

全 | 景 | 艺 | 术

——环境、事件和表现

艾德里安·亨利 著

邹昌义 译

“环境”指的是一种艺术形式——参观者所处的房间(或者户外空间),并且包括任何物质:光、声音、色彩

——艾兰·开普勒

“事件”指的是一种艺术形式——与剧场相关,它会在那里于一个特定的时间和空间中被表现出来。它的结构和内容是环境的一种逻辑性的延伸。

——艾兰·开普勒

第一章 关于全景艺术

1936年,一个头插花朵的妇女在西班牙特拉法加广场上正喂着鸽子。

1922年,俄国工厂汽笛演奏会。

伊万·克莱恩向塞纳河撒着金粉,为他留下了一片“空旷地带”。

市区街边上,艾兰·开普勒的冰宫正在融化。

克里斯托为一段澳大利亚海岸线进行着包装。克雷克斯·艾顿伯格提议用一块巨型熨衣板覆盖曼哈顿。

一条巨大的防波堤正向湖盘旋移动,里面的湖水被水藻染成了一片红色。

布莱克·迈斯克给华尔街取了个新名“战争街”。

这些都是二十世纪艺术中最重要的描绘,但他们也是最鲜为人知的。这些图画中所描绘的活动有一个共同点:笨拙、无能融合于人们预想的艺术构架之中。我认为他们不仅仅和传统的绘画或雕刻一样重要,而且他们还跳出了传统的俗有定义之外。在试图从环境艺术的角度表达发生在当今社会的广泛活动之前,人们很有必要首先了解这种传统的一些更重要的因素。

美术(尤指绘画、雕刻、建筑)与民间艺术的分离以及手工制品和自然成品品的分离,从历史意见上来说,还当然是最近时期的产物。两年多来,艺术家已成为人类意识中唯一的不能替代的一部分:作为魔力般的、仪式上的、日常用品,人体装饰品的艺术还有更长的时间作为我们的遗产吗?在一本引人入胜的书中讲述到新几内亚海基山的部落时,安德鲁和马瑞林·斯达森描绘了一种只存在于人体装饰上的艺术。这些部落不使用陶器、雕刻品、房屋装饰品或墓地;然而却有非常明确而详细的规矩、传统和禁忌来规范他们的艺术。每种色彩、每种形式或每一种使用物品都有特定的重要含义。红色意味着战争中获胜,黑色表示侵略。徽章也有其精确的意义,他们用某种特别的羽毛来表达。只有这一个部落曾经强调过以这种方式进行暂时的装饰,有此可能吗?看来可能性更大一些的是另外的传统已随创造这些风俗的部落一道消失了,存留在人种史博物馆中的陶瓷碎片和面具已经远离了它们最初的含义,而融入19世纪“物质文化”概念之中。20世纪初期,人们重新评价原始艺术,重新发现了视觉艺术作为社会功能的可能性;尽管还不十分明晰,但毕加索和阿波里耶尔一定意识到了在博物馆箱子里的美丽物品所蕴含的魔力和仪式上的含义。

即使考虑到西欧艺术那极短暂的跨度,整个区别的活动仍旧未有吸引人的文献记载说明。绘画和雕塑,从其性质而言经常会受到保护;我们所失去的是对中世纪庆典或是列奥拉多·达芬奇和其他文艺复兴时期艺术家所精心描绘的“胜利”的真正看法。这些街道上的作品合成的音乐、诗文、服装及在浮筒上的移动建筑物,也算是除了偶尔远远地对祭坛上的图画或雕刻瞥一眼之外,普通大众和主要艺术家联系的唯一方式。瓦萨里在佛罗伦萨为哥西摩一些所绘制的凯旋图,并且鲁宾斯所设计的游行队伍的油画草图仍然保存着;

研究它们,可以较好地反映18世纪的情况。在英国,伊尼哥·琼斯和后来的詹姆斯·托恩希尔设计了壮观的宫廷假面舞会表演,那里有着浓厚的延续下来的中世纪神秘的传统以及在街头和客栈后院表演的作品。1971年,我在观看的克郡·高洛姆斯在特维斯剧院铺满鹅卵石的庭院对着人群的演奏时,被这些年青的英国艺术家对中世纪传统逼真的创作所打动。说实在的,正如英国新一代的说唱诗人一样,仿佛他们正深思熟虑地从浪漫主义者刻意的自我封闭回归到受大家喜爱的传统中。

19世纪批评家沃尔特·帕特说道“所有艺术都追求音乐的氛围”,这句话揭示了艺术的大体目的,不仅对19世纪90年代所谓的美学和象征主义运动而且对20世纪产生成果的历史趋势作了阐述。象征主义者开始把辩论、说理甚至描绘看作是随机的;他们想要呼唤深沉的、非理性的、毫无理由的不能直接表达出来的反应和冲动。类似地,在本书中所讨论的艺术显得前后不连贯,因为它倾向于他想像的迂回的说理,这成为此书所描述的此种环境艺术的一个特征——因为这本书,帕特同时代人理查德·瓦格纳采用了一个关键性术语(Gesamtkunstwerk,“整体艺术品”)这样的作品正如瓦格纳自己的一部音乐剧一样,开始就把观众和听众置身于各种不同感官印象强大甚至没顶的影响力之下。这并不意味着只是让人知晓,而是给人亲身的经历。

由此接下来的就是建筑学。尽管环境艺术很大程度上都处于本书所述范围之外的:众多的建筑物,无论是新式或老式,都有一个功能和一个可理性思考的结构构造。建筑主要直接来源于想象,并且是渴求很直接了当的想象,它从属于一种或朴素或原始的意识。它不是被想象成一个完成了的作品,而是一个正在形成发展的作品。它要靠延展、增添、删减来完成。因此,许多现代艺术家从所谓的朴素的建筑物上找到了魅力所在。在加里佛利亚的西蒙·诺迪亚的瓦兹塔和更重要的法国乡村邮递员费拉德·谢瓦尔的“梦幻宫殿”为现在的几代艺术家所推崇。不为人所知的是西班牙人何塞·约达创作的雕塑(同样是一生的作品),他以他的Paraiso出名,曾经当过士兵的苏格兰人亚历山大·麦当纳所创作的令人惊叹的泥土艺术,在马来小道上手工铺筑的石板路(不然就是一条无法通行的岬)被他的邻居起了个绰号叫“缅甸小路”。我要感谢告诉了我这些事情的理查德·德马克和告诉我“欢迎的坟场”的罗马尼亚人萨品塔,这是一位老人的作品,他用制作的雕刻或上漆的木头墓碑来纪念葬在坟场的村民。由克劳夫·威廉·爱丽斯修建在北威尔士的意大利风格的波特美瑞恩的小村庄,尽管比上述任何一种艺术形式都要精致,但还是主要依据添加原则修建的,从而更富有其诗意。

克拉伦斯·斯密特的毕生事业都在俄亥俄山上、纽约市伍德斯托克的附近,他创造了永无止境的石窟、走廊、岩洞穴和远景。尽管有大量作品毁于大火,但不少作品遗留下来并得到了修复,从而有可能成为保留下来的本世纪“整体艺术”的最精美的杰作。斯密特住在一些他自己修建的建筑中,但大多数建筑物是纯装饰性的。他善于利用一切机会:年代久远的部分经常用的是其他住宅建筑物多余的东西——门、窗框、旧家具——并且最近创作的雕塑品有时是一些树木,在其上覆盖银或锡箔,或塑料娃娃和花朵与生锈的汽车配件和其他都市的瓦砾混合在一起。这样的环境经常挂有圣诞树灯或其他形式的灯具。有一张20世纪30年代的照片,是斯密特在森林中不同角度放置形状各异的镜子拍摄下来的。这种拍摄技术的创作方法比最早的罗伯特·史密森的“镜子错位法”还早了20多年。环境和事件作为目的艺术形式是本世纪早期的大多数艺术运动的起源。意大利的未来主义流派也许是第一个抓住这些机会的。他们的高空剧场,就不可思议地预见到象英国皇家空军“红魔”飞行大队的特技飞行和施放的彩色烟迹:

“我们未来学派的飞行员将会日夜作出在空中剧场的表演……，白天，观众的数量无法估计，涂上油彩的飞机将在施放烟雾后形成的彩色空中环境中翻飞，夜晚，在灯光的投影下会构成移动的星座和跳出疯狂的舞姿。“费代尔·阿扎尔”并且他们构想出真实的混合表现手段的剧场效果：

消极的一幕

匆匆忙忙进来一个人，正在想着什么。他脱去外套和帽子，愤怒地走向前说道：多么疯狂的事情！真难以置信！

他转向观众，怒气冲冲地瞪着他们，然后走到台上不容置疑地说：我……我绝对没有什么可告诉你……。降下幕布！

落幕

布鲁诺·科拉和阿米利奥·塞提梅丽色彩，佛图拉多、德佩罗的一个“抽象的戏剧合成”有以下的排列表：

空无一人的立体的蓝色房间。无窗、无门。

四种抽象的个体(看不见的线牵引的机械运动)。

- 1、灰色——立体的动态的椭圆形
- 2、红色——立体三角形的动态多面体
- 3、白色——立体长线形的尖锐的点
- 4、黑色——多球体

诗人F·T·马瑞内提尝试创作戏剧，正如安东·基里奥·布拉格格里亚制作了现存唯一的未来影片“她背叛了妖术”一样。也许在未来主义与当今事件相关的事是由布拉格格里亚的一个朋友做出来的。他建立了一个帐篷，用破布和其他悬挂物造了一座“迷宫”。晚上，他邀请人们到那儿去，然后开着摩托车追逐他们。在1917年至1923年的俄国，西方社会历史上最革命的形势在艺术上也起了同样的革命作用。革命的种子在1917年前就在那儿萌芽，当然，特别是俄国式的未来主义，在瓦迪米尔·玛亚可夫斯基，早期的凡舍涅罗德·梅也霍尔德的戏剧、小伊哥尔·斯大林斯基的音乐和在不同的“农民艺术”运动中都有所体现。刻意地令人义愤是意大利未来主义的标志。这种将要形成的先锋派思想的永恒因素在俄国同样强大。1913到1914年，纳塔尼亚·葛查诺娃，凡拉迪米尔·拉里扬诺夫、玛亚可夫斯基和柏留克兄弟就会携带鲜花和蔬菜走在街上。他们的脸上涂有代数标志、纽扣孔里插着小萝卜。戴维·柏留克在前额上画上“L.Budlink”字样。1913年，他们以他们的活动为题材拍了一部片子“卡巴雷特13号戏剧”。

这些艺术家的问题就是找一个艺术词汇来匹配他们的社会概念。在革命早期混乱的时候，出现了不同形式的运动，它们产生了一定影响后又消失了。当斯大林的铁腕统治在全国结束后，社会现实主义概念逐渐消失了独创精神并且经历了最困难的时期。首先，斗争开始了两个对立的艺术派别：一个派别认为工人阶级还没有机会发展他们自己的革命文化，而最标新立异的、依照最高流行标准来说最“现代”的文化必须要到真正的革命文化进化之后才能发展。另一个派别认为革命只能从下层人民开始，只有工人阶级能够提供新的文化。托洛斯基的“文学与革命”就是前一种派别立场的精确阐释；由柏留克领导的无产阶级领袖集团（和德国的宣传拥护者集团）就是后一种派别的实例。费斯和布鲁布劳集团（“生活报纸”集团）和宣传者——火车集团及宣传者——轮船集团，都是从这个理论直接发展起来的。也许，最好的工人艺术家合作的例子就是为工厂汽笛和嘈杂声而举办的一系列音乐会，是由诗人卡斯特夫和玛亚可夫斯基首唱的。这些事情都发生在1918年以后。给人印象最深的是1922年12月巴库举行的音乐会。所有工厂的汽笛、所有轮船的号角，一个连的机关枪和两个营的大炮都参加了演出，还有成千上万观众的合唱。

要举例说明这个时期产生的各种不同的作品是尤其困难的，可以在玛亚可夫斯基的罗斯达林语诗中和梅也霍尔德的革命戏剧作品，如“神秘——滑稽歌剧”、“黎明”、“塔尔金之死”（同时有留波夫·波波娃和瓦瓦拉·斯德潘诺娃创作的富有革新意义的背景），达兹卡·芬托夫的激进主义电影，他的“电影院——真理报”系列和他的大作“带摄影机的人”中却有体现：

我是一只眼，我是一只机械眼

我今天让我自由，永远从静止的人类社会中自由。

这一群组织松散被称为构成派的先驱艺术家对环境非常关注。他们信奉一个完美的理性思想：这种理想的适用于社会各阶层。也许他们中最多才多艺且多产的成员是弗拉迪米尔·塔将林。他设计了舞台背景，一个飞行器（为大众发明的单人用的扑翼飞机），新工作服，用较少燃料的释放更多热量的炉子，第三国际的大型纪念碑，适应大量生产的空心管椅子的原型，咖啡馆的装饰和杂质的排版，还包括更传统的如油画和雕塑作品。其中的一些想法太理想化而不能变成现实。构成主义仅仅高于实用主义，而他们的目的只是不可实现的社会主义的乌托邦。

正如其他许多艺术史上的术语一样，构成主义涵盖了各种各样的活动：一方面塔特林和相关的艺术家如EL·里兹斯基和罗德琴科；另一方面凯斯米尔·马内维奇，这个20世纪艺术中最激进的革新派（和马塞耳·德查普一道）。马内维奇是一个具有献身精神的共产主义者，和塔特林一样对自己的事

业实事求是。但他也对“精神”价值观深表关注。广场对他来说是一个完美的形式，完美到不需要任何多样化形式，有一种对他而言不可思议的神秘感。马内维奇的“至上主义”有典型的俄国特色，作了几幅巨画如“黑对白的影响”（1913）和“白对白的影响”（1918）之后，他把主要精力用在了教书和建筑构造工程上。塞格·爱因斯坦这样谈论他：

在大街上红砖墙被白漆覆盖，白漆套有绿色圆环，桔红色的广场、蓝色长方形，这就是1920年维特布斯克。凯斯米尔·马内维奇用他的画笔画满了这些砖墙。

“至上主义”的最后胜利在他1935年去世后的不久才到来。苏丁，他的朋友兼学生，按其生前遗嘱安排了葬礼。棺材涂上白色的“至上主义”的设计，有一个黑色的正方形印在绿色圆环之上，上面挂着马内维奇的一幅画，棺材前摆着他的一幅修复好的“专栏”；棺材由一辆水箱上涂有黑色正方形的卡车运到墓地；墓碑是一快水泥制立方体，上面画有红色的正方形。

当外面爆发了第一次世界大战时，革命激活了这些俄国青年艺术家的热情。在中立的瑞士和美国，这些幻灭的团体，无政府主义画家、诗人、舞蹈家、摄影家，我们开始意识到的达达派（现代资产阶级颓废文艺流派）正在逐渐形成。正是这种消极地、刻意地、荒唐地反对整体文化的姿态导致了战争。达达派和意大利及俄国的未来主义流派都有共同之处——反传统。其中新鲜的一点是完全反对已建立的形式和它的迅猛发展。达达派是第一次真正意义上的国际艺术运动；它的迅速发展预示了20世纪50年代末国际事件和类似活动的来临。

达达派，当它传播开来时，是作为两个主要概念的流派而出现的：刻意追求反理性的。消极的表示；恪守社会或政治的行为。苏黎世达达派基本上是消极的——是胡闹和厌恶的结合物。因此，当卡巴雷·沃太荷在1916年于苏黎世成立之后，参加的年轻的艺术家不得不发展了一种新的表现风格。由随意拼凑的印刷材料写成的诗——或由完全无意义的音节构成——表现出来，有时同时由一些身着奇装异服的家伙做出来。明显看来无意义的歌被传唱。沃尔特作了一首“诗”有这样的情景：一束花放在女裁缝的模特的脚下。还有更缺乏吸引力的表现形式；舞蹈和服装设计是非常大众化的活动。玛丽·辉格曼，鲁道夫·凡·拉邦的一位朋友，现代舞蹈之父，也参加了卡巴雷·沃太荷这个派别。但达达派不会永远是一种风格，并且苏黎世达达派的更传统的艺术作品——绘画、雕塑。甚至某种程度上的诗歌——相对于我们所知道的表演来说是可以忽视的。

达达派的政治主张在1991年后的德国表现特别强硬。柏林达达派，其中之一理查德·胡尔森白克也曾到过苏黎世，参加了1918年起义。在1920年的“达达集会”上，一只穿着普鲁士军官制服的死猪挂在屋顶上。该集团最疯狂的成员是约翰勒斯·巴德。他有一个警察证件以证明他不会负犯罪责任。他通过破坏柏林大教堂的宗教仪式和在雷奇斯达格成立大会上到处乱撒传单来制造了一个大的丑闻。

达达派非理性的主张由文学杂志下的年青的巴黎作家集团继承下来。他们在菲利普·圣保罗的“著名的魔术师”表演地举行音乐会；戴上面具的奇装异服的家伙释放写有文学和艺术名人的多彩气球；达达派的观摩和郊游，一群群的人被带到巴黎的贫民窟；他们上台表演引起争论的事件如1923年上演的“毛里斯·巴里的审判”这部剧中，著名的保守主义作家因“反对法国文化罪”而被缺席审判。

与此同时，当文化恐怖主义和政治颠覆被年轻的达达派艺术家用作合法的策略而出现时，他们中的一个渐渐卷入到同类的环境督促运动中，结果导致了克拉伦斯·斯密特在俄亥俄山从事他的毕生事业。

在20世纪20年代早期，科特·斯威特斯开始从事他初次称之为“斯威特斯—绍耳”的工作，一个由树木的沉积物、石膏和各种拼贴物品制成的“圆柱”迅速升到他在汉诺威的沃尔德豪森斯达公寓的天花板。这个“柱子”往下延展，布满墙面，墙上做出的壁龛用来存放朋友的纪念品，随后被全部覆盖了；作品最终一直堆到上至天花板下至地板的各处，甚至堆出了一个小的突出的屋顶。所有这一切最终称为“美兹堡”或美兹房。美兹是斯威特斯从一份含有Kommer2这个词的拼贴物的报纸上剪下来的偶而得到的。“美兹”一词开始代替他所做的一切。美兹诗、美兹画、美兹屋。为你的活动找一个标签的问题在于，必须使他们脱离传统的“画家”、“诗人”及诸如此类现今仍存在的东西，并要充分说明大量“主义”令外行人困惑的原因。斯威特斯最终于20世纪30年代离开了美兹堡，当时他正被德国纳粹搜捕。这个建筑物一直保存至1943年，当时是被炸弹炸毁的。斯威特斯辗转挪威，在（莱萨克的汉斯和巴肯）他建立了第二个美兹堡，这个汉诺威式的房子慢慢地从它那复杂、碎片式的开始转变到我们可以从现存的照片中看到的朴素形式。据他儿子的描述，这所新房子完全是木结构，房子看起来甚至更具有几何结构和“设计好”的构图的特点。斯威特斯被迫逃亡英国，当时德国侵入了挪威。他被扣留了一段时间，最后在湖区的阿布雷斯特住了下来，靠画肖像过着朝不保夕的生活。挪威的美兹堡最终在1951年被孩子们烧掉。在战后欧洲不安定的日子里，汉诺威的命

运依旧未定：据说可能部分保存下来了，纽约现代艺术博物馆为艺术家提供资金来修复它，如果这成为不可能，那么同意这笔钱用来建筑一个新的环境。

塞林德尔农场的珀斯先生、小朗格代尔，提供给斯威特斯一个景色美丽的花园里的各仓来工作。就在那里，斯威特斯又老又病，开始了他最后的创作“整体艺术”，他的“美兹各仓”。这个作品几乎全用石膏制成，用通常的铸造物镶嵌在内。这个时的节奏，正如他那些最后的雕塑一样，是曲线的、有机的，非几何图形的。当我1964年访问该农场时，那里已是一片荒凉和悲伤的记忆，这个艺术大师在去世前完成的这面墙正逐渐地解体，大块大块落下的石膏连着生锈的物体正等着添到作品上去。很久以后看来，全世界信封大小的斯威特斯的拼贴物可以值成千上万元。他最后的大作看来要被解体。而最终，纽卡斯尔——俄旁——泰勒大学介入了，使这面完成的墙被保住了，并成了纽卡斯尔永远的风光。

斯威特斯最劲头十足的工程是“美兹布赫勒”，是一屋完整的美兹剧场：所有的固液气体如白墙、人造铁丝网互相纠缠在一起，蓝色间隔……表面折成帘子或收缩……每一样东西从上流社会女士的发网到蒸汽船这样的庞然大物，甚至人也可能被用上——人甚至能被绑到舞台背景上。尽管这项工程永远也无法实现，但它还是类似于20世纪30年代欧洲许多正在发展的新的“整体剧场”等其他工程。斯威特斯的老达达派同僚提耳·凡·达斯伯格迅速改变了他的观点并成为德·史蒂基尔集团的共同缔造者。他们象俄国的构成主义学派一样，把完美的结构看作艺术家的最高目标。他们把椅子和绘画，商店招牌和抽象雕塑考虑到一个完美的艺术品的范畴之内。于是，在1926年，哥诺皮尤斯成立了霍斯剧团，在这里，未来学派的许多观点得到部分实现。斯威特斯和其他人在奥斯卡斯勒敦的作品中以及拉斯日罗·库哈里一纳基和许多霍斯学者那里实现了最终愿望。他们的“整体艺术”观点，对空间的新的使用方法很类似于EL里兹斯基在俄国为米耶霍尔设计好的（但从未建成）的剧院的表现手法。

与此同时，在德国发展了一种“革命的专业表现手法”，这种手法某种程度上解决了工人阶级和知识分子在俄国革命中的冲突。这部分来源于早期无产阶级的鼓动宣传手法和表现主义作家的非自然主义手法，甚至更多地来源于表现主义的影片。柏林达达派的深厚的政治精神把有政治倾向的表现主义流派一翼的德斯德尔姆联合起来。俄尔文·北斯卡多和伯德哈特里奇吸收了乔治·哥罗兹，摩哈里一纳基的天才，特别是约翰·哈特菲尔德这位才华横溢的摄影蒙太奇手法的发明者。在音乐上它吸收了汉斯爱斯雷及其同僚；在写作上吸收了恩斯特托勒和最重要的伯特·布莱彻特。这些人后来的事业都为世人所知：北斯卡多在苏美两国非常有名，布莱彻特最终成立了自己的柏林人歌舞团；最重要的是他们把戏剧的表现手法看作多媒体，寓教于乐，使用现代技术设备如电影和侧退式的蒙太奇式的投影，也采用了歌舞表演和杂耍剧场的技术。北斯卡多为舞台设备所作的精心策划常因经费不足而搁浅，或因依赖于那个时代还不存在的技术而放弃。布莱彻特则与之相反，以他简朴的观念、无舞台设备，在动荡的经济社会中上演政治题材的戏剧，卖座颇丰。

法国的安东尼·阿托德表达了这么一个观点：意图极不相同，但观念上同样有革命性。他的物质的非语言的表现手法意图产生整体情结效果观念少有人接受，一方面是由于他的倔强和精神不健康，另一方面是因为人们不能从传统表现手法中看出他的观点的重要性。只有在二战后，明显地在英国的彼德布鲁克的作品和波兰的杰西·哥诺托斯基的作品中，阿托德的某些重要观念才为人所认识。尽管阿托德是一匹太孤独的狼而不能长久加入任何事件中，他还是超现实主义集团的颇具影响力的早期成员。

正如罗德·亨特所指出的，超现实主义和构成主义都一贯曲解批评家和历史学家——他们只看到在一次以政治或社会变革为目的运动中的正式或美学原理的终极产物。留下来的人工制品仅仅告诉我们创造者的生活，比如说我们从史前村庄里挖掘出的陶瓷碎片。

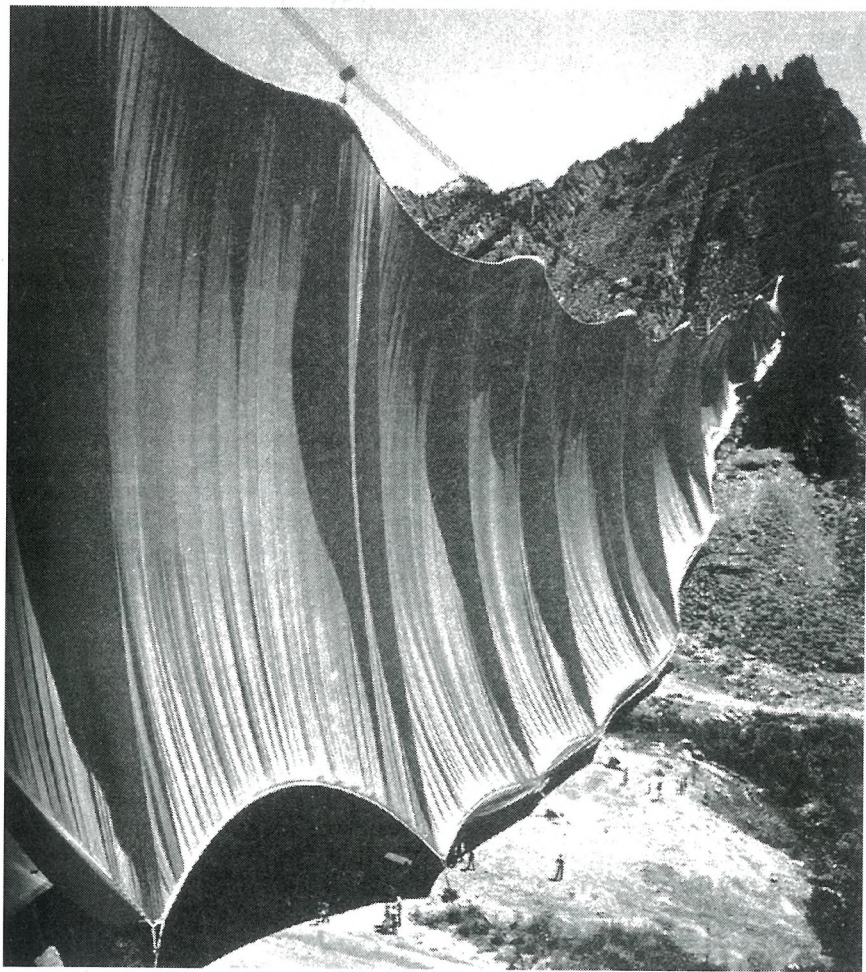
“超现实主义”是基诺姆·阿波里内尔生超的，用来描述他的剧本“提耳西亚的乳房”的一个词。它常被布雷顿和他那些与文学杂志有往来的诗人朋友在1922年脱离达达主义者特瑞斯坦·扎拉和弗朗西斯·皮卡比亚之后使用。有必要划分这两个运动的界限，这项工作既重要又困难。达达派代表机会、代表消极否定。“毁灭是为了在废墟上建立”，它的名字是一个松散的词汇，能涵盖几乎任何先驱或挑动性的活动。超现实主义相对而言代表特定系统，

一个美学原理，混乱的秩序。也许最好的描述在雷伯德的短语“所有感官的有序错乱”之中。它是一个无意识资源的有序开发，它遵守想象原则和“醒着做梦”的原则。它有严格的定义（它甚至有自己的词典），严格遵守布莱顿的法则，有着政党的初选、复选和入选（豪华阵容）。当然能够明确表达其政治意图。超现实主义者和法国共产党的关系有过不愉快的经历，即使双方在“统一战线”中也不能容忍作为其会员的人们奉行的思想和身体解放，这是有目共睹的。当他的口号“一切权力归于想象”于1968年5月出现在南特和圣杰门的路牌上。布莱顿最后被认可。

超现实主义可能是最近几种艺术运动的最明显的先驱。街道是他们许多活动的焦点：伊鲁阿德和布莱顿试图通过培养某个有吸引力的场所来诱发激动人心的事件，这或许是他们早期达达派的参观与郊游形式的发展并有一张令人惊讶的照片，诗人本杰明·佩雷正在街上侮辱一个教士。煽动性的标语在巴黎到处可见，还有为新的超现实主义的建筑修的工程。他们构建了一个广受欢迎的娱乐方式的偶像崇拜。崇拜佛伊拉德的廉价的恐怖电影连环画“幻影”。

在现在这本书里，萨尔瓦多·达里不仅以他精微详尽的超现实主义绘画而占重要地位，——尽管战前的绘画是十分精美的——而且以他采取了完全超现实的生活方式而闻名，这种生活方式在他的一本书“萨尔瓦多·达里的秘密生活中”就有描述。1936年，他在伦敦办了一个讲座，他是穿着头盔上嵌着一片法式面包的潜水衣，牵着两条白色的俄国狼犬作的讲演；他的“发现的与重新解释的”物体；对米勒的“守护神”的恶意中伤心理的再理解；为1938年超现实主义展览“雨中的出租车”作的讲演，这个讲演中盖有皮毛的假人坐在装着永久淋浴的出租车里，她的身体成了许多水蜗牛的家，这个司机（金属网做的）全身布满长青藤。上述这些都集中体现了在整体上采纳了的超现实主义的生活方式，而只有这里的计划在世界上占领先地位：

我然后向他们说出面色的基本的一幕，第一件事要做的就是烘烤一块长15m的面色。只要人们能认真对待，没有什么是不可能的。首先人应该做一个足够大的烤炉来烘烤面包。从任何一方面来说，这块面包并非不寻常的，确切说来与其他法式面包并无不同，只是在体积上有所差异。当面包烘烤之后，就要找一个盛放的地方。我喜欢选一个不显眼或很少去的地方，那样神奇现象会更加难以理解，因为只有不可解释的事物和令人着迷的一幕才会被考虑到这种情况下。我建议选皇宫的内花园，这是最佳的地点。面包应由两辆卡车载



在基督山谷谷底装置的帘窗幕墙（1970—1972年）

来并由秘密组织的成员伪装成工人放在指定地点，他们看起来好像是安装铺设水管。这个面包用报纸裹起并捆好。一旦面包放好之后，某些社团的成员预先租用一间公寓来观察这个地点，并来此站岗以详细的报告来记录人们发现面包后将会产生的不同反应。很容易预见那样一幕带来的非常混乱的效果将会在巴黎这样的城市的心脏地带持续下去，将会……

新的一出戏，是第一幕两倍或三倍的轰动效应——比在凡尔赛宫的 20 米长的大面包的神奇效应大得多……

代替人们所企盼的第三块面包的是超出所有可以说理的极限的事件将要发生。同一天，同一时间，39 米长的面包将会出现在欧洲国家各个首都的公共场所。第二天，美国的一份电报宣布这样一个奇观：一块 45 米长的法国面包躺在人行道上，一端在卷心菜广场，另一端在圣·摩里兹宾馆耸立的街区。如果那一幕能对我所计划的相关详情密切注意的情况下进行，将没有人怀疑它如诗般的效果。就其本身来说能造成一种混乱状态，恐慌或集体的歇斯底里，或从实验观点上来说特别有教育意义，并且从出发点的角度来看，与我想象的等级统治制度保持一致。因而人们的试图从系统上损害……理性实用世界的所有机制的逻辑意义。

这些公开的剧幕被设计出来打破梦与现实的障碍，在日常生活局限内带来神奇的领域。电影是如此完美的表现手法，并且早期的路易斯·布略尔的影片，象“一个可怜的爱道尔人”和“镀金时代”都是达里的电影剧本。它们都是超现实主义的重大成就。其他一些名片是科克多的“诗人的血”和“神甫的贝壳”，是由杰门尼·杜拉克据安东尼·阿托德的电影剧本改编的（后来，后者特征上否认了）。

艺术展是一种整体经验和一种煽动形式，这个说法来源于达达派，也许最特别的是马克恩·恩斯特 1920 年的科龙恩的展览。在该展览中，别的艺术家也加入了他的行列，也就是后来的超现实主义者。参观展览要通过一个人的小便处进入，门由一个穿着宗教教派服装的背诵庸俗诗文的年轻女子打开。一把斧子从其中一个展品上垂下，参观者如果不喜欢此作品，便可用斧子毁坏它。一头头发漂在一个红色染料的水箱里。诸如此类的丑闻在恩斯特 1920 年的第一次展览中尤为突出。

1936 年在伦敦举行的伟大的超现实主义画展（我前一节开头提到的那个头插花朵的女士使此展增色不少）。1938 年，在巴黎举行的超现实主义画展可能是今日环境艺术的开山鼻祖了。巴黎画展特别要提到的是伟大的天才——麦克·林乔普，一个总是独来独往、天马行空的人，一个被认为是早期超现实主义之父。在一间大房间的天花板上悬挂了 1200 个装满纸的煤袋，留声机里播放着德国军队进行曲（这里在 1938 年！）这里没有任何装饰性的水池，房间里弥漫着咖啡豆末的浓香，唯一的光亮来自火盆中燃烧的柴火。房间中的很多实样作品原先假定要在电筒光中才能看见，但是在展览会一开幕，实样作品竟被人偷了大多数。为了以后此展览，杜乔普又设计了一个绳带“迷宫”和人工草地上的空中瓢泼大雨以及一个广告牌。

杜乔普，象麦尔威齐一样，死后才获得荣誉，这是他一生中最具讽刺性的一幕。自二十世纪 20 年代以来，杜乔普被假设放弃了艺术。从 1946 年到 1966 年这一段他一生中的最后日子，他都在秘密制作其唯一的一件巨幅环境艺术品。这件作品现在被永久性地收藏在费城艺术博物馆，那里收藏有他的大部分作品。在一堵砖墙的巨大的剥蚀的木门上有一个明显的窥视孔，透过这个孔可以看见墙上画着一片林地和一座人工瀑布。其前景有一个真人一样大小的裸体女郎，她的腿伸展着，金黄色的束头发搭下，遮住了整个腿。她躺在一堆树叶枝条上，在她手臂的上方悬挂着一个电灯泡。最具讽刺意味的是：这幅作品不能被拍摄，而只能“看”。它的标题来自对他的其他杰作的注释：巨镜。放弃的标题有：1)瀑布 2)燃气

我已经进入了现代行为中极具选择性的历史时期，因为我觉得构成这本书中剩余部分的那些作品正与“整体艺术”的传统相悖而行。在现代艺术历史中，这种传统很少明确，它使得一切重复变得更为必要。最后一个例子：近期一个年轻的英国艺术家，凯斯·阿拉提，根据大量纪实材料制作了一个作品叫做“我决定下星期五去 Tate 艺术廊”。杜乔普在 1914 年谈到他自己时说：那时，我一想抢先作一件特定的事，并声称在“这样那样的一个钟头里，我将要去做”……。我从来也没有做过。

第二章 环境中的艺术

我喜欢艺术——象从烟囱中飘出来的黑色秀发，散在天宇中。

我喜欢艺术——当一个老人跳过一道围栏，从他的皮包中泼撒而出。

我喜欢艺术——有如看到从五楼上摔下来的狗嘴。

我喜欢艺术——一个剥掉包书纸后，匆匆逃走的小孩。

我喜欢艺术——当公共汽车越过一个坑时，每位乘客膝头都轻抖一下的感觉。

我喜欢艺术——象一支烟在冒烟，象一双鞋的味道。

我喜欢艺术——象旗子招展，象手帕一样擦掉鼻涕。

我喜欢艺术——象穿上又脱掉的裤子，象穿出洞的袜子，象一块馅饼，象一团被人轻视地唾弃的狗屎。

我喜欢闪烁光芒的艺术，在黑夜中熠熠发亮。我喜欢动感艺术——落下、弹起、摆动、跳起，上来下去。

我喜欢大卡车轮胎和黑眼睛的艺术。

我喜欢厨房艺术，太阳光艺术，39 美分艺术，15 美分艺术，薄荷脑艺术、L&M 艺术、天堂之山艺术，地中海艺术、容克艺术，9.99 艺术，今日艺术，新艺术，如何艺术，最后一次机会的艺术，唯一艺术，钻石艺术，明天艺术，法兰克人艺术，猪肉和羊肉的艺术。

——卡尔斯·艾登伯格

第二次大战后，战前先锋派的活动越来越明显地深深影响了新一代艺术家。艺术可以走上街头，成为一种政治行为，去除想象与现实之间的障碍，影响日常生活质量，从卑下的让人瞧不起的事物中寻找灵感，创造一个属于自己的环境。本章所要讲的正是后面的两种。

在战争年头和战后一代的年轻英国艺术家的眼中，现代美国生活颇具魅力，作为一种魅力的表达，通俗艺术产生于英国。事实上，通俗艺术是随着对艺术外广泛环境中的一个全新领域的题材是认可而开拓的。“通俗艺术”这一短语最早是由独立团体杜撰出来的，用以传统的美术和民间艺术分离的一个新时代、大量生产和消费的特别设计的人工制品——跑车、流行音乐、广告。这一短语最初常用来描绘 1951 至 1958 年之间许多艺术家工作用的原始资料，而不是他们的作品。除了讲演和讨论，最重要的结果是一系列的展览会——“生活和艺术的比较”“人类、机器和情感”——在伦敦当代艺术学说召开并在一种环境“迷宫”中使用摄影和纪实的资料。1957 年在白卡蓬美术馆举行的“这是明天”达到了巅峰。美术馆里有专供艺术大师和建筑师著名人物有：爱达多·帕罗兹；尼格·海德森，爱尔森和彼得·史密斯的展台——展览不同人工制品的迷你型露台。理查德·哈密顿、约翰·麦克和约翰·维克的合作品是一种大众消费者的乐园：改变了结构的地板、紫外线灯泡，假远景，外面则是一个真人大小的玛丽莲·梦露的剪样，一个巨大的啤酒瓶，一个巨大的选造景——为废弃卫星而备的摄影帐篷。理查德·哈密顿说服 MGM 公司把机器人借给罗比——银幕英雄，为展览会剪彩。

“通俗如辩论和加盟是劳伦斯·安诺威的名字，由第二代艺术家们的作品而来。第二代艺术家包括：理查德·史密斯、罗宾·戴立、威廉·格林等人，他们为抽象派艺术加上了或粗或柔的标题：“响指”、“溪谷”、“错”。第二代的巅峰是一个叫做“形势”的展览。虽然象征主义者的粗帆布对他们产生了巨大影响，但他们也受到了电影、广告的影响。这个展览，虽然最初是针对联盟街美术馆不愿展出大型绘画提出的一个抗议，但由于作品缩小了尺寸，并被作成通道的背景，因而备受人注目。在二十世纪六十年代早期，另一个同时代的画家——布瑞特·瑞利，也突出地表现了广告艺术的背景。

此时，创造性的力量转移到了美国，英国的通俗艺术开始越来越走向低谷（与此同时它却更多地赢利了）。其中有一个例外属于阿兰·约翰的近期作品“性感家具”：真人大小的、性感的金发白肤的女模特，穿着最小号的皮制衣物，被用来作桌子、椅子、挂帽架。尼科拉斯·门罗在环境背景方面做得更加机敏。他象科瑞斯多一样，卓然独立，他设置了千姿百态的红色驯鹿作为背景，为人们带来了新鲜感。1972 年，他在伯明翰暗然的现代斗牛场里暂时建立了一个巨大的玻璃棉制的大猩猩，使它一度又充满了生气。

二十世纪五十年代末期，通俗艺术在美国发展起来了，范围大部分是纽约市第十街区的小型美术馆：格林、汉莎、绿本。同一地点，同一时间下，从聚集到环境，事件都有进步。

乔治·色当的作品一开始就被从环境方面进行了构思：真自行车上的石膏像、倚靠在柜台上的店小姐生动的模型、霓虹灯广告，有自家厨房劳作的妇女。色当越来越多地把他的“人物”放在“真实”的环境中；虽然，一些时候，这些人像会被涂上颜色，但他的作品仍能通过利用一件艺术制品和一个真实环境的对比来表现。从这一点看，他不同于那些年轻一代的现实主义的雕刻家，他们是不在乎“距离”效果的。汤姆·威斯曼娜也开始使其作品环境化，在他们的作品“伟大的美国裸体人像”中，使参观者所处位置与画混在一起：画中的地毯跟真的地毯一样伸展在你脚下，画中女孩旁边的电话时不时地响着。

詹姆斯·罗斯虽然主要是在油画布上作画，但他一开始就受到广告形式和规模的影响。他的风格象雷里·玛格瑞特的战前作品一样，大多来自于制作招牌者的协议中。他的最具代表性的作品“F-111”，绕着凯斯特利美术馆的四周墙壁，恰好装下：参观者因此就进入了一个“四周裹着”的油画之中。

罗瑞·瑞尔斯再次主要致力于版画方面，做成了一个巨大的版画《俄国革命历史》，并且阿克斯·凯兹做成了几个自由站立的真人大小的人物剪样，

它们是为《乔治·华盛顿之梦》准备的人物剪样。《乔治·华盛顿之梦》是由共产党人、舞蹈家、电影制作人肯尼思·科亥制作的一部戏，其中有一个事件的创作是关于芝加哥城历史、地理融合的机械布景。

安迪·霍和卡尔斯·艾登伯格使通俗艺术的环境化达到极至，甚至超过了戴立。安迪·霍霍把自己的生活风格融入到了其艺术作品中——“超级星星”、“工厂”等等——然而，虽然有不尽的创作，他一直保持着默默无闻，象杜乔普一样始终保持缄默。传闻，安迪·霍霍的西海岸讲座之旅，实际上是另外一个假扮他的戴着假金发套和墨镜的男子所为。霍霍创作并制作了电影。有段时间，他还开了家夜总会，不容置疑，夜总会是以歌手尼科和“地下天鹅绒”摇滚乐队的塑像为其特色的。不管怎样，我们所最关心的还是安迪·霍霍的主要事务。1964年，他的“布瑞罗之盒”分为对称两列的布景陈列在美术馆中，在伦敦，他的最新作品展中，这些盒子被堆积成一个庞然大物。事实上，由于全新的大作，相同的东西变得完全不同，使得参观者宁愿绕着看也不愿直着走。1966年他展览了他的“云”：自由漂浮的银色枕头随房间里的气流到处乱动。“奶牛”墙纸给参观者以某种含义是在其走过一堵真正的墙之后。这种质朴的表面含义和许多别的东西被后期一代的少数艺术家们实现了。

当我对爱德·肯霍斯谈到我正在写这本书时，他说：“你正在写有关艾顿伯格的书，是吗？”我写此书既不是对艾顿伯格的重要性也不是对他的多才多艺表示赞美，而是仅仅因为他的工作不仅与“艺术剧院”有关而且也与环境艺术有关（这些话题可以被当作个别要求处理）。卡尔斯·艾顿伯格在1961年12月开了一家“百货商店”——家在第二大街东107号真正的百货商店。他制作的东西（食物、袜子、裙子、女性饰品）在柜台上和架子上放着。这家百货商店对外开放了两个月，虽然没有任何买卖，但却制订了财产清单。1960年，他和吉姆·迪尼展览了《大街》：主要由画，厚硬纸板和粗帆布以及街道四周的风化土制作。非常有趣的是，法国艺术家简·杜布费特，一个在那次展览会上深受艾登伯格影响的人，最近展示了他的作品“沃尔努普”系列画中的三维立柱体——与《大街》在许多地方有其惊人相似之处。

1960年后，艾顿伯格的发展经历了一系列“主题”展览：《百货商店》、《家》……他的材料从撕烂的卡片变成塑料片，填满或充气着布或维尼龙袋。他近期的主题，大多数以家用电器和小汽车为主。几乎总是存在于“硬”“软”两方面。每一个艾顿伯格的展览都有与之相关主题的环境，虽然每个主题都是独立构思出来的。他最出名的作品：巨大的汉堡包或冰淇淋糖果是对他们以前正式的（软的、光亮的、硬的、填满的、悬挂的）雕刻极具重要性。

特别令艾顿伯格兴奋的是他以风景为主题的宏伟构想，用生动的风格将滑铁卢般的美丽与计划的精确性安排在一起。他已经开始有了创造性的不尽主题：曼哈顿上空的铁板可用作天气防护板和直开机站；在黑海的堤岸上塑一对迷你裙下的膝盖，在芝加哥公园里塑一个巨大的挡风玻璃雨刮，雨刮的弧形端插在湖中。他的一些研究成果只限于字面或口头上。

“芝加哥潘脱普·史密斯纪念碑

这是一根北街西面的电线……由远及近，从克拉克街到市中心。一瞬间，它从克拉克到了奥斯特丁。路上，在那瑞伯街的交叉点，它碰撞出一道蓝色的光亮。传说中，布吉舞的发明者潘脱普·史密斯就在那附近被杀的。这个光亮闪耀了大约一分钟才消失。作为城市之光，这个纪念物在每个夜晚的同一时间都要点燃。”

看起来伤心的是，除了少数例外，没有任何主题被实现。自从十九世纪纪念雕塑消失之后，没有任何有价值的东西为我们重建的城市增光，甚至耶鲁大学中的可移动口红建筑也遭到了学术界的反对，以至于它不得不在其他大学度过了大多数时间。

一个主要的通俗艺术家不能不提到，瑞·詹姆斯在二十世纪五十年代与理查德·哈密顿同为美国艺坛中的重量级人物，只是相对而言，瑞·詹姆斯不那么被公众所熟悉。他的作品将通俗艺术和吹毛求疵的灵巧性调和得非常一致。在五十年代中期，他在街上展览了他的作品“摩提克斯”——剪样展览学院。从那以后，他的主要作品一直是纽约通信学校，一个世界性的信的网络，包含了信息、绘画、学院和偶尔的邀请。

通俗艺术家的正式观念——软雕塑、风景纪念碑、作为通信的艺术、惯常的排列单位——最近又以一种新的“面孔”出现。举个例子：卡尔斯·艾顿伯格的“百货商店”已经产生了很多“子孙”：戴尼尔·斯潘的“饭馆”，“斯潘在鲁斯道夫”和列斯·列伟的“列伟的饭馆”都是把相同的背景放进制造和卖食物的过程研究中。1964年，白肯尼美术馆将它自己变成一个“超级商场，通俗艺术的主题在一个真正的环境中展示出来了，甚至还有霍霍设计的携带型包。最近年青的英国艺术家彼得·道可列已经使用空商店——按分裂或分解的一定程序来显示他的逼真的蜡像。一个头或一具完整的身躯可以装上给老鼠和小鸡们的食物，可供吃很长一段时间。或者道可列本人会用一只火把来逐步融化掉蜡像。结果可想而知是很恐怖的，使人回想起好莱坞老电影《蜡

屋》的结尾，但道可列说他从来就没有看过《蜡屋》。在他短短的影片模型中，电影有可能被利用上。然而，使我们注意的是：他充分应用艺术——在一个真实生活的背景中——杂货店、裁缝店、面包房，创造了主题。

全景环境：爱德·凯恩霍兹

自二十世纪六十年代以来，通俗绘画占据了纽约的艺术舞台，并且受其支配。它的参与者绝大部分是受过艺术学院正规培训的人，一部分是酒吧或咖啡馆里的精英，并且根本性地影响了前一代，或者如迪尼或开普勒那样向抽象派表现主义伸展，或者象尼科特斯或瓦赫一样否定它。

爱德·凯恩霍兹来自于一个可供选择的传统中。加利福尼亚的艺术源于纽约的政治和辩论，看起来或者是简略粗糙，有意的卑鄙、政治上承诺的，或者是极度的沉着。一方面是克雷顿·贝利的恐怖艺术或罗伯特·安尼森或大卫·科菲里的陶瓷艺术，另一方面是约翰·麦克纳肯的漆板们表现的平静优雅；令人愉快的死亡，或者早期的沙滩男孩儿；霍特或雷当多海滩。在新美国艺术的冷酷世界中，一个凯恩霍兹的造景象一颗杀伤性的炸弹投下来，它犯了罪，它感觉、它闻、它生活。一个被人遗忘的老妇人已死了，当时她正等着遗忘她的人——谁？丈夫？情人？还是儿子？（等待的人）。一个未成形的胎儿滋生出锈迹斑斑的搪瓷盘中（非法手术），一个五美元的娼妓的动作有如一台很旧的缝纫机踏板，怜悯和愤怒并存；毕瑞的人群永不会死或从舞台上消失，他们将永远被保存，象琥珀里的昆虫。而且怀旧：留声机中一直播放着四十年代的打击乐曲，那些便宜的小物件让人思绪万千。

在所有凯恩霍兹的描绘中，最打动我的是“市政区院”的一个大大的灰色的无名之盒。门在里面，通过唯一一条渠道——扇铁条窗户可以看见。一股强烈的来苏尔味刺激着你的鼻孔。有两张金属床、两张床上都躺着同一个人像：一个光头、容光焕发的老人躺在一张防水床单上，手腕被牢牢地铐在床上，一个霓虹灯球从下面移置到上面本来应放置头部的地方，放了一个金鱼缸，其中，有两只黑色的鱼在金鱼缸中游来游去，其形状无边际地闪烁不停，就象两个老人的思绪，漫无目的地游荡，从来没有停止的意思。这就是凯恩霍兹成熟的风格：“概念型”造景。1960年，他展览了一组构造“概念”，与之相配的是一个黄铜墙板，你可以买（1）促使你来买的“概念”，（2）为之画的一幅画（3）全部造景。合同已起草好：按一定效率完成的工作的价值加上材料费。“市政区院”是唯一的一个被充分认识到的“概念”背景。

所有凯恩霍兹的造景是一个混合体——精微的现实主义与自由的表面处理——塑胶不均匀地涂在表面和皱缩物体上，使其变得坚硬的结合。回头看——为什么？我们必须想一想凯恩霍兹的早期历史。

凯恩霍兹1927年出生在华盛顿的菲尔佛德，然后于1953年迁居到了洛杉矶。在此之前，他曾在一家精神病医院工作过，负责过一支舞蹈伴奏乐队，卖过小车和吸尘器，开过一家酒店。1954年，他开始用笔画一些建筑物，坚硬的铁钉之类的小东西，毫无想象力。1956年，他开了一家新的画廊，1957年又和华特·霍普开办了菲尔斯画廊，与此同时，他的“建筑”开始更上层楼，他开始增加破烂艺艺，有了歪斜的讽刺性的题目：“我不是一个摘无花果的人也不是摘无花果人的儿子，但当摘无花果的人到时，我要摘你的无花果”。1958年完成“小石事件”，1960年“约翰·唐和简·唐”这些作品更加政治化，受到了社会更多关注。在同年年中“Psycho Vmddetta事件”是对“长尔利棋子”的强有力的抗议，这个事件是确实确实的、在一扇黑色大门上，有加利福尼亚州的封条；门开后，门上只有美国国旗和加利福尼亚州的利旗。在盒子的最里面是一个微型毒气室。从那以后，他又创作了两个特别的政治性主题：“第十一个小时决赛”和“可携带战争纪念品”，由此，可以这样说，他有别于杜安·汉森的精确现实主义，也有别于瓦利·黑克和彼得·灵的强有力的政治性油画，这就是他与你相连又与你相离。其中一些因素是真实的，自由的表面处理方法是一个“障碍性”的因素，有如色当的人物表面石膏一样坚硬。

并不是所有的造景都有其特别的含义评论，1961年的“罗斯”是他的第一个全景环境；一个著名的洛杉矶妓院，后来又造了两个女性妓女。之后，他决定进一步努力试着发展一下环境。所以，有了整座妓院，“菲菲，一个堕落的天使”凯瑞·德莱特小姐，与之在一起的是轻率的杰利，门外挂着红灯，靠着墙，摆放的是一部留声机，四十年代的“生活”杂志，一模一样的橡木收音机座，廉价香水味和消毒剂味那个时期的各项细节都被注意到了。

凯恩霍兹的大多数背景都放在那个时期，“吱吱”的留声机，没有足够的精明去为Deco艺术，没有足够新去“现代化”，让时间回到四十年代，摇摆乐队，毛线衫女孩，后排计划：格里·米勒在收音机中说：“你的第一次性经验是在小汽车的后排座上。男孩子们胆小而精力充沛，还不敢伸手至女孩的内裤里。一对夫妇思想一致，在地板上，有一个空空的啤酒瓶子，另一个却被掷得远远地，飞到了远远的草地的沙泥上。但是小轿车的车窗有如一面镜子（以便我们能更好地看见他们），小轿车已被缩短，而且覆盖着一层蓝色的棉絮，收

音机中讲的都是今天的一切。

原先的“巴利”是在洛杉矶艺术家们的一个咖啡店。凯恩霍兹的“巴利”按照1:2的比例缩制而成,但是人物全是真人大小;他们全是真人的模型,身上的衣服被仔细熨过。他们的头全是钟,全都停在十点过十分钟上。只有巴利——咖啡店店主,有他自己的头。与之相似的。是,酒吧中的一应器物全是真正的东西,或者真得象他们重新被生产出来过。烹饪的气味飘散在空气里。“镜子”是巴利店里真东西的一张照片。当你走过这个双重门,一卷录音带里就放出某个夜晚在此地方的声音。在它的外面是报纸架,所有的报纸都是相同的日期。

他别的作品显示了他对细节同样注重:在“生日”中生孩子的妇女的东西全部都是灰色,她所留下的东西之中,有一封信,如果读出来的话,会改变整个作品的含义。他近来最具雄心勃勃的计划是:做一个有五辆全尺寸美国汽车和九个人物的造景,但由于太昂贵,而遭到英国艺术委员会的取消。但是最后又出现于德国的凯色,作为1972年“5号文件”的一部分。在晚上,一群人戴着橡皮面具欺侮一个黑人。他躺着,孤立无援,车的前灯照耀着他。这就是凯恩霍兹最少隐喻的作品。

在环境造景制作领域里,干得最出色的另一个人是保罗·斯克。保罗·斯克的雕塑描绘可能与弗兰克斯·巴坎的油画很相似。他对生肉和腐烂物有种病态的着重点,可以与美学家对表面操作的吹毛求疵的态度相比较。他主要作品是1967年的“一个嬉痞的死”作品中,作品的规模超出了他的小作品中的堕落审美主义,而且色彩的质朴、真人大小的人物,它的金字塔,所有神秘的陷井都被罩上一层淡淡的粉红色。一个梦,一首挽歌,一次庆祝?无论那儿,艺术家的意向都很特别:无论人物还是坟墓都是含含糊糊的,神秘的,匿名的。最近,斯克展出了他更雄心勃勃的环境作品(在5号文件之中)这是关于巫毒教的主题:一个人(象一个嬉痞士)好奇地躺在一个棺材里面,周围是水果、花、神秘之物;棺材在沙地之中,倾斜出波状线条,在沙地中每隔一定距离就放一支蜡烛,蜡烛光是室内唯一的光亮来源,别的地方有一只白色的野兔,一只白天鹅,一只鹿,一艘装满崇拜物品的小船被藏在沙地周围的灌木丛中,组成了一个不用说的仪式。

来自芝加哥的年青艺术家朱丽·叶已经创作了一定数量的环境造景,包括剪样或填充的人像,著名的有1969年在杜鲁门美术馆展出的“街梦:猪女士的上坡路”她的作品虽然多为表现主义和讽刺画,然而与斯克和凯恩霍兹的作品一样,有其个人的描绘意向以及对其主题持相似价值态度,另一方面她的作品在其风格上紧紧相关连着阿列克斯·凯兹(也来自芝加哥)的造景作品。

美国的雕刻家杜恩·汉斯的超现实主义的作品有一个有趣的比较,一方面,有十六世纪改革写天主教会的运动的典型作品(在他的“圣母玛利亚流下真正的泪”中,哭泣的妇女象许多西班牙人和南美女人一样,讲叙着相同的主题)另一方面,他的一些作品来自于共产党中国。因此与中国的“收租院”相对照的是汉斯强有力的抗议作品“种族暴动”同时还有在政治上保持中立的乔治·色当的作品中:雕刻的人像在真实的环境中用真实的东西。

汉斯的这些作品是感情化的并且在政治上犯了罪;最近的展览“自画像”他似乎已有了一种冰冷的、无感情的看法,有如一些追随他的年青艺术家一样(例如:美国的约翰·安德瑞、美国的约翰·大卫)德·安德瑞最吸引人的近期作品是一对令人惊讶的真人大小,性交高潮过后的情侣。大卫的作品大多数是小子、衣着寒酸的男子,脸上或头上长有奇怪的瘤——一个永久性的固定物,象一顶顶帽子。

有关范围:欧洲和其他地方

超现实主义决不会排在最后面;虽然在贝儒顿死之前,它可能一直被几种想法不断困扰着,但是,在二十世纪五十年代,他的精髓又在新现实主义者和团体和相似的艺术家的作品中又重新出现。并且在二十世纪六十年代后期,由于法国艺术家的战后代的一代努力,这种新苗头得到了政治上的回应。

在战后的法国,在少数现实主义艺术家中的一个人得到了她所应得到的东西。玛瑞特·奥杰黑尔,1935年在“毛中早餐”,制作了著名的被毛覆盖的杯子、茶托、勺子,作为一名“领头”型的艺术家出现在战后国际现实主义展览中,1959年著名的第十次展览会上,她创作了“春节”:一个女孩——她的脸上镀了金,她的身体上覆满了水果,躺在一张长长的晚餐桌上,她的周围是蜡制的男性像(按私下个人看法,姑娘和晚餐是真的)。1969年在格雷尔·歌德,格瓦当举办的她“一个男人”的展览又成为另一种例子——作为超现实主义者的礼物,使得美术馆进入了一种全新的环境:房间中装满了水,房间的四周,修了一座桥上甬道。这件作品的展览,要通过一道金属网栅栏,才能去看。

意大利也产生了许多有趣的艺术家,在环境背景中工作。皮埃·基那弟住在法国,制作了裹着的泡沫胶风景画。基努·玛瑞特制作了木制环境人物像的剪样。基安卡努·白努肯1968年,在罗马举办了“广告牌展览”,当时,罗马城里的广告被四处张贴,米开朗罗·皮特制作了镜子板块——在它上面,真人大小的剪样会与参观者的反射影像混合在一起。皮得还和一个戏院团组在一起工作。

1967年,一队年青的诗人聚集在芬毕罗市,庆祝群众诗人的节日。C·帕米格里和A·斯潘多作了墙体诗;F·梯兹罗制作了一首诗,然后当众毁掉,他还挂了一个小牌子——上面写着“IO SONO VNA POESIA”(我是一个诗人),这些事件和随之发生在意大利的活动都与年轻的法国诗人们有着紧密的联系,比如象约城·格兹就用传单和小牌子当作公众性的、富有诗意的活动的一部分;还有波兰年轻的艺术家玛丽·米凯洛维奇也同样用墙上的海报作为她选中的方法。所有这些都可以被当作是“具体的诗人”运动的战斗派或政治派。趋从于“公众”环境艺术的在别的地方也有;在纽约,一些抽象派艺术家们已开始实行把任何可以利用的空白墙壁作为他们的油画布。其中一些人还成立了一个叫做“城市之墙”的公司。他们的社会事务和他们的意识背叛了艺术——美术馆的文化精神,与之相关的是,法国艺术家戴尼·布仁在城市设置海报处,制作了巨大的长条木板画。

