

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》

《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》

“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》

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·斯弗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》

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《—》(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》

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了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》

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。