

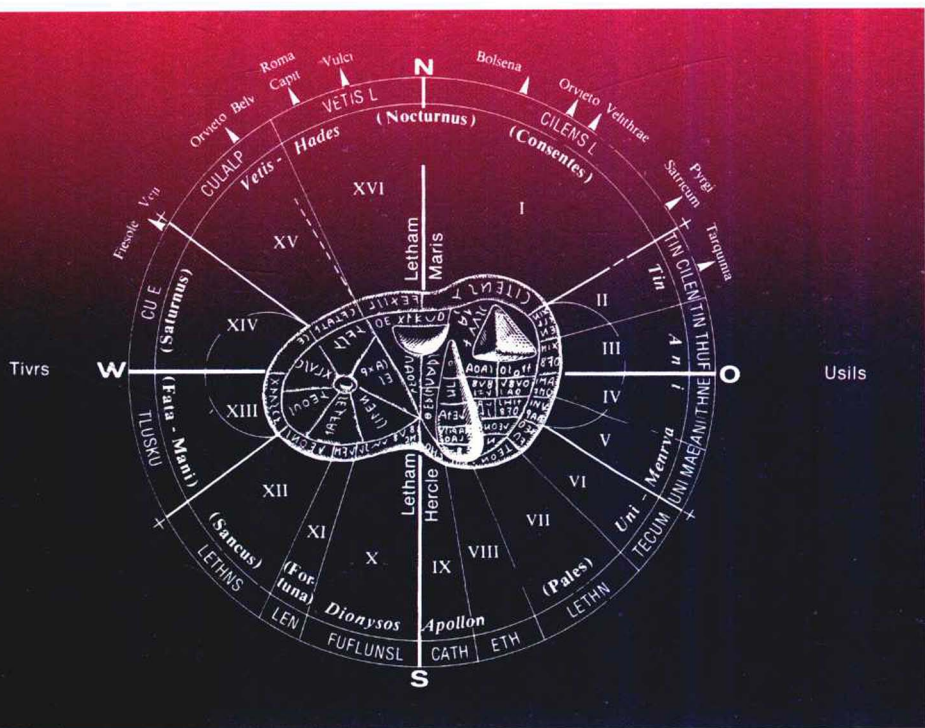


· 未来艺术丛书 · 孙周兴主编

什么是艺术？

博伊斯和学生的对话

[德] 福尔克尔·哈兰 著
韩子仲 译





· 未来艺术丛书· 孙周兴主编

什么是艺术？

博伊斯和学生的对话

〔德〕福尔克尔·哈兰 著

韩子仲 译

 商务印书馆
The Commercial Press

2017年·北京

图书在版编目(CIP)数据

什么是艺术?:博伊斯和学生的对话/(德)福尔克尔·哈兰著;
韩子仲译. —北京:商务印书馆,2017

(未来艺术丛书)

ISBN 978 - 7 - 100 - 13048 - 6

I. ①什… II. ①福…②韩… III. ①艺术—文集 IV. ①J-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第044848号

权利保留,侵权必究。

什么是艺术?

博伊斯和学生的对话

[德]福尔克尔·哈兰 著

韩子仲 译

商务印书馆出版

(北京王府井大街36号 邮政编码 100710)

商务印书馆发行

山东临沂新华印刷物流

集团有限责任公司印刷

ISBN 978 - 7 - 100 - 13048 - 6

2017年6月第1版 开本 640×960 1/16

2017年6月第1次印刷 印张 15¼

定价: 54.00元

Volker Harlan

Was ist Kunst?

Werkstattgespräch mit Beuys

© 2011 Verlag Freies Geistesleben & Urachhaus GmbH, Stuttgart

© an Beuys' Werken und Abbildungen: 12, 13, 20, 37: Eva Beuys;

alle übrigen Abbildungen durch den Verfasser, mit Ausnahme der Vorlagen

für 2 (Utz Lederbogen), 3 und 6 (Jochen Littkemann),

17 (Stefan Winkler), 18, 19 und 22 (Peter Schata), 23 (Renato Aprile),

36 und 37 (Rudolf Wakonigg, Westf. Landesmuseum Münster),

26-28 und 44-46 (Theodor Schwenk)

本书根据德国乌哈豪斯出版社 2011 年德文版译出。

博伊斯作品和插图: 图12、13、20、37, 由埃娃·博伊斯提供, 图2 (乌兹·雷德伯格),

图3、6 (约亨·利特克曼), 图17 (史蒂芬·温克勒), 图18、19、22 (彼得·沙塔),

图23 (雷那托·阿普雷勒), 图26—28 (鲁道夫·沃考尼克, 威斯特法伦州明斯特博物馆),

图26—28, 图44—46 (特奥多尔·施文克), 其余插图均由作者提供。



未来艺术丛书

主编: 孙周兴

学术支持

同济大学艺术史与艺术哲学研究所

中国美术学院艺术现象学研究所



未 来 艺 术 丛 书

编著者简介

福尔克尔·哈兰 (Volker Harlan)，1938年生于德国德累斯顿，主修神学、生物学、绘画和艺术史；同时他也是一位基督教社区牧师。1972年哈兰与博伊斯结识，直至1986年博伊斯去世，都是他的挚友。哈兰曾先后在多所高校担任教职，教授哲学与美学，出版过多本植物学和艺术史专著，尤其是在对保罗·克利和约瑟夫·博伊斯的研究上著作颇丰。

译者简介

韩子仲，1975年生于上海，中国美术学院美术学博士，主修艺术现象学的实践和理论研究。现为上海大学美术学院副教授，中国美术学院艺术现象学研究所研究员。

总序

在我们时代的所有“终结”言说中，“艺术的终结”大概是被争论得最多也是最有意味的一种。不过我以为，它也可能是最假惺惺的一种说法。老黑格尔就已经开始念叨“艺术的终结”了。黑格尔的逻辑令人讨厌，他是把艺术当作“绝对精神”之运动的低级阶段，说艺术是离“理念”最遥远的——艺术不完蛋，精神如何进步？然而黑格尔恐怕怎么也没有想到，一个多世纪以后居然有了“观念艺术”！但“观念—理念”为何就不能成为艺术或者艺术的要素呢？

如若限于欧洲—西方来说，20世纪上半叶经历了一次回光返照式的哲学大繁荣，可视作为对尼采的“上帝死了”宣言的积极回应。对欧洲知识理想的重新奠基以及对人类此在的深度关怀成为这个时期哲学的基本特征。不过，第二次世界大战的暴戾之气阻断了这场最后的哲学盛宴。战后哲学虽然仍旧不失热闹，但哲学论题的局部化和哲学论述风格的激烈变异，已经足以让我们相信和确认海德格尔关于哲学的宣判：“哲学的终结。”海德格尔不无机智地说：“哲学的终结”不是“完蛋”而是“完成”，是把它所有的可能性都发挥出来了；他同时还无不狡猾地说：“哲学”虽然终结了，但“思想”兴起了。

我们固然可以一起期待后种族中心主义时代里世界多元思想的生成，但另一股文化力量的重生似乎更值得我们关注，那就是被命名为“当代艺术”的文化形式。尽管人们对于“当代艺术”有种种非议，尽管“当代艺

术”由于经常失于野蛮无度的动作而让人起疑，有时不免让人讨厌，甚至连“当代艺术”这个名称也多半莫名其妙（哪个时代没有“当代”艺术呀？）——但无论如何，我们今天似乎已经不得不认为：文化的钟摆摆向艺术了。当代德国艺术大师格尔哈特·里希特倒是毫不隐晦，他直言道：哲学家和教士的时代结束了，咱们艺术家的时代到了。其实我们也看到，一个多世纪前的音乐大师瓦格纳早就有此说法了。

20世纪上半叶开展的“实存哲学/存在主义”本来就是被称为“本质主义”或“柏拉图主义”的西方主流哲学文化的“异类”，已经在观念层面上为战后艺术文化的勃兴做了铺垫，因为“实存哲学”对此在可能性之维的开拓和个体自由行动的强调，本身就已经具有创造性或者艺术性的指向。“实存哲学”说到底是一种艺术哲学。“实存哲学”指示着艺术的未来性。也正是在此意义上，我们宁愿说“未来艺术”而不说“当代艺术”。

所谓“未来艺术”当然也意味着“未来的艺术”。对于“未来的艺术”的形态，我们还不可能做出明确的预判，更不可能做出固化的定义，而只可能有基于人类文化大局的预感和猜度。我们讲的“未来艺术”首要地却是指艺术活动本身具有未来性，是向可能性开放的实存行动。我们相信，作为实存行动的“未来艺术”应该是高度个体性的。若论政治动机，高度个体性的未来艺术是对全球民主体系造成的人类普遍同质化和平庸化趋势的反拨，所以它是戴着普遍观念镣铐的自由舞蹈。

战后越来越焕发生机的世界艺术已经显示了一种介入社会生活的感人力量，从而在一定意义上回应了关于“艺术的终结”或者“当代艺术危机”的命题。德国艺术家安瑟姆·基弗的说法最好听：艺术总是在遭受危险，但艺术不曾没落——艺术几未没落。所以，我们计划的“未来艺术丛书”将以基弗的一本访谈录开始，是所谓《艺术在没落中升起》。

孙周兴

2014年6月15日记于沪上同济



博伊斯传递的火种

目 录

前 言 1

对话的缘起 5

一 博伊斯和学生的对话 13

什么是艺术? 15

 艺术是在什么样的力的态势中产生的? 16

 练习与实现 21

 一件作品的产生 51

 来自自然的造型对象 113

 “美好”世界是自由人的创造 136

二 福尔克尔·哈兰 141

边界上的艺术 143

形象的塑造与实质

 四个练习 153

 油脂—产生 153

 水的进程 173

色彩——感性和精神的秩序 188

物质——生成与消散 203

注 释 213

索 引 217

译后记 221

什么是艺术？

本书收录了一份博伊斯和学生一整天对话的文本。这是一份几乎未经任何修改和润色的记录，虽然这会在理解上给读者带来一些困难，然而，对于任何熟悉博伊斯的人，当他看到括弧里的“(笑)”时，可以很容易地想象出这次对话是在怎样的氛围中展开的。书中并未逐一注明参与这次对话的人名，但我还是要特别指出，米夏埃尔·博克米尔^①的提问很好地推进了这次对话。

在对话之前，本书还记述了一堂练习课的过程，此后的对话正是由此而引发的。然而对话的内容并非着重于约瑟夫·博伊斯对艺术史的阐释，或者是对艺术概念的评判，尽管这些内容在业已出版的米夏埃尔·博克米尔的教授资格论文《图像的真实》(*Die Wirklichkeit des Bildes*, Stuttgart, 1985) 中是值得期待的。这本书或许应该被看作是为以后的研究工作而准备的，因为我们必须把博

^① 米夏埃尔·博克米尔 (Michael Bockmül, 1943—2009)，德国著名的艺术史学家。博克米尔曾经在慕尼黑和波鸿学习艺术史、哲学、宗教历史。他在1967至1971年间逐渐发展了一套通过学生自己组织学习的模式 (自修大学)，这些经验对于他以后在维滕/黑尔德大学 (Universität Witten/Herdecke) 执教时形成的“基础性的学习”思想产生了重要影响。博克米尔主要研究19至20世纪的绘画，他通过对感受性艺术活动的研究将现代科学和人智学结合在一块，对艺术活动的意识基础、美学、社会形态、经济关系等基础性问题都有深入的研究。——译注

伊斯的艺术观念同克利^①、蒙德里安^②、康定斯基^③等人的艺术观点联系起来加以阐述。所以，在本书中我们尝试继续研究当时在这个团体中完成的那些练习。感谢博伊斯在对话中给我们的启发，让我们能够去补充说明这个过程——这是与物质，以及它的渗透（Durchdringung）和强化（Steigerung）紧密相关的。因为博伊斯的作品本身就是一次对继续这种练习的邀约。这也是在尝试关于什么是水、什么是油脂、什么是色彩，以及什么是灰色材质的深入讨论之后，我们从最大程度上去接近那些“本质”“内在实质”或“精神性的实在”。

从这个意义上来看，本书应该是对在此方向上的自身运动的一次激励。而有关“社会雕塑”和相关的三元社会机制^④的内容，在本书中并未详细展开，因为这在哈兰、拉普曼（Rappmann）、莎塔（Schata）的著作《社会雕塑——博伊斯的材料》（*Soziale Plastik, Materialien zu Beuys*, Achberg, 1985）中已有更为深入的论述，并且注

-
- ① 保罗·克利（Paul Klee, 1879—1940），出生于瑞士，父亲德国人，母亲瑞士人。克利是20世纪上半叶欧洲最富有才华的艺术家之一。本书编著者福尔克尔·哈兰长期研究克利的艺术，认为博伊斯和克利在艺术思想上有很多相通的地方，并在他所撰写的文章中多有提及。——译注
- ② 彼埃·蒙德里安（Piet Cornelies Mondrian, 1872—1944），荷兰画家，抽象艺术的创始者之一。——译注
- ③ 瓦西里·康定斯基（Wassily Kandinsky, 1866—1944），俄罗斯画家和艺术理论家，被认为是抽象艺术的先驱。康定斯基认为，艺术的感知是一种“统觉”（知觉联合），色彩是可以听见的。因此，他认为他的作品不仅仅是绘画，而且也是音乐，这个观念对他的创作和理论研究具有非常重要的意义。——译注
- ④ 三元社会机制（dreigliederigen Soziale Organismus）是由鲁道夫·斯坦纳（Rudolf Steiner）于1917至1922年间构想出来的一个社会发展的模范。他认为一个模范社会应该是由精神生活（Geistsleben）、法权生活（Rechtsleben）、经济生活（Wirtschaftsleben）三个自治的元素共同构成的有机整体。对于三元社会机制有很多不同的解释，但其核心思想来自于歌德的社会形态学研究，而且也是延续了法国大革命时期所提出的自由（精神生活）、平等（法权生活）、博爱（经济生活）的主张。——译注

明了可供参考的文献资料。

在博伊斯离世后的那些天里，我正住在巴塞尔。那里有一盘已经出版的我和博伊斯谈话的录音带，我和几个朋友经常仔细地听它。迪特尔·克普林^①鼓励我将它出版成书。当来自阿赫贝格团队^②——博伊斯曾经在那里明确地阐述过他关于社会机制的思想——的皮特·莎塔答应为我提供出版方面的帮助时，我就开始着手编写本书。埃娃·博伊斯夫人（Eva Beuys）对本书的出版欣然表示支持，正巧出版社多年来也一直希望出版一本关于博伊斯的著作，因此他们非常积极地促成此事，于是这本书的面世也就成了水到渠成的事。最后，还要感谢很多朋友的帮助，让我能够有充分的时间和安静的写作环境，得以在最短的时间内完成本书。我由衷地感谢所有人。

福尔克尔·哈兰

米夏埃利^③，1986年

① 迪特尔·克普林（Dieter Koeplin，1936—），生于瑞士巴塞尔，是瑞士著名的艺术史学家和博物馆馆长，曾经长期担任巴塞尔艺术博览会铜版画展会的负责人。——译注

② 20世纪70年代由时任阿赫贝格（Achberg）研究院领导的威利弗里德·海德特（Wilfried Heidt，1941—2012）主持的一个社会学研究项目，邀请了包括博伊斯在内的一些人组成合作研究团队，主要进行与三元社会机制、人哲学相关的社会学研究。博伊斯在那里全面阐述了他关于社会发展形态以及社会雕塑的理论。——译注

③ 米夏埃利即Michaelstag，这里指一个宗教日，纪念大天使Erzengel Michael，应该是1986年9月29日。——译注

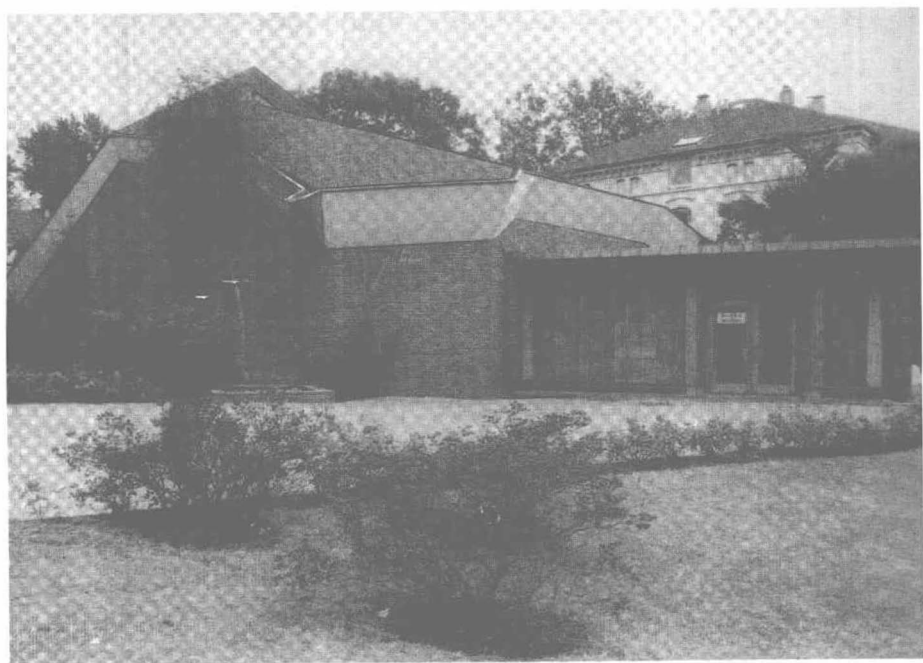


图1 谈话地点：位于波鸿的约翰内斯教堂，设计者为汉斯·沙龙

对话的缘起

9

最重要的讨论都具有认识论的特征。

——约瑟夫·博伊斯

和博伊斯的这次对话源自一个由年轻人组成的团体，多年来我们一直频繁地组织聚会。这些聚会往往持续数小时或是一个周末，有时甚至是几天的时间，其间我们尝试建立起某些关于世界、社会，以及我们自身的基础性认识。我们研读以往和最新的哲学文本，结合心理学的解释，专注于社会问题的讨论。生命形态和生活方式是我们关注的基本问题。我们不仅仅只是讨论，或是停留在理论层面上，而是深入到具体的练习中。这类练习并没有直接或外在的实际目的，原则上只是具有艺术特征的。它们也并非是为某个展览或出版物而准备的。这些练习只服务于一个目标，即通过自身的运动去发现并呈现生命形态和生活方式的新形式。哪怕这些形式并没有什么新的，但它们必然是通过自身而被发现的；这种自身的发现使得它们可以进入到意识层面中，因此或多或少将影响所有的现实生活。

我将描述其中的一些练习。其中有这样一个问题：什么是色彩？这个问题是无法通过将其转换为物理性的描述而得到解答的，

因为这完全是与色彩无关的，而只不过是一种测量单位和电磁效应。因此，我们不得不尝试让自己置身于色彩现象中。例如我们把整个房间涂成红色，并在一面墙上贴满了荧光红的纸片，然后我们用灯光照亮整个房间，坐在这间房间内感受红色对我们的影响。每个参与者手里都拿着一本笔记本，试着在第一时间写下他对红色的感受，尽可能精确和丰富。差不多20分钟后休息一下，然后我们相互大声地念出自己的感受，研究是否在所有人的感受中都存在着某种确定的或者是广泛的相似性。

我们还用蓝色做了相同的练习。对比结果非常清楚地显示，在所有这些零散的描述中，每个人当时的感受都趋向于一致。由此，我们不得不怀疑那种仅仅是围绕个体生命而描述的经验内容和由此而得出的结论。

另一个练习则转为对图形感受的研究。为此我们做了以下安排：我们从树林中找来了一些一码长（91.4厘米）的木棍，差不多有40根左右。我们按照设定的空间大小围坐成一个椭圆形，然后我们把这些木棍一根接一根地平放在地上，让它们围绕着我们。每当放下一根新木棍时，我们都仔细地去观察它是否会引起我们感觉和经验上的某种变化，以及这种变化可能形成的趋势。每个人不时地改变自己坐的位置，最终，他会注意到将彼此联系起来的方式绝不是与这个趋势无关的，而恰恰总是相关联的。就好像这个正在完成的图形自身把每个人联系了起来，也就是说每个人和他面前的这个图形形成了一个对称轴的关系，并由此产生了左右关系、远近关系，或者是上下关系。我们观察得越是仔细，我们就会越清楚地感受到，这个正在形成的结构对我们产生的影响是如此强烈而又充满了变化。当差不多所有的木棍都被用完时，也就是这个图形结构最终完成的