

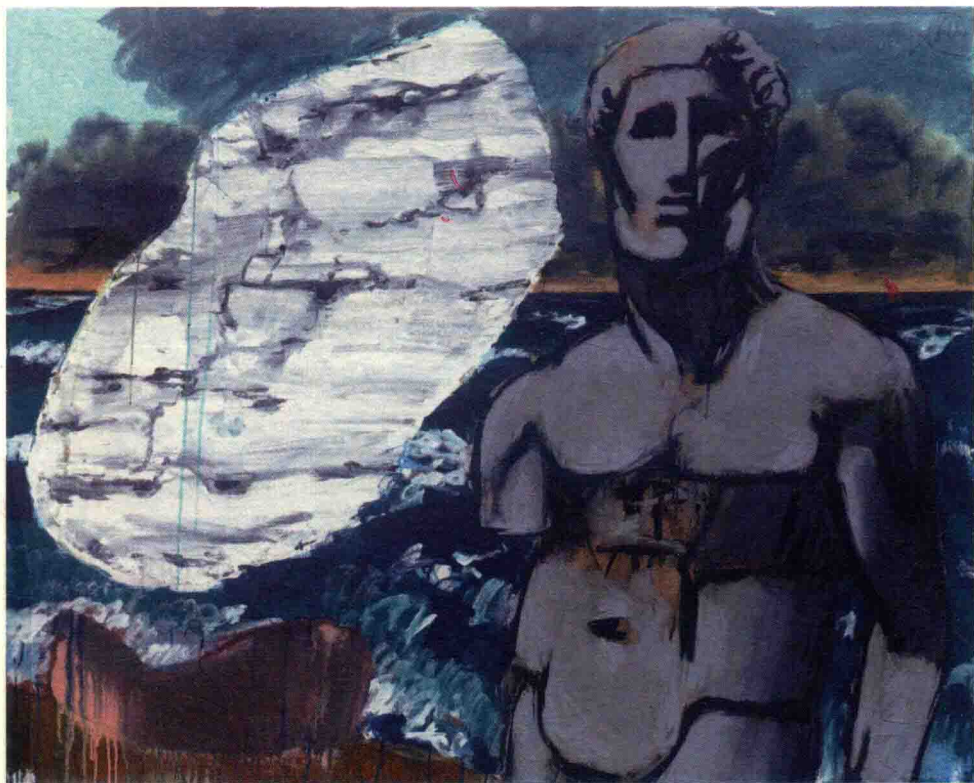


· 未来艺术丛书 · 孙周兴主编

为艺术制定规则

吕佩茨与海尔的对话

〔德〕马尔库斯·吕佩茨 海因里希·海尔 著
梅宁 译



商务印书馆
The Commercial Press



· 未来艺术丛书 · 孙周兴主编

为艺术制定规则

吕佩茨与海尔的对话

〔德〕马尔库斯·吕佩茨

〔德〕海因里希·海尔

著

梅 宁 译

 商务印书馆
The Commercial Press

2019年·北京

图书在版编目 (CIP) 数据

为艺术制定规则：吕佩茨与海尔的对话 / (德) 马尔库斯·吕佩茨, (德) 海因里希·海尔著；梅宁译. — 北京：商务印书馆, 2019

(未来艺术丛书)

ISBN 978 - 7 - 100 - 17496 - 1

I. ①为… II. ①马… ②海… ③梅… III. ①艺术理论 IV. ①J0

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2019) 第090048号

权利保留，侵权必究。

为艺术制定规则

吕佩茨与海尔的对话

[德] 马尔库斯·吕佩茨 著

[德] 海因里希·海尔

梅宁译

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 - 17496 - 1

2019年6月第1版 开本 640×960 1/16

2019年6月第1次印刷 印张 9 插页8

定价：45.00元

Markus Lüpertz, Heinrich Heil

Der Kunst die Regeln geben

Ein Gespräch mit Heinrich Heil

© 2005 by Heinrich Heil, Köln & Markus Lüpertz, Düsseldorf

本书根据瑞士阿曼出版社（苏黎世）2005年德文版译出。

本书图片版权由贝尔艺术（BELL Art GmbH）免费提供。



未来艺术丛书

主编：孙周兴

学术支持

同济大学艺术与文化产业系

中国美术学院艺术哲学研究所



未来艺术丛书

作者简介

马尔库斯·吕佩茨 (Markus Lüpertz)，德国当代艺术家、诗人，1941年出生于波希米亚利贝雷茨，7岁时随全家迁居西德；1956—1961年就读于克勒菲尔德工艺学校和杜塞尔多夫美术学院，次年移居柏林从事自由创作；1964年起创作《酒神颂歌》和《德国主题》系列绘画；1970年获罗马奖；1971年获德国批评家协会奖；1988年起担任杜塞尔多夫美术学院院长，长达21年之久。出版过诗集，也玩过爵士乐。吕佩茨被视为“德国新表现主义”的代表人物，与基弗、伊门多夫、巴塞利兹等艺术家并举。

海因里希·海尔 (Heinrich Heil)，德国艺术批评家、艺术研究者。曾任教于卡尔斯鲁厄国立设计学院和科隆媒体艺术学院。现作为自由作家生活在科隆。

译者简介

梅宁，1973年生，法学硕士，曾任图书编辑，现供职于同济大学，任期刊编辑。业余从事西方艺术史、当代艺术理论的翻译和研究。译有《艺术在没落中升起》《彼此之道》等。

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；他同时还不无狡猾地说：“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



天才乃是为艺术制定规则的才能（自然禀赋）。

——伊曼努尔·康德：《判断力批判》



目 录

- 以自身为梯（代序） 1
- 一 不平等的姊妹：艺术与哲学的关系 7
- 二 关于艺术的假象特征和谜团特征 25
- 三 激情—普罗米修斯—自我怀疑 41
- 四 天才的自我造就 61
- 五 艺术人生 69
- 六 关于美 77
- 七 每个观众都丰富了视界 87
- 八 开展批评 101
- 九 断然游戏式遗忘 115
- 编后记 125

以自身为梯（代序）

以自身为梯——这要成为序言的标题，在科隆到杜塞尔多夫的火车上，我这样想着，从自己的读物中抬起头来。

我周围的所有人都在做着不同的事。相互攀比着的祖母们扯着嗓门熟练地吹嘘着，把小孩子和孙子挪到右边的灯下，她们只顾着专注地听对方讲话，以便下一刻能应得上嘴。一位穿着60年代小姐^①牌牛仔的小姑娘咯咯笑着，跟着手机说唱，脚上蹬着从福洛克（Foot Locker）^②专卖店买来的笨重鞋子。那位高中老师也一样活跃，比起他的学生来并不逊色。他大声地叫喊着，让所有人都知道，他大约十分钟就可以到家，而此时却得知他夫人已经找好了晚上的婴儿临时保姆。所有这些加在一起，真是太吵闹了。我试着看一会儿书，专心读几页尼采的《遗稿》。

“如果我没有梯子，那么我就往自己的脑袋上爬”^③，我重复读

① Miss Sixty：来自意大利的性感牛仔流行品牌，不但为众女星们所钟爱，更是许多年轻女性心目中梦想的完美性感指针。——译注

② 美国大型体育用品零售店，和很多知名运动品牌合作，在欧美以及圈内都拥有较高的知名度。——译注

③ 弗里德里希·尼采：《1882—1884年遗稿》（*Nachgelassene Fragmente 1882-1884*），《尼采著作全集》（*Sämtliche Werke*）考订研究版，科利、蒙提那里编辑，慕尼黑和柏林，1980年，第10卷，第563页。继续往下读，我们可以看到相同句子的过去时形式：“即使我没有梯子，我也一直在往自己的脑袋上爬。”同上，第617页。

着这句话，它把我引向了这本书的主题。尼采一味自负，自我期许甚高，超出了他当下所能承受的，而这些也正是马尔库斯·吕佩茨（Markus Lüpertz）的性格特征。马尔库斯·吕佩茨也是看得很远，执着于攀登，以期超越既有状况，获得新的高度。

如果没有梯子，为了登上更高的地方，那么就往自己的脑袋上爬。这话听起来就像吹牛大王明希豪森男爵的第三个声明一样厚颜无耻，即：他抓住自己的辫子把自己从泥潭里提了出来。^①那么，为什么人们相信哲学家和画家，却不相信这位男爵的话呢？明希豪森男爵的艺术形象一直是一个搞笑的吹牛大王，此外无他。反之，思想家和艺术家则是他们的武器的锻造者。就像那位常常被施魔咒、极富创造性的英雄普罗米修斯^②一样，他们的创造渴望驱使着他们超越自身，而他们的作品提供了令人信服的证明。

艺术空间充满了看不见的大脑之梯，和朝着新画作、新作品的神秘的攀登。一位画家穿越了一个绘画高地，并把这个高地当作已完成的作品而离弃了，他也就把那架帮他爬上这个高地的梯子长久地丢弃了，而且他也就忘了，他是如何爬上去的。若非如此，画作就该是可以复制的了！唯独无知的观众喜欢把梯子握在手中，他们以为这样便能跟着艺术家爬上去，从而识破其诡计。其实，他们不仅失去了遇见绘画生成之谜这样的非凡体验，而且进一步也没有得到什么，因为一件作品得以完成所需遵循的准则是不确定的自然。虽然这些准则使观众感觉自己获得了一些蛛丝马迹，但其实，它们仅仅使观众受到了诱惑而已。被遗忘之梯通向此处，想要仿造这些

① 参见18世纪德国作家拉斯培和毕尔格所著《吹牛大王历险记》。此书讲述了爱说大话的明希豪森男爵的冒险故事。——译注

② 关于普罗米修斯这个譬喻性的形象，请参见本书《激情—普罗米修斯—自我怀疑》一章。

被遗忘之梯，乃是一个愚蠢的想法。

杜塞尔多夫火车站到了——我得下车了。火车站台总让人感觉不舒服，我坐上的士，说出了目的地：斯特林佩尔街，然后看到了一张疑惑的脸。我补充说“旧食堂”，也无济于事。就这样，我指挥着那个笨司机穿街走巷。就像他之前的所有同事一样，他也唠叨着，司机不可能熟悉每一条小路，而且最后还加了一句：医生在做手术前也还是要先查查书的。比喻不当，但这个说法还蛮有意思。

当我走进工作室的时候，马尔库斯·吕佩茨正在画画。他身着满是颜料污渍的工装裤，正在用绳子把一块从画框上扯下来的亚麻布从后面绑到画架上。事先，他已经把一块撕好的厚纸板塞进了十字木条和布之间，并把它固定住了。因为他面前的这块布必须经得起敲打，所以得用棍子支撑住。我们互相问候对方，然后，我在不远处的一张椅子上坐了下来。吕佩茨调皮地提醒我有受颜料误伤的危险，随后便转向画架。他没有放下手中的油性粉笔，他画的环不断地延续着。一会儿工夫，一个奇特的网状结构就完成了，而这个网状结构的绝大部分都将消失在后面覆上的颜料层里。在相互缠绕着的小路上，将用更厚的油性粉笔画上有色彩的田野、小房子。绿色、蓝色、红色、黄色。

现在，吕佩茨在用笨重的毛刷把油画颜料敲到亚麻布上，打到画布后又把刷子转到边上，给硕大的颜料块添上一条尾巴，随心所欲地，向右、向左、向上或者向下——每次敲打后，都彻底地呼气。吕佩茨把毛刷放入颜料瓶，吸气，右腿弯曲着，再砍下去。挪开，吕佩茨骂骂咧咧地去找白色颜料，一边抱怨着他的所有助理，一边走向后面存放颜料的柜子，眼睛一直没有离开画面。半路上，在一张乱七八糟的、堆满东西的边桌上——在这张桌子上，瓶瓶罐罐、各

种笔、松节油瓶子、颜料瓶、颜料管、布片、素描画、炭笔、垒着的书、油性粉笔、刀以及被遗忘了的烟灰缸仿佛在进行着绘画的约会——吕佩茨找到了一瓶用过的白颜料，搅拌，回到画布前：啪嗒一声。又在白色上面覆上黄色。

过了一会儿，一个生动的有色背景贪婪地展开来了，期待着造型之线。在关键时刻，吕佩茨发现戈雅的图样不在手边，就是画着那个丑陋的、冷笑着的女人，摆动着的钟式裙下的双腿穿得像要去跳舞的那张，是吕佩茨以前从一个目录册里撕下来的，被淹没在各种瓶子、画笔、布片和以前用过的工具中了。“婊子养的，”吕佩茨脱口而出，“在这工作室里什么都找不到！”紧张、焦躁，仿佛稍稍的延迟并没有缓和他激动的情绪，每次中断工作的时候他都是骂骂咧咧地来消除怒气。终于找到了！当吕佩茨把那张戈雅水彩画的纸页从下面抽出来的时候，颜料罐和小杯子全都掉到了地上。那支细长的画笔被优雅地握在手中，就像钢笔尖一般被牵引着，一条条线随之被描绘出来。黑色，如水彩一般流动，轮廓流淌于有色背景上。两腿大步跨开，稳稳地站立，是为铺背景的敲打做好准备。而在构图的时候，就不是在做剧烈的腿部运动，而是轻盈地舞蹈。

突然——往油彩上泼水，水渗出来，黏稠的油水混合物便从画布上往下滴。吕佩茨似笑非笑地站着，脚上蹬着的荷兰木鞋上堆满了鸽屎似的颜料渣。现在是等待的时候，因为画得晾干。

“今天我们谈什么呢？”吕佩茨转过身，背对着画布，问道。

“谈批评的无能，我们事先约好的。”

“这是个棘手的问题……”——吕佩茨又骂开了，消失在工作室一个偏僻的角落中，在那个角落，盒子里摆着干净的画笔，架子上堆着颜料。

回来后继续画线，强化褶皱。走开去，以自我评论的方式追问几句。然后，把手掌伸进绿色颜料瓶里，沾满颜料的大手在画的左上方标出了一个生动的着重号，接着，出乎意料地又在右边抬起的脚下标出了第二个着重号。这个着重号怎么看都像是一只利爪。这就是《模仿戈雅——践踏绿色》（*Nach Goya-Grün treten*）^①这个作品生成的自我确定的结束。

一个没有加工过的木框很快也被画好了。画框不是附属品，所有东西都是作品的一部分。然后，这幅新鲜出炉的作品被放置在已画好的同一系列的作品中。吕佩茨在工装裤上抹了抹手，拖过来一把椅子，坐在我旁边，递给我一支托斯卡纳雪茄。我们抽着雪茄，面对着这些画作，静静地观赏着，时而评论几句，就这样进入了谈话。

吕佩茨专注地追踪着问题。暂停，然后爆发，无休无止地说着，就像画画，总有新的层面呈现，离题，漫无边际地谈开去，时而饶舌，向他热爱的蒙田致以问候，不考虑结果，而总是在途中。他断言并声称：你们看哪！你们要把喧嚷之物圈点出来，把它们清除掉，把相互矛盾的东西放在一块，别管那些圆滑和苛刻。

米歇尔·德·蒙田（*Michel de Montaigne*）^②曾这样描述自己：“*Je ne peints pas l'estre. Je peints le passage...*”这句话翻译过来就是：“我描绘的不是持久之物，我描绘的是过渡。”（*Ich schildere nicht das Beharrende. Ich schildere den Übergang.*）^③但为什么不能说这位作者是

① 马尔库斯·吕佩茨：《模仿戈雅——践踏绿色》，亚麻布上油画，100×81厘米，2002年。

② 米歇尔·德·蒙田（1533—1592年），法国文艺复兴后期人文主义思想家、作家。代表作有《蒙田随笔全集》《蒙田意大利之旅》等。——译注

③ 胡高·弗里德里希（*Hugo Friedrich*）在其关于蒙田的著作中引译了这句话。胡高·弗里德里希：《蒙田》（*Montaigne*），伯尔尼和慕尼黑，1967年，第21页。
艾贝尔·吕蒂（*Herbert Lüthy*）的译文则是：“我指出的不是存在，我指出的是过渡。”（*Ich zeige nicht das Sein, ich zeige den Übergang...*）参见艾贝尔·吕蒂：《米歇尔·德·蒙田，随笔》（*Michel de Montaigne, Essais*），苏黎世，1985年，第623页。

在绘画呢？他画的不是存在，他画的是过渡，这是更准确的描述，而且我想用生成（*das Werden*）一词来代替“过渡”。这个词很适合用来描述吕佩茨，它表现出了吕佩茨沉浸于其艺术生成的乐趣之中那种情境——尽管手工活很脏，吕佩茨在其艺术生涯中却一直醉心于这种生成的乐趣。

一个论题，或令他关注，或令他愉悦，或令他激动和着迷，偶尔是径直令他震惊，吕佩茨都立即做出反应。他认为，做出相反的反应是没有必要的。在这种时候，如果谁因他的态度而指责他，那就是吹毛求疵。对吕佩茨而言，重要的是——当下、现在。

马尔库斯·吕佩茨是生猛的（*vigorous*）。很遗憾，在我们的德语中，这个词几乎已经丢失了，不再被使用了。英国人用这个词意指生机勃勃的、浑身是劲的、强壮的、充满激情的、富有活力的，他们用这个词描绘一种强有力的自我坚持和一种迅猛的执行能力。而尼采——没有人像他这样始终伴随着我们的谈话——还不言自明地使用这个词，他说：“艺术使我们想起动物生机勃勃的（*vigor*）状态；它是身体旺盛过剩而流入图像和愿望的世界；另一方面，它是通过被提升的生命的图像和愿望而对动物性功能做出的一种刺激。——它是一种提升了的生活感受，是生活感受的一味兴奋剂。”^① 马尔库斯·吕佩茨是一位艺术斗士，面对着他的生猛的作品，没有人能够保持平静。攀着让人难以捉摸的梯子向上，吕佩茨赋予他的作品许多东西，让我们去看、去想。

^① 尼采：《全集》（*Gesammelte Werke*），姆萨里翁版，慕尼黑，1926年，第19卷，第212页。

一 不平等的姊妹：艺术与哲学的关系

（杜塞尔多夫，2001年5月13日）

海尔：晚期尼采曾经问自己，当然他也是在追问自己的创作：“艺术进入世界内部有多深多远？撇开‘艺术家’，还有艺术的威力吗？”^①总而言之，就是：创造的潜能。看起来，哲学家尼采把这两个问题当作了试金石。那么，今天还能用这块试金石来检测艺术家的创作吗？

吕佩茨：首先我们得考虑到，对传统哲学家而言，艺术曾经一直是个与他们竞争的行业，对于这个行业，他们总是以怀疑的和猜忌的眼光来看待。他们妒忌艺术家的特殊才能，即感性地完成一种对不可把握者的把握；这些受伤的思想家们努力进行着一种争辩，这种争辩在某种程度上导致了对被敌视的艺术的否定和排斥。

海尔：说到这里，我想到了奥古斯丁，想到了他的早期著作《驳学院

^① “艺术进入世界内部有多深多远？撇开‘艺术家’，还有艺术的威力吗？如人所知，这两个问题乃是我的出发点，而且，对于第二个问题，我做过肯定回答；对于第一个问题，我说过‘世界本身无非是艺术’。求知识、求真理和求智慧的无条件意志就在这样一个假象世界中向我显现出来，显现为对形而上学基本意志的亵渎，显现为反自然：而且公正的、智慧的[这个]顶峰是反对智者的。智慧的反自然性表现在它对艺术的敌视态度之中：意愿去认识，在假象就是解救的地方——那是何种颠倒，何种求虚无的本能啊！”弗里德里希·尼采：《1885—1887年遗稿》，《尼采著作全集》考订研究版，第12卷，第121页。