

在克利的作品里它们已经变成了二维平面的同存性的色块，而德劳内本人可能也是在6年后才使用这种技巧。克利还创造了一个他自己的魔幻世界，如他在同一年创造的精巧的《向毕加索致敬》，肯定会令人联想起他在于德和康威勒家里看过的毕加索的作品。但我们越是仔细观看，就会发现这幅椭圆形的绘画与毕加索的相似之处越来越少。克利不是用立体主义的方式分析物体，也不用他们的色调，他为色彩自身的缘故而建构了一个丰富的色彩结构。

他一直在向德劳内学习，即使他的杰作《塞内西奥》也可以看作是俄耳甫斯主义的调色板，增加了充分的孩子气的奇思异想，做出一个鬼脸，这个鬼脸用嘲讽的目光凝视着我们。克利取消了德劳内对色彩属性的理论探讨，而代之以对生活的隐喻，早在1905年，他就在日记中对“你喜欢自然吗？”这个问题给予了一个毫不含糊的回答：“是的，我自己的。”

康定斯基曾邀请德劳内参加蓝骑士展，他形成了他独特的与立体主义无关的风格。也许正是马蒂斯“明亮地歌唱着的色彩和《生活的欢乐》中曲线的有机的流畅的形式”“为康定斯基开辟了道路”。正如肯尼斯·林赛所指出的，康定斯基1906年作的《圣克劳德的牧牛场》明确地表现出对马蒂斯大型油画的借鉴，尽管在风格上要保守得多。当康定斯基后来写作《论艺术里的精神》时，他表现了对马蒂斯的感谢，不过，他发现在马蒂斯的作品里也能看到真正的精神之美仍然与传统的魅力内在地结合在一起。接下来他写道：“然而在巴黎的另一位伟大的艺术家西班牙人毕加索的作品里，就丝毫没有传统美。为

哈罗德·帕西科·帕里斯在加利福尼亚的日子

彼特·塞尔兹 著

1953年，贝尔·克拉斯纳写了一篇题为《边缘的10位艺术家》，其中包括路易斯·布儒瓦、约瑟夫·科纳尔和罗本·纳克恩，以及哈罗德·帕里斯。帕里斯确实处于边缘，尽管他在欧洲住了7年多，而且感觉非常像在家里，但他不属于美国文化的一部分，而是美国艺术界的一员。他从未属于某一团体、运动、倾向或潮流。50年代早期，他住在纽约，作为一个年青的艺术家，他能够尊敬抽象表现主义艺术家，但从未用他们的风格作画。当他同时代的版画家在斯坦利·威廉·海特的17工作室研究凹刻过程时，帕里斯已掌握了版画，并探索一种一种个人的——也是苦恼的——形象。当同时代的雕塑家在从事焊接时，帕里斯却恢复了早已失传了的卸蜡法的古老技术；当他的同事在北加州做“令人恐惧”的东西时，他观察并欣赏他们感觉上希奇古怪的作品，但他转向原始质朴的环境。现在，当许多艺术家用闪亮的塑料来制作高雅的东西时，帕里斯则将塑料制品变为有机的形式。

象许多他所崇拜的过去的艺术家一样，哈罗德·帕里斯喜欢独自一人。实际上，我认为他选择生活并呆在海湾区，是因为那里几乎没有一点艺术景观。

安东尼诺·戈地也是一个孤独的人，可能是他的作品给了帕里斯唯一重要的印象。他回忆1954年的一次欧洲之行时说：“戈地是使我成为一个雕塑家的决定性因素。当船停在巴塞罗那时，我看见了Sagrada Família 这尊作品，我几乎跌倒在地。我留在西班牙，停止了画画而转向雕塑。”肯定是这位伟大的西班牙人的活生生的形象和不可置信的大胆鼓舞了这位年青的美国人在雕塑上一试身手。后来帕里斯制作了一些巨大的泥墙，它们使我想起了墨西哥的西班牙巴洛克风格的教堂里的富于想象力的夸张的圣坛，一种极端的巴洛克风格，这种戈地的作品里也有反应。最终，帕里斯自己的环境是一种与众不同的富于冒险精神的空间。

哈罗德·帕里斯的作品的特征是具有截然相反两种因素：黑与白、死亡与生命、理性与非理性。在他的房间里，他将有机的与活生生的形式与几何构成相对比；火热的区域和冰冷的区域并置在一起，潮湿的表面与干燥的表面相邻，光滑的形状与粗糙的形状相连，似乎是一种辩证的组合构成了他的作品，象男性与女性的对话，象在子宫状的封闭中的男性生殖器形式。帕里斯创作了刚硬的幻象，同时又充满了柔顺，坚硬的塑料象柔软的皮肤。艺术不再是现实的反映，而是反映的现实。这种令人惊讶的、置换的、对立面相交织的因素要求旁观者创造性的、充满情感的反映，需要出自个人的矛盾的象征主义的综合。在一个从动荡转向平静、同时对人性既责备又捍卫，既有密不可分的人性又非常公众化的世界里，观者拿自身去冒险。

在这个黑与白；……的世界里，哈罗德作为一个油画家从未真正取得成功，但他创作了一些与众不同的版画和强有力的钢笔画。他的微观宇宙使人联想起黑色世界、开阔的建筑空间。他们似乎为贾戈麦谛的决不可攻地站着的女人和哪里也冲不进去的行走的男人设计的背景，大背景是抽象的房间、合成材料做的圣坛、用毫无帮助的白色物体点缀的黑色房间，可以说，它们闪射出神秘之光。

自我表现的需要所激动，毕加索急于从一种方法转到另一种方法。由于他跳跃之大胆，他的那些困惑的追随者们每次都发现他与前一次不同，因而有时在他那些连贯的方法中要出现一道深深的鸿沟。当他的追随者们刚以为已接近他时，他又变了。法国新近的立体主义就是以这种方式出现的。”我们必须承认，在1911年作出的这一评论是相当准确的。然后，康定斯基继续评论毕加索最后的作品：“他完成了对物质富有逻辑性的破坏，他不是用溶化的方法，而是分割各个部分，再建设性地把分割的部分散布在画布上……”，“马蒂斯——色彩，毕加索——形式，两个伟大的路标指向一个伟大的目的。”

不过，在这部署作的结尾，他转向立体主义，将它看作一个过渡阶段，因为它仍然依赖自然的形式。他解释说：“立体主义是过渡，在这里自然的形式被迫从属于结构的目的，成为一种包袱。”他本人正如我们所熟知的丢掉了这个包袱，跨越了这个阶段。

当我们把1911年的一件重要作品，如《构成4号》，与1912年的一件重要作品，如《黑狐》，进行比较时；我们注意到正是在这个时间，立体主义和俄耳甫斯主义在慕尼黑产生了最强烈的影响。康定斯基抛弃了所有幻想空间的残余，在这一方面，他脱胎于立体主义，但他绝不采用立体主义的相关的平面和二维空间由于超越了立体主义，康定斯基预见到了二战后绘画的发展。当立体派通过内部联系和块面转换来创造空间时，康定斯基作品里的空间再也没有任何块面。象瓦格纳的音乐一样，形式不再是固定的，而是在流动的虚空中自由地无理性地漂浮，创造出他们自己的无法确定的宇宙。

当我第一次看见他时，哈罗德·帕里斯正在他的厄尔·塞里托工作室创作《1号房间》。我觉得它是关于生命和死亡的。同样，多尔·艾什顿认为它是关于越南的。哈罗德创作之初，对死亡和世界大事的恐怖的意识就影响了他。战后，他受托创作《星条旗》这个作品时，创作了一系列有关布痕瓦尔德（德国一市镇，1934年至1945年，德国法西斯曾在此设立集中营，残酷屠杀爱国者和战俘。——译者注）的主题的版画，画面上充满了痛苦。接着他创作了纪念碑式的《和散那》（基督教中赞美上帝之语——译者注）系列——这组版画表达了一种转化为内在的深刻而令人置信的幻象，在这里悲观和死亡再一次被置于视觉化的诗歌里。60年代早期的大型青铜作品也是关于腐化的意象：粘在威力强大的电椅上的人类的遗物象大屠杀后可能留下来的腐烂了的尸体。帕里斯对政治悲剧的反映是很强烈的，在关闭伯克利的人民公园后发生的野蛮事件对他触动很大，他为詹姆斯·雷克顿组织了一个葬礼仪式。几年后他创作了《电极大道的灵魂》，非常尖锐深刻。Kodesh——Hakodashim表达了封闭广阔而充满阳光的环境的观念，这是他对人类不负责任的行动的责备，表现了责任感，但又不抱希望：

它从哪里来——
3000年来的哀嚎
越南的一声尖叫
哈罗德·帕西科·帕黑斯热爱戏剧，他创作剧本，登上舞台，自导自演，但我们这些观众也是这样。他父亲是纽约意第绪艺术剧院的演员。哈罗德的作品总是富于演出和仪式的强烈效果。他的《灵魂》必须戏剧化地表现出来，观众方可能看到他们之间神秘的对话，大型瓷墙可以是狂欢仪式的背景。1969年我写作关于《富于启发的表意动作》的评论时说：“许多参观者会觉得他在这间黑与白的缩小的房间里跳着死亡之舞——可是这个缩小的房间使我们获得了新的体验。”
哈罗德·帕里斯常常创作作为艺术。在旧金山，他首次将一个雕塑埋在一个盒子里；在米兰，他非常精心地重复了这个观念。他回忆起在他的封闭雕塑里燃烧蜡烛时看见两个穿黑衣服的女人在祷告。1970年在布鲁塞尔举行他的作品展时，他展出了一个塑料棺材，里面装着《在越南被杀死的未出生的婴儿的灵魂》。他先将客人们带到一个灵柩前，灵柩后跟着一队20辆小车的送葬人群，然后穿过街道举行仪式，将棺材扔进溪水里。在同样的展览中，有一个名叫《装起来的灵魂的声音》。他委托别人为13幅《灵魂》创作了电子音乐、落花的声音、一个老人爱恋的声音等。作为一种多媒体的体验，一种增加感官认知的方式和总体戏剧的艺术，帕里斯随心所欲地加以利用，激发了观众强烈的情感反映和触觉参与。
Kodesh——Hakodashim这一作品则完全拒斥戏剧表演。在这里，帕里斯将“我能够产生的所有惊讶和我能释放的所有的爱”联结在一起，他觉得需要把它们全部封闭起来，但是如果他的主要环境与世隔绝，《灵魂》就可以做到一点，帕里斯一度想把它们给需要它们的人就足矣。《灵魂》仍然与生命和死亡有关，不过它们还是艺术作品。在这些作品里，以前的恐怖与苦恼已经稀薄得

成了光明的形式。我们想起了托马斯·阿奎那的话：Lux pulchrificat quia sine luce omnia sunt turpia(光美化了万物，因为没有光，一切都很丑陋。)。

人们不应该忽视他作品的最明显的特征：哈罗德·帕里斯是一位技术大师。作为一个版画制作者，他创作了大量的蚀刻画、干印画、凹版腐蚀刻绘、塑料刻绘、木刻和平版画。在他艺术生涯早期，他用塑料版进行多色彩凸版印刷试验，后来他用环氧板作浅浮雕版画。在《和散那》组画中，他把过去时代的蚀刻技术与他新的独特的试验结合在一起。他在德国掌握了久已失传了的蜡塑法，有助于他在伯克利建立青铜铸造工作室。别人都认为不能用青铜来雕塑的东西，他却做成功了。他在运用各种塑料材料方面是一个杰出的专家，如用环氧、聚酯、有机玻璃进行雕塑、层压、组装、真空成形，对塑料艺术执着地追求。在他的房间里，塑料制品常常和不锈钢、橡胶及其它物质结合在一起。他最近作《灵魂》系列运用了无机磷和明亮的硅雕塑成形。他的学生叫他行走的

软弱的艺术

彼特·塞尔兹 著

十年前（指1953年——译者），美国绘画占主导地位的是抽象表现主义。今天，在风格和主题两方面，可能性都更为宽泛。老一辈的抽象表现主义者正在创作他们最好的作品，罗斯科刚为哈佛大学完成了一系列塑画，给人留下深刻印象。除此而外，硬边画家成功地综合了莫德里安和纽约画派风格。来自华盛顿的一批画家，其中有莫里斯·路易斯和肯尼思·诺兰，在画布上涂抹形式简单的装饰性色彩，创造了新的形象。崛起一代肖像画家——迪本科恩·戈卢布的奥利维拉描绘了处于不如意的社会中被毁灭和遭孤立的人类。我们文化的碎屑也被“废品艺术家”的作品重新组合在一起，这些作品常常使人晕眩而又辛辣有趣。但去年（1962年——译者）最为人们周知和议论的潮流是波普艺术。

利用大众文化的形象和物品的艺术家——H·C·威斯特曼、爱德华·基恩霍兹、马里索尔、廷格利，并非必然就是波普艺术的实践者。威斯特曼对暴力和当代生活多义性的隐喻式的描述，基恩霍兹尖刻的社会嘲讽，马里索尔复杂幽默的原始主义，让·廷格利高度创造性的结构；这些推动了我们审美观念的发展，都不同于波普艺术作品。波普艺术家确实向劳森伯格借鉴了不少东西，但后者的组合艺术把日常物品与抽象表现主义结合在一起，意味深长，从而使日常物品变形。

波普艺术家有的来自广告界，有的来自绘画界，形成了一个独立的群体，他们不仅从我们文化中的批量生产资源——杂志、广告板、连环画、电视——中获取主题，也常常利用商业技巧，如喷枪、丝网复制。有时实际物品以拼贴的方式组合在一起，如丹尼和韦塞尔曼的作品。为什么这种大众形象或运用商业艺术的程序就不应该创造出具有真正兴趣和价值的作品的观点并没有理论根据。抽象艺术经过了50年，没有人能够就主题拟定一个学术等级；拼贴艺术经历了50年的辉煌创造，没有人能够说哪一种技巧是禁忌。我们非常不满意这些作品并不在于它们的手段而在于它们的目的，它们中的大部分毫无意义，尽管它们将纽约学派（尤其是德·库宁的女性象）和硬边画家的许多形式与技巧结合起来，但这些形式不含任何内容，除了表面的叙述外，没有增加任何东西那些对波普艺术应该说了解更多的人将它与查丁的作品进行比较，因为它描绘了同样环境中的实际物品：18世纪静止的生活，20世纪的广告栏。为什么不可以这样做呢？在现代艺术博物馆关于波普艺术的讨论会上，列奥·斯泰因伯格甚至认为它与卡拉瓦基奥和库尔伯特的现实主义是一致的。但是在查丁、卡拉瓦基奥和库尔伯特所创造的各自的世界中，物体的现实变为一种审美体验。波普艺术家对现实的诠释和变形，就其表现来看，是软弱无力不能使人信服的。它缺乏想象，被动地接受事物的本来样子，因此在看第二次或第三次时，这些作品极不令人满意，几乎不值得人们去沉思，而真正的艺术作品就要求沉思。如果按顺序加以比较，它与19世纪画家，如迈森里尔、德坎普斯或罗莎·邦尔的感伤现实主义更为近似，这些画家当时非常流行，卖价很高。

50年代，麦卡锡时代及其后，我在学校教书，学生普遍持一种冷淡和麻木的接受态度，我们常常在想今后这些少男少女会创造一种什么样的艺术呢？他们喜欢说的是：“了不起，伙计！”而不是“为什么”，更不可能说：“不！”现在50年代这代人已经成熟了，看到他们中的某些人描绘世界的方式，一点也不让人感到惊讶，他们按他们被告知的观察世界的方式，用世界自身的术语进行描绘。波普艺术家不是去反抗我们流行文化陈腐而傲慢的表现，而是囿囫吞枣，“了不起，伙计！”

在现代艺术博物馆的波普艺术研讨会上，这一艺术潮流的热情支持者亨利·格尔德扎勒发言时将这些艺术家的观点和艺术界对他们匆忙接受的原

百科全书。

他是版画制作和各种雕塑技巧的高级讲师，无论旧的还是新的，他都精通。他不断试验各种材质，同时还探索他已经掌握了的技术的含义。他的《灵魂》是用石膏和软塑料做的，但看起来不象艺术品。他喜欢那些到他在奥克兰的军舰修造场的工作室来看他的《灵魂》，后来又常回来看他的孩子们。

技术、政治、生命、死亡、性、诗歌、戏剧、爱和艺术，所有这一切都被这位艺术家变成了谜，其中总是有神秘的寂静和幽默感。哈罗德·帕里斯喜欢引用夏洛克·福尔摩斯的这段对话：

华生：有什么东西你想引起我的注意吗？

福尔摩斯：夜晚狗的奇怪的事件。

华生：狗在夜晚什么也没做。

福尔摩斯：那就是奇怪的事件。

因进行了区分，他说：“美国艺术家有一个观众群，这里存在一种机制——画商、批评家、博物馆、收藏家，它使事物向前发展……不过，对艺术家被拒斥、误解、无人赞助的美好过去一直存在着一种怀旧情绪。”但我怀疑怀旧是问题之所在。我们所看到的恰恰是一批艺术家，他们却主张向我们显示现在的一切是多么美好，不折不扣。对我们自身和我们居住的这个世界进行批评性审视不再受人欢迎，相反，它让我们醉心于伟大的美国梦。这种艺术提供给我们的食物异常丰富意味深长。馅饼、冰淇淋苏打、可乐、汉堡包、烤牛肉、罐头——常常三倍于生活的需要——使人格变得仿佛如同婴儿只能摄取，不能消化、吸收和作出自己的理解。更有甚者，主题中醒目的美国腔——打包食物、各色旗帜、自动唱机、自动售货机、周日滑稽戏、半裸在美国绘画最终进入世界艺术主流时，它们可以看作对狭隘题材的志愿回归。

波普艺术家正是在对主题的选择中具有一种不言自明的倾向性，他基本上冷静地摆弄它，不承担任何责任，因为对爱我者愤怒的承担就意味着冒险。《时尚》四月号（这类杂志是创造艺术时尚的机制的重要部分）很恰当地评价了沃霍尔：“他似乎一切都爱，爱得平等……，但我想他并不感到爱，而是自鸣得意。他不是用欣喜或厌恶的眼光看待事物，而是默许。”波普艺术的极端客观性是彻底放弃努力，它暗示一种更深广的怯懦，正是这类人的这种软弱和恐惧使他们无法把握他们生活的时代，抽象表现主义画家决心把他们的一生奉献给艺术，也许他们做到了。谁还能比卡拉瓦基奥、查丁和库尔伯特更具有献身精神？但波普画家们由于缺乏立场、缺乏参与，他们创造的作品使清醒的观众感到圆滑、虚弱、时髦。他们和一切学院派艺术——顺便说一下，包括纳粹和苏联艺术——一样，拒绝质疑他们对文化的价值观的自鸣得意的默许。这一切中最有讽刺意味的事实是；这种可怜的和諧的艺术，麦迪逊大街的延伸，竟表现为前卫艺术。

山姆·亨特在布兰德斯大学的《近期收获》手册的简短导言中认为波普艺术使用了许多“我们时代更纯粹的表达”的构图手段，事实确实如此。它运用它们的方式如同好莱坞电影一样，后者将弗洛伊德的理论粗俗化平庸化，或者顶多是象杜鲁门·卡波特将福克纳通俗化感伤化这就是德怀特·麦克唐纳所说的“商业化的中产阶级文化”，即利用前卫艺术的发现。他说：“它对高级文化比对学院派更危险，因为它与前卫艺术密切地结合在一起。”我相信，这确切比描绘了波普艺术与现代艺术的关系。

我们所要面对的是一种很容易同化的艺术，不费吹灰之力。在艺术家一方或观众一方，它既不要求感受力也不要求智力活动。与摇滚乐或标准的神秘故事或肥皂剧相比，它同样没有个人语言，消费与生产同样不费力，而且市场也更易接受，因为它俗艳明晰。你可以是一个潮流中人，同时知道自己正在看什么。热心的收藏家、狡猾的商人、聪明的论评员、爵士乐博物馆馆长，他们生怕与后卫为伍，把过时的伟大的美国方式介绍给艺术世界。这里面的许多东西为了一个原因就可能消亡，更重要的是它们不久也会过时，因为“时髦”取代了风格，蛊惑取代了确信。象所有虚假的艺术一样，市场崩溃了，它也永远崩溃了。

从底层生长起来的民间艺术则不一样，而由上层制造的拙劣作品却如此。不论麦迪逊大道上的商人们如何宣传，这些东西的创造者不能成为艺术家，因为他把自己弄成先前他所反对的角色（尽管价格可观，但举止卑微），那通用汽车公司车尾的设计者这种角色。环境艺术和消极剧的作者阿伦·卡普若预言艺术商人可能确实要变成艺术指导，实际上他就乐于盼望这种演变。

关于波普艺术有一种说法，即“假以时日，也许会产生一些好东西”，我不

是预言家,但作为历史学家,我必须指出,本世纪早期的艺术运动——立体主义、构成主义、达达主义、超现实主义、抽象表现主义——在初期创作了他们

美国绘画中的新意象

彼特·塞尔兹 著

彼得·塞爾茲的《時代》雜誌封面

《时代》杂志最近一期(1956年2月20日)对所谓抽象表现主义画家进行了全面攻击,这篇诽谤中伤的文章似乎印证了它所引用的马克·罗斯科的话:“把画送给世人是一个冒险的举动,它经常常被毫无感情者的眼光和软弱无力者的残酷所损害,他们将其苦恼四处扩散。”

对从抽象艺术运动一开始就周期性向前发展的新现实主义的呼唤再次得到了充满活力的重申。《生活》杂志(1956年2月6日)概括了二战以来美国前卫艺术的贡献后,笔锋一转,详细地阐释了雷金纳德·马什的伟大之处。谢尔登·罗德曼先生在《人类的眼睛》(纽约,德文——阿戴尔出版社,1956)中对抽象持一种主观的相当特殊的个人偏见,他认为抽象只是在判断绘画中的“表现内容”时才是有效的标准。在一场全国性的大规模宣传运动中,亨廷顿·哈特福德试图强化他对艺术的后卫观点,暗示不墨守成规就是不忠实。

事实上,我们时代的许多艺术家深入地参与了发展一种新的意象的潮流。这个世界已经因爱因斯坦、弗洛伊德和两次世界大战而得到了深刻的改变,他们却在这个世界上寻找可以把握人类基本问题的象征,哈特福德和《生活》的编辑提出的旧原型对发现有效的解决方法不可能再有什么价值。

不过也必须承认,自二战以后,抽象表现主义毫无疑问是美国绘画中的主流运动,在最近几年中,它发现自己处于一种不幸的困境之中。它将一大批门徒转变而成一种新“风格”的随从,这些门徒不再具有象戈尔基和早期德·库宁那种人最初的强力与活力。在全国性和地方性的展览中,抽象表现主义艺术仍然是主流,但技巧上内在的矫揉造作使形式不能产生独特的决定作用。因此,尽管抽象表现主义主张揭示艺术家个人的内心冲突,我们看到的却是大量无法区分彼此的“心理记录”,这是一种令人压抑的同一性。形式与色彩的景内在联系创造了作品的表象并使其充满了活力,某些批评家认为这表现了最个人化的心理冲突,同时又能显示出宇宙光彩夺目的奇观。我应该指出这其实是一种无差别的混合体。

可是批评家不愿怀疑这种运动的有效性,不仅仅因为他们在许多艺术家那里找到了出色的优点,也不愿落入受旧标准轻视的新形式的古老圈套。此外,几乎没有可作为选择的至关重要的新方以,以此来评价和比较抽象表现主义。也有某些拥护者作出了一些不准确的令人丧气的暗示,即那些不愿意高举抽象表现主义大旗的人不是反对派就是具有马克思主义倾向。

作为指纹学家的艺术家

彼特·塞尔兹 著

彼得·塞爾茲的《時代》雜誌封面

“18世纪90年代,亨利·福尔兹博士和威廉·赫谢尔爵士用指纹来确认罪犯,引起了科学界的注意。……1904年下半年,位于堪萨斯洲利华华斯城的联邦监狱被授权获取那里罪犯的指纹。此后,用指纹来确认罪犯的方法迅速普及。”1996年,加利福尼亚州大律师对加洲学院的理事们建议:“毫无疑问,通过指纹就可以获得雇员和将被聘用者是否适合某一职位(着重号为本人所加)的信息、通常品行证明、个人经历和其它材料也要求具备这些。”

1973年杰西卡·米特福德劳一次使公众注意到这一荒唐而邪恶的行为,她宣和加州州立学院取得她的指纹是对她公民权的侵犯。这个案子最终闹到了法庭,法官裁定她与学校当局签订合同时,没有被告知要获取指纹,这是一个例外,因为时间不充分。不过,她在桑·乔斯的加州大学做教授的短暂任期内,她的指纹实际上保留在契约里,但并没有就民权这个基本问题做出决定。

桑·乔斯的加州州立大学也要求布鲁斯·科勒提供指纺,但科勒宣称是他个人作为艺术家的不可分割的一部分,认为该州不经过合法的过程无权得到一个公民的财产,他抗议州政府某种非人的权力对他个人财产、个人身份和身体缺乏尊重。

科勒对侵犯隐私权的态度很严肃。他看到了媒体的关注 50年代在旧金山的北海滨如何毁灭了一代的私人生活以及60年代媒体和各种淫癖同样使人失掉了他的身份,这更糟糕。科勒赞美霍比人,他们从来不允许拍摄他们的舞蹈或私人仪式,他们害怕他们的身份被偷走,他们的精神会被取走。1973年12月,科勒给该校艺术系主任写信,要求他们在“使用”之后将他

大部分最好作品。可能有信心有能力的艺术家会在真正的艺术作品中使用波普艺术的某些形象,有些人已经作了,但这是另一个问题。(1963年)

彼得·塞爾茲的《時代》雜誌封面

由于抽象表现主义及其必然的结果(行动派绘画、滴色派)在国内外的传播,它的美学价值日益引起了疑问,弗兰茨·克莱因、乔治斯·马瑟、杰克索·若洛科或者克利夫特·斯弟尔作品的真正意义在于“作画”的实际过程,然而成品往往不能得到充分的理解和表现其精华。因此,艺术家留给我们的形式不值得记忆和体验。影响是即时显现的,而即时显现的影响正是问题之所在。艺术家在这时表现的是未经消化的体验,让观众去完成剩下部分。他的技巧与心理分析学家运用的自由联想过程近似,但他几乎不做漫无目的的探索。

即使在迪俄尼西亚克·弗伦兹的作品里,经常也全无指向性的东西,使我们不能完成强烈的视觉体验。虽然我们无法看到仪式化的舞蹈本身,而仅仅是它的记录,我们仍然会思索曾经活跃的动作的死记录。

抽象表现主义或行动派绘画的自由性经常让人莫衷一是,缺乏可资参与其行动的框架,这种自由是逃避的自由而非深思熟虑的运动的自由。德·库宁自己曾说:“它是自由的正因为它是无用的。”也许超级涂鸦的逃避就是处于和谐一致的现存社会政治结构和政治迫害之下的艺术家作出的最有力的回答。不过,其它可能性也开始出现。

德·库宁本人找到了一个重要的答案。他画中扭曲的“女性”形象可能就是在创作过程中出现在艺术家笔下,就其自身而言是相当具体的。德·库宁将憎恨与野蛮展示出来,使他的作品确实充满了深刻的人性内涵。象卡夫卡一样,他不是对外部世界作出反应而是希望表达他本人所能获得的洞察力。如果这个结果是零碎的、难解的、狂乱的,那是因为德·库宁的体验与《时代》和《生活》中表现的美国世纪大不一样。

对二战后艺术表现(它可能符合一代青年的感受)的研究产生了一种新的意象,它象德·库宁的绘画一样体现了抽象表现艺术家躁动不安的表象,也形成了引导旁观者找到更具体的答案的形式。

也许,这些艺术家大多出入在纽约之外这一点很重要。纽约仍然处于抽象表现主义者强大而有力的影响之下。海曼·布鲁姆在波士顿工作,约瑟夫·格拉斯哥在新墨西哥,詹姆斯·麦加勒尔在洛杉矶,而芝加哥已经出现了一群画家和雕塑家:利昂·格洛布、乔治·科亨、弗雷德·伯格、科斯莫·坎波利。在这种环境下,谁重要呢?(1956年)

彼得·塞爾茲的《時代》雜誌封面

指纹还给他。他还说:“我的指纹作为艺术品有其自身的价值,除非我同意买卖或租借,否则未经许可就不准复印它们。它们的价值必须保证不遗失或不被损害,我自己的指纹的版权将存入国会图书馆的档案里。”

教务主任告诉科勒不可能将指纹还给他,系主任还告诉他除非采集了他的指纹,否则他就不能上课(他还不知道是否会动员国民警卫队或联邦执法官阻挡他的学生上一个未取指纹的老师的课)。最后在1974年1月18日,科勒和他的经纪人帕拉·阿尔托城史密斯·安德森画廊的保拉·柯克比与系主任罗伯特·萨森会谈讨论这件事(1974年,科勒在史密斯·安德森画廊举行的近作展的文件中有一份完整的根据录音整理的记录)。

系主任似乎将其理解为“完全是一个笑话”,科勒解释说他的指纹是他作为一个艺术家的身份的一部分。毕竟他被雇佣就是因为他是一位合格的艺术家。经过长时间的考虑,科勒同意在帕·阿尔托城警察局“生产”他的指纹的“版本”,由“印刷者”(取指纹的警官)签字,他可以展出这套含有20个他的指纹的复印件。最后的复印件(编号:20/20)由艺术家提供给学校当局,这使他们毫无疑问地承认他讲授初高级绘画的资格——但他只做了一学期就结束了。

“艺术家之手”与他本人的基本印记是一致的。比如,我们说得出一幅由伦勃朗亲手绘的画,或者我们可以辨认出过去时代的匿名作品是由“Hand A”或“Hand B”画的(Hand在英文中既可指“手”也可指“作某种工作的人”——译者)。1947年,汉斯·霍夫曼把自己沾满色彩的手迹印在《第三只手》的画布上。几年后,这种艺术举动又出现在波洛克的《一》(第31号,1950年)中;

贾斯珀·约翰的手迹出现在他的素描(如《皮肤研究》)、手版画(如《哈特拉斯》)和油画(如60年代初的《土地的终结》)里。最近,他按他的手形做了一个圆雕,然后将其安在作品上。布鲁斯·科勒的指纹在《另一支手上》里尽管与格劳姆斯的中国剧院举行的《行走的足迹》的仪式大相径庭,但在它们的衍生物里更为知名。

科勒1965年在塔马伦德制作了一组平版画,他用拇指指纹代替签字,他对塔马伦德的平版画哲学观不屑一顾,称其为“打上了收藏者的艺术哲学的印记”,他特别强调:·“区分、稀有、文献性和如同任何一个外来宗教般复杂的充分的生产仪式”。他创造了一幅巨大的只有他拇指指纹的平版画。

科勒观察世界的生动独特的方式体现在他50年代后期和60年代与众不同的弥漫死亡感的雕塑和众多作品里,以及他的先锋派学院电影中。他总是注意作品的诗意组合、只言片断和自我延伸。他最近一组毡毛笔作的速写、

哈里森夫妇:作为生存指导的艺术

彼特·塞尔兹 著

彼得·塞爾茲的《時代》雜誌封面

经过长时间的冷漠之后,艺术再度进入人类现实关切的王国。60年代后期,许多艺术家有意识地再次开始试图影响社会,对社会和政治变革提供切实有效的方法。

曾经展出影响深远的作品《对萨克拉门托河、旧金山三角洲和海湾的状况的思索》的牛顿·哈里森和海伦·哈里森夫妇与艺术家作为地图绘制者的久远传统有密切的关系。文艺复兴时代,艺术家着手描绘城市和海洋的风景。他们常常将自己对艺术的理解加在上面。文艺复兴时代的地图绘制者描绘了大地和海洋,将这一辉煌的绘图工程作为空间探索的一个基础部分和大胆地向前所未知的地区扩张的必要条件。哈里森夫妇从历史的角度描绘了象雅各布·德·巴巴里这类艺术家。雅各布1514年完成了一幅威尼斯风景的巨大的壁画,宽26英尺,从大约5000英尺的高度也能看得清楚。它不仅查勘了这个小城的每一条小巷和运河,同时艺术家还运用了自由的想象力,他相信他描绘出了这座世界上最重要的城市。哈里森夫妇象雅各布一样进行描绘,但他们在我们时代制作的地图却将重点放在人类对大地的毁灭上。在哈里森夫妇的作品里没有默库里作品中“这座巨大的商场光彩照人赏心悦目”的意象,也没有内普丘恩作品里“港湾里的水风平浪静”的意象。他俩的思索促使我们敏锐意识到土地和水的滥用。不过,即使这一点也可以找到一个令人感兴趣的先例。人们所知甚少的弗兰西斯科·罗塞利1482年画了一幅同样的罗马鸟瞰图,他展示了遗址中伟大的古代纪念碑,标题是《曾经伟大,唯存遗址》。有首诗歌的题词是这样结束的。

今天我的所作所为表明

土地不是永恒的

只有人类的激情不变

哈里森夫妇在旧金山展览的涂鸦之作阐述了同样具有预言性质的警告:当沙漠扩大、森林枯萎、河流死亡时

将房子建造在低洼地的人们

生活在下陷的土地上。

在我们的时代,艺术家出于多种原因绘地图。对贾斯珀·约翰斯而言,地图是在平面图上辨识地理的东西;罗伯特·莫里斯、杰瑞米·安德森和威廉·威利描绘所想象的领域,在这些视觉化的诗歌里常有模棱两可的词语;艾格尼斯·邓尼斯用自然和几何的形式描绘地球,产生了一些出人意料的新观点;地图是史密斯、海洋和克里斯托的巨幅作品最基本的组成部分。象哈里森夫妇的地图一样,这些艺术家的美学体系与他们对自然环境的理解有关,但哈里森夫妇不同于他们许多同行的是他们对社会、经济和政治结构的强烈的倾向性。对地图情感内涵的理解,使他们知道许多次战争只是为了争夺地图上的某一个地方,而交战对方决不会看到或感受到。对牛顿·哈里森来说,“一幅地图就是一个最强有力的政治表述。”

《对萨克拉门托河、旧金山三角洲和海湾的状况的思索》实际上是继续评说生态环境的题为《思索与生存作品》系列的组成部分,其中许多作品都可以在旧金山艺术学院看到,它们与大幅地图和放大的巨幅空间照片陈列在一起。例如,《塞纳河的状况与巴黎中央菜市场考古发掘的思索》中的一份资料1974年就在纽约的罗纳德·费尔德曼美术学院展览过。在这个展览中,牛顿·哈里森提议从塞纳河抽水注入中央菜市场的大洞里,就可以制造出一个有良种和植物的适于生存的生态环境,并养活它们。这个新的供公众游玩的湖泊本身在巴黎市中心就能带给人巨大的乐趣,它还可以清洁后的塞纳洛的生态保护。我还能回忆起1972年牛顿先在伦敦的海华德画廊后来在布鲁塞尔美术馆举行的《手提鱼饲养场》展览。在这个展览上,哈里森在一个50吨的

油画和平版画主要受到了佛教的影响。这一系列大约始于1966年,现在仍在创作中。这些作品用不可置信的耐心描绘出精美的线条,编织成无处不在的网,具有内在的指向和神秘感(这是科勒早期充满法问的雕塑的变体)。它们处于不停的运动中,或许会使我们想起漩涡、小溪、迷宫、想象中的地图,或者天体图,更重要的是,它们那厚实的线条与人手印出来的同心的线错综复杂的平行线有密切的联系。

因此,科勒认为他的指纹是艺术品并不令人惊讶。他告诉萨森主任:“我的部分作品是由描绘细致互相联结的精美的线条构成……,有些象指纹的线条。我觉得这个工作(那帕罗·阿尔托警察局即他的手纹)是与那些作品有关的一种有意延伸。我并不觉得我的指纹与我作画时我的手指画出来的图象是分离的,它们完全是我的意识和我内心存在的能量的一个部分。”

彼得·塞爾茲的《時代》雜誌封面

水箱里养着鲑鱼。在适当的时候,这些鱼被杀死、油炸,送给展览馆500名来宾吃,将展览馆变成了一个美味的餐厅。这个仪式向艺术界揭示了生命链条上的关键环节,他们对整个事件感到极不舒服。艺术常常涉及到生命和死亡,但几乎看不见吃不着。

在创作《生存作品》之前,牛顿·哈里森60年代是一个极少主义艺术家;后来,他对光发散的科学技术感兴趣,并创作了一些极好的作品。在这些作品里,光作为空间里的色彩发挥作用。1971年在洛杉矶县艺术博物馆举行的大型艺术和技术展览中,他展出了一些有机玻璃机筒,高12英尺,在机窗里,通了电的气体使色彩仿佛从任何一个支撑点魔术般地游离出来。但在展览馆外,作为同样的展览的一部分,哈里森也安装了微型《海虾饲养场》,这是他的第一件生态作品。通过这件作品,他既作为艺术家又作为公民,开始关注生存问题;渐渐地出现了他人格的两个方面。牛顿说:“我认为有一天,我的教学工作,现代的舒适,这一切都远离我们,怎么办?我怎样才能生存?就是在这时,我决定做一个农场主,我对土地和怎样利用土地感兴趣。”不久,哈里森夫妇不久将搬到离他们现在面对太平洋的地方几英里外的一个小岛上的一平方英里的小型农场去。

牛顿涉及到整个生态系统的《生存作品》含义非常广泛,一个人是无力解决的。不久,海伦加入了他的行列。海伦本人学的是心理学和社会人类学。他们对事物基本性质的认识是相同的,这一结果使他们的合作富有成效,不过,他们的工作程序大不一样。牛顿的态度比较被动,而海伦则比较主动。他们的牛顿的观点比之于务农,海伦的观点比之于追猎。海伦说:“最难于解决的事情是一个人在深入思考时,另一个人则在学习静默。”他们工作的典型程序是从偶然发现的一个问题开始;如萨克拉门托河流的情况和加州中央山谷的灌溉系统;然后收集资料,做大量真正令人惊讶的研究,收集各种有关加州的历史数据,即印第安人对土地的利用、中央山谷的农耕、大坝建设;对更多的大坝和它们对生态环境的影响的可行性研究;他们调查过去过度灌溉的大片农田的命运,如尼罗河流域、底格里斯河流域、幼发拉底河流域;他们研究水流、人口增长表,加州农业综合企业价值的经济报告、水电能源储量、肥料、农药等。

在他们完全吸收了这些材料,思考其意义之后,他们从成为第一批形式的数字里归纳演绎。这些数字和它们所表明的反常情况就成了一种值得思索的新课题。最后,这些信息退而成为背景材料,他们开始以视觉艺术家的身份工作,将这些材料用于大幅地图、题词和诗歌中。它们涉及到土地的重要地位、自然界的事件、人们、政府和商业上的行为。虽然他们非常关切反常现象和问题,他们仍然是在艺术的环境里工作。象其他具有政治性倾向的艺术家——克里斯托、哈克、赫西曼、莱文等人——一样,他俩也非常重视工作过程。我喜欢基姆·莱文对哈里森夫妇作品的定义:“具有史诗规模和道德意味的视觉大地艺术作品。”我们必须把这些作品看作包含政治意义的艺术作品,而不是构图漂亮的政治性陈述。

这10幅壁画规模的地图本身互相联系,在观众开始阅读题词之前,就以一种下意识的方式迅速激发观众发现某些问题。60年代,在牛顿·哈里森成就较大的彩色作品中,即时认知是至关重要的。这种策略在此处有了一种新功能。哈里森夫妇解释说:“对我们而言,地图放大之后,着色并赋予标题,最终,它就不再是地图,而成为一大片田野。”色彩的运用并不是为了其自身的装饰目的和颜色斑斓,它用于不同的目的:用蓝色指明水有其象征性,指明灌溉区域或私人与公共土地的区分有其教育性,用棕色表示加州的田野有其类比性。