

## 弗兰克·奥尔巴赫

罗伯特·休斯 著  
赖晓静 译

供了至今无人所知的不同的语言。”

这些语言对他来说是现时的，就如同他或她的中介语言对任何一位严肃的艺术家一样是现时的。1986年一位记者问及奥尔巴赫哪些艺术家对他产生过影响，这位记者得到了一份从他脑海里列出来的有五十多个名字的名单。这些人中只有三分之一的人在二十世纪进行过绘画。只有三人（威尔门·德·柯宁，里昂·柯索夫和弗朗西斯·培根）还活着。通过这些名字，人们可以立即看到那种渊源关系。从奥尔巴赫的头脑中所经历的内在情感的闪烁，某种程度上就是对勃朗长期反思的结果。在早期奥尔巴赫夸张的表面和贾戈麦蒂（Giacometti）的青铜艺术品的圆形浮雕的表面有许多共同之处，而这又是受到杜米埃微型泥雕《真实环境中的名人》（Les Célébrités du Juste-Milieu）粗糙而效果独特难以名状的一堆颜料的影响；而这三人就象世界中的万事万物一样，其共性就是具有非常持久的疏远感，一种对纯表现的蔑视。70年代，奥尔巴赫在画了J·Y·M（奥氏的模特——译注）的绘画中，每一笔的旋转，漫不经心的一搁，便成为颈部和脸颊的一种随意的标志，这种方法让人从脑海中一下就想到这从根本上衍生于莫奈（Manet），甚至可以说产生于戈雅（Goya）的“黑色绘画”中的扭曲的脸部。奥尔巴赫画的卡姆登市（Camden Town）的城市风光的几何格栅，就含有蒙德里安（Mondrian）的风格；而他笔下的普里姆罗斯山风景画就表现了对康斯特布尔（Constable）的敬意。那么惠斯勒呢？庚斯博罗呢？大卫呢？维米尔呢？事实上，一位受过教育的艺术家的标志就是善于从其自己明显毫不相干其它艺术中获取某种东西的能力；这个“某种东西”就是一种在不同风格、时代和思想的发源地中的对特性的感受，对富于表情和精确的感受。作为一个人的自然的基础对艺术馆的感受——这并非是一个被人“占有”了的主题的库房，而是一幢某人的那些已逝去的人的灵堂；一幢从那些不可强加于人的定论中，没有感染力但可与其进行永无止境的交谈的灵堂——这一点从未离开过奥尔巴赫，就如同它从未离开过贾戈麦蒂一样。它徘徊于他那些甚至是最为出其不意的作品之后”。在我进行观察时，这些这个世界的伟大的绘画作品从我眼帘前——一走过”，他这样说道。

“它们都是些不会渗透到其它肖像中去的伟大的肖像作品。我可以将其数出来，或者说尽力数出其中二十幅肖像作品——肯伍德·豪斯·伦勃朗的画尤其使人熟悉；称之为《头部》的前立体主义时期毕加索的画对我来说就是其中之一。有一幅蓝色的插图，产生于马蒂斯晚期的作品《杂技演员》。有丢勒那幅含有弯弯的鼻子的画，有菲利普·柯宁克的风光画《荷兰风光》。从某种程度上说，人们希望创作某种东西，在这些画中具有相似程度的个性、独立性、完整性和永恒的动感。但实际上，人们希望超过它们，当然，尽管他不可能获得这种东西……。”

## 二

奥尔巴赫八岁时因西希特勒而流亡到英国，之后很快成为孤儿，被亲戚收养。他已经将失去父母的伤痛转移到艺术创作的王国，用达到令人敬畏程度的那种专注——与其说是一种形式上的艺术历史分析的注意，不如说是一种本能的注意——专注于过去艺术是怎样对现在创作的肖像画的影响，而且怎样通过这些肖像进行叙述，从而进行内心反省。我们不可能选择自己的父母。利用在“战略”下起作用的那种归乡的冲动，画家们被引向他们的先辈。就这点而言，他们既是自由的，也是不自由的。这并不象为了采用某种式样而四处去购买商品。它更为深刻更为有力。应了解一个人的传统，其局限，以喊所表现出来的挑战。每一种渊源关系都会承担责任。奥尔巴赫的作品完全是属于人物画像的“伟大的传统”这一范畴。他是戴卫·邦堡（David Bomberg）所教授的，而后者曾是塞克特（Sickert）的学生，塞克特是德加的朋友和最佳的英语翻译，他受到安格尔风格的影响。他仍然将摆好姿势供作画的人体的肖像作

树上的处女



在康定斯基·马尔克和其他有同样想法的艺术家离开新艺术家协会之后，德尔·波罗·莱特在1911年12月于慕尼黑豪斯画廊举办了首次展览。新艺术家协会也正在这家画廊举办每年一度的年展。克利一个展览也没去参加，却给在瑞士出版发行的一份月刊写去了一份评论，这份月刊的编辑汉斯·布罗斯克（1878—1945）是他的朋友。在文章上，他肯定了对“原始艺术”的支持：“这种早期的艺术形式更可能在民俗博物馆或家中的保育房中见到（亲爱的读者，请勿发笑吧），因为小孩也会画这样的画。当孩子们开始吸取甚或模仿成熟的艺术作品时，这样的批评对青年人的努力无疑是一种伤害，因为在这样的环境中有许多真正的智慧，孩子们越是无助，他们的艺术越有教育意义。因为精神失常者的绘画也是同一问题的另一面。因此，疯子这种词在此不合适。事实是，所有这些绘画都应该比我们的艺术画廊的绘画更被认真地对待——如果要谈论今天的艺术革新的话。”

这一段文字表明克利在艺术上与康定斯基等有类似的想法。康定斯基等的年鉴出版于1912年5月，除了现代艺术的插图，年鉴还包含了原始人的物品和小孩子的图画。汉斯·普林钟的《精神失常者的图画》一书还没有出版，该书将深刻影响二十年代的艺术。

克利在艺术上不再独行了。他认识了许多有类似观点的画家同行，他们对他的作品有重要的影响。1926年，在一篇写于华西里·康定斯基六十岁展览的画册中的文章里，他回忆道：“他的画艺长于我，我可以是他的学生，在一定程度上，我确是他的学生，因为他说的很多东西都能给我指明一条路，让我坚定地走下去。他说的从来不是没有行动的空洞语言。”在布勒·莱特尔的展览中，他不仅看到了组织者们的作品，也第一次看到了法国艺术家罗伯特·德劳内（1885—1941）的作品，虽然在评论中克利没有提到过德劳内，但他一定留下了非常深刻的印象。在克利的圈子里，德劳内的色彩是讨论的中心问题，马尔克和马克在给彼此的信中确立了他们的色彩理论，因而我们可以推测克利一定在他慕尼黑的朋友中讨论过这个问题。

之后不久，即1912年12月，第二次，也是最后一次布勒·莱特尔展览在慕尼黑的高尔夫画廊举办，这次展览仅限于版画和水彩画。克利有十七幅作品参展。这次展览比第一次更国际化，在这里，克利第一次认识了如法国现代主义画家乔治·布拉克（1882—1963）和巴布罗·毕加索（1881—1973），俄国结构主义画家如卡什米尔·马拉维奇（1878—1935），还有称作布鲁克画派的艺术家。

四月，保罗·克利和莉莉去了巴黎，这次他看了毕加索、布拉克、德里安和莫莱斯·德·弗拉明克（1876—1958）的作品。他到德劳内的画室去看他，德劳内抛弃了立体主义，认为色彩是画面最重要的因素，因此，1912年，他找到了“纯艺术”——抽象画。除了补色关系外（即在色盘上颜色相互对立），他特别关注即时对比的问题（即眼睛若没看到某一颜色的补色，便会自动“创

造”一个出来）。不仅是克利，马尔克和马克也在1912年秋去看这个法国人，他对色彩的实验使他们印象深刻，并以不同的方式影响着各自的创作。

1913年，克利为柏林的一份期刊翻译了德罗内的《关于光》，其时，他负责柏林的德·斯敦画廊，他自己的作品在那时卖得不错。克利从德罗内的文章内吸收了不少东西用于自己的创作。

克利现在是1912年在科隆举办前卫画展的画家中的一员了。受马尔克和马克的委托，他组织了第一届在瑞士的德国秋季沙龙，他本人有八幅水彩，十四幅素描参展。克利也许不是如康定斯基和马尔克般是前卫艺术世界的中心，他也没有像马尔克那样全力捍卫新艺术，但也绝非象他希望人们相信的那样是隐居山林，远离尘世地绘画，至少在第一次世界大战前的那几年里并非如此。他的交际越来越广，从他作品的清单中我们可以看到他卖出了许多画。

1911年，在他开始写和编辑他第一批日记的同时，他修订了他的作品表。他花了很大的力气把他在这一切时期以前的作品也包括了进去，甚至还包括了他姐姐为他保存的他童年时代的，他认为比较好的图画。在日记中他写道：“艺术家需要既是诗人、自然学家、又是哲学家，真是太多了！现在我还成了个官僚，要修订一大部自我童年时起的艺术品的详细目录。我只录进学校里的画和人体研究那一部分，因为它们没有创作的自我满足。”（日记，895）他以年代顺序为作品编号，摹写自然的作品他编入B类，纯粹的创作编入A类。对他认为特别重要的作品或是确定趋势的作品他标以“S. CL”，表示“特别类”，并保存下来；现在大多数这样的作品存在伯纳的保罗·克利基金会或是菲利克斯·克利藏品馆。出售了的作品标明价格及买主的详细资料。

克利的新相知，特别是与德罗内的交往对他的艺术发展起着至关重要的作用。在绘画技巧方面，他已通过黑色水彩画获得了不少知识，他现在要做的唯一一件事就是把他周围世界的色彩转化成自主的色彩组合。对此，他想过许多，德罗内的《关于光》坚定了他的想法，但在具体的实践中，他的努力却显得矫情。

这不仅仅是克利一个人的问题，而是许多艺术家的通病。在文字上，康定斯基已经迈出了抽象艺术的最后一步；在付诸实践前，他出版了《论艺术的精神》一书。令艺术家突然创作出既令自己感到又使别人公认的有独立风格的作品往往只是些极小的事件，其实这并非是从天而降的灵感。多年的实践和努力是先决条件。

对克利来说，1914年去图尼西娅的旅行即是这样的小事件。他自己也有这样的感觉。他在日记中写道：“色彩占据了，它将永远占据我。色彩和我融为一体：这就是快乐，我是个画家。”（日记，9260），终于，他相信了他的试验和努力将产生令人满意的结果。

（待续）

为对画家的才能的最高测试，以及作为永不衰竭的源泉。

在七十年代，这一点使他超越了苍白的风尚：一个朦胧的“犹太风格的表现主义者”，从来不管流行艺术那种浮躁轻率，那种微不足道的以支离破碎乱涂乱画的形式对人体进行格言式的表现，以及他那种厚厚的颜料的堆集，离美国“后期画家的”抽象派艺术品远之又远。从肯尼斯·诺兰（Kenneth Noland）至大卫·霍克尼（David Hockney），他寻求的是凝重，有雕塑风味而且具有浑厚坚实质感的形式，寻求“视觉”色彩的准确反应，以及在六十年代评价过的与侧面画像相协调的清晰性。此外，奥尔巴赫并非没有讽刺特点，他的作品直接了当地否定了那种超然的可能性。从六十年代直到七十年代，讽刺看上去就象一种新鲜的态势：一种在过渡期审视某种文化的生气勃勃的又不受迷惑的方式，一种可以感到因大量电子媒介偶尔引起的丧失现实并令人震撼的方式，“万物皆虚无，无物相聚，草霉原野却永恒”。那种时代所否定的悠然自得，无助于对奥尔巴赫的作品进行富有同情的理解。

当然，如今那种单纯已一去不返，而且已被某种更为糟糕的事物所替代——种贫脊的相对主义，它产生于我们那种固定模式的社会环境，那种以“讽刺”为名的东西，几乎嘲弄了任何把深层的形象化的真实情况看作是圈套或错觉的企图。讽刺只不过是我们文化的遮盖布；在理解其抱负目标总是表明某种激化、固执、勇气、不成熟以及其自身价值逐步形成的艺术家时，这没有多大的帮助。而且“新颖”也如此：那只是种奇特的间接体验的创见。

新颖的思想对奥尔巴赫来说具有强烈的影响。但它与那种已衰竭的的文化废品——先锋派的思想毫不相干。奥尔巴赫的“新颖”意指活力，指从世界中摄取的东西，以及其在绘画中的原则——不管其是否完善及多么近似。它并非指新的语法的曲折性。”绘画中没有语法，在画布上什么都可能产生，而你是不可能预见的。保尔·瓦莱里（Paul Valéry）曾常说，如果诗歌的思想不会永存，现在就不可能再写诗歌。整个的文化都会反对它的，因为语言现在总是使人厌倦而贬值。但绘画总是一种清新的语言，因为我们不会用它来交换任何东西。它没有别的什么用途。也不是整个的见解。”

“新颖”也不是一种风格：“习惯用法是最不重要的东西。如果绘非常的美丽，习惯用法就会随着时间而衰落，那么就会有那种不完美而又最直接的宾语。想一下年青的皮埃尔·马蒂斯在《钢琴课》一画中那个令人讨厌而又表现不满的小男孩——老练、早熟而又狡诈。它表现得淋漓尽致。或者就看一下马蒂斯夫人在花园里喝茶的情境，花园家具用品，《英国茶》的仪式。他没有象莫奈那样去处理，因为那样就会不真实。他必须以新的方式去处理，并且使其真实。”

奥尔巴赫的“新颖”是一种存在，而不是风格。我的确希望它们（作品）充满生气，而它们不会以那种充满陈词滥调的方式活生生地展现在我面前，或者说，如果它们似乎不那么完善或不那么有条理……我认为任何画家的作品的统一性都会从这样一种情况中产生，即一个被引向某种绝望情形中的人总会以某种方式去表现的。”压力会产生永恒，而这些永恒就是风格。”这就是真正的风格所在：它不是披上的一件斗篷或正在上演的一个节目，它是指一个人怎样在危机中去表现。”

新颖产生于重复。在最为熟悉的情景之中，比如你已画了二十年的某人的头像中，新颖则是一种不熟悉的发现。令人惊异的要素“对我十分重要。做某件已被描述的事，对我来说似乎并不值得去做。做某件还未被预见的事，这本身对我来说似乎刚好是一种表现，而我却不能看出它会有多么令人感到兴趣。但针对某种特殊的事实而言，已做了某件既未预见而又真实的事，对我来说似乎是非常令人激动不已。”

这项工作充满着已观察到的情况：姿势、手势、表情、凝视、头部各部位的造型、身体的紧张度或松弛状态、活跃或厌倦、光线和阴影：一场永无止境的我和它物的戏剧。这只画笔还未完全“描绘”出这些事物，它们涉及到在为其寻找动感和触觉的等值物中的探索的时间。当你审视之时，便会展现出一种紧密的结构。然而，该作品最基本的主体并非是那种特定事物的结构，而是其发现的过程。

在五十年代中期及整个的六十年代，英国批评家安德鲁·佛杰（Andrew Forge）和大卫·塞尔威斯特（David Sylvester）颇有见地并充满热情地写下了有关奥尔巴赫的情况，但就他大部分工作而言似乎与其时代格格不入。在六十年代后期及七十年代初期，当他作为画家逐渐走向成熟之时，他那种与世隔绝之态尤其严重；他看上去就象庞德（Pound）笔下的 M·维诺果。

固执是需要代价的。1986年，批评家斯图尔特·摩根（Stuart Morgan）在谈到《风尚》时向读者确信地说，奥尔巴赫是“一个彻头彻尾的英国大笨蛋”，因受到他自己的自恋主义的谴责而一次又一次去做同一件事。这是一种轻薄而又牵强附会的解释，但人们可以看到为什么可以感受到这样的恼怒。有许多种用不着说的方式来表明喜欢任何严肃作家的作品。就奥尔巴赫的情况来说，《思想的收据》就是把伪道德价值附加在他绘画的那种过分的色彩厚度上，这就是他作品最为明显的特征，而且用些陈腐题材来恐吓它，就如同波洛克（Pollock）的滴画或修拉（Seurat）的点彩画一样。重彩画看上去挺有价值；它

暗示着肮脏的完整性。正如安德鲁·佛杰在 1963年所作的评述那样，有关奥尔巴赫那些色彩凝重如同涂抹般的绘画，“尽管证明他作了很大努力，但仍被相当无礼地看作是他的严肃性的标志。”今天我们知道重彩画就如同浅彩画一样，完全是一种代码，这两者都不比另一种更“真挚”或更“紧迫”。谁处于更为痛苦的境地——是安格尔竭力奋争，在 M·伯丁右脸颊的灰黄色上获得薄薄一层牛皮纸似的红润而受哭泣泣呢，或者是八十年代的某位新表现主义者富于创造性地为了极端的不安全感而泡制的符号呢？如果奥尔巴赫画的重彩画没有表现价值，这肯定是产生于某种起源，而不是这些情感的因袭守旧的结果。

要被人看作是一位非常表面的画家——固执地使用六十年代和七十年代没有任何人十分想用的基色——就应把奥尔巴赫从人们仍称之为的先锋派的画家中排除开。在这段时间中，他的作品从这种圆滑而又表面的进步思想中生存下来。在艺术上曾经一度所公认为信念的现代派的“进步”，在八十年代末似乎只是种假象，而且完全没有任何理由去假设一件艺术品的“新颖”会产生任何美学价值。在我们的《世纪精粹》中，我们意识到这种幻想起到什么样的有害作用：它是怎样简化了审美反应并为文化旅行者创造了一套新奇的菜单，首要的是，它是怎样用浅薄的木偶戏替代了一位严肃艺术家的有机复杂性与过去的联系；在这种戏中，对先辈的敌意与对他们那种平等的言过其实的要求混杂在一起：

“它采用了罕见的历史想象力，在根本上重新改写自然法则中，重新构造了（比如说）牛顿思想的勇敢和独立。在马萨丘的作品中，在米开朗基罗的作品中，在委拉斯凯兹或塞尚的作品中，那种个人英雄主义和天才才被编成一张作品网，——同时，在艺术史上，当我们获得一种顿悟和技巧时，也会失去另一种。——由于我们不具备可以产生其作品的那种发现的压力，我们现在不可能象勃鲁盖尔那样去绘画。否则，我感到相当接近科学家……开普勒仅通过着迷般地研究其数据，便在错误的前提下获得新的发现。这种方法似乎非常令人熟悉。”

艺术并不象科学，尽管科学实验有着某种艺术的特征。科学在进步，而艺术却没有。任何一位三年级的医学学生都可比韦萨留斯更了解人体组织结构，但当今没有任何人能比鲁宾斯画得更好。在艺术上没有“进步”，只有含义的改变，只有思想震颤和性质的波动。现代主义者对文化时间的感觉集中在历史瞬间的强人所难的可能性，这实则是个谎言。它已经歪曲了我们与艺术生命体的感觉连系，从某种荒谬的程度来看，这大都依赖于过去，没有依赖过未来。

因而二十世纪后期，在象伦敦，或者说，尤其象在纽约这样的文化压缩机中，也是如此与迅速的风格变幻纠缠在一块（这就是由先锋主义组成的，是资本主义根据其需要鼓励的新奇和多样性），奥尔巴赫看上去的确确有些奇特古怪。作为艺术家，在其它中介事物的压力下，他必须捕捉住（为他自己，每次也为一位观察者）肖像之间所渗透出来的感觉，而这种感觉的具体设想已经被作为“后现代主义”价值观而建立起来。恰如其分、仔细并“不成熟”地（奥尔巴赫最喜欢用的一个形容词）观察一事物，——尤其其与照相没有联系的方式，而且实际上是蔑视一切因我们根据中介意象对图案辨认一瞥所暗示的事物，——意味着一次又一次地进行观察。“我真希望创造一种新事物，”他曾经说道，“它就象一种新物种的生物，一直保存在脑海之中，……我知道怎样试着去做的唯一途径就是从我特别了解的事物开始；这样，除了审美情感和我对其它绘画了解之外，我还有可依赖的某种事物。理想点说，一个人所拥有的物质应比他可能应付的物质要多得多。”但是，这种“物质”必须一次撞击一种事物。

### 三

也许人们应该从这里开始，从这些绘画的作画之地开始，从弗兰克·奥尔巴赫的画室开始，这是个他工作了三十多年位于伦敦西北部的棕色小房子。

它是在一个小巷中并排的三个画室之一，该小巷远离卡姆登镇的一条大街，这完全是一个在莫宁顿·克雷森特和普里姆斯山森林公园之间的中下层阶级居住的地区。它们大约是 1900年修建的，有着高大的朝北的窗户。奥尔巴赫是在 1954年从柯索夫那里“继承”下来的；在柯索失之前，是一些摄影家在此居住；而更早些时候，弗朗西·霍奇斯金也使用过这间画室。直到那时为止，卡姆登镇的代表作家当然是沃尔特·理查德·塞克特（1860－1942），他的画室离莫宁顿·克雷森特 6号有两百码左右。这是幢狭窄的三层楼的平顶房，房子的灰墙正面至今仍同当时一样昏暗无光。卡姆登镇的这种特色可以使人回忆起塞克特工作的情形，今天它也适用于奥尔巴赫的工作——它依附于平凡，依附于至今仍具有生命的生活的组合。

你可以穿过一个小门进入小巷，这个门的左边是一幢猪肝色砖砌的维多利亚半分离式别墅，右边是一幢破朽的六十年代的两层楼的公寓房。隐约可见的字母标记注明“至画室”。奥尔巴赫的门一开就出现一遍狼藉的景象。实

际上，这个画室是一个面积很大的房间，但初一看似乎空间很有限，到处都是削的皮屑，起泡的油漆，剥落的石膏，一堆堆坑坑洼洼的油彩，一摞摞东倒西歪的报纸书籍，一面沾满灰尘几乎辨不出动作的镜子。它简直是个粪堆。由于奥尔巴赫总是画上厚厚的一层色彩然后再刮掉，地板上布满了厚厚的一层层干油彩，从墙面到画架慢慢斜上去有好几英尺。人们得小心谨慎地在数不清的残余绘画上走过。在安放画架的地方，这些色彩残留物比堆积起来的大炭灰更黑。“我曾三次换了亚麻油毡浮雕版”，奥尔巴赫说，“就在最近的一次，也是最后的一次恐怕不少于十年了吧。如果不清除的话，油彩恐怕会有这么高。”他手指着大腿的高度说。几天后他又说：“达·芬奇说过，绘画比雕塑好得多，因为画家可以保持干净。他是多么地错误！”

墙面是棕色，斑驳陆离，充满着潮湿的盐分。高大朝北的窗户多年来从未打扫过清洁。但它的确采光：在晴朗的五月天，便会是伦勃朗式的阴郁，在二月份就会出现冷酷的狄更斯式的阴郁。唯一的色彩就是油彩本身——画架上的画布和两块调色板。第一块是一个平板，也许是木头做的，也许是石头做的，上面布满了几英寸厚的颜料。第二块是极为不同寻常的东西，一个倒置的木盒化石，它中间的隔板可用作书架。盒子的上部是混合的暖色，架上面是冷色，多年的使用已将其变成了一大块颜料，它的周边粘满了稀糊状的闪闪发光的块状物和钟乳石状的东西，这和地板上的状况一样。盒子的一边有一部分因奥尔巴赫用画笔拍打而破旧了。画室的昏暗和肮脏因油彩的微光的点缀才有所缓解：对原料、红镉、黄镉、雪花似的白色、装在锡罐里的纯油黄色等色彩的生气勃勃产生了顿悟。

在临窗的墙上，也是水槽的上方钉着些肖像画：一张是伦勃朗画的《雅各旅程》的古老头像的照片，另一张是萨斯克亚（Saskia）的照片。一张小小的由奥尔巴赫早期的朋友，商人海伦·勒索尔画的自画像；有一张奥尔巴赫本人画的露西安·佛洛伊德头部的复制像；其前额从表面上看，以那种具大而皱着眉的造型有所凸出。有一张丢勒画的从下面看的《康纳·维克尔》的头像，扭曲挤压的特征就象奥尔巴赫其中一幅作品中的肌肉组织结构。还有朋友们（培根，柯索夫，凯塔姬（Kitaj），作为纪念品送的作品以及那些已逝去的大师门的作品。它们都是些象征，而且多年来就一直安放于此，它们已呈褐色状，看起来皱巴巴的，就象挂在希腊神龛里的作为贡品的腿和肝。一根绳子从水槽上牵到窗户下，挂着一排多年陈旧的发黄的老报。奥尔巴赫也在绳上凉干他的内裤。新来的报纸不会这么用，因为它们的油墨会浸入到棉制品中。纸巾也不会这么用，因为（有人认为）它们太白了。就象贝克特（Beckett）笔下的喝得烂醉的主人公之一，就象斯特恩（Sterne）在其作品中描述的父亲一样（因为他一生都忍受着吱吱的门叫声，他一直鼓不起勇气作出决定给铰链点上几滴油），奥尔巴赫习惯于他自己创造的这些刺激。它们是这种都积症神圣的考验的一部分。

这个地方最本质的东西就是画室里什么也未改变；只有灰尘的积累，废颜料在地板上慢慢形成的礁状物，光线波动不定；模特的到来，坐上三个小时，然后离开（他的模特少之又少，而且几乎总是同一些人，因为奥尔巴赫不画委托制作的画像，所以没有几人能为他忍受摆好姿势作画的艰巨的工作），完成后便被拿走的绘画；只有这些才有所变化。这个画室就是马蒂斯理想的由象征所代表的事物。但它可以给画家提供某种稳定，可以保证一层不变，就象莱斯特对马蒂斯一样。“为了画我的画”，马蒂斯说，“我需要好几天都保持同一种心理状态，在任何气氛下我都找不到这种状态，除了在《太空的负担》（Cote d, Azur）的情况下。”奥尔巴赫及其画室也是如此。它是内在化的史前穴居人的洞穴，是一个避难所，在这里艺术家变得一筹莫展，他得返回到那种寂寞而又固执的习惯之中去挖掘，若无此道，便无法去想象，创作或全面观察任何事物。没有电视机——“一种野蛮的发明”——当然，也没有电话。

每一个画架的位置都是固定了的。被画的人坐着摆姿势的那把木制子也是固定的，在每个椅子腿周围的地板上都画有一个白圈。椅子的左边是一个没点火的石腊加热器垫座，被画者在它上面摆着一杯浓咖啡和一个烟灰缸。在右边还有一个加热器，很烫，在它的基座周围用白漆画了一个圈。你一下子就知道你不能动它，甚至连试也不要试，你是一边热来一边冷。奥尔巴赫的身体与被画者的脸之间总是保持同样的距离。被画者只能以一种方式坐着：面对着画架，眼向后盯着楼梯。不管左边或右边发生些什么都不是房间的组成部分，它只是一个“空间”。画室中床上的紫色床罩在光线下有其自身的作用。当被画者于冬日早上 7：30从地铁站来的时候就会发现，奥尔巴赫把《时代》仍在床上。经过二十多分钟的工作，他会把脸转向一边并唠唠叨叨地抱怨从报纸上反射过来的白光。1986年 2月的这个早晨就发生了其它令人恼怒的事。外边的厕所已经结冻，坑里的冰不得不用扫帚把猛砸才能裂开。在画室里，一塑料罐的松油在寒冷之中已破碎并流到了水槽底下。

绘画工作现在开始。奥尔巴赫把一张或两张且粘在一起的纸在画架上准备好。这种纸是一种非常结实的破布做的，几乎和象皮一样厚，它可对好几天或好几个星期连续不断的摩擦起保护作用。当他在纸上来回乱涂乱画时，柳树木炭条在发出劈啪声，它发出的声音就象牙齿咬着骨头发出的劈啪声。而

当他用一块破布擦纸时，一层层黑灰便飞舞起来。被画者用嘴向鼻子吹风，而且会发现连鼻涕也是黑的。画室就象一个煤矿。画架也是黑的，而且由于多年碳尘与手的润滑摩擦而变得异常光滑。奥尔巴赫总是精力充沛地站着工作，就象一个次重量级的拳击手一样保持着平衡急冲冲地进进出出。有时候他和被画者谈论着绘画和诗歌。他靠着记忆背诵着济兹、乔治·巴克和奥顿的长诗。要是问他是否伴着音乐工作，他会用一种令人吃惊而又激动的口吻回答说，“哦，不，从不！我喜欢安静！我想我必须完全处于没有音乐的状态。我连一些音乐短句都记不住，除非是让我坐在音乐厅里。如果你打算欣赏音乐，为了解解你此刻正在听的内容，我想你必须记住某种过去曾经历过的东西——而我却不能，那是帕特的胡言乱语。艺术应追求音乐的状态，那是绝对不真实。绘画绝不需要象音乐那样，与音乐最不相象时就是最好的；固定的，具体的，最接近的，没有时间限定的。”随后他便会一言不发，进入状态，然后用双倍的注意力去工作，朝被画者点头做个鬼脸。他用嘘声责骂并嘎嘎地嘎气。他会匆匆地倒回去考虑墙上镜子里反射的绘画的效果。被画者会看到奥尔巴赫盯着那反射效果出神，下巴和脸都涂得黑兮兮的。有时候，他的嘴张得大大的，充满着渴望，非常像日本的盔甲面罩。他会自言自语地说：“现在什么才让人感到特别不真实？”“是的，是的”。“就是这样。”“过来，过来呀！”而且会拉长了脸，愁眉不展地说，“不，不……不。”此时，他又会从旁边的书架上随便抽出一本书，翻到一幅复制品——贾戈麦蒂的《割断喉咙的女人》，1873年至 1875年隐居时塞尚的《戴帽子的自画像》，维米尔的《戴头巾的年轻姑娘》——把它放在他能观看到的地板上，“就是看一看有价值的东西，”只有理解了奥尔巴赫对渗透作用的期望后才能知道，其目的不是对被画者的虚荣心理表示友善。到一天快结束的时候，这幅绘画有一点象模象样了，尽管还不是一幅胜过真人的画：一个已变黑了的爱尔兰人，扁扁的鼻子，他的右颧骨下有一道深层影子摇摆划过的痕迹。再经过十二次作画，这不会超过四个星期，这个创造物就会发生突变，有一天它会变得浓厚像个侏儒，溶入在画中那位狂怒的人的细节里；他会在某一个需改动的地方陷入沉思之中，又用挑剔的眼光盯着另一处，当一大块脸部被遮掩在乱蓬蓬的钩状线条（头发）和橡皮那弯来弯去的白色的乱涂痕迹（头部后面那部分空间中的混乱部分）里时，他那双眼睛的观察几乎又转向第三处需改动的地方。最后，终于达到了相似，但就象一个鬼样，完全失去光泽的银色。

### 四

F·H·奥尔巴赫 1931年出生在德国的一个犹太人家庭。他的母亲夏洛特·诺拉·博查特是立陶宛人，曾经也是学习艺术的学生，她在经历了一次简单而又不幸的婚姻后，与在柏林从事专利律师工作的富有的麦克斯·奥尔巴赫相遇并结婚。法律是整个奥尔巴赫家族的职业，他的五个叔叔中有四个都是律师。

奥尔巴赫对他在柏林的儿童时代已记不起多少细节。他能记住的主要的东西就是父系血缘的阴影和似乎贯穿于他所做的一切中的焦虑。他的父母因为是资产阶级又是犹太人，因而对他们自己和他们的儿子感到十分的恐慌。弗兰克·奥尔巴赫出生那年也是奥地利安斯托尔特信贷行倒闭的那年，它将金融震撼的影响送到了整个的中欧；几个月内，德国达那特银行的关闭导致了整个德国银行系统暂时关闭。当奥尔巴赫开始蹒跚学步时，柏林街头上行进的都是些教世界军（SA）的棕色衬衫。当他快两岁时，希特勒当上首相，通过法律授予的权力，成为德国的独裁者。联合抵制犹太人开始了，建立了第一批集中营。通过民歌和啤酒馆，通过喇叭放出的大合唱的尖叫声和皮靴踏在碎玻璃上发出的嘎吱嘎吱声，欧洲犹太人的命运开始转向其行政管理的高峰。象奥尔巴赫父母那样的人，那些具有自由主义受过教育的职业阶层的德国犹太人，在其家庭传统中，大屠杀至多也不过是种模糊的记忆的男人和女人，不可能想象到最终的解决办法；在希特勒和西姆莱的脑海中这个办法正在酝酿成熟，就象孵化龙蛋似的。但是，奥尔巴赫一家人生活在不断增长的忧虑中，这如同另一个柏林犹太人的父母一样，数年后他成为奥氏之子在伦敦的密友之一——画家露西安·佛洛伊德。那种对大多数德国非犹太人文化的冲击的担心已滋生于任何在柏林已被同化的中产阶层的犹太男孩中，某种程度上说，在一个波兰血统中是不可想象的。它就象在奥尔巴赫一家的生活之上悬起一层阴，在任何情况下都不会让人完全感到欢愉。它伴随着他们的儿子一同诞生，在奥尔巴赫来看只记得是“疯狂的溺爱”。“我记得穿上立绒灯笼裤的套装却没有自由，我不能到房子附近的公园里去乱跑。当然，我也不能独自一人跨出门外一步；如果我父亲晚半个小时回家，我母亲就开始焦虑不安。”这个小男孩是不可能感受到这一切。他接受了他所需要的保护，但却安心心地回避，用成人的语言来说就是“对资产阶级自我保护的生活有着极大的不耐烦的情绪。”

到了 1937年，很显然这个六岁的男孩如果在德国呆下去的话肯定会处于真正的危险之中。但他的父亲不愿走，大概就象其他许多犹太人一样，他也希望纳粹主义会温和起来，希望它的种族政策会因为文化和经济需要而淡化

一些，希望那些坚定的成人仍然会呼吸可能使一个小孩闷死的空气。奥尔巴赫因为机遇和运气两被拯救了出来。1937年，他一位当律师的叔叔的合伙人已到意大利去了。在图斯卡尼，他和作家爱利斯·奥利果(Iris Origo)相遇，后者就是以后《普那托商人》一书的作者，她现在擅长于对佛罗伦萨羊毛贸易的研究。奥利果开始对在德国的犹太儿童的不妙的命运感到担忧，因此，她决定在这方面做一点实际的工作，无论它多么微不足道都行。一个真正的慈善行动都比任何夸夸其谈都好得多。她同意为六个男孩和女孩的衣食和教育提供资金，如果他们被送到一所英国学校里的安全地方的话。她对这些儿童个人并不了解。其中一人就是奥尔巴赫。作这些安排也花了些时间，几乎比任何家庭花的时间都多。1939年初春，奥尔巴赫一家为他们的儿子准备好行装，乘火车来到汉堡，将他送上一艘驶往英国的船。该船四月四日起航，刚好是在他八岁生日之前。

奥尔巴赫再没有见过他的父母。在以后的三年里，只有几封红十字会信件通过一定渠道送到他的手中——这只不过明信片，字数限制在二十五个字之内，除了表明马克思·奥尔巴赫和夏洛特·奥尔巴赫仍活着之外，没有任何真正的消息。但1942年之后，便音信杳无。焚烧炉已经吞噬了他们的生命。战后不久，奥尔巴赫的一位朋友回忆说，奥氏收到了一个包裹，内装着他父亲的财物，包括一块金表，他把它拿到珠宝店卖掉了，并用这笔钱另买了一块表。数年之后，他才向别人谈到了他的父母的情况。

人们可以推测这一灾难性的损失对奥尔巴赫的工作倒底产生了什么样的影响呢？“根据人的本性来说，可能有，也可能没有”，托马斯·德·昆西写道，昆西本人也失去了父母，“其好处就在于他早年便成了孤儿。”每年有数百万的儿童被迫从其父母的保护下分离，举目无亲，抛入这个世界，因为他们不能理解的，而且在其以后的生活中将无意间误解的种种原因而成为孤儿。在他们当中，这个百分比中有很小一部分人长大后成为了画家或雕塑家。有种观点是荒唐可笑的，即在一个人失去双亲与作为成人对其工作所形成的观点之间有着某种必要的可预见的联系（尽管一般的创伤以一种普通的风格已将其自身雕刻下来）。儿童时代的奥尔巴赫本能地将他的背背离乡的生活以及其父母的去世看作是对他的抛弃，这一点是可能的，的确也是可以确信无疑的。从那块表的故事中，你可以推断出对去世的父亲那种不可平息又含有渴望的过分行为。而正如同奥尔巴赫的早期绘画似乎从根本上企图将他自己的童年连系起来，并通过借用油彩作为最根本的物质——那种高于视觉的格调，将他自己再次置于与他母亲那逝去的身躯的接触一样，那些绘画的最后形态中的人物肖像，那些涂抹黑了的骨灰似的幽灵，在那漫长的构成和脱离现实的过程中，反映出某种虚无缥缈的东西，仍包含着不可逃避的痛苦包袱：这些从燃烧过的灰尘中想象出来的人像，或许就产生于烟囱里面，产生于在她的身躯最终的难以让人忍受的损失之中。

早期失去父母可以说是最为有力的创造性动力。我们将所有的结构，不管是固定不动的或者是动荡不安的，都放在一块儿来填补这种情感上的空虚。而且用某种程度上的医治创伤的力量来掩盖它们。这位未来的艺术家，或者说是学者，由于还是小孩时就已遭受了无爱、遗弃和自身死亡的恐吓，而这又和其父母的去世有着不可分割的因果关系，也许的确发现这种创造性的风险更可以让人忍受，这是因为其成功的结果所赋予的情感力量和自信所致：早期的损伤或许（或者说象德·昆西提醒我们的那样，或许没有）可以为以后在黑暗中有所飞跃提供有利条件。同时，渴望安全也深深地铭在他这个孩童似的成人的习惯中，这也许将某种光明照亮了奥尔巴赫异常稳定的风格：每天从早晨到黄昏，他那工作，工作再工作的程序；毫无变化的画室，充满着废弃的油彩味，到处都是绘画的碎片和图案；就象佩内洛普的编织品一样，这是人像的漫长的积淀，每天的摩擦和分解；那种不断从对所熟悉的主题着得的固执的态度，这也是奥尔巴赫的性格的特殊标志。在孩童时代就没有得到的家庭温暖在他的工作中，在他时时刻刻处理的仔细观察的对象中不断被唤起并进一步深化。“不断对同一头部一次又一次地进行绘画，”他会这样说，“会使你进入不熟悉状态；你会逐渐走近有关头部的最原始的真实，就好像在一场家庭争吵之中人们会完全暴露出最原始的真实一样。”奥尔巴赫的绘画以一种更为普遍的方式完全脱离了错置的恋情情节冲突——那种扼杀父系传统的强烈欲望，不管是在未来派宣言中形成的抑或是六十八次呼唤根本的文化复兴——这就是在他青年时代先锋派神话的特征。他嘲弄那些“创造一系列迎合性的，看上去有根本性变化，然而却完全没有一点大变动的艺术家。”奥尔巴赫追求的形式产生于展露无遗的对“现实”全面的感受——物体的结构、重量、密度、柔韧性和耐力，在画室里对头部的凝视，裸腹的下垂和光泽，在普里姆斯罗斯山中弯弯曲曲的林木之上的使人眼花缭乱的天空。但同时，较之用西方象征艺术十足的传统进行抄袭来看——一种在二十世纪后半叶几乎让人没法辨认的任意曲解并被减弱的传统——他的每一幅画，无论是成功之作或是失败之作，都是用投入到高水平上的强烈欲望更深刻地表现出来了。简言之，他是位保守的艺术家。在基本意志和保守主义之间的紧张关系给奥尔巴赫的工作提供了许多特殊强烈的感情，就如同它曾为贾戈麦蒂提供的

一样。或许可以这么说，不管有多么空虚无力，奥尔巴赫对充满着为其艺术提供了养料的过去那段时光的确信态度的情感根源，应回复到曾经那位只有八岁的小男孩，他于1939年4月7日从来自于汉堡的那艘船上的舷梯走下来时，就发现他自己和在船上新结识的两位朋友及其保姆，站在了南安普顿的码头上，紧紧地抓着箱子，准备在一个陌生的国度开始学习。

## 五

位于肯特在法弗舍姆附近的兰哈姆的邦斯学校，在“进步”教育方面是英国相当著名的实验之一：由一位德籍犹太资格会成员安娜·依辛格（Anna Essinger）所构想并开设的一所不同凡响而又理想的学校。“坦塔·安娜”（在其晚年由他人所取的名字）在战前赴美学习。他和在费城的资格会的朋友们呆在一起，而且对朋友会（它在德国只不过是个小圈子）在美国所取得的具大实际影响有着深刻感受。停战后，当她返回到德国时，在魏玛动荡的旋涡中，她将自己投身于为解救德国儿童的美国资格会基金的管理工作。正如她以后所述，突然问她负责250,000个儿童，甚至于连他们的姓名她都不知道。这似乎对安娜·依辛格来说太为抽象；因此，她在德国南部离马尔姆不远的黑尔林根开办了一所私立学校——兰苏尔海姆学校。她这所学校开办了近十年，但在1932年，这位令人敬畏的女人意识到学校的日子——对一半以上的犹太学生来说——已是屈指可数了。她决定将他们送到英国这个安全的地方，她将在那里为他们开办一所新学校。她不厌其烦地恳求那些父母们和他们的孩子们分别，但并非他们所有的人都愿意这样做。这是由于在1933年许多犹太人仍希望希特勒会保持理智。但有些人的确接受了依辛格的恳求。到了1933年底，她带着一大群孩子乘船来到英国。在一些英国犹太人的帮助下，尤其是在《左翼书籍俱乐部》出版商维克多·哥兰兹（Victor Gollancz）的帮助下，她买下了一幢杂乱无章杂草丛生的乡间房子——邦斯大院，然后以很小的一笔钱将其改变成了一所似乎对五十年前英国教育的老一套做法来说是异乎寻常的实验学校；为难民们开办的男女同校的寄宿学校，没有肉体惩罚，根据大学文科设置课程，朴素的生活以及崇高的思想。

当奥尔巴赫手拧着皮箱到达英国时，使他感到振奋的是看到了“任性的，长着长发的，衣衫褴褛四处乱跑的小孩”。显然，那种绒制的灯笼裤和手的交叉姿势已成为过去。他那种思乡的痛苦在某种程度上由于发现许多的学生是德国人时而有所缓解。

从1940年到1945年，该校及其学生们疏散到什罗普郡。这样，奥尔巴赫在英国乡村的绿荫丛中逐渐成长，而这里又远离正将伦敦变成废墟的德国空军轰炸机群的轰炸。对这位年幼的德国犹太人来说，要唤起当时是怎么回事的回忆，现在并非那么容易，这是由于在闪电战期间他生活在英国的安全地带，感觉到的是不受德国人骚扰的避难所，然而对他们来说却是封闭的，这是因为在安全和死亡之间那些最不稳定的分界线的缘故——一条小小的护城河，即英吉利海峡。在他们当中的许多人（奥尔巴赫也不例外），英吉利海峡增加了一种完全是谢天谢地的感觉，这远比任何一个美国人要强烈得多。在海峡那面是一场恶梦，你可以看到奥尔巴赫充满激情的英国味的根源，因而他一生都厌恶到国外去旅行。

邦斯大院为了提供了对地域的感受，以及具有利激性的和冒险性的（如果飘忽不定的话）教育。这所学校长期以来注重理想主义而淡泊金钱的教育，尤其强调大量的时间概念。通过他的回忆可以看到，该校的英国学生有一个显著的特点：他们大都是离异的左翼父母的子女。其文化背景有一部分人是资格会的，有一部分人为费边社会主义党，强调公有价值和平淡的生活。食堂的餐桌上放着盛着水的锡罐水灌；在每顿饭前，孩子们和教师们手拉着手，以无言的方式进行感恩祷告，而非拘泥于形式的祷告。“这地方四周都弥漫着强烈的清教徒气氛，有一种拘谨的感受。它会有很大的文化势力行为，而且给予我们那种被训练成文化精英成员的感觉。那种在今后的生活中挣钱的思想在此是完全未加以考虑。”“感觉”在那里是被忽视了的，而未来的学术成就几乎被当作副产品。根据电影制片人米歇尔·罗米尔（Michael Roemer）的看法——他在邦斯大院比奥尔巴赫高一个年级——：该校具有“非常陈旧的犹太风格，从某种意义上说，它对公社有着强烈的意识，对成为一个好人施加了很重要的影响，……它具有相当强烈的以色列集体农庄的道德观，或者说得准确些，在我多年以后第一次访问以色列时经常被提起的那种道德观……它强调将公社视为一个家庭，有性的限制……。在那里，有一种非常强烈的力量，而它大多是从像‘坦塔·安娜’和汉娜·柏格斯（Hannah Bergas）这样的妇女那里散发出来的。男人只是附属物。”（在奥尔巴赫的主题中，女性的数量远远超过男性，尽管他的朋友戴卫·兰多（David Landau）自1983年以来每周一次坐在他面前供其绘画。）然后，邦斯大院赋予给奥尔巴赫主要的礼物比这更为根本。它通过给他一个大体上新组成的欢乐家庭而使心理上有所平衡。

除了坦塔·安娜自己的自信之外，战争期间的各种条件保证了邦斯大院的社会主义的知识。它的教师要么是德国、奥地利难民，要么是为了道德或宗教原因拒绝服兵役者——学校紧张的资金不可能吸引超过兵役年龄的有经

验的教师。大多数非教学人员都是移民。其园丁是钢琴家阿特·施纳贝尔（Artur Schnabel）以前的学生。锅炉房的司炉工是威尔霍尔曼·马克沃尔德（Wilhelm Marckwald），奥尔巴赫记得他是位“勉强称得上戏剧天才”，是德国戏剧家尼奥波尔德·杰斯勒（Leopold Jessner）的门徒：在他二十三岁这个成熟的年龄就指挥过法兰克福剧院，后来到了巴塞罗那，为西班牙共和党制作戏剧和宣传片。“他对我们进行了训练，可以花上整整一个下午去练习一篇很短的演讲。在马克沃尔德的指导下，学校在邦斯大院的戏剧事实上完全不是校园戏剧：它们是由一位受到挫折的至善论者创造的专业性戏剧，他只能用他已有的材料——战争时期的代用材料，即孩子们的才能。”罗米尔所记得的有所不同。根据他的回忆，马克沃尔德在他与这些小学生们的工作方面丝毫也没感到是“代用品”：他是位天才的富有创造性的老师，他会尽力使任何一位和他一块工作的人尽可能投入进来，而且他认为，随着时间的推移和训练的加深，奥尔巴赫有可能成为一位严肃的演员。”“马克沃尔德多年后告诉我，“罗米尔说，“弗兰克作为一个‘普通人’的表演，是他在邦斯大院所看过的最为普通的事。我不能想象一个小孩在扮演的那个角色中是怎样变得‘普通的’，但马克沃尔德并非是个傻瓜，要是如果他所说的话有可能是真实的。”

奥尔巴赫是个天生的模仿家——他对文化名人的模仿仍带着贬低的性质——，但正是通过马克沃尔德的训练，他那死记硬背的言语记忆能力逐渐变得超过对所画的及造形的形式近乎于档案式的记忆力：他仍能通过心记背诵他还是个年青人时就占据了 he 大部分想象力的那些诗歌——奥顿，艾略特，济慈，布莱克，多恩，耶茨，甚至于那些极少为人所知的英国作家，如乔治·巴克（George Barker）。马克沃尔德的职业特性不管对小学生的戏剧有多么不相称，通过奥尔巴赫目睹的艰巨的排练，总算是全身心献身于艺术的一个例证，而且在奥尔巴赫的身上已刻下了深深的烙印。

除了那种“一位好奇的伴演守门人和绘画教师的抽着烟斗的妇女”偶尔出现的形象之外，邦斯大院没有提供任何艺术培训。不过，他仍满怀热情进行绘画，并能把握住现代艺术的复制品技巧，——大多数是爱德华·伯拉（Edward Burra）和保尔·克李（Paul Klee）的作品——他把它们钉在他小卧室的木头墙上。他读过R·H威林斯基的《现代法国画家》一书。在他十五岁时，曾在一墙墙上用粉笔画了人头像，为此而犯了个不大不小的错误，违反了校规。“一个这么善良的资格会会员怎能因如此一次故意的破坏行为而惩罚我呢？我不得不用擦子将这一切擦掉，这可要花很长的时间的。随后，我不得不到三英里外的镇上去给那位屠夫帮忙，他那辆运货车坏了，我们得把供120人吃的肉拉回学校，大约有四十英磅重，这些是战争时期的定量供应。”

奥尔巴赫带着那种对从邦斯大院出来后于1947年来到伦敦度假的没有丝毫强烈的情感：一位十六岁的战争孤儿，在这座战后的城市中没有多大的漂泊。他的父母已经去世，但奥尔巴赫的许多亲戚要么在战前要么在战后都在伦敦居住下来了。奥尔巴赫所需的某些教育指导来自于他的表兄格德（Gerd）和格达·波黑曼（Gerda Boehm），而有些道义上的支持则来自于一位叔叔雅各伯·奥尔巴赫（Jakob Auerbach），他是在荷兰躲藏来渡过这场战争的，并于1946年来到伦敦。这些亲戚，以及一位居住在布宜诺斯艾利斯的舅舅汉斯·勃哈特（Hans Borchardt），开始一两年，每周资助他四英镑十先令（对一位四十年代居住在伦敦的青年人来说，这并不算艰难）。奥尔巴赫可以在庞德大街十九号付他那份房租下一个房间，这房间是他和他的一位音乐朋友雷勒·舒来因（Rainer Schuelien）共同租下的。他对这些长辈亲戚感到内心不安，“我很少见到他们，而且不想真正告诉他们有关我正在做什么的情况。实际上，我并没有得到任何教育，只有我过去在邦斯大院所受到的培养这一点除外。”

马克沃尔德已向 he 灌输了进入戏剧界的想法，因此，他倾向于在肯辛顿的左翼剧团——团结剧院。它与邦斯大院有着非常密切的联系，其中的成员之一就是坦塔·安娜的侄儿赫尔曼·依辛格（Herman Essinger），另一个就是奥尔巴赫读书期间的朋友弗兰克·马柯斯（Frank Marcus），他是后来《修女乔治谋杀案》这篇小说以及其它黑色荒诞派喜剧作品的作者。奥尔巴赫想做布景工作，而且为戈多尼（Goldoni）的《一仆二主》设计了布景。他还有一个创造出古怪的《哈姆雷特》的想法，——这在很久以前就表现出来了，也许，就早他是期绘画的那种幽闭恐怖的色彩浓度，完全是用油彩堆集出来的——一个较之埃尔西诺（Elsinore）那种虚设的敞开的城堡防御墙来说，更为重视宫廷生活那种错综复杂的视觉效果（《哈姆雷特》，“一种拥挤的《哈姆雷特》，舞台上有许多房间，有那种养兔场的感觉。”奥尔巴赫为寻求适合的场景开始工作，设计并研究了有关照明方面的知识。

尽管 he 付不起钱买票去伦敦西区的大剧院看戏，但他经常去音乐厅。那种现在已不复存在的英国式的音乐厅使他着迷。

二战后在这些音乐厅存在的那些年头，他成了一个爱好者。当他第一次来到埃哥韦尔路古老的大都会剧院时，他只有十七岁。当时，爱德华丁音乐厅的大名人仍在舞台上做演员。他见过乔治·罗比（George Robey），八十几岁仍在演唱，跳舞并讲些“相当秽浊”的有关解剖学方面的笑话。他那些最令人喜

爱的东西现在大都被人遗忘，就象麦克斯·米勒（Max Miller）一样，后者是位喜剧演员，当穿着用印花布做的灯笼裤在舞台上乱蹦乱跳时，他会说出一串串低级庸俗的黑话。“他可以驾驭伯明翰南部任何地方整个一幢房子。他就象W·C·费尔兹一样，性情暴躁，十分吝啬，而且喝酒从不付钱。他一周赚九百英镑，这在当时可是一大笔财富；据说，他死时在整个的英国都有保密储蓄帐户。我曾一直都崇拜他——当他单独出现在不友善的人群之前，从不掩饰他对观众偏颇的轻蔑，而且每次都会打他们。”

奥尔巴赫被那些老资格专业演员过分排练的方式所迷住。“穿着耐磨的中号绒服，在某种程度上就像是绘画，那可是我能利用的东西。”

他与他们的执拗，他们工作的那种被限制了的形式，以及他们能通过固定的陈规渲染出的发明创造等方面是一致的。所有这一切与他自己的气质相一致，它对那些熟悉的物体着迷而又进行详尽研究有着依附关系，在平凡之中寻找最原始的东西。”我喜欢看他们工作。如果人们从来都考虑认为普通人都是质朴无华的话，那么他们应该考虑到音乐厅的微妙之处，也就是冒险之处。这就是为什么我不喜欢那种‘为人民的艺术’的观点——人们所喜爱的是伟大的艺术！”在莎士比亚的戏剧中， he 争辩说，“总会有某些受到保证的支持。这个剧本具有权威性——一种“古典之味”，以它自己的正确性表现出一种历史的设定。剧团里的全体演员都相互支持。整个情形都会让你准备表示赞同。但音乐厅的演员不得不从头做起，以期取信于观众。想一想汤米·库柏（Tommy Cooper）：一位个头高大，大声喧嚷，寂寞孤独，戴着圆筒形无边毡帽的人，比实际生活中的个头更为高大，在毫无怜悯心的观点面前表演失败的戏法，来应付他自己的无能，这可是带着令人难以忍受的淡泊假装做戏。他并非为一个‘伟大的演员’。但他却是一个有着冒险、勇气和优点的缩影。”这样的人将身心献给了艺术完善这一理想，因此，这也逐渐开始在年青的奥尔巴赫的头脑中形成这种理想。

奥尔巴赫怀揣着邦斯大院（即学校——译注）的高中毕业证书毕业，但没有获得拉丁语的合格证书，这使他为了大学的奖学金费尽了力。无论怎样，他还是倾向于艺术学校。 he 向“由亲戚们组成的财团。”进行募捐，他们所凑起来的钱还不足以付他的学费。而他仍然需要艺术学校的奖学金。邦斯大院实在是“太清贫，太与外界隔绝，因此，没有任何人，哪怕给我提供最微薄的支助，以便让我进入艺术学校”，唯一能接受他作为旁听生的地方就是一个叫做汉普斯特德郊区公园学校的工艺美术学校。该校提供绘画、插图和雕塑方面的业余课程。其强项之一就是书法课，由校长奥利弗（Oliver）主讲，现 he 雇用了他的学生作为徒弟——在战后的英国，对用于有关战争中去世的人和具有纪念性意义的书籍方面，竭需黑体活字和斜体字。奥尔巴赫在此方面毫无天才可言。“我实在是太笨拙。我想（老师们）把我看作是个干粗活的人，一个外国佬，没有竞争性，毫无希望的人。我就象条出水的鱼。”

所幸的是，在被录入该学院不久， he 认识了圣·马丁艺术学校的教师阿奇博尔德·齐格勒（Archibald Ziegler），后者的妻子曾在邦斯大院执教，而且对年青的奥尔巴赫的天才在一定程度上确信不疑。齐格勒将他引见给圣·马丁艺术学校的校长，之后奥尔巴赫被录取作为1948年9月开学的一年级学生。这使他在另一个地方又度过了两学期。 he 仍然还是个学生，有资格乘坐免费公共汽车，享受免费牛奶，以及付六辨士的午餐。 he 靠着这些度日，挟着一叠绘画作品疲气地奔波在伦敦的艺术学校，1948年1月被博罗综合工艺学校（Borough Poly-technic）录取为一名旁听生，该校位于大象城堡附近的泰晤士河南岸。

据称，博罗综合工艺学校曾经一度是伦敦最“先进”的绘画学校，别的不说太多，仅看一例：就在第一次世界大战之前，在罗杰·弗莱（Roger Fry）的影响下，该校就经历过实验期，1911年，在其他一些英国后期印象主义者（包括邓肯·格兰特（Quncan Grant）和弗莱德利克·爱特奇尔斯（Fredrick Etchells）的帮助下，弗莱就装饰过该校的学生食堂。但到了四十年代，对现代主义的信任及风靡一时的主张早已不合时宜。从主要的方面来看，它是所商业性艺术学校，而且是一所相当不错的一所学校。英国好几个最佳的广告画设计家，如托马斯·爱克斯利（Thomas Eckersley），都曾在此执教。（他们得谋生计，“设计”在当时仍不是谋生之道，但到了60年代就成为了重要的渠道。）”我认为我也许会成为一位商业艺术家——某种可以向我的亲戚证明我自己的东西，是他们向我提供了赡养。”博罗学校不仅提供艺术课程，也提供工程课程和面包烘焙课程。它是由一个叫做帕特里克先生（Patrick）开办的，他是位面包设计师，其杰作就是一个塔式婚礼蛋糕，是由白金汉宫于1947年11月为伊丽莎白公主和菲利浦王子的婚礼预订的。当奥尔巴赫小心翼翼地走进这位和蔼可亲的人的办公室，他所看见的墙上第一样东西就是一幅反映此事的绘，计划，侧视图以及其内部支撑部分的分解图。

在帕特里克先生的办公室里吸引住他的第二样东西就是一幅水彩画，它是由博罗学校的一位教师大卫·邦堡（David Bomberg）于二年代画的。

## 六

当奥尔巴赫未接受邦堡的个人指导时，邦堡已五十七岁， he 是个不适合

时代的人，一个失败者。人们把他看作，如果完全是这样的话，看作是一条奇怪而又幼小的鱼，其风格的转变预示着绘画核心的失败——从他那涡纹主义年代的抽象木偶人物，通过他于二十年代在巴勒斯坦精心创作的绘画作品《维丢特》(Vedute)，到他于三十年代在西班牙的昆卡(Cuenca)和拉龙达(La Ronda)画的宽幅风景画中就有这样的预示。这种名声产生于他在一战后其创作方式的改变，而且在其余生中，这一直伴随着他。

大卫·邦堡(1890—1957)出生于伯明翰一个贫民窟，在伦敦东区长大。他的父母并非严格意义上的东正教徒。不顾摩西法律反对创作木(石)雕的偶像，他的母亲丽贝卡(Rebecca)把他作为一个艺术家来培养他的天才，而他的父亲(一个易于压抑而又爱发怒的人，其子以后也酷似其父)对此并不持鼓励态度。但在亚伯拉罕·邦堡(Abraham Bombberg)的门上总挂着门柱圣卷(指挂在门上的一个匣，内装圣经，以示犹太家庭的信仰。——译注)，而他的儿子却继承了他的犹太血缘和传统方面的性情暴戾的全部秉性。邦堡来到艺术学校学习——威斯敏斯特艺术学校的夜校班学习，在这里他的绘画教师就是塞克特。1907年，约翰·辛格·萨金特(John Singer Sargent)，爱德华七世资本主义信仰的冯·迪克(Van Dyck)，让这位17岁的男孩受到他的庇护，并让他进入斯莱德学校(Slade School)学习。

邦堡来到这所充满自我批评倾向的斯莱德学校，去驾驭绘画和人物构图的精湛的技巧。从此之后，这些再也未离开过他，而且它们也给他向现代派风格转换提供了真实性。后来，他烧掉了他学生时代的大部分习作，仅仅保留了那些他通往涡纹主义道路上的绘画作品。但人们不可能看到邦堡最根本的地方，而且也看不到它是怎样置入到“学院派”绘画中的，后期现代主义艺术教育，由于深受其害，半世纪后也摒弃了这种东西。

为了使世界更简单，为了将其降低至某种关于身体和空间被逐渐减少的符号，而这是邦堡在其1913年的大型涡纹主义构图中创作的作品——《泥浴·在狱中》——人们首先必须得在细节上掌握它。从细节性的研究向抽象和减化这一过程，其目的在于浓缩和加强隐含在我们所看到的物体的纷乱困惑之中的可视韵律，这是处理自然的方法的一个方面(尽管是唯一的方面)，它也是邦堡后来假借“物质中的精神”这种幌子，试图传授给他的学生的东西，这些学生中也包括奥尔巴赫。这是对邦堡本人具有最深刻意义的一种托辞，但是这注定就象汉斯·霍夫曼的“推拉”理论一样，成为一个时髦词令。如果一种现代派风格很难让人制胜，那么它就是那种堆积的毫无意义的空间，充满着条状和块状的人物，执着地为摆脱大地而挣扎的人物，这就是邦堡1912年在《埃兹柯尔的象想》(The Vision of Ezekiel)中所作的画；它描述了先知对以色列复活的预言：

人类的儿子，这些骨头即是整个的以色列这幢房屋；他们说，注意啊，我们的骨头已干枯，我们的希望已丧失，我们已被断为片块……你定会知道，我就是上帝，在我打开你的坟墓时，哦，我的子民，当我带着你走出坟墓，我会将我的精神赋予在你身上，你就会生存，我将让你回到你自己的土地上，……

邦堡的犹太风格，说得轻一点，至少对他十分重要，就如同他对现代派圈子的文化观念的依附一样，通过这个圈子，他就象战前伦敦年青的天才们，就象温德汉·刘易斯(Wyndham Lewis)，T·E·休姆(T·E·Hulme)以及涡纹画派等一样进行活动。前者在其绘画构想中深深地烙下了烙印，后者却没有；而战争却将它们扯得粉碎。

邦堡在1916年初当他被送往战壕之前，就已信奉了涡纹主义的信条。艺术应该是强烈的，赤裸裸的，有棱有角的，直接的；它应该颂扬“新时代”，其主要的隐喻就是指机器。“我完全放弃了自然主义和传统，”邦堡在其1914年7月于伦敦的切尼尔美术馆举行画展的前言中匆匆写下了这样的笔记，“在此，我使用了自然主义的形式，我已将无关的事物全都删除掉了。……我观察自然，尽管我居住在一座钢铁城市。”在和平年代爱上机器非常容易，但第一次世界大战——历史上工业化导致大量死亡的第一次世界性战争——将对机器的崇拜化为乌托邦的胡言乱语。在此，有关人和机器的真理已在一堆堆腐烂的肉体中描写出来了。1915年在英国，没有任何人想到过这一真理。

在战壕中，邦堡经历了精神危机和神经崩溃。他几乎达到自杀的边缘，他用枪射击了他自己的一只脚，——由行刑队进行惩罚的一个过错。幸运的是，军事法庭宽恕了他。停战之后，他再也没有回到那种曾在1913年充满着他作品中的机器和机械立体主义天真的乐观主义。而且，如果说拒绝这种观点意味着抛弃“主流的”现代主义。这的确也是如此。“我们毫无需要去考虑人类成就的物质意义”，他后来写道，“随着科学机械化和个体人的消失的接近，我们急需确认个人的精神意义及其个性。”

这样，邦堡在其三十多一点时，又返回到对自然的进一步的研究。其他的一些先锋派艺术家(毕加索，莫朗第(Morandi)，奈文森，德朗)战后感到了这样一些“保守的”冲动，但邦堡却将其引入到极端，并开始创作极为准确的风景画，描写巴勒斯坦这个地方的每一块石头，每一片灌木丛和每一垛墙。他以此希望再次强调世界的整体感——指秩序和现实中的目的——就是那种被战争混乱破坏了的整体感。

也许，正如彼得·福勒(Peter Fuller)已指出的那样，邦堡选择圣地作为主体，有着极为深刻的动机。这远远超过美学选择：犹太人的原始领地(尽管当时以色列国并不存在，而且邦堡无论从那个角度对犹太复国主义没有同情感)可能就是他具有安慰性质的风景地。

但无论它怎么样，邦堡对二十世纪现代主义的“背叛”并非是精力衰竭，而是某种具有勇气的行动。通过这一点，他否定了他自己在先锋派中的作用，同时也否定了大多数人物画那种不冷不热的常规。以踌躇不定而触动了他的批评家的东西，产生于关于艺术家应确定或不确定什么这两方面的某种令人痛苦的道徳责任感。邦堡作品的力量和他的生活的痛苦也源于此。若想理解奥尔巴赫的信条，就必须要注意邦堡其人，以及他的典范作用；这位年青人身上就有许多在这位长者身上都有的东西——即奥尔巴赫的经验论，他对现代主义习俗的藐视，他对理论和思想意识的渴望，他对过去的崇敬以及他决心绘画，就好像过去和现在没有断裂似的。

在战后的伦敦，邦堡的生涯彻底失败了。在他生命的最后十四年里，没有任何艺术馆再接纳他的作品。如果说他就是他自己最可怕的敌人，那么这仅仅是因为没有任何人认为他是值得反对的。但是，在1945年夏天，他的确获得了一个职位，尽管它非常乏味，即在巴勒综合技术学校教授业余学习班。在非常偶然的情况下，由于一位在一群天才学生身上起作用的具有超凡魅力的老师的缘故，这一代学生中有些人的作品将会获得极大的营养。这与四十年代在纽约的汉斯·霍夫曼一样。也与在伦敦这所小小的学校中的邦堡一样，他的学生中也包括奥尔巴赫和后来的柯索夫。

邦堡的教学态度并非什么随随便便。以教学仅仅作为谋生这种一般的想法，对他来说并不合适；教学只是某种在其自己的画室时间与真实生活之间的鸿沟似的东西。他有一种宏大的志向，即专心于形成学生的思想，去进行挑战(或接受挑战)；去进行辩论，建立理论体系，抵制被摒弃的东西；去认真对待画室作画并作出一定的表率。

虽然巴勒综合技术学校并非像圣·马丁学校或斯莱德那样的“一流”学校，但其氛围极有希望。正如奥尔巴赫所指出的那样，伦敦的艺术学校“在战后就敞开了大门”。它们拥有不同年龄不同辈份的人混合在一起，拥有业余学生和全日制学生，其中许多是外国人——奥尔巴赫记得在巴勒学校有大部分学生是美国退伍军队和波兰难民女孩——因此，这些年青的学生总与年长的学生有接触，这些年长的学生“实际上对生活非常严肃，而且也经历了许多……同时，在战后的英国到处都有这样一个情况，有这么一种非常强烈的情感，即每一个人都有受教育的权力。”因此，邦堡致力于工作的那种具有人性的材料，无疑就是充满着温和及孩子气的东西。而且，它并没有受到把创造性作为心灵治疗这种自我陶醉似的狂热崇拜的影响；这种狂热崇拜二十年后，瓦解了美国后来现代派艺术教育的各种标准。就邦堡而言，学习就是战斗；人们需要活力的恢复和热血来使他复苏。

他那块动摇不定的领地就是巴勒工程车间，这个车间已改为该校的画室：这是个通风良好四面有充满回声的砖墙的地方，高高的天花板，齿锯形的桁架支撑的屋顶，其门象怀尔德·威斯特沙龙的门把一样，当人们穿过门进出时它便会怦怦撞来撞去。邦堡就是在此进行着他生命的教学。奥尔巴赫以前从未听过他的课，而他最初的印象就是“一个中年人——当然，对我来说，他看上去老气横秋——穿着件白色工作服，又邈，又单调，尺寸又小。”

“他肯定是个不想给人留下印象的人，只有一点除外，就是当某人开始对他交谈时，就会意识到他是个异乎寻常活生生的人，并且是个精力充沛的人。我花了好一段时间才意识到他是我在艺术学校所见到的最难以对付最有智慧的人。”

邦堡对学生说话很平等。他可能说出任何闪现在他脑海里的东西，而且希望我们也这样做。后来我才感觉到，我现在仍这样感觉，这有可能是一种从何方面来说存在于他身上的表达方式，这种方式在第一次世界大战之前涡纹派时代的伦敦就存在的。埃兹拉·庞德(Ezra Pound)可能面对面直接讲述某个像耶茨(Yeats)这样的人，说他的诗歌不过是些胡说八道。我相信他曾经在把耶茨的手稿《塔》送还给他之前，在手稿上划下了这样一些字：坏透了顶！根据温德汉·刘易斯的说法，高弟兄·希莱斯卡(Gallدير Breszka)每次一看见他就会捧他一顿，其原因很简单，就是因为他不喜欢他的风格。有这么一种普遍的感觉，要谈论任何你想到的东西都是可能的，实际上完全是强制性的；而且如此的理论在很大程度上是令人感兴趣的，也会引起强烈的讨论，最后也没有人会对结果进行攻击。”

奥尔巴赫记得，在邦堡的课上没有任何能使人信服的正统观念。“现在有些人宣称，某种事物就是事实，因为‘这就是大卫·邦堡所赞成的东西’。但邦堡本从没有把任何人的信条看作是可以确定的事物。我想的话，就象每一种宗教秩序一样，就象每一次艺术和思想方面的富有创新精神的运动一样，什么才真正是进入未知世界的即兴的充满活力而又清新感人的跨越，已经被变为追随者的正统观念。这些课非常自由。”邦堡的学生愿意用炭笔在大幅纸张上作画，而不是用铅笔或墨水在小幅纸张上作画，但奥尔巴赫不记得有任何

超过这种情况下因压力而去作画，即“用大笔或炭笔作画，而且以即兴的方式来作画；有时是因这样一种情况下才不得已而为之：即坐在那里摆好姿势的模特个头非常矮小的情况，而且邦堡每周只有一个白天和两个晚上才授课。其课程并不是一个连续性的课程，这样便使人画得快一些。”

这种倾向于速度并强调姿势的一个结果就是，在邦堡的学生的作品和纽约学派某些成员的作品之间有着某种遥相呼应关系；就后者而言，在四十年代后期，实际上在英国没有一个人(当然也没有任何一个学艺术的学生)听说过这个学派。奥尔巴赫记得，他的同学，也就是六十年代“自动毁灭艺术”的倡导者戈斯塔夫·麦茨杰(Gustave Metzger)，“以一种完全单纯的方式在一块金属上‘画过’三个黑色的鸡蛋，就象马瑟韦尔(Motherwell)在《西班牙内战的挽歌》中的一幅画。”其他的学生拼命用五英尺宽的画笔在那些木板上“画下限制了人物部分的最具有经济性的格调”，这些所创造的肖像与弗朗兹·克莱恩(Franz Kline)的风格接近。这些相似的肖像画并非是由于某种时髦的潜流的影响，但亦非为偶然性。奥尔巴赫认为，它们的出现是因为“人们面对着相似的问题，不管是在伦敦还是在纽约——也就是说，人们面对着已成为某种风格的艺术，它具有一种难以理解的‘现代特性’，也就是后来的立体主义，三十年代末到四十年代期间已成为某种艺术的东西——人们都希望打破阻碍而获得某种更为本质，更少相似，更少外表装饰漂亮的東西，并且试图返回到某种原始冲动。因此，这些相似性仅仅是些偶然的副产品，从哲学上说，就是对返回到与自然世界深层次接触的严肃的企盼。”

1948年9月在圣·马丁艺术学校奥尔巴赫开始了他初学者的生涯。他在此学习了四年，然后进入了皇家艺术学院再学习了三年，随后在该院获得了一枚银牌和最高荣誉奖，并从该院毕业。在这漫长而又令人讨厌的学习中有大部分时间他常去巴勒综合技术学校的邦堡的夜修班听课。不久，他劝在圣·马丁艺术学校高他一个年级的柯索夫也去听课。柯索夫在战争中服过役，他比奥尔巴赫大五岁，“因此，他比我更清楚他是什么”。他们俩人都喜欢圣·马丁艺术学校的考试框框。“我想，我和里昂俩人也许比其他的学生更粗野，更具有反抗性。我们所需的东西应更少些文雅，更少些饮茶的时间，更少些限制。不需如此强调直截了当，也不需加以什么说明。”柯索夫当时的作品比起今天的作品，看上去更大更有胆量。奥尔巴赫的画室里由另一位艺术家的微乎其微的作品之一，就是早期当学生的柯索夫(1949)所作，该画是有关一位送煤人和他的马拉车，一个个头矮小棕色的肖像溶入他自己创作该画过程的热烈之中，该画的尺寸大约是30×20英寸。他记得这幅画“相当出色，相当不成熟，规格极大”，这是当他在圣·马丁艺术学校看见这幅画时，他的想法，当时在该校的半期考试作品也仅有这个尺寸的一半，22×15英寸。这一年，柯索夫考试失败了。“我受到的艺术教育非常有限，但我知道艺术家应该是什么样的！艺术家就是那种考试失败的人，被赶出艺术学校的人，就是那些不奉承老师的人——在柯索夫身上，我发现了某种天才的宽宏大量。”

从此，在任何情况下，柯索夫和奥尔巴赫保持着最密切的朋友关系，有关金钱，几乎淡如水。最终，他们气质上的差异显然在其作品中表明他们的观点。奥尔巴赫独行于世的压倒一切的感觉在他与孤独的联系中表现为孤独的人物，可此对此一次又一次地进行观察，每次可以重新想象为不同寻常的事物。奥尔巴赫对记事的兴趣实在太小。他从不尝试画那些有社会行为的人。他只画过一次群体人物《坎顿镇上的高蒙影院，1963年》。在其作品中甚至很难见到群体人物——这样的画总共才七幅：两幅《花园中的E·O·W，S·A·W和J·J·W，1963—1964年》；一幅《汶森阳台Ⅱ的内部，1984》；两幅《圣·潘克拉斯的台阶，1978—79年》；两幅《尤斯顿的台阶，1981年》。但人物仍以单独出现为主。这个单独的人物，戏剧性地加以突出，以其背景朝前站着，通过颜料渲染的材料的生动性，赋予了重量和稠变，这就是他的艺术的基础。

从另一方面来看，作为伦敦东西的犹太人，一个面包师的儿子，其文化背景就如邦堡一样，对其封闭性和宗教的相互依赖性的记忆是渗透在一起的，柯索夫就是根据他的多种经历在沉重地作画。对奥尔巴赫来说，单个人物的所指，对柯索夫而言则是以家庭单位为主，他描绘他父母的画组成少之又少的对二十世纪艺术时代和需求进行有力反思的作品之一。他那些有关在公共浴室，市场及地铁入口处的普通的伦敦生活场面，因许多画得很小的人物而挤得要膨胀了，而且从来不以暗示任何一种权力阶层或社会等级的方式来进行处理。它们似乎彼此都是种负担，而且也不能逃避那种封闭性或者是其社会基础的各种苦恼。它们就象果酱上的昆虫，粘附在柯索夫那厚厚的油彩上。柯索夫的社会人物的氛围忠实地反应了这种封闭性的民主传统；在这种封闭性中，正如米歇尔·罗密尔(Michael Roemer)曾经指出的那样，“人们之间的差别远远没有一般的束缚和共享的命运重要。”

1948年和1953年之间，柯索夫和奥尔巴赫一直在一块儿工作，他们在伦敦漫游以寻求创作动机，去画从汉普斯特德·希思(Hampstead Heath)到史密斯菲尔德(Smithfield)肉市场这样些场面。(他们和另外一个叫做菲力普·霍尔姆斯(Philip Holmes)学艺术的学生一起组织了一个“小帮会”)。但他们主

要的约会就在邦堡的夜校班上。不久，奥尔巴赫意识到，他在圣·马丁艺术学校画的是一种画，而在邦堡的课上画的是另一种。“我感到了这两者之间的矛盾……在圣马丁艺术学校为了使某种东西富有逻辑很有条理而且被人理解，我便学会了与我感觉到的东西妥协。而在邦堡那里，我从不对我的各种反应让步，但却否定使某种东西复杂化清晰化的机会。”他在圣·马丁艺术学校受训的影响，可以从一幅非常正式的关于出生，婚姻和去世的三张相联画中约见一斑；这是1951年从最初的绘画中表现出来的，油彩很薄，充满活力热切，有着博物馆参考价值。比如说，伦勃朗的《犹太新娘》，就是在“婚姻”这幅油画中一对订婚男女的创作素材；为了这幅画，奥尔巴赫还和一位女朋友在镜中摆出了姿势以供作画之用。

总的来说，邦堡的教学结果完全不同。作为一个刁钻的批评家，邦堡从不不让他的学生粗制滥造。他激励他们“明确表达他们对物质的体验。”奥尔巴赫回忆说，他要求他们“领悟因重力而被固定的人的重量，扭曲和姿势：以创作出那种状态的纪念性作品。”

他尽力使他們去考虑动力，纵深度，密度等这样的形式，而不是扁平盒子的薄层，这却是在英国受立体派影响的绘画的典型性的空间概念。他一直想使人理解这样一个观点：“眼睛是一个感觉迟钝的器官，”它的印象需通过其它器官才能增加，尤其是触觉；描述性艺术所需要的就是当一个人在黑暗的屋里四处摸索路时那种存在的完整性，即一点一点地摸索：

他把绘画简单地看作是获得有关围绕某物体整个360°各个方面的问题。而且，他从不相信人为地塑造某种事物以便赋予其重量感。重量只是某种你可以感受的东西——它是怎么可能虚构的。他也不相信使用文字花体可以产生出形状优美的大腿。他完全诋毁这种东西，把它只看作是一种熟练技术。它不过是那种奥古塔斯·约翰(Augustus John)愿意做的那类事。他对约翰持非常轻视的态度。他把约翰称之为可怜人的安格尔……

在某些方面来说，邦堡对综合技术学校学生的影响，尤其是对柯索夫和奥尔巴赫的影响，类似F·R·利维斯(Leavis，1895——1978)对剑桥大学几代英国文学学生的影响；其区别就是，利维斯在其一生中有众多的追随者。他们每个人都认为他本人在其自己的小圈子之外没有得到足够的认可(只有邦堡在这方面是正确的)，而且这两人走向了献身和对抗这两种极端。两人对其所厌恶之物毫不隐晦；俩人都认为布鲁姆斯伯利(Bloomsbury)利用商人一等的优越感和对艺术的浅薄涉猎已毒害了英国文化。邦堡没有任何一点他感觉他可表明是艺术诚实的最高典范的现代艺术家，就如同利维斯看待D·H·劳伦斯(D·H·Lawrence)——“实际上”，奥尔巴赫说，“邦堡感觉他就是他本人的劳伦斯”。但在俩人身上都有一种现代救世主的紧迫感，都有那种将圣经从老师传给弟子的感觉，都有那种与习惯和抽象相比较时，对“有机的”和“直接的”事物的热情。在形成某种思想的对象之前，在观察具有独到见解的头脑辛勤为其自身制作工具中，存在着同样的尴尬和执拗。“几乎在每个地方，你都可能辨认出利维斯的作品，”奥尔巴赫说，“这要利用其特殊的枯燥气味的手工制品及句法的沉重感，恐怕是因为他反复深思着他自己的定义。邦堡的会话对局外人来说也一样相当令人费解，除非他们极有耐心去听他说些什么；要不，象我这样的情况，因太年轻，因此早已适应了这种谈话。他以他自己的术语谈话，而且在没有审视并重新组织这种谈话的情况下，不会从他人那里采用任何东西的”。有关他对格言和相当简练的语言那种强烈爱好的例子之一就是把绘画的定义看作是：“白昼或者黑夜的色调，是值得纪念的时光的纪念碑。它就是具有色彩特征的结构”。

邦堡没有任何哲学上的主张——“他相当流畅，但间或在逻辑上表达得清楚有力”。——但他仍对感觉的本质持有强烈的看法，而这些看法充满着他的绘画作品和教学之中。在很大程度上，它们衍生于伯克利主教(Bishep Berkeley)：

关于伯克利观察世界的哲学观点，也就如同邦堡所把握的观点一样，也即为，人类仅仅通过相当长的时间实验，学会了利用触觉和其它的感觉器官将视觉同其对物质世界的体验联系起来。视网膜将事物颠倒过来了，就象凹透镜一样，在视网膜的后面，我们获得了一个颠倒的图像，因此，新生儿会向下去抓向上的东西，而向上去抓向下的东西。也只有通过从楼板上爬过，触摸那些事物，通过触觉去感觉距离，通过抓取和接触，婴儿才能把视觉和物质世界联系起来。

因此，就奥尔巴赫对邦堡的理解而言，触觉只是视觉的初级调节器，“我们可以从对触觉的记忆中解释视觉，而且从我们对那种结构的理解中，我们然后根据线条和其它符号创造出图象。其余的便随之为你产生；你发现你自己创作出暗示腿部和胸部等等这样些姿势；你发现你自己已在平面上创造出对物质的感觉，这仅仅是因为你感受了它。邦堡那种‘精神存在于物质之中’的观点被界定为：非常特别的，非常准确的，对你所绘画的客观对象的表述。当你完全没有自我意识，当你已放弃任何一种创造可以接受的图象的希望时，你却非常可能使其恰到好处——因为此时，由于受到你正在绘画对象的影响，你会被无声无息地渗透。”

# 图形设计基础

(美) 罗伯特·查尔斯·史密斯 著  
侯宝川 译

## 第一章 历史概观

### 一、设计变迁

最初人们认为图形设计是指印刷方面的设计,但对这个应用日趋广泛的复杂职业而言,这样的定义无疑太狭隘了。图形设计或图形语言涉及到借助视觉手段对理论及信息的传播。由于技术及更为广泛的职责范围为图形设计注入了新的内容,如环境艺术、标志、电视、视听显示、台式印刷以及动画等,因此这些内容也必须归入图形设计的讨论之列。出版业日新的工艺性的发展及生产技术赋予了设计更有价值的新手段,如电脑活版印刷及制版,激光分色,传真机器,高质量的办公复印机,以及大量的艺术手段,如转色,二性标志设备,以及潘托系统等。新的技术和工具可以加快设计制作的速度。在组织信息资料的过程中,除了快速制作需要这些新的技术和工具外,其基本过程是相同的。为解决某个设计问题,你应该从设计概念的研究开始。然后在多个方案之间作考虑、选择、提炼、创作及总体比较。视觉设计和基本因素仍然是形状、体积、肌理、色彩、比例、空间(间隔、空隙)、运动、形象、符号、印刷风格以及时间、经费及接受对象等诸因素。图形设计几乎影响到所有的商业、工业及其它专门职业,她在我们的文化中也起着重要作用,她不仅服务于商业及制造业,同样也服务于教育、政治、社会及环境等问题。

当我们展望未来,我们仍需继承设计传统,我们不仅需要理解从传统中继承下来使我们受益非浅的东西,而且还要运用它们作为解决当今问题的有价值的手段之一。

### 二、历史关系

最早的图形设计是视觉语言的发展。史前的绘画似乎纯粹是表达个人感情、相互交流或向神明及社会公众传达重要事件的手段。早期艺术家只对重要的神秘事物或体现大自然威力的事件作创造性的描述。这一点尤其显见于他们对动物的描绘。(图1.1)原始艺术家将所描绘对象的细节尽量减少,外形轮廓尽量简化,尽管这样作品仍然保留了对对象的特征与生动性。这幅作品是标识与符号设计的优秀范例。这些艺术家及他们的作品就像我们所认为的那样原始。那些试图将一种动物程式化的当代设计者们或许是为了某种符号或图案,都必须极其重视他们在将一种形式简化,或减化到其本质特征的能力。(图1.2a)多伦多动物园这幅作品的简朴使我们联想到原始的符号。其几何的形式、亮部与暗部的良好平衡使画面显得优雅、清晰而富有现代气息。(图1.2b)该例运用了原始的简化手法以表现一种风趣幽默的情景,作者是马奇尔蒙·格利尔。格利尔运用剪纸的手法迫使自己简化细节并同时保留流畅的形式,使之显得象音符在流动。(图1.3a、b)如(A)所示,粗线条被广泛地应用于建筑交通等场所的信息示意符号。只需将重心和轮廓作微小的改变,设计者就能在如此基本的形式上发挥出其独特性,另外,粗线条图形还适用于作简洁而突出重点的描述,如图(B)所示为全美癌症协会的小册子封面。我们仍然要用到很多基本的符号。如休息室标志就使我们联想到与这些早期图形的关系。

随着文明的发展,图形设计知识的应用也在不断发展,人们也越来越希望将其可视性与可理解性提炼到同时并存的精炼程度,图形设计工作在建筑方面的许多应用,较之其在其它方面的应用相比;因构造于更为持久的材料而得以保留至今。例如,古代东方亚述国王的征服与占领的浮雕,就是关于形状、空间、字母及线条的精致而完美平衡的一个记录。(图1.4)自古以来,字母常被用于与图形相结合。除了文件记录功能,文字也可用作整个设计的构成部分,正如这幅亚述巴尼拔二世王宫的纪念性浮雕所示。

在早期文化中,只有极少数受到高度尊敬的专家才具有书写技能。若干世纪以来,字母的形式采取多种特殊的风格与结构。对这一领域本身的研究

当时,邦堡的教学法与表现人们如何创作具有美感效力的绘画没多大关系,而与试图逐渐灌输“形式的特性意识”有关。他从不谈论主体物质——一个奥尔巴赫视为绘画中心的问题——而且,“他从不谈论我认为是想当然的某些物质。比如说,对艺术家的主体的重要性,”这是因为:

这深深地藏在心中,因此他从来没有感觉到有必要将其表述出来。所产生的内容就是:人们应该绘画。——当他们似乎以微小的,有影响的,以特定风格的方式,或者利用从艺术中学来的陈词滥调进行绘画,他就会指出说他们是退回到模式化……而且暗示着一种全面的破坏,也就是说,他们会摧毁艺术,然而更进而为之,也许他们在进行绘画的地方还没有那怕只有作一幅画的意思,邦堡也许会突然停下来然后说道,“这种形式中存在某种特性”。(已有结果的作品)对艺术家所取得的可靠的成就几乎没有什么感受;但在其中,它不再产生一种有关在绘画中非常恢宏,高尚,深远的东西的暗示;因此,从我个人的观点来看,它们不是绘画或图像,但较之在英国其它地方当时创作的已取得成就的艺术而言,它们可以在自身中带来关于具有更超乎寻常的深度,自由度和勇气的某种语言的暗示。

现在,我们面前展现出一些关于奥尔巴赫在五十年代的早期作品的那种冷漠晦涩具有浑厚坚实质感的特性,展现出它的涂抹得象墙似的表面,展现出它的原始风尚的真挚。但奥尔巴赫所受到的作为教师邦堡的影响,远甚于作为画家邦堡的影响;所受到的他的格言的影响,远甚于他的实践的影响。他提出,“我必须从深层次意义上获取涉及到主体的深层需要就是某种我肯定不是从邦堡那里学到的东西。”邦堡绘画速度很快,甚而尽管他心烦意乱一次度过几个月而不摸一下画笔,但他已创作了几千幅绘画,也许有一千作品是在其晚年所作。奥尔巴赫却非常慢,这并不是由于审慎,而是由于性情所致,他不能自己”。直到我从艺术学校毕业之后,我才意识到,人要在一天晚上、一周、或四个星期让模特摆姿势去完成一幅画,这种做法是对的。我不会在一天内去作一幅画,尽管这是最佳时间。我会让我自己坐上好多次去完成一幅我认为有价值的绘画。”

邦堡主要教会了奥尔巴赫和柯索夫违拗的东西。失败对他们来说似乎非常“自然”:“我和里昂,当我们还是学生时,就简单地接受了坚韧,晦涩,一些不知名的杰作的创作。但是,拥有了坚韧,事物的确会起变化。”关键就是要坚持向前,而怎样去做这个问题对奥尔巴赫来说,产生了一个相当严重的危机;当时是1952年,他刚完成了圣·马丁艺术学校的学业,准备到皇家艺术学院学习。时年,他二十一岁,而法律要求他必须在英国军队服役两年。“我已经在各种院校读了五年书,这对我来说似乎有一个世纪之久。我感到如果我到军队中去对我便是一个厄运。我同样感到,如果我到皇家艺术学院去再当三年学生,对我同样也是一个厄运。”他筹划着让体检检查不合格,他的确筹划得很好,结果他的体检被定为四级,完全不适合活动性强的军队服役工作。在皇家艺术学院开学前的这个夏季里,为了生存,他去打短工。每逢周五和周六,他就在巴特西(Battersea)娱乐场推着弹子游戏车揽生意,为一位尼日利亚商人在复印机上制作各种自行车目录,而且对未来有着担忧:

“我需要压力,需要研究和学习,那就是在圣·马丁艺术学校曾暗指的那种半学术性的教育。从学术意义上说,这从来都不是完善的——但较之今天所提供的任何艺术教育来看,在学术上它却是一种更为完善的整体观念。比如说,我们学习了解剖学。我们根据模特,在动物园以及其它地方作过许多画。教育什么也不能保证;它只给那些想学习乃至今后想学点什么的人提供一个机会。教育不过如此而已。我需要那种重视特性的东西。

但是,我当然绝对需要那种冲破障碍进入到未知领域的感觉,那种在一个没有被众所周知的规则而且任何事情都可能的世界里工作的感觉。而在邦堡的课堂上,我已捕获了这种感觉:一种更大程度上可以从稀薄空气中产生各种形式的与姿势有关的即兴作品。”

奥尔巴赫意识到,要想通过三年的学习把这些保留在一块,并非是一件易事。1952年9月1日,皇家艺术学院开学了。第一天,奥尔巴赫和其他的新生一块来到了学校食堂,首先每人发了六小管油彩。“甚至于在当时似乎都显得滑稽可笑,这根本就不够。我对再次进入大学学习,再次成为学生感到十分厌恶;我认为在某个方面,我不得不遵守规则而且再次妥协。”他内心充满激动,傲然回到沃尔汉·格林(Walham Green)的家,并发现依他的脾气,完全能够完成他已搁置了几星期的那幅小小的画。而这幅画的完成似乎标志着(无论怎样,这也不算是自负)他作为艺术家的生涯的开始。其绘画主题是位于厄尔的宫廷大街的一幢大楼修建工地。奥尔巴赫已多次到过此地,对其基本组成部分画了许多草稿:深深的挖凿的对角线,那些很小的正在干活的人,尤其是——通过这种本能的笔法展现的不再是对即将开始的工作的窥视——三角梯和引人注目的横线——垂直的吊式脚手加架预示着他晚期油画作品的

绘画构架。他想用多种色彩,一个完全用色彩衬托的空间:“利用色彩创造的空间完全处于空气之中,而且在我真正开始表述之前,我把它视为一种观念——与制作图解说明的格状画并利用某种色彩覆盖这种方格相比较,至少它更令人感兴趣。我对伊万·希琴斯(Ivom Hitchens)(的色彩)非常感兴趣”。至今,《夏天的建筑工地,1952年》的格状画看上去的确完全具有描述性,但其铬黄色的挖凿迹印以及砌砖工人和搬运灰泥砖瓦的杂务工约带红色的身影,此时看上去显得相当不成熟;而且在厚深颜料中,由于该颜料的使用,一起定位在画面中心部位的竖起的柱头和梯子的脚均已展现出来,这表明一种即将产生的厚型表层的预兆(不过如此而已)。“直到最后,我才鼓起勇气创作一些比它们原形更大或更小的事物,以便对整个事物进行表述……在我画了之后,在某种程度上,我发现我已打破了我的习惯,我已创作出一些形状,它们似乎是凭空想象出来的紧凑而又有立体感的实际情况:我已完成了我的绘画。我不知道我是否还会画出来,但我至少知道它看上去象什么”。

### 七

当奥尔巴赫还在皇家艺术学院学习时,他遇到一位从约克郡来的同学朱莉娅·沃尔斯顿霍尔姆(Julia Wolstenholm)他们于1958年初结婚,他们的儿子也在同年出生。起初,他们的婚姻并不成功,实际上是个失败。在没有离婚的情况下他们就各奔东西,直到1976年才又走到一起。从那以后,朱莉娅就一直成了他的系列肖像画的永恒的主题:同时,杰克·奥尔巴赫(Jake Auerbach)——现在是一个电视机制造商——也成了他绘画的素材。

但是,从1963年起,当E、O、W搬走之后,奥尔巴赫的主要模特就成了朱莉叶·雅德利·米尔斯(Juliet Yardley Mills),她的形象充满了奥尔巴赫在60年代后期的人体画;1973年,奥尔巴赫完成了斯特拉·韦斯特(Stella West)的最后一张头像。在此之前,“J、Y、M”的名字在他任何一张画上都未出现过。直到1970年,奥尔巴赫把她姓名的缩写草签在一张画上,这是创作的一个姿势,他说,“就象一个人的名字刻在树上一样,……人们写下他们所热爱的人的名字。”

从一开始就非常明显,也是一个能够唤起异常感觉的与众不同的模特。她最初是在1963年出现的:一个坐在坎顿城画室里的身材苗条,两腿修长,两腿修长的女人。她的姿态很轻盈,这是E、O、W的特点。她的两只手臂枕在脑后,象一只猫一样,挺起前胸,伸展着她的背部,头向后仰着。当画这个坐在由椅背和椅腿形成的双梯形结构的椅子中的身体时,奥尔巴赫的画笔突然激烈奔放地涂抹起来。他经常创作一些表现J、Y、M的习惯性动作的造形画,两只手臂环抱着头,脖子支撑在脑后交叉的手指上。在1973年一段时间里,他一次又一次地总把它同委拉斯凯兹(Velázquez)的肖像画矮人唐·塞巴斯蒂安·德·莫拉(Don Sebastián de Morra)联想到一起,还画了数张J、Y、M坐在床上,两条按照透视法缩短的腿朝着他向前平伸的造型的变体。在七十多张坐像中,以及他也许在以后二十年中一直在画的J、Y、M的头部特写中,她总是微微地偏着头,以一种有时从下面看具有嘲弄,有时又具有挑逗性的眼神回望着画家。这种一张又一张变幻无常的具有不同特征的模特画像,形成了一个非常卓越的系列画像,连奥尔巴赫本人也被它所深深吸引。

与此同时,E、O、W也常去那儿作为模特,但现在已是人老珠黄的模特,和奥尔巴赫的表妹葛尔达·博姆(Gerda Bohm)一样,在70年代继续为他工作了十年。在1972年至1973年期间,奥尔巴赫所画的E、O、W的最后一些画像中,那张曾经表现出坚强的脸变得超然与冷漠,确切地说,是疲惫与消沉;她正在扮演着同戏剧里的日渐凋零的女主人公相同的角色。E、O、W的形象已失去了能够让人细细欣赏玩味的魅力。在所有这些画像中的最后一张,E、O、W几乎就象一个面无表情的幽灵一样,眼睛部位只是胡乱涂上去的几点墨迹,嘴部从下巴到耳根被一条深棕色的墨迹割开。很难理解这一点:这张画好象并不受到重视,就象他急于要把它毁掉一样。他们这种长期合作关系最后不欢而散。原因是1973年奥尔巴赫拒绝带她一起去意大利参观在米兰的贝加米尼画廊(Galleria Bergamini)举办的一次画展,其实她本人并不十分愿意这次旅行。那年他年届42岁,而她已57岁。即使他们早年的关系非常密切,他们作为画家和模特在一起工作的时间很长,也不可有挽回的余地。一个画家可以对同一个人进行多次作画,但不是n+1次。因为,尽管那个头或身体里所蕴含的客观现实的潜力是无穷无尽的,而且会发挥持久的作用,但没有那张脸是百看不厌的。奥尔巴赫在二十年前以一种激越的热情开始以E、O、W为范本作画,而现在这种热情已日渐消退。她被J、Y、M所替代这一事实(虽然并不是直接原因)相对肯定和触发了他的成熟风格形式的自由和激情,——主要是(除了以富有表现力的深色调为主体之外)还让蘸着颜料的画笔所画出的明朗的直线使整个画面在画家的笔下动起来。