

德

国

艺

术

沃尔夫冈·莱伯

穿越 —— 跨越

W O L F G A N G L A I B

- P A S S A G E W A Y

- O V E R G O I N G

图片著作版权人沃尔夫冈·莱伯, 2000 ©
展览目录和展览版权人对外关系研究所、沃尔夫冈·莱伯、文章作者, 2000 ©

主 编

王璜生 蒋 悦

负责人

乌袒拉·策勒

策 划

莫 珊 陈一春

责 编

王海樱

翻 译

刘齐生

(广东外语外贸大学)

设 计

许晓彬 李 熙

校 对

张维维

目录

CONTENTS

1 前言

Preface

王璜生

2 德文原版序

Foreword

乌祖拉·策勒

3 专论

Criticism

在一个花园世界里迷失了，在一个花园世界里湮灭了。

芭芭拉·卡托伊

沃尔夫冈·莱伯

哈拉特·史策曼

无法表述之物的语言：沃尔夫冈·莱伯作品中美丽自然的回归

克里斯多夫·希埃尔

19 专访

Interview

时间的超越作为新的开始：沃尔夫冈·莱伯和莱科米·尊美兹的对话

32 简历

BIOGRAPHY

前言

PREFACE

当代德国艺术家沃尔夫冈·莱伯 1950 年生于德国麦琴恩，1968 至 1974 年在德国图林根大学学习医学。大学毕业后，莱伯毅然弃医从艺。从 1975 年开始，他先后利用大理石、米、蜂蜡和花粉等取自大自然的材料进行装置艺术创作。

莱伯的作品通常由主体和主体周围的环境组成一个单纯和谐的整体，而主体一旦换了一个新的环境或空间，作品就会产生完全不同的视觉效果和意境。他的艺术旨在用具有当代性的语言和最简洁的方式隐喻他以宏观观照世界的整体图像以及物质向非物质的超越。

沃尔夫冈·莱伯的创作是建立在丰富的阅历和广博的学识的基础上。他从少年时代起就深受印度和中国等非欧文化和哲学的影响，尤其推崇老子《道德经》中的思想。他的作品蕴涵了印度哲学对生命和自然的崇拜以及中国古代哲学中“对立统一”和“天人合一”等思想。

沃尔夫冈·莱伯的作品已在世界各地展出过，我馆这次举办的“德国艺术家沃尔夫冈·莱伯装置作品展”是他的作品首次介绍给中国的观众。这本册子是配合展览编印的，收录了德文原版图录的所有文章和部分图片。在此我们衷心感谢德国国际关系研究所和德国驻广州总领事馆的大力支持与协助！

广东美术馆馆长

王璜生

2004 年 4 月

德文原版序

FOREWORD

沃尔夫冈·莱伯喜欢避开凡俗之事的打扰，置身于大自然中。大自然是他作品的源泉，予以他创作的灵感。他的一切都与自然紧密联系在一起，生活和工作随着四季的交替而变换着，当蒲公英、榛子、松树郁郁葱葱的时候，他激情满怀地做着采集工作；当寂静的冬日来临的时候，他在工作室里打磨着大理石。他的作品仅选用很少几种自然物资，如花粉、牛奶、大理石、米和蜂蜡等，创作之前他对这些物质先进行研究，以确认不同物资的创作形式。自1975年用乳石创作开始，他的作品就从自然物质中源源不断地创作出来，1977年用花粉创作，1983年用米创作，1987年用蜂蜡创作……每一种物资形成一组作品，每一组作品都同样珍贵。

不同国度和宗教，如伊斯兰教、佛教和基督教等，影响和改变着沃尔夫冈·莱伯的生活态度，进而表现在他的作品里，他的全部作品都是从这里吸取的营养，展示着对生命的挚爱与追求。沃尔夫冈·莱伯的纯手工创作过程，如同生命孕育的过程。在作品中他将大理石的永恒与稻谷、花粉的昙现揉合在一起，用自己的双手加工石头和蜂蜡，自然的物质在艺术家的反复触摸中感悟了灵性，焕发出美丽的特质，如同艺术家的生命在闪光，自然物质的生命与艺术家的灵感交融一体。

沃尔夫冈·莱伯的作品置于不同的空间，焕发出不同的光彩。当观众走进展览厅，如同置身另一个空间，仿佛离开尘世的喧嚣，被简洁、清晰的宇宙拥抱。沃尔夫冈·莱伯的作品引导我们进入一个崭新的时间隧道，给予我们旺盛的生命体验，让人们心灵的视线进入“文明社会”无法触及的领域。

沃尔夫冈·莱伯作品展览，只能在有限的时间里进行，因为自然物质的生命是有限的，比如洒下去的花粉不能再拾起，牛奶泼在石头上时间长了会变质，因此每一次巡回展如同一次创新。我非常感谢沃尔夫冈·莱伯对展览的策划与布展，以及今后陪伴整个项目的实施。感谢图录作者芭芭拉·卡托伊、克里斯多夫·希艾尔、莱科米·尊麦兹和哈拉特·史策曼的杰出而感性的解说词，使得精湛的作品贴近了感兴趣的观众。

德国国际关系研究所

艺术部负责人

乌祖拉·策勒

在一个花园世界里迷失了，在一个花园世界里湮灭了。

芭芭拉·卡托伊

八十年代，沃尔夫冈·莱伯从纽约的工作室搬出，让自己和作品远离尘世的喧嚣。他回到了童年时的施瓦宾，这是一个只有草地和森林的小城。在和谐的大自然中沃尔夫冈·莱伯找到了创作和生活的空间。他和父母、妻子、女儿住的房屋就是大自然中的一件艺术品，承传着包豪斯的建筑风格，坐落在高高的石坡上，有着宽宽的、长长的、巨大的落地玻璃窗。沃尔夫冈·莱伯常常伫立在这里眺望远方，他的思绪在眺望中萦回、驰骋，凝聚成作品中的神韵。

在创作方面沃尔夫冈·莱伯与约瑟夫·博伊斯相似又迥异，然而在对待生活的态度和行为方面二者却截然不同。约瑟夫·博伊斯经常谈的是“死亡区的生命”，而沃尔夫冈·莱伯的思想中就没有基督教苦难哲学。印度哲学意味着生命的形态，主张通过认识而解脱，认为世界的本质和人的本质一致，天人合一，沃尔夫冈·莱伯的作品均表现出这种思想。这种思想中包含着节俭的美德，有合乎自然的节奏，正如四季轮回，花开花落，沃尔夫冈·莱伯的作品充满了大自然和谐美丽的气息。

沃尔夫冈·莱伯所有的作品都是这一类型，我们仅从数量上就可以看出他的简约主义思想。在艺术手段和表现形式上这种思想尤为突出，例如，以纯粹的手法表现长方形、正方形、圆形、三角形和锥形，以及这些形状的变异等。“简约”带给作品空间，空旷使作品表现出无限的静谧。

“简约”在沃尔夫冈·莱伯作品中另一种表现，是在规划方面：不同的作品类型、作品形式，创作过程不同，但作品相互之间构成一个有序的系列。仿佛向我们打开一扇大门，不仅让我们用理智去度量，构建最简洁的空间，还引导我们感知和冥想。

1982年在威尼斯的德国展览馆，我们领略了沃尔夫冈·莱伯的作品，其中两件作品赢得了国际声誉。这是两个不同的巨大的长方形，而比例又近乎正方形。一件是“乳石”，在几厘米厚的纯白色大理石石板上面泼洒牛奶，当牛奶凝固之后形成凹凸凹凹的表面，在光线下如同丝绸般闪烁，又仿佛月长石，它是固态和液态两种元素瞬间的平衡。另一件是用金黄色花粉创作的作品，柔软的花粉采自于蒲公英花蕊，灿烂的色彩再呈现出一个充满活力的田野。两种不同物质创作的两部作品，就像太阳和月亮、白昼与黑夜，如同阴柔和阳刚的交织，牛奶代表女性，种子代表男性，赞誉着一个充满生命激情的人性化世界。





沃尔夫冈·莱伯创造了一个神奇的艺术空间，在这个空间里物质变成了思想，这些物质是矿物、有机物和植物，比如石头、花粉、水果、蜡等，它们各自不同的特点被艺术家揉进了想像的空间，时而被视作女性，时而被视作男性或者中性，思想变成直观的物资，带给我们精神与感官无比的愉悦。尤其是一些作品散发着气味，更是别树一帜，更使我们感受到作品的鲜活，仿佛

触摸到一个生命。不是吗？我们常常为扑鼻而来的蜂胶气味感到迷醉，这怎能不使我们与作品产生共鸣呢？

用于创作的物质，有的软，有的硬，或者轻，或者重，可以静止，可以流动，最重要的是颜色，白色的大理石、牛奶、米，金黄色的蒲公英花粉、榛子、毛茛、松树，暖红色的蜂蜡板，灿烂的黄铜，灰暗的镀锌锡片，没有经过处理的木头块等。看作品的颜色，揣摩它的精神和象征，我们就可以从作品中看到日出、日落，和尚的袈裟……

沃尔夫冈·莱伯不断地创作，形成一个个系列。1975年创作第一批“乳石”，1977年创作第一批花粉作品，1987年创作第一批雕刻作品，包括用蜂蜡做成的房间、各种建筑物和放在木架上的船。

沃尔夫冈·莱伯的作品以对应的思想表现出来，比如东方和西方、公开和隐蔽、固体和液体、男性和女性、阴与阳等。在他的创作中有这样的作品：泛出黄色光芒的花粉田地对应两个巨大而且灰暗的婆罗门教菩萨；两个蛋形的石头，被凿开和抛光，好像巨石要萌芽，一个是黑色、坚硬的岩石，另一个是红色的大理石，两块石头相距遥远，但又被框在一个世界里：一个在艺术家南德的家里，另一个在土耳其亚洲部分的孔亚。第加拉·欧·鲁米，是阿富汗裔，一个神秘主义者和诗人，曾于13世纪在孔亚讲学，并葬在了那里。通过蛋形沃尔夫冈·莱伯对现象世界纷繁多变进行了完整的阐释。

对于正在看作品的人们，作品会引起他们对自己经历的共鸣，并感觉到经历中的行为，而作品正是从人们经历的行为中产生，又在展览中呈现在人们面前，这就是灵魂，艺术的真谛！沃尔夫冈·莱伯的作品具有神圣的光芒、神圣的特质，既赋予作品美学意义，又引起人们灵魂的颤动。作品在表像的后面蕴涵着这样的意思：人是整体宇宙的一分子。在当今这个现代化技术年代里，

由于人们看重的是实用性的东西，这样的认识已被人忘却了。艺术家的这些思想来源于他长距离旅行，以及与其他生命与文化的会聚，再加上多种多样的学习，所有这些，包括医学，均给予他莫大启示。以艺术再现现代社会的缺陷，“艺术显得尤为最重要”。

沃尔夫冈·莱伯完成国家医学考试后，他很清楚地认识到自己不想从事医生职业，决定当艺术家，于是开始自学。在近东、中东和远东逗留期间，特别是在印度他的想法越来越成熟。在印度原本写关于卫生问题，特别是饮水纯度与健康意义的博士论文，但多次在印度旅行，使他走上了艺术的道路。第一次去印度他只有15岁，是和父母一起去的，他的父母70年代中期在印度参与援助项目，他在这样的机会中认识了印度和那里的人民。他在印度一呆就是很长一段时间，除了学医，他还自学与艺术相关的知识。印度人民的人生观深深地影响着他，他又将这种感知融入艺术里。

克拉本特一次在他的《世界文学史》里写道：“印度是当今人类的母国和父土，所有西方文化的基础都来自于它，这些基础就是神话和语言。”从这点上来看，沃尔夫冈·莱伯的道路其实就是回到本源之路。

哈拉特·史策曼是许多主题展览的策展人，他于1985年第一次拜访了沃尔夫冈·莱伯，由此他们不仅在许多展览上密切合作，而且发展出了一段友谊。他写道：“沃尔夫冈·莱伯追求的是东方和西方的融和，是它们所包含的思想的结合。不是像法克托·开瓦尔这个通神学鼻祖所理解的那么天真。沃尔夫冈·莱伯是一个掌握了时代语言的艺术家的，并深信作品的特性，是在可视的和不可触的同一体里建立精神和形式的一致。”

谈话中沃尔夫冈·莱伯最爱强调，创作过程中最重要的是掌握形式，形式才能保证艺术作品的自主性。梦特·维尔塔的艺术家们不会喜欢这些。在那里占首位的是意识形态而不是表现原则。他不想有乌托邦似的幻想，不想把伦理问题放进画面——我的关系必须更自由。典型的例子就是沃尔夫冈·莱伯自己对乳石的描述。乳石产生的美学意义构建了不同文化之间的桥梁。在完善物质和加工过程中，乳石对他来说含有日本的象征，但在精神上却是印度的。“我当然不仅从日本和印度文化看乳石。一块乳石是在这里产生的，它产生在这样一个环境里，产生在西方世界和我们20、21世纪的这样的年代。这对我来说是非常重要的。但如果要比较的话，我把它的背景更多地视为印度文化。”

沃尔夫冈·莱伯的作品是环境的作品，它是为“展览”和特定的地方而生的。在他的房子里，他居住的区域完全见不到作品，即使在他的工作室里也见不到。只是在窗台上很不起眼地放置着一块平平的白色大理石板，那是一块正在打磨的乳石。整个房间空空的一尘不染。在角落地板上

放着一块毛巾，休息的时候他就坐在上面。他在外面工作的位置也是不显眼的，林木的阴影下放置着一块白色的、长长的、立方体的大理石块，石块的一端像是尖尖的屋顶，石块被塑料膜盖着，这是他正在创作的“米仓”。另外两处工作的地方在一个小农庄里，在这里才能见到材料。这里的房间就像是车间，蜡板就是在这里切割然后成型的。这里是唯一一个留下创作痕迹的地方，唯一能告诉我们有个艺术家正在这里创作。在其他的地方几乎只能见到如医院般的洁净和整齐，在这样一个纯净的地方“医生”和自己对话。沃尔夫冈·莱伯就像使用医学器械一样使用他的创作工具。他使用创作作品的材料，就像医学要求用材料那样。用作创作的材料放在架子上，经过几周的工作，花粉被收集起来放进透明的有瓶塞的瓶子里；被抛光的白色大理石板“乳石”和“米仓”，放置在石棺或者盒状的容器里，堆在悬挂着的架子上；由蜡板做成的船也同样如此，几乎看不见什么东西。

这些东西真正能被人看见是在展览上，是在它们于房间里被处置的方式，它们的摆放、泼洒或者放置在墙上的木架上，或者在教堂的石棺里，或者在木制的装置里。只有在此时材料才显现出它们的神圣的、仪式般的和文化的特征。沃尔夫冈·莱伯的展览在布展时就开始了。这个过程是充满爱心地放置物体、覆盖上米、泼出牛奶、撒出或者堆积花粉。这不是一项能委托他人做的工作。莱伯就像是自己艺术的仆人，亲手做这项工作。这时的他总是像个孩子似地屈膝伏地，鼻梁上架着一副眼镜，剃光了头，无领衬衣、棉质裤子。所有的衣物都是白色的和黄色的，就像他的作品颜色。他的一系列动作使人在那一刻感到一种特别的宁静。同样那些布展的房间也给作品抹上了一层宁静的色彩。

谈话中沃尔夫冈·莱伯指出创作过程的重要性：“它们的形态是短暂的，花粉在展览完后要再放回瓶子里，乳石上的牛奶要天天泼洒。作为呈现反差的乳石只能存在几个小时。形式只能存在几个小时，几天或者几周。一切都视展览的举办长短而定。但是所有重要的东西都存在着。至于说到形式，它通过这一切已经有了一个完全不同的价值。”

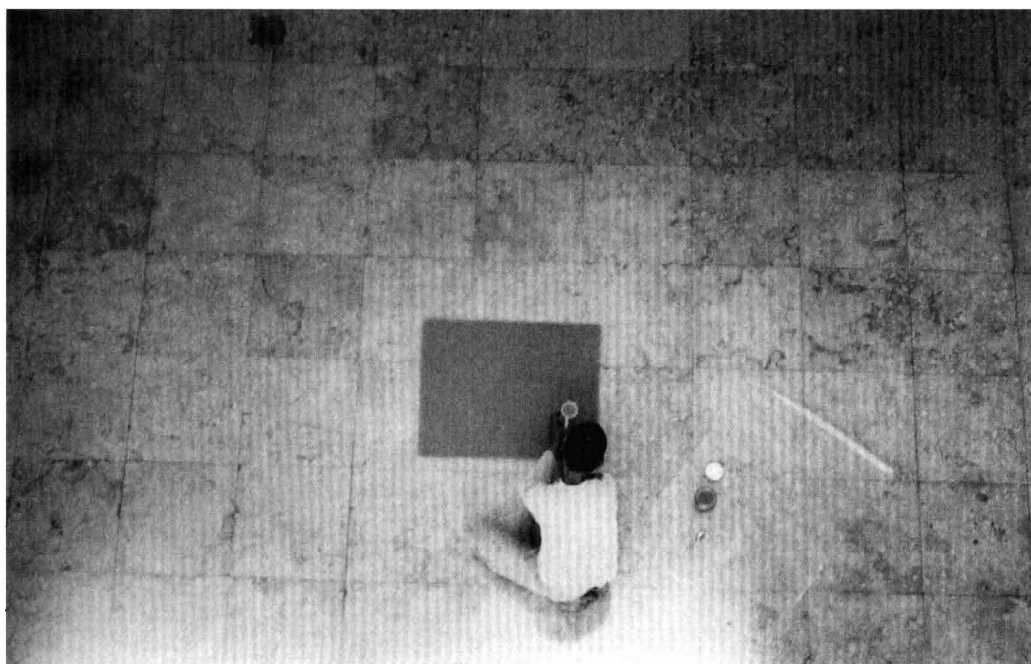
这个原则也适于其他很多最小方式作品，或者说具有最小特性的艺术。这类作品需要就地通过材料的调整和布置产生，并由此获得意义。瓦尔特·德·玛利亚斯的地面作品“360度易经”就是这样的一个例子。当它1989年在斯德哥尔摩展出时，艺术家在博物馆门口请参观者穿上白色的外套，这样他们才能进入展厅。由于他的作品，这个地方变成了神圣的殿堂。参观者必须调整自己。通过观察，他完成了一个仪式。他进入了一个需要他开动脑子、全神贯注的空间：一个认知的空间，它就隐藏在有序排列的黄铜棒和有序系统艺术制作的后面。这是一个六芒星形。它源自古老中国的一本关于变化的智慧书。观察者要使自己的思想集中在这上面。形式不再是物质以前的形式，它变得可读。尽管沃尔夫冈·莱伯不希望来看自己展览的人要经过这么一个仪式，

甚至把白色的幕布视作戏剧化行为而坚决拒绝使用，但两者之间还是有可比性，这包括情景和地点。但是莱伯不需要提请别人对自己作品的关注。和瓦尔特·德·玛利亚斯不一样，莱伯使用的材料就可以赢得关注。因为这些材料是有时限性的，制作过程本身就是仪式，是传递精神的媒介。“戏剧性”，他在另一个场合下说道，“不能和我作品里的静谧相协调，它会破坏这种氛围。”

莱伯的作品不仅代表静谧。它的柔弱以一种特殊形式创造了静谧和静谧的状态。在这里时间停滞了。时间就存在于静谧下的状态中。这是这样的一刻，在这一刻里我们不知道是完全地集中思绪还是完全松弛。

在古中国，舒展和运气是艺术家必须遵循的辩证法原则。当一个人舒展时，他要想到运气，这样他可以获得结构。相反当一个人运气时，他要想到舒展，他会达致彻底放松，得到永不衰竭的精神力量。

莱伯巡回展就像他的所有展览一样展出他所有的作品。就像这里所看到的，它是这样小、这样简约。在最前面的是乳石，就像其它的物体一样，莱伯总是以新的不同的形式对它进行制作。花粉也一样，一会儿撒成四边形，一会儿撒成立方形。有一次，他把花粉堆成“不可攀登的五座山”。再一次，他把花粉放进他收集和保管花蕊的瓶子里。同样蜂蜡做成的物体和构建也是按照不同的情况存在的。圣骨盒状的容器、阶梯状的宝塔、船和可以踏足的房屋。当然还有米。放



米的小铜容器被排列起来，就像在修道院里举行隆重的仪式。它们给人留下的意象就是圣洁。它包含金黄色的、充满光泽的花粉。在看这些作品时，人们的目光会时而被引向地面，时而引向天花板。人们的目光会被引向绵延伸展的花粉地毯上，或者引向无光泽、褐色的蜂蜡容器、圣骨盒、阶梯状的宝塔上面。这些东西搁置在墙上的木制架子上，摆满了整个房间。唯一不能参加巡回展的东西是可踏足的蜂蜡屋，它像古埃及的坟墓。这是对博伊斯铅房的回应。博伊斯的铅房是苦难的房屋，如同他其他的作品，它表现的是“死亡区域里面的生命。”莱伯蜡制房屋则不是痛苦、恐惧和冷漠的房屋。它给进入的人包上一层温暖的外罩。在墙上、在地板上和天花板上是厚重的蜡板，它们被悬挂着的、光秃秃的灯光照射着。神秘房屋的里面被强烈的蜂蜡气味笼罩着，它的香味让人想起印度神庙里的香精和花蕊汁的浓烈的味道。

目前最后的一组作品是摆在整个房间里的高高木架上的船。它拾起了生命死而复生的话题。船象征着向死亡国的航行。这个神话来自于古埃及。在那里法老们在活着的时候不仅让人修建坟墓，而且还建造船只，这些船搭载死者从生命帝国尼罗河的东岸到达亡灵峡谷的西岸。

沃尔夫冈·莱伯的作品以其简洁和最少变化推翻了我们现代社会认为必要的一切：丰富的发明和不断的创新。艺术家自己却也不能脱离展览事务。他从一个博物馆到另一个博物馆，因为每一个展览都要求他必须亲自到场。

注：本文中莱伯的话摘自2000年4月他在工作室的谈话。哈拉特·史策曼的话摘自1992年阿斯科娜展览目录。

► 穿越—跨越

七艘蜂蜡船，木架

1996

总共大小：350 × 70 × 1033 cm

Konrad Fischer Galerie 画廊的两间屋内

杜塞尔多夫，1996

斯图加特，ifa 博物馆

沃尔夫冈·莱伯

哈拉特·史策曼

我问沃尔夫冈·莱伯可否针对他的艺术进行一次采访或者对话，他答道：“对我来说，阿司科娜的这次展览完全不一样，它不是寻常意义上的又一次展览。你也许还记得我看蒙德瑞安展览时的情景，当时我被深深打动。你写的那篇文章也感动了我。我给了你一份复印件，上面标出令我激动的语句。或许我和蒙德瑞安都不可能在梦特·维尔塔生活，但我们俩有个共同点，就是这种不可能让我们义无反顾地去梦想。这是我无论如何都不愿放弃的希望。这样的为万有和谐的客体形式奋斗，这样的当代艺术家生活中的无助和梦特维尔塔人虚象中的无助，我想这就是我们在阿司科娜展览中要表现的东西。我们如何展出以及展出什么都与此有关……”（1992年1月2日）。他附上从蒙德瑞安展览目录上复印下来的一段文字。这段文字是这样写的：“皮耶特·蒙德瑞安从来就没有登上过圣山梦特·维尔塔。在我们眼中他的生平和他晚期作品一样，相比别人的赞词和外在的修饰是那样简单、寥寥无几。但是没有涉足并不意味着没有体验，其作品中的美学乌托邦体现了本世纪初孕育的乌托邦地下思潮。要理解这些我们就必须具备认知能力，但由于民族主义思想的发展，我们的这种能力受到忽略。这种能力就是把直觉、万有意识、所有艺

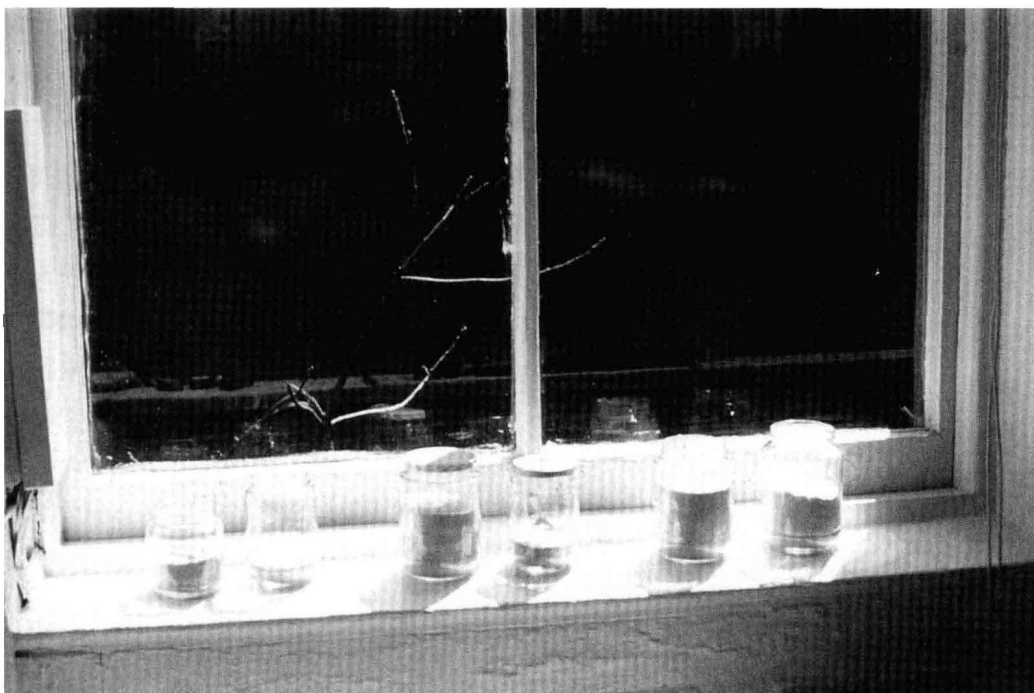


术的起源（蒙德里安）作为认知工具，只有这样才能让万有在纷繁的个别表象下释放。在当代怀有梦想的个人的努力更显其重要性。”他自1920年以来的作品也是象征的，但是为了能够普遍地表现他的世界观原则，他拒绝符号、空间的、肢体的、时间的。这种世界观是乌托邦式的，因为它要展示在对立（如男性的-女性的，普遍的-个体的，精神-物质）影响下的现实的内部建构，并且要成为新人类、新和谐、理想未来的指路语言。“蒙德里安的乌托邦是前指的：通过“新的表现”由精神穿越的世界的质量将大为提高，以致于艺术和其融为一体，由美学决定的世界不再需要艺术。梦特·维尔塔的乌托邦也想达到同样的境地，但那里的乌托邦从人文史上看是后指的，是和自然的同一，是前工业的状况。我们今天已经达到了这样一个点，就是要强调这两种观点。蒙德里安相信机器的良好作用，相信自然的承受力，但是梦特维尔塔人不相信。梦特维尔塔人如果能够思考与自然的同一中达到万有的和谐，那么他们的社会或许是理想的社会。他们如果真的从自我跨越到我们，那会是一个美妙的事件。”

即使没有采访 - 莱伯写到：“在语言上我感到这样的无助……” 这已经是我所希望的采访的开始：把作品和其展览融为一体，指向一个精神维度；对一个具有爆炸性的新传统进行解释，因为它不是源自占有思想。

几年前我写过一篇有关沃尔夫冈·莱伯完整思想的文章，题目是：“从万有神秘到雕塑的清晰。”从神秘艺术史上看，我们的世纪有两个可以确定的高潮：1945年战后和本世纪初——其代表是康丁斯基的诗、蒙德里安的作品、马勒维基的圣像和布昂库的雕塑。在本世纪初艺术家赞同混乱、创作的零点，并按照诗的抽象形式和形态创作了画或者充满乌托邦意味的图形。艺术通过每一个姿态、每一个线条、每一个形式和颜色具体展现了思想的世界。形式和情感相碰撞，它们回归到图画里。

当我们重新再见到这样的作品时，已经经过了两个战争。约瑟夫·博伊斯找寻刺激感官的材料和对象的混合，这些对象来自神话，它们能将能量注入进生命和物体里。各种关系在他那里有了另外的解释，在他那里产生了社会和生态变化。社会的资本不再是用钱衡量的所有商品和服务的总和，而是个体幻想、意念和观念的总和。这样的乌托邦未来在作品中成为了真实。艺术家的魔幻在充满张力的室内发散，那里产生的言语、讨论、笔记和所需要的理解都有助于不同生存和生活方式的意识变化。选择是存在的，尽管它只限制在集体意识的区域、文化区域、艺术语境。但是这里存在着一个空间，这在这样的大工业化生产的社会和个性化创造的时代里是非常难能可贵的。为了解除人的束缚，约瑟夫·博伊斯使用了语言、风格和策略。它们多种多样，它们是日常的、高雅的，是直觉、教导，是办公室和庙宇，是巴洛克风格、最简风格，是基督教，是神秘论。他像一个神父、政治家、艺术家、科学家、外行、工人、流浪汉、耶稣教徒和



西藏人。

在八十年代出现了沃尔夫冈·莱伯，他在一个狂野的绘画时代里，起初是被作为整体寻找者而被发现的。他沉静和坚持，严格对待自己和周围的环境，这个环境使艺术的伦理价值成为他的工作主题。这位前医生在素食主义、远东的生活方式和思想世界中找到了一个常常被忽略的、道德的意识，并使它在自己的艺术作品中活生活现。莱伯掌握着同时代的艺术语言，坚持自己艺术作品的独立性。他的精神追求是在可视和不可触的一体里建立精神和形式的统一。

抽象对他来说是抽象在微观宇宙的具体化，在这里显现的是一个宏观宇宙。他把有机的和无机的联系起来，把雕塑变成圣骨盒，把花粉变成纯粹的颜色，变成山的世界。“米屋”、四边形的田地，它们的边和界限在表层的平坦的地平线上消散。花粉锥形的形态，对他来说是不可攀登的山，同样还有乳石，那是莱伯给予的形态。这些既不是大大小小的雕塑，也不是物体本身，而是雕塑艺术的宣言，它们让人去冥想：冥想那些虚弱的和不可触摸的；冥想那些物质；冥想那些自然和思想中的产物；冥想那些纯粹的颜色和花粉充盈的黄以及它的芬芳；冥想纯净，冥想时间——艺术家投入的时间，他自己的时间，大自然中的时间，万有的时间。这样本来不引起轰动的东西成为了事件：花粉成了圣山，大理石浇上了牛奶，这两个互相映照的物质——一个液体，一个固体——合为一体，不管是石头还是牛奶。而神秘的米进入和离开了没有开口的被封蜡棒看守的房屋。方块板、锥形物和房屋——圣骨盒就直接放在地板上。

▼ 没有开始和结束

▼ 梯形塔，蜂蜡，木架

1999

各 $386 \times 373 \times 75$ cm

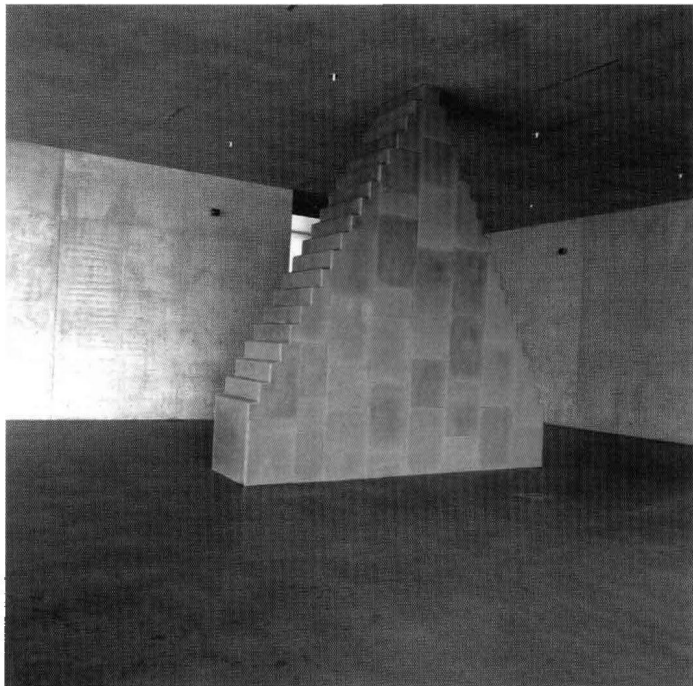
Sperone Westwater Fischer Gallery 画廊内

纽约，1998

私人藏品



让人重重呼出一口气，让人解脱！这是自战后卡尔·安德列、多纳特·居德、李查德·郎、伍利西·瑞克亨姆、约瑟夫·博伊斯将雕塑的底座去除后最大的事件。新的能量通过物质流了进来，催发了紧张状态，雕塑的元素从地板上就开始了。这样的方式是那样的自然，又同时那样难以想象，它对雕塑是个革命，是想象的扩展。艺术家剥下了雕塑的外衣，袒露出他的雕塑，用他的简朴连接了一个超越所有规范的野心。



感觉大地，仰躺在地板上，目光向着上方——这是做梦的理想条件：想象万有。放弃惯常的习惯（或坐或站），任凭情感驰骋，等闲只看大小融为一体。从上看，花粉小锥形只是一个小小的黄堆，但从地板上它就成了一个令你仰止的山峰。花粉四边形，从上看是一块耀眼的平面，但平视过去它会变成璀璨星空。平视乳石，它会飘离地板五厘米。这样的旅行就在时间内外，是这样的持久，但却找不到解释。

在莱伯的工作室和展览馆里，

▼ 米屋

大理石，米，榛子花粉

1990

20.5 × 21 × 76 cm

斯图加特，ifa 博物馆

参观者被单独置于一个精心设计的空间里，这里的每一样物品，包括雕塑都经过细致入微、而又不为人察觉的雕琢。参观者受到每一件作品限定的距离的主导，必须去感受穿过视觉空间的紧张；感觉氛围的合奏：这样的小让房间颤动，而由此获得大。真正的艺术永远能够奏出“音”。它包含着信念，它来自于心的最隐秘处。而新材料和形式的选择也源自内心的信念。

批评的精神谈到这样的艺术，经常会批评它缺乏创造力。但缺乏是可以避免的。鉴于持续不断的发明，很快被取代的新东西总是过时的。

莱伯总是让他的作品树成长几个年轮。两年来为了给那些看的人、一起漂浮的人予另外一个躯体，他一直在用新材料，一种极新的，需要新空间的材料：蜂蜡。埃及人用它涂抹木乃伊，被长久以来用来作为还愿物和强化颜料光泽的什品。而莱伯把这种自我呆滞的、充满香气的、沉静的、暗金黄色的物质用来做成沉思的处所和解开秘密的、解开无有的、解开不可理解的墙，解开盲眼的和黑色的无处去。在这样的空间里，在这个路上，在墙里和墙前将是纯粹的存在。两年来莱伯把他的蜡屋不再放置在地板上。他把它的底座抬起来。蜡屋起初搁在两个阳台上，近来高高放在产自玛吉亚峡谷的大理石上。正像登山者所说：在墙里。以前的西藏，拉萨城的旅行描述都涵盖在这样孤独的房间里。这个房间是不可达到之物的、创造性孤独的、和内在意象的雕塑。

沃尔夫冈·莱伯不是带有强烈印度印记的欧洲人。他是一个有现代意识的艺术家，他通过小小的雕塑形象显示了内在的空间。艺术自他起成为自由的一章。最后，用艺术的话说：他的作品是绝对的、直接的美，它让人产生异样的呼吸。Anahata。

* 本文最初于1992年发表于“沃尔夫冈·莱伯”阿斯科娜展览的目录里。里面提到的年代应从1992年的角度来看。感谢哈拉特·史策曼容许本文重印。



无法表述之物的语言——沃尔夫冈·莱伯作品中美丽自然的回归

克里斯多夫·希埃尔

照片上的沃尔夫冈·莱伯完全沉浸在自己的活计中，他在一片草地上采集蒲公英的花蕊。这是一幅把自己完全奉献给自然的图景，这与我们头脑中的艺术家形象相差甚远。因为自18世纪以来，艺术家一直以创造者——上帝自居。在“狂飙运动”的冲击下艺术形成了基本的图示，艺术家就是要从自然的巢穴中解脱出来，倚靠自己的心智创造出一个幻想的和幻象的自我世界。这样的理念使艺术飞速发展和拓展，形成了独立体系，并在二十世纪得以完善。艺术如今成了一个孤芳自赏的东西，它只以自己为主题，只关心自己，它已经与世界和现实无关。对这样的艺术发展状况不乏警告的声音。这其中就有沃尔夫冈·莱伯的批评。当有人试图把沃尔夫冈·莱伯的创作主题与伊福斯·克莱因和马克·罗德科的作品进行比较时，莱伯说道：“伊福斯·克莱因画了非常漂亮的图片，马克·罗德科也画了非常漂亮的图片。对我来说这就是区别：一幅蓝色的图画不是天空，而花粉还是花粉，牛奶也还是牛奶。对我来说非常重要的并且具有决定性的一点就是自然是最重要的，而不是颜色或者对颜色的感觉。我坚信这一点。杰姆斯·图瑞尔剪切的蓝色天空比伊福斯·克莱因的图画更接近天空色，这样的颜色感知毫无意义。图画永远都只是人们梦想中的一个映射。花粉不是我做出来的，我只是一个参与者。花粉惊艳的美色也不是我要做的，这种美实际上是不可触摸的。我绝不能放肆地去践踏它，而且我也不相信我能够做出这样的美。美是不能创造的，但我可以参与其中，这才是我的艺术本质。”

不是表现自我，而是非常崇敬的、至上的整体引导着沃尔夫冈·莱伯的创作。他的话语就是一个维护自然美的宣示。对他来说，自然之美必须置于艺术之美之上。而自然之美长久以来在艺术里和美学里衰落了。康德还谈到自然美应先于艺术美，而自谢林开始，特别是黑格尔的美学思想里自然美已失去价值。阿多诺这样评说现代思潮：“自主体系除了对自己感兴趣之外，世上没有什么值得关注。”

傲慢的阴影里唯一残存的就是对陌生的渴望。这种渴望存在于浪漫主义的自然图像里和印象主义的星期天风景画里。自然在这些艺术里只是作为附属的形式存在着，只是一幅图画。这一点和沃尔夫冈·莱伯的创作有很大的区别。莱伯的创作不是对自然的刻意模仿，不是大自然的风景画，因为大自然是不能驯化的，也不受艺术规则的约束。正如阿多诺在他的美学理论里指出的那样：“对大自然的模仿是同义反复，完全多此一举。当图画把自然物化的同时，就已经把自然抛弃了。紫色的草地和牛角只能让人觉得庸俗。自然之美根本就不能模仿（旧约里就禁止绘画）。不容许绘画意味着绘画本身就是不可能的。” 沃尔夫冈·莱伯也崇尚自然不可模仿的思想，他不是复制自然，而是借助他的艺术表现自然。通过这种方式自然展示本身，或者正如人们所言，自然开始说话。这样的艺术典型就是通过对花粉的创作。艺术家沃尔夫冈·莱伯将花粉泼洒在展览室的地板上，地板上形成由花粉组成的正边形或者四边形。花粉多半是蒲公英花蕊和松树花。它们借助自己的播散张力创造出强烈的效果。从这点就可以看出沃尔夫冈·莱伯把自然物质绝对不看成是没有生命的