

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，而是囿囿吞吞，“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