



世界当代艺术家丛书·彭克

世界当代艺术家丛书

彭 克

世界当代艺术家丛书——彭克

湖南美术出版社出版·发行 (长沙市人民中路103号)

编译: 杜义盛 许丙付 责任编辑: 李 松 责任校对: 彭 英

湖南省新华书店经销 湖南省新华印刷一厂印刷

开本: 787×1092 1/32 印张: 5.625 字数: 6.3 万

插图: 62 幅 彩图: 8 页 印数: 1—3000 册

1999 年 12 月第 1 版 1999 年 12 月第 1 次印刷

ISBN 7-5356-1314-4/J·1232 定价: 16.50 元

依 据
(美国) 乔尼·遥等人著作
编 译



彭克

《世界当代艺术家丛书》

策划：张 卫 萧沛苍

主编：张 卫 李路明

编排彭克(代序)

我的作品是分析性的东西，是对制度、人物、人与之间的关系、冲突和经济诸方面的分析。我的作品是风格、手段、形式、戏剧和诗的综合体。

——彭克

棍状人物是彭克绘画词典中的初始词汇。他以简单的即兴勾勒、夸大的身体比例、拉长的四肢、不同的动作手势、极少的环境道具，构成画面的复杂情境，表达深刻的思想主题。彭克与一批前东德的艺术家巴塞利茨等人一起，使德国绘画提早十年进入后现代主义，成为西方当代最领先的绘画流派——新表现主义。

彭克 1939 年出生于东德，1980 年移居西德。原名拉尔夫·温克勒，彭克为笔名，是根据一位研究冰川时期的地理学家的名字而得名，以与冷战时代的冰川时期相对应。1955 年他报考东德柏林美术学院未被录取，1980 年后却成为西德杜塞尔多夫美术学院的著名教授。

彭克早期艺术语言的形成来自两条途径：一、研究毕加索绘画中的原始主义；二、追求描写的直接和语言的即兴。有一种说法是，彭克的棍状人物与患精神病的“粗俗艺术家”苏特

杀人类文化的优秀传统，否定先进的艺术流派，推行反动独裁的文化专制，并无中生有地威吓说：

“在提交的所有图片中，我观察到许多作品，实际上让人推想到某些人眼睛所看到的，并不是物质本来的面目……我不想去争论那些人是否真正用这些方式观察和感悟。但向德国人民发誓，我希望禁止这类不幸事情的发生。有些人显然患有视觉缺陷，试图将视觉错乱的作品悄悄放在他们的追随者中，好像它们是真的一样，或者事实上动听地称之为‘艺术’。不，这只有两种可能，可能那些所谓的‘艺术家’真的用这种方式看待事物，并十分相信他们所表现的东西——如果这样就应该用仪器检查他们的眼睛是否有缺陷。另一种可能是遗传问题；在前一种情况下那些不幸的人是十分可怜的；而后者则直接涉及帝国的内政问题，它将不得不考虑如何阻止这种可怕视觉缺陷的进一步传播——也许有其他的原因。可能连这些人自己也不相信他们印象中的现实就是如此。他们在别有用心地制造谎言中伤国家。因此需要制定一种属于刑法范围的犯罪条例……”希特勒试图用“法律”来使他的法西斯专政合法化。

不久，就在纳粹分子的煽动、指使和参与下，部分学生在柏林大学广场上开始骚动，将许多德意志名垂史册的文艺作品以及国外名作付之一炬，大批进步人士、文学家、艺术家遭到迫害，取消了凯绥·珂勒惠支、恩斯特·巴拉赫、奥托·迪塞斯等知名艺术家的教授头衔，剥夺了他们作品的参展权利，并将他们赶出柏林艺术学院。许多一流画家如马克思·贝克曼、克利、康定斯基、沃尔斯、哈同和雕塑家克雷默等被诬为“颓废”或“变质”，长期流亡国外，甚至客死他乡。浪漫主义、印象主义、立体派以及其他各个流派全都被扣上“反动”的帽子，

能把各种事物和现象构成有用的视觉语言和信号系统，并用来反映现实。由于各种不同信息的不同视觉外形都具有不同的内在可能，画家就可以经常变换他的图式和符号的尺度与关系，去传达他的信息。

彭克把他自己的棍状人体语言编排成现代的“普通人物”，成为代表一切现代人的典型符号时，他的绘画词汇和语言就有了极大的发展。他把它们进一步改造成为密码，把抽象的符号和象征物融化为自己的语言，并以“斯丹达特”（Standart）为题给作品命名。他的这类作品像报纸一样，似乎是信息的汇集。画面的上下左右堆满了各类信息。许多符号使人想起计算机键盘上标有各种符号的按钮，以及这些按钮的输出指令，或者屏幕上显示出的形象语言，或者太古时期的语言符号，或者原始人类的象形文字。彭克似乎在编纂一本抽象的符号词典，形成一种标准化的语言，以供他创作时使用。事实上彭克手中已有了一本厚厚的标志汇编，名为《斯丹达特》。他常津津乐道地向观者介绍。原始人确实有完整的符号语言，在今天科学发达的社会，通过数学、控制学、物理学和计算机的运用，一定也能找到一套完整的、合乎逻辑的、大家都能接受的绘画符号语言。彭克始终认为艺术家属于科学家的一类，两者没有什么差别。彭克后期的作品不像极少主义者那样采用各种手段去尽量缩减，而是逐步增加，他不追求减得不能再减的真实，而是把不用“事物”——图式、抽象形象、词汇符号放在一起，去发现由于各种并置和编排而产生的相对真实。

张 卫

1998. 12. 30

我的作品是分析性的东西，是对制度、人物、人与人之间的关系，冲突和经济诸方面的分析。我的作品是风格、手段、形式、戏剧和诗的综合体。

——彭克

世界当代艺术家丛书

策划

张卫

萧沛苍

主编

张卫

李路明

整体设计

张卫

封面设计

张卫

世界当代艺术家丛书

沃霍尔
霍克尼
约翰斯
彭 克
哈 林
培 根
阿利卡
波特罗
罗思科(待出)
霍夫曼(待出)
巴塞利茨
巴尔蒂斯
韦塞尔曼
贾科梅蒂(待出)
利希滕斯坦
波尔坦斯基
博伊于斯(待出)
弗洛伊德(待出)
德库宁(待出)
克莱因(待出)
契塔奇(待出)
费谢尔(待出)
昆斯(待出)
坦西(待出)
基弗(待出)

目 录

- 1. 编排彭克(代序)
- 1. 第一章 战后的德国艺术
- 9. 第二章 画家与时代
- 14. 第三章 彭克其人
- 22. 第四章 早期作品
- 28. 第五章 棍式人物
- 54. 第六章 独创与探索
- 68. 第七章 雕 塑
- 75. 第八章 八十年代
- 85. 结束语
- 89. 后 记

第一章 战后的德国艺术

历时将近六年之久的第二次世界大战，最后以法西斯主义的彻底失败而告终。希特勒、戈林、戈培尔等一小撮罪大恶极的反革命分子恶贯满盈，穷途自毙，其余的首恶分子也被送上了正义的断头台。这是以五千多万无辜者的生命为代价所换来的最后果实。战后各国人民正以加倍的努力重建自己的家园，而法西斯主义者给自己的同胞留下的却更是一个经济全面崩溃、满目疮痍的国家，在行政上被分为两个对立的部分。从此又是三十余年的兄弟阋墙，是是非非，至今未尽痊愈。在文化上更是一片废墟，毁灭殆尽。正如 1945 年著名的艺术批评家阿尔弗雷德·亨岑在谈到战后德国文化的恢复时所指出：

“1945 年德国的状况无法与 1919 年相提并论。因为国家社会主义摧残精神的文化方针造成了一片空白阶段。现在必须从 1933 年的停滞状态中开始。”

已往的文化传统早已被中断了。法西斯不久前推行的东西理所当然地要受到否定。剩下的只能是一个“文化艺术的真空时期”。

1933 年希特勒窃取政权以后，就开始为奴役世界人民的战争制造舆论，自封为“优等民族”，在文化上坚持所谓“国家社会主义的立场”，排斥异己，以“审查艺术作品”为名，大肆扼

(1871—1942年)有共同之点；还有一种说法是，彭克的人物造型与瑞士存在主义大师贾科梅蒂(1901—1966年)有相似之处。虽然彭克受过他们的影响，但气质与内涵完全不同，哪怕是借鉴，也并不等于模仿。有两件作品表明早年的彭克就已摆脱了大师的路径，创造出自己的语言风格，开始走向成熟。《电椅》(1960年)是他20岁时的作品，采用古典主义的手法，描述的是一个想象的场景。面对不幸的命运，表达出个人的无能为力和孤独无助。作品里完全看不到他所崇拜的伦勃朗、凡高和毕加索的影响痕迹。《世界图画》(1961年)使人想起中石器时期的岩画，表现的是一个德国、两个世界的现实主题，表达了集体间的相互敌视和对抗冲突。作品中的人物全为侧面剪影，姿态各异，大小不一，他们生殖器勃起，都像好斗的公鸡。这是彭克采用全新的形式，创造自己的标准语言的开始。

从1961年至1967年是彭克棍式人体语言的“标准化”概念的形成期和实践期，彭克画风的又一次变化始于1967年，这是他研究控制论的成果。控制论是一门研究动物(或人类)、机械、有机体的控制和通讯的共同因素的科学，涉及一个人或机械过程的信息和信息的编排，是关于程序和信息的理论，现在的计算机软件的编排也属于它的范畴。美国教学家、控制论创始人维纳(1894—1964年)提出“信号=信息+杂音”的公式。他的著名结论是：我们所有的人都居住在同一个世界上。因此这个世界的每个角落都存在人类的共同体。在他看来，主客观的差别已成为莫须有的对立。他的兴趣在于找出一个程序，或者一个先后过程来把观念和“事物”这两个分割门类合成一体，加以运用。控制论不强调事物的主次观念，它把世界看成是偶然结合体的存在王国。控制论是彭克艺术和语言的解密密匙。它

一切艺术传统都被否定了，历史被分割开来，就连二十世纪初期的表现主义也被视为歪门邪道而彻底取消。留下的只是纳粹分子所竭力标榜和提倡的伪古典主义。僵硬冷峻的人物形象，清晰坚实的肌肉组织，饱满的笔触，厚重的油彩以及严谨的透视关系。男人体格硬直健壮，妇女坚实僵死，犹如橱窗里的模特儿，毫无生气。也许这就是法西斯“优秀人种”的再现。母亲与儿童的题材大量出现，旨在鼓吹“新德国”如初生的婴儿。他们只能在纳粹党这个“健康的母亲”抚育下茁壮成长。纳粹雕塑家约瑟夫·叔拉克的《两个裸体人像》可以作为一个典型代表。体积庞大，肌肉坚实，特别强调力度。表情严峻，完全以一副统治者的姿态出现。这就是他们鼓吹的种族主义，神话般的“新人类”和“标准的雅利安民族”的典型。在绘画方面他们把一切流派都视为异端，而鼓吹的只是那些用彩色照像手法都可以完成的“古典主义”作品。题材必须为纳粹的政治和他们的侵略计划大唱赞歌。如海因里希·爱德的《母与子》，费迪南德·施特格尔的《我们是工人士兵》和泽普·希尔茨的《农民的维纳斯》等都属于为法西斯的“优秀民族”和侵略理论大吹大擂的作品，把当时的德国艺术推进了彻底毁灭的泥坑，可以说到了等于零的程度。因此有人把战后的十年，也就是从1945到1955年的十年，统称为德国文艺的“真空”和“零点”时期。战后西德早期的艺术团体之一——“零派”的名称可能就来源于此。

战后由于某些历史原因和两个超级大国的明争暗斗，一个德国划分为两个部分，两个相互对立的国家。东德由前苏联托管，在政治制度上自然仿照他们的模式，在文艺上提倡社会主义现实主义的创作方法，强调写实，忠于生活，强调艺术的思想性，主张政治与艺术的统一，把少有政治内容的作品都说成

“为艺术而艺术”，排斥一切现代派，也出现了来过我国的海勒尔、克雷默、西门曼、兴科等优秀艺术家。但由于缺乏创造，再无门采尔、李卜曼之类的杰出的现实主义大师，能够在世界艺术史上占有一席之地。

联邦德国由美、英、法分区占领，自然也要按照他们的世界观改造世界。但千头万绪，经济恢复尤为当务之急。因为战后德国的首要问题是食品奇缺，住房极为紧张。在柏林、汉堡和法兰克福等城市百分之八十以上的房屋在战争中被彻底摧毁，光维持本地居民的食住已难于想象，何况还有难民以及遣返回来的战俘。社会浮躁不安，真是困难重重，而画家也需要一定的反思、喘息和安定时期。所以直到战后的第三年，也就是1948年才在西柏林举办《英国当代画展》、《法国抽象画展》以及《美国抽象画展》。这显然是为了填补当时的空白，让战败国的艺术家们“跟我学”，给他们指出“新方向”，让他们追随战胜国的艺术新潮，这的确也打破了希特勒十多年严密的文艺专制与封锁，成为西德人了解世界信息的重要来源。他们在困难与屈辱中重新了解世界，了解自己的先辈如表现派和鲍豪斯等在世界艺坛的不朽成就和影响的同时，也开始触及欧美其他各国的现代艺术思潮。在艺术往何处去——抽象或具象的讨论中，主张抽象者在当时的西德占居明显的优势。这是人们在禁锢多年后，要求从单一化走向多元化的结果。也是对希特勒伪古典主义的一种明显的反叛。接着于次年成立了以鲍迈斯特·温特为首“49禅社”，1952年成立了以卡尔·奥托为代表的“四驾马车”，还有“西部青年”等较小的现代抽象派组织，但受地方性的限制，且活动时间不长，而且影响也不大。

又经过几年时间的消化与酝酿，一些二十多岁的青年画家

脱颖而出。他们受欧美光效应艺术的影响走到一起，建立起战后西德较早的艺术组织，称为“零派”。它成立于1957年，其发起人为奥托·皮纳（Otto Piene，1928年生）和赫恩格·马克（Heinz Mark，1931年生）。他们的活动在德国赢得了一定的声誉。这时远离战争已有十多年的时间了。在拼搏中西德人已使自己的生产总值恢复到战前水平。这也是两个超级大国的明争暗斗，以及美国人为了对付前苏联而在西德的经济上采取宽松政策的结果。为了打破艺术上以往死气沉沉的局面，在经济好转的前提下，零派人提倡乐观爽朗的艺术风格，以光效应为基础，利用光线、空气、烟火、水以及金属的反光与折射效果，作出一些闪闪发光、变幻莫测的金属造型。他们这时也许仍是心有余悸，害怕触及人们最为敏感的问题。只好暂时忘记传统，不要过去，一切从零开始。利用金属的光影效果，使简单的结构产生复杂的变化，给人以纯粹、热情、乐观向上的感觉，把艺术作品延伸到了空间，使它更富于动感。如马克的《白色转盘》（1960年）就是由一些在结构上富于变化的金属板组成，在光的照射下，通过各金属板的反射与折射功能，使自身扩大，产生闪烁不定的动感。要是再把它悬置空中来回晃动，那就更为多彩多姿、赏心悦目了。于克的一些作品则是在木板上钉置无数发亮的铁钉，经过光的作用后得出不同的光影变化与图案，从不同的角度看又会产生不同的效果。

联邦德国第二个较有影响的艺术组织为激浪派。它成立于六十年代初期，主张个人从生理的、精神的、政治的压抑下解放出来，从事一种把表演与音乐相结合的过程，把艺术领域进一步发展和扩大。而艺术家们则在演出中配合一些其他的活动。如拉·蒙特·柏1960年展出的一件作品便是先演奏“作品5