发现了透视、缩短法、解剖、运动和浮雕的法则。

20 世纪初艺术的主要兴趣几乎完全与此背道而驰。以绘画征服外部视觉世界的任务在过去五百年中已经完成，并且经历了多次和不同方面的改良。更大胆和具有原创精神的艺术家已对描绘事实感到厌倦。在一种共同而有力的冲动驱使下，他们放弃了对自然表象的模仿。

“抽象”

“抽象”这个词经常用于描述那种脱离“自然”冲动最极端化的效果。我们习惯地要为用“抽象”这个词致歉，但是，描述艺术运动或艺术作品的词通常都是不准确的：我们不再为用人种学词语“哥特式”来形容法国 13 世纪艺术而抱歉，也不再为用葡萄牙语含意是“不规则的珍珠”的“巴洛克”描述 17 世纪的欧洲艺术而抱歉。曾有人建议用“非客观的”和“非具象的”这样的词取代“抽象”比较合适。但是一个正方形的图像是一个“客观对象”(object)或“具体图形”(figure)，也是一张脸或一幅风景，两者程度是一样的；事实上，

“图形”（figure）一词正是几何学家用来命名他们所处理的抽象形 A 或 B 时所采用的前缀。

不可否认，形容词“抽象”的意义相当混乱，甚至自相矛盾；一幅“抽象”绘画实际上是一幅最彻底的具体绘画，因为，它更多地将注意力限制在即时的、诉诸感觉的物理表面，在这一点上要远远超过一幅描绘落日场景的绘画或肖像画。这个形容词的含混不清还因为它指向的是一个动词和一个名词。动词“to abstract”意指“draw out of（取出）”或“away from（远离）”，但是名词“abstraction”是某些已经取出或远离的东西——像一个几何图形或一个不定形的剪影，可能与具体现实没有明显关系。因此，“抽象”是一个在一定范围内可用于艺术作品的形容词。（……）

抽象一词在艺术作品上所产生的歧义其实相当有用，因为它揭示了与主题无法分割的那种歧义与含混性。（……）

抽象艺术的辩证法

今天，抽象艺术不需要辩护。它已成为许多绘画和雕刻、雕塑的方法之一。但它还是一种需要经过学习或抛弃某些偏见才会喜欢的艺术。有时候，偏见会产生争论，如果是针对这个目的，抽象绘画和雕塑的辩证法十分简单、直接。它依据的假设是，一件艺术作品，比如绘画，值得观看，首先是因为它呈现了一个色彩、线条、光与影的构图或组织。虽然它与自然对象的相似性不一定会破坏这些元素的审美

价值，但容易导致它们的纯粹度的降低。因此，既然与自然的相似性在最好的情况下也是多余的，最差的情况则让人分散心神，那么，它应当被消解掉（……）

这种态度当然牵涉到绘画的一种巨大贫乏化，消解了绘画的很多价值，诸如主题的内涵，情感的、文献的、政治的、性的和宗教的涵义；还有明快的辨识乐趣；以及从模仿物质形式和表面的纯熟技巧中得到的快乐等。但是，抽象艺术家为了不致混淆，而宁愿贫乏（……）

抽象艺术的两个主要传统

可能会存在过分简化的问题，我们大体可以将过去 50 年来趋向于抽象艺术力量划分为两个主要的历史潮流，两者都是从印象主义中脱胎出来。第一个，也是更为重要的潮流，其源头在于塞尚和修拉的理论艺术，立体主义则形成为一股拓展洪流，第一次世界大战期间，俄国和荷兰的各种几何与构成主义运动冲积出它的三角洲，之后，传遍世界。这股潮流可以说是智性的、结构的、构筑性的、几何化的、直线的和古典的，严峻慎密，依托于逻辑和计算。第二个潮流，——一直到目前为止都还是相对次要的——主要源于高更和他的圈子创造的艺术及理论，经过马蒂斯的野兽派走向战前康定斯基的抽象表现主义的绘画。在不引人注目地发展了几年后，它又生机勃勃地重新出现在与超现实主义相关的抽象艺术大师当中。这个传统与第一个传统相比，更强调直觉和情感，而不是智性；在形式上采用有机或生物形态，

而不是几何形式；采用曲线而非直线；装饰而非结构，在其神秘、自发、非理性力量的升华中，更注重浪漫的因素，而不是古典性。阿波罗、毕达哥拉斯和笛卡儿守护着塞尚—立体主义几何化传统；狄奥尼索斯（一位亚洲的神）、普罗提诺和卢梭则属于高更—表现主义的非几何路线。

当然，这两个潮流常常混合在一起，它们可能会同时出现在一个人身上。20年前的绘画揭示出这两种倾向最纯粹的状态：一是马列维奇的至上主义构图，另一个是康定斯基的“即兴”。如今，几何一脉由画家蒙德里安与构成主义者佩夫斯奈和嘉博代表；画家米罗和雕塑家阿尔普代表了非几何化的传统。方块形状与变形虫的剪影相互对峙。

十二、汉斯·霍夫曼 《论艺术目标》

汉斯·霍夫曼 (Hans Hofmann, 1880—1966), 《论艺术目标》

汉斯·霍夫曼,生于德国,二十世纪早期欧洲活跃的前卫艺术家,30年代移居美国,在纽约开办了一家绘画学校,这所学校学生中的许多人成为二战后美国前卫艺术运动的干将,特别是批评家克莱蒙特·格林伯格(Clement Greenberg)。在《论艺术的目标》中,我们可以读到很多格林伯格后来加以深入阐发的观点,比如艺术创造中媒介、平面和作品统一性的问题。论文是作者1931年末在德国巴伐利亚州的巴特特尔茨撰写的,到美国后,译成英文。1932年发表于加利福尼亚凯贝尔(Campell)的《双周刊》(The Fortnightly)杂志上。

(……)如果掌握了媒介的法则、意义和基本特性,如果艺术家具有直觉精神,那么,在创作使用的媒介就变成了艺术品。艺术的直觉源于宇宙,包罗了整个世界。跨越性的创造思想从不固步自封,而总是要拓展新的领域。艺术的直觉是精神自信的基础。艺术总是精神性的,是内省的结果,凭依媒介天然特性获得它的表现。每种表现媒介都有它自身的法则;以这些法则为基础,艺术家在受到直接源于自然世界力量刺激时,在他拥有细致入微平衡感和智性禀赋,有意识地感知和记忆能力时,就可以让媒介产生回响和共鸣。艺术家强化了他的观念,把他的体验浓缩成一个其本身是完整的精神现实,然后,依据媒介,

创造一个新的现实。因此，艺术品本身就是一个世界，但反映的是艺术家感觉与情绪的世界（……）

艺术家必须追随他内心指引，不受时尚与潮流的影响，因此，艺术教育也应当更加严肃地对待这种个体性内在方向。艺术教学不是肥皂工厂。艺术家的价值在于他们各自的特性，而不在于他们的共性。

把外在于这种内向性的教育强行嫁接给一个具有内省性格的人——这种性格的人能深入学习——这完全是胡闹。百灵鸟的叫声会和大喙鸟一样么？有内省的性格和内向的人，也有外向的性格和外向的人。追寻纯粹外在价值的个性永远不会拥有真正内在的伟大，除非这种外在表现只是深刻的内在发展、内省精神的一个最后阶段。正因为如此，单纯对一件艺术品外部情况进行估价，比如尺寸规格等，是无法真正判定它的价值的。一幅铜版画可能比大幅面的壁画更伟大，小提琴独奏也可能比交响乐更加伟大。如果从纯艺术角度来判断作品，那么，作品影响范围的大小也不是评价艺术质量的标准。一件作品之所以能成为伟大之作的唯一原因就在于它在情绪与感受上的价值。生活的内容。表现出来的体验。粗朴的感觉性材料，通过恰当地运用媒介，混合成了一个精神的统一体，这就是艺术。从这个角度来说，小尺幅画作比几平方米的墙上绘画更有生命力、感染力，更加活泼、令人清醒。

这种绘画性的“内在的伟大”由从属于艺术目标的实际的与幻觉的深度所决定的。一条线宽度可以体现了无限的观念。敏感的艺术家可以不确定地发展出任何大小幅面的空间意义。一句警句可以包含整

个世界和全部的生活。运动从深度感知发展而来。存在走向空间的运动和向前、跳出空间的运动，两者都通过形式和色彩表现出来。运动与反运动的产物就是张力。张力，就是活动的力量，一旦得到表现，就赋予了艺术品协调的生动效果，那是经由相互对立的力量实现的。张力与运动，或运动与反运动，有序地安排在统一体中，与艺术家生活体验和艺术人文修养并行，让作品富于节奏感地打动观众，使他们对活跃的精神整体产生回应。绘画随结合在空间(和体量)统一体目标中的形式节奏旋转、摇摆和晃动。绘画也与均衡、集中和有序的色彩节奏产生共鸣，从而产生最丰富、强烈光的对比。在统一体中，构成生命矛盾的并不是两三种要素对比，而是大量构成要素之间的对比均衡。在最完美统一的均衡中创造出最大变化可能的力量，与画幅的大小没有太大关系。(……)

在绘画中，我们区分出两种类型的创造：一种具有**交响乐般**生动的画面，比如像所谓的架上绘画艺术（或版画、蚀刻版画、雕版画以及其他可能带有色彩的素描）；第二种是充满**装饰性**活力画面，例如，所谓壁画。这两种绘画的目的既有相同之处，也有不同之处。不过，如果真正思考一下，你就会发现，“架上绘画”与“壁画”这两个说法表达的纯粹只是外在区别。从哲学的真实角度来说，每一件本质上伟大的作品都同时既是装饰性的，又如同交响乐般集中和具有内在统一性。交响乐式创作是通过在巨大尺度（这与作品实际尺度衡量无关），因而也是纪念性的尺度上的感觉和情绪多样性，以赋予特定尺幅最大的丰富性。（但这里的纪念性也不能与纯粹衡量标准和局部性测量尺

寸相混淆。它们都是一个相对性的问题。)真正纪念性只有依靠部分与部分间最严密、最精炼的关系才能创造出来。真正的纪念性调整到最佳程度就变成了伟大——纪念性。绘画随着色彩节奏震动、共鸣,因融入最强烈的光及其丰富性而得以加强。形式源于色彩,与色彩共存,形式得以强化,融汇在空间 and 精神的统一体中,在光和形式大面积的展现的区域(形式复合体与光线复合体——通过手来了解造型,通过眼睛来了解图案),采用的是节奏性活力的方式。

在交响乐式的绘画中,色彩是真正的构形媒介。“如果色彩具有最大的完满性,那么,形式也就具有最大的丰富性”。塞尚的这句话是艺术(交响乐式绘画)的这一分支的指南。

摇摆振动的形式以及它对于空间的回应都源自色阶的差异,(在一个均衡整体中,每一个色块都尽可能与邻近色块形成最大对比)但这种差异受到经由伟大秩序而来的简化控制。(伟大设计源于用简单秩序对永恒存在的生活本质的要素和组织进行简化的能力)。人们在这里找到了绘画艺术令人无法抵挡的理由,因为绘画虽然进行了最大的浓缩,但它在最高程度上总是装饰性的(……)在装饰性绘画中,情感与理智思考都集中在最大的简化这个问题上,例如壁画,它必须与周围的建筑环境相吻合,从而成为环境中和谐的一部分。

然而,绘画作为一个整体,有它的基本法则。绘画的最高法则是:必须保持绘画平面的实体性。这个实体性指的就是它本质上的二维性。绘画的高级原则是:必须保留绘画平面,由此引发出第二个原则:即绘画的本质就是它的二维性。这个法则同时还意味着:通过创造性的

过程，绘画平面必须实现三维空间的效果（与幻觉不同）。这两个法则既适用于色彩，也适用于形式。

提到交响乐式绘画时，我们必须认识到第三个原则。在着色（作画）过程中，画布表面（绘画平面）应当容纳尽可能丰富的光线四射效果，同时，它还要保持宝石般的透明感（这是真正有序形式的原型）。光与形应控制进出空间的幻觉性震动（雷诺阿、伦勃朗），一幅不符合这个原则的绘画，不管它属于哪一类，从艺术最高意义上说，它与艺术都只有一种不确定关系，或许是完全没有关系。这样一件作品，在大多情况下，定然只是一些没有联系的和内在统一性的碎片与细节的集合体，哪怕再精通再现客观形式的技巧也于事无补。形式必须通过空间的手段得以平衡。我们将生动的形式与充满活力的空间区别开来。形式因空间而存在，空间因形式而存在（……）

我们必须将绘画意义上的“装饰”与自然主义含义上的“装饰”区别开来。绘画性装饰效果通过由空间决定的音乐性对比和节奏关系来实现的。这产生了抽象，但客观具像性价值绝非因此而必然会被消除，相反，充满韵律的关系能够令它显得更加有力。因此，色彩和形式起着象征性作用。

在自然主义意义上使用“装饰”一词只是意味着用一种更成熟客观性安排再现对象，这种方式受奇特多变趣味引导，会受制于一些与绘画艺术本身无关的文学意义。然而，对一幅画的评价中，应完全抛弃所有文学或者是新闻性思考。画面承担宣传或讲述历史的任务并不会让艺术作品变得更优秀。在大多数情况下，这类任务都降低了作品

的品质，破坏了视觉艺术独有的生动活泼的关系和跃动的空间。(……)

同样，作品的精神与思想内容也只能在绘画特性中找到，而不是到画
中对象的比喻或象征意义中寻找。假如我们真得可以说艺术有目标
的话，那么，这个目标总是一致的；那就是将取自生活体验的素材与
媒介的自然特性融为一体。当人们掌握了媒介特征时，媒介就会像有
人拨动它的琴弦一般摇摆回应。每一种媒介都有自己的节奏和法则，
因而也有它严格的限定性。正是这些限定性使它作为一种独特的表现
方式与其他媒介区分开来。媒介的限度是决定艺术品性质的基本条件，
因为无限的精神只有在媒介合理的限度中才能寻获物质的呈现(……)

十三、克莱蒙特·格林伯格 “走向新的拉奥孔”、“立体主义的衰落”

克莱蒙特 格林伯格 (Clement. Greenberg, 1909-1994), “走向新的拉奥孔”、“立体主义的衰落”

这个标题关涉到两篇经典美术史论文，一是莱辛 1776 年的《拉奥孔：论诗与画的界限》，二是 1910 年艾尔文 巴比特《新拉奥孔：论各门艺术的混合》。格林伯格清楚地表明了他对美学中的一个长期问题的关注：用于区别各门艺术现存界限难道不是它们内部价值可能性的一个条件？根据格林伯格的观点，每一种艺术都需要依据其媒介本身的限制来界定自身，这是现代艺术的历史特征。在一个急切地呼吁具像艺术各种形式的“写实主义”的时代里，他的目标在构建某种抽象艺术的品质的同时，证明抽象是历史进程的必然结果。格林伯格提出的这个问题在 27 年后，由麦克 佛里德 (Michael Fried) 在他的《艺术与客观性》中得到重新阐释。

今天绘画中非客观性或抽象纯粹主义者的顽固和坚执是不能仅仅被看作为一种对待艺术崇拜态度的征兆的。纯粹主义者对艺术提出了过份的要求，因为通常他们要比任何其他人更加珍视艺术。同样的理由，他们也对它有更加热切的期望。许多纯粹主义是一种极端热切期望的转译，一种涉及到艺术命运的担忧，一种对其扮演的角色的关注。我们必须尊重这一点。纯粹主义者坚持排除造型艺术中一切“文学的”

和主题性内容，现在和未来，我们能即刻付诸于他的就是一种非历史性态度。要展现抽象艺术就像其他文化现象一样反映创作者所处时代社会情况是非常容易的，艺术本身与历史无关，其中并无任何东西在驱使它向一个或另一个方向迈进。但是，要回绝纯粹主义的当代造型艺术的精华是抽象的断言并非轻而易举。纯粹主义者不必以形而上的借口来支持他的立场。在他坚持这样做的时候，我们中间的那些承认抽象艺术的优势，但没有全盘接受它的诉求的人，必定会为它当下的至高无上的地位提供我们自身的解释。

有关艺术纯粹性的讨论，与其密切相关的是，构建不同艺术门类之间区别的尝试还相当活跃。艺术各门类融和一体的东西，曾经存在过，现在和将来还会有。站在醉心于媒介问题、无视理论家完满解释抽象努力的艺术家的观点立场上，纯粹主义只是对过去几个世纪来绘画和雕塑错失的有益反拨，而错失就是源于这样一种混乱。

一

我相信，主导艺术形式这样的东西是存在的；17世纪以来，文学就成为欧洲的主导艺术形式。（、、、）

一旦某个艺术样式获得了主导地位，它就变成了所有艺术的原型：其他的艺术样式都试图摆脱它们自身特点，而去模仿主导样式的效果。主导艺术也力图吸纳其他样式的功能。艺术门类混淆造成的结果是，那些处于附属地位的艺术样式遭到贬抑和扭曲；为了获得主导艺术样式的效果，它们不得不否定自身的特质。然而，这些附属性艺术隐匿

自身媒材特性的技术达到一定程度时，这种方式只能导致它们的混乱。换句话说，艺术家为造就幻觉效果，必须控制其使用的材料，消弭它的特性。17、18 世纪，音乐作为一种形式的艺术，通过它相对粗朴的技术和发展的欠缺，避免落入绘画性艺术的命运。尽管事实上，音乐的本质是远离模仿的。让音乐获得幻觉性效果，这种可能性是没有得到充分发掘的。

但是，绘画和雕塑，最卓绝的幻觉艺术，在那时已获得了这样一种灵巧性，以至于让它们在面对模仿效果诱惑时变得非常容易受到影响，不仅仅是那种幻觉效果，还有其他的艺术门类。不但绘画可以模仿雕塑，雕塑可以模仿绘画，而且两者都试图再现文学效果。正是为了这个文学的效果，17、18 世纪的绘画显得矫揉造作。文学凭借一些便利条件而赢得有利地位，造型艺术，尤其是架上绘画和雕塑，试图获得进入这个领域的通行证。虽然这不足于解释这个时期那些艺术门类衰落的缘由，但它显示出的是这种衰落的形式。与那些在一个世纪之前的意大利、佛兰德斯、西班牙和德国发生的事情相比，这就是衰落。确实，好的艺术家还是不断地出现，我不需要为证明我的观点而夸张这一衰落，但没有任何优秀的艺术流派和追随者出现也是事实。那些伟大艺术家个体与他们的周遭环境格格不入；“尽管”我们把他们看成是伟大的艺术家，突颖而出的小天才完全是稀罕物。衡量伟大的尺度只落实在与过去时代作品的比较当中。

一般而言，出自天资有限艺术家之手的绘画和雕塑，就是那些讲故事的作品，只不过是文学的影子和配角。重点从媒介那里转移出来，

而投向了主题内容。这不再是一个如实模仿的问题，因为这是理所当然的，而是艺术家把主题内容转译得富于诗意效果的能力的问题。

三

浪漫主义是直接来自资产阶级社会中酝酿起来的最后的伟大潮流，它能够激励和刺激感情真挚的艺术家，那些对自身技艺标准有坚定信念和责任意识的艺术家。到了 1848 年，浪漫主义已经让自己消耗殆尽了。在这之后，推动力虽然还是源于资产阶级社会，但只能以一种对这个社会否定的面貌出现，作为一个脱离它的转折点。这不是一种与新社会唱反调的态度，而是波希米亚精神的移植，使其成为艺术从资本主义中解脱出来的避难之地。前卫艺术承担着与资产阶级社会对抗的任务，这个任务就是要去发现表达这个社会的新颖的和恰当的文化形式，同时不屈服于它的意识形态的划分，并且拒绝让艺术作为其存在合法性的根据。前卫艺术，既是浪漫主义的幼年，又是对它的否定，成为自我保护艺术本能的化身。它只是对艺术价值感兴趣，有回应；一个特定社会里，有一种什么是好的艺术与坏的艺术的有机感觉。

作为它的规划中的首要事项，前卫了解从观念中摆脱出来的必要性，这些观念让艺术感染了社会意识形态的斗争。观念意味着一般的主题内容。（把主题从内容中区别出来：其意义在于，每件艺术品必定有内容，但主题未必是艺术家在实际工作中都铭记在心的东西。这就意味着对形式的一种新的和更为切实的腔调，它还涉及到艺术作为独立的职业、科目和手工艺的地位的确立，绝对的自足性，完全有资格

因其自身而受到尊敬，而不只是作为沟通的工具。这就是反抗文学主宰地位信号，因为主题受到的最强烈的压制。

拯救绘画的运动最初是相对缓慢的消耗战。19世纪的绘画第一次从文学当中解脱出来，那是巴黎公社的支持者库尔贝身上发生的，从精神逃向了物质。库尔贝，第一个真正前卫的画家，描绘的是不受思想干扰的眼睛所看到的東西，他把艺术缩减为直接的感觉资料。散漫的当代生活成为他的主题。像通常的前卫艺术家那样，他以毫不留情的冷静观察而毁弃官方的资产阶级艺术。把某种东西推到极致后，你就常常回到了起点。在库尔贝的绘画中，一种新的坦率开始出现了，还有一种对画布每一寸空间的新的关注，而不会去顾及它的与“兴趣的中心”的关系。

印象主义在追寻唯物主义客观性方面超越了库尔贝，放弃了通常经验，而寻求仿效科学的纯超然境界，设想因此可以达到绘画以及视觉体验的最真切本质。决断各种艺术门类的基本要素正在变得日益重要。印象主义绘画变得越来越像一个色彩震荡的练习，而不是自然的再现。马奈与库尔贝更接近，他的绘画中包括了主题，不时地掂量它，以此而在自身的领地内处理它。他对主题的傲慢和冷漠，其本身就是非常让人震惊的，还有他的色彩造型，都像印象主义技术本身一样具有革命性。同印象派画家一样，他认为，绘画最重要和最根本的问题就是媒介问题，他把观者的注意力也引向了这里。

四

前卫发展的第二个变异在时间上与第一个同步发生。很容易辨识这个变体，但要揭示它的动机就有点困难了。方向对立的趋势的发展，对立目标的交汇。把一切东西都联结到一起的事实，就是最终相反目标的遭遇。所有艺术类型中都致力于扩展媒介的表现性资源，这不是为了表达观念或概念，而是为了以更强烈的直接性表达感知，经验的无法简约因素。因循这样的方式，前卫艺术因其回避“文学性”的尝试，而使它在模仿其他艺术样式中，显得好像加剧了各艺术门类的混乱。（迄今为止，文学一直拥有气吞山河的雄霸意识，而这就是前卫在资产阶级官方文化中反对的东西。）每一个艺术都会通过把握其姊妹艺术的效果，或者把一种姊妹艺术类型作为起主题，来彰显它的力量。既然唯有艺术具备通约性，那么，对于任何类型艺术而言，还有什么会比某种其他类型艺术的过程和效果作为主题更恰当的？印象派绘画，它的色彩的递进和富于节奏感的饱满和丰富，它的情韵和气质，达到的是印象派画家本人所说的浪漫主义音乐意义上的效果。

除了音乐内部的正在发生的一切外，作为艺术的音乐本身相对于其他艺术类型而开始占据一个非常重要的地位。因为它的“绝对性”、它的远离模仿、它的对媒介物理品质的全然吸收，还有是因为它的暗示的资源，音乐取代了诗歌，而成为典范的艺术。这正是其他前卫艺术最为羡慕的艺术，他们竭尽全力地模仿这种效果。

但是，只有在前卫艺术家对音乐兴趣导致了他们把音乐看成是一种艺术方法，而不是一种效果类型，前卫才算找到了它要找寻的东西。那是在音乐优势落实在一种“抽象”艺术，一种“纯粹形式”的艺术

中时，才被发现的。情况之所以如此是因为它无法客观传达除感觉以外的任何东西，因为这种感觉除了依靠那些被意识到的感觉的手段外，是无法用其他手段加以构想的。一种模仿性绘画可以用非视觉特性的术语来描述，但一首乐曲是不行的，不论它是否试图模仿什么东西。音乐效果基本就是纯粹形式的效果；绘画和诗歌的效果对于这些艺术形式本质而言太具偶然性。只有通过接受音乐的范例，单纯以感觉或感觉到它的效果的官能为条件来界定所有其他艺术的每个类型，通过排除所有艺术中那些以其他感觉或官能为条件的可理解性，非音乐的艺术就能达到“纯粹性”和它们所期望的自足性；就它们所期望的东西而言，它们就是前卫艺术。这种强调因此是在物理的和感觉方面。“文学性”腐蚀性影响只是在这些感觉遭到忽略时才被意识到。最近艺术的混乱是错误地把音乐当作唯一直觉艺术概念的结果。其他艺术也可以是感觉性的，只要它们这样来看待音乐，不是去模仿它的效果，而是作为一种“纯粹”艺术而借鉴它的原则，作为一种抽象的艺术，因为除了感觉之外，就艺术就没有有什么其他的东西了。

五

前卫艺术有意无意地以音乐的纯粹性概念为指南，最近 50 年里，他们活动的单纯和界限的明晰在文化史上没有先例。现在，艺术处于安全境地，每种艺术都在“合法疆界”之内，专制取代了自由交流。艺术纯粹性取决于对特定艺术媒介界限的接受，那种有意识的接受。为证明他们的纯粹性概念不仅只是某种趣味的偏见，画家们把东方的、

原始的和孩童的艺术作为例子，表明他们的纯粹性理想具有普遍性、自然性和客观性。（、、、）当然，问题主要集中在造型艺术上，鉴于它们没有装饰的功能，因为一直以来就与模仿紧密联系在一起，在这样的情形下，纯粹和抽象的理想遭遇到了最有力的抵抗。

艺术总是要被归结到媒介的，只有这样，才可以把它们分离出来，加以提炼和定义。只有在媒介层面，每种艺术才具有独特性和自足性。要复苏艺术的特性，就必须强调它的媒介的神秘和晦涩。对于视觉艺术而言，媒介被认为是物质的，因此，纯粹绘画和纯粹雕塑，最重要的是，寻求以物质的方式，触动观者。（、、、）

前卫绘画的历史就是一个持续地屈服于媒介阻力的过程；而媒介阻力主要就是绘画的两度平面性对于力图创造逼真透视空间的“洞穿”的效果否定。为遵从平面性，绘画不仅需要抛弃模仿和“文学性”，还要摒弃写实模仿导致的绘画和雕塑之间的混淆。（在雕塑方面，要强调材料本身，诸如岩石、金属和木材的特点，避免艺术家造型过程中消解材料特质。）绘画需要摒弃明暗法和阴影造型。笔触有其自身的价值。文艺复兴艺术家的格言“隐藏艺术才是真正的艺术”（*Ars est artem celare*）应代之以“展现艺术才是真正的艺术”（*Ars est artem demonstrare*）。原色、“本能”，流畅的色彩，取代了色调和层次。线条，绘画中最抽象的因素之一，作为轮廓的界限，在自然中是不存在的，只是在两个色块间出现第三个色块时，就会在油画中出现。受到画布方形的影响，形式趋向于几何形，单纯化，因为单纯化也是本能地适应媒介的一个部分。但所有这一切中最重要的是，绘画平面本身

变得越来越浅，虚拟的深度块面被压平，相互交叠，就像安置在真实的、具有物质感的平面上，这个平面就是画布本身；它们相互依靠，或纠结，或相互穿透。在画家试图暗示真实物象的地方，它们的形状在厚重两度空间中铺展开来。一方面，物象致力于保持它的体量，另一方面，真实绘画平面力图重新确立它的实际的平面感，把物象压缩为剪影，两方面的斗争造就了颤动的紧张感。进一步的发展就是，真实空间的断裂，分化为与表面平行的向外突出的平面。

摧毁真实的绘画空间，随之而来的是物象的断裂，那是通过立体主义戏谑性的处理完成的。立体主义画家消减色彩，为了造成破坏性效果，他有意无意地嘲弄学院主义利用阴影和透视创造体积和深度的手法，像这样，与一般意义的色彩几乎没有什么关系。立体主义使用同样方式，把画布切分为一系列多样化的退缩块面，它们转换，隐退到无限深度中，然而，又坚持回到画布的平面。我们在凝视最后阶段立体主义绘画时，见证的是三度绘画空间的诞生和死亡。

在绘画中，铺展的画布表面不断地寻求克服每个异己因素，雕塑中，石像也显示出处于回复到原初石材形体的立足点上，铸造的雕像则显得让自身收缩、流畅，回复到原初的熔铸状态，或者力图保持塑像初具雏形时粘土的肌理和造型性。

雕塑最终在“纯粹”建筑边缘徘徊，绘画从虚构深度中获得提升，穿透画布表面，以纸张、布匹、水泥和木质构件形式，还有其他粘合、装订的材料，这些东西安置在开放的绘画平面上，它们都从另外一面显现自身，画家不再敢去穿透，如果他这样做的话，那就只剩下鲁莽

了。像汉斯 阿尔普这样的艺术家，最初是作为画家，最终却从单一平面的牢笼中逃离出来，他在木材或石膏上画画，采用翻模或木工手法来提升和降低平面。换句话说，他们从绘画转向着色浅浮雕，最后，为在避免视幻觉性情况下，回复到三度空间性，他们必须有所回避，他们成为雕塑家，创作独立的雕塑作品，由此，他们让趋向于运动和方向的感觉从纯粹绘画日益增长的禁欲主义几何学中解放出来。

六

我发现，除历史证明外，有关抽象艺术当下卓绝地位的问题，我并没有提供其他的解释。我所撰述的一切最终都变成为一种抽象艺术的历史解说。从另外立场出发进行探讨，会需要比我现在的处理更多的空间，会牵涉到一种名义上的趣味政治的介入，这里我用了文图里的话，在那里完全没有出口。我自身的艺术经验让我接受抽象艺术趣味的大部分标准，但我并不认为，它们就是唯一适用的、永恒标准。我发现，它们只是在特定时期显示出最强的适应性。我不怀疑它们在未来会被其他的标准替代，他们也许会比现在的任何标准都更有涵盖性。即便现在，它们也不能完全排斥其他的评鉴标准。面对伦勃朗的作品，我更多地欣赏它的表现特质，而不是抽象价值的成就，尽管两者都非常丰富。

可以说，抽象艺术本质中并没有什么东西驱使它达到这个境界。强制之力来自于历史，来自于特定艺术传统某个阶段与时代的结合。这种结合把艺术家限制在一个位置上，当下之时，只有放弃雄心，回复到僵死的过去，才能逃离这个位置。这就是那些对抽象艺术不满的

人的困境，他们感觉到，抽象艺术太装饰、或者太沉闷和“非人性”，他们希望回到造型艺术的再现和文学性当中。简单的逃避是无法应对抽象艺术的。一味否定也同样如此。只有吸收和消化抽象艺术，在那里开拓我们的道路，我们才掌控了局面。至于会走向何处，我也不知道。不过，我觉得，模仿自然艺术复苏的希望并没有多少根据，至少不会比那些抽象艺术的狂热支持者把抽象艺术看作是具有永恒合法性的根据更多。

格林伯格（1909-1994）“立体主义的衰落”：

20世纪40年代，美国逐渐成为世界的主导力量，第二次世界大战被看作是欧洲文化权威和活力衰败的征兆。格林伯格战后对巴黎画派的考察和评议中，一方面，把欧洲的衰落与科学与社会进步论的信仰的丧失联系在一起，另一方面，则意味着美国艺术文化崛起和发展的机会。文章最初发表在1948年3月号的《党派评论》上。

从1939年到1945年，经过6年中断之后，越来越多的巴黎画派大师的近作来到美国，30年代早期以来，巴黎艺术持续衰落的事实昭示于天下。（、、、）

批评的问题是解释为什么立体主义一代，它的直接继承人，与一般艺术家情况相反，在中年和老年阶段衰退了，为什么相关的印象主义者，如勃纳尔、维亚尔，在最后15年时间里，还能保持一种程度较高的创作延续性，为什么即便像德国表现主义者，马克斯·贝克曼，

他显然没有毕加索有天赋，但在今天仍然能够超常发挥。最后，为什么马蒂斯还能安稳地保持自己作为 20 世纪最伟大艺术家的地位，他的华美的、带有过渡特点的风格，在历史重要性上是不能与立体主义相提并论的，这个地位也是毕加索享有的，但他要比任何其他时候都感觉到这个地位受到了威胁。

最初，我们意识到，我们面对“实验”时代的衰落，阿波利奈尔、立体主义的使命及希望破灭的时代，与此相伴随的是，马克思主义的破灭、整个启蒙思想传统的破灭，人本主义世界观的破灭。在造型艺术中，立体主义而不是其他什么东西，代表了“实验的”时代。马蒂斯的妙手之下，野兽主义如此璀璨，勃纳尔和维亚尔的晚期印象主义也如此华美动人，立体主义仍旧是 20 世纪艺术最伟大的创造，具有划时代的意义，就像文艺复兴时代的自然主义一样，从根本上改变和决定了西方艺术的整体。近年来欧洲艺术的衰落的主要因素是立体主义风格方向的迷失，陷入到一场危机，由于表面的转换，而以历史视点，对待那些仍然从事创作的前辈艺术家。

不过，只要不是立体主义，谁能免于这场危机都无关紧要。因为立体主义仍旧是我们时代唯一富于生命力的风格，能最恰当地传递当代情感，能让传统在未来得以延续，并塑造新的艺术家。印象主义、野兽派和表现主义的老一辈大师仍旧具备卓绝的创造才华，他们能对年轻艺术家产生有益影响，但他们无法塑造年轻人。立体主义则具备这种力量。但是，如果立体主义是唯一适合表达当代情感的风格，那么，为什么在那些立体主义大师那里，它无法让自己具备承受最近

20年考验的能力？答案非常微妙，但不是遥不可及的。

任何时代伟大的艺术风格都会把自身与对时代精神的洞察联系起来。但一个时代可以批判其真正的精神，选择退回到过去的精神中，虽然不属于自身，但如此行动比较安全，只接受一种呼应这种抨击的艺术，由此，这个时代就不会产生什么以真情实感表达为宗旨的伟大艺术。在一个灾难的时代，艺术家如果像那些政治家那样，表现得没那么极端和激进，就会更加举止妥当，因为他们了解他们行动的预期后果，他们就不需要花费太多勇气去坚持他们的道路。但是，如果艺术家像那些政治家一样，表现得很激进，那么就会遭到挫败，因为需要比保守派花费更大的勇气来坚持他们的道路，这条道路是由真正的时代精神所指引的，导向的一个未知的世界。不过，假如激进艺术家永久地丧失了勇气，那么，艺术的整体也就衰落了，因为保守艺术家只是短暂地占上风，最后还是失去与他的时代的联系的，正是时代孕育了真正的艺术家。或者社会将拒绝任何新的精神，拒绝任何新的反应，如果是这种情况的话，那么最好还是不要谈论艺术为好。

立体主义不但渊源于它之前的艺术，还是工业资本主义发展最高阶段乐观、大胆和自信的生活态度的产物，在这个时代，科学显示出最终赢得了坚实的立足点，只剩下那些文人还在就此而争辩，社会表现出它具备了解决最严重的内部和外部环境问题的完全能力。立体主义、、表达就是思想的这种实证的或经验的状态，以及它拒绝指涉任何外在于作品所由产生的特定领域或媒介的实在体验的情况，它也表达了经验主义者的对于实在体验的最高真实性的信仰。与此伴随的

是、、一种确定的信念，世界将必然地走向进步，无论人们以何种途径探求新的、未知的和不可预期的世界，都会得到比过去拥有的更好的东西，冒的风险也更小，这是毫无疑问的。

十四、杰克逊·波洛克与威廉·赖特谈话

杰克逊·波洛克（Jackson Pollock, 1912—1956）与威廉·赖特谈话

波洛克先生，你认为什么是现代艺术？

杰克逊·波洛克（以下简称波）：对于我来说现代艺术只不过是表现我们生活的这个时代的目标。

那么古典的艺术家是否有表现他们那个年代的方法？

波：是的，他们做得很好。所有文化都有表现他们的直接目标的工具和技法——中国，文艺复兴，所有的文化都是这样。让我感兴趣的是现在的画家不必在自身之外寻找主题。大多现代艺术家都有另一个创作来源。他们从自身寻找主题。

你是说现代艺术家或多或少的抽离出了使古典艺术品具有价值的品质，以更纯粹的形式来使用它？

波：对，优秀的作品是这样的。

波洛克先生，对于你的绘画方法，一直以来都有很多争议和评论。关于这方面，你有什么想要告诉我们的吗？

波：我的观点是新的需要要求新的技法。现代艺术家已经找到了表达的新方式和新工具。我觉得现代画家不能够用文艺复兴或者其他以往的形式来表现这个时代：飞机，原子弹，无线电。每个时代都有属于自己的技法。

这就意味着外行和批评家都必须培养认识这些新手法的能力。

波：是的，这些总是会随之发生。我的意思是，陌生感会逐渐消退，我们会发现现代艺术更深层的含义。

我猜每次一些外行接触你的时候都会问你他们应该如何观看你的画还有其他的现代绘画，他们该在其中寻找什么，又该怎样学习欣赏现代绘画？

波：我认为他们不应该寻找，而是要主动地观看——试着接受画面所传递的而不是带着一个主题或是将要寻找到什么的先在观念去看画。艺术家是依靠下意识来作画的，观者也必须用下意识来欣赏，这种说法对吗？

波：下意识是现代艺术非常重要的一个方面，我认为在看画的时候下意识确实起很大的作用。

在一幅抽象画中刻意寻找任何公认的意义或物象都将直接改变面对画时应有的欣赏状态吗？

波：我认为欣赏画就应该同欣赏音乐一样，看一会儿你就会知道是否喜欢它。但是，结果并不是那么重要。我喜欢一些花，不喜欢另一些。我认为至少是给了它这样一个机会。

我觉得任何东西都应该得到这样的机会。一个人不是生来就喜欢好音乐，必须要去听，然后逐渐培养自己的喜好和领悟力。如果现代绘画也是这个道理，那么为了能够欣赏它就必须在这段时间里多多接触。

波：当然，我想那会有帮助的。

波洛克先生，古典艺术家要去表现一个世界，他们的方式是再现那个

世界的事物。为什么现代艺术家不用这样的方式呢？

波：现代艺术家生活在一个机械时代，我们有再现自然事物的机械工具例如照相机和照片。在我看来，现代艺术家是在表现内在世界，也就是表现精神，情感和其他内在力量。

是不是可以说古典艺术家用再现事物来表达他的世界，而现代艺术家通过再现事物对他影响来表现他的世界？

波：是的，现代艺术家用时间和空间来创作，是在表现自己的感受而不是对外在事物的图解。

波洛克先生，你能告诉我们现代艺术是如何发展而来的？

波：现代艺术并不是凭空产生的，它是可追溯到塞尚，后来的立体主义，后立体主义，一直到现在的绘画这样一个长期传统的一部分。

可以明确的说它是进化的产物吗？

波：是的。

我们可以回到现在很多人认为重要的绘画方法的问题吗？你可以告诉我们你是怎样发展你的作画方法的，你为什么会用这种方法呢？

波：对于我来说，方法是某种需要发生发展的自然结果，从这个需要中现代艺术家找到了他表现世界的新方法。我碰巧找到了与一般绘画技法不同的方式，现在看来它有些奇怪，但是我并不认为有什么特别大的差异。我在地上画画并不是什么新鲜事——远古时期就已经有这种做法了。

你怎样在画布上画画？我知道你并不用画笔或者任何类似的工具，不是吗？

波：我用的颜料大都是液态，可以流动的。我用画笔的方法更像是使用一枝棒子——画画时它只是在画布上方，并不触及画布表面。

对于你来说，用棒子和流动颜料画画与在画布上用画笔作画相比，有哪些优势呢？

波：我可以更加自由，而且可以舒服地绕着画布走动。

那难道不比画笔难控制吗？我是说那样更有可能蘸取过多的颜料，溅在画布上或者发生其他情况？如果用画笔，就可以在你想要的地方不差毫厘的落笔，而且可以确切地知道这一笔会带来怎样的效果。

波：我并不这么认为。我并没有过那种情况，大致上，控制颜料的流动是可以做到的。我画画并不利用偶然的因素，因为我拒绝偶然性。*我想这就是佛罗伊德所说的世上并没有偶然这回事。你也是这么认为吗？*

波：我想大致上就是这个意思。

实际上在你作画之前并没有一幅已经构思好的图象？

波：确切地说，没有。因为它还没有被创造出来。这些新的东西——与直接对一个实物的描摹完全不同。不过对于我要怎样做和完成以后的面貌我有一个大致的想法。

这些设想并没有任何草图作辅助？

波：是的。我画画就像别人画素描的感觉一样；是直接的。我并不依照素描画画，也不把速写，素描和色彩速写加工成油画。我认为现在方式越直接，表现的可能性就越大。

这么说，你每一幅完成的作品都是绝对原创的。

波：是的。都是直接画出来的，独一无二。

那么现在，波洛克先生，你可以把现代艺术作为一个整体来评论吗？

你对同时代艺术的感受是什么？

波：现在的绘画看起来总是很有活力，很生动，令人兴奋。在纽约周围的五六个同代画家都有很重要的作品，现在画从画架上移到了像墙壁一样的画面上。

你的一些画尺寸很大，是这样吗？

波：是的，它们的尺寸不切实际——9×18 英尺。不管何时，只要有机会，我都喜欢画大幅，也不管它是否切合实际。

你可不可以解释一下为什么更喜欢在大幅的画布上画画？

波：我只是感觉在大的范围里比在那些 2×2 的画布面前更自由。在大的画幅里我觉得更自在。

你说在“大的范围里”。你画画的时候真的会站在画布上吗？

波：很少。我偶尔要站到画布上，但是我一般都从画布的四边来画，不需要总是站在画布上。

我注意到在角落里有一幅在玻璃上完成的作品。可以告诉我们关于这件作品的事情吗？

波：对于我来说这是新的尝试。它是我第一幅在玻璃上的作品，我觉得这种方式很令我激动。我想过在现代建筑中使用这种玻璃画的可能性——那一定很棒。

玻璃上的作品跟你一般的作品在技法上有什么不同吗？

波：基本上是一样的。我用过的特殊材料有有色玻璃片，石膏板，海

滩沙石和冷凝液之类的。总的来说，技法跟我所有的画都是一样的。

如果你要创作更多用于现代建筑的作品，你会继续尝试各种材料吗？

波：我想是的。使用玻璃可以做很多事，这可能性是无穷尽的。在我看来，使用的媒介与当代的绘画是密切相关的。

波洛克先生，你画画的方法，技法的重要性是不是仅仅在于它们作为某种手段实现了你的目的？

波：我希望是这样的。自然地，结果是只要作品表达了某些东西，绘画的方式无关紧要。技法只不过是表达观点的工具。

十五、巴奈特·纽曼‘崇高即是现在’

巴奈特·纽曼(1905-1970)，‘崇高即是现在’

古希腊美的发明，被他们视为理想的美的基本原理一直以来都是欧洲艺术的权威和审美哲学。人类在艺术中表现自身与绝对的关系的与生俱来的渴望与完美创造物的绝对主义，与对品质的迷信混为一谈。因此欧洲的艺术家一直以来都在美的概念和对崇高的追求之间挣扎。

这种混淆在朗吉努斯身上反映的很明显。尽管他的知识与希腊艺术无关，他也难以从关于美的柏拉图式态度和关于价值的问题中解脱出来，因而，对于他来说，升华的感情与完美的表述（对客观的事物的虚饰）是同义的。这混淆在康德身上继续上演，如他先验的感知理论，即现象并非只是现象本身；以及建构了美的理论的黑格尔，在这套理论中，崇高是美的基石，所以，在与现实相关的背景下创造一个等级序列是完全合理的。（只有艾德蒙·伯克坚持把二者分开。尽管他的观点较为原始，还不成熟，但是是清晰的。试图了解超现实主义如何受到这观点的强烈影响将是有趣的事。在我看来，伯克的观点就像是超现实主义指南。）

在哲学上的混淆实际上是努力整理造型艺术史的反映。对于生活在今天的我们来说，毫无疑问，古希腊艺术坚持升华的感觉要在完美的形式中寻找，这种升华的感觉等同于理想化的感受，相反，以哥特艺术和巴洛克艺术为例，他们的崇高在于对形式的破坏；在这里，形式即去除形式。

美和崇高之间争斗的高潮在文艺复兴和之后对文艺复兴的反动即现代艺术中得到最好的体现。文艺复兴时，古希腊美的理想苏醒，它给艺术家的任务是以纯粹的美的措辞改写出一部能够为大众所接受的基督传说来对抗早先神话唤起的哥特式的神迷。并且文艺复兴的艺术家用更为古老的传统来装饰传统的神迷——动人的裸体和华贵的天鹅绒。米开朗琪罗自称是雕塑家而非画家并不是凭空的，而是因为他知道只有在他的雕塑中才能达到他所追求的效果：显示基督的崇高。他有理由蔑视那些在有华美装饰的舞台上表演戏剧的感知基督的漂亮信徒。米开朗琪罗知道古希腊的人文精神包括把作为人的基督塑造成神；而他自己的造型问题既不是中世纪的——为了建一座教堂，也不是古希腊式的——把人塑造成神，而是用人类来建造教堂。在这个过程中他提出了一个在他那个时代绘画无法达到的衡量崇高的标准。绘画继续追求欢快逸乐的艺术，直到现代，印象派厌倦了这种不充分的追求，他们坚持在画面上使用粗陋的笔触，开始了一场打破这些建立已久的美的虚饰的运动。

现代艺术的冲动就是这种破坏美的要求。然而印象派虽然抛弃了文艺复兴关于美的概念，但他们没有可以替代崇高这个信条的完备理念，所以他们被迫专注于造型历史的文化价值。这样以来，他们就只是转移了价值而不是唤醒一种新的体验方式。通过把他们的生活方式发扬光大，他们陷入究竟什么是美的问题中，并且只能就美的一般问题再次声明他们的立场；后来的立体派也是一样，他们以达达主义的态度用报纸或者砂纸来取代文艺复兴和印象派都具有的天鹅绒般闪

亮画面，也只是以转移价值替代了新视觉的创造，其成功仅仅在于提升这些纸张的价值。在欧洲文化模式的大背景下，对升华的虚饰态度有如此强大的控制力以致于革命即我们所说的现代艺术中的崇高因素只存在于逃脱这个模式的努力中而不是着力于实现一种新的体验。毕加索的努力或许是崇高的，但是毫无疑问他的作品关注着一个问题，即什么是美的特质。甚至蒙德里安，他试图以坚持纯粹的主题来破坏文艺复兴的绘画传统，其结果也只是把白色平面和直角提升到崇高的领域里罢了，自相矛盾的是，在这里崇高成为了完美感觉的绝对。几何学（完美）淹没了他的形而上学（他的升华）。

欧洲艺术追求崇高的失败归因于一种盲目的认识：崇高存在于感觉的真实世界中（客观世界，不管是纯净的还是被扭曲的）以及在纯粹造型的框架内构建艺术（古希腊关于美的理想，不管是浪漫主义的动感造型还是古典的稳定的造型）。也就是说，没有具有崇高内容的现代艺术，除了通过歪曲或者完全否定这些崇高的内容，获得一个几何性的形式主义的虚无世界以外没有别的办法创造新的崇高意象以及从文艺复兴对人与物的描摹中解放出来，这个纯粹的抽象数学关系的产物陷入与美的特质的争斗中；无论是自然之中的美还是存在于自然之外的美。

我相信在美国，我们之中的一些人没有受到欧洲文化价值观的影响，他们正在通过彻底否定艺术与美以及美的出处相关来寻求答案。现在的问题是如果我们现在所处的时代中没有可以被称之为崇高的传奇与神话，如果我们拒绝承认任何纯粹关系中有兴奋的情感，如果

我们拒绝生活在抽象中，我们如何创造崇高的艺术？

我们再次宣称追求高尚，关注我们与绝对感情的关系是人类的天性。我们不需要过时传奇和陈旧道具。我们正在创造的意象，其真实性是不言而喻的，没有为了唤醒对于崇高或是美的陈旧意象的联想而刻意安排的道具。我们正在将自己从记忆，联想，怀旧，传奇，神话以及一直以来西欧绘画的模式这些阻碍中解放出来。我们用我们自身，我们的感情来建造教堂而不是用基督，人或生活来建造它。我们创造的意象是真实具体的，它展示在人们面前，不言而喻，不需要任何关于艺术史的陈旧概念，每个观者都可以看懂它。