

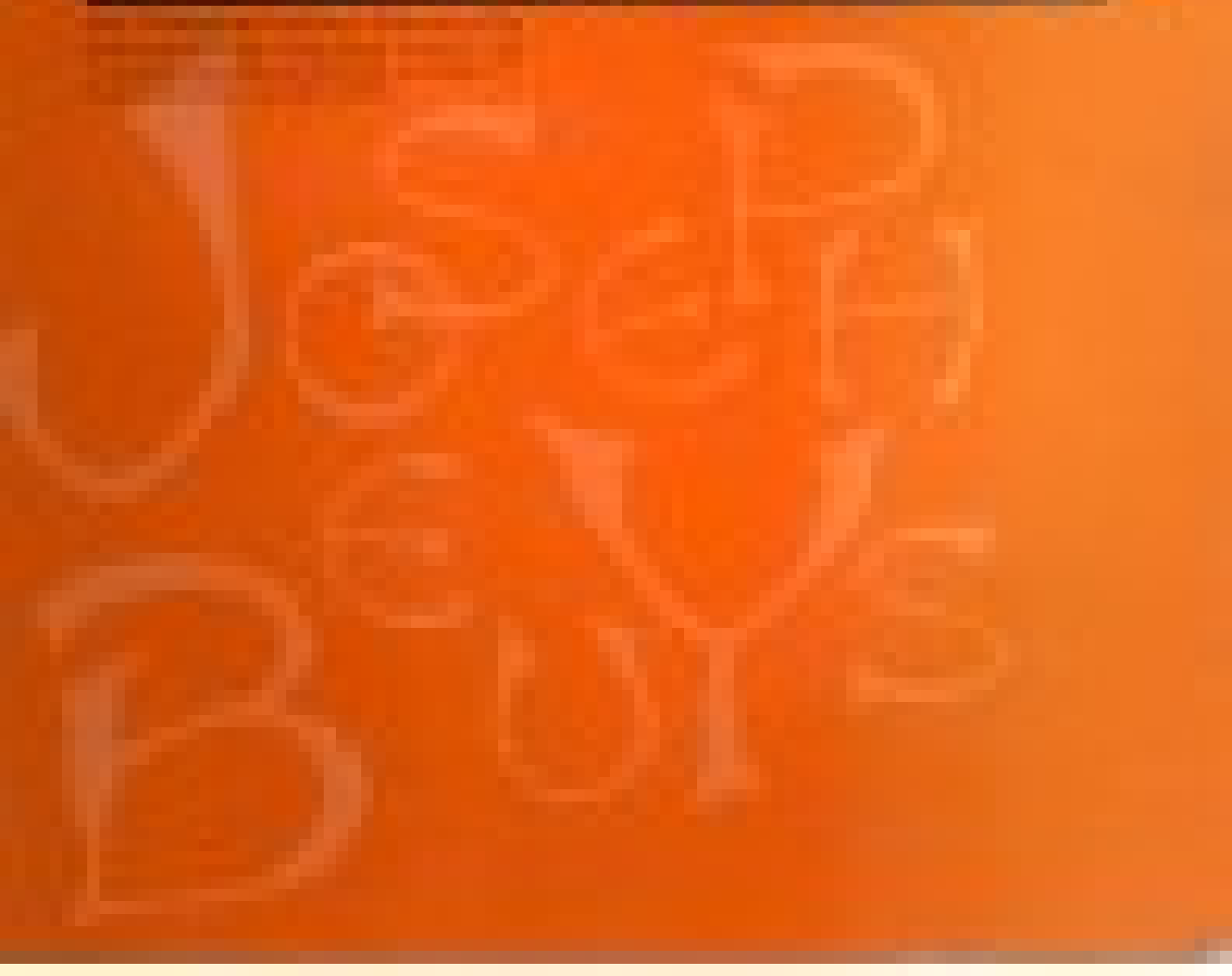
新艺术哲学

关于波依斯：当代艺术遗产的清理

约瑟夫·波依斯(Joseph Beuys)是战后欧洲艺术中最重要而又富有争议的人物。他似乎不知疲倦，创作出大量物品，表演和宣言，培养了一代艺术家。他使批评家产生了极大的分歧，并宣称彻底改变了艺术家在社会中的地位，从而引起广泛的争论。

JOSEPH
BEUYS

新艺术运动



新艺术哲学

关于波依斯
当代艺术遗产的清理

New Art Philosophy
——About Beuys: Recollection of
Contemporary Art Legacy

出版 Published by
现代艺术杂志社 Contemporary Art Press

编辑 Edited By
《现代艺术》编辑部 Contemporary Art Editorial Department

总编·社长 Editor in Chief, Director General
钱来忠 Qian Laizhong

编辑委员 Members of Editorial Committee
钱来忠 杨时川 钱 竹 李红菲 张国平 周 琪

执行主编 Executive Editor in Chief
钱 竹 Qian Zhu

执行副主编 Vice Executive Editor-in-chief
李红菲 Li Hongfei

责任编辑 Executive Editor
李秋实 Li Qiushi 党 丹 Dang Dan

平面设计 Graphic Designer
张丰年 Zhang Fengnian

读者服务电话: 010-68587265
广告部: 010-68570912
发行部: 010-68570932

刊号: CN51-1582/J (国内统一刊号)
ISSN 1009-5233 (国内统一刊号)
出版日期: 2002年12月

本刊邮购及联络地址:
北京市西城区阜外大街34号干3号楼5层
邮政编码: 100832
Tel: 86-10-68573487/68573492/68573489

本刊由四川文联主管 四川文联与四川美协联办
社址: 成都市东城根上街2号
邮政编码: 610015

本刊稿件版权所有, 未经许可, 一律不得转载。

定价: 78元

目录

contents

图 版	波依斯彩色作品	009
第一章	波依斯：“生活/作品履历” 托马斯·艾尔布莱特 (Thomas Albright) 李沛航 译	049
图 版	40年代波依斯作品	101
第二章	坠机经历——评波依斯的一个故事 彼得·尼斯比 (Peter Nisbet) 邹建林 译	109
第三章	波依斯：后继者剪影 帕梅拉·科尔特 (Pamela Kort) 邹建林 译	117
图 版	50年代波依斯作品	133
第四章	约瑟夫·波依斯：美国的回响 琼·罗思弗斯 (Joan Rothfuss) 雨木 译	143
第五章	约瑟夫·波依斯和后奥斯维辛崇高 吉恩·雷 (Gene Ray) 雨木 代亭 译	159
第六章	重新审视约瑟夫·波依斯 本杰明·布克罗 (Benjamin H.D. Buchloh) 雨木 译	177
图 版	60年代波依斯作品	187
第七章	其因在果 卢卡斯·贝克曼 (Lukas Beckmann) 陈斌 译	201
第八章	将我与波依斯联系起来实有过誉 梅尔·钦 (Mel Chin) 陈斌 译	221
图 版	70年代波依斯作品	245
第九章	雕塑社会的波依斯 大卫·史密斯 (David Smith) 宋迪 译	259
第十章	在德国历史的碎石场——对约瑟夫·波依斯的疑问 马克斯·赖特曼 (Max Reithmann) 李绘新 黄照静 译	309
图 版	80年代波依斯作品	339
第十一章	被忽略的馈赠——波依斯的遗产 基姆·列文 (Kim Levin) 吾唐 译	347
第十二章	波依斯访谈(1976年9月7日):核心体验 格奥尔格·雅佩 (Georg Jappe) 陈斌 译	355
第十三章	波依斯：偶像的黄昏——批评的预备文本 本杰明·布克罗 (Benjamin H.D. Buchloh) 武秦瑞 译	369

关于波依斯 当代艺术遗产的清理



约瑟夫·波依斯(Joseph Beuys)是战后欧洲艺术中最重要而又富有争议的人物。他似乎不知疲倦,创作出大量物品,表演和宣言,培养了一代艺术家。他使批评家产生了极大的分歧,并宣称彻底改变了艺术家在社会中的地位,从而引起广泛的争论。他的“扩展的艺术概念”(expanded concept of art)堪称高瞻远瞩,融生态、宗教以及政治、经济等观念为一体,以此对艺术体制进行挑战。他创造的形象振聋发聩,久久徘徊不去。但是,对于他的创新,他的观念所造成的冲击,我们能说什么呢?波依斯之后的艺术究竟有什么不同?如果他和美国有什么关系的话,相关的又是什么?这些都是本书所探讨的问题。本书作者是一批出色的批评家、历史学家和艺术家。这些文章通过不同的批评工具 and 标准,对这位艺术家的生平和诸多创作模式进行了考察。本书的出版是应时之举,有助于学生和艺术方面的专业人士更加了解这位具有争议但又影响深远的艺术家。

前言

遗产从来不是“给定的”，它总是一项任务。

——雅克·德里达(Jacques Derrida)

1. 雅克·德里达：《马克思的幽灵们：债务国家、哀悼活动与新国际》(Specters of Marx: The State of Debt, the Work of Mourning, and the New International)，佩吉·卡穆夫(Peggy Kamuf)译，纽约和伦敦：路特奇(Routledge)出版社，1994年，第16页。

摆正约瑟夫·波依斯(Joseph Beuys)的位置和追溯他的影响，这曾经是，而且以后依然是异常困难而又分歧重重的任务。众所周知，在波依斯生前，人们对他的看法就很不一致。当然，这种情形已有很大的改善，在批评反应中，要么一无是处，要么尽善尽美的简单态度已让位于深入细致的分析。然而，人们对波依斯(1921—1986)的强烈反应并未稍减。由于他的经历，他的公共形象或政治观念产生了不少困扰，一些战后或当代文化的观察家不愿意承认他的作品所产生的影响，而另外一些人则不愿意对他们的崇拜对象采取批判立场。对于我们其他人来说，不可否认的是，波依斯几乎变成了超人。但同样不可否认的是，他的活动激发，促进或丰富了当代艺术创作的许多方面——从我们宽泛地称之为“历史艺术”的东西，到装置、表演、环境艺术。一般来说，艺术家比批评家更乐意承认这一点。不管这些东西能否称为“影响”，艺术家对波依斯和他的作品，以及对作品的批评接受过程所作出的反应，已经形成一笔遗产。这一笔争执不清的遗产——错综复杂，且不排除对立、矛盾和不满——在20世纪的艺术和文化史中始终占有一席之地。

1993年，在凯歌四奏的全球化新自由主义语境中对卡尔·马克思(Karl Marx)的遗产进行反思时，雅克·德里达强调，遗产总是复数的，总是包含着哀悼，总是把继承人置于向前看的责任之中。他写道：“遗产从来不会合在一处，不会形成一个与自身相一致的整体。”¹这些中肯的观察也同样适用于约瑟夫·波依斯，并不是只有一个波依斯，而是有很多。清理和勘定他的复数遗产，还远没有达成一致意见，而共识的缺乏，至少表明这一专有名称具有不可化约的复数性。因此，有一点可以肯定，无论是现在还是将来，波依斯都是绕不过去的。

本书所收文字既有对波依斯生平的综述和新的研究成果,又有基于不同方法,不同立场的反思。如果作为一个整体来看,它们能充分反映出对波依斯的接受现状。波依斯在纳粹和战争时期的活动以及这段时期的活动与战后活动的关系,使相当一部分评论者心里不塌实,因而也容易引起不同意见的交锋。波依斯作品中与普遍性相对立的特殊性,即“德国性”(Germanness),以及作品阐释的方法论问题,也是一再受到关注的题目。

托马斯·艾尔布莱特(Thomas Albright)从1966年开始,与到葛尔森契尔辛(Gelsenkirchen)的葛里洛高中演讲的波依斯开始交往。从那时开始,他们便常常碰面。偶尔艾尔布莱特也到杜塞尔多夫上卡塞尔区(Oberkassel),位于德拉克广场(Drakeplatz)波依斯的家里拜访他。艾尔布莱特提交的文字目的是,尽量明了和贴切的让读者了解波依斯的生活与作品。也就是说,除了少数例外,不作主观的诠释,也不引用别人的分析,直接以他的思想、行为叙述,让读者从客观的角度理解波依斯。

彼得·尼斯比(Peter Nisbet)在他的文章中追溯了可能是波依斯生平最具争议性的一段插曲——战争期间在克里米亚(Crimea)的坠机事件。这一事件有多种说法,后来变成了尼斯比所说“故事”(the Story)。随后的接受也有一段历史。尼斯比对此——作了评述,为的是澄清在波依斯形象的出现和发展过程中自传的不同作用。尼斯比认为,波依斯利用自传的方式在70年代有一个重要转变,注意这些转变,可以看出艺术家逐步演变的作品具有“历史性,历时性”的特点。

帕梅拉·科尔特(Pamela Kort)从德国这一独特的视角出发,通过对19和20世纪艺术史写作中一些基本因素的回顾,来观察波依斯的学习和早期生活。他有力地证明,波依斯决定当一名艺术家,是基于一种强烈需求的感染,即作为一名德国的后起之秀而跻身于艺术大师之列。威廉·莱姆布鲁克(Wilhelm Lehmbruck)这位纳粹之前的人物,其政治反响满足了德国战后文化氛围的需求,因此是能够胜任这一角色的最后一位艺术家。但是当波依斯被任命为杜塞尔多夫美术学院(Düsseldorf Kunstakademie)教授时,他似乎就是作为“应运而生”的后继者,能复兴德国文化,引领年轻一代博取盛名”的人物而出现的。

琼·罗思弗斯(Joan Rothfuss)考察的是美国接受波依斯的早期情况,他想探讨的问题实际上在科尔特的论文中已经提及:波依斯的作品是普遍性的,还是某种“与生俱来的德国性?”罗思弗斯认为,波依斯表现出来的德国性——在很大程度上基于误解和阐释上的误导——实际上成了美国观众的一个支点。70年代早期的评论所确定的立场产生了大量术语和范畴,而在古根海姆博物馆(Solomon R. Guggenheim Museum)1979/80年为这位艺术家举办的回顾展期间,这些术语和范畴又得以重新发布和阐述,这实际上使美国人对他的

接受在德国性这一点上无法得出明确的结论。

吉恩·雷(Gene Ray)的文章认为,在波依斯的所有成熟作品中,存在着一个一以贯之的原型,直接或间接地指向大屠杀。这一原型可以被解读为一个第二方案,一个哀悼方案,并列于艺术家所宣称的社会雕塑计划,或“扩展的艺术概念”。这个第二方案后来产生了一些震撼人心的装置,可以作为哀悼或收拾清点活动的引子。在奥斯维辛之后(after - Auschwitz)的思想和理论语境中,这些作品用以产生效果的间接或“否定”策略,可以与崇高这一传统美学范畴的重写联系起来。

本杰明·布克罗(Benjamin Buchloh)对杰恩·雷的论点作了回应,并且对有关波依斯的近期学术活动作了反思,旨在重温他发表于1980年《艺术论坛》(Artforum)上一篇著名文章所关心的问题。那篇文章如果不是彻底“解决”了波依斯的话,至少也是一种严厉的批判,并且成了对波依斯的艺术地位进行简洁犀利挑战的典范。对于每一位认真对待这位艺术家的人来说,该文本具有非常重要的参考价值;有鉴于此,本书重印了这篇文章。布克罗对波依斯的重新思考,距那篇文章已将近20年,他作了一些细微的调整,也许是一些有保留的让步,同时也包含着一些很有启发意义的方法论告诫。

卢卡斯·贝克曼(Lukas Beckmann)经历过德国绿党(German Green Party)的诞生过程,在这里首次用英语讨论波依斯在那一运动及政党活动中的作用。贝克曼还深入探讨了波依斯“扩展的艺术概念”中政治与经济观念相结合的若干要点,以及德国绿色运动(German Greens)的纲领,以便说明在波依斯的艺术创作实践中,这些方面占据着核心的位置。

梅尔·钦(Mel Chin)是一名艺术家。他提交的是一个奇怪而具有表演性的拼贴文本,既有对波依斯粉笔言谈方式的戏谑挪用,又有赞美诗的吟诵,还有大量艺术家本人的幻灯片。通过这种方式,有关艺术家的个人形象、自我呈现和政治角色,有关创伤、回忆、纪念,有关阐释中的欺骗和自我欺骗等问题,实际上又冒了出来,并且得到了确认,以期引起进一步的反思。

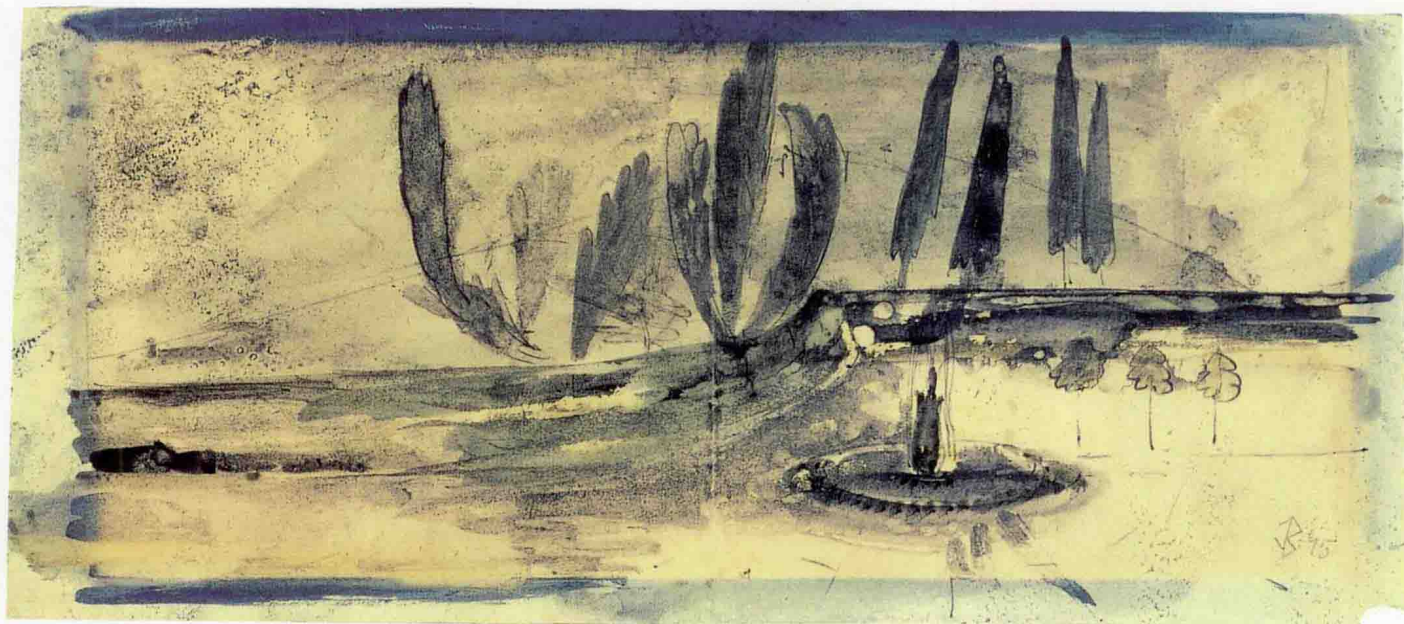
大卫·史密斯(David Smith)提交的文章探讨了波依斯这位跨流派多领域的综合艺术大师的学术成就。他的“扩展的艺术概念”和著名的“社会雕塑”学说。他的政治教师生涯,以及波依斯对行为艺术和装置的非凡贡献。史密斯的波依斯研究,既有对一些主要装置作品的细读,也有对波依斯“扩展的艺术概念”哲学来源的分析。

马克斯·赖特曼(Max Reithmann)的文章采用了一种大陆哲学的细致分析方法,来处理波

依斯作品和语言中的历史,记忆和压制等问题。他在这里讨论波依斯与纳粹时期的关系,尽管也有过一些向这方面努力的迹象,毕竟还是首次进入这一主题。他分析了波依斯词语和作品中的委婉闪烁之处,并以丢勒(Albrecht Dürer),保罗·塞兰(Paul Celan)和安塞姆·基弗(Anselm Kiefer)等人为例,说明对待历史和创伤时不同的艺术态度。

基姆·列文(Kim Levin)过去与波依斯有过接触,也做过研究,她提出了一些新的观察结论和意见,都与艺术家在纳粹时期的知识来源有关。同时,她也对波依斯展览和学术研究的最近趋势作了评论。

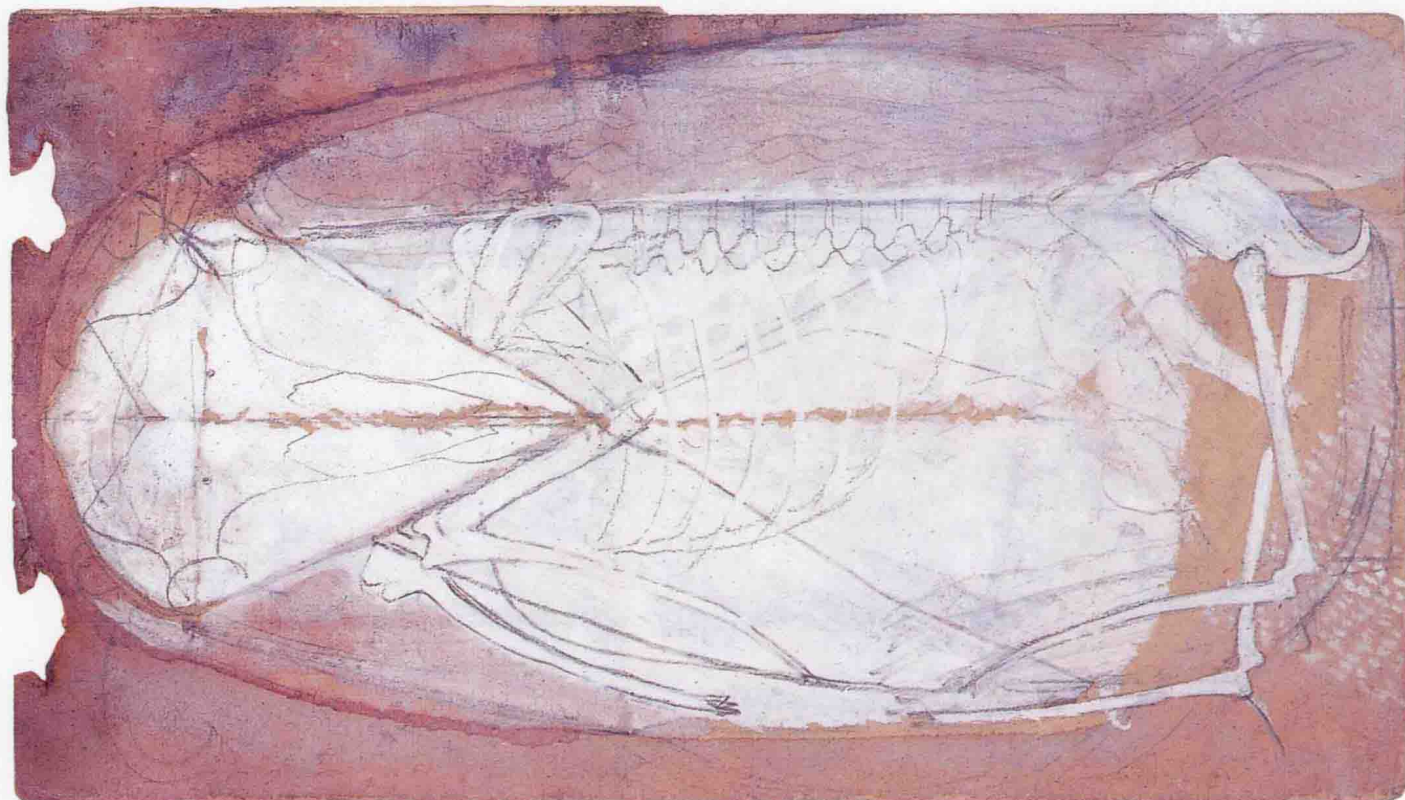
最后所附的是格奥尔格·雅佩(Georg Jappe)1976年对波依斯的重要访谈“关键经历”。在这个文本中波依斯讨论了他平生至关重要的一段插曲。



《夜晚的柏树林画，1945》

毛笔，水彩画，13.1 × 29.6cm

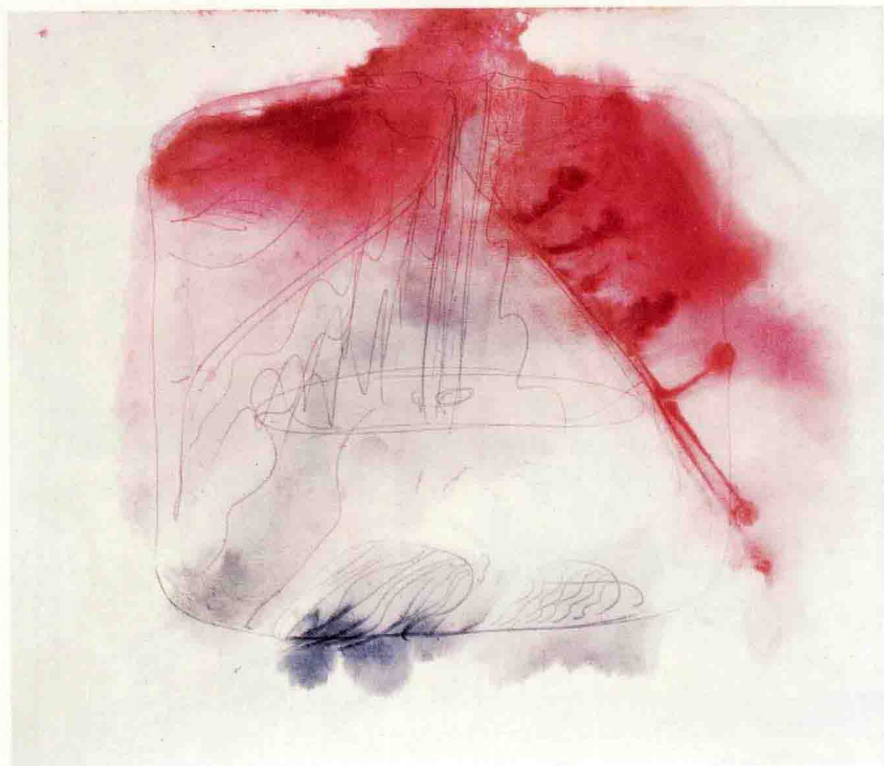
个人画集，杜塞尔多夫



《一只小绵羊的骨骼，1949》

彩图，10 × 17.5cm

个人画集，慕尼黑



《两个小姑娘看火山和 Geysir, 1949》

水彩画, 27.5 × 31cm

个人画集, 慕尼黑



《电梯, 1949》

水彩画, 25.6 × 21.9cm

秘密街区, 19号, 埃里希·马克斯画
集, 柏林



《十字，1950》

青铜器，17.8 × 13 × 0.9cm

施麦拉画集，杜塞尔多夫

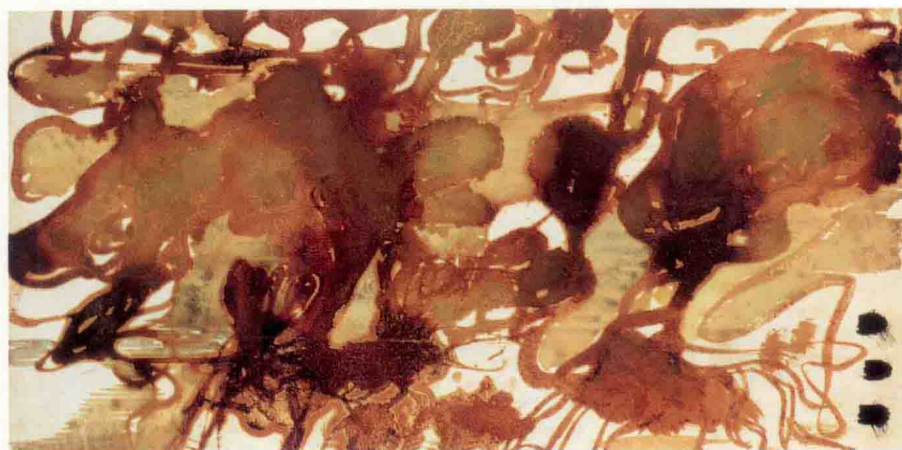


《无题，1948 - 1950》

青铜，蜡，树胶，纸板，铅笔，24 × 12.8 × 4cm

个人画集

约辛·利特凯曼拍摄



《Save 风景, 1953》
水彩, 墨水, 16.5 × 33cm
莫伊兰宫捐赠博物馆, 格林顿画集,
MSM 00210



《沼泽中出来的女士, 1955》
水彩画和拼贴, 34.1 × 32.8cm
桑德个人画集, 达姆施塔特



《处女, 1952》
蜡制女子身体, 用纱布带缠绕, 放在
枕套上, 34 × 38 × 7cm
莱纳尔·施派克博士画集, 科隆

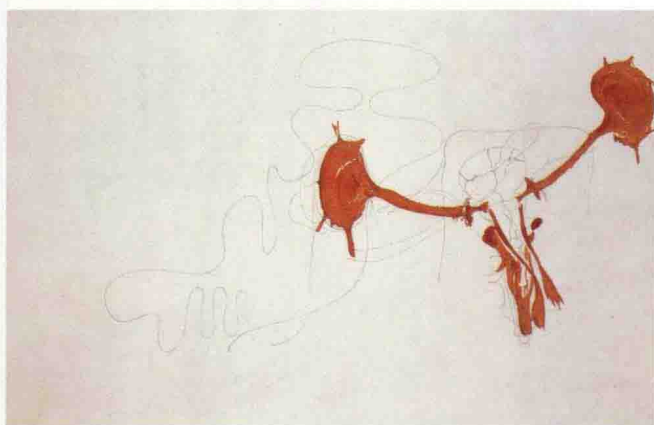
《Aggregat 和瀑布上的彩虹, 1952 - 53》
水彩画, 21.1 × 29.7cm
莫伊兰宫捐赠博物馆, 格林顿画集,
MSM 00501



《四个小姑娘, 1953》
Beize 和铅笔, 21.1 × 32.9cm
铜版画小陈列室, 巴塞尔艺术博物馆,
捐赠 K.A. 布尔克哈特-柯伊希林



《蜂王，1952》
Beize, 50.1 × 65cm
秘密街区，74号，埃里希·马克斯
画集，柏林



《鹿头，1954》
铅笔画，Beize, 33 × 50.1cm
秘密街区，130号，埃里希·马克斯
集，柏林



《蜂王1，1952》
书木，蜡，烧陶，34.3 × 34.9 × 7.5cm
个人画集，慕尼黑
瓦尔特·哈伯兰特拍摄



《人体，1955》

《行动工具》，油灰和纱布，21 × 6.5 × 3.5cm

布洛克·伯伊斯，达姆施塔特海西舍斯国家博物馆，5室，
8.Vitrine

克劳迪奥·阿帕特拍摄



《十字，1957》

薄纱，水彩，29.8 × 21cm

莫伊兰宫捐赠博物馆，格林顿画集，MSM 01193