

新艺术哲学 Joseph Beuys

约瑟夫·波依斯

战后欧洲艺术中重要而又富有争议的人物

他似乎不知疲倦，创作出大量的艺术品和表演作品，并发表了大量艺术言论，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。

关于波依斯：当代艺术遗产的清理

艺术与设计杂志社 编译

四川出版集团
四川美术出版社

新艺术哲学

Joseph Beuys

约瑟夫·波依斯

战后欧洲艺术中重要而又富有争议的人物

艺术与amp;设计杂志社 编译

四川出版集团
四川美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

新艺术哲学 / 艺术与设计杂志社编译. — 成都:

四川美术出版社, 2010.6

ISBN 978-7-5410-4232-4

I. ①新… II. ①艺… III. ①波依斯,
J. (1921~1986) — 艺术评论 IV. ①J055.16

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第097259号

新艺术哲学 XIN YI SHU ZHE XUE

艺术与设计杂志社 编译

策 划: 钱 竹

责任编辑: 谭 昉

封面设计: 吴 桐

书籍设计: 傅蓉慧

责任校对: 培 贵 倪 瑶

责任印制: 关云峰

出版发行: 四川出版集团 四川美术出版社 (成都市三洞桥路12号, 邮编: 610031)

制版/印刷: 北京顺诚彩色印刷有限公司

成品尺寸: 168mm x 230mm

印 张: 21

字 数: 850千字

图 幅: 60张

版 次: 2010年6月第1版

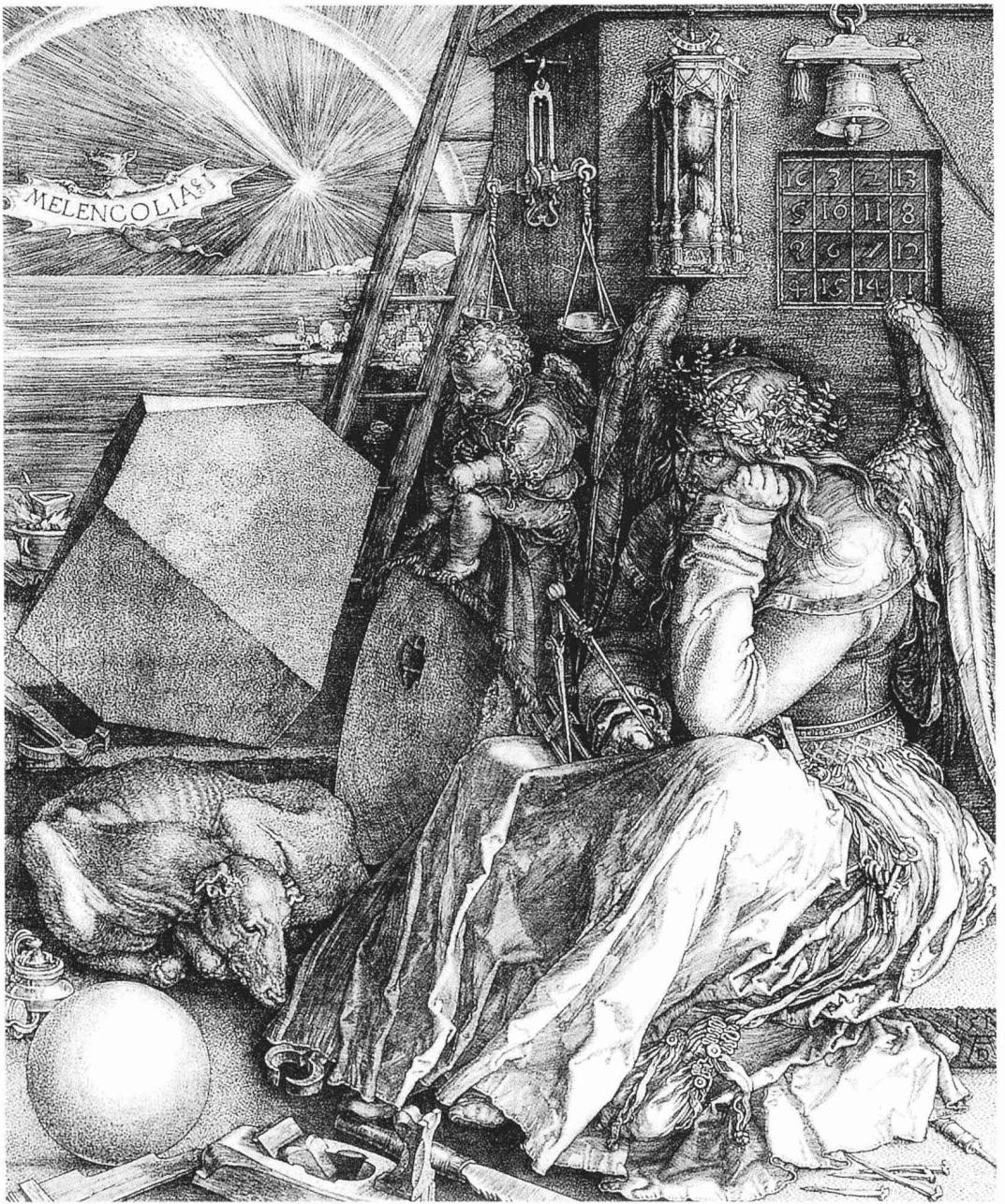
印 次: 2010年6月第1次印刷

书 号: ISBN 978-7-5410-4232-4

定 价: 58.50元

——
著作权所有·违者必究

007	—— 前言
012	—— 波依斯：“生活 / 作品履历”
074	—— 坠机经历——评波依斯的一个故事
086	—— 波依斯：后继者剪影
114	—— 约瑟夫·波依斯：美国的回响
128	—— 约瑟夫·波依斯和后奥斯威辛崇高
142	—— 重新审视约瑟夫·波依斯
166	—— 其因在果
182	—— 将我与波依斯联系起来实有过誉
210	—— 雕塑社会的波依斯
260	—— 德国历史的碎石场——对约瑟夫·波依斯的疑问
300	—— 被忽略的馈赠——波依斯的遗产
308	—— 波依斯访谈（1976年9月7日）：核心体验
322	—— 波依斯：偶像的黄昏——批评的预备文本



关于约瑟夫·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最富有争议的人物。他似乎不知疲倦，创作出大量的艺术品和表演作品，并发表了大量的艺术言论，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，从而引起广泛地争论。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和标准，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

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）的强烈反应并未消减。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，艺术家比批评家更愿意承认这一点。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踏实，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。艾尔布莱特提交文字的目的在于，尽量明了和贴切地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的“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20世纪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世纪和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（Düsseldorfer 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，引领年青一代博取盛名”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。20世纪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 / 1980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）对吉恩·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，他作了一些细微地调整，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，

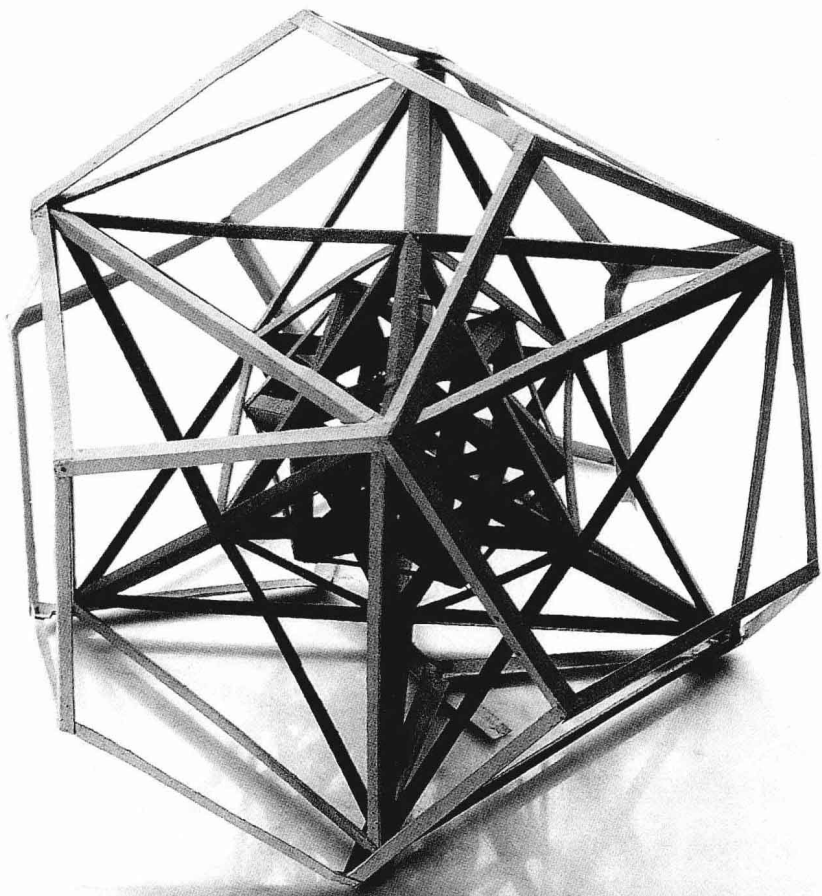
以期引起进一步的反思。

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。



《几何学习，1949》

纸板，80cm×60cm×60cm〔损坏了的〕

布洛克·波依斯，达姆施塔特海西舍斯国家博物馆，2室，在《猎鹿的场景》中

弗利茨·格特令尔拍摄

波依斯：“生活 / 作品履历”

托马斯·艾尔布莱特 (Thomas Albright)

李沛航 译

约瑟夫·波依斯 (Joseph Beuys) 生于1921年5月12日。他在艺术上的才华，并非得自父母的遗传。祖先来自荷兰，父亲是个商人，是克莱沃附近一个叫林登 (Rindern) 小地方的乳酪厂老板。1930年，因经济危机不得不停业，于是这位来自葛尔登 (Geldern)、父亲是个磨坊主的约瑟夫·亚克伯·波依斯 (Joseph Jacob Beuys) 只得和兄弟一起，在这年改开面粉、饲料店。也就是说，他的家必须从克莱沃搬到林登。大战期间，波依斯父亲则在区公所工作，于1958年逝世。约瑟夫·波依斯从没有隐瞒他和双亲关系不怎么亲近。在这个小地区，又非常笃信天主教的环境里，他早早就想逃开，谈不上有什么温柔慈爱。

父亲被描述成是个严厉的人，来自维塞 (Wesel) 的母亲，则非常内向，一切听命行事，在家没什么地位。她逝世于1974年。但约瑟夫还是继承了她胡森曼家族对自然科学的兴趣。虽然她很压抑，但却对他的发展和艺术的转变观察很仔细，有自己的看法，很专注，她曾对儿子在20世纪50年代没有成为有名的雕塑家很失望。顺便一提，他的双亲讲的话是下莱茵区的方言——如波依斯一样，他尤其喜欢一些粗犷有力的用词。在林登和克莱沃的邻居、朋友间，波依斯在未成名前，早就以“倔犟”而著名。波依斯12岁时，就在林登家门前种杨柳树，宁愿爬上屋檐，从天窗翻进屋里，而不走大门；还有，波依斯在克莱沃高中，喜欢骑脚踏车往阶梯下冲，以证明自己技术高强。学生时代，就很会捉弄人。

奇怪的是，这并没有给他带来什么不利，学校老师和旧辛登堡中

学校长反而常常替他说话。英文老师——顺茨勒博士（Heinrich Schönzeler）对他特别好，而波依斯的报答方式是：顺茨勒在第一次世界大战时，由于严重受伤，两脚被切掉，装着义肢，因此早上都是骑三轮摩托车到学校。波依斯总是和同班同学在一个街角等他，以脚踏车护驾他到学校。波依斯道早安总比其他孩子大声又快乐，自然就成为这个护卫队的领队。1946年，在顺茨勒家，波依斯首次见到凡得格林登兄弟——汉斯及法兰兹，他们当时还是辛登堡中学的学生。他们谁也没想到，这一认识竟在来自克拉伦堡（Kranenburg）的农家孩子及波依斯间产生深刻和非凡的友谊。在克莱沃高中时代，对波依斯而言，没有什么值得喝彩的。他是个静不下心的人，被留级一年，却在高中毕业前一年，随一个四处演出的马戏团跑了。他当过跑腿的、贴海报的、照料动物的。父母几乎陷入绝望。

直到马戏团到上莱茵区演出时，波依斯才又被找回来。父亲以为他会被退学，因此打算把他送至克莱沃一家1888年就存在的植物油工厂当学徒，该厂的产品，以克莱沃伯爵徽章上的动物取名，叫“蓝带天鹅”。然而年轻的波依斯逃过了一劫。由于老师们的爱护，他只需要降一班级，1940年通过高中毕业考试。命运实在捉弄人，植物油在波依斯后来的作品里，竟以另一种方式扮演了重要角色。下莱茵区那平坦、宽阔的景观，它的历史、神话、传说和今天拥有四万五千个居民的克莱沃镇一样，给波依斯很大的影响。1242年，它就有城市法，1356年就派驻有伯爵，1417年起就有克莱沃公爵。克莱沃伯爵认为，他的来源可溯回到洛亨格林（Lohengrün），即天鹅骑士。据中世纪传说，他是去寻找圣杯的国王——帕齐法尔（Parzifal）的儿子。波依斯对鹅特别喜爱，从他早期的素描就可以看到。但也因此有人说，他喜欢瓦格纳的音乐剧（瓦格纳写有《帕齐法尔》歌剧）。在拿骚（Nassau）人——约翰·莫利兹（Johann Moritz）伯爵统领下，当时破旧的克莱沃被经营成欧洲唯一的花园城。莫利兹是1647年至1670年勃兰登堡（Brandenburg）派到克莱沃的官员，他以植物专家、园艺专家享有盛名，也是“太阳王”——法国国王路易十四的顾问。

这位拿骚的莫利兹逝世后，先被葬到可以远望克莱沃的小树林里，后来安葬在西根（Siegen）的诸侯墓园，并在大道交叉口立碑纪念，1653年也在拿骚大道和勾阿赫路交叉口立了一座《铁人》。而这就是波依斯小学时固定等电车的地方，它开往上街。这座纪念碑是根长长的铁炮管，带着武器的爱神，四周有四个铁质的迫击炮，也就是

过去填炸药后，得远距离发炮的那种。波依斯和其他等车人一样，常坐在炮的上面。1976年，这时他已世界知名，在威尼斯双年展德国馆，以这个童年回忆，做了一件颇受瞩目的雄伟之作。克莱沃及近郊仍带给波依斯其他难忘的经验 and 启示。其中尤其是安那卡西斯·克洛斯（Anacharsis – Cloots），1755年生于克莱沃附近的葛那登塔宫（Schloss – Gnadensthal），即克洛斯男爵。波依斯小时候就常在克洛斯宫前玩耍，对这个非比寻常的人物非常崇拜，还曾把自己名字改为“约瑟夫·安那卡西斯·克洛斯·波依斯”。克洛斯于1776年在巴黎出现，改名叫Jean – Baptiste du Val-de-Grace，在法国大革命时加入雅各宾派。在国民公会里，以“人类代言人”身份出席，向吉伦派宣战，并递交法国议会一封感谢函，“以全人类之名”，要求解除专制，教会平民化，宣称革命的理念就是人类的理念。他后来被指控为反国家宣传。1794年，克洛斯以外国特务之名被捕，以反革命之罪，1794年3月24日在罗伯斯比尔命令下，被送上断头台。这位世界大同主义者，经常赞美理性信仰，据说在被断头前，向幸灾乐祸的民众鞠了三个躬，一个向左，一个向右，一个向前方，以表示法国革命的三个理念：自由、平等、博爱。下莱茵区的风景也深深影响了波依斯。年轻时在大自然里的冒险，他记得清清楚楚，而且百说不厌。为了证明他绝佳的记忆力，有次他开玩笑说，他还记得一岁半时的事，他躺在地上看白云和蓝天，觉得美极了。

波依斯回忆，在发育期，他经常像牧羊人一样，带着一根牧羊人拐杖四处跑，后来它成为行动演出的《欧亚棒》（Eurasienstab），一个想象的畜群。他学会分辨植物，草、花、树、菇。他把观察记录在本子里，在父母家搞了个植物收藏馆，还有个小动物园，时常捕鼠、苍蝇、蜘蛛，抓鱼、青蛙，和同伴们搭帐篷，挖地下迷宫珍藏这些宝物。《成吉思汗》或《牧鹿人》这些后来出现的作品系列，和这强烈的童年经验有莫大关系。他对自然以及自然科学问题越来越有兴趣。中学时期，波依斯在家里就有个小实验室。课外他还学大提琴和钢琴，在学校管弦乐团，他拉大提琴。高中毕业前三年，他就认识了颇受莫伊尼尔（Constantin Meunier）和明那（Georg Minne）影响的克莱沃雕塑家艾契勒·莫特卡特（Achille Moortgat）。波依斯常到莫特卡特的工作室。如后来我们知道的，对他雕塑创作影响最大的是见到林布鲁克（Wilhelm Lehmbruck）的作品。波依斯是在一本书里，看到林布鲁克的雕塑。该书是1938年他从学校在纳粹指定要焚毁的书堆

里找到并救起的。此外，他还在书堆里抓出汤姆斯曼的作品以及有名的瑞典自然研究者凡·林内（Carl van Linne）的《自然体系》。波依斯，这个显然与严格天主教家庭作对，属于希特勒少年队一员的人，认为，他善用年少时光，尽情玩乐。意思是说，这个诱惑人的年代，颇合乎他那不安分的个性。但这个时期的发展，波依斯却排除在履历外。可确定的一点是：发现林布鲁克，对他影响非常深远。他把这份经验内在化，提炼出珍贵的东西。在他去世前十一天——1986年1月12日，由于杜依斯堡市（Duisburg）颁给他林布鲁克奖，他向这位前辈表示感恩。这位在自然科学上颇有才华，并打算往此方向走的高中生本能地知道，从林布鲁克作品得到的经验，将永难忘怀。六十五岁，濒死的病人，世界的知名之士，他对他的“老师”——林布鲁克，发表了肺腑之言。波依斯在读过许多林布鲁克的作品及传记后，为自己下了结论。他提到在偶然发现的一本书里看到林布鲁克的一件雕塑，忽然醒悟：“雕塑——用雕塑可做些什么。一切都是雕塑，这张图片对我说道。从这张图里，我看到一个火炬，看到火焰，听到：保护这个火炬！”

后来，受林布鲁克启发，进入杜塞尔多夫雕塑系，他曾自问，其他雕塑家，像阿尔普（Hans Arp）或毕加索或贾柯梅第或“任何一个罗丹”，有没有可能“给我这样的经验？”答案是：“不能。因为林布鲁克杰出的作品触及了雕塑观念的界限。”波依斯对林布鲁克了解很深，在他最后的演说里，句句都说明此点。“他把从人体经验空间感的传统，推到一个高处，远远超过罗丹。”雕塑是一切，它就是世界的法则。林布鲁克对这个句子毫不陌生。雕塑对他是一种内在的东西。

波依斯说：“也就是说，他的雕塑不是用来看的，只能用直觉来感受，为其他感官开启直觉之门，尤其是倾听者、感觉者、意愿者。也就是说，他的雕塑包含前所未有的范畴。”波依斯说，后来当他想着一种雕塑，不只是物理，还包含心灵的材料，才找到“社会雕塑”这个观念。他认为，这也是林布鲁克所传达的信息，因为有一天，他在满是尘埃的书架上，偶然发现斯坦纳（Rudolf Steiner）于1919年发表的一份未受重视的《告德国人民及文化民族书》。里面可看到，他尝试把社会机体建筑在全新的基础上。波依斯在杜依斯堡谈道：“在林布鲁克颇受伤害的大战经验之后，有个人于是站出来说，战争是我们精神生活无能所造成。”斯坦纳的号召，目的是要“建立一个新的

社会机体”。波依斯说，在第一批委员名单里，他看到林布鲁克的名字，后面画了十字。波依斯结语说，1919年离开人间的林布鲁克，“在他生命最后片刻，他穿过自己雕塑的死亡之门，带来这个意愿，这个火炬”。在过程里，波依斯发现与今天相同的东西：“从那儿我觉得，把火炬继续传到一个运动里，是今日所需，也是今天人们所必须了解的更新社会理念，它将走向‘社会雕塑’。”以这番美丽的献词，波依斯提出自己的信念，认为林布鲁克的雕塑以时间观念、暖的观念、扩充空间观念，用这个方式，他把火炬继续传给我们。“我看到它”，波依斯说。

因此他要站在林布鲁克曾生活、死亡，把这内在信息传给人的地方：“保护火炬，如果不保护火炬，在我们还来不及注意到它时，风会很快地把火吹熄。你这可怜的心，默默含哀的，于是碎裂。”最后在这个遗言般的演说里，他说“我不要接受林布鲁克作品里的悲剧”令人惊讶。1938年，当波依斯17岁时，首次从画册看到林布鲁克雕塑的图片，就能本能地掌握了特殊的雕塑问题，经验到雕塑该是什么。要把林布鲁克一波依斯的关系更完美化，还可说说他们一些类似的地方。林布鲁克于1881年生于杜依斯堡附近的麦德里希（Meiderich），是矿工家庭的第八个孩子，和波依斯一样，很早就具有艺术才华，偶尔靠帮人制作东西生活。林布鲁克也就读于杜塞尔多夫艺术学院（1901—1906），是扬森（Carl Jansen）的入室弟子。扬森主要是以做历史性纪念碑闻名。四十六年后，马塔雷比林布鲁克年轻六岁，于1905年到1912年间，在他的出生地亚琛（Aachen）及柏林就读。在波依斯艺术的发展里，马塔雷也占有一席独特的地位。而在马塔雷老师和波依斯老师的教学上，也有类似处。有趣的是，林布鲁克的老师——扬森，和波依斯的老师——马塔雷一样，特别重视技术的完美。而林布鲁克从一开始就颇受莫伊尼尔反映世界作品的影响。前面我们说过，波依斯在克莱沃雕塑家——莫特卡特工作室也看到莫伊尼尔的作品。林布鲁克在他早期的雕塑，如《矿工》、《纪念碑》、《沼气》、《滚石者》、《一对乞丐》，清楚地表现了社会问题。波依斯知道，林布鲁克在罗丹达到极点的古典传统里，把雕塑带往立体派，减少量感，从台柱解放的路，需要多大的冒险。在他的《感谢林布鲁克》里，点出雕塑这新的品质。他一定也知道林布鲁克说过，每件艺术品必须有开天辟地的气质，“有大地的味道，也可以说，具有一种动物性”。这样看来，两者会一致是理所当然的。生活的压力给两位带来沮丧，大