

-西方当代美术批评-文选(上册)

AN ANTHOLOGY OF CONTEMPORARY ART OF CRITICISM THE WEST

易英 主编

艺术批评是对于现实的艺术活动的反映,但是艺术批评的历史并不能全面反映当时艺术的面貌。艺术批评有它自己的历史。这个集子实际上是批评的历史,是自上世纪80年代以来在《世界美术》上发表的文章,算起来也有20多年了,而批评所涉及的内容差不多有一个世纪。艺术批评就是对艺术作品发表意见,不是一般地议论艺术问题。但是对艺术、对艺术史发表意见,也被纳入批评的范围,最早的美术史家瓦萨里在撰写文艺复兴的艺术史时,不仅有对艺术史规律的把握,制定他的艺术标准,也有对艺术家的品评和对艺术作品的具体分析。这无疑也属于艺术批评的范围,在文杜里的《西方艺术批评史》中,瓦萨里就占有很重要的地位。瓦萨里是历史的书写,从早他两个世纪以前一直写到他的时代,从古代一直写到现代,而且是按照现代的标准来观照古代。但整体上说,他还是艺术史的批评,不是当代艺术的批评。在尤托·库尔特曼为自己编写的《艺术史的历史》写的序言中,谈到柏拉图对艺术批评的定论,我把这段话翻译如下:“在希腊人艺术观念的形成中,柏拉图最为重要,他直接关注其时代的艺术,虽然他肯定没有给我们留下全面的艺术理论。但柏拉图在其生命的各个时期都深深地卷入当代艺术及直接过去的艺术。在《法律篇》中,他确定了批评家的三项任务:确证题材;就近裁决表象的正确;判断操作的性质。”(Udo Kultermann 1993)柏拉图为批评家制定的三项任务,就很接近我们所说的当代艺术批评。在柏拉图的定义中,很重要的一点就是直接面对艺术作品。首先是艺术家选择的是什么题材,题材正确性如何;表象的正确性意味着模仿的准确程度如何,是否真实再现了对象。这既是技术的问题,也是观念的问题,因为模仿在柏拉图的理论中有特殊的含义。最后是对技术的分析,当然也包括技术的程度,在什么样的条件下实现技术的要求。当然,直接面对艺术作品并不见得就是当代的,但是在柏拉图的时代,艺术史不会很久远,他说到的艺术应该就是在生活的时代的艺术家创作的作品,对这些作品发表意见就是艺术批评。这种艺术也就是当代的,包括刚刚过去的艺术。

在柏拉图时代艺术毕竟还不久远,信息也缺乏流通,人们都还是生活在狭小的地域和空间,甚至也没有真正的艺术家,艺术作品也还是由工匠来创造的。虽然艺术批评的本质没有变化,但当代毕竟不同于古代。首先是艺术的类型发生很大的变化,在美术史上居于重要地位的绘画与雕塑不再是视觉艺术的主要类型,对于技术的甚至形式的分析已不是艺术批评的主要工作,这并不是说技术与形式不再重要,而是形式发展到一定程度时变得精致与完美,不再具有创造性的活力,只是不断地重复自身。由此艺术的发展只有回归它的起点,从现实中生活中寻找新的表现形式。这样一来,当代艺术的批评更多的是由形式转向表征,也就是“再现的正确性”。当代艺术的形态更多的是表征的,而不是复制性的再现,尽管表征是再现意义的转换。表征与再现本来是一个传统的概念,即艺术给予客观事物的一个形象,在传统艺术中,就是努力塑造一个形象接近客观事物,再现的技术是支持实现这种努力的条件。当代艺术消解了再现的技术,用图像的制造代替了形象的塑造,同样,图像的批评也取代了形式的批评。表征、挪用、仿像、符号等一系列批评术语都反映了当代艺术的图像化特征,在图像的表征之下是漂移的所指。艺术批评也越出了它的边界,进入一个更加广泛的社会系统,文化的冲突、身份的困境、生态的危机、全球化的压力等等,这些当代艺术的主题都以非传统的方式表现出来。在这样的形势下,批评的分析更倾向于艺术的外部条件,尽管作品本身仍然是批评的出发点。在传统的批评中,外部条件总是看做艺术作品的时代背景,作品被置于背景之中。在当代艺术中,外部条件实际上意味着作品的内容,但内容不是直接显现在作品的表面。当一个图像被挪用时,作品的内容就不是图像本身。罗兰·巴特不是艺术家,但他对于一张在《巴黎竞赛画报》上的照片发表了这样的看法:这是一个在敬礼的黑人士兵,实际上他是在向法国的国旗敬礼,正在阿尔及利亚进行殖民战争的法国不是殖民主义国家,所有种族的人都在平等地在法国的旗帜下为国家服务。罗兰·巴特赋予这张照片特别的意义,这不是普通的照片,而是社会意识形态的神话。如果这张照片被作为观念艺术作品的话,巴特的分析就是艺术的批评。他并不关心作品的视觉条件,如人物的形象、构图的方式或色彩的处理,而是看到了作品之外的东西,在特定的历史时期,作品的意义就是由历史的条件、政治的、殖民主义的、种族的,种种因素规定的。当然,一张照片还可能意味着更深层的含义,权力、媒体、意识形态,真实总是被表象所掩盖,在权力的支配下,不论是政治的权力还是图像的权力,迫使我们相信表象即真实。由此我们看到,艺术的批评日益成为文化的批评,将艺术本体之外的所有因素或条件纳入批评的范围,都可以视为文化的批评。

应该说明的是,在《世界美术》上发表的这些当代艺术的批评文章,并不能完整反映西方当代艺术的面貌。除了批评不可能直接对应于当代艺术外,还因为《世界美术》是给国内的读者看的,在中国,架上艺术还有强劲的活力,公共艺术还没有发展到应有程度,传统的艺术形式还是中国艺术家的主要表现手段,因此我们总是有意识地选择适合中国艺术家兴趣的西方艺术与批评。一些重要的西方当代艺术家,由于没有找到合适的批评文章,在这个文集中也没有得到反映。我们的目的不是通过这本书来了解西方当代艺术,而是了解当代艺术的批评,本来这本书也是为我们主办的“当代艺术与批评专题研修班”准备的教材。

感谢河北美术出版社,使这本教材得以公开出版。在编辑过程中,黄冈师范学院的方志凌、安阳师范学院的光安以及中央美术学院人文学院的部分研究生提供了很大帮助,在此一并表示感谢。

易英 于中央美术学院

河北美术出版社

J05-53/8

:1

2008

西方当代美术批评文选

AN ANTHOLOGY OF CONTEMPORARY
ART OF CRITICISM IN THE WEST

(上 册)

易 英 / 主编

河北美术出版社

责任编辑 徐秋红 冀少峰
责任校对 李 宏
设计总监 王小刚
装帧设计 曹 震 李 萍 吕振璋 张新蓓

图书在版编目(CIP)数据

西方当代美术批评文选/易英主编. —石家庄:河北
美术出版社, 2008.10

ISBN 978-7-5310-2918-2

I. 西… II. 易… III. 美术批评 - 西方国家 - 现代
- 文集 IV. J05 - 53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 145830 号

西方当代美术批评文选

易 英 主编

出版发行 河北美术出版社
地 址 河北省石家庄市和平西路新文里 8 号
邮 编 050071
印 刷 石家庄市东方彩印厂
开 本 787mm × 1092mm 1/16
版 次 2008 年 10 月第 1 版
印 次 2008 年 10 月第 1 次印刷
印 张 42
印 数 1 - 2000 册
定 价 128.00 元(上、下册)

前 言

艺术批评是对于现实的艺术活动的反映，但是艺术批评的历史并不能全面反映当时艺术的面貌。艺术批评有它自己的历史。这个集子实际上是批评的历史，是自上世纪80年代以来在《世界美术》上发表的文章，算起来也有20多年了，而批评所涉及的内容差不多有一个世纪。艺术批评就是对艺术作品发表意见，不是一般地议论艺术问题。但是对艺术、对艺术史发表意见，也被纳入批评的范围，最早的美术史家瓦萨里在撰写文艺复兴的艺术史时，不仅有对艺术史规律的把握，制定他的艺术标准，也有对艺术家的品评和对艺术作品的具体分析。这无疑也属于艺术批评的范围，在文杜里的《西方艺术批评史》中，瓦萨里就占有很重要的地位。瓦萨里是历史的书写，从早他两个世纪以前一直写到他的时代，从古代一直写到现代，而且是按照现代的标准来观照古代。但整体上说，他还是艺术史的批评，不是当代艺术的批评。在尤托·库尔特曼为自己编写的《艺术史的历史》写的序言中，谈到柏拉图对艺术批评的定论，我把这段话翻译如下：“在希腊人艺术观念的形成中，柏拉图最为重要，他直接关注其时代的艺术，虽然他肯定没有给我们留下全面的艺术理论。但柏拉图在其生命的各个时期都深深地卷入当代艺术及直接过去的艺术。在《法律篇》中，他确定了批评家的三项任务：确证题材；就近裁决表象的正确；判断操作的性质。”(Udo Kultermann 1993)柏拉图为批评家制定的三项任务，就很接近我们所说的当代艺术批评。在柏拉图

的定义中，很重要的一点就是直接面对艺术作品。首先是艺术家选择的是什么题材，题材正确性如何；表象的正确性意味着模仿的准确程度如何，是否真实再现了对象。这既是技术的问题，也是观念的问题，因为模仿在柏拉图的理论中有特殊的含义。最后是对技术的分析，当然也包括技术的程度，在什么样的条件下实现技术的要求。当然，直接面对艺术作品并不见得就是当代的，但是在柏拉图的时代，艺术史不会很久远，他说到的艺术应该就是在生活的时代的艺术家创作的作品，对这些作品发表意见就是艺术批评。这种艺术也就是当代的，包括刚刚过去的艺术。

在柏拉图时代艺术毕竟还不久远，信息也缺乏流通，人们都还是生活在狭小的地域和空间，甚至也没有真正的艺术家，艺术作品也还是由工匠来创造的。虽然艺术批评的本质没有变化，但当代毕竟不同于古代。首先是艺术的类型发生很大的变化，在美术史上居于重要地位的绘画与雕塑不再是视觉艺术的主要类型，对于技术的甚至形式的分析已不是艺术批评的主要工作，这并不是说技术与形式不再重要，而是形式发展到一定程度的时候变得精致与完美，不再具有创造性的活力，只是不断地重复自身。由此艺术的发展只有回归它的起点，从现实中生活中寻找新的表现形式。这样一来，当代艺术的批评更多的是由形式转向表征，也就是“再现的正确性”。当代艺术的形态更多的是表征的，而不是复制性的再现，尽管表征是再现意义的转换。表征与再现本来是一个传统的概念，即艺术给予客观事物的一个形象，在传统艺术

中，就是努力塑造一个形象接近客观事物，再现的技术是支持实现这种努力的条件。当代艺术消解了再现的技术，用图像的制造代替了形象的塑造，同样，图像的批评也取代了形式的批评。表征、挪用、仿像、符号等一系列批评术语都反映了当代艺术的图像化特征，在图像的表征之下是漂移的所指。艺术批评也越出了它的边界，进入一个更加广泛的社会系统，文化的冲突、身份的困境、生态的危机、全球化的压力等等，这些当代艺术的主题都以非传统的方式表现出来。在这样的形势下，批评的分析更倾向于艺术的外部条件，尽管作品本身仍然是批评的出发点。在传统的批评中，外部条件总是看做艺术作品的时代背景，作品被置于背景之中。在当代艺术中，外部条件实际上意味着作品的内容，但内容不是直接显现在作品的表面。当一个图像被挪用时，作品的内容就不是图像本身。罗兰·巴特不是艺术家，但他对于一张在《巴黎竞赛画报》上的照片发表了这样的看法：这是一个在敬礼的黑人士兵，实际上他是在向法国的国旗敬礼，正在阿尔及利亚进行殖民战争的法国不是殖民主义国家，所有种族的人都在平等地在法国的旗帜下为国家服务。罗兰·巴特赋予这张照片特别的意义，这不是普通的照片，而是社会意识形态的神话。如果这张照片被作为观念艺术作品的话，巴特的分析就是艺术的批评。他并不关心作品的视觉条件，如人物的形象、构图的方式或色彩的处理，而是看到了作品之外的东西，在特定的历史时期，作品的意义就是由历史的条件，政治的、殖民主义的、种族的，种种因素

规定的。当然，一张照片还可能意味着更深层的含义，权力、媒体、意识形态，真实总是被表象所掩盖，在权力的支配下，不论是政治的权力还是图像的权力，迫使我们相信表象即真实。由此我们看到，艺术的批评日益成为文化的批评，将艺术本体之外的所有因素或条件纳入批评的范围，都可以视为文化的批评。

应该说明的是，在《世界美术》上发表的这些当代艺术的批评文章，并不能完整反映西方当代艺术的面貌。除了批评不可能直接对应于当代艺术外，还因为《世界美术》是给国内的读者看的，在中国，架上艺术还有强劲的活力，公共艺术还没有发展到应有程度，传统的艺术形式还是中国艺术家的主要表现手段，因此我们总是有意识地选择适合中国艺术家兴趣的西方艺术与批评。一些重要的西方当代艺术家，由于没有找到合适的批评文章，在这个文集中也没有得到反映。我们的目的不是通过这本书来了解西方当代艺术，而是了解当代艺术的批评，本来这本书也是为我们主办的“当代艺术与批评专题研修班”准备的教材。

感谢河北美术出版社，使这本教材得以公开出版。在编辑过程中，黄冈师范学院的方志凌、安阳师范学院的李光安以及中央美术学院人文学院的部分研究生提供了很大帮助，在此一并表示感谢。

于中央美术学院 易 英

目 录

- 001 吉尔伯特和乔治
——忧郁的公子哥 [德]约克尔—乌韦·阿尔比克 谷小云 / 译
- 010 赛伊·通布利 [美]阿米丽亚·阿雷娜斯 李旭东 / 译
- 017 现实主义：一种观看方式 [印度]阿密特·穆科尔基 殷双喜 / 译
- 023 阿利卡的素描与油画 [英]邓肯·汤姆森 易 英 / 译
- 031 激浪派行动 [美]吉尔·约翰斯顿 余 丁 / 译
- 041 1995年惠特尼双年展 [美]肯·约翰逊 秦 衡 / 译 陈惠良 / 校
- 047 作为意象的物体
——记卡塔依娜·弗里施的艺术 任 戎
- 050 斯托克的一生 [德]爱娃·梅根 秦 衡 / 译
- 058 真实的裸体
——卢西恩·弗洛伊德的近期作品 [法]让·克莱尔 陈 帆 / 译
- 064 走进视像装置 [美]叶莲娜·哈特尼 刘 织 / 译
- 071 西海岸的超现实主义 [美]迈克尔·邓肯 龚 平 / 译
- 079 陌生的维米尔 [美]斯维特拉纳·阿尔珀斯 龚 平 / 译
- 088 木块中的形象 [美]南希·普林森托尔 刘 织 / 译
- 095 抽象的世纪 [美]布鲁克斯·亚当斯 鹿 镭 / 译
- 106 双重特性 [美]特雷弗·费尔布拉泽 余 丁 / 译
- 115 俗艳之女 [美]林恩·冈珀特 齐 人 / 译
- 119 在视觉的最前面
——关于法国当前抽象绘画的评论 [法]卡特琳娜·米勒 周 露 / 译
- 128 被鄙视的欢乐 [德]沃尔夫·俄德曼·塞哥勒 陈诗红 / 译 张 敢 / 校

- 134 爱德华·凯因霍尔兹 [美]里根·厄普肖 鹿 镭 罗洪涛/译
- 145 纸与自然 [德]托罗塞·艾门特 尹辛成/译
- 151 贝克曼的流放剧场 [美]加特·拉特克利夫 殷双喜/译
- 155 1995 年的艺术世界：真实的年代 [法]皮埃尔·莱斯坦尼 刘 织/译
- 166 凯利：重塑抽象艺术 [美]琳达·诺齐林 王 红/译
- 176 阿什尔·戈尔基与亚美尼亚的种族灭绝 [美]彼得·巴拉基安 晨 歌/译
- 193 毕加索的《镜前的少女》 [美]凯·帕格里亚 杜义盛/译
- 196 面对历史：1933~1996 [法]哈利·贝尔特 郭 彤/译
- 202 细语、波浪、大风
——一次女性主义的行为表演 易 英/译
- 206 桑多夫 [法]让-雅克·勒韦凯 刘七一/译
- 211 震颤与惊奇
——科尔斯科特的双重表现绘画 [美]沙利·尤克莱尔 冀少峰/译
- 217 “异己”的双年展 [比利时]萨娜·麦克法登 徐 淦/译
- 228 蒙克：讲自己的生活，说自己的感受 [英]约翰·伯尔顿·史密斯 王 琰/译
- 246 基思·哈林：光芒四射的无赖 [美]布鲁克斯·亚当斯 唐蔚雯 了 然/校
- 254 美国现代艺术的开山鼻祖
——摄影家斯蒂格里茨 张保罗 张舒翔
- 259 生长在苏荷的一棵树
——记画家卡茨 [美]汤姆·布赖登巴赫 王晓霖/译
- 265 博纳尔的“浴者” [美]琳达·诺克林 周 青/译

274 感觉的眩晕

——博纳尔回顾展 [美]马克斯·科日洛夫 龚平 / 译

285 斯坦利·斯潘塞：在英国的天空下 [美]A.B.普赖斯 / 著 廖 畅 / 译

301 理查德·迪本科恩：理性的抽象 [美]斯蒂芬·韦斯特福尔 吴自立 / 译

307 查尔斯·雷与现实杂交 [美]弗吉尼亚·路特理奇 华天雪 / 译

316 电影、怪物和面具

——辛迪·舍曼的二十年 [美]阿马赛德·克鲁兹 张朝晖 / 译

326 一次错过的聚会 [美]拉斐尔·鲁宾斯坦 乔晶晶 / 译

335 阿娜·曼迪塔的影响力 [美]科利特·查托帕德海亚 赵武倩 / 译 绿 雨 / 校

342 杰克逊·波洛克的美国式崇高 [美]卡特·拉特克利夫 张 敢 / 译

吉尔伯特和乔治

——忧郁的公子哥

[德] 约克尔—乌韦·阿尔比克

谷小云 / 译

桌旁坐着的是件艺术品，尽管一眼望去像坐着两个活人。也许是两位中年的乡村牧师应一位老妇人之邀去喝午茶。

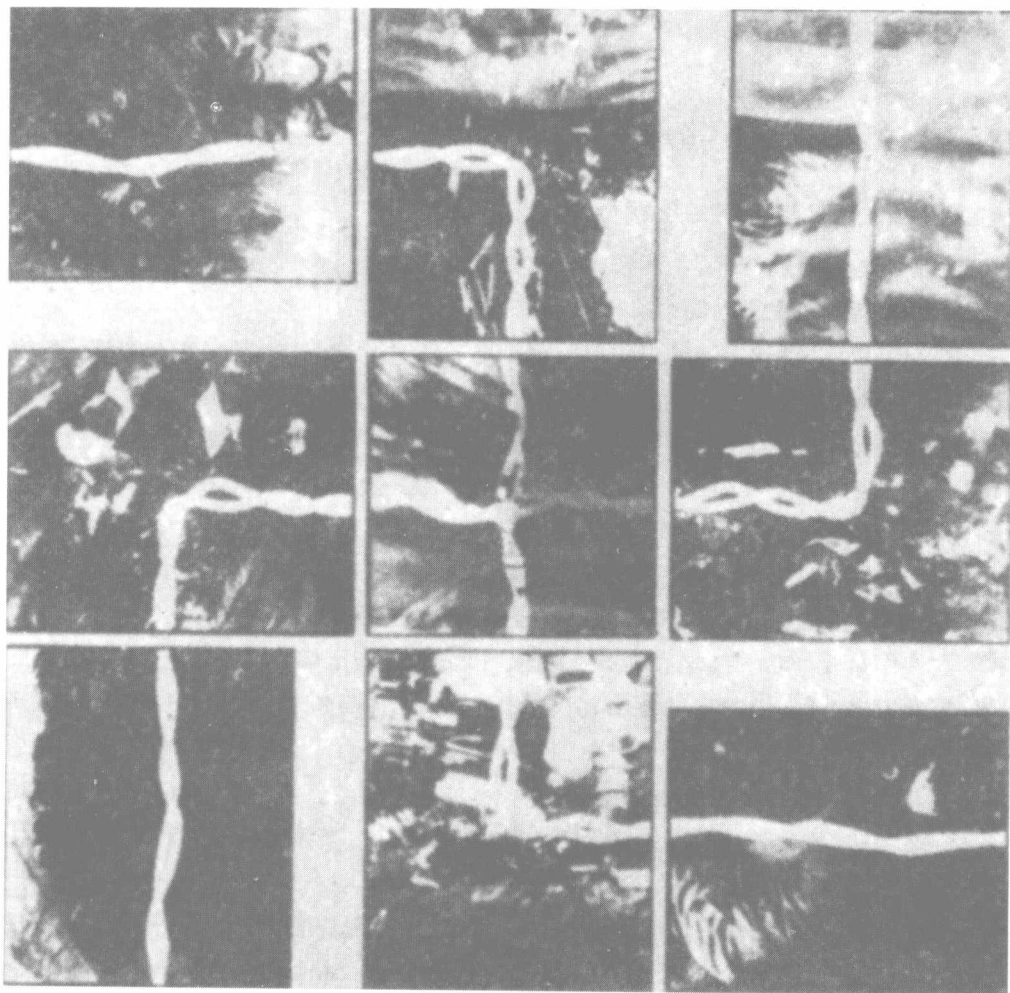
他们僵直地坐在木头椅子上，胳膊规矩地放在桌子上，高个子戴着一副黑色的宽边眼镜，目前绝没有一个医疗保险机构给报销。他的头部几乎可以说是一个完美的卵形，稀疏的头发平平地贴在头皮上，他不停地抽着一种极为少见的纯佛尼亚烟叶造的廉价香烟。他说话轻柔，极为英国式。他用一种无法模仿的语调说“绝对的”，然后很清白无辜地歪一下脑袋。

矮个子是黑头发，不注意时他的头发就滑到额头上。他说话时总是紧咬牙关，脸上的一双眼睛有点湿润。他轻轻地、带着很浪漫的重音说：“不受苦就不是一个好艺术家。”

这件作品有个名字：吉尔伯特和乔治。以前，这两个部分还没成为一个整体时，他们有真正的姓氏：高个子的乔治姓帕斯摩，在德旺伯爵领地上的一个卫理公会教派的手工业者家庭里长大。矮个子吉尔伯特姓普诺施，是南蒂罗尔州格罗特山谷中一个木匠的儿子。他们是同学。“我们一起受过18年的艺术训练。”乔治计算了一下说。1976年，伦敦，在享有盛誉的圣马丁艺术学校，帕斯摩先生，25岁，和普诺施先生，24岁，相遇并创作了艺术品《吉尔伯特和乔治》。

乔治说：“对我们来说这很简单。”“我们当时没有钱，没有工作室，没有工作。”吉尔伯特补充说：“我们只拥有我们自己。”现在两个人已经度过了40岁生日，他们还依然坐在那儿，好像他们只拥有他们自己：两个衰老的孤儿，穿着显得特紧的小翻领西装，打着宽得像大扁鱼的领带。吉尔伯特的领带是红色的，上面有引人注目的巴尔的摩艺术博物馆的标志。乔治的领结是棕色的，上面有粉红色的小花。他们只佩戴赠送的领带。

今天他们已是卓有成就的英国艺术家，所有重要的国际性展览会上都有他们的作品



人的苦役
1947年

展出。享有盛誉的伦敦泰特画廊收藏了他们8件作品，他们开创了艺术创作的新形式：他们总是在一起工作，放弃了以前时代的所有艺术家的资本——个人主义。他们既是艺术家，也是他们自己的作品。他们以前的经历已画上了句号，现在他们自己只剩下了名字，伦敦的电话簿上这样登记着：“吉尔伯特和乔治，艺术，12，弗尼尔大街，E1。”

他们俩谁也从来没尝试过，从他们自己选择的孪生兄弟会里脱离出去。“在日本时，有一次一位日本人送给我们一瓶当地产的威士忌酒‘G&G’，并且说：这是G和G，但这是唯一的一瓶！我们非常喜欢。”乔治边说边搅动着咖啡。

《星期日泰晤士报》认为从他们俩身上看到了“绝望的公子哥”的形象。“这很妙。”乔治认为。“我们对享受不感兴趣，”吉尔伯特说。“没有一个优秀的艺术家对享受感兴趣，”乔治解释说，“只有那些平庸的人才追求享受。”

自吉尔伯特和乔治在20世纪60年代末创造了“活的雕塑”以来，确实几乎不曾有过享受。他们没有材料，只好自己展出自己，严肃的脸上涂上了青铜的颜色，站在一个画廊的桌子上。他们身着吉尔伯特和乔治式的西装，表演着一些悲伤的小动作，他们脚下的录音机里单调而刺耳地演奏着一首20世纪30年代流行的伤感的歌曲：“分别后我们将永不再相聚，他们将记住卡尔顿，而我们只认识一个地方，那就是我们梦境永存。”有时他们俩也随着唱。

这可不是享受，这种温和的展出有时要延续八个多小时，然后他们还不得不跟一些白痴打交道。例如有一次在纽约的周末画廊里，有个小子像头毛驴一样围着他们一圈一圈地跑着，并且不停地吼叫着：“快点儿，快点儿！”还有一次，在伦敦的海德公园，他们被一群光头党徒的投掷物轰炸了一番，“那是一尊令人印象极深刻的雕塑。”乔治这样补充评价。

这是雕塑，他们这样坚持，绝不是表演。“观众认为很棒。”吉尔伯特惊异地说。“这很简单，”乔治解释说，“我们称它雕塑，因为我们学的就是雕塑。”

雕塑《进餐》是他们邀请了画家戴维·霍克尼赴宴，并让30位“艺术群众”每人付了三个金币进来观看。进餐持续了80分钟，当木薯淀粉汤端上来的时候，有一位夫人的歇斯底里发作了。霍克尼在饭后评价说，这次餐桌上进行的谈话“相当乏味”，但是却证实他的东道主是“奇妙的超现实主义，棒极了。”

对于他们描写生活艺术构思来说，仅仅是把生活搬上展台很快就显得不够了，而且这很难卖出去。吉尔伯特和乔治这时尝试着画一些英国田园风光的炭笔画，是用一种精心设计的笨拙手法。但是他们在1975年就停止了，“人们开始赞赏这种技术，”吉尔伯特说，“这是堕落。”



他妈的
1977年

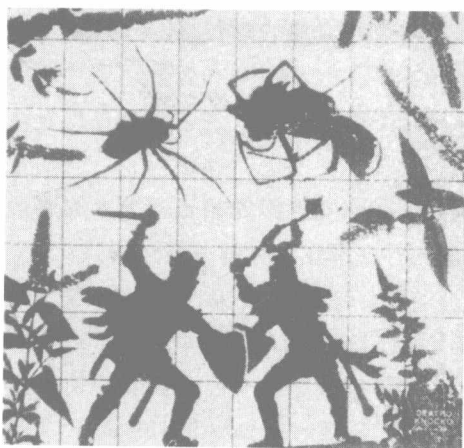


巴基
1978年

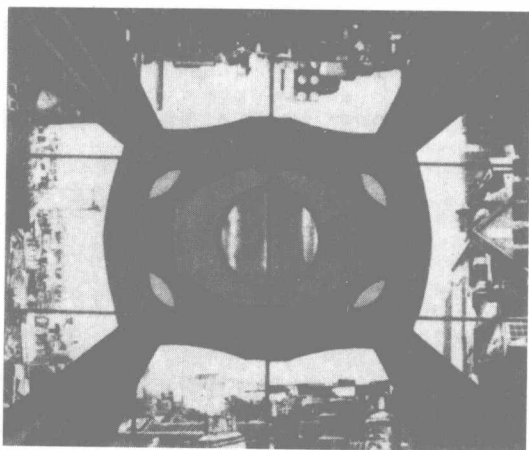
取而代之的是他们从1971年开始发展他们的“照片拼贴”：他们把好的相片放大，大到相纸能达到的那么大，再把它们排列到墙上。后来他们把这些零散的照片组合到一起，染上颜色，然后他们再把这些零散的照片组合到一起，染上颜色，然后再把它们框到巨大的黑色网格里，这使得图片显得有些呆板，有点儿像日本的墙板，但也有点儿像监狱的栅栏：由抽象的拼贴画、宣传画和教堂的窗户组成的怪异的十字架。在几乎所有他们的作品中都有他们俩人的画像——奔跑的人，同时也是他们这些色彩艳丽的搭配的灵魂。

这时，乔治从书柜里取出了一本书，书名是《想出来的形式》，作者是安妮·贝桑特，为19世纪的泛神论学者。“这是蒙德里安最喜欢的书，”乔治敬畏地说，“他临死时肯定是把这书拿在手里的。”书中有一个表格，标有各种色彩和与之相符合的心理状态。对照这个表格人们就可以看出自己心理的进程，吉尔伯特和乔治说：“令人吃惊的是：我们一开始只使用黑色——这表示恶毒。接着是红色，这表示愤怒，一直这样延续下去，最后我们加上了蓝颜色，按贝桑特夫人的论点，这表示‘纯洁的宗教感情’。”

宗教，这是个很关键的词。早在20世纪70年代，吉尔伯特和乔治就开始把他们照片拼贴画的各个组成部分排成十字架形状。然后他们又给这些作品加上了宗教的象征物：一个头部长进教堂里的黑人，戏剧性的夜空背景，前面是一个烧红的十字架，精力旺盛的年轻人乞求的手。吉尔伯特和乔治的宗教信仰就是艺术，他们的艺术是一种宗教——一种清教徒式的英国式的放弃信仰的宗教，同时也是一种繁茂滋生的自然崇拜。



决斗
1982年



恐惶
1983年

出自 20 世纪 60 年代的早期照片拼贴作品主要表现出世界的阴暗面，例如为他们的《黑色阴影》和《人的苦役》系列，特马南导演了醉酒的场面。在画面上他们安排了虔诚而狂热的对酗酒的崇拜，清晰的毫无情感的以对称形式排列的杜松子酒瓶、玻璃杯和摇晃的墙壁。大约 1977 年左右，吉尔伯特和乔治决定从他们的酗酒状态中清醒过来。“我们感到非常迷茫，”乔治说，“世界变得好斗，每个人整天都在城里到处跑，拍摄涂在墙上的那些色情标语，让过路人端正地站在相机前留影。在工作室里他们再把这些一块块地拼成一幅幅凄凉的画面，就如同人们在搭配一束鲜花一样。看起来，他们在描述一个肮脏得出奇的伦敦，其实他们只是在描述他们自己。”

1980 年，吉尔伯特和乔治的世界又进入一个充满光芒、纯洁和恶毒色调的颜色桶。他们在画中加入无辜的、非常英俊的年轻工人，围绕着他们装饰了带花蕾的树枝和花朵，这是恶毒的花朵，还有宗教和中性的象征，只是缺少女人。“很多东西在我们的作品中都没有出现过，”乔治针对一篇报道中的指责，耸了耸肩为自己辩护说，“例如：冰箱，或者小汽车。”1982 年，他们创作了一个极其荒诞的淫荡画系列：《肮脏的作品》。他们只卖出了唯一的一幅。“我们是想接触到人，因此我们非常感兴趣的是这些作品能挂在公开的陈列馆里。”

但是这几乎不能与他们隐居式的创作势头相匹敌。吉尔伯特和乔治每年创作 30 至 50 幅照片拼贴作品，现在已经有 540 幅了。定价是根据网格的数量，每个网格大约卖一千英镑。乔治打开一扇柜门，露出里面的“作品银行”：柠檬、苹果、花卉、各种头部照片。一年的创作需要一万六千张照片。“我们是艺术电脑，”乔治说，“我们不希望

在画面上能看出操作的过程。我们的作品看上去不仅仅是专业的,而且是手动制作的,我们喜欢这样。”

吉尔伯特和乔治工作起来的不可动摇性也有点像台电脑。“我们经常几个月几个月地工作,不会见任何人,也不接电话。”

“我们所想要的一切,就是生活在艺术中。”早在1970年他们就给自己对艺术的追求加上了这样的标题。为了艺术,他们把自己在世间的存在都像做礼拜一样地仪式化了。

“我们的生活方式很有条理。”吉尔伯特说。早晨6点起床,去咖啡馆吃早餐,进工作室,傍晚6点吃晚餐,一切分心的事都抛开。他们没有厨房,每星期有个黑人来打扫一次卫生,一位叫彼得的年轻人负责煮咖啡。地下室虽然有一台洗衣机,“但是它坏了,”乔治平静地说,“我们的衬衫都是免熨的。我们需要时间去尽我们的责任,”他谦虚地补充,“所以我们就把生活简化了。”

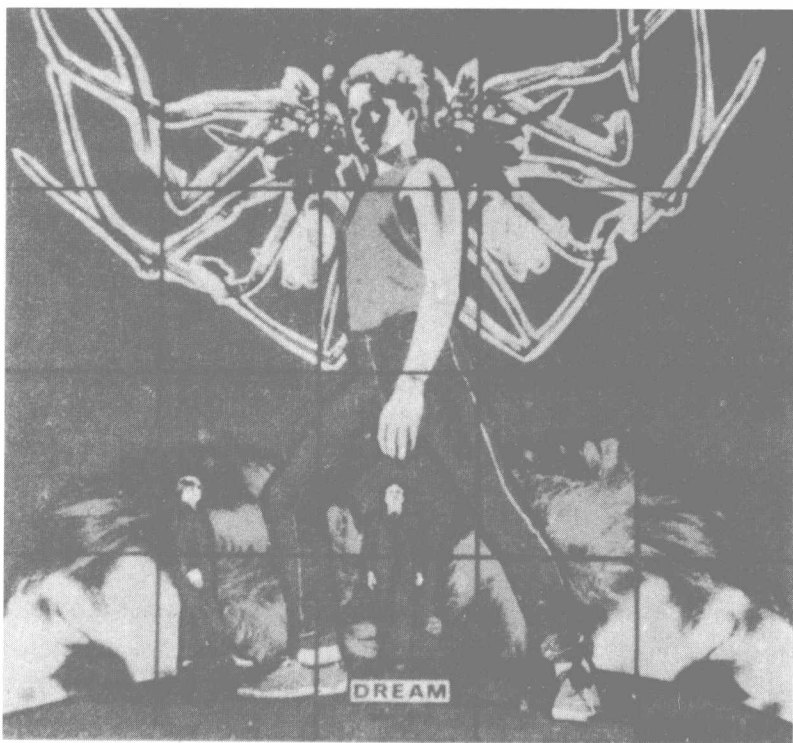
“市场咖啡馆”坐落在大街的拐角处,挨着一家名字很吸引人的酒吧“好人杰克”。名叫杰克的这个人以前曾在这周围四处游荡。吉尔伯特和乔治从没去过这间酒吧,他们每天去那“市场咖啡馆”。

“市场咖啡馆”的墙壁漆成尿的颜色。石头铺的地面上摆放着罗索帕尔(Rosopal)桌子。“克莱夫是个天使,”吉尔伯特夸奖灰白头发的店主,“一位真诚的殉道士、牺牲者,他是我们在这个世界上最崇敬的人。”克莱夫的妹妹莉奇当招待员。厨房中间的桌子上肉堆得像小山一样,墙边的洗涤槽是木制的。克莱夫今天推荐他们吃配圆白菜的羊肝,吉尔伯特和乔治就要了这个菜。

附近能闻到腐烂的水果和鱼的味道,这里是这个地区的星期市场。1969年,当这两位穿着滑稽的奶油面孔突然出现在这里,并成为了市场咖啡馆里的常客时,一向很老实的逛市场的人却瞪大了眼睛。“大约用了两年的时间,这里才接受了我们,”乔治说,“现在我们差不多像这儿的儿子了。”

但是街对面的神父是他们的敌人。从基督教会出发,他们开始了反对其异教徒邻居的十字军东征。“七年以来,我们每天在大街上遇到这位神父,我们说‘早上好!’然后继续走路。但是他在电视里讲那些关于我们的可怕东西,电视台的律师部门都不得不删掉好几段。”乔治的声音由于气愤有些发颤。“现在这位神父一见到我们就到街道的另一侧去走。”

他在电视屏幕上讲了什么令人震惊的话呢?这位上帝的仆人坐在他那令人肃然起敬的书架前,以压头韵的语调发表着他那抨击性的演说:“他的邻居所鼓捣的东西是令人作呕的,不可救药的和危险的。他们歪曲了十字架和我主耶稣所做的一切。”



梦
1984年

吉尔伯特和乔治过的是一种虔诚的、僧侣般的、脱离了尘世的生活。他们不再读书，几乎不看报，“只允许那些对我们没有干扰的。”乔治说。墙角放着的那台电视是20世纪60年代的产品，看上去更让人觉得是用于观赏的鱼缸，而不是通向世界的窗口。“有时候我们也看电视，”乔治说，“但不是认真的。”以前他们每天两次进电影院，主要看中国功夫片，那个时代也已过去十年了。

为此，他们在家里设置了一座庙宇，是仿照伦敦贫穷的东部最贫困的地区韦特卡佩尔（Whitechapel）的救世军的形式。这个地区曾经是狄更斯为他那些描写贫困的作品寻找素材的地方。现在许多印度人和巴基斯坦人在这里为了那少得可怜的工资缝制着廉价的服装。

他们1969年租用底屋时，这里还闻得到修道士的味道。1975年，他们已经有足够的钱，买下了这栋房子，并把它装饰成圣殿的风格。他们以绝对清教徒式的方式，