

## 美术理论 Art Theory

太少。自20世纪30和40年代以后，特别是自新中国成立的50和60年代以后，中国美术才真正开始了成就卓著和辉煌的大发展时期。且无论是中国画、油画、雕塑、版画、水彩和水粉等各种画种，都呈现出一派既出高水平的人才，又出高质量的艺术作品的喜人景象。而且为改革开放以来的新时期美术发展奠定了坚实的基础。因此，20世纪中国美术的成就，是任何人都抹煞不了的。某些前卫美术理论家想全盘否定中国近现代美术史的成就就是徒劳的。

(2)消解党的文艺指导思想，搞乱艺术家们的思想观念；某些前卫美术理论家，厚颜去充当美国中央情报局对中国进行思想和文化颠覆谋略的政治推销员：“我们应消除文学和艺术的社会本质，使艺术家疏远它，使他们不想去描写和了解人民群众内部发生的事情。让文学、戏剧和电影都来表现和颂扬人的最鄙劣的情感，我们要千方百计地支持和鼓励那些人的意识里灌输崇拜暴力、色情和叛卖行为的思想，简言之，灌输崇拜各种不道德行为的思想的所谓艺术家。”用西方资产阶级腐朽和没落的政治价值和文艺观来腐蚀我们的美术家。看看当代中国美术界的现状，就足以说明西方敌对势力的文化战略业已起了作用，确实产生了一些负面和消极的影响。

令人感到触目惊心 and 不可思议的是，在由党和政府出钱、靠亿万纳税的人民纳税的钱办的，理应是宣传和坚持马克思主义和社会主义意识形态的阵地的某些报刊，却蜕变成了某些前卫美术理论家们可以放肆地攻击和贬损党的文艺方针和政策，可以任意与党中央宣传部门按照马克思主义、毛泽东思想和邓小平理论来领导文艺的战略方针唱反调的工具。如在1994年第8期《江苏画刊》上，一位前卫美术理论家公开鼓吹要利用“政治波普”来“消解政治神话”，要利用现代派艺术来“反抗国家意识形态”。他写道：“中国的文化环境复杂而又特殊，其与与众不同之处是意识形态依然存在。仅此一点，就足以证明反抗的必要性。八九后的政治波普和玩世绘画，正是在这个基点上延续新潮美术。正是波普消解政治神化，玩世绘画嘲弄社会理想，其意义无疑建立在意识形态的针对性之上。但从世界范围看，这只是东西方冷战，属于中国个案，所以成为潮流，得力于海外画商和西方人士的操作。其投合处乃是西方人权的需要。……于是现代派艺术在其扩散过程中又成了反抗国家意识形态的手段。”因此，决“不赞成搁置意识形态之雅观”，必须号召“社会精英在‘洒酒者天下皆是’的社会风气中挥动否决决之手”，使“艺术在今日中国不只是反抗的武器”，更是“推动人类社会朝着‘不是最不好’的方向发展”那些的“手段”。

在一段时间里，邓小平同志1979年在第四次全国代会上，代表党中央所重申的必须坚持的马克思主义文艺理论原则，成为某些前卫美术理论家们主要攻击的目标。如邓小平同志重申：“我们要继续坚持毛泽东同志提出的文艺为最广大的人民群众、首先为工农兵服务的方向”。“我们的社会主义文艺，要通过有血肉、生动感人的艺术形象，真实地反映丰富的社会生活，反映人们在各种社会关系中的本质，表现时代前进的要求和历史发展的趋势，并且努力用社会主义思想教育人民，给他们以积极进取、奋发图强的精神。”邓小平同志又说，我们的文艺“要塑造四个现代化建设的创业者，表现他们那种有革命理想 and 科学态度、有高尚情操和创造能力、有宽阔眼界和求实精神的崭新面貌。要通过这些新的形象，来激发广大群众的社会主义积极性，推动他们从事四个现代化建设的历史性的创造活动。”“雄伟和细腻，严肃和诙谐，抒情和哲理，只要能够使人们得到教育和启发，得到娱乐和美的享受，都应当在我们的文艺园地里占有自己的位置。英雄人物的业绩和普通人民的劳动、斗争和悲欢离合，现代人的生活和古人的生活，都应当在文艺中得到反映。”邓小平同志语重心长地教导我们：“对认真负责的文艺工作者，要始终不渝地面向广大群众，在艺术上精益求精，力戒粗制滥造，认真严肃地考虑自己作品的社会效果，力求把最好的精神食粮贡献给人民。林彪、“四人帮”过去用反动的、腐朽的剌割阶级思想腐蚀人们灵魂，毒化社会空气，使我们的革命传统和优良风尚遭到极大的破坏。我们的文艺工作者，要通过自己的创作提高人民的精神境界，继续同林彪、“四人帮”的恶劣影响进行坚决斗争。对于来自‘左’和的右的，总想用各种形式搞捣乱，破坏安定团结局面，违背绝大多数人利益和意愿的错误倾向，要像清醒的头脑，要运用文艺创作，认识这些领域其他工作紧密配合，造成全社会范围的强大舆论，引导人民提高觉悟，正确认识倾向的危害性，团结起来，抵制、谴责和反对这些错误倾向。”邓小平同志号召我们：“文艺工作者要努力学习马列主义、毛泽东思想，提高自己认识生活、分析生活、透过现象抓住事物本质的能力。我们希望，文艺工作者中间有越来越多的同志成为各符其实的人类灵魂工程师。要教育人民，必须先自己先受教育。要给人民以营养，必须先自己先吸收营养。由谁来教育文艺工作者，给他以营养呢？马克思主义的回答只能是：人民。人民是文艺工作者的母亲。一切进步文艺工作者的艺术生命，就在于他们同人民之间的血肉联系。忘记、忽略或是割断这种联系，艺术生命就会枯竭。人民需要艺术，艺术更需要人民。”

可是，邓小平同志的上述创造性地发展了马克思主义文艺理论，在某些前卫美术理论家们的眼光之中，都成为了应当否定的“过时的共产主义教条。”都成了应当由艺术家们心目中消失的“崇高原则”。某些前卫美术理论家公开嘲笑党倡导的弘扬社会主义主旋律，肆意贬损积极描写和歌颂社会主义革命和建设的文艺新风，那就更加放肆了：“什么贴近时代，什么反映改革的伟大成就，什么歌颂人民的火热生活等等……不过是歌功颂德、粉饰太平的塑料花”，是“从维护现存秩序的规定出发”的，“希望艺术家捐出朝拜的供品，而这一切，都隐藏在一個美妙动听的口号下：所谓创造出符合伟大时代的‘大作品’，不过是“制造出一批又一批视觉垃圾”（《江苏画刊》99年3期）。

(3)把真善美贬为“保守与过时”，视假丑恶为前卫艺术的“创新”。向往和追求真善美是人类的天性，用艺术作品创造真善美是艺术对人类和社会应尽的神圣责任。可是，这些年来，少数前卫美术家和理论家，却将追求真善美视为“保守”和“过时”。那么，他们要提倡的又是一种什么样的“艺术”呢？少数前卫艺术家们“创作”的又是一种什么样的“艺术”呢？他们不妨对它们作些分析：在题材内容上“得力于海外画商和西方人士的操作。其投合处乃是西方人权的需要”，利用“政治波普艺术”丑化社会主义制度。丑化党和人民领袖：风格形式上追求“极端、狂野、恶心、辛辣”以“自虐、残暴、毁灭性的语言，以生肉、尸体、动物、人体为媒体”（台湾《艺术新闻》2000年12月），其“目的在于穿透说教背后的一元权力制度，以免受其残害”（《江苏画刊》99年4期）的“精英艺术”。于是，某些前卫美术家裸体钻牛肚、“展死尸”、“吃死婴”、“割人肉”、“杀生灵”等灭绝人性的残暴 and 丑恶的行为，均被罩上“艺术”和“文化”的光环，招摇过市，甚至荣

登圣洁的艺术审美宝座。这其实是一种与美术根本不搭界的美术和反艺术的错误思潮，是一种变态和有害的美术中的邪教。广州有位资深老美术家将当代中国美术界所客观存在的将美术变成丑术，流行的非艺术和反艺术的种种不良倾向，归纳总结为当下“中国前卫艺术”的“新六法”：(1)不拍在国内曲高和寡，只求洋人拍手称赞；(2)作品内容荒诞怪异，才有艺术深度；(3)形象扭曲与丑陋，才是艺术风格；(4)人物表情笨头傻脑，目光呆滞，才是深沉和有哲理性；(5)神同怪胎与弱智，方见艺术气质；(6)画面让人看了不知所云，才是“与国际接轨”的“艺术杰作”。这“新六法”生动而又形象地打中了当下中国美术界所存在的西方“后现代主义”思潮的要害。某些男女前卫美术家爱画令人看了恶恶心的怪胎式的人物，可是男前卫美术家找老婆却要找我月粉牌式的美女；女前卫美术家找的丈夫需是紫国庆式的美男子，这说明他(她)们的审美观念是“二元”化的，画怪脸，是要强迫别人看，自己却并不欣赏。这说明他(她)们审美观的虚伪，如果他(她)们找怪胎式的老婆或丈夫，天天生活在一起，不是更能触景生情，创作出更多怪胎式的艺术么？

某些前卫美术理论家将那些怀着恶意向化社会主义制度，丑化党和党的领袖的“政治波普艺术”，被视为是使他们“走向世界”、“与国际接轨”的“精英艺术杰作”。某些前卫艺术家们为了实现他们的“走向世界”和“与国际接轨”的梦想，将希望寄托在外国驻华使馆夫人、外国画商和策展人身上，按照西方某些人对艺术作品所要求的“特有的政治倾向和艺术口味标准”，到处搜寻有关社会主义中国的政治符号、政治标识、领袖形象、解放军和人民警察，甚至包括普通中国人的形象。经过前卫艺术家挖空心思加以丑化和漫画化，使其成为具有反讽、嘲弄、调侃、令人感到恶心与丑怪的特色。如将毛泽东同妓女画在一起，调侃地将毛泽东像画在花布上的《招手》，丑化解放军的《我爱麦当劳》、嘲弄和调侃地表现白毛女和杨白劳大吃麦当劳的《我爱麦当劳系列》，别有用心地宣传一种崇美的殖民心态；象征人民币是敲骨吸血的产物，用人民币、肋骨、血和玻璃组合而成的装制作品《一个童话》；寓意揭露中国人民从孙中山到毛泽东，都是没有头脑、没有思想、空洞的雕塑《衣钵》等等。用这些从政治上贬损和批判当代中国社会主义政治制度，政治体制的非常政治化，非常意识形态化的所谓“政治波普艺术”，去讨得外国使馆夫人、外国画商和西方策展人的欢心。以牺牲社会主义祖国的国家和人民利益为代价，去换取西方资产阶级的高钱。他们反对美术为社会主义和为人民服务，却去厚颜地为西方资产阶级的钱袋服务，这哪里还有什么“清高”可言？且他们的这些所谓的“艺术创作”活动，大都要公开通过传媒进行炒作，根本不是什么地下活动，只有炒作得让老外知道了，才能去获取所谓在“国际上的走红”。如前卫美术理论家粟宪庭就招认：“西方媒体对走红的艺术家以及对他们的宣传、评论多热衷于政治因素看，说明了其走红的原因，即与中国意识形态对立的西方意识形态在起着作用，在某种程度上使中国新艺术陷入不同意识形态对立、冷战和冷战刚刚结束这个纷杂的国际政治大背景的陷井中”（见吕澎著《中国当代艺术史》第359页；粟宪庭文《从国家意识形态出走》。粟宪庭所说的这种在国际上的“走红”，“在国际社会上取得令人瞩目的成就”，按照正直的中国艺术家来理解，实际上是在国际上丢人现眼，是出卖社会主义祖国的奇耻大辱！

事实上，鼓吹要从中国社会主义和马克思主义意识形态中“出走”的前卫美术理论家粟宪庭先生，却跌入了西方资产阶级意识形态的陷井中去了。历史就是这样捉弄人。是坚守追求真善美的艺术信念和意志，还是崇尚和提倡丑恶的邪念 and 歪理，这种斗争是水火不相容的。著名前辈蔡若虹先生说：“真善美和假丑恶的无休止的搏斗，是我们社会主义时代的特征。美术界的一切有识之士都要很好地把握住这个特征。”

(4)亮出反“官方艺术”的旗号，去乞讨西方资产阶级官方的欢心，心甘情愿地去甘当西方敌对势力企图“西化”和“分化”中国美术界的马前卒。近几年来，在中国美术界，人们常常能听到一些前卫美术理论家自我标榜地宣称：“和中国官方美术当然应该采取不合作态度。”“我对于官方举办的美术展览不感兴趣。”“我才对‘官方美术’活动不买帐呢！”“官方提倡的美术不值一谈。”俨然摆出一副与“官方美术”势不两立的架势。这是当代中国美术界的一股很时髦、且很值得注意认真研究的一种思潮。

其实，在当今世界上，无论在东方或西方的任何国家，都有由该个国家的政府或党派所提倡的“官方美术”，以我们的某些前卫美术理论家最崇拜的“样板国家”美国为例，其作为美国政府所提倡的“官方美术”，并不把批判美国政府、批判美国民主党和共和党的“政治波普艺术”，并不把类似我们的某些前卫美术理论家所提倡的“吃人”、“割肉”、“虐杀动物”和展览死尸，当作美术政府所掲提倡的“官方艺术”。西方国家的媒体将中国前卫美术家搞的批判中国社会主制度，批判党和党的领袖的“政治波普艺术”，把中国行为艺术家“吃人”、“虐杀动物”和展览死尸当作“艺术”进行炒作，那是要利用这些“艺术”来反对“中国的官方艺术”，而他们自己是不不要这些“艺术”的。如果在西方国家的大庭广众中去搞“吃人”、“虐杀动物”的一类所谓“艺术”，警察会要干涉的，人权主义者 and 动物保护主义者是会要公开提出抗议的！

人们看到，美国政府拿出作来“样板”，代表美国的国家利益，颂扬美国精神，表彰美国的爱国主义，要全世界各个国家学习和效仿的美国“官方艺术”，如电影《巴顿将军》、《阿甘正传》、《空军一号》和《拯救大兵瑞恩》；在美国南科它州的一座大山上，用写实的手法雕刻美国历史上四位最具影响力的总统的巨大头像的《美国国家纪念碑》；根据第二次世界大战中，美军解放琉璃岛的一张历史照片而创作的雕塑《解救琉璃岛纪念碑》。为了宣传美国“侵略有理”的强盗逻辑而建立的雕塑《越战纪念碑》等，都鲜明而又强烈地体现了美国政府的官方政治。我们既不见美国的艺术家对此提出不赞成的意见，也不见我们的某些前卫美术理论家去进行反对和批判。这是令人感到奇怪和费解的。为什么对中国的“官方艺术”就要另眼相看，而对美国的“官方艺术”却可以认同呢？其实，中国的“官方艺术”与美国的“官方艺术”，在本质上都要代表官方的利益和意志。在这一点上，它们之间是相同的。它们之间的根本区别是：中国的“官方艺术”是与人民的利益相一致的，中国的“官方艺术”是要为社会主义和人民服务的，而美国的“官方艺术”则是要为美国资产阶级的利益服务的。某些前卫美术理论家嘲讽和冷落中国的“官方艺术”，却去亲近和崇拜美国的“官方艺术”，并按照美国官方的中央情报局对中国所实施的文化战略，来批判、贬损和否定中国的“官方艺术”，这说明某些前卫美术理论家们的思想观念确实是“转型”了，这也是一个很值得研究和深思的问题。透过现象看本质，标榜自诩“清高”，扬言与中国的“官方艺术”分道扬镳的某些前卫美术理论家，原来在这方面并不那么高尚与纯洁。（下转49页）

## 外国美术介绍 Introduction to Foreign art

# 当代德国画家尼奥·奥克 Neo Rauch

“某处风景，蓝天上浮着两朵巨大的云，如果用电缆把它们连在一起，左边那个大点的更象游乐场里逃出来的膨胀的怪物，要么就是一块南极洲的浮木在它的归航中”。这是一个隐喻，也是辩证的结构法，出现在Heiner Müller对Neo Rauch绘画的评述中。

Neo Rauch，作为当代德国年青主流画家的一员，出生于1960年，在Leipzig读了9年绘画(1981-1990)，现仍居于Leipzig。他的具象作品目前不但赢得了商业上的巨大成功，作品本身也获得首肯，当观者观赏作品时，观众的好奇心不断遇上陌生的语汇，持续不断的片断隐藏着精神上的动荡不安，在众多元素中寻求单一，这使人困惑的冒险正是Rauch最为丰富多彩之处。

当代最流行的手法：漫画式的波普，拼贴表现主义，超现实主义，达达主义，如电影分镜头一样的画面都能在Rauch的绘画中一窥端倪。

在这貌似杂乱无章的元素下，有这样一些东西吸引人们一看再看：费解戏剧性，抽象，梦魇，滞滯，内在张力。

Rauch的作品看上去就象想象的东西或是照片的碎片拼贴在一起。他运用了传统架上材料——油画描绘了从剧情到收费站。从工厂内部到加油站，大坝、核电站以及全景式的高速公路，从预制板构建的现代街区到兵营，机房和军事设施，工业建筑，从商店到放映室这类少见于画作的风景类型。画中人象是从新版本人类型书上弄下来的，无一例外做着某种动作，密谋、买卖、窃听、等待、打信号、设计，几乎都象在找寻什么。人物被放在不确定的事件中，不遵照传统结构画面的逻辑，而是运用蒙太奇手法被强制性地重组在一起，不断转化的场景和视点或许为了达到辩证的冷冰冰的状态，有时甚至类似一个白日梦般的寓言。

当人们追随画面上的场景或片断，并以日常的某种经验加以比照，只会感到陌生，过去混合了将来，熟悉混入了虚妄的迷宫。大量运用红、黄、蓝、纯色的画面成为一个处心积虑的计划，一场野心勃勃的控制，探索着记忆，描绘着动作和经验，类型和场景设计让观众游离于叙事的片断和颜色的抽象中。当这种新的图式逻辑重组了庞杂的今日世界，当真实性产生危机时，Rauch的作品在叙述与情绪的游移不定中解构了观者的固有概念。

- 历史的逻辑**

对Rauch来说，艺术意味着带着历史入画，同时发明一个机械的，不断发展的世界，由于东德社会主义体系的崩塌，原有价值观受到挑战，东西德合并的同时，集体主义经验碰上了资本主义游戏。在绘画上，社会主义的现实主义与资本主义的理想主义开始混合，这些对立的现实构成某种奇怪的梦想和图式，在这个清醒的世界里，一切服从于经济法则，在集体主义时代为了明确描绘一个新世界的秩序所拥有的一切技术手段并不适于这个竞相利润的西方世界，也许这些是Rauch画中的核电站，钢缆和其他形而上的对象呈现某种对立因素的原因。Jean Bau drillard：“历史不再是某事件的发生，不再是调查事件发生的目的，不再是绝对死亡的最后梦想，历史崩塌于顷刻间，耗尽于感官主义，历史蜕回到它自身，隐于当下的事件中”。

Rauch 画中的人物象被某种外来的力量所控制，无法逃脱。身份角色暧昧不明，象一个发条装置，姿式僵硬，穿着六七十年代的衣服。尽管他们都在笨拙的修补，但对他



# CONTEMPORARY GERMAN PAINTER NEO RAUCH

*Translated by Zhuang Weijia*

们的世界形不成任何真正的改变，这个机械的过程完全呈现出停滞的状态，与其说有圣像般的凝固和陌生感，不如说因为集体的萎缩而至使个体枯干到只剩下了壳，他们的行为按照某种朴素的，但具有视觉冲击力的形式来安排。画面中的每一个都表现得秩序井然然而僵硬，这是为什么——“食人妖在时间密不可分时死亡。”潜伏在虚饰的笨拙中的Rauch画中的主角是工作中的历史的叛离者。

- 95-98年的 Rauch**

我们能从构造出的脆弱的当下回溯到社会化大生产时代，工业文明的早期遗迹，他通过当代人的想象再创了来自于三十到五十年代时期的审美趣味。经典的场景被信息和处于极度紧张氛围中聚精会神的人所代替，人物、空间、建筑等元素以狂般的杂乱冲撞在一起。这些视觉元素的杂揉小心地显现出暴力，为了寻求他坚持的世界现在他作品中有所反映，他罗列了世界上令人困惑的碎片并赋与它们新的想象。

在多元元的空间里，“我寻求捕捉事件或然发生前的瞬间。”在这些画里有什么要发生？人们和目标站在危险要降临的巅峰，——场灾难只能通过延期来避免。正在这时，就为此时，每一个投向画面的凝视都能使暂时的平衡一触即发。有人可能总结说Rauch在预言人类的命运，就象他总让他画中的角色在法律之门前等候一样，然而他画的内容并不局限于绝望。他所运用的色彩象摊开的照片一样，加剧了主角固执地处于等待中的荒诞的紧张感。但他们到底在等什么？作为某个场景中的角色，他们在等待能够进入某个确切的故事，作为人类的表征，就在寓言中的此时此刻，他们在等待一个能够判断他们存在的未来。“每一个比喻仅仅是多愁的借口”。作为社会整体和国家的一个元素，他们等待着自我能力的复制——否则就仅是工业目标上的复制。Neo Rauch的角色正等待着动作，因为他们既不能铭记，也不能忘却，因为他们为了某个特定的时刻而出现，而那个既永恒又突如其来的时刻可能永远不会到来。

- 98年后的 Rauch**

“时间象空间一样被折磨至死，时间中枪倒下”。(诗出波德莱尔)。从1998年开始，Rauch 精确的涉及这一主题。“令人难以忍受的自然主义”。画架在这张画中既是框架，又是窗和画的叙述者。在画上方三分之一处，画面被一分为二，象电影里的想象处理，视线被集中于画架上的一个点。画面上半部显得很有秩序，下半部则密布着象射击的标靶一样的圆点。前面很显著的男人枪击了那个已经支离破碎的人形，不只一颗子弹偏离了目标——目标就是这张画本身。这种相互关联的想象，精确地构造了“令人难以忍受的自然主义”，我们不需委托拉斯兹和马格利特来帮助认识Rauch。画架中的这些人象在校学生一样摆放着桌子，凝视着瞬间而至的命运。波德莱尔在他现代主义的寓言中，当他的冥想取笑他缺乏技巧时，他说：“看那儿的那个漂亮洋娃娃，翘着鼻子看来如此傲慢，让我们想想她是你，他说着闭上了眼睛扣动扳机，洋娃娃的头中弹落下”。在画布前的每一次射击都是人类在命运的阴影中舞动和飘浮的抽象。这幅画可以被看作为Rauch的寓言，从时间到空间的转换，就象他在1998的“模特”一画中，人物被扭曲成板状——当然他们也很惊讶——讲述了一个关于人类、现代主义和模特的新的故事。

在此过程中，呈现了一种三、四十年代商业摄影的美感，作为一种早期的自然的摄影，不可避免的展示了某个时间段的瞬间，Rauch 的人物的现实主义来源于这个时期。这时照片中的个体往往以揭示社会命运的形式出现。但Rauch把这些故作榜样状的教条的荒唐看作为真正具有普遍意义的教条，当不能用言语阐释时，就采取拒绝的姿态。

在他的“教条”一画中，一个人用白教杆指着一块黑画布，一个女人背着一张画站在画面中心位置，凝视着这个男人所指，手上抓着或许是地毯的未卷完的物品一角，物品与她的衣服同色，地毯上面是白色的，与教杆同色，上面躺了位年青人，半倚在浅色砖墙上，身上仅穿着短裤，靴子(或袜子?)，冰冷、僵硬、无血色，也许死了。在他的手上也拿着一根指示棒，象幻影的延伸，直指着教师，并触到了后者的教杆。(在他的其他作品中，这种交叉的十字形所带来的紧张感也能看到，接触是一种暗示)这三个不同角色的调和形成了“教条”奇怪的关系网，在交叉的两个条形物中间形成了绝对几何状的平衡。斜倚的男人右侧墙角处一个洞里，一根失重的电缆蛇一般钻出来进入了画面，它象具有某种能量般的冲画面上方一个大裂痕而去，赋予了画面空间感。紧张的感觉来自于画面左侧一摞整齐码放的红、黄、蓝的未知物以及垂直的红、白色块，右面不规则的黑色块。这幅画完全神经错乱。它凝固了让人烦闷的某种存在。气球状的十字——“教条”悬浮于年轻人灰色的躯体上，象最后一缕呼吸。一小小的黑色之字形在他头的上方连接着黑画布，象不祥之兆。未知物侵入了这里的空间，在具象艺术与抽象艺术的难以言明之处。此画提供了艺术史的样本。

在以上涉及的对话中，Rauch感到自己“有点像那个请出租车司机每两公里停一下的印第安人，以便于他的灵魂能够随行。”这很好的表现了他对待每一次创作的态度更象一次旅行。指明了在石化的模特和人类的残杀物之间，世界惩戒性的解体。Rauch的画达到了世界的可描述性的边缘，观察者的凝视呈现为一种审阅和讽喻。这就是现代主义的主题，被Adorno称为的“被遗忘的人类。”人类的进步进入了自身湮灭的悖论中，Rauch用无数次的尝试勾勒出了僵硬的个体的存在，审视着他或她的麻痹热望。

在Rauch名为“枪”的画作中，枪打下的包括观念、批评家、画商、历史学家和博物馆长。宏大的姿态军事化的感召力，抓住事件发生一刹那的紧张，回忆由此看来，架上绘画作为一种传统的艺术语言对自身的探索并未结束。

(庄维嘉编译)