

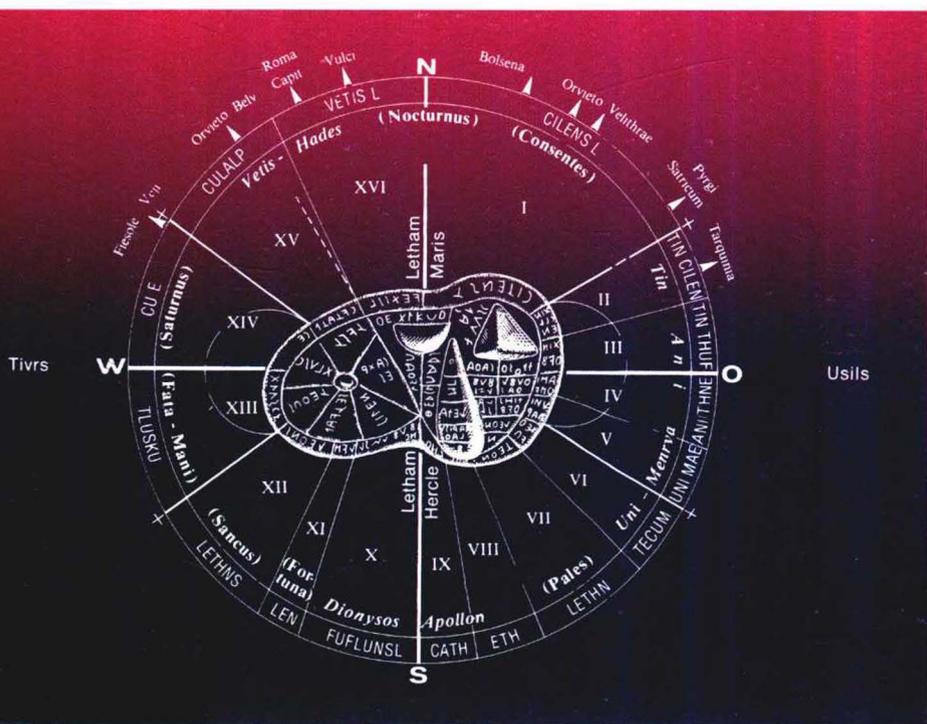


· 未来艺术丛书 · 孙周兴主编

# 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



约瑟夫·博伊斯是颇具争议的德国当代艺术家，在当代艺术发展的历史上占有极为重要的地位。

《什么是艺术?》通过博伊斯和学生的对话以及本书作者福尔克尔·哈兰所撰写的文章，呈现了博伊斯对于物质、人和世界的思考，揭示了博伊斯艺术概念的内核，阐明了博伊斯的艺术思想与鲁道夫·斯坦纳的人智学的关联，从而揭开了博伊斯艺术世界的神秘面纱。

本书自德文版出版以来，曾多次再版，是研究博伊斯艺术思想不可或缺的原始文献。

艺术概念不是一种理论，它是一种思想的形象……

已经死亡或者僵化的旧形象将在鲜活的，生机勃勃的，富有生命、灵魂、精神的造型中得到改造。这就是扩展的艺术概念。

——约瑟夫·博伊斯

上架建议：艺术 艺术理论

<http://www.cp.com.cn>

ISBN 978-7-100-13048-6



9 787100 130486 >

定价：54.00 元



· 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

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



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

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<sup>①</sup>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

<sup>①</sup> 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<sup>①</sup>、蒙德里安<sup>②</sup>、康定斯基<sup>③</sup>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<sup>④</sup>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<sup>①</sup>鼓励我将它出版成书。当来自阿赫贝格团队<sup>②</sup>——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<sup>③</sup>，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

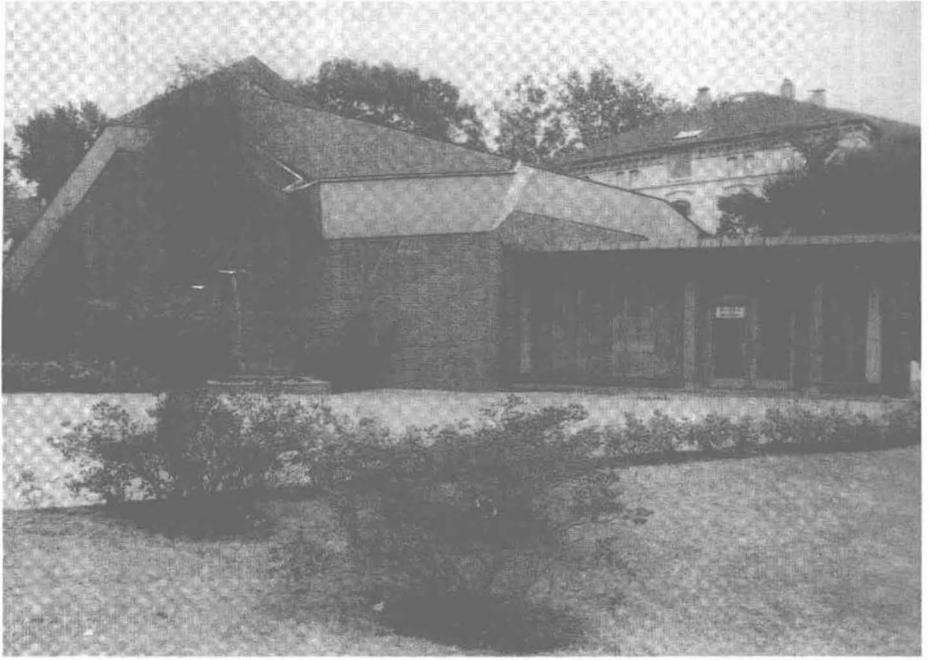


图1 谈话地点：位于波鸿的约翰内斯教堂，设计者为汉斯·沙龙

## 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

时候，我们试图去弄明白这些放在面前的木棍在哪些图形或者组合中会对我们产生最强烈的影响，或者哪些可能是无效的。因此，我们通过不断重复的实验继续推进这个练习，拿走一根或者另一根木棍，同时观察这个图形结构的质是否在被减弱、保持不变，或者完全被强化了。这真是一个令人兴奋的练习。有时在已经成形的结构中随意地插入一根木棍，结果看上去非常突兀；而当它被撤掉后，所有人都会松口气。当我们从完整的图形中减去5到6根木棍时，我们会感受到一个强烈的缩减过程，但同时它也产生了一个非同寻常的强化效果，而这是此前我们并没有预计到的。这个最初呈现的结构是浓缩的，就像一株植物在果实和种子阶段的状态——一个胚胎就是最后剩下的那些。这个胚胎，从外表上完全被缩减，自身却又承载着一个巨大的能量；正是因为存有这个能量，植物会在完全展开后又重新收缩回去，最后凋亡。我们开始领悟到中世纪哲学中所谓的“actus”和“potentia”，这两个拉丁语的概念用亚里士多德的表达就是“实现”和“潜能”<sup>①</sup>，即现实性与可能性。

我们一开始并没有意识到这两个概念在约瑟夫·博伊斯的造型理论中具有多么重要的意义。我们在这些基本形态的经验中——确切地说是在基本形态的对立中——去扩展这些练习，就像保罗·克利在他的作品中所表现的那样。在上述的描述中我们已经很清楚地看到，一个社会性过程所扮演的角色是如何超越了经验形象以及它

① 实现（Energieia），意思是“wirkende Kraft”，意为正在产生作用的力，或者是一种正在“实现”的能量，它在博伊斯这里是与现实世界相对应的；潜能（Dynamis），意思是“vermögen, können”，意为可能的、有能力产生变化的力，博伊斯把它理解为“Kräftepotential”，即引而不发的“潜在的力”，或者是一种潜能。博伊斯在后文中所说的“两极”——“热—冷”“混沌—形象”“流动—晶体”“正像—负像”等关系正是由此而推演出来的，所以说亚里士多德关于“实现”和“潜能”的学说奠定了博伊斯的造型理论的基础。——译注

对于观察者所施加的影响，这个过程当然也是同样能够被观察到的。

因此，在第三个练习中，那些与社会性过程的形成相关的问题成为直接的观察对象。我们从一个废料场找来各种各样的铁皮边角料，长的、厚的、薄的、空心的和实心的，或是柱状、板状和片状的。我们并不打算把它们焊接成某个具体的形态，而只是想利用它们所发出的声音。因此，我们每个人用两根手指捏住这些铁料，从上到下一段一段地敲击它们，直到我们发现它们在哪个位置上可以发出最悦耳的声音。我们在这个位置上钻洞，然后用绳索把它们串起来悬挂在铁架上。我们中的七八个人围坐在这些呈矩形排列悬挂起来的铁杆、铁棍和铁片前，练习随后开始。我们保持安静，只是通过敲击的声音来交流。这很明显，发出的声音肯定是杂乱无章的。我们事先约定，一旦我们有这种感觉，即我们想要去关注别人，或者有什么东西产生，它让声音自行安静下来，那么我们就暂停练习。

这真是一个令人激动的过程。一开始每个人只关注自己敲击出的声音，也就是说，不考虑什么共同的音调，或者在那里可能会产生什么。当然，没有人去考虑这个将要完成的作品，每个人最初只是注重自己的经验，他只是关注自己眼前的这些材料，在这个阶段他很少去顾及其他人此时在做什么。紧接着这个材料经验阶段之后，参与者就会产生更多的表达意愿，即每个人如何在这个团队中获得一种结构性的位置：是否他应该敲得轻些，更多地去倾听，还是他要猛击一下，让自己沉浸在余音袅绕中；是否他要尝试去领奏，或是自愿地去配合其他人。此时，他一定会注意到，虽然他可以很快地和其中的某一个演奏者达成一致，但是却没办法再去顾及其他的人。现在，我们当然会想到音乐是建立在多样性上的。那么，这里就有一个很重要的问题，举例来说，其中的某个参与者会发觉，此

时要去注意别人的行为是非常困难的。也就是说，如果他花很长时间去关注别人，然后再去考虑自己在这个音乐上的社会性位置，那么这样他就要停下来。他不能去考虑这些问题。那么我们在不通过眼睛、手势和语言交流的情况下，能够让自己融入到合奏中来吗？这看上去不太可能。最后，大家都放弃了，停止演奏，直到剩下一个人在独奏。当然，他最终也意识到了这个问题，结果只能停下来。因此，在这个练习中，我们强烈地感受到只有那种很幼稚的行为才能让练习继续。虽然所有社会性的行为问题都在我们的经验中得以阐明，然而问题也是显而易见的：什么时候才是好的、令人满意的状态，而它又是基于什么理由？当所有这些铁料发出的声音最后听上去如同三和弦那样的音调，并且人们开始享受这声音时，这就可以了吗？假如一个吸引人的节奏处于主导地位，所有的都跟着它走，但却无视其他音乐性的品质比如声调和旋律，那么它依靠自身是不可能达到完美的吗？如果所有这三个因素——节奏是出于一个积极的意志；旋律表现出更多个人化的倾向，因而具有思维的品质；丰富的音响呈现出一个动态的张力——并非是谁去主导谁，而是彼此和谐，相互影响（这里我们并不是在讨论什么巴洛克和弦），那么，一个丰富的调性的声音图形将会以一种社会性的过程产生，不再是由谁来控制谁，而是现在所有人共同去倾听它们的声音；那么，在这共同的倾听和行为中就产生了相同的问题：当每个人都得到了最大的满足时，这一瞬间究竟能够和将会产生什么？为了这个练习我们在自由国际大学<sup>①</sup> 6号文献室的这些铁架子前待了整整一天时间，

① 自由国际大学（FIU，即Freie International Universität）是在博伊斯主持下于1973年4月27日在杜塞尔多夫的工作室里成立的，在博伊斯死后两年即1988年宣布解散。自由国际大学是博伊斯为研究未来社会发展形态问题而成立的一个自由研究、工作、交流的组织。相对于普通大学的教学系统，博伊斯在自由国际大学内强调个人自我学习、自我培养的教学模式。——译注

## 12 博伊斯和我们以及观众共同演示了这个过程。

也就是在这个团队中，我们还尝试了很多其他的练习，于是我们就有了这个想法，想让博伊斯安排一天的时间和我们讨论这个问题：什么是艺术？结果就有了1979年4月23日的这次对话。

参与讨论的人在整个对话过程中并未使用博伊斯所提出的那些激进的扩展的艺术概念，而是更多地将艺术领域看作生活领域。在那里，人们可以像游戏般活动；在那里，人们可以在没有任何外在强迫下生活；在那里，人们可以经验到这个生命的自由空间，并且对这些经验进行练习，而这就有可能为每一个人在所谓的现实生活中提供有益的帮助，使其变得坚强而更具有独立性。

对话的地点位于波鸿的约翰内斯教堂前厅，由汉斯·沙龙<sup>①</sup>于1966年设计建造。大厅内饰中悬挂着一幅年代久远的弗里茨·温特<sup>②</sup>的木版画，画旁摆放着威廉·瓦根菲尔德<sup>③</sup>设计的7根一人多高的烛台。入口处的前厅空荡荡，没有座椅、会议室，倒是非常适合举办绘画和雕塑展览，大家碰面和谈话都是站着的。博伊斯在谈话中提到了教堂内的地砖以及在室内外都用到的墙砖。

① 汉斯·沙龙 (Hans Scharoun, 1893—1972)，德国著名建筑师，是“有机建筑”的代表人物。——译注

② 弗里茨·温特 (Fritz Winter, 1905—1976)，战后德国著名的抽象艺术家。——译注

③ 威廉·瓦根菲尔德 (Wilhelm Wagenfeld, 1900—1990)，德国著名的工业造型设计师，曾就读于包豪斯学院。——译注



图2 博伊斯在《废弃的管风琴》作品前，1977年，  
第六届卡塞尔文献展，在波鸿教堂的谈话场所



## 一 博伊斯和学生的对话



## 什么是艺术？

13

我的目标必须被理解为推动雕塑观念的转换。这将激发我们去思考雕塑究竟是什么，雕塑的概念是如何延伸到那些不可见的物质上的，它又是如何能够被每个人运用的：

思维形态——我们是如何塑形我们的思想的。

语言形态——我们是如何把我们的思想转化为语言的。

社会雕塑——我们是如何塑造我们生活的这个世界，又是如何去安排它的：雕塑是一个进化过程，每个人都是艺术家。

因此，我的雕塑并不是固定的和完美的。变化过程仍在雕塑中继续：化学反应，发酵过程，色彩变化，腐败，风干。所有都在发生改变。

——约瑟夫·博伊斯<sup>1</sup>

## 艺术是在什么样的力的态势<sup>①</sup>中产生的？

博伊斯：我的整个一生都完全围绕着这样一个问题：究竟是出于哪种必然性，或者说哪种客观存在的力的态势，它从总体上奠定了人与世界的关系的基础，由此而产生了类似艺术这样的东西。这确实是一个问题，它成为我生活的中心，并且因此使我远离了最初的科学性工作。在我发生转向之前，也纯粹是为了寻找这个问题的答案，我开始研究自然科学。在我们这个时代已有的科学概念中我得到了一些确凿的经验，然而我不止一次地感到问题的答案并不在其中。追问这种研究性工作的意义，也就是我们反复说的从最普遍的层面上思考所有当前的力的态势：生命的、灵魂的，也包括了心灵—精神的和那些更高形式的力的态势，都将同时被纳入进来。我想要在最具普遍性的基础上寻找答案。但那时我还只能站在一个纯粹经验主义的立场上来思考问题，我甚至从来没有想到过去去怀疑艺术是否应该被看作一种文化职业，就像如今人们通常认为的那样。

14 但我已经预感到，这个基础性的问题在那儿仍然是模糊不清的。当

① 力的态势（Kräftikonstellation）是Kräfti和Konstellation构成的复合词，Kräfti意为“力”；Konstellation的意思是“形势、局势、情况”，它还有一个意思是指“星座的位置”。在本书中博伊斯认为Konstellation是包括艺术在内的所有事物发生的内在原因，它具有赋予自己形象的能力，所以Konstellation是博伊斯雕塑理论的核心概念。它从词源上来说是由拉丁语“con”和“stella”构成的，意思是“天体的交汇”。它最初的意思可以追溯到古希腊时期占星术所指的“epoché”，意思是在一个星相图中的天体运行轨迹中的时间节点，或者说是在运动中的那些临界点（Haltepunkt）。总的来说，博伊斯所谓的Konstellation指那些处于不断运动变化中的、转瞬即逝的、可被确定的点，当所有这些点组合在一起时就构成了一个具有无限可能的、永恒运动的天象。当它处在每一个瞬间的定格（可被确定的点，用博伊斯的说法就是凝固、晶体化）时，一个具体的个性化形象就浮现出来，所谓万物由此而生。这其中当然也包括了各种艺术形象。在本书的英译本（*What is Art? Conversation with Joseph Beuys, Clairview, 2014*）中，译者谢利·萨克斯（Shelley Sacks）曾把Konstellation理解为Matrix（母体）。在本中译本中Konstellation译为“态势”，取其最基本的意义，至于对“态势”进一步的解释和讨论还是留给读者。——译注

我在美术学院学习时，我还感觉到有关艺术的起源以及世界通过艺术得以发展的内在必然性等问题，事实上也都是含糊不清、没有答案的。我们也非常真切地感受到艺术正在经历一场类似科学发展的学院化道路，这可以追溯到文艺复兴时期的传统。然而，我们现在却不知道我们究竟想要做什么。举例来说，你会碰到一些老师，我估计他们看待问题的方式就像今天的解剖学家，或是手术室里的外科大夫。他们只是简单地模仿事物，完全是从观察者的角度来判断那是什么，并且以类似的方式把它们画在纸上，或者用一个立体的形态进行模制和拷贝。而另一方面，我们还会碰到一些老师，他们都各自有着极端自我的风格，但这些东西究竟是来自哪一种关系、它们从哪里来、这么做的依据从哪里来，其实都是很难判断的。比如某种风格，我们说它来自抽象艺术——这确实是一个受欢迎的概念；它就是以这种方式呈现出来的，今天这或许就被称为艺术了。这两种类型我们都可能会碰到，但很明显，他们都无法解答这些问题。当然我确实也遇到过一些老师，他们可以被称为真正的艺术家，但我仍感到有所欠缺。所有这些基础性的问题，也就是对艺术及其功能真正的基础性研究，是美术学院无法解答的。这就让我强烈地感受到要实实在在地展开对事物的研究。这也是我第一次如此确定：去研究事物。这种对事物的研究持续到现在，当然我并不自认为在这个领域中我已经挖掘到它的源头，取得了革命性的成果，或者说我可能已经触及最为幽秘的地方了。但对我来说有一点是很清楚的，也就是说：艺术应该在事实上被看作那些正在所有领域中继续的生产活动的起点。如果今天这个问题还没有被当作研究的中心，如果这个问题不能得到解决，准确地说是以一种激进的方式来解决，那么所有与发展有关的努力都是徒劳的。这个认识必须深深地扎根在

意识中，如果我们想要去改造这个社会，那么这种理解实际上也要转变为与人权问题、经济问题以及节能问题相关的。我确实说的是“转变”（wird），因为对我而言这是很清楚的，只有这样你才能获得越来越多的理解。这也是一个有效的工具，它可以弥补过去一个世纪中哲学和社会学上的谬误，比如说它可以修正马克思理论中存在的错误倾向，超越其中纯粹的分析而获得扩展，由此而能够真正实现一个人化的世界。

显然，我们正是被包含在追问艺术必然性的这个问题之中，而且这个问题毫无疑问地应该被看作一个与自由问题必然相关的问题。

- 15 那么，如果我们是面临这样的问题，也就是说始终围绕着某种力的潜能和它的实现问题，如今它也是在不断更新的，也是与技术化的实现有关的——这正是人类所面临的问题，如果我们想要研究这个问题，那么我们就必须把它看作一个在总体上实现的问题，因为我们人类本来就是一个持续吸收能量的存在，而这个能量正是与现实世界相匹配的。然而我们现在常常忽略这样一个事实，相比200年前、500年前、1000年前的人，今天的人已经具有一种完全不同的能量属性。今天的他必然是与他身上正在形成的自由能量密切相关的，所以就是在此刻产生了关于艺术的讨论；这也可以说是具有自由科学<sup>①</sup>的属性。一旦人们在现实世界中发现了这块领域，那么这就是一个内在于现实世界的新的能量显现。它是通过人表现出来的，现在它就是人所呈现出来的新面貌——我们暂且不去考虑在这个世界中，它在精神联结上对个人相互之间的协作能够发挥多大的作用，哪怕它是预先给予的，我们也必须要去感知它，并且要针对它进行训

① 自由科学（Freiheitswissenschaft）这里指研究如何实现人的自由和创造的科学，这也是鲁道夫·斯坦纳在人智学研究所要阐述的目标。——译注

练、学习和研究，然后所有的都要根据这个新的能量属性去调整自己。艺术首先必须被看作自由科学，所以艺术也是作为一种原初生产，或者是所有延伸出来的东西的基础性的生产。很明显，现在这个观念对于大多数人来说还很难接受。很多人还是这么认为：不是每个人都可以成为艺术家。然而，上面这种认识正是同我们反复强调的一个概念相关的，它也是和人类本质的描述相关的：人是自由的，是被赋予形象的，而且为这个世界的发展提供了进化动力。因此在这里艺术是与人类学<sup>①</sup>概念相关的，而不是与如今资产阶级所持有的传统艺术概念相关的。那么在我们的讨论中就会遇到困难，我们始终是在两个层面上进行的：一方面是那些来自过去的、亦即我们前人所经历过的，然而现在却已经不再适合这条道路了，除非我们对此能有所超越；另一方面就是某种明确的预期，也就是说对于未来的谋划。我们需要同时在这两个方面展开讨论，这确实是困难的，但这不正是所谓的新世界将从旧世界中破茧而出么？

我知道，接下来我们将进入到具体问题的讨论，但我想首先确定这个大的框架。

这个预先设定的概念的问题在于，如果我没理解错的话，我们也许不应该认为我们对将要做的事情有一个确定的想法，而是我们要让某些东西产生，而这是作为一种能量从人的内部释放出来的。尽管如此，我们仍旧需要通过某种方式来完成，但这只是意味着

<sup>①</sup> 人类学 (Anthropologic)，德语的音译名，源于古希腊语 (ánthrōpos)，即人 (Mensch) 和言说 (logie)，也就是关于人的学问 (Menschenkunde)。人类学就是把人放在一个生物性存在的基础上展开的研究，有些类似于达尔文的进化研究。但是在人类学研究中，人不但是研究的对象，同时也是研究的主体，因此这种研究也必然包含了关于人的本质、自由意志和自治等形而上的内容。——译注

给予一个方向而不是去建立某种意识形态，那么，我看到了一个事实上只能由艺术来承担的任务，因为只有艺术才可能把这对矛盾统一起来。那么当你开始做的时候，这又是如何具体地呈现出来的呢？

- 博伊斯：**好的，首先我得弄明白你想要说什么。另外，如果要
- 16 我回答这个问题，我当然是只能根据自己的经验来回答。根据我对事物的思考，最终我可以告诉你它是如何向我呈现的。某个东西的形成，绝不能简单地理解成是某物的自行显现。这是与此无关的。因为人们所说的某物的自行显现确实是一个过程，但这个过程一定是会被人看到的，我就会说：没错，从我这里确实看到了什么东西呈现了出来，但我们能说这就是它的质吗？那么现在问题就来了，我不能说艺术只是一个过程，不知怎么就从我这里冒了出来，就好像被我呕出来的那样，既然是呕出来的东西，那肯定不会是什么好东西。所以说，无论人是如何对待事物的，事物也并非因为我们而形成。另外，我们说让事物自行显现，但这并不意味着呈现出来的就肯定是正确的。问题的难点就在这里，因为我们说过每个人的身上都存在着某种态势，那么，或许应该这么说：我们只要简单地推动这个过程，它就会自行展开而不再需要我们继续做什么了，那么这与病理学上的心理记录又有什么区别呢？事情往往就是这样的，至少我是这么认为的。所以，你的问题就在这里，你就是这么想的，或许其中你还有一丝担忧：一旦人们在预想中提出一套系统观念，那么这将有损于艺术。我觉得你们是这样想的。你们认为，最终我会落入一个先入为主的设想中。你们大概会认为这无非就是一个智力游戏，也就是我们说的先于事物发生之前的一个计划，去人为地

将所有可能存在的力捏合在一块。我差不多就是这样来理解你的问题的。

是的，我的意思正是在这两者之间——在“顺其自然”和“某种意识形态的指导”之间，但我认为后者可能会危害到事物。

**博伊斯：**是的，但我们到现在为止并不是在谈论什么意识形态。

的确如此，你没有提到过这方面的内容，但是如果有人……

**博伊斯：**比如说这或许是意识形态……

……这很容易产生一对矛盾，既然你认为这不应该是“顺其自然”的，那又该如何去解决呢？从另一方面来说，你非常确定事物的发展是有一个方向的，但你不认为这是某种意识形态。

## 练习与实现

**博伊斯：**首先我们必须讨论意识形态的本质。你现在说到这种担忧，也就是对于事物的思考——事实上这是一种批判性的思考——可能会转变成一种意识形态，但我不这么认为。我倒是在你所说的里面看到一种意识形态：未经反思的、顺其自然的行为比我所说的那种对于事物的谋划要更健康，对事物的思考是与自有动力上的那种类似游戏的自我操控行为相悖的。这种意识形态恰恰是我们这个时代所具有的，而且流传甚广：我们只要这么去做，也就是说我们受到的影响越小，越顺其自然地去做，就会有越多的东西从中

17

产生，然后就让一切保持这样。这就是一种意识形态。我们接受这种观念，是因为我们相信在内在创造力的潜能中，所有可能存在的那些未经澄清的态势会自动产生什么东西——它们可能会是任何样子。然而，事情并非必然如此，如果这种内在自身的潜能不再是和谐的，如果这个内在的心理力场受到了扰乱，那么由此而产生的东西就只能被理解为一种纯粹本能的驱动。一旦人们相信什么纯粹本能的驱动，他们就会超越事物之上构建出一种权力意识形态，那么我们就必然会在创造领域中把它同某个意识形态联系起来。因此这种意识形态就不再是什么思想了，而是对于思想的滥用，无非是在利用某种概念系统去美化本能冲动而已。他们就是这样从中抽离出什么东西，然后装作这种东西具有什么非常重要的讨论价值。所以说，我们必须非常严格地去研究事物。那么现在回到你的问题：你们还认为，我是先于事物而进行计划的吗？

对我来说这其中暗藏着一个矛盾：一方面，人们绝不该如此简单地看待事物，在这里我完全赞同你的观点；而另一方面，不能确切地计划什么，这也同样是危险的，因为从这方面而言，预先设计的痕迹就太明显了。然而无论怎样，人的行为需要在某种确定的方式中，向着某个方向。这让我很感兴趣。这是一个根本性的问题，你是如何划定其中的界限的？

**博伊斯：**我明白你的意思了，这个问题现在变得更加具体了，然而我们只有从根本上才能予以解答，仅仅靠一种抽象的、脱离了时间流的过程是完全不可能做到的。那么，简要而又清楚地来说，这也是最朴素的说法：如果这个问题没有贯穿我的整个生命，那么

我对于塑造的标准或者关于事物发展的定向力<sup>①</sup>的研究就不会取得什么成功，甚至可以说是寸步难行。如果现在让我着手去做下一个小时将要发生的事，那么在定向力和我们说的来自于人类、来自于具有创造性的力的态势之间的错综复杂的关系，将使得这个行为不可能获得成功。这很清楚，我必须始终准备着，我一生都处在这种准备状态中，以至于每一个瞬间无不属于这种准备。无论我现在是在修剪花园，还是在和某人谈话，或者是我坐在公车上、我在读一本书、我在上课，无论我在做哪一种工作，哪怕我就待在家里，我都得始终保持警觉；也就是说我要从全局上观察这个整体的力的态势，这也意味着我始终是有计划地准备着。那么，当它落实到一个具体的艺术行为时，或许是去装饰一个空间，或许是铺一块桌布，当然还有可能在画一幅画、做一个建筑方案，我就是在呈现这些力。同样我也是在呈现某些原则。那么可以这么说，凡是经我手呈现出来的东西，它们远比那些未经任何准备的东西要正确得多。这就是我所说的练习。当然，我肯定要去看看是什么东西从我这儿呈现出来，在建筑设计中可能首先是一个方案，在画家那里肯定是一个完整的图像，我必须仔细地查看它是否是真实的。也就是说，我必须在事物之上建立一个更为广泛的控制机制。然而，我还是要让其他人也接近这个事物，也就是说我必须立刻同他进行交流，听听他的意见；因为我不能确定，我也从来没有认为我所认识到的都是客观的，而且从任何方面看来都是正确的。没有人可以如此肯定，我只能说我带来的不过是我的一个研究结果，并且希望由此能够引发更为深入的争论，因为我毕竟也是在成长中。我并不要求别人去相信

18

① 定向力（Richtkraft，英文 directional force），是一种具有导向性的、在事物的运动中起到收拢和平复作用的力。——译注

我所做的事，恰恰相反，所有在这个世界上通过人类建立起来的东西——这也应该成为一个新的文化概念——都必须被看作是一个问题，然后努力去充实、改进、提高它们。这正是我们在艺术中应该去信奉的，也就是人们常说的：艺术是通向事物的道路。另外，我可以从根本上很明确地说，这其中并不含有一个体现了世界精神<sup>①</sup>所有可能原则的完美存在。因为一旦艺术成为完美的存在，那也许就意味着艺术的死亡。艺术是具有生命力的，哪怕它只是一个局部的刺激。然而，哪怕就是这个局部的刺激，它在进化过程中也具有确定的价值。甚至我们说艺术还可以是一种权宜之计的代偿，它可以以某种替代物的方式出现；我们只要去想一想，在这个时代的整体心理状况下，我们都是用什么来获得这种代偿的。我经常运用这种方法，我会想到在这里可以插入某种材料，它就会形成刺激，就像一个挑衅，其主要目的就是去激发讨论。当然，我在大多数情况下都可以成功地超越这种代偿，最终我可以说明其中的理由，比如这些材料是一种什么样的刺激，它又是来自于哪种关于实质性的思考，或者是我们说的直觉，为什么是用这些而不是用那些。我愿意如此坦诚地相告，但这绝不能被理解为是对某种完美性的要求；相反，它无疑是对严谨的态度和方向的重视，所以说我们在那里想要做到一尘不染，或者是以某种意识形态的方式去观察，可能都是无法想象的。

在我看来你所说的这种方式会形成两个方向。一方面就像你说

① 世界精神（Weltgeist）是黑格尔使用的哲学概念。他认为整个世界历史在总体上是世界精神发展过程中的自我呈现，同时，世界精神自我呈现的过程也就是自由意识发展进步的过程。——译注

的，这就是人们寻找的认识方法，它总是导致某种普遍性，然后能够贯彻到所有职业中去，从纯粹的哲学角度来看，这就是人们一直所说的那种对于“一”的追寻。然而，艺术实践过程却有其自身的特点，或多或少地类似于某种被直观到的理念，通过艺术化的处理而使其个性化，然而这种个性化的过程却绝不是植入一个认识过程，而是理念被带入到现实中，结果现象就出现了，它并非取决于自然关系或偶发的关联，也不是以观念或者概念的方式出现的，而是借助于某种材料呈现出来，也可以说这是一种痕迹的关联，或者诸如此类。结果，艺术一方面表现为普遍性，而另一方面表现为最极端的主观性，因此要兼顾这两方面的内容，那么这只有在艺术中才能实现。

**博伊斯：**是的，或许我可以接受这个说法，但确实存在着某些艺术形式，它们并非完全靠人可以完成，我们只能在某种共同的基础上才能完成它们。我可以接受这个说法，但我可能还是要对此加以说明，虽然我们有一个想法、一个有关艺术的理念，它可以追溯到你所说的“一”的某些原则，而且最终还可以用一个公式来表达，但是作为一个工人或者生产者——我先把艺术家的概念暂时放一放，因为很清楚，从源头来说，艺术是和生产有关的——从理想的状态来看，我们要去完成这两方面的内容：一方面，我们要去找到这个公式，通过它能够从整体上解答世间的问题，当我们想要去发现这个公式或者对它进行研究时，那么我们会往这方面靠近，或者说对找到这样一个公式产生极大的兴趣，这就像爱因斯坦的公式，它在很大程度上彻底改变了传统物理学。我们现在还要去找一个公式，它更加优于爱因斯坦的公式——它指向了人类及其未来的发展，并

19

且具有彻底的革命性。我现在说的这个公式可能从一开始就不再像经典哲学那样是一个思维的结果；相反，可能是与某种必然性相符的，但这只能是通过直觉、想象力，或者说一种更高的思维类型才能进入。另一方面，我们还可以用一种方式来表达这个观念<sup>①</sup>，你可以用一张简单的橄榄树叶水彩画来表现。当然这样一个观念并非我们能够用某个具体的形象来呈现的，但是通过这种方式，一片橄榄树叶、一束太阳光，或者是在不同光照下的路上的小石子，正如我们说的，你就可以触碰到这个观念。当然，我绝不会因为自己好像有了一个什么宏大的构想而放弃去表现那些寻常的事物；相反，在艺术中，这些宏大的构想常常是通过很不起眼的造型表现出来的，比如一块小色斑，或者是在某个很小的形态上的绿色调，就像这片橄榄树叶。所以，这其中存在着一个很庞大的关系，在这个范围内存在着所有可能的形态。但是我必须要指出，这是一个比较偏颇的观点：艺术本身是感性的，我们所能表现的，就像你说的，只能是通过个别来完成。艺术在某种程度上确实不是一个认识过程的结果。但尽管如此，我认为这还是一个认识过程。如果有人能够对橄榄叶和那个大观念之间的关系有所了解，那么我认为艺术还是一个认识过程。难道这片橄榄树叶不正是以一个图像形式呈现出来的认识吗？

① 观念 (Idee)，在本文中可译为“观念、理念、思想”，但博伊斯说的“观念”和“观念艺术” (conception art) 并没有关系。严格意义上的“观念 (概念) 艺术”始于20世纪六七十年代，可以被概括为“理念的绝对形式化表现”，而博伊斯在任何情况都不能被看作这样一个“观念艺术家”。他的艺术中心问题是“物质”，哪怕他所说的这个“物质”或者说“实质”是具有理念性的，也绝不是通过纯粹、绝对的形式表现出来的，而是通过对某个具体的形象的直观来把握的，这一点也是博伊斯在对话中特别强调的。因为在翻译中有时也会出现“观念”“概念”的表述，为避免误导读者以为博伊斯是一个所谓的“观念艺术家”，故特此注明。——译注

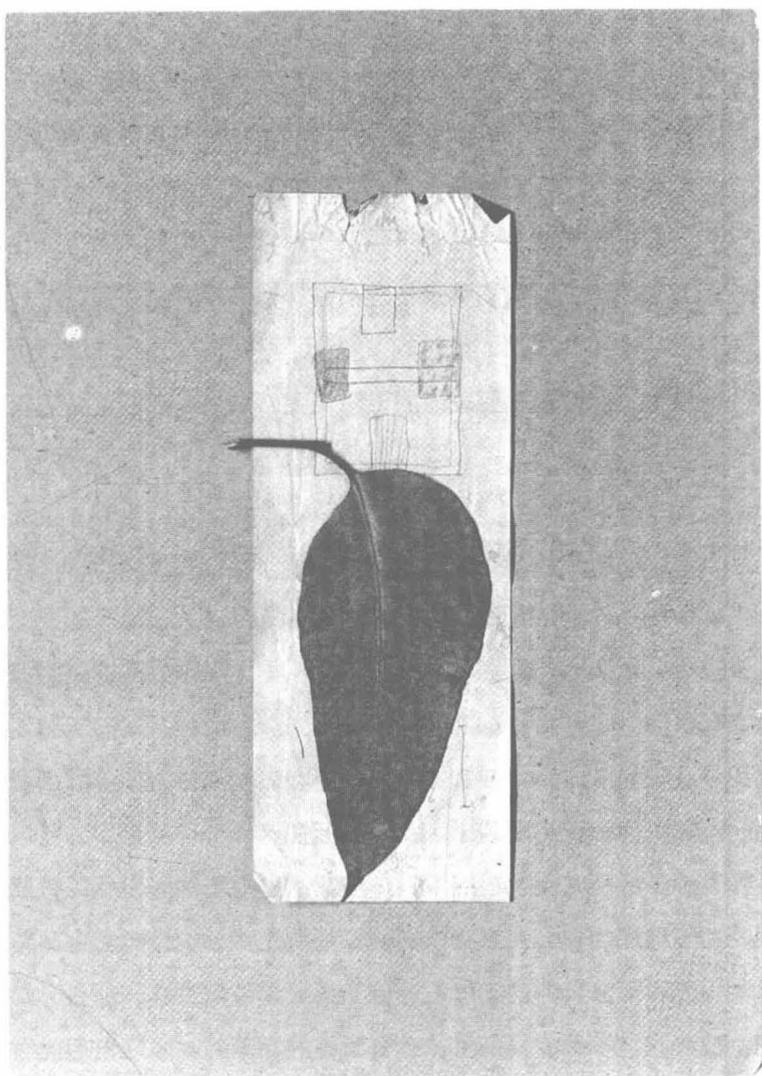


图3 约瑟夫·博伊斯,《图像》,1947年

那么说到材质，这究竟又是怎样的呢？比如我马上会想到一块蜡或者油脂，而且会将它们和某种生命活动联系在一起，就像蜜蜂的行为。你曾经做过这样的作品，那么你事先是如何考虑的呢？它首先肯定是一个与认识相关的表述，是通过研究蜂群的行为而展开的认识。我们不可能变身为蜂群中的一员，尽管如此，我们还是可以得到它们的产品。我们称这些产品是蜂蜜和蜂蜡。而你又把它们运用到你的作品中。

**博伊斯：**首先我要反驳你的说法，我不认为人不能进入到蜜蜂中去。

不，我不是这个意思，而是指进入到一个群体图像中。

**博伊斯：**没错，这我更反对。如果你只想进入到单个的蜜蜂中去，那么，我认为，这倒比进入到整个群体生命中要简单。因为后者意味着你要变身为整体中的一个原子，这是非常困难的（笑）。但这正是我的目的，我们要去发展这种能力。艺术，比如绘画或者雕刻，不能只停留在视网膜上。我们生活在这样一种文化中，艺术被看作一种形式，并且反复在说，造型艺术是视觉的，而且只有通过眼睛才能把握到它们。眼睛当然是一个非常重要的感觉器官，尤其是对于色彩而言是最为重要的。但如果只是考虑这些，那么在我看来，现在已经不可能再产生什么有意思的绘画了，因为它们已经堕落为一种形式化的表现了。因此，我要去研究物质，我的目的就是要对实质进行基础性的研究，单单这个实质本身就是一个灵魂的过程。当然，对于蜜蜂来说这就是一个至关重要的生命过程，在那里，它扮演了一个热过程的角色。在视域中存在着一种力的态势，但这与视网膜完全没有关系，尤其热是无法靠眼睛来领会的，视觉在这

里最多就是一个回路，你会说用眼睛我们也能感受到这个颜色是暖的，这就是你所体验到的热。但我尝试进行的研究是去了解在诸如绘画、雕塑或者素描中感觉所具有的一个所有化学机制的总体实质，那么在讨论中，我们就必须要进入到那些力中，一旦我们置身在这些力中，我们就可以把它看作符号和暗示，工具和方位图，或者是刺激和治疗、药物以及所有的可能。这种方法已经被证明可以运用到所有职业中，它就是我们所说的那种艺术的过程。当我对这种实质进行基础性的研究时，那么它当然也包括了眼睛视网膜映像以及形式问题，它可能呈现在每一个工作领域中，同时也必然会串联起对整个人类工作的思考。超越物质的表达，这正是我所尝试的；它不再是物理学意义上对现存物质的描述，而是以超感官的方式一层一层地显现出来。与精神材料的关联当然也是属于这种实质的讨论，这可不是我们能够用天平通过刻度计量来解决的。实质，是关于它从其神圣的品质直至终点的研究，比如当它降落在蜂蜡中，如果我们对蜂蜡按照某种确定的态势进行布置，或者尝试某些确定的实验和研究，那么这个神圣品质的降落过程还是可以被我们把握到的。我不能走得更远了，我也不能说取得了什么成功，我只能说我为此在进行实验和尝试，而这将激发讨论。就此而言，它已经在这里成功地引发了一场讨论。除此之外，我并不能再做什么了。我绝不是在宣称我的这些实验具有什么永恒的价值，我对此完全不在意。我关心的是人们能否领会到这些运动中的元素，能否投入到这些运动中去，无论这些元素在这个时代的文化中是处于统治地位，还是被统治的。由此他们会惊奇地发现，他们可以去解决问题，而且可以从整体上取得进步。这正是我的兴趣，实际上也是一种反复治疗的需要；我们几乎可以这么说，一种医学的一化学的一治疗的需要，

它所产生的影响可以延伸到政治活动。或许这也不能被称为政治活动，因为政治的概念已经不再正确。如果没有这个背景，我根本不可能去做那些事情<sup>①</sup>；也就是说，没有这个背景的支撑，要让我去参加竞选活动，就像我现在所做的，这几乎是不可能的。正是因为有了这个背景，我认为我要为此而做出些贡献，因为这样我就可以引导他们，并且自然而然地会将这个基础性的思想融入到日常政治活动的概念中。

对我而言，这个问题实际上更多地表现为现象，我们现在是在讨论蜜蜂，那么热过程肯定是与蜂蜡有关的。实际上每个人只要他是和蜜蜂打过交道的，都能感受到。比如养蜂人，他仅凭感觉就能觉察到这个热过程。

**博伊斯：**但还不够深入……

那些蜂箱就是热的。

**博伊斯：**没错，它们是热的，就像蜂箱底板也是热的。如果养蜂人坐在上面，如果它那时还很烫，他就会立刻跳起来。我说的并不是这些，但值得注意的是这个感觉在养蜂人那里已经不复存在了。我曾经在养蜂人简报上读到过一篇文章。这篇文章对有些养蜂人的这种感觉也产生了兴趣，但就像你们说的，没错，就是这样的，我们也能感觉到。然而大多数人对此缺乏真正的理解。今天所有行业都在退化。就像现在的铁匠对于火这个元素不再有感觉，他们完全

<sup>①</sup> 博伊斯曾经于1977年10月作为“独立德国人行动联盟”（Aktionsgemeinschaft Unabhängiger Deutscher）的候选人参与德国联邦议院的竞选；1979年3月博伊斯成为“其他政治团体”（sonstige politische Vereinigung）的一员，也就是后来的“绿党”（Grüne），并被选为欧洲议会的候选人。——译注

是熟视无睹的，因为今天所有工作都是用电焊机之类的工具完成的，这导致他们离那个感觉越来越远。所以现在的养蜂人常常对我所理解的热毫无感觉，他只是知道那里面需要热量，否则这些生物会被冻死。但是他无法从人的角度去把握这个具有重大意义的关系，而这又是如此重要，以至于我们所有的活动和工作都是与此相关的。正如我们说的，我们要从整体去理解这种力的态势和我们在这个时代所面临的能量问题，只有这样，我们才能从根本上重新把人和宇宙的关系带入到正确的方式上。不仅如此，这种对能量问题关系的认识更为庞大，远远超过了物理学或者唯物主义所能告诉我们的。

你刚才说到关于热的问题，其实属于一种处于准备状态中的活动。我正是在思考我们该如何进行这种准备，因为在我们所有的活动中始终是有这种内在的准备的，那么，如果你完成了一件真实的艺术作品，也就是说那里显现出来的东西被你直观到了。或许这只是一个练习，一个始终要保持开放状态的练习，如此我们才能不断地去感受，什么是真正的热，什么是真正的光，诸如此类。

**博伊斯：**对的，确实是这样的。这是最重要的。但是如果我们不再像我们说的那样了解这个热的起因，而这或许是在孩提时曾经体验到的，我们就会一直问自己，这究竟是怎么回事，难道是我把以前知道的又都给忘记了？那么最好的办法就是去练习。但我们不要过多地去考虑这种感觉，而是要通过正确的思考。那么从我的角度来说，这就是理解“自由哲学”最好的方法论。<sup>2</sup>

我说的可不是什么方法论。

**博伊斯（笑）：**是的，我知道，但事实上这里面有相似之处，因

为在那里对于自由思想而言，为了能够产生决定性的影响，我们将感受到意志作为热动力是如此必要。在那里我们把它同一个塑造性的过程联系起来，那么有理由认为：思想已经成为一个雕塑性的过程，它也被证实具有一个实实在在的创造性成果；也就是说它是来自于人的、来自于每个人自身的，而不是来自于任何权威的灌输。这在我看来非常重要。人们可以了解到更多关于雕塑的关系，以及在创造领域、在进化法则里的热特征。自由个体的思想将会完全在源头上重复进化法则。那么人自己将成为这个世界的创造者，他生活其中，并且能够知道如何继续这种创造。这就是他全部的责任。最终，所有相关联的事实、真相都会显露出来。那么，人们就真正地在事物<sup>①</sup>中了，这完全不是感觉能达到的。

我并不是指感觉，我实际上指的是感官的知觉。

**博伊斯：**也不完全是这种感官的知觉，但至少我认为或许可以这么说。如果没有人对于自身的唤起作为前提条件，而只是作为某种自身固有的行动，且没有更进一步的深入，那么感官的知觉也不能给你什么，尤其是那种通过视网膜，也就是眼睛的，将仍然是冰冷而疏远的。因此我们必须在事物中添加点什么，也就是说，我们必须从眼睛开始，最终目的却是为了能够领会这种热、热过程。那么现在我们要让眼睛做的就是摆脱我们说的这个时代文化的视角。

① 事物 (Sache) 在德语中有“事物、事情、事件、事态”的意思。相对于其他也有“物”意思的词语，比如相对于 Ding、Stoff、Materie、Gegenstand 而言，Sache 更加偏重于事情、事件；或者说其中蕴藏着一个道理，而博伊斯认为这个道理就是指态势 (Konstellation) 的运动和变化及所有可能性。正如现象学所提出的口号：回到事物中去 (zur Sache gehen)。Sache 在这里并非指物的物理性存在，而是指对存在于这个物中的态势、关系的认识，这也意味着它同时也是对一个思维过程的把握。——译注

它只会以冷漠和碎片的方式，也就是切割和分析来对待事物，就像用一台照相机来模拟眼睛所能做的，最终就像切割晶体那样将事物彼此分离开。这在视觉中表现得尤为明显。而听觉就不太一样，所以用耳朵去听图像，用耳朵来感受雕塑，等等，这就显得很重要。所以说，我们要在过程中安放一个更为内在的、深层的装置，它能够调节热，产生具有发展性的热；它能够将人提升到一种生命存在，承担起这种发展。这在我看来是重要的。

你能说得再具体些吗？就像你说的，当我们去看一个蜂窝，或者当我们想要在和蜜蜂的关系中领会到这种热时，我们该怎么做？我们又该如何来先行运用这种知觉？这真的是很困难的，正如你说的，我们现在只能是以视网膜的方式开始。当然每个人都有他自己的感受、思考，并且形成自己的知识。我希望你能描述得更具体些，这样有助于我们理解这究竟是如何进行的，或者我们该怎么做，我们又是如何同自身对话的。我确实有一种感觉，这里面有一个特别的器官，或者说人类实际上还有些特别的器官，能够去接受某些东西，因为在知觉过程中我也确实接收到了某些东西。那么，你所指的无疑是某种总体性……

24

**博伊斯：**是的，我们一直遇到的困难就是要逐个地把某些东西从日常活动的现象中提取出来。但是，如果我们在那儿把它看作某种态势的存在，那么对我而言，它就是一个事物，对此我必须回到我童年时的体验，那时我就预感到它是某种完美的多样性存在。那么这种存在，无论怎样都不是依靠外形而被区分开来的。尽管这也是一方面，但它首先是因为内在推动力而产生的差异，比如骨头和晶体就是完全不同的造型方式。因此，我推测这里面有一个完全不

同的力的关系。我现在只能和你们简单说一下我是如何发生这样的转变的。当然，这其中自然还有一个问题：它不能只在我这儿是这样的！哪怕它对我来说是这样的，我也没有理由说：因为它对我而言是这样的，所以它仅适用于我。相反，更合理的说法是：如果我碰到了这个问题，那么其他人肯定也会碰到。毕竟我也认同个人是属于整个人类的这种说法，我们都有相似的经历。我在学校也遇到过很多老师，他们都有着很多自己的想法。我从这些老师那里学习到很多，但他们并没有很明确地向我指出这个问题。然而，当我认识到我周围的一切并非那么简单时，我就必然会提出这样的问题：它们是通过什么样的力将自己从内部建立起来的？比如说历史，现在难道不应该把它看作一个总体历史，看作人类和世界的进化吗？所以我认为，我们不应该孤立地去看待任何一个被嵌入于这样一个关系中的个体。我现在还不能逐一说明我是怎么做的，因为这是我眼前无法做到的；因为我现在不是在针对某个具体的时间点进行解释。相反，这是对我整个生命的解释。我会去做些尝试，并且去观察这些尝试。现在我就是在做一个尝试，尝试去阐述这个问题。这个尝试或许今天会是失败的，但也许下周会做得更好些。也就是说，我在尝试去接近这个问题。不过你们首先想到的是不要轻信我在这里所描述的，尤其是某些特别的表达。这其实没有什么特别的，相反是非常普通的，就像它本应该是如此的。我所说的都是一些最为平常的。我讨论的不是某个特殊的状态，而且我完全不认同你们所说的，我是想通过这些让自己显得多么的与众不同；相反，我是在最广泛的意义上讨论这种力的态势的事实。

是的，但我认为这完全不是问题的所在，而是如果我现在想到

有什么东西是先于这个蜂窝的，那么我首先想的就是要把它找出来，……我拿着蜂窝，感觉它，比如从某个方面来说它有点像我的皮肤。或者我也可以完全把它同热联系起来。但另一方面，它的形态，这说起来很抽象，因为实际上它和油脂在形态上没有任何相似之处，完全没有关系。无论怎样我们也看不出来。那么，我的意思是，我们要去发现那个起点，那么我们现在该如何去做？我花了很长时间来研究你所谓的事物，也就是我们怎样才能一直发现其中的关系，比如说热，我觉得或许我从中发现了一种方法。我是如何感受到这种热的呢？我完全是以超感觉的方式感受到的，比如说在同情中、在关注中。

**博伊斯：**是的，这正是我的意思。

但是，或许我现在更愿意讨论一些更加具体的、实实在在的线索和辅助，而不像是谈论人和世界的发展，或者是人类和宇宙那么宏观。当然，我确实是活在宇宙中，我感觉到自己是作为宇宙的一部分，但我现在并不是活在某种完整性中，而不过是处在某个局部中，就像此刻我的双脚站在地上。那么，对于我来说这就完全是一个具体的问题，并不像人类和宇宙问题那么普遍和宽泛，而是此时此刻我该怎么做？

**博伊斯：**你说到的你的双脚是站在地上的这个例子，就是一个开始。当你有意识地在行走，不是以那种习惯性的方式，而是在行走中注意到你是如何站和走的，也就是说当你感知和意识到这些时，那么你就已经在体验这种热。这就是一个如何去体验热的例子。这种热通过意志行为得到提升，它让人类站了起来，并且让他们能够昂首立于天地之间。当我们从习惯方式中摆脱出来，也就是说，此

刻完全有意识地去体验，一直深入到你的骨骼中，深入到大脑的运转，深入到指尖的触感，深入到注意力是如何发挥作用的，也就是深入到我们所说的感知和思想中时，那么这就变成了一个练习，在这个练习中你就能领会到这种热的特性。你会突然触碰到这种热。那么你就突然会想到一个尺度：我现在的体温是有些偏高或者偏低？那么，你就会有一种感觉：我的身体状况究竟怎么了？那么，接下来的都是与这件事情有关联的。我可以自己判断是否需要去看医生。如果我对这个问题有些吃不准，那么最好还是去看一下医生，而这正是事物的开始，也是我所能进行练习的最简单的事物。没有任何一项工作是可以忽略这个热的问题而完成的，不正是这样吗？

比如说我在烧饭。当我在烧饭时，首先我得去烧，或者说这得烧多长时间、怎么烧，等等。所有的工序都是与热相关的。我们真是离不开热，我们每天的活动都是同热有关的。我们自身就是一种热存在，我们的生命就像一个直立行走的热实体；当它被扰乱了，人就生病，就那么简单，他病了。这就是我在这里反复能和你们说的，我可以给你们一些提示，展示一些图像，梳理某个思维过程；当然我也能够和你们说说我是怎么做的。比如现在说到的行走，我们必须对它进行全面的研

26 究，并且要在一个和热有关的更大的图像中，从最普遍的意义对它进行解释。比如一间房子着火了，你会很快地注意到这是一个怎样的热过程。你还可以用冷和热来解释。如果你觉得这还不够清楚，那么你就去尝试加热电炉板。你还可以去观察一下蜡烛，或者划亮一根火柴，那么你就会完整地看到这个热过程的全部，包括最后的黑色残留物。那么我们就要去追问：最后这个黑乎乎的东西究竟是什么？这里面残留了什么？这就是全部了吗？现在这个黑色的残留物究竟是什么？你或许会说：噢，这个我

在上学的时候就听说过，它是一种碳物质。但大多数人很快就会把它扔在脑后，因为老师或许根本没有和我们讲过这种碳物质的意义。因此，我们必须更加仔细地去研究我们赖以生存的所有物资，我们必须深入地去研究它们，因为我们就生活在其中。这是我能给你们的一个提示，这也是一条线索，通过它我就能够说说我是怎么做的。我对于我周围的东西都怀有非常强烈的兴趣，这当然包括它们所有可能的状态：死亡、尸体、生命。我做了很多与植物有关的研究，研究它们在各种形态中的生命状态。植物是长在哪里的？它的生长轴线和促使它不断向上的生长机能是怎样的？植物又是如何确定自己的生长方向？我进一步研究生命是如何流逝的，比如动物？最终人类的生命是在哪里开始的？我对这些都怀有浓厚的兴趣。确实，我们可以针对这些问题一直讨论下去：究竟是怎样的一种多样性的可能，它为人类丰富多彩的日常生活预先做了准备，而我们一定是和所有的这些东西发生关系的。

真正的体验意味着：给予生命以意义，默默地注视它，而不是选择去逃避。你所拥有的生命是如此重大，或许它令你感到悲哀、沉重和空虚，这种消沉的情绪常常侵蚀着我们，我们会想到自己去做一些全新的改变，把那些消极的东西扔掉，清除掉。然而一个新的东西，必然是在与他人的合作中才能实现的。如果我们只是凭借一己之力，那么自然是一无所获的，而且也是无法明白这个热过程的；如果你自己做了什么，你想要让它成为一个热过程，那么你只有把它告诉别人，并且去听听别人做的类似的东西。但也不是说这肯定就会成为一个热产品，这完全不是必然的，我们只是要让其他人都能够充分自由地表达他们的想法。这里面肯定有排斥，而这正是我要努力去改善的。我不能说，因为你的想法和我的一致，所以

你就是一个冷漠的家伙，不是这样吗，那么对我而言你就不存在了，结果人为地划出一条界线。完全不应该如此；相反，我应该将自己投入到其中，因为恰恰是你在面对一个很好的和热有关的问题时，事情才会开始变得有意思。其他的都是一些准备工作。在这里就是社会雕塑的领域，它作为一台新的机器，我们也可以说它是一个能量的传送者。

- 27 无论怎样，我们进行这样的对话确实很困难，因为我们不可能在对话之前就尝试过所有的东西。比如说你是学校里的老师，我们在学习，那么我们通过这样的对话来开始，这可能和某些东西有关，或许是写点什么、画些什么，或者用泥土捏了个什么东西，或者是其他你能想到的。如果我们在此之前对其中的内容有所了解，那么我们能够很准确地在对话中抓住问题的重点。但如果此前没有什么铺垫，自己没有做过尝试，那么你说的是无法让人信服的。但我们也同样看到，错误在这里是多么重要；也就是说如果在整个谈话中没有一点错误，那也是无法想象的。当你自己发现这个错误，然后尝试去改进时，那么这个谈话就始终是有趣的。或者是大家一块去努力，无论是作为一个大学生还是小学生，都去查找产生这个错误的缘由，或者是什么地方仍然存在着错误，等等。那么很自然，学生在某种程度上就会比老师知道得更多（笑），这也是完全有可能的。所以说，我们所认识的东西都是有着自己的深度的。

或许我们只能通过物质条件下的某种形式来表达。这自然也是存在于语言中的。如果说这是一个模型，那它完全不需要变得很大，我们现在已经把所有东西弄得都太过于庞大了，当它呈现为某个形象的特征时，我们就要更加仔细地去观察它。它是从哪里来的，是否现在的态势已经达到我们所说的最理想的状态，我们可以对此永

久地讨论下去。那么，只有这样才叫文化，所有其他的都不是。所有那些自我宣称的，被意识形态化的，或者是被权威化了的，你都会很自然地想到去颠覆它们，因为它们不再是属于现在的。每五年就冒出来一个新东西，而每五年后它又会消失。这就是现代文化产业所推动的，也就是那些人们可以在文艺副刊上读到的东西，但它们完全不是真正的文化。

我感兴趣的是这项工作现在是如何展开的——我能想象，我可以进行非常深入的研究——也就是所谓的进入到一个长期的练习中，改变那种任其自然的生命方式，去行动，朝着正确的方向去做；否则我们只能是生活在习惯思维的方式中，那么这项工作就始终具有练习的特征，而且自身产生了成果，这也将极大地丰富生命形态，现在这就不仅仅是自我享受了，而是你正在经历原先和自己完全不同的东西。那么对我而言，现在确实存在着一个问题：它是如何在造型艺术中表现出来的？

**博伊斯：**你知道，我们仍旧生活在这样一种文化中，他们会说：这是艺术家，那不是艺术家。这种划分是非人性的，因为它会形成人与人之间的异化概念。每个人并非只是在永远地履行一个物质的过程。他始终是在建立关系。无论他是特立独行，还是愿意去服从一个群体性的行为，这里总是存在着一个我们所说的造型过程。舞蹈家其实也并没有什么特别的，无非是腿部的运动。从根本上而言，那些站在公交车上的人也是跳舞的人。因此，无论你在哪一个瞬间意识到这点，你就是在研究这个问题。我反对将造型问题抛给艺术家，或者是把它建立在传统意义的艺术上。我把人对自身的体验看作对于这个问题的研究，持续地去做，然后，你就会在这个物质过

程的长期建立中，从根本上体会到社会雕塑的必然性；而且这也必然经历对于物的感知，这是依靠通常方式不能感知到的。当然，社会雕塑，或者社会有机体，并不是一个我们能够感知到的东西，幸好它不是，或者我们可以说感谢上帝它不是。否则，人类就只能怯懦地在恐惧中死去。现在这个社会有机体已经病得很厉害，这是史无前例的，所以现在必须要对它采取激进的治疗方式，否则人类将走向毁灭。这个社会有机体就像一个病入膏肓的生命体。我们能够通过有意识地训练、学习去感知到它，我们能够觉察到这个社会有机体的问题，它就像一个患病的生命体，同时也能够感知到它的塑造性的活动，也就是它在不断生成的形态，那么我们就能够把当前这个社会有机体的形态与某个原型（Urbild）相比较。这是你首先要掌握的一个雕塑概念，它完全是通过练习而获得的。然后你就可以感知到一种具有雕塑性的物，这不是可以依靠一个通常的感觉器官能被感知到的。如果想要逐一给它们列出标准，或者是用图表来示意，甚至是用统计学的方式来解释：人类社会究竟应该是怎样一个形态？这对他们来说是很困难的，因为他们无法去想象那个原型，更不用说这个处在发展中的社会有机体的健康状况。毕竟今天社会发展的状态已是完全不同于一千年前的样子了。因此这个完全处于最高等级的动态关系常常是人难以把握的。这也就是为什么我们无法依靠某种标准去感知到它在安排和尺度上的必然性，而这些东西又是必需的，否则它是无法达到那个健康的状态的。或许我们能从根源上把这看作一个生态性的问题，那么首先想到的也许是生态学。当然环境保护的措施也是非常重要和意义重大的，但人们常常会因此囿于某个确定的视角而裹足不前；他们会说，我对那些问题不感兴趣，我感兴趣的只是这些活着的植物。那么他们实际上就是在说

植物对他们来说比人更为重要，结果他们自然而然地制造了事物间的分离。生态学会走得更远一些，并取得更多成果，因为生态学是和社会有机体的生命机能有关的，因为社会有机体是一个生命体；但如果今天我们缺乏训练，只是通过普通的感觉器官也是无法感知到的。在对实质性的、物质过程的练习中，我更愿意称其为雕塑性的逻辑。我们感知到这些，突然它就出现在你眼前，然后你就明白了你必须去做什么。社会雕塑的概念突然也就具有了一种形象功能，它不再是不可见的了。然后你就能够感知到某些东西是否正在接近工作状态：或者还没有，或者只是初现端倪，或者是已经有了很大的发展。那么这就是一个热有机体，同样，这个热有机体也可以被称为一种进化的力。

如果现在我的理解是正确的，如果现在我从整体上把它拉近我，那么我就有这样一个印象——这就好像是你说的那种治疗。但事实上我认为它不是指对原型的知觉，而很可能是指一种对于原型知觉的导入；事实上我们可以再次回到那个点上，在那里人能够感知到这些事物背后的精神和心灵上的东西，在那里它们是可以被经验到的。

29

**博伊斯：**是的，通过对事物的研究，它们是可以被经验到的。比如你想让自己更加深入地去体验和感觉这些砌在墙中的石块，那么你就要去研究它们是如何塑造成形的，它们现在又在承担什么样的功能。我可以花很长时间来研究它们。人们会问这里面究竟有些什么，使得它们成为这样，而其他的成为那样。对于那些在其他行业工作，过着循规蹈矩生活的人而言，追问这些问题可能是有些苛求了；但是对于那些自认为艺术家的人而言，这些问题在我看来是

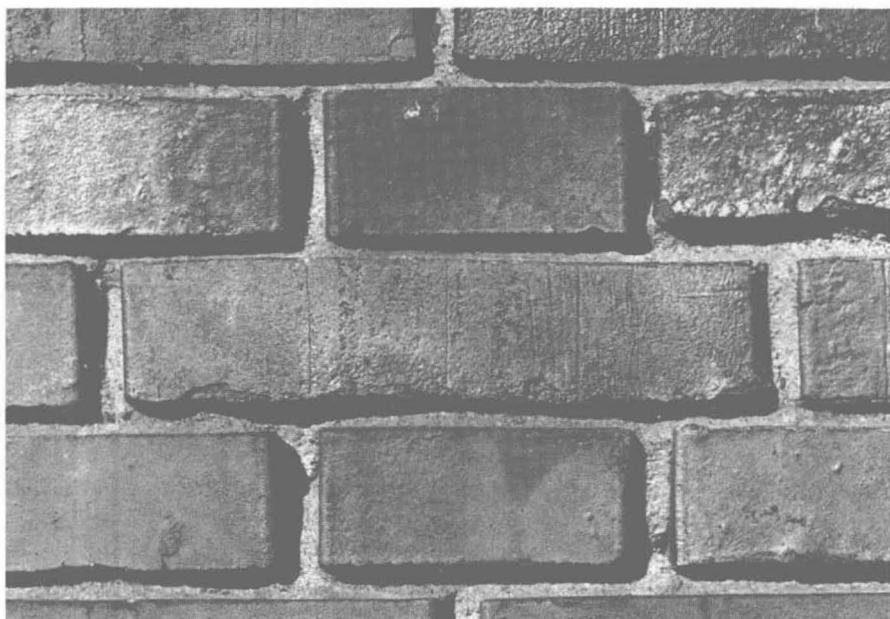


图4 墙上的石砖

不能回避的。当然我并不是说这仅仅是极少数艺术家需要去做的。我说的是为此进行学习和练习是人普遍存在的需要；如果你不学习，你就不可能了解。我们确实没有一个教学系统，能从孩子的角度来向我们传授这些。孩子曾经能够很好地认识到这个整体，但正是在那些教师手中，它被一再地抹掉了。在这儿，孩子本来能够很好地懂得这块石头。然而他们一直在被灌输系统化的知识，结果这反而变成我们说的一个遗失的过程。是的，的确如此。当孩子来到这个世界上，他们就已经知道这个全部，因为他们有过这样的经验，只是后来都被毁掉了。所以从根本上来说，教师只需要对这个问题稍微点拨一下就可以了，这些孩子是完全能够明白的。正因为如此，我们必须支持这种方式。然而如今这却得不到支持，相反，去支持其他的什么。这当然就导致了物的丧失，接着就是丧失对于关系的感知，最终对这种总体性关系的感知也被毁掉了。因此，这些危险是全方位的，它们已经造成了可怕的伤害，我们必须要进行反抗。你可以把这看作一个政治范围内的问题，正如先前提到的，如今的政治概念是不对的。这是一个总体上的造型任务。

30

在这个造型任务中，实际也就是每个人有可能再次成为他自身，或者是他周围环境的再造者。我想知道我们该如何去扩展它？

**博伊斯：**是的，自身和他周围的环境，这很准确。我认为没有比这更为简单和准确的表述了。“他是他自身和他周围环境的创造者”首先也表明了：他是世界的创造者。这不是狂妄自大，这是对于人类的要求。历史已经证明，在领袖和精神导师的带领下，我们已经为此付出了很多努力，由此我们组成了一个相互协作的集体，那么结果自然就有了相关的规章和制度，这都是我们要严格遵守的。

所有这些都是有目的的。但是我们能够从中实现自我的解放，这样我们就不要去恪守这些信条；我们能够通过自身的力来获得成功，因为我们已经在发展的过程中赢得了这种力。我们能够做到，所以说这也是对我们人类的要求。我们确实能够做到，原则上是可以的。这个世界有太多的不幸，正是因为我们所说的那个事物被消极的力量或是某种邪恶的势力所扰乱和遮蔽。但是，从根本上人类能够回到他面前的事物中去，不带有任何偏见，不轻信任何人对你的说教或是宣传。

是的，我不知道我是否还能走得更远些。你是一位牧师<sup>①</sup>，你一定觉得我说的都是异端邪说（笑）。

或许我们还是能够从你的谈话中认识到这种练习在不同工作中的区别。当我们仔细观看你自己做的东西时，从某个方面来说这是你在这条道路上的实践，你还是通过很多素描来说明问题的。那么我现在也许可以把这些素描看作一个持续存在的问题：我能在多大程度上去理解这个关系？换一种说法，也就是这种热塑造能够在多大程度上表现为一个具体的东西？此后，你逐渐从素描转向更多雕塑性的造型上，但还没有很多行为上的意义，而更多是强调一种物品自身的意义；后来你越来越倾向于通过自己的行为来阐述，或是与其他人合作完成，而不是一个人。直到现在，也就是你最近几年的工作，在这个方面表现得尤为突出，就像现在，尝试在谈话中、在讨论中、在问答中去激活那些物品，这也可以看作在热塑造之后的一种延续。那么确实会有人问你，我也这么认为，所有这些物品，

<sup>①</sup> 这里指的应该是本书的编著者福尔克尔·哈兰，他同时也是一位牧师。——译注

我们可以在你的作品中逐一看到，或许你同时都在做，它们无论是素描、雕塑，还是环境，或者是某种行为，甚至就是此刻正在进行的谈话，也都是在这条道路上，在这些研究中不同的表现形式。或许我们还可以更加仔细地去研究这些不同表现方式所各自具有的行为特征。因为我们正在进行的谈话也是在这样的观察视角下展开的：我们正是通过自己的行走、探寻、发现变得更加具体起来的；也就是说，只要能够在产生一种自我激励的地方，无论你是用铅笔画画，还是使用某种物质，都能够让我们彼此之间形成一种关系。当然，你也可以不用这两种方式，而只是进行一次谈话。这些都是与现象和关系不同的交流方式。那么给你的问题或许就是：我们如何才能让这些变得更加具体些呢？

**博伊斯：**好的，我认为没有什么能比素描更为基础性了。比如我用这种方式来表示一个人，那么我就把他画在纸上，比如说他在街上奔跑，我就把他画下来。素描实际上就是一个计划，不是这样吗？它是某个象征性的表示，或者是一个空间关系，或者是一种比例关系，而且我提醒大家不要忘记我们在生活中已经画过太多的素描了。哪怕并非出于创造性的需要，我们也会去画素描，比如在学校里画一个几何图形。素描完全是没有任何限制的，因此绝不能说，他会画素描，而我不会。完全没有这样的说法。每个人都能画素描，只要他有手，他就自然会画，不是这样吗？哪怕他没有手，他也能够用脚去画。那么在素描的过程中某种源于意识的东西就产生了，无论是作为练习或是自然流露出来的，它们都是非常多样的。所以说素描是非常基础性的，每个人都可以，可能区别只是在于他画什么。但是这并不意味着你一定要去画素描，你也可以去做些其他的事。如果我们现在想到每个人都应该像艺术家那样活着，他首先要

画素描，接着去做雕塑或者摆弄物品，然后再去做行为，那么，这个想法就有些片面了。他当然可以是一个医生，用他的医疗器材和药品及其在大学里所学习到的知识，以另外一种方式来阐述那些同样可能在素描中呈现出来的东西。因此，如果我们说要成为一个具有创造性的人就一定要去画画，这肯定是片面的。

我不知道我们往前会走到哪里。如今我们已经偏离了那个我们说的治疗。你看看，今天的艺术是多么糟糕，它始终沉迷在自己的方式中。现在我们突然有了这样一个想法：素描确实是非常重要的和基础性的，而且每个人都能够以任何方式去画。他可以去学习专业的绘画技术，或者也可以想怎么画就怎么画。但也并不是说无论怎样都一定要把对事物的思考和感受投入到画画中去，而不管画画这件事到底对他来说是否重要。所以我不能说唯一的方法就是每个人都要去画素描。这只不过是因我自己曾经确实画过一些素描，并且尝试通过这些素描展开讨论，这些素描自然也就有了它们自己的生命，它们也是以某种态势存在着。我想让生命在纸上自然产生，  
32 我要的是一件艺术作品独特的生命。它确实不是现实的、物理性的，但也不完全是精神的作用，就像我们此前在橄榄树叶上看到的，这种生命方式的呈现是我所想要的。但是我还在尝试去表明它能够被传送到所有的工作领域中，并以类似的方式得到实现，因此完全没有必要限制在画画上，完全没有必要。

那么我们刚才说的一个先后顺序——首先是素描，然后是物品——或许只是一个偏见。其实我们还可以回到更初始的地方。

**博伊斯：**是的，没错，我们要回到更早开始的地方，在思想中，在那个临界状态中。比如我们的交谈、写作也都是在画画。如果你

在那里观察一下手的动作，很有趣的一个运动轨迹，这本身就是画。所以我说每个人其实都是画家，因为每个人都在尝试表达，无非就是多点或少点。这是和他所从事的具体工作有关的。但无论怎样，在意识生命中，绘画也许是无处不在的。比如我想到用缰绳把自己套住，我或许会把这个想法用一句话写下来，我会不时地看看这个留存下来的印记。通过这张纸上所写的文字，我会考虑一下缰绳的大小、比例等类似的问题，那么我就是在进入到这个事物中。所以说我并不需要成为一个画家。它一定是通过我自己的工作表达出来的。实际上我不得不去发明一个完全不同的测定系统。哪怕作为一名护士，你也能画画，你可以记录下所有可能发生的事情，包括与病人的交往，以及在护理期间所经历的事情；你也可以把这些看作一个空间尺度。我不会要求护士一定要成为一个肖像画家，把每个病人都画下来。我的意思是她也许能够通过她的本职工作获得更多的东西。所以说你不要去奢望在这条道路上有什么灵丹妙药。方式方法可能是非常多样的。哪怕就是在画画中也存在着很多不同的理解。信守某种绘画风格的教条，我们可以想象得到，不是这样吗？这种态度无论怎样都是不正确的。所以我们真正应该回到那个已经存在的意图上去，这就已然是一个开始；或者说感谢上帝，这里已经出现了一个错误，那么我们就能够继续讨论下去。

或许普通人也能完成你在素描中表现的那种东西，比如一个在厨房里忙碌的家庭主妇也能做到？

**博伊斯：**完全可以。

或许我们可以思考各种不同的蔬菜差别在哪里，我们又该怎样

把它们搭配在一块。

**博伊斯：**没错，完全正确，这也正是我想要去表现的。或许你还可以重新收拾一下厨房，把所有没有用的东西都扔掉。当然，有些被你扔掉的东西或许还可以被合理地重新加以利用和改造。今天最糟糕的就是人们对他们自己公寓的布置。你去那儿整个看一下，真是太恐怖了，今天人们的生活，所有的需求和购买，全部都来自每天夹在晨报里的广告，全都来自家具公司推销产品的小册子。是的，所有东西都卖得很好，否则就对不起这种精神错乱的宣传了。然而这全是垃圾，大家却都在争相购买，这真是太可怕了。在我们的生活中，居住环境是非常重要的而且具有决定性意义的。人一生的大部分时间都是在家中度过的，然而现在这里所有的一切都是极其糟糕的，我们真应该好好看一下，讨论一下，然后再看看那里真正需要什么。

这个带有方向性的问题确实与我们的日常生活密切相关，我们就是生活在其中，最终我们明白造型是无处不在的，所有都是具有艺术价值的。但这也并没带来什么发展。我的意思是落实到个人身上，而不是像你刚才所说的那么宏观——与未来、自由等这些问题相关的。

**博伊斯：**但是如果每个人能够有意识地去观察这个过程，那么他就已经进入到这个形象中。比如厨房，我们会知道今天的厨房看上去是如此污浊不堪。现在我们必须明白，我们要尽可能地减少各种毒害。那么，我们现在就要结合这个时代从总体上进行研究。我们就会问：怎么会是这样的？是因为资本主义制度，那么这个资本主义制度又是如何形成的？当原本是来自自然、来自农业的社会

产品都已经变质、毁坏了时，那么这里面还有什么创造可言呢？因此，这是整个事物出现了问题，那么就必须要给予事物另一个发展方向。我想说的是，一切已经开始了，就在这里，在莠苳根里，或者就在我们的脚底下。我不懂这里的石头为什么要被切割成这样铺在地上，究竟为什么？我看见，这里一块小的，那里一块大的，那里还有一个方块形的，差不多都是这样的。这到底是要干嘛？完全无意义（笑）！我觉得这很愚蠢，充其量不过是一个事先设计好的形式小游戏，是被歪曲的抽象艺术（笑）。虽然我们是从某一个事物开始讨论这个世界的，但这这是一个全局性的问题。然后你就会碰到这个方向性的问题。现在你明白了这是从根部的某个关键的节点上出现了差错。这个节点就是我们所说的劳动概念。它与艺术概念相关，但如今它已经不再是通过艺术概念而得以实现了，不再是在创造力中获得成功了，不再是在自我承担的责任中去履行了，因为它在我们现今的生活系统中是不可能实现的；在这个系统中，哪怕是有人愿意这样做，他也不能完全承担起自己的责任，因为所有的都是所谓自上而下完成的。但这些都是可以改变的，你必须像我们说的把自己投入进去，通过一个为此而产生的崇高理想，把事物重新纳入正确的轨道，因为它们现在变得堕落、混乱不堪，在所有方面都对世界造成了破坏。所以说这些石头对我们来说是非常重要的，因为它们也是与核能发电站有关系的（笑）。我确实是这么看这些石头的。这里面存在着一种内在的关系，然而缺乏思考的脑袋想到的只是把它们批发销售出去，他们只是对如何卖掉这些石头感兴趣。他们很少会考虑这些石头在这里的形状，或者首先应该考虑这里到底需不需要用这样的石头。他们所有的思维模式都是自动化的：建筑公司向石材商订购，雇用泥瓦匠，等等。然而我们可以打破这些，

让劳动变得更加有效、更富有创造性。依赖经济的增长和资本的概念，以及任何与它们有关的东西，这个世界绝不会变得更加美好。但并不是要用艺术概念来取代这个衰退的资本概念。艺术实际上就是一种形象化的资本，我们必须认识到这一点。不正是这样吗？金钱、资本并不等于经济上的价值，资本应该体现人的尊严和创造力。与此相应，金钱的概念必须得到改变，它有能力去完成创造，也就是说艺术就是资本。说艺术是资本，这不是在胡言乱语，这就是现实。所以，资本也就是艺术。资本具有人的能力和自身的流动性。因此所有事物都存在着两个器官或者说是两个相对的关系——创造力和人的意图。产品就是由此而产生的，它的经济价值就在于此，而不在于任何其他的东西。金钱本身并不代表什么。然而，我们的资本概念只是在败坏经济价值，它把所有的都毁掉了，结果导致经济成为一种逐利以及剥削等的思想。经济应该只是指人的能力和那种流动性。这应该被一直讨论下去，它将始终被赋予新的意义，逐渐转变为永恒的生产力，建设和改变这个世界；某种程度上这会是一个完全崭新的世界，而不再是去毁灭它。这里完全没有增长，没有我们说的那种增长。相反它应该是一个收缩的过程。因为外部的增长如同一个已经在扩散的肿瘤，这个过程实际上是一个死亡过程。因此这绝对谈不上什么多产，也完全无所谓增长。这绝对不是什么增长，不过是某种利益驱使下的无限膨胀，是人类无法控制的。然而我们人类终究是能够控制它的，但这要取决于我们自己。所以问题并不能归咎于那些政客，我们也没有必要去咒骂他们。他们也许并不总是怀有最好的动机，但或许其中还是有一些好的意愿的。但也许正是我们让他们变得不再能自我改正，变得完全不能进行对话。

因此可以这样说，当危机出现时，我们只能自己去承担责任，没有其他的借口。

## 一件作品的产生

博伊斯先生，我可能还有一个问题。你先前说到关于产品的制造，它在任何时候都应该同它自身是一致的，它现在的样子就是我能做到的样子。或者说：这是相符的。我有些想不起来你是怎么说的了。你可能还要解释一下，你是如何做到这种相符的，也就是说力的关系无论怎样都是处在一个确定的关系中，就像你可以感知到的那样。那么，我认为这并非一件理所当然的事。我能想象：很多人会直接说，你做的东西根本就没有完成，或者说完全不是这样的，等等。你还有可能对此再做进一步的说明吗？

**博伊斯：**好的，首先你必须在事物之间进行区分，这也是我们通常说的那些明确的主题。比如我们马上可以想到那些素描，那上面确实画了些不同的角色，但这些都是从最广泛意义上说的角色，它们不是来自自然界就是来自动物界，来自植物界或者是人的世界，或者还会是来自宇宙。然而，事物之所以能够被判断，只是因为我们意识到：它还缺少某些部分。这很容易明白。或许你会说：我打算做一个躯干。那么这很清楚，我并不需要做头部。但是当我去表现一个人的主题时，那么头部肯定是要做的。这些工作很清楚地表明，我们一直都在考虑在这个意义表达中所缺失的内容。

但在另一些事物中，具体的形象或这个形象的示意并不能起到很大的作用，所以它们常常需要从完全不同的角度来做出判断。比如说建筑是根据大小、体量、材质、比例关系，等等。因此，我们

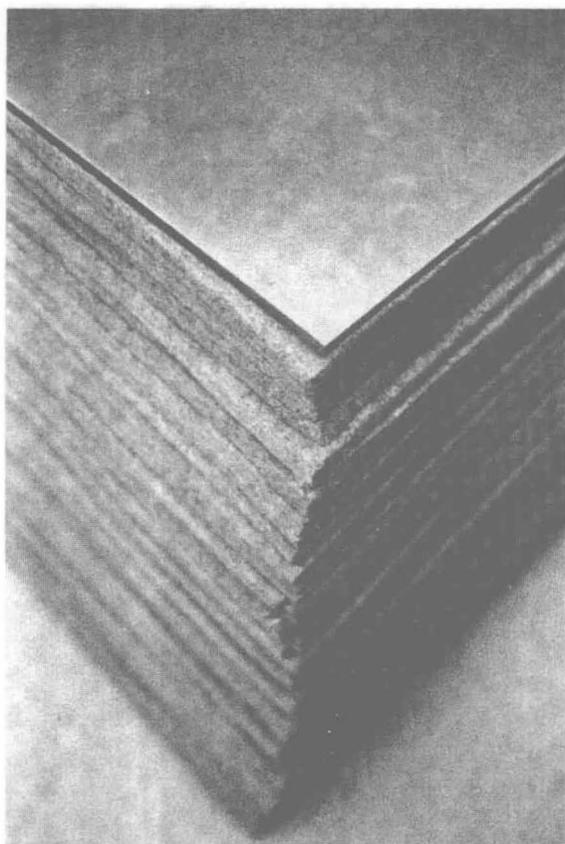


图5 约瑟夫·博伊斯，《背景III》局部，1969年，毛毡堆上的一块铜板，  
施德勒尔收藏，达姆施塔特



一直是参照某个物体来理解这些事物的，比如说一个确定的立方体或者是堆栈。我曾经装配过一个类似堆栈的东西。当我有了一个确定的想法，我常常会用纸板来做些实验，直到它们达到一个我认为的合适高度。我在想，这其中存在着一个标准，它是这个高度必须要遵守的。但是这里并不存在什么客观的、可以用来检验的基本量，让我们可以用它来发现还缺少什么部分；相反，这个标准一定是来自事物自身，来自对事物自身动能的判断。这个过程始终是在做一个决定。不正是这样吗？比如说你可以做一张非常漂亮的桌子——那种短腿桌。你能把它做得很漂亮而且非常生动，做成一张让人信服的短腿桌子，桌面和脚框的关系正好是短腿状的；但或许一周后，你同样还可以做一张长腿桌，它完全是长腿状的，而且还有一个狭长的桌面。所有这些事物都表明：就像我们说的那样，我们是在某个特征之上建立起一个绝对的判断，因为，比如说这个世界上确实存在着短腿动物。

确实有短腿动物，但如果它们失去了短腿特征，那么自然就不能再被称为短腿动物了。比如一只獾突然长了像小鹿那样的腿，那么它就不再是獾了。所以说在这种方式中，人们一定是通过某个确定的特征进行判断的。同样在桌子的例子中，我们也是这样来判断的。我们可以说：这张桌子有一个很特别的外形，桌腿很短，看上去还很笨重。那么我们有时还可以很生动地来描述它：它表现出某种动物的特征，四肢粗短而又笨拙，就像獾一样。那么，一个确定的图像从那些力的可能性中被选取了出来，为的是让那些完全处在非物质领域中的东西成为一种现实的存在。那么这个过程就是一个尺度的给予。我不知道这是否在回答你的问题。因为一个事物的标准，或者说，尽管我们在这里所讨论的也是一个事物的质的标准，事实

上，这也是要在现实层面上反复讨论的，我们也是始终围绕着这个现实的存在进行讨论、观察和研究。首先这个过程会非常有趣。当你完成了某件东西，或许还在沾沾自喜的时候，突然你会发觉这个东西做得太愚蠢了。我每次都会有这样的感觉。那么你就要去改变，当然是要对它进行修改。这其实是很艰难的过程。但这个愚蠢的东西也不是一无是处，毕竟你手上已经拿到了某样东西，你不再只是从某种可能性上来观察它，因为可能性是完全无法被当作一个对象看到的。所以说，错误是一开始就被造就的，但它对于事物而言是一个莫大的恩赐；它突然就出现在你面前，那么你现在就有事情可做了，因为你注意到了其中的错误，并且想要去做出某些改变。那么这就会产生某种东西，它就像一个全新的事物。无论怎样，这就是我一直以来的经历。正是在这些错误中我们学习到很多，所以你就不会很随意地说：噢，这个不好，那么现在开始做下一个吧。相反你会说：我不能忍受这个错误，但现在我要在这个错误上做些什么，最终我会做得比我想象的要好很多。我常常就是因此而取得成功的，因为我花了很长的时间去研究事物。

这肯定还不是一个最合适的回答。回答这样的问题总是特别的困难，尤其是对现在没有能够切实把握到的过程或材料。

或许你会对自己的工作说：我现在做的对我来说是完成了。或者你会说：完成了，这也可以说是指物自己完成的？

**博伊斯：**我从来没有说过它对我来说是完成了；相反，如果它是完成了，我会说：这张桌子，它想要这样，所以它就是这样了。同样，我也绝不会说我来宣布物的完成；相反，我是在等待，直到对象自己举手告诉我说：我完成了（笑）。是的，无论怎样，就是这

样的。我无法决定它是否完成了，而是这个对象自己告诉我说：你得这么做，我就完成了。我不过是将其中的意图变为现实。当然现在那里有什么，还有什么是未完成的，什么是木头和石块自己想要的，这些都是我要去探寻的。

这也是你画那些素描的初衷？

**博伊斯：**是的。

38 ……在这些素描中，无论怎样，都是反复围绕着某些主题，非常明确的主题……

**博伊斯：**是的，常常是这样的。

……同样也是有一个很明确的意义。

**博伊斯：**是的，的确如此，在素描中也是如此。但是我认为，这也谈不上有什么特别的，因为有时候你做了一个很棒的东西，它看上去是百分之百的确定，而且是经过深思熟虑的，但当它在完成后突然呈现在你眼前时，虽然你为此尽了最大的努力，但是你会突然想到，你究竟看到了什么？是的，人们会这样描述这种感觉：这里没有对话，这里没有交流。为什么会是这样，有时确实很难找出其中的原委。你花了那么多的心血在上面，但却突然感觉这个事物不知道想要说什么。然而，事物都是有所言说的。但是你看，它就是不说话（笑），哪怕是我投入了那么多的精力，甚至有时还花费了大量的金钱。

比如有一次我做了一块大理石浮雕。当时我确实有一个很好的

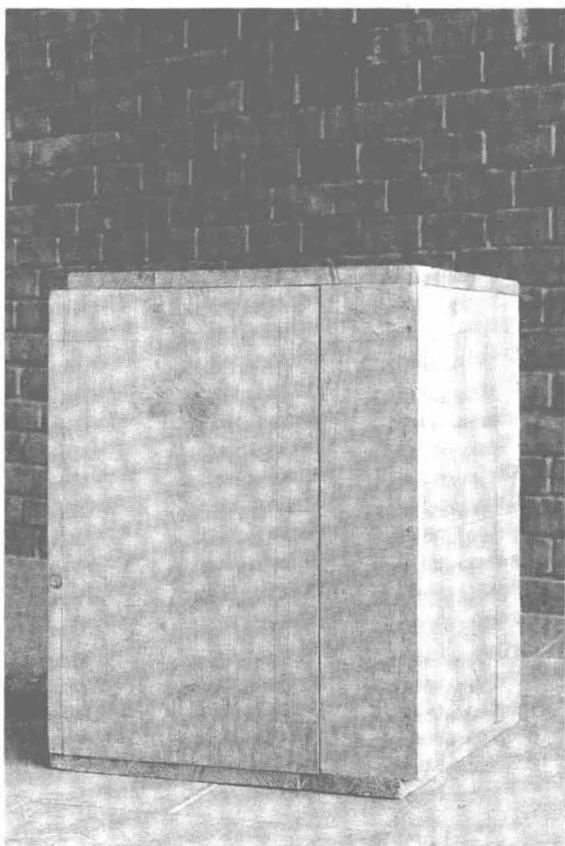


图7 箱子

想法，而且我相信它会成为一件很棒的作品。当它完成时，我就在想：好吧，就这样结束了。然后我就把它挂在墙上。但是我却突然感觉它没有言说，这就完全无意义了，空洞，无论怎么放都不行。最后我不得不把它全部改掉。

所以说有些东西看上去好像是挺特别的——我们反复听到过这类东西——但实际上并没有什么。比如说这个箱子，我觉得它很不错，甚至我能感觉到它想要对我说些什么。但是这里的地板却完全不知道它想说什么。或许这块地板是本世纪最大的笨蛋（笑）。没错，就是那种拼花，我刚才已经说到过，它们相互交错地拼接在一块。我不知道这种拼法叫什么，叫罗马式拼花？或者是什么其他的名称。然而，我不知道它们想说什么。这种做法是毫无意义的。但是箱子却在和我说话。这些箱子看上去还真不错。但这把茶壶又不知道它想说什么。我刚才说的那些看上去挺特别的的东西就是这些东西，不是这样的吗？然而，这些木箱自有它们的品质和坚持，完全没有其他花哨的东西，只是有一个基本功能。一个纯粹的箱子，被完美地组装，它还有一个非常实用的平面，这就是它自己独特的样子。所以，这是值得尊敬的物品，想要在这儿再找出和这三个箱子一样好的东西，这真是太困难了（笑）。

相比而言，这些椅子在我看来就要糟糕很多。你知道，我说的形象感受是要求你能够真正地回到自然中去，去发现那些类似的或可能具有更高层次进化的质的东西。现在你就可以说：这接近了一个事物的原始状态。是的，这很好，我很乐意让自己沉浸在其中。只有这样，你才能明白我所说的那种不受限制地和这些事物的基础性的交流。你们说这是原始的，但它常常能够成为最大的文化。你



图8 椅子

们就会明白，在原始时期，在所谓的原始时期、史前时期，不存在什么糟糕的物品。石斧、箭头，或者一个简单的鱼钩，等等，每一个事物在那时都具有非常高的质。而这恰恰是我们这个时代所缺乏的，今天所有的东西都被严重破坏了。这些东西都是和手工密切相关的。今天所有的事物都是高度技术化的，而且都是和机器有关的。我并不指望依靠手工来改善我们的生活，但是我们可以把手工看作一种态度和精神，这样我们就有可能去倾听一块木板的意图。我认为这是肯定的，如果你去看一下，就会发现这些木板并不是被胡乱劈开的。这些木板并非什么珍稀的木材，只不过是些边角料；如果不是这里有人把它们做成了一把漂亮的椅子、护墙板或箱子，也许它们就被别人烧掉了。所以说我们在使用这些天然材料时，也要对它们保有足够的尊重。但是所有的东西都有着它们自己的标准。举例来说，在这几个箱子上我们可以有很多东西来讨论。或许有人会说：还可以再钉一根木条。那么我就会说：绝对不行，在上面再钉一根木条，这真是愚蠢透顶。看这里（把箱子转过去），虽然这里的接缝做得不够严密，尽管如此，它还是非常漂亮的，因为重要的是这里有着一道缝隙，透过这里，人们能够非常真实地感受到正在进入到一个内在的隐秘世界中；如果不是这样，一根小木条能有什么实质可言。我们还可以在这里发现一些度量单位：这是一块宽木板，那是一块窄木板。这里的一块短木板和一块小木板之间的尺度其实有着很大的弹性。如果你现在想在上面再贴一块面板，可能就得是像纸一样薄的面板，那么也有人会说：不用这样，我们把它拆下来，因为这里并不需要这样。事实上，铺在上面的这块面板，表面看上去挺平整，其实很粗糙，并不完美，而这恰恰是你想用它的原因。

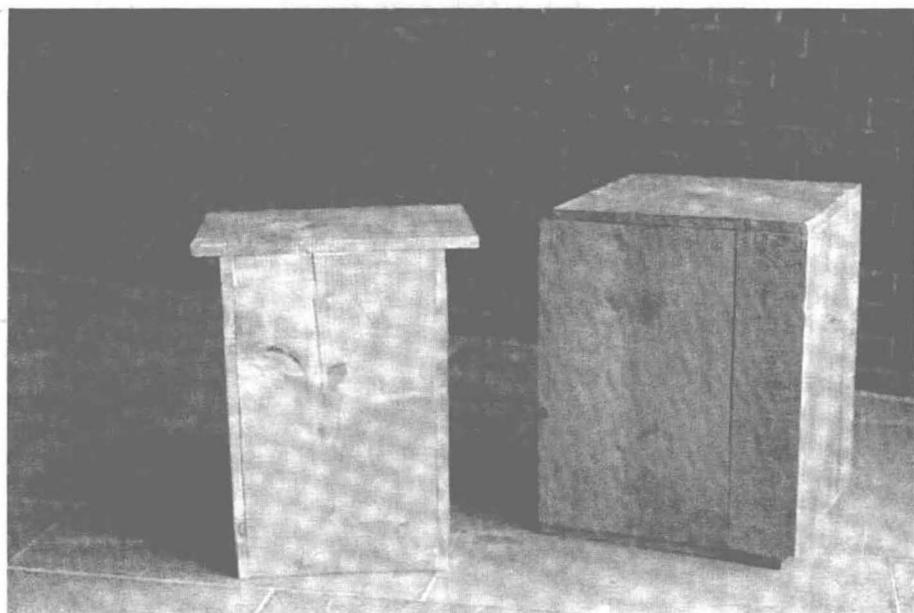


图9 两个木箱

所以，一个完美的事物存在着很多不同的标准。这里还有一个有趣的地方，它的面板很容易从上面打开，因为左右两边都有些突出。在这里我可能要说的，面板要做得左侧比右侧更突出些是一种很庸俗的看法。我要说的是：正是因为面板两侧突出的长度是相同的，那么这就会刺激我们去搬动它或去敲击它，生命就这样从事物中产生了。这就是为什么靠后的那个木箱要差一些，因为它被过度加工了。所以如果不能很好地处理材料，它们也会变得很糟。我们会看到有些老旧的东西很漂亮，因为上面有一层很柔和的色泽；但这个就不好，因为表面的涂漆让它变得很贫乏。所以说这个就糟一些。因此事物的标准是有渐进层次的，如果你仔细去研究，就不会认为我的看法是主观的偏见。这些东西都要让自己进入到一个大的概念系统中去，并且作为不同的标准运用到产品中去。

我们将进入到那个最为灵性的领域中，因为在这里，这条幽暗的缝隙已经把我们引入到那个幽秘的世界中，我们甚至能够把这看作一个神话，这没什么不妥的。这可不是什么陈词滥调，完全不是的。我认为人是能够对所有可能的生命关系进行思考的。这完全不是什么幻想，这也是我们能够在自然中发现的。如果我们现在把这个木箱子放在户外，那么过不了几天，它肯定就会变成一个我们说的那种蜂箱。这个箱子可能也只有蜜蜂能够飞进来，因为这条缝隙的开口大小正合适；否则就会招惹其他的小动物住进来，跑进跑出。不管怎样，这里就有了生气。但也会有这样的可能，某个人过来阻止这种情况发生，他说：这里面应该保持干净。这也很容易做到，我只要用一块薄板遮住缝隙，然后盖上木箱的盖子就可以了。所以对于这个箱子而言，无论是遵守这样一个规则，还是那样一个规则，

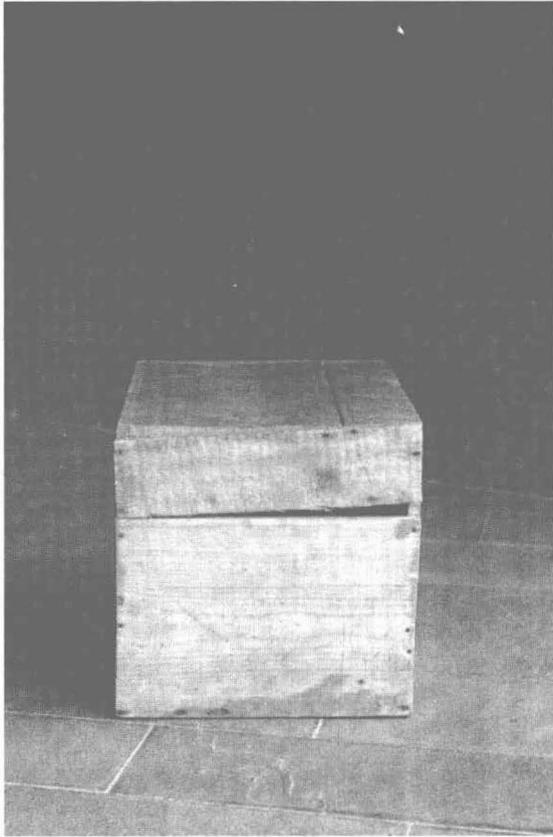


图10 有裂缝的木箱

都是有效的，这取决于你做出什么样的决定。决定来自于“被决定”的，也就是说来自那些已经被决定的行为，而不是来自模棱两可之间。因此当你决定这么做了，这也并不意味着其他的可能性就会随之消失。所以那种说既要做得有些弯曲，又要有些倾斜，但又不要是完全斜的，这纯粹就是一种资产阶级的矫情。但这种趣味如今出现在所有可能的艺术表现形式，包括手工艺、建筑及日常用品中，结果把原本挺好的东西都弄得很低劣。

正如我现在说的是通过这两个箱子展开的，我也会用这种方法来评估我其他的工作。我们现在仍然可以对它们进行深入的研究和讨论。你可以坐在它们前面，观察它们，研究它们，或许这个过程会很漫长，而且需要反复地去确定，比如它们在高度上的差异。你看，这两个箱子差不多是一样的高度，但也不完全相同（并排两个箱子），但这两个高度似乎都自有它们的道理。因此，没有理由说哪个应该做得更高些或者更矮些。至少在这里是没有的。

除非你想要在上面放个什么东西，它有固定的大小，有明确的目的，或许你想要把它们当作花架，配上棕榈，也许这会很漂亮。

**博伊斯：**花架，这可是资产阶级的一个可怕发明（笑）。花架！嗯，这可真是勾起我儿时的回忆了（笑）。

42 但我的意思是我们进入到使用上的问题，举例来说，我们会把它们当作椅子或桌子来用。

**博伊斯：**问题并不在于我们是应该把它们当作椅子来坐，还是应该把它们当作雕塑作品送到美术馆去，我们完全没有必要在这里

争论。这里首先应该追问的是对象本身。如果现在有人想在上面放一束花，那他就去放吧。或者现在有人坐在边上，他发现可以把它当作书桌，在上面写点什么，这也不错；或者干脆把它们挪到厨房去，至少我认为可以在上面切菜，这也很棒。但我并不是说这两个箱子可以变成任何可能的东西，而是说它们只要对于环境来说是适用的、舒服的，那就都很好，因为这里并没有什么谎言来引诱你。这里只有真理，没有什么是被遮蔽的；只有纯粹的真理。所以说事情是很清楚的。至于你现在如何使用它们，这是另外一回事，是次要的。在我看来，你当然可以在上面插上一枝花。但是我认为在上面弄些花草，对于这个事物而言并不是什么好主意。如果有人以为在这上面种些花花草草就能够完成一个事物，我认为这是不可能取得成功的。

为什么不可能呢？

**博伊斯：**这的确是一个有趣的问题。我一开始就这么认为的，而且我认为我有正当的理由（在场者笑）。

当然也不是完全否定，我看放在那张桌子上或许就没有那么糟糕了（笑）。关键还是看我们和花的关系，不成功的原因可能主要还是在于花。首先，无论怎样，这都是一个如何处理花和空间的问题。而且我认为，如果你只是把它作为一个尝试，那么你有可能达到最好的效果，尽量不要只是把它当作一种装饰而加以滥用，放在与建筑不相匹配的地方。建筑师经常这么干，往往是当他感到有什么地方不对劲了就去弄些花草，准确地说，总是在那里弄些热带装饰植物的山洞（在场者笑）。或者是弄些易于养护的植物，省去了浇水施

肥的麻烦，结果却是落满了灰尘，现在它们遍布在所有的空调办公室里。当然，这些所谓易于养护的花草，它们很可能就是些人造材料，或者是人们直接从外面把它们搬进来的，结果这些植物只能是在这里忍受着，整个关系就是这样的。

事实上今天在办公室里的全是塑料花。

**博伊斯：**是的，据我所知也是如此（笑）。我认为我现在知道该怎么做了。这些放在架子上的花草并不意味着他们对植物自身生命的热爱；相反，不过是满足了一种完全不同的装饰兴趣而已。植物在这里承担的无非是墙纸的功能，或者是当作家具来摆设，或者是遵照某种习俗的要求一定要在那里放些花草什么的，因此这是不对的。但如果有人确实喜欢在房间里放一株植物，而且是很认真地去养护它，那么这也是无可厚非的。只要你是在营造一个适合它的生存条件，这完全不需要考虑用什么样的花架。你可以把花摆放在任何地方，只要那里有合适的高度、适度的光线。你可以放在窗台上，或者是其他什么地方。那些可怕的花托和支架常常是铸铁的，它们就来自这个资产阶级的时代，你可以在一些老照片上看到。所有这些东西看上去都是很古怪的，不是三只脚，就是上面架着个类似放猫粮的盆子。本来就是些很简单的花盆，却非要把自己弄得极其媚俗。它们是毫无用处的东西，而且还降低了植物本身的品质。不管怎么说，这就是我能感觉到的关系。我只是想能够真正地、准确地去研究我工作中的这些标准。或许这听上去有些夸张，但我认为我并没有对于这类事物抱有偏见。尽管如此，我或许也得承认，我会对某个漂亮的花架瞅上一眼（笑）。我不是一个教条主义者，否则这

又会导致错误。当然，你们也不会是教条主义者（在场者笑）。因为事实上这里也存在着这样的可能：某个花架做得很好，它确实表现出很高的品质，以至于我对花架的那种看法会突然消失。我完全能够想象这种可能的存在。好了，我要是对此谈的时间再长些，我真的要对花架产生兴趣了（笑）。

好吧，那么现在把花草的问题放一放。你说：这里有一个木箱，你可以把它当作任何东西来用，在上面种花，切白菜，做所有的事。那么既然这样，我们可以说这些东西就在这里，我们可以拿它们来派任何用场。但是，难道我们不是一直在说某个东西对应某个确定的用途吗？这里确实也有不像花架那样的东西，比如一个橱柜，或是一张桌子，它们一定是要满足某个确定的功能……

**博伊斯：**是的，看上去挺合理的，但实际上还是错的……

那么除了花之外，你现在对此还有什么特别的或者总的看法吗？

**博伊斯：**没有了，这就是一张桌子，这确实就是一张桌子。只不过它很小。但是对于一间就够两个人待的小屋子来说，让他们一块喝上一杯咖啡，这点大小足够了。没有更多的了，对于一张桌子来说，最基本的要求是很清楚的：一张台面，然后确定适合工作和座位的高度，除此之外就不需要更多的了。那么紧接着还有一个重要的问题：这张桌子要成为一张真正的桌子。今天我们会看到成千上万张台面，你只要到家具店里去逛一圈就会看到。或许我们会说为这个台面配上高度合适的桌脚，这里有玻璃台面配黄铜桌腿，或

是用大理石台面配上任何你可以想出来的花样，哪怕是你平端着这块大理石台面，你自己的腿不也就是桌腿嘛（在场者笑）。或者只用一根桌腿，然后想些办法让它看上去不那么显眼，就像大理石桌面自由地在房间里漂浮，这都是很时髦的式样，反正不管怎样，这里所有的式样都有。尽管如此，你也不可能从中发现一个唯一的标准，它从任何一个结构或是造型理念上都能够被证明是正确的，更别提什么装饰性的必然性了。这些全是谎言。我倒是愿意说，接下来最基本的要求是：我们需要一张桌子，它的大小必须满足一个有三个孩子的家庭需要，也就是总共五个人。然后我们再确定比例，也就是说尺度、节奏、大小、体量必须是相称的，这里的要求就和希腊人在建造神庙时所考虑的完全一样。最后，它一定会像帕特农神庙或者其他的建筑那样完美。所以当这张桌子非常妥帖地做得像一张

44 桌子时，那么对这张桌子来说这就是最高要求了，因此你要把它当作一个有生命的东西来看待。如果我们说这张桌子不好，那么它就像一个生病的动物，终身将经受着这种病痛。所以说你得去接近事物，那么它就必然会被带入到一个形象中去，其中质料和形式真正地统一起来，相互满足，而且可以延续下去。也正因为如此，我们可以说，这种正确性是永恒的，哪怕是有一天人类可能生产出完全不同类型的桌子。如果说桌子具有一个确定的永恒价值，那它一定是出于自身的需要而继续存在下去，并且将在任何地方真实地传递出这种桌子的属性。因为这是真正的自我的满足和健全，那么它就会是一个有意思的生物、一个有意思的构造。

我就是这样去接近事物的，这正是一个可以拿来说明的例子。所幸的是这里有两个木箱子，我们现在可以长时间地、很真实地来



图11 波鸿教堂前厅的石英地砖

讨论这样的事物。

那么我也很想尝试一下。我觉得你说的很有意思，这里的矮凳和箱子在与你对话，但是这块地板，就像你说的，不知道在说什么。事实上我也有类似的感觉，我就会问我自己：问题出在哪里呢？为什么我听不到地板在和我对话，或者很少，而箱子却在和我对话？由此我想到，这些规整、现成的东西事实上在强迫我进入到一个确定的行为方式中去，不仅仅是在这里，而且也体现在一扇确定的窗户或是一栋确定的建筑中。它是非常固定的、非常直接的、完全是来自某种思维的形式，它迫使我去这样生活，或是以这样的方式去行动。

45 **博伊斯：**是的，完全正确。也可以说，这就是生命（指着箱子），而另一个就是死亡（指着地板）。它们是纠缠在一块的，前者并不逼迫你，而后者始终在对你施加影响。你总是在不经意中看到这些东西、这些石板。你还可以在上面来回地走动，并且说我什么都没有看见，但事实上你一直在受到这些看似没有什么意义但却被你踩在脚下的东西的影响。这完完全全是真实的。这也正是一个更大艺术的特征：它完全不是强迫性的，而是一种完全地进入，进入到关系中，融入到自然中。从根本上来说，一座在棕榈树衬托下的古希腊神庙比神庙本身更美；反过来也可以说，长在神庙周围的棕榈树也比棕榈树本身更美。它们是一个，而且是相同的事物；它们互相交织在一起。这确实是一个整体，那么正如我们说的，这就完全不是那种通常的消费主义态度，因为消费并不像艺术那样首先是出于对事物的爱，而只是一种例行的商业行为。所以说，你就会通过电话来订购罗马式拼花和石材，对了，这里是一种云母岩……

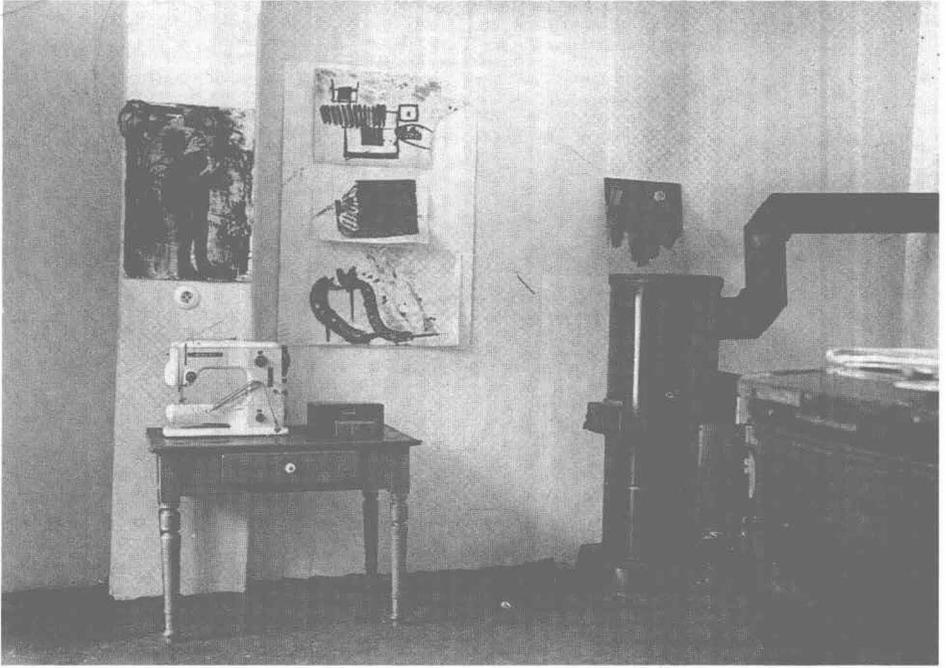


图12 博伊斯在杜塞尔多夫德拉科广场附近用来居住和工作的房间，  
当时房内有一个烤箱，博伊斯经常用它来焊接铜片



图13 博伊斯在自己居住和工作的房间的地板上很仔细地铺上一层牛皮，  
裁切下来的边料都被再次利用起来

## 阿尔塔石英

**博伊斯：**石英板，是的，预定的，建筑师从一个石材样本册中 47  
挑选出来的，就这么决定了，然而就把它铺上去了。但这是没有生命的，是被硬塞进去的，很生硬。如果这里门厅的地面是用泥土夯实的，或许每个人都会感觉好很多。当然，我知道这在保洁上肯定会很麻烦（笑）。但我的意思是，如果有人想在这里铺一层地板，尤其是要在这样一个空间里去完成，他就必须要首先观察一下这个空间，而且他肯定会说：这当然是很难的，在这样的空间里铺一层如此大面积的地板，而且所用的又是如此坚硬的一种材质。那么你首先会考虑一个平整的节奏，通常会一块接一块地将石板铺上去，但这势必要大量地切割石板，结果就会破坏了这个事物。那么我们究竟应该如何去安排这样的事物呢？好吧，如果在这里确实要用到这个事物，那么我首先就得考虑这个事物的关系，而不是去忽视它，因为这个事物已经在那里了。那么我可能会这样去处理，我会说：我们要尽量不去破坏上面的晶体图形，这很关键，因为这个东西很重要；我必须很小心，这些材料可不是用在那些可以随便倚靠自行车的外墙上的。我们可以这么来处理这个事物（演示）。我或许会用这样的节奏来铺地面，尽量不去破坏石板上的石英图形，否则就会像这里一样弄得很凌乱。相反我可能会这样去做，如果我真的要铺一大块漂亮的地板，那我会尽量用一些足够大的、简洁的石板。我可能会自己去订制石材，当然，前提是有足够多的时间，而不是在电话里说一个确定的尺寸。我会在电话里问一个基本的尺寸，然后说：我就要这个尺寸，这个尺寸是一个可以最大程度利用的尺寸，也就是最大的那个尺寸。当然，首先要确保这块石板不会塌陷，因为 48  
石头也是有弹性的，就像玻璃一样，时间长了就会向中心塌陷。

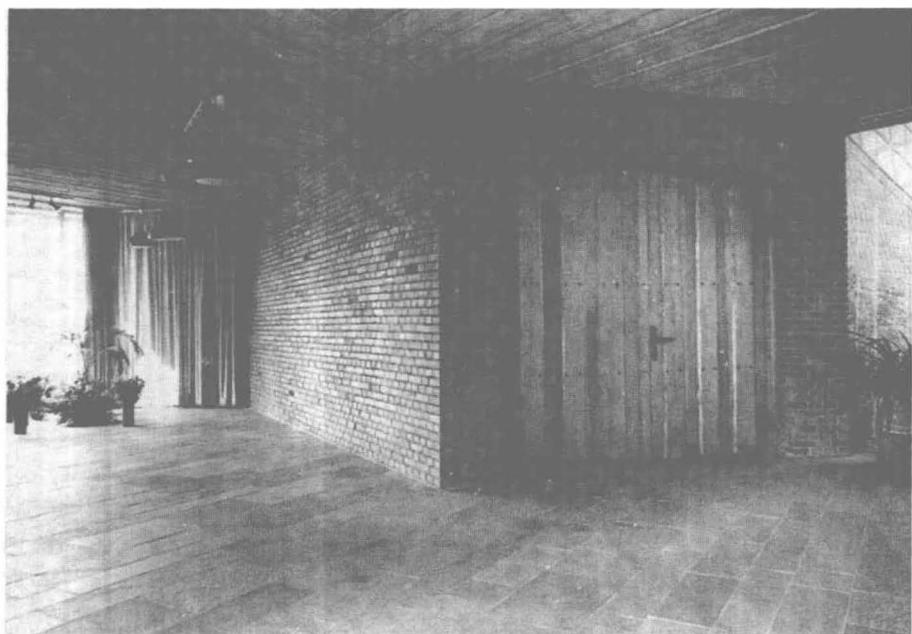


图14 波鸿教堂的入口处

如果我安装的是一块玻璃板，它也会从中间往下塌陷。所以说石板的大小不可能是无限的，除非它有足够的厚度。这样厚度（用手指示意）的石板应该够用了。无论怎样，在这个空间里我需要“1米×1米”或“1米×1.2米”大小的石板，那么我就会说：给我1米和1.2米的石板，而且要把所有切割下来的边角料都一块送来，我可能还会用到它们。我们不要把这些边角料扔掉，而是要再次利用它们。我也许会在铺地板的时候嵌入这些碎块，这样就可以让它的节奏变得漂亮而有活力。所有的材料，包括那些边角料，都被利用到了。或许最后还能省下一些钱。那么，我或许可以做出一块很体面的地板（在场者笑）。确实如此，我现在也说不出什么……我只是在回答我是如何工作的，我是如何安排这样的事物的。

是的，我觉得这非常好，你能够直接针对我们在这里看见的以及我们周围的环境进行讨论。通过你说的这些，我们也许能够对我们熟视的某个特定的环境有更深入的了解。

**博伊斯：**是的，但正如我说的，这只是一种可能，但肯定还存在着其他的可能。这里如果用烧制的陶砖或许会更好些。在我看来这个建筑有一个缺点，就是这些石材太硬了。对于这样一个相对狭小的空间而言，这种砖块的材料有些太过冰冷了。我可能首先会考虑用一种偏软的烧制陶砖，也就是黏土，这可能会更加温暖些；不像这种青砖那样清冷，青砖是一种烧制得很硬的缸砖。我既可以用这种陶砖建造教堂，也可以用它们在这里铺地板，用砖块铺成的地板确实是非常漂亮的。所以对于一项工作而言，这里还有一个很重要的标准：你不能把它变成罗列材料的清单，铜材、铁皮、缸砖，自然界的石头、木材，锻铁，所有这些都会成为一个毫无意义的大

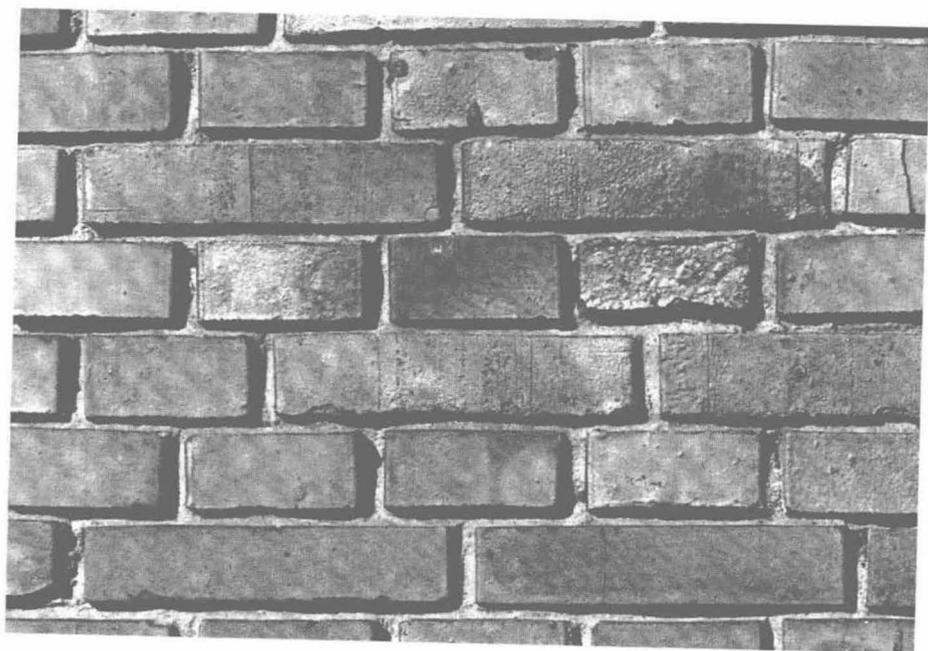


图15 波鸿教堂墙上的石砖

杂烩（在场者笑）。就是这样的，没有刨平过的木板、抛光板和哑光板，搁在一块就是材料过剩的杂烩，从一开始就注定不可能成功（在场者笑）。所幸的是它还不是这样的（手指木箱）。你在木箱上看不到任何多余的材料，只是些钉子和木板，除此之外别无他物。所以说，这个箱子也是一座很美的教堂（在场者笑）。的确如此，它完全可以是一座非常美的教堂，在它的顶部已经有一条细长的光隙，圣灵从这里进来（在场者笑）。是的，这些就是事物……是的，我认为，在这里有好几个建筑师。

现在我完全被你说的这个东西吸引住了……

**博伊斯：**是的，我想说，此刻你也是建筑师。

好吧。这也可以说是一个工业造型的问题。我们现在可以再聊聊这方面的问题。你看这个茶壶，虽然我也不是很喜欢，但我们确实到哪儿都得忍受这样的东西。

**博伊斯：**完全正确，这和工业造型有关。

那么，比如说这里用的都是一些水泥板，它们都是用机器加工出来的形状。如果我们用手工或者类似的手法来做，当然这会很贵，但是……

**博伊斯：**我并不是这个意思。我只是说这里的砖块烧得太硬了。

是的，我明白，我就是在说工业化的问题。

**博伊斯：**那么，这就是另外一回事了，我们开始没有讨论工业化的问题，只是简要地说一下在制造、雕塑或是建筑上的工序，把

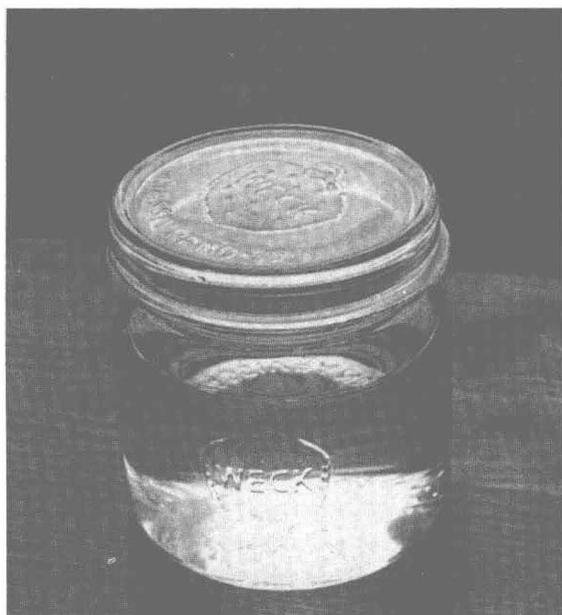


图16 玻璃密封罐

它限定在一个小范围内。但实际上我们已经触及一个非常大的范围，因为工业化的造型在很大程度上是受原材料配送的影响。这些砖块确实是工业化的产品，不是手工制作的，但这些砖本身并没有什么不好的；在我看来，这只是选择上的错误。我完全不是在反对工业化的造型。有很多非常好的工业造型，比如可口可乐瓶就比这个壶要好看很多；一个漂亮的密封玻璃罐就是最漂亮的花瓶，你很难在花店里找到一个比这更好看的花瓶了，你瞧，它上面还有草莓图形的浮雕呢（在场者笑）。

是的，你看，瓶盖有一个浮雕，它做得很得体，中间印有“*Weck*”（密封罐）的字样，边缘也做得很服帖，你可以很严实地把盖子扣紧，这个瓶子整体给人一个非常密封的感觉，哪怕你并没有完全盖紧盖子。你可以出于任何目的来使用这个罐子，化学实验、生物实验、蘑菇栽培，甚至用来制作水果罐头，只要你有时间（笑）。你可以尝试往里面放任何东西，存放食物或者盐。然而，如今这些罐子做得越来越糟糕，样子都很奇怪，像这么好的密封罐还是20年前的东西，现在做得已经没有那么好了。因此，了不起的、好的、简单的工业造型设计就是这些所谓的匿名<sup>①</sup>的工业造型，这些匿名的工业造型产品是伟大的。可口可乐瓶的造型差不多是出自一种青年风格<sup>②</sup>的样式，它虽然经历了漫长的发展过程，但直到今天仍然很好地保持着最初的样子。而其他日常使用的瓶子，它们可就没

① 博伊斯所说的“匿名”并不是指无名者的设计，而是指这种造型没有半点刻意的痕迹，如同造化之物，浑然天成。——译注

② 青年风格（*Jugendstil*）是指19世纪末20世纪初在欧洲兴起的一种艺术样式，也被称为“新艺术”（*Art Nouveau*）运动，包括后来比较流行的艺术装饰风格（*Art Deco*）也是由此演变而来的。这种风格的特点是强调装饰性，模仿自然界的植物、花草、藤蔓的形态，追求华丽、柔美、富有韵律的曲线变化，在绘画、建筑和室内装潢，尤其是书籍装帧上应用很广。——译注

有那么幸运了（在场者和博伊斯都笑了），我们必须接受这样的现实，所有的东西都在变得越来越难看。但像可口可乐瓶这样的还是非常漂亮的。可口可乐瓶上也有一块浮雕，在长时间来回的运输过程中它们会显得特别好看，因为这种玻璃瓶的质地比较软，所以差不多用一种类似喷砂的方法就可以做出特别漂亮的浮雕。此外，它还有着如同植物般匀称的比例，瓶体收缩出优美的拱肋线向下插入到漂亮的瓶底。字体也是那么美，“Coca-Cola”是完美的书写，这种老式字体让人陶醉在古老的书法意趣中，这样我们就有了一个很棒的工业造型产品。这是完全有可能的。你也能够发现其他好的工业造型产品。我们确实可以发现很多好的工业造型超过了建筑师造的房子以及类似的东西。这些工业造型也都有自己的个性，不是这样吗？你不这么认为吗？如果你去收集一下，我们就可以举办一个非常精彩的展览：匿名的造型，所有展品都来自工业，它们或许是卷筒、可口可乐瓶、玻璃密封罐，或许是那些用来做化学实验的工具，从锥形瓶开始，直到试管、闭塞栓，等等。所有这些都是完美的造型。正是这些东西……它们证明了设计者完全不是出于经济利益的考虑。这实在是一种精神上的需求，而不只是想着从事物中赚钱。

我能对此再提一个问题吗？汽车这种高速发展的形象现在对人们产生了很大的影响，那么我们对此应该怎么看？

**博伊斯：**汽车是我们童年时期的最爱。

我也是这么认为的，今天没有什么东西能像汽车那样设计得如此完备，它能够产生如此大的动力，而且大规模地批量生产，这对我们的生活产生了巨大的影响，至少我是被震撼到了。

**博伊斯：**是的，的确如此，很明显是这样的，你说的完全正确。汽车无疑成了一个最受欢迎的东西，肯定是这样的。既然这样，我们还能说什么呢？但我肯定不会说我觉得现在的汽车都很漂亮，我想其他人也不该这么认为。

但不管怎样，这种影响还是巨大的，人们很快就会产生需求：我也想拥有。情况马上就会是这样的。

**博伊斯：**正是如此，这也就是问题之所在，人们也会把一个政治的或者精神的理念鼓吹到它就像汽车那样受欢迎（笑）。当然，这对于汽车销售来说是必需的，生产商也没有什么错。但是，从造型设计的角度，我认为，目前还看不出有什么可取之处。更为重要的问题是这种向前开动的机器确实对环境造成了破坏，从现实的角度，它是一种消耗。我承认将来汽车肯定会有发展，或许不再使用碳氢燃料，而纯粹使用水或者电，那么汽车的外形也会一直变化，或许它变得不再那么受欢迎。但我相信，所有的都是相互关联的。这种内在的——也许我应该说，这种如今由汽车释放出来的贪欲，我认为，它还是与那种内在的爆炸特征相关的。我们正是生活在一个爆炸的时代。整个技术的发展是爆炸性的。我认为，如果不考虑那种永恒的冲突，第一和第二次世界大战及持续的军备竞赛，很可能就是由这种体现在汽车上的爆炸性特征的欲望结构所推动的；它在潜意识里推动着对于物的追逐，因为某种欲望被唤醒了。我承认，当人们用其他能源，用某种清洁能源来开动汽车时——现在人们已经在反复地谈论这些物质了，也许人们就不会总是要铆足劲向最高时速冲刺了。或者是通过这种改变，汽车确实会变得更人性和实用了。也就是在眼前，这或许会有些效果，人类把他们这种狂热暂时放下。

但一转眼，汽车领域的这种贪欲又会席卷而来，继续造成更多的破坏，我认为就是这种欲望的驱使，最终导致人陷落在其中不能自拔。我得承认，只有当汽车发挥真正的功能，不再造成破坏，真正成为交通运输工具时，那么这一天的到来将意味着这个欲望结构从汽车上消失。这才是我能接受的。

正因为如此，我认为汽车的问题不在于仅仅要意识到去改进能源，而是要把造型设计的问题放在首要位置。因为现在这个造型完全是建立在满足这个欲望特征上而设计的。所以说汽车都是能够拆卸组装起来的，那么设计方案很自然地就可以一直更换，以适应毫无意义的时尚，结果老款会以最快速度被淘汰，反复地在刺激消费。而且其目的在于消耗，所以材料看上去都很漂亮，但它们一点也不结实。所有的材料都很轻薄，而且很快就会坏掉。

52

我发现一个有趣的现象，人们总是能够弄出些这样的工业化形象，而且差不多总能预见到它们会大受欢迎。从这点来看，无论怎样，这些造型背后都是有一个逻辑的。

**博伊斯：**是的，是的，这肯定是市场研究的任务，属于心理学的问题。显而易见，这种心理学总是去唤醒欲望。它唤醒的欲望越多，那么唤醒的真知就越少；它只是为了获取更大的收益，就是这样的。

那么我还有一个问题，这还是与造型的方向有关。那么它和实质的关系又是怎样的呢？比如说当我看见一大堆油脂，如果它并没有以我熟悉的方式呈现出来，那么我就会受到一个很强烈的刺激，就会被它完全占据；或者如果我去看一块石头，当我让自己完全地



图17 约瑟夫·博伊斯,《工作场的蜂蜜泵》中“开动的机器”, 1977年,  
第六届卡塞尔文献展, 卡塞尔, 弗里德里希宫

沉浸在其中，那么这块石头就会成为一块巨大的、真正的石头。现在有人跟我说，博伊斯曾经在卡塞尔文献展上做过一台蜂蜜泵……我觉得那是一个很棒的想法。他很详细地向我描述这件作品，解释得非常好，以至于我都觉得没有必要再亲自去看一下了。这个蜂蜜泵所能传达的理念已经很棒了，那我还有这个必要去看看吗？你怎么看这个问题：如果我现在有一个很好的主意，我能够很好地去想象它——这其实也是一种练习——那么我还要实地去看看吗？

**博伊斯：**当然需要，无论怎样，蜂蜜泵还是一个物，尽管它具有观念性。当然从文学或诗歌的角度来看，蜂蜜泵的概念也是不错的。我在没有把它实现前已经酝酿了很久。我其实经常在用蜂蜜泵的概念，但我常常是做一些与蜂蜜有关的文本和物品。那一次我是真正有机会把它实现了，但这次我把人加进来做了一些调整。我绝不是只把它当作雕塑作品来完成，我当时在想是否可以把自由国际大学以蜂蜜泵的形式呈现在文献展上，那么我就对自己说：好吧，那我就去一次。我仔细查看了环境。我有两个选择，一个是正方形的房间，还有一个是后方呈半圆形的空间。当时我就在想：我们正好在这里可以建立起一个象征自由国际大学的符号，坐在这个蜂蜜泵周围的人可以直接感受到作为一个基础思想象征的蜂蜜泵的影响。

55 它既是作为一个象征，同时也是一台机器，当然也是精神的。在一百多天里，人们围坐在蜂蜜泵前相互交流他们的思想，和其他人一块讨论并且建立起联系，等等。因此这个蜂蜜泵就不能仅仅被当作是事物、机器或者雕塑。坐在周围的人实际上也是属于蜂蜜泵的，那么，这个蜂蜜泵就完全有这种可能，通过象征性的形象把人类的某些原则呈现出来——当然它最终还是一台机械装置，只是它可以传递出类似的意义，比如说模拟货币流通的过程。当时自由国际大

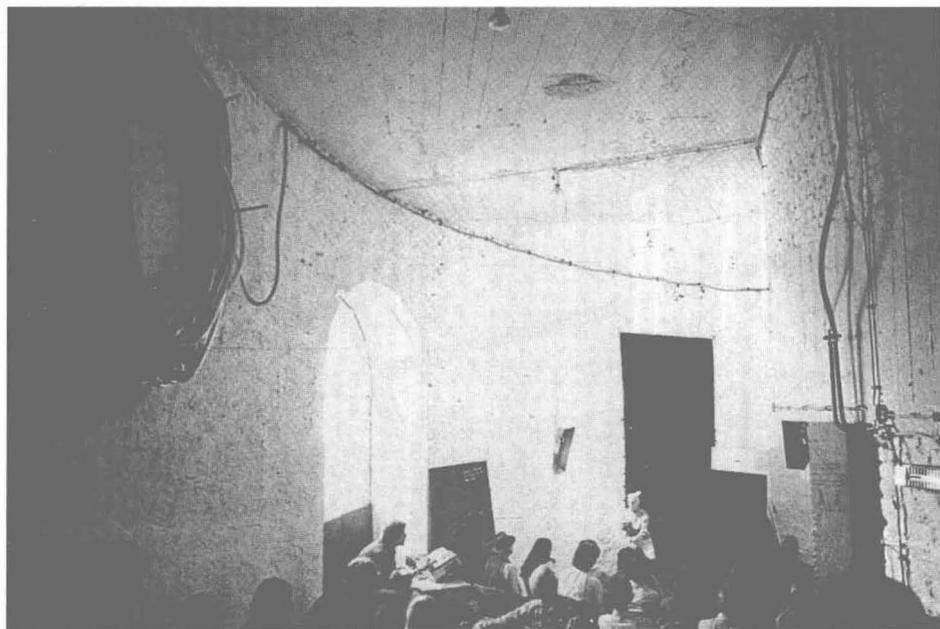


图18 约瑟夫·博伊斯,《工作场的蜂蜜泵》,自由国际大学(FIU)交流空间,  
左侧可见的软管圈象征着“循环系统的器官”

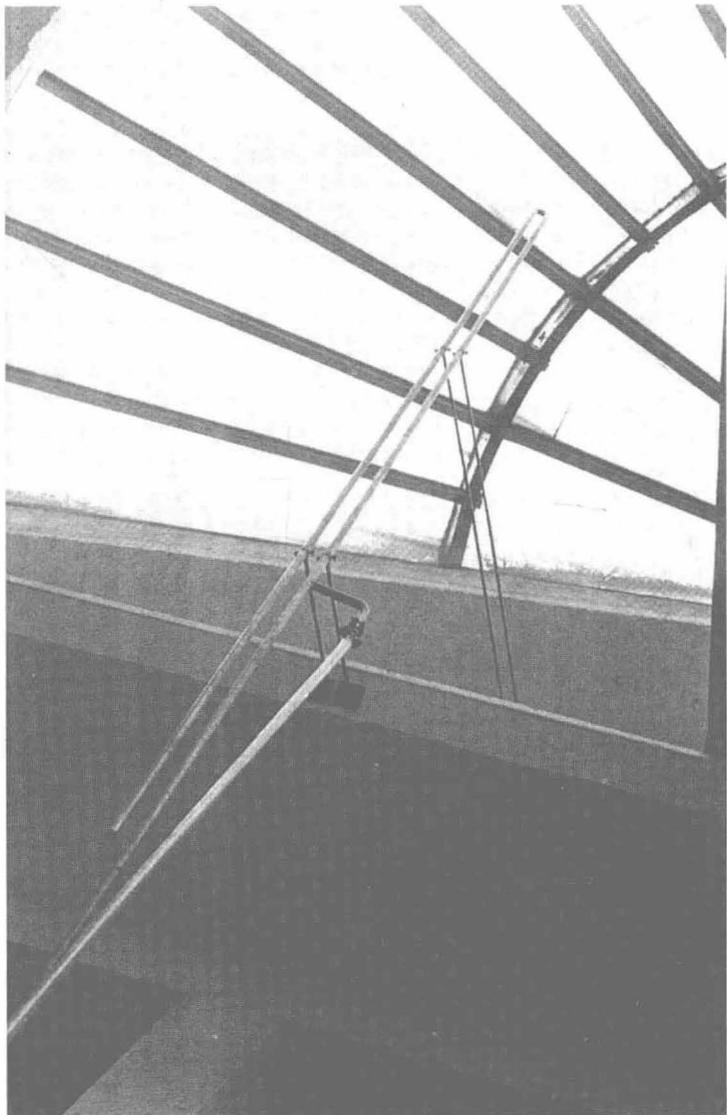


图19 约瑟夫·博伊斯，《工作场的蜂蜜泵》的顶部，1977年，  
第六届卡塞尔文献展

学正在对资本的货币流通系统进行深入的研究，对于这项工作而言，蜂蜜泵恰好是一个很好的象征：一个有机材料的循环，或者是一个有机的货币循环，或者是一个类似人类血液循环的合成-分解过程的货币循环。在这个循环中，货币总是反复地被借贷，但对于总收入而言始终不会因此多出或者少掉一个芬尼。一旦这个循环完成，那么这个系统会通过借贷的方式来再次完成更新。因此我们设计了这样一个循环系统，它是通过这个坐满人的房间呈现出来的，因为整个空间同时也代表了一个心室。如果你愿意，这里也可以说有一个心脏器官、一个血液循环系统、一个大脑器官。这里竖着一根又大又长的管子直通到屋顶——屋顶也就代表了头部，在那里有一处弯折，里面淤积着蜂蜜，蜂蜜在那里是无法流动的。蜂蜜被固定在这个位置上。我有个感觉，这个架设在文献展厅屋顶的管子有点像大脑，或者说脑袋，它上面被什么东西堵住了，而且接管了大脑的功能。我当时尝试纯粹就只用三个基本的东西来呈现这台蜂蜜泵。但我感觉还不够充分，除非有人一直在那个地方、那个位置坐着，否则我会觉得它只是一台机械化的装置。于是我就又在前面放了点东西，一堆油脂和一台双发动机，有两个马达，我把它们用一根大的铜辊轴连接起来，它们以很快的速度持续搅动油脂。对我而言这代表了意志，这是整个装置还欠缺的部分。

我们可以说：心脏和循环系统代表了一个感受性的运动要素，大脑代表了一个造型原则，那么还缺的就是意志要素。就这台机器而言，我们可以说：这三个基本结构是最重要的，是所有创造力的原点，它们是由思想和感觉及运动、意志力呈现出来的。所以任何人都不需要试图去解释这些概念，或者去区分它们，而只需要去体验。很多人也是这样去体验的。结果人们就会提出很多问题：这些

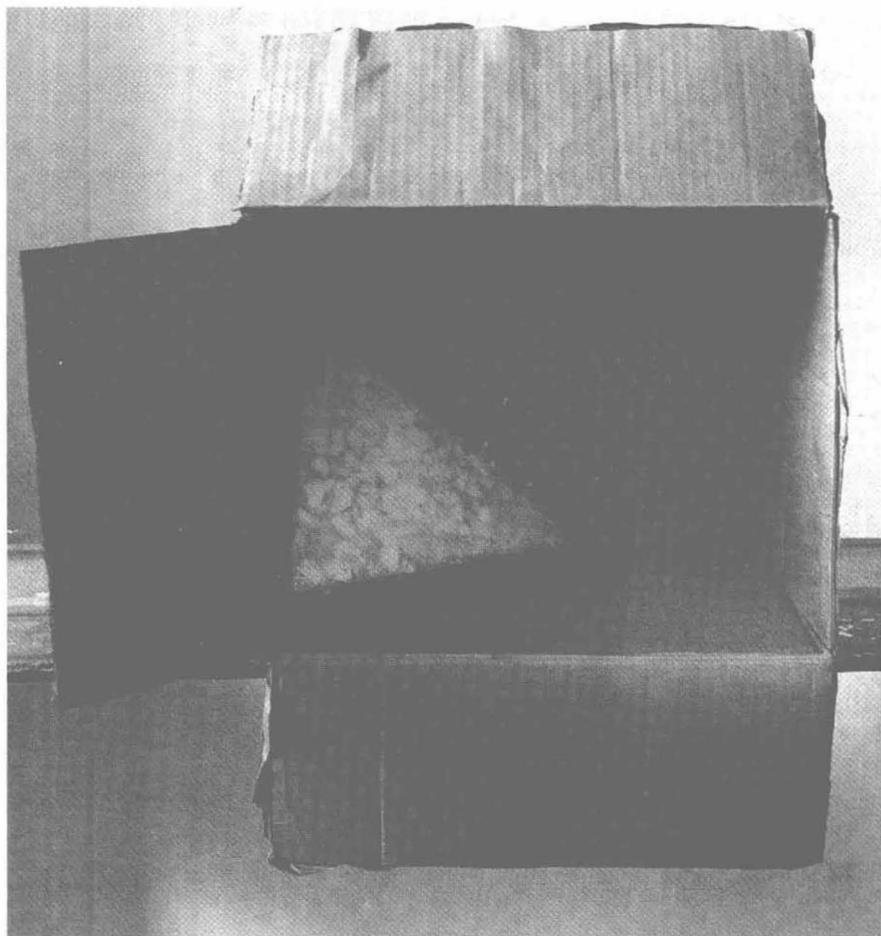


图20 约瑟夫·博伊斯，纸板箱中的油脂角，1963年，这个包装就像建筑一样实用

究竟意味着什么？那么我们在那里就有了这样的机会去和人而不是机器对话，而且能够很快地延伸到下一个问题。这些都是在关系中形成的。

当然，这还有一个前期酝酿的阶段。首先是有这样的概念，然后再落实到我所做的那些行为中。因此蜂蜜泵是我在油脂行为、蜂蜜行为之后的必然结果，实际上也是历经了数年的准备。尽管如此，它在实施过程中还是有着特别的效果。我必须得这么做，因为我实在没有兴趣把时间花费在某个已经完成的艺术作品上，仅仅是为了把它挂在墙上，然后说：它可真完美。相反，我确实想走得更远些。事实上，我是想在事物身上得到指示去发现什么。它们在产生影响，但却是完全悄无声息的，并非戏剧化的，而是完全像一个原始人所做的那样。就像那些简单的油脂角。当我最初开始做那些简单的油脂角时，它们有时被做得很大，流淌的油脂弄得整个墙角到处都是，结果立刻引爆了公众（笑）。是的，当然，你可以说我那时运气真的是很好，或者说我很狡猾，或者说我很敏锐地注意到这点。我估计到了那些油脂角无论如何都会刺激和引起些什么。当时看来，这还算顺利。但是我还不能说：你们看，这就是油脂角。而只能说我是在继续我的研究，或者说我在思考为什么是油脂角，为什么都是角的形状，为什么在其他和油脂相关的行为中没有出现角的形状，而只是一层油脂膏。为什么我要在行为中加热油脂？它们会很轻易地融化开，那么此刻油脂角又在哪里呢？我把所有这些问题都放在一个关系中来思考，马上就得出这样的结论：这是真正的政治，是可以替代马克思主义的政治。没错，这肯定会激起大家的愤怒，那么在整个行为过程中就会产生讨论。所以说我所做的行为都会引发长期的讨论。

57

但是，请允许我这样说，这看上去完全不一样……

**博伊斯：**哦，我可不这么认为。

要不你再解释一下……

**博伊斯：**可以，从一开始我就不这么认为。我确实说过，哪怕是我反复使用半磅的哈玛牌黄油也谈不上是什么很大的花费，或者说，我只是在用一种很简单的媒介，而且我也选择了非常简单的形状。我只是在研究物质。我把物质带入到一个确定的态势中，在这里就是油脂。油脂本身就代表了一种热质，因为它是在植物或种子的塑形中，通过有机物内在生长的热过程产生的。油脂是具有塑造性的团块，但它又非常接近流动的状态，因此一旦碰到任何外界的热量，比如手、血液的温度，它就又回到油的状态。如此，这种活性（Anfälligkeit）正是受到了热的影响而具有了塑形的能力，完全不是通过一个物理的挤压方式。陶土也是很柔软和富有弹性的，因此我们用手指就可以很轻易地搓出线形来。我想用一个具有更大弹性的材料，并且在这个具有更大弹性的材料中讨论什么是雕塑的基础。人们其实并不真正知道什么是雕塑。我们总是在使用某个概念，一直在说：这是雕塑，那是油画；或者这是建筑，那是舞蹈，还有诗歌，甚至还分出什么抒情诗，等等。我对此一直是非常气愤的，人们在使用某个概念，但却根本不了解这究竟是什么。对此我很欣赏美国抽象画家阿德·赖茵哈特<sup>①</sup>的说法，他曾经有一次说过：雕塑？别人问我，你怎么看现代雕塑？他说，雕塑就是，你在不断地退后欣赏一幅画时，不幸被绊倒的那个家伙（在场者笑）。我觉得这

58

<sup>①</sup> 阿德·赖茵哈特（Ad Reinhardt, 1913—1967），美国抽象表现主义画家。——译注

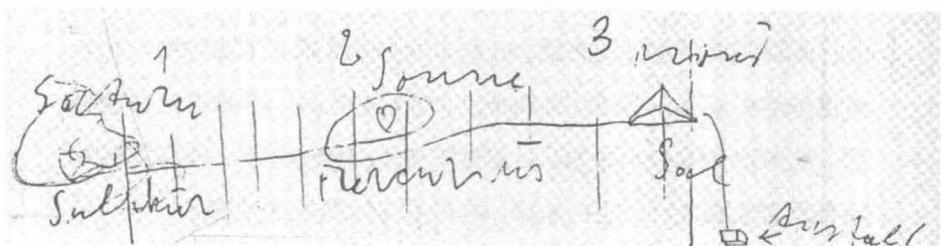


图21 造型理论图示,《进化》示意图(图49)局部

个回答真不差，因为从中可以看出，对他而言，所谓雕塑的概念全是胡扯。人们无非认为，雕塑是一个立体的构造，它或者是抽象的，或者是具象的，或者多少有些像罗丹对印象主义的改造，或者是模仿了布朗库西<sup>①</sup>，或者总是急着把所有的都贴上艺术史上那些用华丽辞藻堆砌出来的概念。那么我就对自己说：这些都是自我解释的概念，都是完全没有基础的概念，所以我必须要深入到事物中去，非常准确地去表达它是由什么构成的。正因为如此，我做了这些油脂角。此前我也做过一些尝试，尽量去接近事物的过程，油脂角的作品正是对这些进行反思的结果。现在看来，我从中发现了什么，它其实是很简单的，但无论怎样它都非常清楚地解释了一件雕塑作品是什么，或者一个造型意味着什么。也就是说，造型是因为某些力的聚集而形成的，因此造型本身也就是这些力的关系中非常重要的部分。只有当你能够真正意识到这些部分，那么你就能够从总体上去判断某个造型，并且去安排它。几乎可以这么说，这就像是在一个光谱表上，如果某个造型显露出来，你就能给它以准确的定位。这个造型是否还处在一个混乱无序的点上，就像在这儿，油脂正在融化的时候，虽然这是一个没有确定形状的时刻，但这并非一个没有指向的能量；相反，这个无序的特征是在它的整个生命力中显露出来的，呈现了最初资源所具有的那种混沌的、不确定的潜能。

所以这就很清楚了，这里存在着一个极，它完全是不确定的。然而还有另外一个极，它是完全确定的，甚至可以说是超确定的（überbestimmt）。因为，我们已经看到那儿有一个直角<sup>②</sup>，它象征了我

① 康斯坦丁·布朗库西（Constantin Brancusi, 1876—1957），罗马尼亚雕塑家和现代摄影家。——译注

② 这里指的是图21中三角形的中心位置。——译注

们这个时代的文化；所有的都处在这个直角中，所有的都呈交叉形状，这就是结晶的原则。这是一种完全不同的原则。一个极是确定的，而另一个极是不确定的，在它们之间有一个运动原则：某个东西是从这里被传递到那里，它的形态取决于它从这一极到另外一极之间的距离。因此当你在这个光谱表上只是截取了一小段时，那么它还是存在着很多不确定性。一旦我把某个东西放在两极中间，它就具有平衡那些内在于物质中的力的特征。那么一个造型原则就是把事物带到一个完全和谐的状态，这绝不是像我们说的进入到一个智性的、夸张的造型原则。这就是：确定—运动—非确定。因此这和人类是完全一致的。如果我们还处于没有抓到那个造型原则的时刻，那就是和潜意识、混乱的意向相符合的，而且也是和位于中心的肝脏、血液循环、呼吸系统等具有平衡功能的运动器官相符合的。因此，一个简单的事物，我认为就是一个决定性的事物，并将会从它身上发展出所有其他的東西。

59

那么在这个蜂蜜泵上是否还存在着某些瑕疵呢？

**博伊斯：**瑕疵？那是肯定有的，我正想说，首先是这台机器。

准确地说是这个电动机器——电动马达。这让我又产生了兴趣：机械性的东西。你知道，我们今天早上都在讨论蜜蜂、蜂蜜，还有蜡。现在这台机器又成为一个不可或缺的组成部分，没错，就是这个泵，否则我们也不会联想到心脏——泵……

**博伊斯：**没错，肯定不会想到。我已经很清楚地说过，这就是一台机器，如果我在它周围没有安排人的活动，它就根本说明不了什么。我只是想说：这台机器无非就是一个符号而已。人们甚至可

以这么说：在这台机器上呈现了一个虚构的形象。

同样的这些力、电线、电流，它们连接到插座内，这很有意思，我们可以很清楚地从图片上看到这些。

**博伊斯：**是的，电流无处不在，这正好相反。

是的，没错，但电流又是从哪里来的呢？比如说，我发现如果我们想要获得电能，那么你无论怎样都会想到一个热原则，因为它能带来运动，正如蜂蜜泵的这个想法或者概念。当然这仅仅是可能，如果现在有很强烈的太阳光照射，那么这个泵也会飞快地运转起来，也就是说这可以改变，或许这是一个……

**博伊斯：**没错，但你终究只是在做一个估算。我理解你的意思，但无论如何你都不可能找到替代电的东西。

我并不是这个意思，但不管怎样这里面还隐藏着更为内在的东西。

**博伊斯：**这当然是一个很重要的问题。当电能短缺时，人们开始建造核电站，这就会成为一个问题，但电终究是一个很重要的事物。在我的雕塑主题中，我确实做了很多与电有关的作品。常常是使用完全真实的电，就像在蜂蜜泵上那样。但有时候也会在完全没有接通电源的情况下，利用一个电解或者静电过程，或者是一个类似电池的设备，这其中的电是如此微弱，以至于很难被测量到。也就是说利用原材料本身，或者是材料的组合，你就可以获得这种电。一块铁片和一块铜片能够像电池那样产生电流，但这非常微弱。然而我感兴趣的是把电当作事物中的一个冷原则，它正好与热原则相

反，我可从来没有兴趣去加热所有的东西。你也不可能让所有东西都变得热起来，这反而又会是很危险的事情。这里必须要存在着某种保持形象的力，事实上，这种稳定形象的力常常具有一种对抗的效果。它正是可以用来冷却的力，是一种可以让物体结晶的力。因此晶体化绝不是一个热过程；相反，它是在事物中的一个冷却过程、凝结过程；在冷凝中压缩，这也可以说是在形象中。夸张地说，这转移到人身上，就是人体器官组织代谢下来的残渣；或者说是一种并不全面的智性。但如果仅仅是在一个单极上的加热过程，事物也是不可能获得成功的。这就是说，如果在一个运动过程中没有这种形象的凝结，那么无论哪一方都会是错误的。这也就是为什么我们必须始终是在这种对立、在这些力中去思考。这不是别的，这就是一种沉着（Geistesgegenwart），否则我们就会对某个确定的事物产生偏爱，然而偏爱真的是非常危险。所以当我们对某个事物表现出一种偏爱时，那么在大多数情况下这个事物已经是处在一个糟糕的状态中了。因此我对于这种具有弱感觉（untersinnlich）特征的电很感兴趣，它在我的工作中扮演了具有本质意义的角色。事实上，电也属于地球上的资源储备，它首先是与地心的压力、与我们这个星球密切相关的；又与向心力相关，它向内压缩地核；也是与重力、磁力相关的。所有这些对于我们这个星球而言都具有重大的意义。因此我不会把电看作什么不好的东西；相反，它是属于一个事物的组成部分。孤立地看待电肯定是错误的，因此我们要结合其他的東西，甚至是通过其他的现象来把握住它。因此这个问题不是关于电自身的问题，而在于我们是如何去开发电，是否它只能像我们设想的那样被生产出来，还是将来我们会以完全不同的方式来开发和使用电。然而就我目前所能理解的，我觉得没有理由去阻止我们利用电，而

只是因为电本身带有不好的东西。或者你现在有什么看法？

不，我不是这个意思。我的意思是，在这台机器运转的过程中还有一些不确定的因素。这很明显，如果有人把电闸拉掉，那么你的这台机器就会停止运转。但我们必须要考虑到这种可能，这就是我理解的在这台机器上的瑕疵。

**博伊斯：**是的，这也是我为什么要说：这是一台机器。它之所以能够成立，只是因为我们在哪里把它同其他能量结合起来。它从根本上只是某个事物的一个符号。我们可以说：机器象征了革命，如同塔特林<sup>①</sup>的纪念塔或者诸如此类的其他东西。当然，革新的力量属于人而不是这台机器。虽然这台机器里面有蜂蜜这个物质，还有油脂，然而人赋予了它全新的意义，那么我们就能够在这个关系中把人看作蜂蜜泵。所以有人就会一直在说：蜂蜜泵在这里，不在那里，那里没有，在这里，这里，这里！（笑）

这让我很感兴趣，如果它不再是台机器了，那么它究竟是什么呢？在我们所讨论的箱子的例子中，箱子就是箱子。请原谅我这么说，我觉得这很难说清楚，因为材料的差异就摆在眼前。那么，好吧，你可以说：机器就是机器，但怎么又说它是一个符号呢？

**博伊斯：**箱子是箱子，机器是机器。这没错，但我在做这台机器时设定了很多标准，这些标准与所用的材料是相匹配的，这和这个箱子其实并没有什么不一样的。我确实不是在随意地装配一台

<sup>①</sup> 弗拉基米尔·塔特林（Vladimir Tatlin, 1885—1953），雕塑家，是俄罗斯构成主义运动的主要发起者。他构想的“第三国际纪念塔”，虽然最终没有完成，但却成为现代艺术的一个标志。——译注

机器。

是的，我们确实不能把箱子给忘了！

**博伊斯：**我不会忘的，在我的眼里一直有个箱子。

我可以从蜂蜜泵拓展出去，我还可以从蜂蜜泵过渡到对人的讨论，然而我们在这个箱子上却做不到这样。

**博伊斯：**不，不，等一下，这是不对的！我们也可以拿这个箱子来讨论它与人的关系，看看人们是如何来对待它的。比如我们是让这个箱子保持自身的活力，还是把自己的意愿强加在它身上；或者我们在破坏什么，或者只是把它当作疯狂追逐利润的商品。箱子也是为这些问题而存在的，这台机器不过是还有一个其他的任务。

这个箱子从根本上仍然是一件经典的艺术作品。它具有迄今为止的艺术史所包含的所有要素，从开始到现在。我们可以说这就是一件传统意义上的艺术作品，早期的、传统的艺术品，一直以来它就被做成这样，而且现在看来以后还会做成这样，因为没有人想要用它去宣传什么新思想。但这或许可能会在这台机器上发生。但是就这台机器而言，它还是属于传统意义上的艺术作品样式。我为这台机器设置了很多标准，根据比例、材料、共振，也包括声音效果，就像被演奏出来的乐声，有时会很沉闷，有时又会很激烈。蜂蜜也是根据机器运转的速度、节奏等来控制它在管道内的活动。我为此忙碌了一个星期，替这些机械零件和铜杆确定一个合适的尺寸等诸如此类的工作。我考虑的问题和我们在这个箱子上所讨论的是一样的。当然我现在也很愿意听到有人对我说：听着，在这个蜂蜜泵上确实还存在着塑造上的缺陷。但我认为从传统意义上来说，它就是

一个完美的雕塑，我也不认为它需要满足任何形式或者其他什么的要求，完全不需要。我现在不知道如果我要再做一个这样的机器，我是否还会用这些材料……观众通常会在看了这件作品后说：下一次你还会这么做。但我认为完全没有必要了，因为这台机器已经相对完美地实现了它的意图，正如它在那里想要表达的。

那么我们还是应该去到那里亲自看看，或许还有一些是我们不知道的？

**博伊斯：**是的，你还是要亲自去看看这个形象，这是正确的态度。整个场景也扮演了一个很重要的角色。是的，这才是正确的。

但是，这确实挺难的，这个作为一个真实的道德机器的概念，它象征着旧事物向着新事物的过渡，人们不可能一下子就能理解。那么，很明显，我们要去做很多过渡性的实验，这就是很有必要的。这也再次证明了所有的事物都存在着缺陷，绝对是这样的。哪怕它们是带有新的、必然性的目标，它们也仍旧是有缺陷的。在传统艺术概念中好像所有的东西都真的可以解释清楚，但事情并非那么简单，就像我们在这个箱子上所看到的那样。哪怕就是这些看上去很简单而且长期为我们所熟悉的标准，它们也绝对不是现成摆在那里的。所以我们要把这些遗忘掉的东西，通过反复的练习重新找回来，至少你能够感知到它们。这是很重要的，因为我们不能把自己同人类的过去分离开来，我们不能忘记自己是被包含在这个完整的历史中，而总是一切从零开始；相反，我们必须真实地去再次呈现整个人类的历史，把它作为成长的历程，作为一种进化。

我的疑问正是由此而来，因为我很怀疑人们赋予物的那些意义。

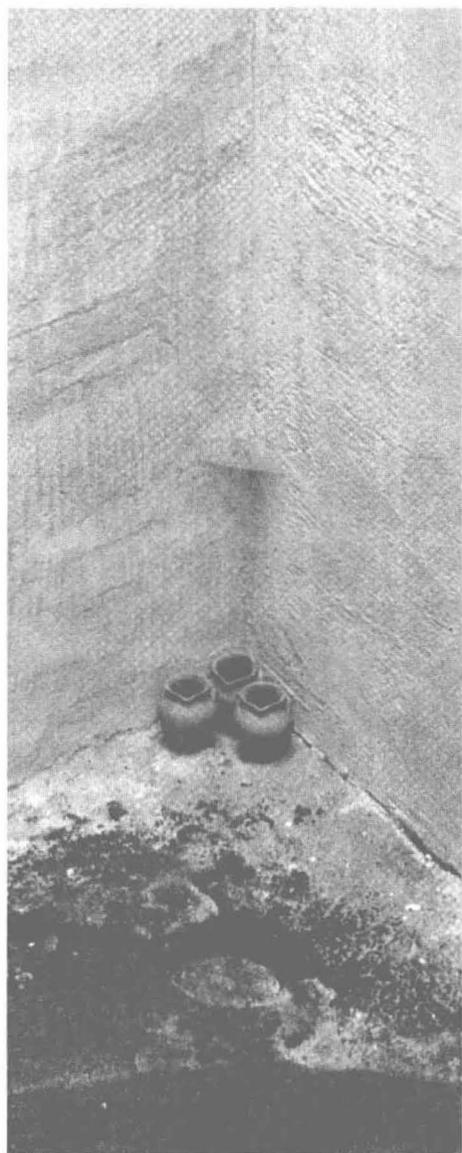


图22 《工作场的蜂蜜泵》中三个放在墙角的铜罐，1977年，第六届卡塞尔文献展

就像你所说的，或许这里并没有什么意义，无非都是些附加在上面的意义，相反，应该是意义存在于对象之中。最后，就像你自己说到的，让对象自己去说话……

**博伊斯：**对的，我完全赞同，不仅是对意义的怀疑，而且我知道这些意义是多么的危险。正因为如此，这个箱子显得非常好，箱子呈现的不过只是它自己而已，这就是它的意义，但绝不是那种附加上来的意义。

是的，这就是为什么我要去追问蜂蜜泵的意义。如果它也是和箱子完全一样的，那么我开始有点明白了。

**博伊斯：**对的，从根本上它完全可以被看作一个箱子，或者是一把壶，从中可以倒出咖啡来（笑）。没错，这里面还有东西，这就像太妃糖那样的一个填充雕塑，这倒是我们以前还没有过的，一个夹心的雕塑（笑）。

63 太遗憾了，我们现在闻不到蜂蜜的香味，我把这给忘了。

**博伊斯：**是的，我刚才说：我们以前还没有过夹心雕塑，这确实很有意思。但这当然不是事实。当这个蜂蜜泵开动起来，很快一个星期后来了一个考古学家，他说，差不多两周前他们在一处古代遗址进行挖掘工作——这还能是哪儿呢？当然是在希腊的某个神庙遗址——那里一直流传着各种猜测。后来他们在距离地表很深的地方发现了一个带有拱顶的地窖。猜猜看，里面有什么？三个装满蜂蜜的大铜罐（笑）。他对我说，蜂蜜被保存得非常好，而且仍旧可以食用，肯定是因为这三个盛有蜂蜜的铜罐被埋得很深的缘故。后来我也弄了三个这样的铜罐放在展示蜂蜜泵的房间里，它们是三个小



图23 《皮亚琴察的铜肝》起源图

铜罐，被放在一个角落里。我当然没有在罐子里放上蜂蜜，因为如果这样我就得再增加一倍数量的罐子，因为这些罐子里已经有精神住着（在场者笑）。现在蜂蜜在这个循环系统内；边上是油脂不停地在搅拌；再加上那里还有三个空罐子，它们又是精神的居所；这里面都存在着一个很大的相似性。

我总是会经历到这样的事情。现在我说一个不久前发生的趣事，这真是件很神奇的事情。每天早上醒来的时候，我习惯在床上多躺几分钟，这很奇怪，那段时间里我脑袋里总是闪过三个单词。就这样差不多持续了一个星期，我就把它们写在了床边。第一个是“Jupiter”，它就是这么自己冒出来的。第二个是“Leber”。第三个是“usher”。<sup>①</sup>“usher”是一个英语词汇。准确地说我是从语音上联想到的，它们都有共同的韵脚。我就在想：这里面肯定有点什么，我得琢磨一下。我就把它们记下来写在硬板纸上，现在这几个单词还一直留在上面。我和很多人都聊过，我最近都一直在琢磨这三个概念暗示出来的图像。碰巧有那么一个人听到了，他说：这很有意思。几天前他来找我，他说：啊哈，我在其中发现了很有意思的事，“usher”的意思是门卫，通常是站在门口的两个看门人，他们负责在节日或者庆典时接待参加活动的人。然后，他说道：我有个非常有意思的发现。这就是所谓的“皮亚琴察的铜肝”<sup>②</sup>。它是一件雕塑作品，但我们并不清楚它究竟是属于浪漫主义的，还是属于

① 博伊斯说的这三个词根据上下文可以分别译为“朱庇特”（Jupiter）、“肝脏”（Leber）、“门卫”（usher）。——译注

② 皮亚琴察的铜肝（Il Fegato Etrusco di Piacenza）是最著名的罗马前文化的遗迹。这是一个公元前2世纪或前1世纪初制作的铜的羊肝模型。1877年它在皮亚琴察附近被发现，今天被陈列在皮亚琴察考古博物馆中。它的表面刻有说明肝的各个部分及其意义的文字，可能是用来作为传授预言的器物。——译注

埃特鲁斯坎（etruskisch）风格的。我也是最近偶然发现的，然后我去请教考古学家，希望了解更多的细节。他继续说：铜器上面就写着“Jupiter”，还有两个看门人，除此之外就没有什么东西了。但在上面还有一些古怪的划痕，它们看上去像天文学上的划线，或者类似于某种数字的编排。我当时就说：没错，就是它，肯定就是它了；就是朱庇特、两个看门人和肝脏。这就是我耗费了那么多时间来研究的东西。现在我才真的是领悟到了。这完全是一个重要事物的显现，是一个非常有意思的态势的象征<sup>①</sup>。我现在还没有系统地去研究这个事物，我并不想匆忙下结论：这里面肯定有什么东西。不，我首先要让事物沉淀下来。因为通常情况下，人们听到这个事情的第一反应就会说：噢，看门人，什么是看门人？看门人通常就是站在边界上的人，他们在那儿起到了内外转换的中介作用。这就很清楚了，“usher”，或者说“看门人”，所象征的不是别的，正是暗示了一条线、一个处于边界的位置，在这里某件东西从一个状态转变到另一个状态。无论怎样，这就是我研究的主题。肝脏，简单的解释就是生命，因为肝脏（Leber）这个词就来源于生命（Leben）。在中世纪或者稍早的时候，Leber还是被写作Leben，因为肝脏被人们认为是一个主要的生命器官。“朱庇特”毫无疑问象征了一个并不直接处在这个空间里的存在，它是在这个边界之外的。因此，单就这个图像已经很清楚地表明：看门人站在中间，肝脏就是生命，位于上方还有一些其他的東西与生命相连接。当然，我认为这个解释还有些简单，但这确实是可以与之相匹配的图像。现在我对此还有很

① 原文为 eine sehr interessante Konstellation，英译本作者谢利·萨克斯（Shelley Sacks）在这里把Konstellation（态势）意译为 matrix of ideas（母体）。参见 *What is Art?*，Clairview，2014，p. 54。——译注

大的兴趣，但我并不打算深究下去。这也许是其他人要完成的工作，比如罗马人是如何来解释的；或许换个角度，他们又是如何在现实生活中来演绎看门人、肝脏、众神这些象征的。但这不是我的工作。当然，我现在是明白了，现在我再仔细看一下，这确实是非常明显的。最终所有的东西都包含在这张图中。现在你要抛弃掉那些形式

65 观念，进入到这个明确的力的态势的图画中。在这个图中“朱庇特”和边界位置等的意思都是非常明确的，而我们说到“肝脏”就是指一个明确的生命器官，它和心脏是完全不同的一种存在。现在我们就进入到不同的态势中，它们是由各个不同方向的力建立起来的。尽管如此，它们都是相互交织在一起的。一个化学家不过是在这个总体中抓到了一些相对类似的结构而已。然而它们之间的差异是如此之大，就像月亮和土星，或者是地球和恒星，等等。我们应该明白：我们现在进入到这种塑造性的讨论，它就是各种造型意图的各种表现，而这自然激发了我们对雕塑、艺术乃至整个人类的极大兴趣，从中我们可以去想象为什么肝脏是肝脏而不是心脏，大脑是大脑而不是口袋。如果我们根据这样的观念去建构或行动，那么从根本上来说就是一种生态学。如果我们坚持从这些客观存在的资源中去思考问题——我现在说的资源是非常宽泛的，其中也包括精神的作用——那么，我们有了从根本上去组织这个社会的可能性，在这个社会中所有的都将是相互契合的，所有的都将是和谐的。当然这里仍旧存在着时间因素。时间因素具有无法估量的重要性，因为今天事物所呈现出来的态势和明天的是不一样的，所以我必须要一直观察它们。我当然不能离开这个观察岗位，因为我们不能丢掉知觉而去对这个整体性的解释进行长期的研究；我们也不能说：既然如此，就让它去吧。然而，或许我还是能做些其他的事。我可以改变

我的生活节奏，我会在那里设置一个代理人（Vertreter），我把他放在那个点上，放在我的那个观察点上，那么此时我就能够抽身去做些其他事。这完全是可行的。不是这样的吗？就像我们曾经说的：这就是雕塑有意思的地方（笑）。为什么我现在愿意再说一遍这个故事，因为这确实就是我工作的动机。当这样的动机变得越来越强烈，以至于成为一个无法回避的要求时，我就会用一个确定的形象把它呈现出来。我不是在一条流水线上工作，这里面必须聚集到一定的程度，否则我就不会去表现它，我会让它继续保持原样。

你说的机器与我们通常所指的机器是不同的，因为人们始终需要机器去生产些什么。然而，我们在看一棵树或者一朵花时，我们实际上是得到了它们自身所带有的图像特征，这也是由实质构成的东西。它们从功能关系的意义上也可以被称为一台机器，但它们不是去服务什么、制造什么，而实际上是为自己建立起一个符号。或者我们说，某些东西它们并不表现为现象，或者作为一种非现象的存在，就像它们作为力或者力的关系出现，但当它以质料的方式显现出来，那其实就是作为符号，我们可以说它是植物，不是机器。所以，无论你说它是蜂蜜泵也好、机器也好，这些机器特征其实更多表现为图像特征，哪怕是这里面确实存在着机械部件，比如泵或者发动机。所以它实际上更多呈现为符号化的本质，而非机械性的本质。

**博伊斯：**是的，完全正确，也可以说是图像化的本质。它实际上履行了一个图像功能。这完全是正确的。但是尽管如此，我们也不能忽视这台机器的存在。或许有人把它看作一个有机组织的暗示，当然我们首先就会联想到心脏的功能。但也会有人走进来说：这就

是一台机械装置。但毫无疑问，蜂蜜泵正是从这台机械中体现出来，由此具有这样的一个图像功能。

同样，我也是这么看画在纸上的一条铅笔痕的。如果它失去了图像功能，那么我也就没有必要去看这张画了。我知道这是有人在纸上用工具摩擦而留下的黑色痕迹，这其实也就足够了。铅笔痕本身就是一个东西。如果它只能和自己发生关系，那么这也谈不上是什么艺术。但我也总不见得说：这里非得有个铅笔厂，否则你就不能完成这个图像。

**博伊斯：**是的，你说得对，但这是另外一个问题。毫无疑问，我们在没有理解物质材料的情况下也可以做点什么，但问题在于我们还可以用不同的方式来安排物质材料。机械性的东西也可以用另一种方式被制造出来。我们可以说，能量的输出或者类似的东西能够以另一种方式被生产出来，比如说像人的器官组织那样。当然人的器官组织绝不是机器，就像心脏无论怎样都不是一台泵。

没错，我认为只要你是人，你就绝不可能不经历物质材料的过程而获得与他人的交往。哪怕此刻我在说话，我就得依靠喉咙、骨头、声波，就像我需要一个可以发出气流的物质；而另一方面，你的耳朵里肯定需要有一层接受气流的薄膜，否则你就完全听不到我说话的声音。不可能通过某个特殊材料复制出这样的替代品。相对于其他材料而言，耳膜的质地更加富有弹性。但从根本上它们是一样的，无论是我说话，还是收集铁片，结果都会产生一个东西。我们总是通过对物质材料关系的把握而获得某个信息，这完全是具有普遍性的。因此，没有物质材料，要在人与人之间传递信息是无法想象的。

那么，可能这里就会是这样的：我把材料当作第二性的东西，就像传统艺术理论所认为的那样。是信息，或者说本质规定了材料，而这个材料终究是无关紧要的，重要的是传递出信息。那么根据这个原则，我们刚才讨论的这个箱子，也可以这么说：信息也就是这个材料本身。

**博伊斯：**是的，因为我们现在生活在一个完全不同的时代中，所有的物质材料都在发生变化。也就是说，没有一个材料今天和明天都是一样的。如果有人还是持经典唯物论的物理学或化学的观点，那么他会很轻易地说：不是这样的吗？物质守恒，铅永远是铅，石灰永远是石灰，不会流失，更谈不上什么进步。并且他们还很轻率地宣称：物质材料是稳定的，而且是永恒的。然而这是不对的，而且这种说法也存在着内在的矛盾，事实并非如此。现在我们与事物的关系越来越亲密，但却对所有材料在历史的进程中所发生的变化视而不见。今天的材料比起五千年前或上万年前有着完全不同的物性。我现在说的物性与化学家说的属性并不相同；他们只是把它们扔在天平上然后去测量，这是在完全不同原则上的讨论。那么在这种情况下，换一个不同的视角去研究物质就显得非常重要了。比如说，这种视角可以把我们对物质的理解从对视网膜的依赖和纯粹形式意义的讨论中解放出来，转而进入到对于整个力的关系的领会中。因为力的关系是在物质关系中自行展开的，它们完全不具有纯粹理性的、分析性的因素。人们在那里试图通过分析和阐释信息而掌握它们，从某种程度上这只是根据逻辑的方法或其他类似的方式而得到的；相反，物质是远离逻辑的，因此直觉、灵感和想象力的官能在那儿就显得尤为必要了，否则我们就无法了解它们。我们以前曾经来到过这个转折点，那时我们已经认识到要去感知那些最重要的，

也就是那些正在发生的真实，因为如果我们不能感知到这些真实，那么我们所感知到的就不再是真实的。我们所感知到的真实正在被各种东西所扰乱，事实上它们对于人类而言已经不再具有内在的真实。这些东西完全是一种自我炫耀，就像是汽车这种产品样式，或者是通过金钱实现的资本主义的循环，等等。所有这些都是预设的和强迫的，它们正在成为真实。然而所有这些都是缘于缺乏对于事物内在实质的感知，而这只有通过练习才能被感知到。然而，现在那里依旧还是一个空洞的，这就是真实。这些东西不过是假借真实之名的自我标榜，但真实不是这样的。现在这就是一个极端对立的图像，从原则上来说就是这样的，而且肯定就是这样的。

我并不是在说那是什么，相反，每个人都应该自己去思考，这些只不过是我自己的研究结果。正如我所看见的，首先你们今天也要发展出这样的兴趣，就像我那样去思考事物和工作。我很高兴我能够在这些事物的研究中形成一个很粗浅的认识，但我能走多远，是否成功，这些我都不知道。因此我说：这只是我工作的结果。每个人现在都可以来检验，这究竟是真实的，还是不是的。我们在这里讨论的并不是信仰。或许人们有了知识，他们就不再会去信仰什么了。会是这样吗？不会？你作为一个牧师现在又是如何行使你的职责？当然也并不是说人们因为想要获得知识就必须放弃信仰。我可以这么说吗？

这是肯定的。他们会去信仰，但大多数情况下他们对此并不了解，因为他们要的只是信仰。这也就是为什么现实会被当成真实的原因。

**博伊斯：**是的，请再重复一遍，这很关键，这个问题很重要，你是怎么说的？

这就是一个反转：很多人乐于去相信什么，但他们并不想去了解。结果就会像你所说的，现实的表象攫取了真实的身份。

或者他们愿意信仰那些出于自身目的而强加给他们的，也就是你说的欲望性。这些东西追求的是被承认，因此一旦它们提供给我们一个形象，那么我认为，这个形象可能马上就会成为一种真实。

对于事物的知识始终是一个洞察能力的问题，但这种知识也只是具有中介的功能。比如说我们此刻在这里交谈，我们不仅仅是去相信你所说的，而且也是去了解，某个人，他是怎样在与事物的交流中通过某种方式尝试了比普通人更多的练习；我们在这里也就亲历了这种可能性，它把我们带入到某种东西中，或许那是我们自己还没有触碰到的。那么对这种亲历的探寻也就是对知识的探寻，哪怕我们自己的观察并没有在每一个过程中成为直接的证据。但对于我们每一个人，每一个走在这条道路上的人而言，这种感知是真正的感知，它同时也在向我们传授一种知识。它也有这个能力，就像我们现在说的去相信那些我们还不知道、但在探寻的东西。当然这不是一种盲目的信仰，而是建立在对真实的感知的基础上，建立在一个人的真诚之上——是他实现了那些我们自己还没有实现的东西。但不能把信仰建立在那些抽象的教义上，而应该一直建立在这样的人或事物上，我们对此的探寻建立在和那些亲自做过研究并且是亲身经历过的人的联系上。这也正是人智学现在所面临的问题。当人智学被教义化了，那么它也就和教堂里的信仰没有什么区别了。然

而如果这个人的工作是建立在真实的感知上的——比如他通过这种方式去理解《自由哲学》<sup>①</sup>，哪怕就是在某种程度上——那么他对于事物的研究，尤其是他所表达的那些建立在感知上的思想，就能够为人们所信任。因此，我就可以开始让这个思想指导我的生活，哪怕这并非我自己观察到的。

**博伊斯：**很清楚，这也就是信任。这也是信任的最高形式。但它也很容易和其他概念混淆起来。人们把信仰理解为某种东西……就像我们说的把它套上一个非常崇高的概念。因为信仰是一个很现实的认识结构，它传授知识，缔结联系，这都是非常实际的。但它也会因为确定的内在必然性而崩溃，这种必然性指向了人的自由、自决及独创性。正如你所说的，这也是我认为非常好的说法，信仰只能作为一种信任的尺度发挥作用，你会在某个事例中发现那些确定的、值得信任的尺度，然后你说：我所做的是如此的微不足道，因为在这些东西上我始终能够获得在这条道路上继续前进的信心。这是对信仰完全不同的一种理解。从这个方面来看，甚至可以将它理解为权限（*Autorität*）的概念。因此我可以这么说：在观看的那一瞬间，一棵树实际就成为一个权限。事实上相对于这些基于内在心理结构的知识和信仰而言，这是一个非常重要的客观实在，它不仅仅是具有生物性的基础，而且也是作为一个并非由人类创造出来的雕塑。它正是一个权限。或许它本身是并不具有权力的，而只是在设定一个尺度。这个尺度，在这里，在这个箱子上，又再次浮现出

<sup>①</sup> 《自由哲学—当代世界观的基础—根据自然科学的方法展开的精神观察》（*Philosophie der Freiheit – Grundzüge einer modernen Weltanschauung – seelische Beobachtungsergebnisse nach naturwissenschaftlicher Methode*）是鲁道夫·斯坦纳于1893年出版的一部重要哲学著作。——译注

来。当然，人们肯定是用这个尺度在做一个和树完全不一样的东西。因此它确实存在于事物的联系中。无论怎样，我觉得你说的是正确的。但每个人都必须认识到信仰的意义如今正在发生转变。

我还有一些其他的问题。热究竟应该被理解为实质，还是工具——或者完全不应该将两者分开？

**博伊斯：**如果你说的这个热不是指物理性的热能，而是赋予形象过程中的一个部分，是另一个不同的极，那么，热确实应该被理解为实质，而且是作为进化的基础物质。或者我们简单概括说：当人们在谈论物质世界的形成，也就是在讨论实质的意义，比如我们谈到的蜂蜜、水晶、铜等时，那么我们就是在把这种热原则回归到一种物质；但它完全不像质料那样是现成的，而是一种进化的释放，这就是创造的最初原则。<sup>①</sup>如此人们就会明白这个通过有机生命传递出来的进化法则如何从总体上产生了如此多的材料。因此我们不能说某种材料是预先规定的，结果一株植物就可以长在上面，并由此而得出结论：首先得有土地，然后植物才能生长。恰恰相反，这其实是一种联合式的形成。也就是说：不是植物需要土地，而是土地需要植物，这样它才能成立。当然，所有的材料都是经历了有机生命的过程而形成的，但它并不需要长得像一株植物那样。然而，整个物质世界都在经历这种植物性的过程，首先是一种热性的、植

① 博伊斯在这段对话里非常明确地指出了“实质”具有一般意义的物质实在性。我们讨论这个物质世界就是在讨论实质，但它又不如“质料”那么现实，虽然“实质”可以通过“热原则”回归到一个具体的物质形态，但这个具体的物质存在不是孤立的，它是在一个总体上的运动，或者说是进化的释放，由此形成了我们这个多样性的世界。所以正如下文所言，在这样一种世界形成的关系中，因果律是值得怀疑的，事物与事物之间的关系是一种在总体原则上的联合。——译注

物性的、流动性的，然后变得越来越稳固，最后就像一块石头。这也是在经历一个有着确定终点的物质与精神、精神与物质关系的过程。这不是对立性的，也完全不是彼此分裂的二元论，而是一个统一的过程，你能够想象它们是在一个相互翻转的运动中。因此我要在这里要说：我们为什么不能再一次摇动整个世界呢？

我一直在说：我们能够再次去摇动整个世界。我曾经说到过一种顺势疗法<sup>①</sup>的过程。这种顺势疗法的过程指的是通过冲淡的毒素重新建立起某种治疗性的物质，它和我在上面提到的方式相似，即我们把物质世界中的物理性部分全部去除掉，而仅仅剩下造型原则，它就像顺势疗法中的药物。力的观念被包含在其中，造型原则也被包含在其中，然而其中所有物理性的部分都要被稀释，以至于它们不再真正存在于物质之中。因此我们有理由说：最终所有令我们不满意的東西都能够被扭转过来（笑）。当然，这是一个玩笑，但这个说法是正确的。我们确实可以把这个过程重新反转过来。我们现在不应该这样去认为：所有，所有我们说到的东西都像一块石头那样顽固不化，而且永远会那样死硬。终有那么一天，我们将再次摇动整个世界。

我也是这么想的。

**博伊斯：**是的，我们不仅仅是要想到这些，我们还要有行动。

是的，但当我“去思考”时，我认为就是和这个过程有关的。

① 顺势疗法，又称同类疗法，由德国医生塞缪尔·哈内曼（Samuel Hahnemann）于18世纪创立。顺势疗法是替代医学的一种。顺势疗法的理论基础是“同样的制剂治疗同类疾病”，意思是为了治疗某种疾病，需要使用一种能够在健康人中产生相同症状的药剂。目前医学界对这种治疗方式大都持怀疑态度。——译注

**博伊斯：**这确实是和思想有关的，但我们还是能够很实际地把它和物质材料联系起来。我们可以做到。

我想再回到热的问题。这是否就是指在我们生活中的一种潜能，它正是与意志方式联系在一块的？

**博伊斯：**是的，我们已经触及了这个问题。然而，无论怎样，热首先就是内在于一个有机组织的。热就是在某一个瞬间，一个有机组织所产生的强烈的内在表现。在植物中，热过程常常表现为纯粹的生理学方式，而且首先被包含在质料的化学转化过程中。但对于动物来说，它本身有一个很明显的体温特征，你可以用温度计测量到。我们也都知道，正是因为人本身就是一个热存在，因此人类发明了体温计。所以说人并不需要转变成为一个热存在，因为体温计证明了人本身就是一个热的有机体。当这个有机体发生混乱时，人——如我们所说的——生病了。而热的精神原则是另外的一些东西，是的，就是人们所称的爱，爱是最高的意义。这毫无疑问是一个热原则。

### 来自自然的造型对象

究竟为什么要把这些东西摆放在这里？

**博伊斯：**是啊，为什么我们要在这里放一个小鸟窝呢？它暗示了一个毡制品，或者其他类似的？不，这些东西存在着，这已经足够了，这没有什么好争辩的。其中的一些东西我们已经提到过，现在又看到了它们。福尔克尔先生已经向我们说明这些头骨是他从非



图24 三个动物的头骨

洲带回来的。其中一个豪猪的；另外还有一个是猓狨的，也就是一种猫科类的头骨；还有两个猿的头骨，一个是幼猿的，还有一个是老猿的。没错，我们能够在这里非常清楚地看到，造型是如何和一个无限多的精神意向联系在一块的。你只要看一眼，就会发现幼猿的头骨和老猿的头骨是完全不同的。老猿的头骨更加向前拉长一些。事实上，在进化的过程中，幼猿的头骨最接近人类。而老猿的头骨则变得更像动物，它的嘴部像犬类那样被拉长，像石头一样坚硬而粗壮。

我把这些东西带来，是因为你可能需要展示一些物品，它们能够让我们也参与讨论，补充说明一些问题，或者可以转而去讨论这些物品之间的关系。

**博伊斯：**很好，很好，但这些东西本身就很有意思（开始逐一地查看这些物品）。这些鹅卵石很明显是从一大块石头上分裂出来的小碎块，历经了一个自然的过程；或者也可以用火烧、冷激的方法，把它们从原来聚合的状态中分离出来。这些石块在河床上，或者是在冰川流经的地方，等等，被水冲刷着，就像一个雕塑家加工他手上的材料那样；在每一次和其他材料的接触中，它们都在不断地产生着变化，而且这个过程始终持续着。显然，在形成这些大小适中的石头过程中，有一个“拿走”（Wegnehmen）的概念，通过这种方式，一个确定的形象产生了。

但水晶则是另外一种情况，它是从外部逐渐累积而成的，这自然是一个“增长”（Anwachsen）的概念。但无论怎样，这还是一个来自外部的过程。然而，在形成水晶的过程中肯定还有些其他的东西，那就是一种辐射状的力，它像是经过数学计算那样贯穿于所有

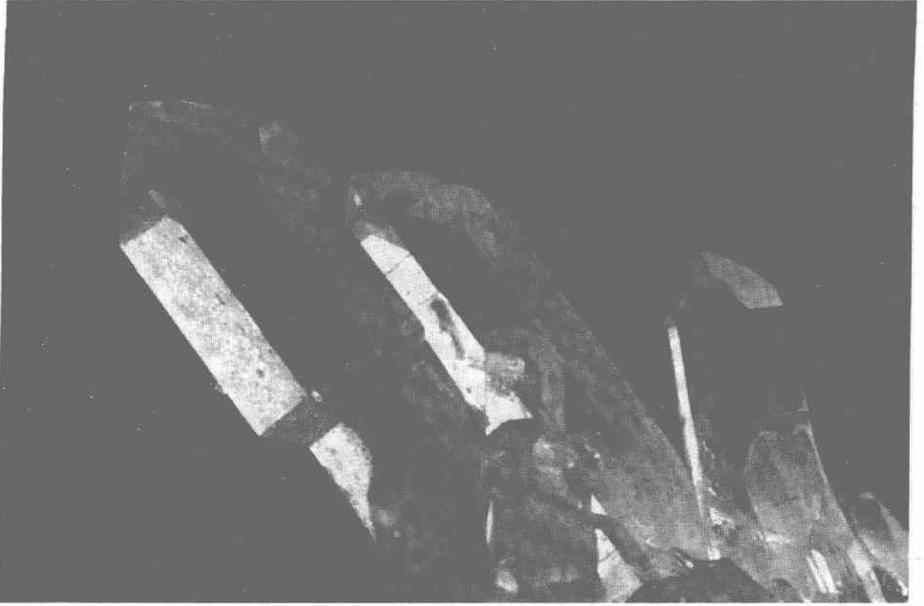


图25 水晶，所谓的杖状石英

部分；尤其对这种特殊的矿石而言，它自身始终有一个非常特别的规律性的东西。同样，鹅卵石也有着是一个非常确定的态势。

然而，骨头又是另外一种情况，你在它上面确实能够找到一条接合线，那么我们可以说，骨头是属于塑造的概念，因为它是一个有机组织的生长过程。这可以被观察到，骨头是在一个流动形态中产生的，到处是旋转、涡流的运动，完全是一种螺旋或者涡流特征。事实上，骨头首先是一个固化的流动形态，如果你仔细观察一下这些骨头，那么这个内在的流动形态还是能够被识别出来的。因此骨头确实是一个由内而外的塑造过程。所以，我对塑造和雕刻是有区分的，单单从制作方式上就可以看出来。然而很多人在加工石材的时候，却是用塑造的概念来解释，但这其实和我们说的泥塑是完全不同的方式。虽然泥塑的做法首先也是从外部开始的，但尽管如此，我们还是要把这种可塑性的黏土看作一种能够深入到事物内部的材料。一件雕塑作品要真正让人信服，它就必须像一个从流动形态中生成的有机构造那样被建立起来。你必须从内部开始去把握整个事物。实际操作中我们也是这样做的，先用泥塑做一个内模，然后再翻制出一个空心的雕塑作品。特别是我们在做金属加工时用到的冷作敲打工艺，在这个过程中我们把一个实心模具放在一个空心的金属壳内，然后用锤子从外面敲打金属材料。塑造的原则在这里也扮演了非常重要的角色。然而在加工石头时，却总是从它上面拿走部分。通常你需要一个非常精确的计算，制作过程多少是带有些理性的，这无论怎样都是一个系统工程。你首先敲去一个角，把这一部分拿走，里面的大块形体就会显露出来了。在某种程度上，在事物的形成过程中确实存在着相互对立的两种方法，因此这就变得很有意思。你对此有什么看法？

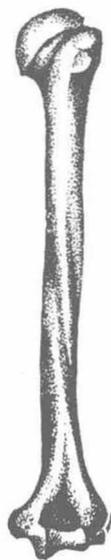


图26 骨

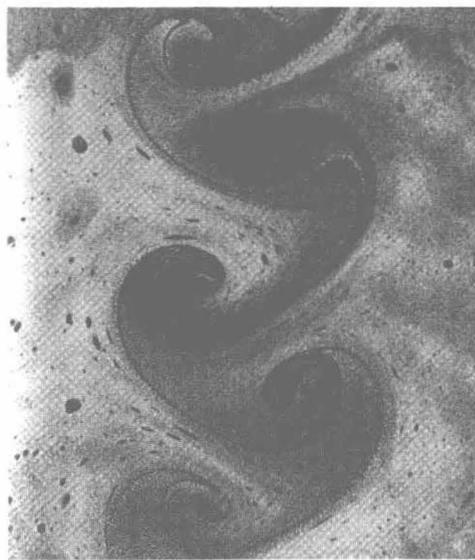


图27 涡流旋



图28 鹿的嗅觉器官

这种方式也正是歌德在自然科学研究中发展出来的，我们不仅只是平行地在考虑两个事物，而更多时候是去尝试在事物的串联中建立起从一个到另一个、再从另一个到一个的方法。这种观察，从一个到最为接近的另一个之间的迈进，事实上本身就是一种创造，73 因为最后决定的结果不再是孤立的，而取决于我是否能够去完成这种从一个进入到另一个的运动。如果这是可能的，就要让直观成为一种理解，所以我就不能把物排除掉。我在理解中需要它们，然而如果只是孤立的物，那可能也并没有什么意义。在从一个到另一个的连接过程中，每一次都要越过其中的空隙，实际上这始终是一个感觉——超感觉的过程，是一个与实质相连的创造。

**博伊斯：**是的，这真是妙不可言。

你现在能够根据不同的视角把这些物品联系起来吗？就像你此前为我们解释的这个箱子那样，也是根据一些非常明确的前提条件，它们对产生这个明确的对立关系是至关重要的。

**博伊斯：**可以，对立就是以一种确定的方式存在着，也就是说在骨头这个例子中，我们看到它具有一个非常明显的有机组织原则，这显然是来自涡流的运动。然而，它还具有另外一个原则，是辐射状的，也就是朝向所有方向的运动——我不想纠缠在复杂的概念里——这其实就是指某种几何原则。那么在那里，一方面是涡流原则，亦即一个有机组织的涡流原则；而另一方面，在事物内部存在着一个非常强烈的数学性的定向力。无论如何，这种定向力对于事物来说是非常重要的，有了它就有了角度关系，而在螺旋形态中这是不存在的。正是由于这两个原则的相互作用，很自然地在物体内部形成了晶体结构和角度关系。首先我们把整个物体看作一个大

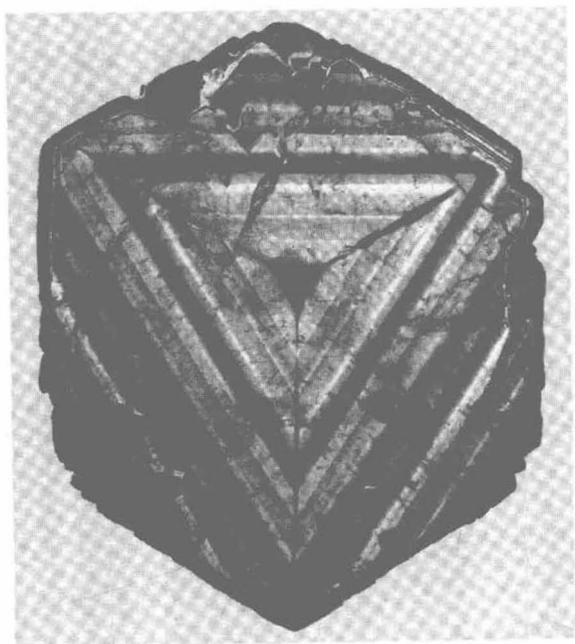


图29 电气石

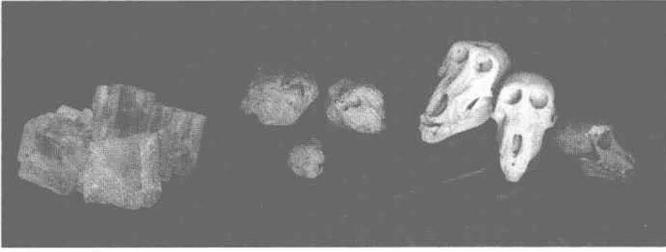


图30 头骨和石头的排列

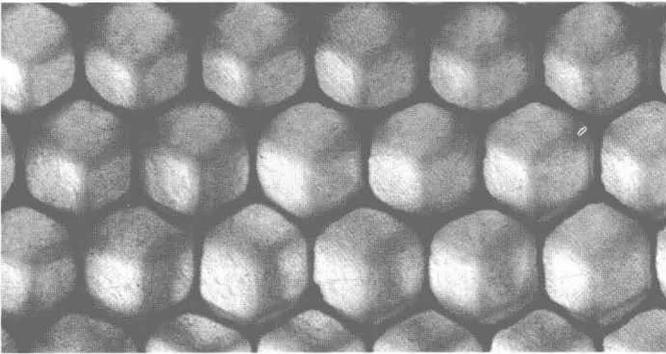


图31 蜂窝内部的晶体结构



图32 鸟巢

的夹角，这刚好是物体的两条边线，那么我们就有了一个对称性的构造。当然，所有的细节都是在有机的、流动形态的过程中逐一形成的，如果你仔细观察一下这些骨头，就会看见这样的形态。这和我们把牛奶从盒子里倒出来时所看到的完全一样，牛奶也是如此旋转的，因此从根本上说这些骨头就是一种凝固的流动形态。但从总体来说，几何构造在物体中也是无处不在的。尽管存在着两个造型原则，但在它们的相互作用中，在这里，只是其中的一个具有更强的影响力。在这中间还包含了一些混合形态。在非常微小的结构中，我们或许可以看到一种晶体构造，它是夹在两极之间的一种无定形的硅酸。它确实存在，我们可以说是处于一种已经存在的数学性构造中，然而相对于最终形成的骨的形态而言，处于这一趋势的它在此时更多表现为非结晶的状态。所以这些石头就保持这样挺好。它在提醒我，尤其是对于雕刻家来说，雕刻的意义总的说来对于我们说到的物质认识论、构成以及形态的成长是比较弱的，因此我对塑造和雕刻有着非常明确的区分。我把塑造和一个在可塑性材料中的有机生命的工作联系起来，它一定是从内部完成的。然而一个雕刻品，它是通过往外拿走部分材料完成的，因此现在这些石头肯定比它们将要成为的样子具有更多的内容。

那么在实际中，蜡正好可以把这两者连接在一起。

**博伊斯：**完全正确。我们现在可以把它放在恰当的位置上，然后在这里拉出一条连线来。

这可真有意思。蜂窝的内部是晶体结构，但它在整体外形上又是圆的。蜂窝可以按照它形成的方式被拆解开来，也就是说它完全

是一种晶体和几何化的结构，但蜂窝的生长过程却像一个器官，呈圆形的发展，并且始终保持圆形。自然界中的蜂窝始终像蜂群那样具有这种悬链线<sup>①</sup>的特征。

**博伊斯：**最不可思议的就是这个蜂王的蜂窝结构，它完全是一个口袋状的特征，当然在蜂窝的内部还是晶体结构。

这确实很有意思，如果你观察一个鸟窝，它不是从外部形成的，正如蜂窝也不是从外部形成的那样。但鸟窝本身不是一个晶体结构，而是一个向四周发散的圆形构造。这是一种内腔式的结构，它的物质构成同样是具有组织性的，但不是结晶质的，而是缠绕的。

**博伊斯：**一块毛毡，是的，真正的毛毡。顺便说一下，这实际是一条毯子，而不是毛毡，像一块用旧的粗呢羊毛毯。这条毯子也是具有织造结构的，但不管怎样，它表面是一层相互缠绕的毡毛，这是很明显的。

是的，但这又是一种完全不同的东西（看着一块铜片）。现在我们该怎么看待它呢？

事实上它像一种凝固在这个形态中的液体，就像它现在呈现出来的那样，实际上是从外部被挤压成的一个平面。可以说，这个固体形态是用四个直角符号示意出来的，而液态的流动性则是通过镜面反映出来的，因此这两个方面——固体和液体——正是通过金属的物性结合在一起。

**博伊斯：**是的，但放在这里的東西从根本上还是有着很大差别

<sup>①</sup> 悬链线（Kettenlinie），是两端固定自然下垂的弧线。这里指蜂窝的和聚集的蜂群在外形上都呈现出这种悬链线特征的弧线。——译注

的，绝大多数东西都不含有金属。唯一的金属材料就是这个铜片。除此之外，还有木头、茶壶，所有的，包括地砖和墙上的石块。

但这里的铜片并不是木头那样的自然形态，它是被加工过的！

**博伊斯：**是的，它是一块被辗压过的金属片，很明显，这是一片冶炼出来的合金铜。自然界中确实也有纯铜，但非常稀少，而且都是相对较小的颗粒。当然像这样的金属形态的铜自然界也有，但很稀少。这种合金铜的主要成分是一种青铜，它是通过化学方式合成的。

但这好像看不出有什么植物性的结构？

**博伊斯：**如果你发现的是纯铜，就可以看到它是一种植物性的结构。它看上去像树枝状的突起，类似于苔藓的结构。顺便说一下，锡也是如此，也是具有植物性结构的金属。

我们可以在蜂窝和铜之间建立起一种联系，这当然是从蜂窝的功能上来看，就像今天对铜的使用一样，它具有一种热传导的功能。蜂窝实际上是封闭的，也就是一个绝缘体，保护了蜂蜜和幼虫。

**博伊斯：**而铜恰好不是一种保温材料，相反，它是一种非常好的热导体，能够很快地传送电和热。导热和导电差不多是同时产生的。当热传导发生时，同样，在那里也总是会产生一个导电的现象。它们是同时完成的，虽然在数值上并不相同，但始终是完全合乎比例的。

玻璃不是这样的。

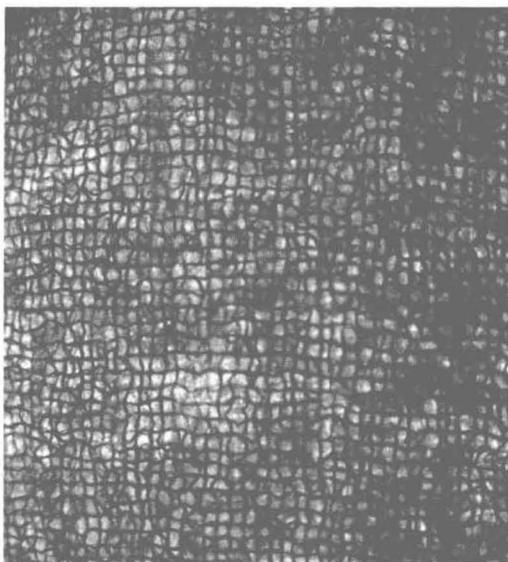


图33 羊毛毡的组织结构



图34 植物状的铜结构：钒铜铅矿

博伊斯：玻璃不是金属，我现在说的是金属。但蜡有很好的保温性，也就是说很难传热。热量需要很长时间才能透过蜡，而当热量在蜡的内部时，又需要很长时间才能散出来。所以如果有人用蜡做一个大雕塑的时候——我碰巧曾经做过一个很大的——你要等到表层结块，那可真是要花很长的时间。虽然表面会很快结膜，但那也只是很薄的一层膜，内部很长时间还是保持液态状。如果过早地打开模具，那么液态的蜡就会很快流出来，因为没有模具来支撑那个薄薄的外层了。另外，当它被加热后，那又要花很长时间才能完全冷却下来。我现在在明斯特<sup>①</sup>做一个很大的雕塑，里面有一部分是蜡，但主要是油脂。但等这件雕塑完全冷却下来却要花掉四个月的时间（笑），整整四个月。我都怀疑它再也冷不下来了（笑）。结果我们弄了一根探针，每天插进去看看，这个过程的推进真是太漫长了。终于在四个月它冷下来了。但是一旦它冷却变硬，想要再次让它软化，这又是极其困难的（笑）。在它软化前，又得花上四个月。

那就用火来烧，这样不行吗？

博伊斯：当然可以，我们可以换用另一种方法，用相同大小的铜块来浇铸。铜其实是很难浇铸的，因为它很脆，所以要添加锡，这样就变成了青铜，青铜是很方便浇铸的。相对来说青铜会很快冷却，因为其中的铜散热会很快。一旦外层冷却下来，就会马上影响

<sup>①</sup> 明斯特（Münster），德国北莱茵-威斯特法伦州北部的城市，也是该州的文化中心。此处指1977年博伊斯受邀参加了明斯特“雕塑1977”的展览。在展览中，博伊斯制作了一个长达10米的楔形体块，它是由油脂和蜡混合而成的，并被切割成5块展示，作品题名为《油脂》（*Unschlitt*）。——译注

到内部。因此如果使用铜材，热量会很快散发掉，但蜡油和油脂类的物质却可以很长时间把热量保存在其中。

这就是为什么蜡烛可以燃烧很长时间的原因，因为它的表层能够很快冷却结膜，从而隔绝热的传导。

**博伊斯：**没错，毛毡也是隔热的，类似毛毡的材料都是很好的隔热体，因为毡毛之间会含有大量的空气。

我确实有一个很重要的发现，在铜器上还存在着一种乐声，而在其他材料，比如石头、骨头和蜡上就没有。

**博伊斯：**是的，但其实石头也有声音，尽管不是像你所说的那种乐声的特征。

但也会出现这样的情况：当你敲打铜时，有这种乐声，然而当铜被加热后，再去敲它，就没有这种乐声了。

**博伊斯：**因为它被软化了。

相反，对于钢材来说，在加热和冷却的过程中，它的这种乐声反而更加强烈。

**博伊斯：**但铜不是这样的，铜和镍都不是这样的。铜其实是在挤压过程中才产生了金属的硬质。因此当你敲打铜的时候要防止它脆裂。但当它被再次加热的时候，那种乐声就消失了，因为它变得像油脂那样软，你可以称之为蜡化，是可塑的，在这种情况下乐声就消失了。密度是金属发出乐声的前提。我相信我也可以用其他材料来产生这种乐声，只要这些材料满足了确定的条件。我就可以用

水晶石做一把音叉，也可以用它来做一把木琴、一架玻璃钢琴，这都是非常精彩的。但无论怎样，我都要把这些东西做成一个可以震动的弦，这样我就可以让它产生频率。这些都是必须要满足的条件。

78 那这样看来，铜也并非有什么特别的。

**博伊斯：**这倒也不是的，哪怕是这些材料满足了必要的条件，比如水晶石或玻璃，但是作为乐器，我们还要考虑哪一个会更合适些。铜的声音比较沉闷，正是因为材质的可塑性使得它具有面团般的特性。而青铜声音更加清脆，因为它是一种合金属，可以整体浇铸，在浇铸中这个材料会变得很紧密。所以纯铜适宜锻造，而不是浇铸。当用纯铜来浇铸时，就会留有很多气泡；同样，银也是属于锻造性的，不能用来浇铸。当用银来浇铸时，到处都会是气泡，彼此游离开来，根本无法压缩成形。黄金既可浇铸也可锻造，铁也是如此。这其实很值得去研究一下它们为什么会是这样。

对我来说，我真正关注的是一件作品在本质上的显现，无论你尝试用什么方法，它都是内在的，但最终结果还是会产生一件真实的艺术作品。当然现在说的不是传统意义上的那种艺术作品，而是像我们今天早上所讨论的那样。但是它又必须要成为一个观念，这肯定不是在玩一个噱头，而是要能够真正地让它进入到讨论中。因此，这不仅仅只是一个装置。你的蜂蜜泵虽然也是一个装置，但却要丰富得多。

79

**博伊斯：**没错，我肯定不会反对你的说法。我只是极度不相信什么“艺术作品”的概念。

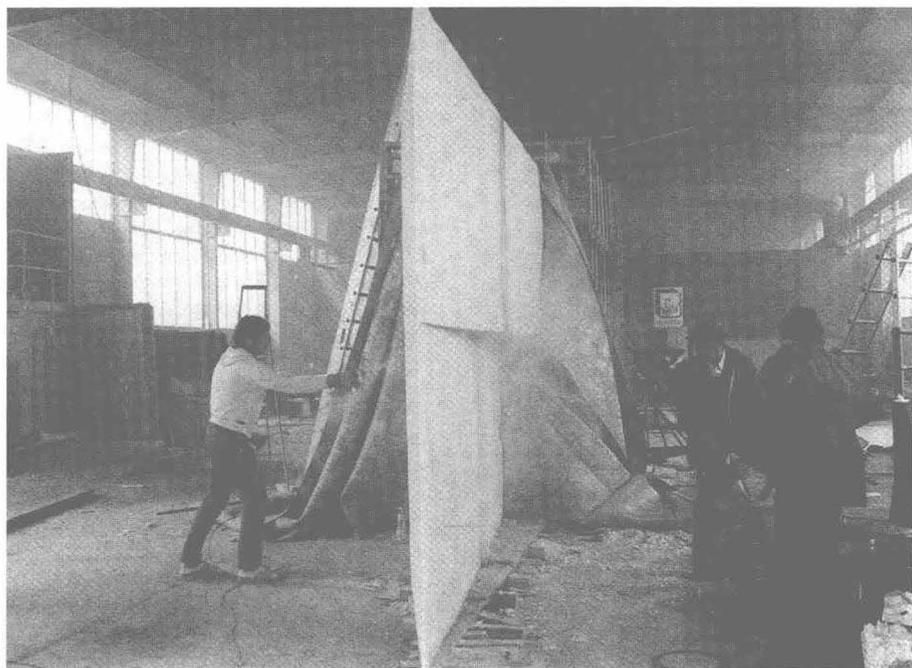


图35 约瑟夫·博伊斯，《动物油脂》工作照，明斯特，1977年

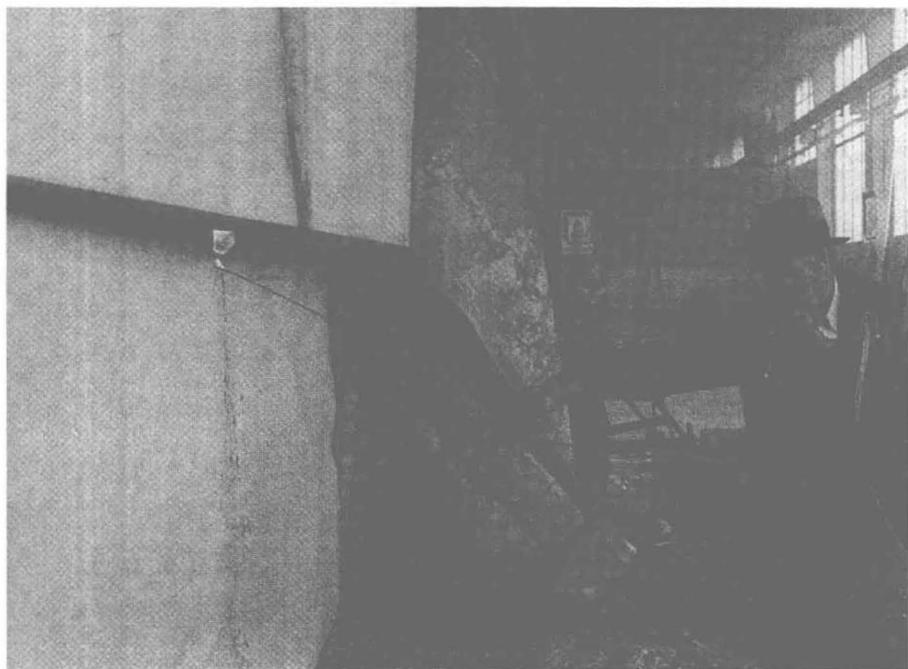


图36 博伊斯在用发热的钢丝将动物油脂切割成块

是的，我也是如此。“艺术作品”这个概念完全是一种干扰。但从一开始你自己也在谈论艺术。

**博伊斯：**是的，但我是在这个意义之上来谈论艺术的。

是的，没错，我也是这么认为的。但对于石头等的关注，我只能把它们看作一个普通的练习和准备。

**博伊斯：**是的，你可以把它们当作是一个练习，我同意。

但是这个本质性的东西终究是和人相关的。

**博伊斯：**是的，这确实是一种与人的联结。比如说把农业看作一个艺术问题，这对于他们来说是一个非常荒唐的想法。难道不是这样吗？不应该如此。农业从根本上就是和在那里的材料密切相关的：土壤的基本成分是一种白垩土、砾石、黏土，当然人们还会考虑腐殖土、透气等问题，而且还要注意不要让什么乱七八糟的东西侵入到土地中，结果把这个内在的过程破坏了，比如人造材质或者矿物盐，等等。农业是一个艺术问题，对我而言就是要结合质料来进行阐述；也就是说，只有当你理解了质料的精神，你才能从根本上去从事农业活动。我们回过头来看生菜叶的根，这里面完全就是一种与生命的联结。因此我对他们说的表示怀疑，他们始终是想要抽出艺术作品来证明：这就是艺术！

我从不认为艺术作品只是与美术馆有关，但很多……

**博伊斯：**这确实是一个颠覆。他们做的只是把艺术作品放到美术馆里。现在突然要他们转向另一个极端：究竟为什么不能把一件艺术作品放到美术馆里（笑，哄堂大笑）？

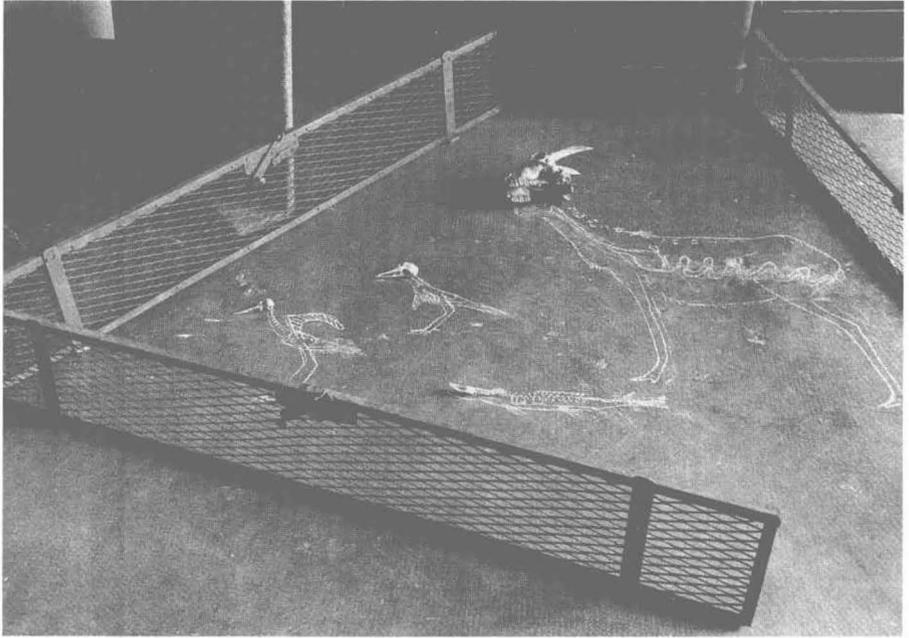


图37 约瑟夫·博伊斯,《进化史》,1965年,  
博伊斯利用动物头骨和图画向他的孩子呈现了进化的基本理念

这里进行的讨论很好，也很能说服人。尽管如此，但我觉得如今你享有的国际声誉也不是只靠这些东西。

**博伊斯：**这个我不太清楚，但是这些东西确实是与我所获得的关注密切相关的，我经常在那些展览上做这样的东西。从形态研究的角度，我或许并没有超越我们现在说到的这些。但你应该明白，他们始终是在制造这样一个完全没有必要的分裂，而这种分裂不就是通过艺术作品开始的吗？

我就是因此而产生了疑问。我并不想造成这样的分裂。

**博伊斯：**嗯，我明白，但无论怎样他们将来都会承认这些猿头骨也是一件艺术作品。虽然它们不是由人来制作完成的，但确实是一件艺术作品，难道不是吗？现在我们确实已经处在这样的一个时刻，就是：一些艺术作品是由人来完成的，而另一些艺术作品并非是由人来完成的，那究竟是谁完成了这些艺术作品？

所以我认为，也许这样解释会更加合理：这里存在着造化之物和人造之物的区分。

**博伊斯：**造化之物？没错，但我要走得更远，确实更远一些。

艺术作品或许就是处在某个时机中的事物，至少我在这个时机完成了对它们的认识，因此如果没有我的存在，这些东西的存在也就说明不了什么。进一步说：对我而言，我制作这个箱子，或者在这里摆上这些东西，或者做些其他什么，这些都是在人的参与下发生的；或者是把这些孤立的个体重新整合起来，就好像它们能够在人自身中被直观到；或者是在总体的世界中，或者是某个类似的……

博伊斯：是的，没错。但我是出于另外的原因开始研究的，我运用另一种不同的方法论来解决这个问题。因为这里有一个很简单的问题，即所谓世界的存在是以某种方式被预先给定的。从认识论的立场来看，我们在这里就艺术作品进行讨论是非常重要的，因为它是与一个造型有关的。如果人们想要从中得到什么结果，也就是在我们之间达成一种普遍性的认识，而这只能是通过艺术作品的思考和语言才能实现，那么，现在无论怎样都要具备这样的前提，那就是：雕塑或者艺术的概念需要被极大地扩展，以至于最后我们把它建立在人智学<sup>①</sup>的观点上；在那里，思想已然是一种创造、一件艺术作品了，而且也是一个塑造性的过程，并且是有能力去唤出一个确定的形象，哪怕这是一种声波，它也能传递到他人的耳朵里。如果我现在把这些写下来，那么这些文字也就成了这个世界中的一个形象，毫无疑问它们都是由人来完成的。然而，当我从窗口望出去，我看见一棵冷杉树，它就是一个形象，但它确实不是一个由人创造出来的形象。然而，当我很激进地把这个概念扩展到这个点上，也就是进行人智学的研究，那么就是把创造力的概念与思想对接起来，那么它们就有这个能力去影响那些在世界中的形象。我必须承认，这些形象确实是与我创造出来的形象相平行的，但它们不是由人创造的。我尽我所愿地去追溯下去，我可以追溯到石器时代，  
82 就像现在这里所有摆放的东西。我可以说这些石块是人造的——确

<sup>①</sup> 人智学（Anthroposophie），由鲁道夫·斯坦纳创立，是一门致力于独立研究超感官世界的精神科学，是一种具有世界性影响力的充满灵智的世界观。它融合了德国唯心主义、歌德的自然观、通灵学及一些东方的神秘主义思想，用人的本性、心灵感觉及独立于感官的纯思维和理论来解释生活世界。人智学不仅仅是一门学说，它在很多领域都产生了实际的影响，比如教育学（华德福教育）、艺术（优律思美、人智学建筑）、医学（人智学医学）和农业（生机互动农业），等等。博伊斯的艺术观念深受人智学创立者鲁道夫·斯坦纳的影响。——译注

实有时候我们很难分辨哪些是最为原始的石器工具，因为说不定有人曾经使用过它们。但一般说来我们还是能够去区分哪些是人造的，哪些不是人造的。那么我就有理由从制造的角度来看，世界上存在着两种不同的产品，我们一直是和它们两者共同生活在一起的。一种就是我们自己做的，它们通常是四方形的，这些我们通常可以在房屋之类的东西上看到；或者是那些我们一看就知道是人工制作的东西。艺术的根就在这里，它就是与人工有关的某种东西。艺术作品通常也就是在这个领域内的形象而已。另一种，比如四处闲逛的羊，还有在街上遛跼的马（笑），这些都不是人创造出来的。然而，尽管它们不是人生产出来的，但它们在那里也是艺术作品。我只是根据这个观点从自己的感觉认为，这其中确实有其他的行动者在协同工作。如果这不是由人类来创造的，那么说不定就是哪个家伙干的（笑）。是的，很可能是某个代理人来完成的。

或许这也是由人类创造的，虽然人类并没有直接地参与到这个形象的过程中，但人类的形象也正是在这个过程中得到了强化。

**博伊斯：**但即便如此，这也不太可能是人创造出来的，因为人无法创造出自己。人的自我目的在自我实现的最初阶段究竟能发挥多大作用，我现在对此还是有些怀疑。但我想尽力证明的是：在人类中还存在着一个自我创造的内核。他会以某种方式自己宣称：现在，我，最终被创造出来了（笑）。是的，虽然我在这里的讨论只是开了个头，但是我认为，这里面肯定还有其他的代理人在为造型而忙碌（笑）。是的，当然这是另外的问题了，不是吗？

你现在确实是给出了一个很有意思的解释，我们强烈地感受到

在事物的形成中存在着一个精神性的原则，以至于可以这么说，是否此刻在这里有一位——我们习惯这么说——天使，或者一个灵魂的存在在工作，或者是一个作为精神本质的人，这些称谓在原则上实际是没有什么区别的。

**博伊斯：**完全正确，我的意思是：这个世界上存在着很多合作者，他们也许在能力上远胜于我们。我认为这是很有可能的，当然他们需要被验证。但首先这还不是最重要的，我想要确定的是：有些东西并非由人创造的。也许人就是被包含在这些事物的意义之中，就像他（参与讨论者）在此被激励和分享到。确实，此刻他被缠绕在其中，沉浸在这些问题上，但毫无疑问这些事物并非由他创造的。那里仍然还有其他合作者。而且我发现，如果我们用拟人化的方式来称呼它们，这完全没有不好的。当然这不是在定义什么，但我们可以简单地称其为同事（Mitarbeiter），他们还会伴随我们走很长的路。因此可以说：你看，你确实无法想象把所有的东西都归结于人类的创造，这里确实还有其他的同事，他们也是在共同参与着创造，不是吗？

因此艺术问题其实就是一个在总体上传递的创造法则，我把这看作非常重要的。

83 最终还是回到我们对箱子和地板问题的讨论上，现在变得更加清楚了，在某种程度上，这些在我周围的东西，实际上是对那种只归因于我自己的创造的反驳。

### “美好”世界是自由人的创造

**博伊斯：**是的，但这可能只是在某个特定的阶段内。因为这是

完全有可能的，人类有一天不再生活在这个空间关系中，在这个时间和空间的关系中，对于尘世，或者人的一生来说是一种规定，如果我们要超越于此，那么就必须要去深入地研究事物。对此我深信不疑。因此我们说世间万物呈现的形象具有这样两种方式，这是非常重要的。我说这些不是由人来完成的，但我并不是说人能够置身其外，而是这些形象无论怎样都不在我们生活的尘世所依赖的时间和空间的关系中，也不被限制在人的经历中。我们当然可以去模仿自然，甚至有一些雕刻家，他们尝试一种自然主义的方式。这没什么，他们当然可以去这么做。但事实是：猿不是人创造的，马也不是人创造的——这是人无法完成的工作。他们来自很多不同的力的表现，无论怎样，这就是一个印记。

你在谈话的开头说到，这有可能是面向未来的艺术，这不仅仅是一个新艺术的开始，而且首先这也许是在创造一个新世界。现在我们该如何去防止这种未来的艺术可能产生的某种随意性，也就是一种相对缺乏责任的松懈，或者说是自我行事的方式？我们该如何确定这样的标准？这也就意味着对于这个世界——我们很喜欢说的，如何成为一个美好或者说完美的世界——我们该拿出怎样的一个方案，或者现在可以拿出什么样的事实？

**博伊斯：**好的，我认为：我们必须思考这些概念的关系，因为这些概念和事物是相互关联的；并且还要去研究其中的合法性，这种被包含在其中的合法性其实也是和人的自由联结在一起的。所有这些其实都是处于半开放状态的事物、处于开端的事物，就像我们现在所讨论的那样。当然，这不过是一个非常粗略的回答。但有一点是可以肯定的，在我们生活的这个时代中，自由常常被理所当

然地滥用为一种任意。这是事实，而且目前生产出来的那些产品，它们很大程度上都源自于这种任意，而不是源于自由。自由很容易成为一种任意，但很明显，这完全是对于自由的误解。

那么简要地重申一下：“自由的属性”既要求“自由地去做”，同时也要求“为了自由而做”。那么现在该怎么做呢？究竟要怎样，才能使得未来变得更加理性？就像今天这个世界，如何通过这些“同事”的塑造而成为一个更加有意义的世界？我们该怎么去达成这个目标？

**博伊斯：**是的，只能是对此进行研究。我认为，我们要去研究和追问世界是如何形成的？这也正是我们在讨论中逐渐明确的问题。我们只能是通过追问的方式，也就是对现象的研究和追溯。在那里当然到处是边界和困难。但只要我们不退却，那么我们就会有所突破，认识就会得到扩展，并且一定会获得对于那些法则的认识。它们真正地充实了对于自由的理解，并且赋予自由以意义。归根结底就是：创造世界。自由终究是积极的，是一个生产概念。它完全不是任意的，也不是我们说的那种对于责任的推卸。相反，自由的概念恰恰意味着人要承担起全部的责任，实际上也就是：自由的概念尤其不是指人是无所不能的，而是指人必须出于他的自由和责任而有所为。不是这样吗？难道这么说是极端的吗？因此，自由首先让人类承担起责任，在这个概念中去认识那些必然性的本质，而不是像人们说的那样：噢，自由，就是我可以随心所欲，为所欲为。如果人类拥有的都是善的意志，这或许也是正确的，但这确实只是一个美好的愿望。因为善的意志本身无法把人区分为谁具有善的意志以及谁不具有善的意志，而只能说善的意志对于每一个人来说都是

一种可能。但是善的意志是必需的，因为这样自由才有可能在共同塑造世界的责任中，或者说是在塑造未来人类和世界的工作中得到充实。所以，善的意志是必需的。但这也很容易被误解。人们会说：啊，不就是善的意志嘛，那么还有其他的呢？不，这完全是一种误解。善的意志本身就是创造活动的一个部分。因为自由的思想没有意志的预热，也就是说没有一个激励，没有积极的意愿是完全不能体现出来的。所以意志因素是与思想联合在一起而作为一个整体，成为一个积极的力量。因此思想和意志的结合是必需的。那么人们就会在他的职业中亲身经历到一个自由而独立的生产过程。那么同时，我们才有可能去讨论标准、尺度，最终也包括道德问题。这不是从外部附加上来的，而是在一个自由人所认识到的事物内部发生的；如果人能够在每一个领域中，从基础上去践行这种善的意志，那么所有人都会有的意志。

但这里也还存在着一个恶的意志。

**博伊斯：**但人并不是一开始就是恶的，我不会这么说。人完全不是从一开始就是恶的。但是他会陷落在某些力的态势中，这些力的态势自己会去推动他。但显然这不能成为推卸责任的借口。我没有权力把人按照这种善、恶的意志来划分。我不会这么做，因为我对此并不负有责任，无论怎样我承担不起这样的责任（笑）。这无论如何都不是我的方法论。因此，我现在对此只能是无可奉告。

那么我们就不得不自己亲自去解释，我们对于未来究竟能够有意识地共同承担起多少责任；以及这种善的意志究竟能够在多大程度上得到真正的发展，以至于我们可以参与到这个过程中去。因为

85 当我们在创造一个新事物时，我们同时也是参与到它的形成过程中，但它也确实存在着变坏的可能。

**博伊斯：**是的，但这没有关系，如果他有着一个善的意志。我们已经明确指出，没有什么比认识到错误更为重要的了。当然，也没有什么比一直在犯错误更糟糕的了，他们总是在说：噢，开始是这样的，当我全部都了解了以后，我就会这么做。然而，我其实并不是知道了什么答案。我必须让自己进入到事物中去，我必须纵身跳进去。人只有在水中才能学会游泳。首先要进入，然后我们去学习。当然我们会犯错误，但错误会引导我们去改正；或者我们去请教那些很有经验的人，我们可以听取他们的意见，然后相互讨论，总的来说这就是人与人之间老师—学生的关系：人只有在自己的劳作中，在自己犯的错误中，在自己的失败中，才能不断得到改善。一旦我们在基础思想中有了一个指导——它包含在这个自由的思想内——那么我们就可以做到。这样我们就可以把那些坏掉的东西变得更好一些。我们也能够将它们改造成另外一个东西，但这并不意味着什么完美，而是我们所说的一个过渡性的结束。我们不会因此而成为未来的预言家。我一直建议对未来的展望不要超过500年（持续不停地笑）。

## 二 福尔克尔·哈兰



在康定斯基、马列维奇<sup>①</sup>、蒙德里安、克利这些艺术家之后，还没有谁能像约瑟夫·博伊斯那样，从完全不同的立场，将一个艺术观念如此广泛地加以阐释和扩展。他对于人和世界的创造法则的关注，以及这个总体艺术的观念，必须在本世纪中同上述提到的那些艺术家的观点和鲁道夫·斯坦纳<sup>②</sup>的思想联系在一起进行研究，这也是博伊斯在他自己所有的思考中反复强调的。同时，博伊斯也把自己深深地扎根在艺术传统之中，这在他从最初直至最后的作品中都充分地显示出来：布德里希阵亡战士纪念碑（Büderischer Ehrenmal）这件艺术品就像博伊斯在对话中所探讨的木箱一样，还有在那不勒斯卡波迪蒙特王宫内的国家博物馆展示的“帕拉齐奥的架子”（Palazzo Regale，1985）。

然而，他又非常坚决地把自己从传统的艺术和艺术家的观念中摆脱出来，他这种决绝的态度是令人吃惊的。1985年2月8日在和米

① 卡西米尔·塞文洛维奇·马列维奇（Kasimier Severinovich Malevich，1878—1935），至上主义艺术的奠基人。——译注

② 鲁道夫·斯坦纳（Rudolf Joseph Lorenz Steiner，1861—1925），奥地利著名的哲学家和神秘主义学者，创立了人智学。斯坦纳可以说是博伊斯的精神导师，博伊斯的艺术观念从某种程度上说是对斯坦纳关于人智学研究的继承和发展。——译注

夏埃尔·恩德（Michael Ende）的谈话中，博伊斯用最极端的语言表达了对“艺术家”的看法：“……他们是对所有事物的阻碍，他们污染环境。这当然不是因为他们故作风雅地弹弹钢琴，而是他们忽视对于艺术边界问题的思考……然而边界外的那个彼岸世界却在向我们人类提出更多的要求。这种要求意味着那些我们曾经在艺术发展史中得到的概念仍旧需要一个更为广泛的原则，这个原则将把所有不同的都包含在其中，它就像一个社会性的有机生命体的胚胎……在所有美中，最美的存在仍然需要我们去追寻：社会性的有机结构作为一个本质上自由塑造而成的生命体，它对于超越现代社会而言是一个文化上的巨大成功……”这里的“边界”不仅仅是指通向死亡的大门，而且还意味着这样一个时刻：那些来自于过去的，将在“边界”上与通向“太阳国”<sup>①</sup>的道路相互交叉——正如在《进化》图稿（图49）中看到的那样。在遥远的亚里士多德时代，人类从神话寓言中成长起来，随后逐渐发展出一种科学的态度。然而今天的科学却遗弃了感觉的尺度，并且在感性世界的毁灭中沉沦到一个“弱感觉的世界”（鲁道夫·斯坦纳）。但对于歌德<sup>②</sup>和费希特<sup>③</sup>而言，这种对现实世界科学的、精确的观测，正是在这个死亡边界被突破的。

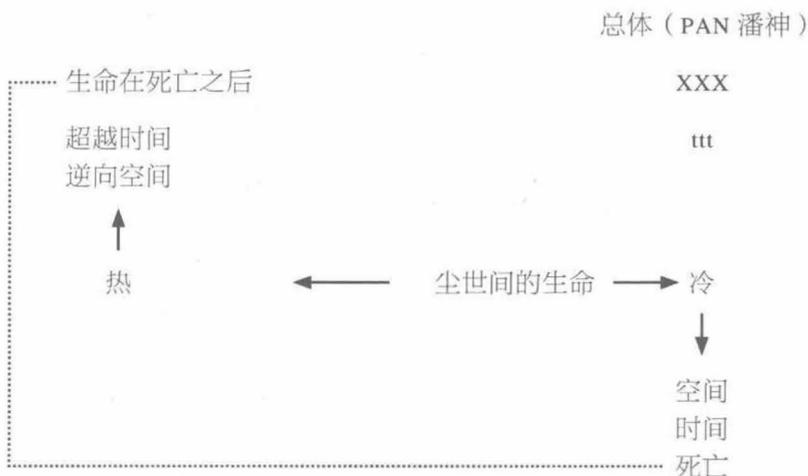
① “太阳国”是文艺复兴后期意大利著名思想家托马索·康帕内拉（Tommaso Campanella, 1568—1639）所描绘的一个理想社会。康帕内拉把社会的恶归结为私有制，因此他认为在这个理想社会“太阳国”中将消灭私有制，建立一个完全共有的社会体制，社会财产将按需分配。在康帕内拉所构想的这个“太阳国”中，那种滋生私有财产制的物质性的思想将让位于纯粹的精神生活，在这个社会中人只有“种属”的概念而没有“个人”，因此具有很强的宗教等级制度。——译注

② 约翰·沃尔夫冈·冯·歌德（Johann Wolfgang von Goethe, 1749—1832），德国作家、科学家。——译注

③ 约翰·戈特利布·费希特（Johann Gottlieb Fichte, 1762—1814），德国哲学家。——译注

通过比较以往艺术史的叙述，我从以下方面中可以看到博伊斯与众不同的地方：他创造了高度意识化的形象；他赋予色彩以崇高的意义；他和物质的交流方式完全有别于其他所有的艺术家。

就像唯物主义者试图去寻找所有物体的实在和感觉现象的基础，他们把这描述为或强或弱的“相互作用”，而博伊斯追问的却是“物质的过程”和“力的态势”，他通过对自然王国的造型缘起和现象直至对人、人的态势的研究，为文化史，最终为社会性的进程和认识过程的研究奠定了属于它们自身的基础。当然，在他的问题中明显也包含了非感性的部分，正如他于1965年在乌伯塔尔的帕纳斯画廊为《24小时》行为作品所阐述的那样<sup>3</sup>：



博伊斯在谈话中宣称这是最初的启示。他进一步解释：这是对于尘世间的生命和死亡边界另一边的生命之间的界线——以及那些“同事”的共同生活——的理解，同时也要认识到这条边界需要很好地地去守护，这不仅仅是对于一项未来工作可能的方案，而且也同样

是关于他的生命和历史观的一个神话。

在谈及他的生活经历时，博伊斯会反复提到他曾经窥见死亡之门。当博伊斯在二战期间驾驶斯图卡轰炸机坠落在克里米亚时<sup>①</sup>，他所遭遇的不仅仅是死亡，而且也是一个古老的文化传统——当恢复意识后，他就好像被前人说的道成肉身<sup>②</sup>所占据。相比我们今天的技术时代，道成肉身的概念在串联神话与物质的交流中建立起了一个完全不同的重要意义。1970年12月7日在和汉斯·范·德尔·格林滕<sup>③</sup>的谈话中，博伊斯还认为：神秘主义传统“应该作为自我意识，自由人的一部分……神秘主义必须转变，并且在整体上融入到这个自由人的当代自我意识中，进入到今天所有的讨论、所作所为和创造中去……”

“并非所有的思想都会产生直接的效果。很多——经常是长时间的——遭到拒绝；对于过程的理解，我们很难用实证主义的科学概念理性地把握到。但从中我却看到，除了人类，这里还存在着其他的参与者，它们能够让一个被我们思及的事物先行在此，这就是所

① 关于这起坠机事件，有颇多争议。很多研究学者质疑博伊斯在坠机后是否像他自己所说的那样受到过鞑靼人的救护。据博伊斯后来回忆说，他在坠机后严重受伤，濒临死亡，在模模糊糊中感觉有人把油脂涂抹在他身上，并且用毛毡将他紧紧地包裹起来，帮助他恢复体温，最终得以幸存下来。这也成为他日后一直言说的一个具有象征意义的基督耶稣式的复活经历。有些艺术史学者认为博伊斯自己后来对此次事件的叙述并不真实。事实上，并没有什么鞑靼人，包括后来的毛毡、油脂、奶酪等细节，全都是博伊斯为了解说他的作品并为他自己和他的艺术理论渲染一种命定的神秘主义而杜撰的。坠机后，博伊斯虽然受伤严重，但意识仍然清醒，德军的搜寻队很快找到了他，并且把他送往战地医院，他在那里住了三个星期，时间是1942年3月17日至4月7日。可参阅汉斯·彼得·里格尔：《博伊斯传》，2013年，第65—71页（Hans Peter Riegel, *Beys Die Biographie*, Aufbau Verlag GmbH & Co.KG, Berlin, 2013, S. 65-71）。——译注

② 道成肉身（Inkarnation）是基督教教义的核心思想，博伊斯把它作为一个非常重要的隐喻。——译注

③ 汉斯·范·德尔·格林滕（Hans van der Grinten，1929—2002），德国著名的艺术收藏家，美术馆馆长，同时也是一位作家和雕塑家。他和弟弟弗朗茨·约瑟夫·范·德尔·格林滕（Franz Joseph van der Grinten）拥有超过60 000件19至20世纪的艺术品。他们兄弟也是博伊斯一生的挚友。——译注

谓的轮回。一个对于世界的操控……作为人类创造力的合作者，它随后产生了一个确定的推力，同时也将其他的可能性抑制住。”“但那些曾遭到拒绝的思想仍会在未来被重新激活……由此而产生了这样的想法：你完全能够作为一个人被包含在过去发生的事件中。道成肉身的重演不只是通过独一无二的超凡体验而被证实的，而且是常常在人参与到历史的进程中呈现出来的……那么，自我就可以在一个新的关系中进入到罗马将军x、巴达维亚公爵y的行军和战斗中。”

对于博伊斯，在鞑靼人那里遭遇的神秘世界如今在他工作中起到了“刺激性的功能”：“我认为……这个实证主义的文化首先是建立起一个与世界相对应的图像，这被流俗的观念认为已经被超越了，但我认为它并没有被超越，如果我们在正确的道路上去接近它，它甚至可以说具有高度的现实意义。而且这个依靠精确的自然科学的研究方法建立起来的秩序也完全提供了方法。我绝不会去全盘否定我们的文明。我不过是在阻止那种一味向前的驱动，而是要往回看、往回走，通过回溯的方式截断向前的驱动，从而使得现存的能够得到扩展。古老的神话将在这种方式中得到复兴。”<sup>4</sup>

88

20世纪50年代中期，在没有任何外部原因的情况下，博伊斯陷入一种病态的消沉中，他感到无法将自己的意志正确地贯彻到肉体中。在最为极端的状态下，他觉得自己游离在肉体之外，看见自己的身体就像行尸走肉一般。但他后来说道：“我们可以克服这种在超感官状态和身体状态之间的精神分裂症，并且能够借此向着一个新的文化时期前进。”<sup>5</sup>这句话来自科隆美术馆主管赫尔姆特·罗伊维尔斯基的记录。博伊斯对于神话或边界体验的充分理解要归功于鲁道夫·斯坦纳对于精神科学的阐释，但他并非只是盲从，而是在此

基础上发展出一个自己的感知内容。对博伊斯而言，这更加恰当地体现了鲁道夫·斯坦纳的思想。

对于边界，博伊斯始终是根据体验而进行研究的，这正是围绕材料、材质、物质而展开的。他并不认同霍布斯<sup>①</sup>对人与物质交往关系的说法，而这种说法被认为在我们这个全新的时代也是有效的：“认识事物意味着：去想象，当我们拥有它时，我们能通过它去做什么。”由于材质总是取自自然形态，那么对于博伊斯而言，他面对物质首先要保持足够的冷静，直到物质开始和他对话，告诉他哪一种意志可以在其中发挥作用。他还说过一句话：“你难道还始终认为，真理只能被理解而不能被创造吗？”

这次谈话本身就是对如何理解博伊斯的艺术概念的一个指导。首先，博伊斯引导参与者进入到一个完全不同于以往的艺术观中，由此而把参与者及他的理解带入到一个生命活动中。这将让参与者学会不受任何限制地直观对象，习惯去追问那些看似没有问题的想法（砖墙、地坪），并鼓励他们发表自己的看法，然后自己去修正它：学会去倾听事物，追问事物现在的状态是否与其自身相一致或不是。他们将学会如何去区分事物的必然性和装饰性。这将教会他们放弃成见，教会他们诚如歌德所言：“思想的检验。”我们将从个人的局限性中解放出来，进入到运动中。这是一种无序的状态或最初被捕捉到的意向，然而它会很小心地牵出一个新的形象。慢慢地，你就敢于去追寻那通往“彼岸边界”的精神足迹，并且能够在那里反思以前所持有的观点和想法。或许以前的那些看法并没有什么错，只是有些片面。现在的问题是，要学习如何同时站在河岸的两边。

<sup>①</sup> 托马斯·霍布斯（Thomas Hobbes，1588—1679），英国政治家、哲学家，创立了机械唯物主义的完整体系，认为宇宙是所有机械运动着的广延物体的总和。——译注

然而这确实是非常困难的，哪怕是有人愿意去尝试。但博伊斯不正是为此做出了表率吗？

在我看来，博伊斯无疑仍旧是一个传统意义上的艺术家，并非一个每周要工作38.5小时的卖鞋的或化工技师。然而，艺术家的身份让博伊斯有可能去尝试做一些他并不熟悉的事。在20世纪50年代中期陷入困境之前博伊斯画过一些素描，这些作品完全可以在传统意义上被接受，哪怕是其中的内容就像威廉·布莱克<sup>①</sup>那样不同寻常。

也就是在这段时期，博伊斯研究工作的内在重心发生了转变。或者说他扩展了对于世界的认识，从中他感受到了家的感觉：它来自于那个生前和死后的世界。保罗·克利曾经说过：“我不能完全理解彼岸世界，但死亡于我犹如在那个还未出生之地。”他还补充道：“这不过是比常人更接近那颗创造之心，但那还是差得很远。”这些是如何真实地反映在克利的作品中，还有待进一步的阐明。博伊斯提出的“扩展的艺术概念”及他的实践正是与此相呼应的。博伊斯的艺术也正是作为他所说的这条道路的标记。这是一条通过普遍性的理解而后形成自己语言的道路。博伊斯始终拒绝使用文学性的描述，或那种速成的概念，作为他自己的表达方式。相反，他是在纯粹的质中，在物质与实质的同观中，也就是说在一种非概念性的感知中形成自己的表现方式。然而我们对此却习惯去逃避，因为我们不能接受这种缺乏自我意识认同的东西可以成为基础性构架的支撑。

博伊斯也是在这个意义上实施他的行为，有点像仪式，又有点像舞台剧。哪怕这些行为是无声的——大多数作品都是无声的——它们的呈现都接近于一个有魔力的或是祭祀活动的图像。在这些近

<sup>①</sup> 威廉·布莱克 (William Blake, 1757—1827)，英国诗人、画家，浪漫主义代表人物之一。——译注

似仪式的行为中，他把这些象征性的对象和对物质的操控表现为一种态势。然而他声称这并非一个神秘的过程，而类似于一种不能言说的象征性语言，他用最为精练的语言来表达作品中的意义。每一个态度或行为，每一次的空间运动或每一个元素，都是重要的；而且只有在与上述的物质关系中才能被理解，并且将在随后的练习中被贯彻。所有人类的行为是否都能在这个过程中得到强化？那么，所有肢体的运动和在空间中的移动，所有的物体及其形象，所有的物质及其质，都将是意义重大的。也就是说，所有这些都将进入到一个“超时间”和“逆空间”的关联中，那么，艺术概念会以这样的方式被无限地扩展吗？

尽管博伊斯的作品（仍旧）有很多不能被理解的地方，但至少他自己的态度是能够被我们真切地感受到的。缺乏理解的人常常去嘲笑那些不能被理解的人或事物——他们就是同时代的那些狂妄自大的“文明人”——最终只能被证明不过是在卖弄一些自以为是的聪明罢了。要我们以探究之心去接受博伊斯所说的那个世界的维度，并且承认自己的无知，这并不容易。因为这种探究是需要勇气的，正如柏拉图在“灵魂的回转”（洞穴隐喻）中将勇气看作必不可少的因素。因为人将首次遭遇一个直面自身的存在境遇，在这里缺少最初的语言和概念。如果事物开始说话，我们就必须要去学习它的语言；这不是什么 $1 \times 1$ 的概念可以解释的，这完全是无意义的、精神错乱的。

正如我说过的，我们在这里的对话不是分析性和系统化的，然而通过章节标题，读者还是能够比较轻松地把握到谈话的整个脉络。我在这里将响应博伊斯提出的倡议，继续去探究物质的过程和力的态势，它们是与油脂、水、色彩及衰亡过程密切相关的。

谁在进行这样的练习——通过开始与他周围那些隐忍的物质对话——那么他也就会获得越来越多的对社会雕塑或社会塑造的认识。这里呈现的练习将激励读者自己投身到运动中去，完全是因为世间万物本身就是一个可以被我们经验到的过程，并且反过来它又会在一个确定的方向上控制我们内在的活动。外在事物和现象的构成将会塑造我们的思维。世界在我们之中自我思考、自我发现和自我创造。

因此，本书的目的在于让读者能克服自身的局限，将自己投入到事物的运动中去，并由此而认识到，这个过程以及对这个过程的精神性的、创造性的感知远比物体和系统更为真实。



## 形象的塑造与实质<sup>①</sup>

91

### 四个练习

#### 油脂——产生

对于事物内在实质的感知只有通过练习才能获得。<sup>6</sup>

——约瑟夫·博伊斯

鉴于那句名言“最重要的讨论都具有认识论的特征”，这里我将描述从植物幼芽到油脂产生的过程。这种描述具有认识论的特征，同时也阐明了博伊斯关于“反自然科学”的观点<sup>7</sup>。

“您对于艺术的态度究竟是怎样的？”博伊斯的回答是：“我认为艺术是好的，同样我认为反艺术也是好的。我们需要这两者……艺术包括了艺术和反艺术。一旦音乐家、画家、诗人超越了传统艺

① 实质 (Substanz)，可以译为实质、物体、本体。博伊斯在对话中反复强调，他所有的艺术活动都是围绕Substanz而展开的。对于博伊斯来说，我们一般意义上感受到的物质形态是其内在实质的固化或实体化的表现，而且它也是处在意识活动中的物体，因此人们可以在感受现象的同时感知到它的实质；或许它们有层次上的差别（详见本章节），但现象与实质本质上是同一的。因此，博伊斯在对话中说到的实质或物质可以被理解为同一个东西。本书根据上下文的关系，考虑中文表达的习惯，把“Substanz”译成“实质”或“物质”。需要提醒读者注意的是，当译文出现“实质”的时候，切不可把它理解为一种抽象的概念，它仍旧是具有物质性的实在。同样，“物质”也并非指物理性的存在，而是具有内在实质、精神性的存在。——译注

术和艺术家的概念（库尔特·施维特斯<sup>①</sup>），那么，这种艺术的表达方式就产生了。对我而言就是：空间以及至今仍然不充分的、含混不清的时间概念——我们在出生与死亡之间的生命要求我们对逆空间—热—时间进行研究，人类永恒的本质核心，生命在死亡之后。对于这种关系（反艺术）的认识取决于：是否我们在这个空间和时间中所做的一切，能够获得一种可以信赖的控制和度量尺度……如果要考虑到这个问题，那么反数学对于数学、反物理对于物理、反化学对于化学都需要被认识。未来的自然科学若没有反自然科学将不再会有所发展……就我们非物质化的生活而言，……我们将不得不把它与反数学、反物理学、反化学等联系在一起。”

对于博伊斯而言，正如“人类永恒的本质核心”以及“生命在死亡之后”作为扩充的概念也属于那种出生与死亡之间的尘世生命那样，作为“非物质化”研究的反自然科学同样属于自然科学的概念，精神科学也是如此（精神科学并非反射性的文化学——像文学和历史那样——而在于对“非物质化”的、精神性的实在的研究，正如鲁道夫·斯坦纳以一种意识科学的方式来看待它）。博伊斯从20多岁起就热衷于一种人智学的精神科学研究。最为重要的是人智学不是一种说教，否则这就很可能导致某种意识形态和教条。然而人智学后继者的表演却总是如此，在那里，斯坦纳的精神遗产被某个社会团体占有并被利用为权力，那么，接踵而来的就是“排除异己”，或者说“清党”。然而，人智学是建立在认识论基础上的，并且提出了方法，由此而建立起不同的认识等级。就这种方法通过与

<sup>①</sup> 库尔特·施维特斯（Kurt Schwitters, 1887—1948），德国著名艺术家，主要从事绘画、诗歌、广告摄影等。他受达达主义影响形成了“共同世界图像”思想，并将自己的全部工作建立在这个基础上。——译注

事物一本质关系相符的感知引导出人与自然相适的行为而言，它已经被证明是卓有成效的；而且这个成果就是它自己在这条道路上被给予的。博伊斯通过把在感性世界的经验转化成在精神世界的成果，证明了这条道路和这种方法。今天人智学研究的成果是如此为人所熟知，以至于无须赘述。否定这个成果的大多数人都来自那些无意对此展开研究的人，而不是来自那些把它作为一种科学的方法加以运用的人。然而，后者的人数显然比较少，这里“反自然科学”可以被视为一个例子。“反”无论如何都不意味着一种反对——只是来自非理性的神秘主义——相反，正如博伊斯所指出的，这是指不应该仅仅运用唯一的科学体系去描述一个自然现象的总体关系。康德的名言“自然科学就是和数学一样的科学”是一条绝对律令，但这并不构成一种绝对的思想。所以，谁遵从这样的律令，谁就失去了思想的可能性，并且使得自己屈服于他人的意志。迄今为止，人们在政治领域可以比在自然—生命关系中更清楚地看到由此而产生的后果。难道“切尔诺贝利事件”<sup>①</sup>还没有让我们清醒吗？

我们将根据对植物的观察，尝试去阐述认识的等级。

比如说，有那么一个人，他从林子里带回一罐覆盆子，并且说到“那里有很多的荨麻……”，我们马上就会产生一种模糊的、说不清楚的感觉，就好像尖尖的荨麻刺正扎在你身上。或许我们还会想起为了采摘覆盆子，自己是如何拨开一丛荨麻叶的。尽管很小心，但还是会被扎到。这些荨麻长得有多高，散发着怎样的气味，我们又是如何小心地用脚把它们拨开，等等，诸如此类。在这些含混的感觉和对当时情景的模糊回忆之后，人们会问：荨麻看上去长什么

① 苏联切尔诺贝利核电站事故于1986年4月26日发生在乌克兰境内的普里皮亚季市，爆炸导致的核泄漏造成了人类历史上的重大生态灾难。——译注

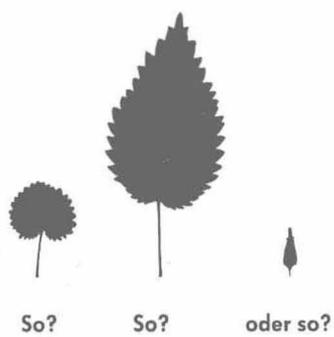


图38 三片荨麻叶片，靠近地面的叶片，典型形象的叶片，顶端的叶片

样子？我们开始在记忆中的荨麻里搜寻出一片荨麻叶：一株条状的、长有尖锐的刺角、深绿色、上端细长的植物形象逐渐浮现出来。可能它还在花期，因为上端叶片的肩部悬挂着绿色的小花序。这是花朵还是果实？再想象一下，一个炎热而寂静的夏日午后，当雄性植物的小花粉囊内——荨麻是雌雄异株，也就是雄花蕊和雌花蕊不在同株植物上——一小簇花粉突然像雾一样无声无息地从中爆开，它们立刻飘散到空中。当它的内聚力撕裂了干燥的蒴果，数千花粉微粒就从花药中被甩了出去。那么我们进一步要问：一片荨麻叶看上去究竟是怎样的呢？

是中间的那个！确定吗？两旁的叶子也来自荨麻叶。左边的叶片长在接近地表处，而右边的是茎秆顶端的幼芽。在我们的记忆中有一片典型叶子，是一个特征明显的形象。我们确信存在着一个“典型形象”。有了这个典型形象，我们不仅可以在一个干涸的地方认出这株矮小的植物就是荨麻，而且还能够在在一个满是污水的斜坡上发现它已经长到了一人多高。

当面对一株像荨麻这样的植物时，今天的生物学能做些什么呢？他们会描述这株植物所有生长形态的细节、主要分布区域、传播地区及功能和医药用途。他们利用显微镜探测到植物的内部，描述其组织细胞，分析荨麻刺毛中的汁液，由此建立起一个基因图表。所有这些采集工作都是实证主义的，而且他们——不加判断地——认为这些数据无论怎样都适用于这种植物的所有形态，然后就可以用这些发现建立起一个目录。接着他们再去观察什么样的外部影响会导致它在生长形态和结构上的改变。诸如此类。通常他们会把荨麻归类在植物系统中，并且在这个关系中调查荨麻的起源；或许可以掌握基因的结构和突变及化学信息，或者进一步了解物理性的

改变。

然而，我是从一个完全不同的方向来理解“典型形象”的概念，而且这对于每个人来说都是很容易理解的。这个概念意味着整体性，它不仅仅指在单株植物中所有呈现出来的形态构成了一个整体，而且还包括了在它这个种类中的所有形态，亦即所有已经存在的和所有将会出现的。因此这个植物的整体性概念大于它的部分总和。“荨麻”是一个概念，我可以通过它去想象一个并不在我眼前的形象，也就是在我的意识中生成这个形象。人们称之为具有动态思维的理念。在这个意义的理念中，世界的某个确定部分被当作一个整体加以描述。但这在物理学中并没有相类似的。恐怕也只有整个宇宙是可以与之相比的统一体或整体。因此海森贝格<sup>①</sup>在他生命的最后十年中，试图阐述一个“统一的物质理论”——通俗地说是一个世界公式。也就是说，所有的物理现象都可以被设想为由一个理念确定的诸多构成形式，正如歌德把全部植物设想为由一个理念承载的诸多确定的构成形式，他称之为“原植物”（Urpflanze）。

海森贝格说：“任何时候当人们把有机生命当作物理和化学的系统来观察时，那么他们的行为方式也必然会如此。唯一的问题是，人们可以从中认识到某些问题，现在看起来：物理和化学的概念是否能够完全地描述有机生命……这是难以想象的。……为了理解生命的过程，必须超越量子理论建立一个新的……概念系统，那么之后的物理学和化学可能就只是属于一种区域性的研究。”<sup>②</sup>比如在黎曼空间<sup>②</sup>概念中，经典物理学中的欧氏几何只是反映了一个特殊

① 维尔纳·卡尔·海森贝格（Werner Karl Heisenberg，1901—1976），德国科学家、诺贝尔奖获得者，20世纪最重要的物理学家之一。——译注

② 乔治·弗里德里希·波恩哈德·黎曼（Georg Friedrich Bernhard Riemann，1826—1866），德国数学家。他研究了一个与欧氏空间几何不同的曲面度量空间，称为黎曼空间。——译注

情况。

如同海森贝格一样，W.海特勒<sup>①</sup>在20世纪20年代，对现代物理学的发展做出了具有决定性的贡献，他在量子力学的基础上提出了一种黏合力（*Bindungskraft*）理论。也就是说把化学和物理放在一个共同的基础上联系起来。像海森贝格一样，他把注意力放在这样的事实上：“单个的原子……仍然不[能]被当作纯粹的物质来把握，因为它数理性的一面，亦即非物质性的一面，很明显是先行发生在它处于一个经典物理学所描述的物体状态前。”对于生物学的概念诸如生长、尺寸、形态，他说：“这是一个事实，生长最终的临界点是与一个被预先决定[海特勒所强调的]的形象相关的，物理学对此并不能做出解释。物理学的法则是完全不同的，其中不存在这样的法则……它在空间和时间上具有远期的效力，所以物理学确实难以理解它们[细胞分裂]为什么以及如何数千次的反复裂变之后，必然会达到一个静止状态，准确地说是形成一个完全确定的形象——一片柔软的叶子……这是物理学中那些缺乏生命的样本无论怎样也难以企及的。一个没有生命的样本可以被记录为任何的形态和尺寸。一片叶子——成为切片——就不再是一片健康的叶子。”<sup>9</sup>

我们在这里插入这些科学理论，目的在于让人明白，尽管我们可以在不同的观察层面上展开研究，可以描述和明确某个层面的意义，但我们无法依靠描述其中某个层面的样子而把握到全部。

这个我们可以在其中发现具有特征形象的层面，首先是与当下的意识状况相符合的。为了理解和说明这个形象，我们会倾向用几何数学的方式来表达，但是这会让我们离开这个层面；而这个层面

<sup>①</sup> 瓦尔特·海因里希·海特勒（Walter Heinrich Heitler, 1904—1981），德国物理学家，创立了价理论和量子化学理论。——译注

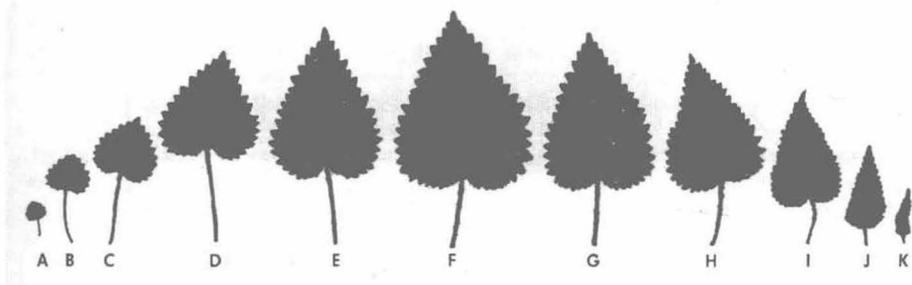


图39 叶片生长形态的图序，左边接近地面，右边接近开花

恰恰是我们经验的直接接入点，并且通过概括把我所能思及的转变成可被度量的。所有可被度量的同样也是可被技术利用的，这其中自有其诱惑——但并非出于科学理论性的考虑。这种度量方法有它的正确性，但不是适用于所有的。当前几乎只有那些具有创造性的科学家才意识到这个问题；而那些沉溺于理论系统研究的人，通常不会去反思理论自身的局限。这个系统作为一种思维方式仍旧缺乏与现象相对应的意识，它自然会产生社会性的结果，但不过是片面地把现象予以参数化。然而，今天学院化的训练不再是根据自己的观察去理解某个历史上存在的观点，因此，人们会很轻率地滥用普遍性，而只是把它同某个特别的认识层面匹配起来。正如海森贝格所言：“任何时候当人们把有机生命当作物理和化学的系统来观察时，那么他们的行为方式也必然会如此。”同样，道德行为方式、社会机制等方面也自然会是这样的。

让我们回到这个现象的起点！典型形象是这种思维方式的最后形式，因为尽管这个形象是不可测量的，但它还是有着自己的尺度。只不过我们不再把它看作已经被数据化了的“弱感觉”的世界中的材料，而仍旧是停留在形象上。举例来说，在一个植物中，我们把一片（叶子）形态同最接近的另一个形态联系在一起，那么一种不同的思维活动就开始了，它指向了“非物质”。我有两个相邻的形态——在我们的例子中是两片荨麻叶子——它们向我呈现出这种“相似”。当我说到“相似”时，无论此刻我是处在怎样的思维活动中，它都是无意识的。我将逐步对此进行描述。

我先看B，然后再看C，我确定：C在形象上与B相似。紧接着我也可以倒过来说：B在形象上与C相似。

在这两种表述中，我都是把它们同先前存在的形象联系起来， 95

并且把它作为一个标准。我通过互换，使得这个标准具有弹性。当我说B和C具有相似的形态时，我其实已经脱离了一个固定的形象，而是想到了一个成型原则，它与这两者相匹配。如果我在这组叶片形变<sup>①</sup>的图例中截取一个更大的范围，很快我就明白，我要尽力把两个形象联系在一起，比如B和E。我现在不考虑这两个形象彼此之间的关系——这符合费希特的说法，首先是想到这面墙，然后才是想到这面墙的人——我只是在体会其中的力<sup>②</sup>，这样我就可以把这个形变的过程串联起来。我很难用更恰当的语言来描述这个过程，因为它从内容上来说并不是指其中任何一个单独的形象，而是在我的意识中显现出来的形象，我通过它完成了这个跨越。一旦我在这个发生形变的活动中停下，一个形象就浮现出来；当我继续活动时，这个形象就又消失了。我们在这里的活动其实正是处在可被观察到的意识中的一个边界上，但这个边界确实是我们可以跟踪到的。歌德最早开始致力于此研究，他用格言的方式描述了这种构成性的体验：“形变的理念是最值得尊敬的，然而同时也是上天所赠予的最为危险的礼物。它导致了形象的消散，摧毁知识，消解知识。”<sup>10</sup>这难道不令人惊讶吗？这个建立在可被回忆的形象概念上的自我意识，并无意于在这个区域中凸显自己，反而是将会消失！它更愿意转向另一个方向，在与其相符的“东西”中被呈现出来。那么我们就能够拥

- ① 形变（Metamorphose），这是植物学中的一个术语，意思是指植物的一种“生长性的适应”，在不同的环境条件下，依靠各种不同的生长形态保证了植物的正常发育。但形变也可解释为神学上的“变化”。这也是博伊斯艺术观念的一个重要内容。形变不同于一般意义的“改变或变化”，由形变生成的各种变化都具有一个原型（Urbild）；也就是说，所有变化都是由这个原型派生出来的，而一般意义的变化没有原型概念。所以在本文中形变翻译为“形（原型）变”，既强调它的原型概念，也表示出它的运动变化。——译注
- ② 力（Kraft），是博伊斯艺术观念的核心内容。它并非指物理意义上的力，但也不完全是指意识中的推力或精神的力量。它是来自宇宙、来自创造的力，与“态势”和“热”有关，能够完成“形变”的使命。——译注

有这些东西，并且努力使之成为产品或者生产资料。

海特勒追问一种力，是它确定了鲜活的有机生命的各种形态，同时也整合了物理学上的力，但它自身并非物理性的，否则它就应该具有不同的功能，而不是指向某个终点。这种力是我们思想自身可以直接经验到的。那么究竟是什么使一个思维的概念引导出另外一个不同的概念，而这另外一个又回到原来的呢？或者说：这两个概念究竟是来自于哪一种动态的力，而我又能把它们相互联系起来呢？一个想法确实只能在同另外一个想法的关系中产生，因为它内部有某种东西在发挥作用，而它同样也会影响到另一个；也就是说，这种联系不是偶然的，而是必然的。“三角形”的概念高于所有能够被想象到的三角形——当然它们是相互关联的，就像因果律是在两个相关的概念——原因和结果——之上的。这个概念是前提条件，而不是思维的结果。它通过一个思维的形象捕捉到了我的思想，然后它又把我的思想带到另一个地方去。荨麻的概念就是这样在自然界中捕捉到了材料，这种映像<sup>①</sup>——在上千个变化中——变为了这种造型力。我是在这种思想的观视中领会到它的，歌德称之为“直观的判断力”，康德说这是“智性的原型”——但康德自己认为它同所有可以想象到的思维类型都不相符，克利认为这就是“塑造性的思想”。

思想，它将要认识一个鲜活的有机生命，那么它就必须把自己放在这样的位置上，借助于认识契机——现在你眼前的自然对象——把它理解为一个活的理念的具体形态。我们在其中所能感觉

① 映像 (Abbild)，不是指独立于意识之外而又能为意识所把握到的一个形象。它作为一个形象仍然是处在意识活动中，是当下意识的自我呈现，正如上文所说的是一个“思维的形象”，否则，它就无法和下文所说的“造型力”产生内在的联系。——译注

到的距离，以及每一个现象与那个基础性的理念之间的差异，都会在这个最为质朴的自我观视中呈现出来。这就能够理解，我们为什么从根本上并没有太多的意愿进入到这些认识领域中，然而，在那里生命将得到认识。保罗·克利，穷其一生致力于这个问题的研究——他在包豪斯的讲课提供了相关的精彩内容——是属于这个世纪的少部分人。他们很明确地将自己和这个认识层面联系起来。例如在克利这本日记中的第1081条所说的：“在我完成了形象之后，你甚至可以说我是一个反复描绘理念的插图画家。而且我现在根本看不到什么抽象艺术。抽象不过是在倏忽间。世界是具体的，哪怕它们是不可见的。”

最初的认识等级是特征化的认识，即经验形式。它通过以数学为基础的知识形式降落在一个弱感觉的理念世界中，被称为“材料”<sup>①</sup>。当我们上升到第二认识等级，那么对“材料”的把握就是必需的，但前提是对这个鲜活的生命认识还没有被认识本身消灭掉。在某种程度上，我们现在是站在一个对于植物的认识层面上，并且把前面说到的第一认识等级理解为一种凝结，亦即海森贝格所说的边界状态。对于自然现象的观察要求我们不能停留在此，而是要进入到一个更高等级中。

我们现在来到了第三认识等级，也就是我们从总体上去查看叶片形变的姿态（*Gestus*）<sup>②</sup>，从子叶到雄蕊。我们从叶片生长的图例中

① 材料（*Material*）这一步很重要，如果它没有被继续保留在感性层面，而是以参数化的方式来把握，最终它就会成为科学技术控制下冰冷的、没有生命的样本；相反，如果我们还是把它放在感性形象的层面，它就会以“*Stoff*”（*质料*）的方式走向博伊斯所说的物质（*实质*），或者也可以说是进入到“*Sache*”中去。——译注

② 姿态（*Gestus*），即第三认识等级，这里说的姿态仍旧是一个整体概念，它指一个有机生命可能的各种形态。我们可以用一个人的各种肢体语言来理解姿态的意思，这样我们就能明白它同前两个认识等级的区别。——译注

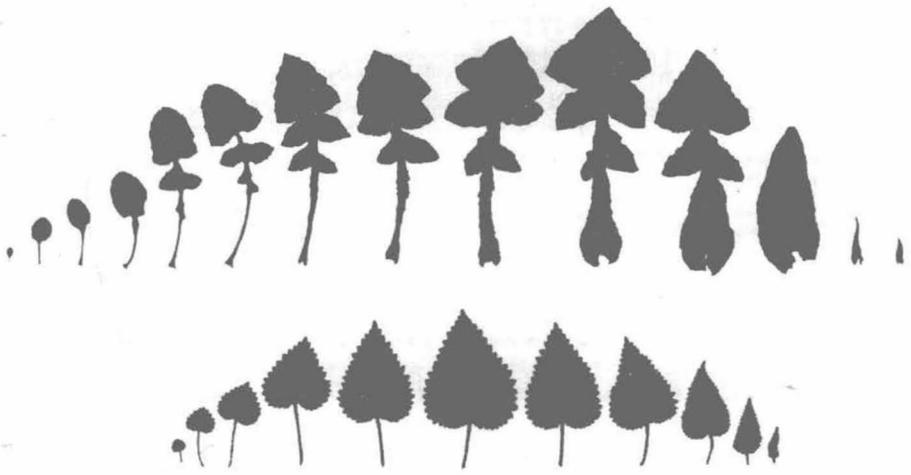


图40 叶片生长形态的图序，苦苣菜（上），苧麻（下），毛茛（左）



图41 比较上图三种植物（图40）在不同阶段的典型形象，  
从接近地面的（下）到接近开花的（上）

比较莴苣叶片和荨麻或毛茛的叶片，结果就会发现它们存在着一个普遍的特点：开始总是从圆形的叶片逐渐发展出那种典型的、特征化的形态，这时叶片达到最大面积和最显著的外形或结构。然后，在这些叶片围绕的中心又会抽出一个小火苗状的形态——细长、尖锐而且是无叶柄的。靠近地面的叶片呈圆形，接近顶部的叶片是细长而尖锐的。这种叶片的生长变化趋势随处可见，是植物普遍存在的生长规律——至少是在双子叶植物中。当然，我们也可以在其中发现每种植物各自的典型形态。特殊从普遍中来，然后又回到普遍中去；由小变大，由凸显再回到不可见中。这条穿越时空的道路，也是和从普遍到典型、再回到普遍的道路联系在一起，需要在一个新的维度上予以把握。通常首先是某个具体的形象出现在观察的中心，然后它发生了改变，而没有去考虑这个形象的特征，或者说是它的形成。我们现在必须把观察建立在这一基础上：在姿态的表达上，在表达的自身中。它正是在先前两个认识过程中还未被顾及的，但它明显是一个完全不同的内容。

种子的出芽是与水密切相关的。水让种子胀开，使得构建未来植物形态的化合过程得以展开。这就像抛入水中的石块激起的圈状波纹，较快水流注入一个较慢的水流中就会形成双涡流——当你用勺尖轻轻搅动咖啡，同时倒入牛奶，就能很容易观察到这个现象——所以，子叶通常是圆形的，但最初完整的胚芽常常带有双涡流的形态。这种形态然后自行延展和分杈，最终成为某种植物的典型形象。在适度的光照下，这种圆形形态的形变跨过典型形象，继续发展成一种细长而尖锐的形状。与胚芽逐渐发展为典型形象的图序相反，一旦这种生长趋势展开——叶片相应地会变得更小——这些叶片会密集地长在茎秆上，直到它们相互叠加。这些叶片的排列

就好像是从一个点发射出来的。这种生长原则，我们在水中看不见，但可以在太阳透过树林和云朵投射下的光线中看到，这对于我们来说是很熟悉的。在插图（图41）中，位于底部的叶片呈双涡流的图形，而顶端的叶片呈现为放射状图形（这里需要补充说明，胚根在其生根的过程中，穿破种皮扎进泥土中，它和相邻的胚根构成一个稳定的几何的、结晶的图形）。

植物生长的发展进程从圆形到典型形象——一定程度上可说是这一种类植物的个性化的自我表现——然而，接下来它将进入到一个新的造型发展趋势中。但对已经充分发育的叶片来说，是无法再继续完成这个新任务的。所以，这里将要展开一个回收（zurücknehmen）过程，我们可以称之为“感性—道德的”体验（歌德）：植物通过放弃自我表现，而以回收的方式，然后它——差不多——在由一个点发射出来的那些植物顶端的叶片中宣告了一个新的、更高认识等级的造型原则。在最初形变阶段取得的成果，将被从外部/上部提升到一个新的等级上：一个新的扩展形式产生了，它重新走向另一个典型形象：花，由很多器官构成的一个器官。叶片，它们是在较低等级中的自我形象的发展，已然通过自我舍弃而被提升到另一个等级之上：它们共同塑造了一个在质上得到提升的器官。因此每一片花瓣就是一个单独的形象，它们的聚合和色彩变化是如此吸引人，但是我们已经无法仅仅是通过形象和它的形成去认识这些花。为了能够领会并且最终去尊敬这个过程，那么认识的第三等级就是必需的。我们借用歌德所说的“道德认识”来命名它。如果想要充分理解这个认识层面，仅仅依靠对这个形象的直接的思维图像是不够的，在这个过程的经历及其图像性本质中，我们在把握到的意识中产生了一种道德观念。开花的植物显现出这种质的充盈，

99 这是在自然界生物等级中的内在实质的显现。我们在花的绽放中感受到其流露出来的趣味、香味和明亮的色彩，它形成了一种变异的热。对称形态的花形可以呈现出某种“容颜”，或者就像红门兰那样有着一个卑贱的形象<sup>①</sup>，因此，这个自然等级指向了灵魂。

但是这仍然没有达到最高等级。它将在接下来一个进程中与我们碰面。通常情况下，直接在花瓣形成之后——也就是说没有渐进的形变过程——环状的雄蕊出现了。在短暂的壮丽绽放之后，造型向相反的方向发展。就像在前一个阶段中那样，一个形象的收缩并且呈放射状生长的现象发生了，它成就了花开的神奇，在这里，这个收缩现象又再次发生了，而且它变得更加猛烈。在不知不觉中，雄蕊的形状变得又小又细。一个脱模（Entformung）的过程随之而来：形象原则完全消失了，因为雄蕊发现其使命是去撕碎这个原则。在温度适宜的热中，一个以造型为目的而置入的内聚力瞬间被瓦解了，这样实质<sup>②</sup>被甩了出来。它去往何处？利用风或昆虫的传播，花粉成功地到达了相邻的另外一株同类的成熟植物上，并通过授粉最终结成了果实，由此，新的个性化样本的形象概念——我们给其以物种的名称——出现了。虽然这不是出于每个样本自己的意志，但是在这里一个社会性的过程发生了。在自我表现的舍弃中，社会性的图像产生了：一个由很多器官构成的共同体器官。植物的形象消散了，但有机生命的实质贯穿在所有被提到的认识等级内，

① 红门兰的花形就像一个戴着草帽的裸体男人。因外观呈人形，英语里又称“*Italian man orchid*”，即“意大利男人兰”。此外，它还有一个源自古希腊文的名字为“睾丸兰”。——译注

② 原文中此处作者用斜体字标明的实质（*Substanz*）指的是内在实质，或者说是一个粉化过程，作者用斜体特别标示，暗示实质不是概念，可以像一个实在的物质被甩了出去，从而实现传递。——译注

通过另一种方式孕育出果实。植物结束了其生长、自我存在、物理性的存在，将自己奉献给了物种。通过这种方式，植物保持了可繁殖性，因为分散的组织结构会阻碍它自己的授粉。所以这里要遵循最简单的法则，花药和心皮不能在同时成熟。一旦实质的赠予过程展开，植物在进行繁殖的同时也在自我消解，通过植物在心皮发育时所具有的敏感性，花粉的“繁殖性侵入”也就可以在植物身上完成。这种身体的交换在植物的粉化—授粉过程中成为一种直觉图像<sup>①</sup>，其中绝对没有任何的强迫，而总是一种赠予，一如它就是如此准备着的那样。已经被授粉的花会让植物停止生长，随后植物死亡。但留下的种子中却孕育着一个新的实现可能。在这个新植物的孕育阶段，植物差不多完全是一种“潜能”（*potentia*），还没有“实现”（*actus*）。它经过了先前描述的那些阶段而达到这样一个状态，这种“潜能”的实体表现就是一种处于最大能量区域中的质料，这是植物创造了它——油脂。它出现在每一个胚胎中。油脂这种物质在本质上是与潜能对应的，它的目的是去实现某种可能性，它在自我牺牲——社会性的过程中产生，用宗教的说法即一个祭献过程。这是一种唯有人才能做到的意志行为。作为图像和实质，在塑造及过程中，能够在植物性的生长中呈现出来，这个图像正是上面所描述的四个认识等级。

我们可以用席勒<sup>②</sup>的诗句来总结这个作为认识等级模型的植物研究：

- ① 本文中所使用的图像（Bild）在大多数情况下并非指作为一个符号的客观存在的形象，而是指处于当下意识活动中的完形想象，它是一种动态的完形活动或塑造过程。——译注
- ② 约翰·克里斯托弗·弗里德里希·冯·席勒（Johann Christoph Friedrich von Schiller, 1759—1805），通常被称为弗里德里希·席勒，德国18世纪著名诗人、作家、哲学家、历史学家和剧作家，德国启蒙文学的代表人物之一。——译注

你追求那最崇高、最完美的，  
就让植物来教导你，  
它的舍弃，  
正是你所追求的，就是如此。

100 当然，这里需要更多的细节才会让描述的内容变得更加充实和明确。但是对于我们社会性存在的形态，上述内容已经有了一个决定性的成果。对于一个世界的理解而言，如果它把因果律看作唯一具有重要意义的思维形式，那么诸如完整性、自我、进化、进化的目的这些概念就是毫无意义的。但是，这些范畴已经非常清楚地表明它们在被扩展的认识观察中是确实存在的，而对于那些只看重其价值的人来说，他们会很轻易地对此加以嘲笑。我们都很清楚他们是谁，他们通常就是那些被意识形态化的学者和政客。一旦我们不在一个价值评估标准里思考科学，那么我们就认识到，其实正是他们所谓的价值所在导致了对于这种价值的漠视。对这些问题的反思已经开始，比如，如果“蓝色”被当作一个派生出来的主观现象，那么按照这个观点，我们可以想到存在着一种“客观”的电磁能量，为此我们首先得启动一个庞大的思维程序才能把握到它——正如海森贝格所言，那么这个“客观”存在的蓝色其实已经把我们不确定的（Unschärfe）思维活动包含在其中了。那么关于“蓝色”的定义恰恰证明了经验内容并不具有第一性，而这正是经验科学唯一的基础，但它不过是对一个非常特别的问题类型的解答。

然而，数据化的观察方式已经导致了技术操控，其成果是非常奇怪的。它将自己同——没有经过反思的——某种智能联系起来，把所有都看作“可操作的”技术统治。正如这种观点会把人的心脏

当作泵，把大脑当作操控装置，最终它也会把人类设想为中央控制系统——权力控制中心。因为它把生命过程想象为某种原理相似的、可复制的过程，结果它把人的尊严降格为某种大众心理学的研究，结果导致一种平庸的官僚主义的分类。而除此之外，这种观察方式不可能再有什么其他的结果了。

与此相反，正如博伊斯所言：“物质化的过程总是一个后续者，也就是说，这里首先存在着一个进化法则。”首先是“普遍的、开放的、活跃的、流动的实质，然后它在最完美状态中被赋予个性，……它具有热特征，当然……不是像烤箱里散发出来的物理性的热能，而是社会性的热能。准确地说，它就是：爱的本体。它具有神圣的品格……这是一个实在之物”。要理解这个实在，它就必须被转换成“伦理—宗教的物质概念”。这种物质不是简单的在，它是“必须被唤起”，才能被带到存在中。如果能够正确地与之交流，那么“社会有机体”即“社会雕塑”就产生了。它确实是与“那些隐藏在神秘的基督概念下的内容”相关的。<sup>11</sup>

我们有理由在讨论热的问题时联系到精神性的内容。这不仅是在那些寻常的对话中可以理解到的——比如说，他是个热心肠的人，或者说他有一颗冷酷的心，或者他很冷漠，等等——而且也是实实在在可以观察到的。正像人与人之间的交往会产生一种不同寻常的“气氛”，其发生和变化是可以被精确地描述的。这种人际关系并非一种简单的存在，而是由生活在一起的不同类型的人共同形成的。它是一个可塑的、富有弹性的空间。自我完全能够在这个空间中融入到他人的生活中去，所以说它也是可以被塑造的。那么这些用来塑造的工具，它们帮助我们的同伴获得了丰富的发展可能性，我们称之为奉献、牺牲。那么这个实质，它也是可以被赠予的。通过无

私、舍弃、否定而成熟起来。经验表明，这种方式的奉献和爱，当它通过自我舍弃从我们身边离去时，也能使得那些受赠之人在保佑下变得成熟。因此，粉化和授粉是被联结在一个功能关系而非因果序列中。

如同植物呈现了这样一个造型过程的图像，油脂在那里也塑造了一个胚胎性的新的可能的形象，因此，博伊斯就把油脂当作一个社会发展的胚胎的无声表达。

由此就形成了这样一种观点：存在着不同的认识等级，并且它们对应了不同层面的力，那么由此为自然科学开辟新的研究领域和新的视角就是可行的。我们在这里提供这样一种尝试。我们的研究是由这张图表而展开的。它是非常丰富的，超过了语言所能表达的。那么，就让它自己去讲述，由此，自然科学将围绕“反自然科学”而得到扩展。

根据植物观察绘制的认识等级的纲要列表

第四认识等级	授粉 粉化 开花	社会性的过程； 社会图像	意愿性的思想； 直觉	精神的	人
第三认识等级	造型	姿态	感受性的思想； 感性—道德的 经验	灵魂的	动物
第二认识等级	叶片生 长图序	形变	思其所思； 思想	生命的	植物
第一认识等级	叶片	形象	感知性的思想； 表象	死亡的	矿物

为了弄明白什么是油脂、什么是油，我们不仅要明确它们是在什么节点出现的，而且还要深入地去研究这些节点的成因。油脂不是在，而是生成。只有从这个成因入手，我们才能理解这种物质的质。为了能够全面地把握这个质，我们必须像在植物研究中学习到的那样，去历经那四个认识等级的过程。现在我们在第四认识等级中与油脂相遇了。那里，植物自身的生长不再继续，它枯萎了；所有幼芽的生长都在种子的形成过程中停止了；油脂注入胚胎中，它使得植物超越了自身而进入到一个新的存在（Dasein）。就是在这个时刻，在植物逐渐僵化凋亡的过程中，一个干燥的荚果或一个干瘪的果序悄悄地形成了，小滴的油脂出现了，这也就是极小的油脂角。它们从凋落的植物中释放出来进入到种子内，然后跟着种子落入泥土中——如果可能——它们将开始一个新的过程。你可以说这是“炉火燃尽，徒留灰烬”，因为这些微小的种子颗粒通常就像灰烬一样没有特别的形状。我们无法分辨它们的前后、上下形态。它们就像些杂乱的微小颗粒落在了土地上。油脂的过程是在植物凋亡的过程中形成的，但是在很多种子中这些油脂仍然保持着活力。当落在泥土中的那些干瘪的种子如同一个混沌之物还找不到方向时，一个新的、完全不同的过程就要参与进来了，为的是从沉睡的种子中唤醒一个新植物的成长。这就是水的进程。

我曾经和博伊斯谈起过当人将要死去的时候，涂抹油膏的神圣仪式。同样，我们也说到当人最初来到这个尘世的时候，洗礼仪式对于人所具有的神圣意义。在博伊斯的作品中，水并不经常被直接地表现出来。然而作为一个具有推进意义的力，它扮演了非常重要

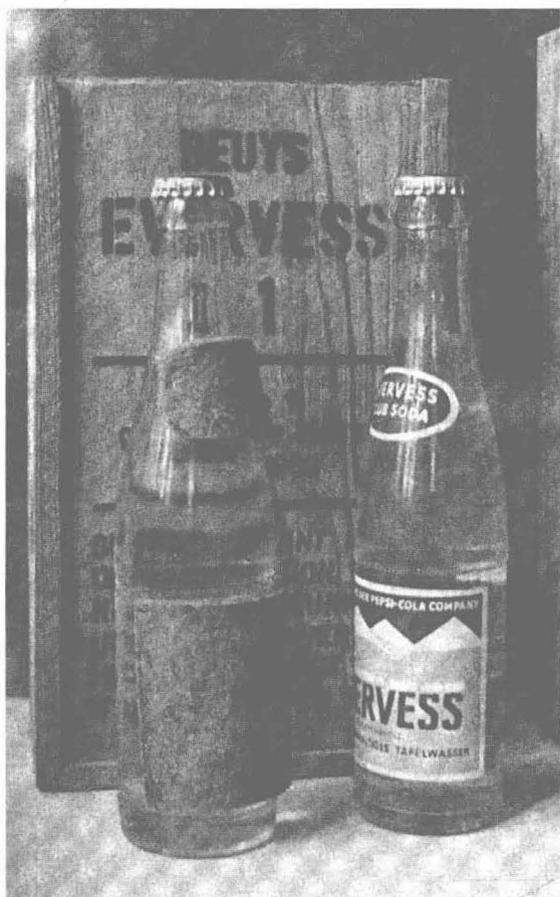


图42 约瑟夫·博伊斯，现成品“Evervess”：两个在木箱内的玻璃水瓶，  
左边一个是空瓶，在瓶身上贴有毛毡，这可以看作是蓄电池；右边是一瓶矿泉水

的角色。博伊斯在很多为阐释他的雕塑理论而画的图表中，一直会提到一个居中的位置，它在“进化”图表（图49）的左下方被称为水银<sup>①</sup>。它位于冷热两极之间。水银象征着一个水的进程。水在热的状态中发生气化，而在冷的状态中结晶为固态。在详细描述水的进程前，我插入一段对话，这是博伊斯和舍尔曼<sup>②</sup>、克吕泽<sup>③</sup>（以下简称SK）对于他的现成品“Evervess”<sup>④</sup>（图42）所进行的讨论：

**博伊斯：**如果从图像学意义来观察这些瓶子，你会在这些瓶子上发现很多反复出现的元素。这些我们曾经在《拿着发光的面包的少女》<sup>⑤</sup>中已经讨论过，那是通过毛毡把某种物质材料，某种隐蔽、幽暗的东西呈现出来。但是，现在瓶子里的是一个流动的元素——水，无论怎样你也无法把它同某种黑暗的东西联系起来。相反，从根本上来说这就是一瓶水——一瓶美国牌子的苏打水。它还会让你联想到清澈的泉水，现在这些鲜活的东西都被印在了瓶贴上：漂亮的雪山风景，有蓝色和白色，还有……

**SK：**寒冷

- ① 水银（Mercurius），也意为水星、墨丘利。罗马人称希腊神话中的赫尔墨斯（Hermes）为墨丘利。此外，水星围绕太阳转动的速度是所有太阳系行星中最快的，所以用多才多艺、行动敏捷的墨丘利来命名。墨丘利是诸神之间的信使。博伊斯通过水银来表示水星或墨丘利，以此说明水的进程是一种传递和推进的运动。——译注
- ② 约尔根·舍尔曼（Jörg Schellmann, 1944—），德国艺术品商人，“慕尼黑-纽约舍尔曼艺术”（Schellmann Art München-New York）公司创始人，主要出版当代艺术家的著作。他和博伊斯、安迪·沃霍尔、辛迪·舍曼等合作过，其中最有名的是编著出版了博伊斯“现成品”雕塑的作品目录。——译注
- ③ 布兰德·克吕泽（Bernd Klüser），德国艺术品商人，画廊老板，编著出版过多本博伊斯作品集。——译注
- ④ “Evervess”（依维世）是美国百事公司的一款饮料品牌。——译注
- ⑤ 这是指博伊斯在1966年做过的一件利用现成品的作品《纸板，纸，涂抹过油画颜料的巧克力》。——译注

博伊斯：是的，寒冷，所有的东西。然而，毛毡却让人感觉是暖和的，所以这里就有着很多相互冲突的图像。就像我们在《拿着发光的面包的少女》中所看到的，这里也出现了一座山……

假如我没有在这样的瓶子上发现这些瓶贴上面印有白雪覆盖的山峰，那么我也许根本就不会做这个作品。我之所以用这个瓶子，是因为我发现这上面的元素和我以前做的有关联。所以当我看到它们的时候，我就说：嗯，这些东西很合适用在这里，我能用它们来做一件作品。

所以说我不是随便弄些瓶子来的，我用这些瓶子是因为它们有我先前所提到的那些元素……

一件现成品的作品的真正的美是根据这样的事实……而且我认为这是每个人都可以看见的，他完全不需要刻意地去弄明白什么，而只是去看……是的，这是美的。他会脱口而出：这太美了！他只要能如实地描述他所看到的，那么他就已然进入到我说的这些东西的世界中。

在这些现成品的箱盖上还印有这样的提示：“喝完2号瓶后，尽可能把瓶盖扔远。”

博伊斯：这其实是一个很认真的提示，但我当然知道大多数人不会这么做。但我觉得只有这么做，这件作品才能达到正确的效果，否则它就还没有在一个行为中存在。在这件作品中包含了对一个小事件的说明，而这是需要我们自己来完成的。<sup>12</sup>

博伊斯在谈话中指出我们还可以采用一个完全不同的行为方式和水发生关系。打开瓶盖扔掉这个行为，其实和我们刚才谈到的那些有关的元素如土、水、空气、色彩、光线等并没有太大的关系。但是当水被人喝完后，一个生理上的过程就开始了，我们并非对此自然而然就会明白。因此，为了能够去体验水元素的特质——这也确实是博伊斯的目的——我们必须更为充分地去研究那些经验细节。我们在对话中还可以发现如下可能：

下雨时，水从天上落下，雨水近似于一种蒸馏水，暂时还不含有矿物质。它是一种纯净的水。纯净的水无论如何都不能被称为 $H_2O$ ，因为 $H_2O$ 是一个抽象的概念，它和我经验中的水完全没有关系。当水出现在我面前，我面对的是水，而不是什么氢氧化化合物的分子式所能代替的。我凭经验就可以确定这是水，完全不需要借助水是氢和氧结合的公式。同样也是如此，当我面对一个蓝颜色时，我不可能把我对于蓝色的经验同380nm波段的电磁射线等同起来。所以我的经验就是，水从天上落下，当雨下得很大时，雨水就会在地上汇聚成水洼。也就是说，因为水本身是一种流动性的元素，所以在下落之处不会像雪或者小鹅卵石那样静止不动；相反，它是流动的，在重力的作用下水会寻找任何向下的可能。一旦雨水到达最低处，它们暂时保持静止，但不是像小圆珠那样相互之间保持独立，而是与其他的水珠融合在一起。在融合中，雨水汇聚成一个更大的体积，去填满这个已经被给定的地方。这些水不是自己产生了一个形态，它们不是自己来控制这个特殊的形态的，而只是去接受并满足这个已经存在的形态。水是通过上述方式才表现出一个特殊的造型——水瓶，这个透明的玻璃水瓶也就是水的形态。水是无形、无色、透明的。它也是没有气味和味道的。这是难以想象的：某个早

晨，当你准备洗漱时，拧开水龙头，从里面流出一股绿色的液体，还有一种说不清的味道和气味，那是多么让人感到惊悚啊！

这些没有气味、味道、颜色和固定形状的水汇聚在地表，暂时形成一个水洼。过不了多久它们就消失了。一部分的水在空气中被蒸发掉，另一部分的水浸润到泥土中。它们既渗透到空气中，也渗透到泥土中。在渗透到地下的过程中，泥土中那些水溶性的矿物质会被水溶解掉。这些先前还是晶体状的物质，当它们接触到水时就会被水溶解而失去原有的形态。水并没有改变矿物质的属性，它们的结合不是化学性的。水只不过是携带了后者。你也许会感到非常惊讶，在这种情况下，水能溶解多少物质？你可以在喝咖啡的时候做一个小游戏，看看咖啡可以吸收多少勺糖？你往杯子里倒上正常量的咖啡，然后开始往里面放糖。这可能会花掉你很多的糖块，才能使杯子里的咖啡溢满。所有这些糖块都在咖啡里溶解了。秋天，养蜂人为了让蜜蜂过冬，会增加对它们的喂食量：10份糖溶解在6份水中，即10公斤糖加6升水。这种溶液还没有完全饱和，也就是说，在常温下，水中的糖还是处于完全溶解的状态，绝对不会出现结晶现象。假如我们现在将糖水放在一个没有盖子的锅里观察其变化，  
105 那么就会发现糖水里的水也会像在水洼里的水那样被蒸发掉。但是糖并没有被带走。也就是说，此时糖水的浓度在提高。最后，糖开始结晶。可能在此之前已经出现了一些很微小的晶粒，现在，在一个合适的条件下这些晶粒变为大块冰糖状的晶体。如果这一过程在最短时间内发生，比如你用事先调配好的饱和浓度的明矾盐溶液做实验，就会看到这最漂亮的结晶变化。你可以将一根浸过明矾盐饱和溶液的细绳悬吊在玻璃瓶内，一个小时内线绳上就会沾满了非常漂亮的晶体。

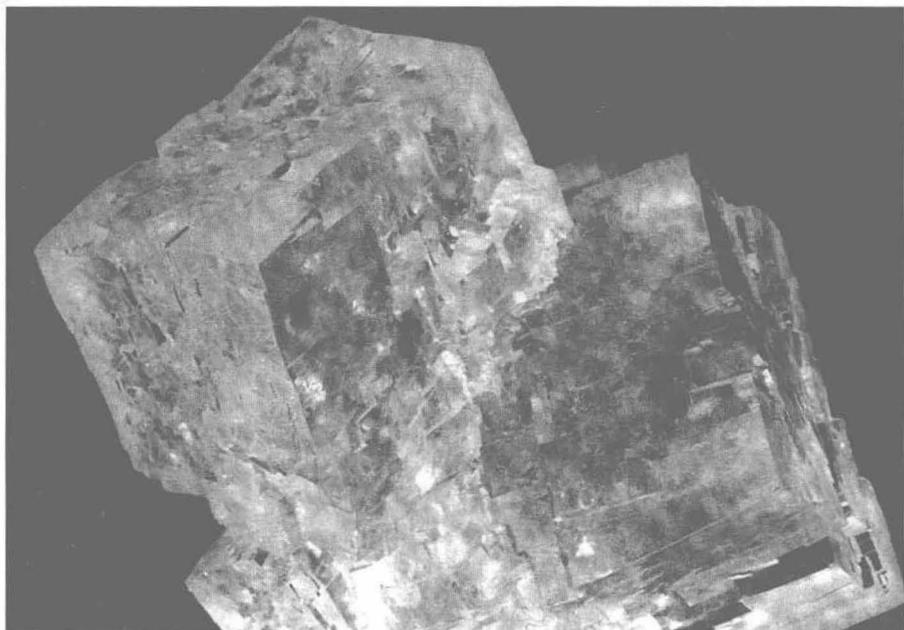


图43 结晶盐

水是通过暂时吸收而不是合成的方式溶解矿物质，所以当水被分离或者蒸发掉时，那些被溶解掉的物质会再次呈现出它们最初特有的形态。没有水的介入，这些美丽的晶体不会显现出来。但是水并不制造它们，而只是使这些物质自身的形态能够以漂亮的造型被我们的眼睛发现。水渗透到泥土中，携带着矿物盐碰到了深入到泥土中的植物的根。由于根的表面适宜渗透，水就带着矿物盐进入到植物体内。水在植物体内会被抬升，我们可以一株插在罐子或花瓶里的植物上很真实地看到，植物所吸收的水分足以让你感到吃惊。一棵成年山毛榉在盛夏时可以吸收400升水，足足有40桶。你可以想象一下，这么多的水在一层厚度不足1.5毫米的树的表皮内传输，几乎可以说，如果你把耳朵贴近树皮，都能听见湍急的水流声。很明显，水并不在植物中停留。水渗透到植物体内，导致细胞的压力变化，从而使得柔软的叶片可以向空中展开。假如你忘记给一株盛开的杜鹃花浇水，后果将会是很明显的。干枯的花瓣看上去是那么可怜，但给它浇上一罐水，只要它还没有完全干死，那么在很短时间它又恢复了原来的形态。水让植物展现出它自己的形态，但水并不是在创造这个形态，而只是让造型成为可能。

就像前面所描述的那样，比如说在一个荒漠或是常年干旱的草原上，一粒种子突然被降临的雨水浸泡。水渗透到种子内，使得凝结的物质膨胀开来。通过这种方式，细胞中含有的物质又缓慢地重新获得了流动性，那么种子内部的生长力会抓住物质，然后使得这个胚胎开始生长。细胞的分裂过程启动了，种皮内胚胎的体积一直在膨胀，最终让种皮爆裂。随后根总是最先形成的，向下延伸到土壤中。接着幼芽钻了出来，它向着光和造型的方向一直向上。在植物的生长中，在接近植物的生长点即根尖、芽尖和叶脉处，细胞组

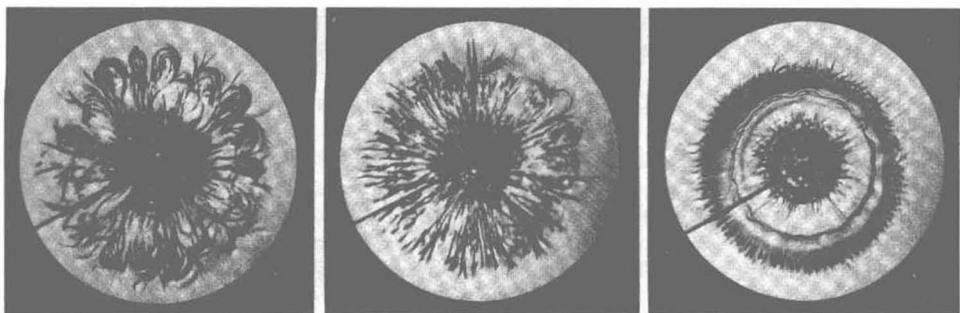


图44—46 水滴图像，水源采自施芬海姆下方的勒拉赫，靠近莱茵河交汇处的溪流

织都类似于柔软的、无形的、浑圆的小水滴状。水把矿物质转交给正在生长的植物，这既是其自身携带的，同时也是植物需要的；然后通过这些叶片背面的气孔，水又被蒸发掉，它重新回到了大气中，聚集在云端，重新准备开始一个在泥土与植物之间的新循环。这种重复很清楚地表明：如果没有水的适时介入，植物是无法呈现出自己的形态的。水承接了物质新陈代谢的过程，否则植物是无法自我塑形的。所以，没有水的介入，植物无法获得其形象。

施文克（Schwenk）在南黑森州赫里希瑞德（Herrischried）自己的水实验室里，观察到了一些令人惊奇的现象。他在一个滴管中注入不同的水，在将滴管内的液体滴入下方的水盆时，精确地控制滴液下落的间隔时间。滴液在水盆里会产生各种不同的形态变化，他以此来观测不同质的液体是如何对形态产生影响的。比如洁净的泉水会朝着所有方向散开，呈现出花朵状的形态，就像一朵盛开的菊花呈现出放射状的花瓣图形（图44）。稍微浑浊一些的水在水盆中扩展开来，呈现出雄蕊的图形（图45）。而工业或家庭排水，也就是所谓的污水，既不是呈现出花瓣形，也不是呈现出雄蕊状图形，而只是呈现出围绕中心的环状图形，就像人们往水里扔进一颗石子（图46）。<sup>13</sup>通过这些实验可以断定，在实验过程中必然存在着一种天文意义上的聚散控制。就像行星的会合与对冲，但是其本身并不直接与实验样本的质相关，而是具有一种属于自己的、独立的造型设计能力。因此，人们可以说：水的渗透不仅仅是携带和传送矿物质，而且也是为塑造形象的推力开放的，这种推力是来自宇宙空间的影响力。所以说水在植物的造型过程中所扮演的角色不是无足轻重的。伍尔夫·阿贝勒（Ulf Abele）曾经在他的博士论文中指出，每一个植物组织的生长形态取决于植物播种的时机，即月亮在黄道上运行

的位置关系；也就是说，在这片湿润的泥土上，什么时候施肥，什么时候浇灌，什么时候耕作，都要被考虑到。<sup>14</sup>

总的来说，我们可以引用歌德的说法来概括水的特性，即渗透所有一被所有渗透（alldurchdringend—alldurchdrungen）。这种水的特性在不产生化合反应的情况下具有一种联合的能力，它可以被再次分离出来而不是被固定住，因此，它对于产生一种动态的结构而言是必要条件。不仅仅是晶体在水的协同下产生了一种特别的形态，而且对于所有的有机体而言，如果没有水的这种特性，是无法想象的。所有的有机生命的生长和发育都取决于水，无论是植物、生物还是人。

如果我们想要把握、进而去描述水的姿态，即水在它自己的属性和行为方式中的呈现，就像在第三认识等级中的植物所表现出来的那样，那么，我们可能会用这样的词语来形容它：奉献的、忘我的、无私的。我们一定会把在传送矿物质时的水的特性比作那种灵魂性的品质，并称之为爱；确切地说，这是一种无私的爱，即基督的爱、邻人之爱。在爱的支配下，在灵魂深处，一个类似的行为在感性世界中通过水的造型呈现出来。爱在哪里激荡，灵魂就在哪里展开，并根据其自身固有的推力自己去塑形，自己去发现。父母对孩子的爱、朋友之间相互的爱，这种无私的社会性的爱每次都使得每个人能发现自己的灵魂所在——在这里他可以不受限制地在那始终存在着的可能性中舒展自己。

因此博伊斯所描述的在热—冷的两极之间、在混沌与形象之间、在硫黄与水银之间，即心灵之所在。在有机体内它就是那些奔腾的水流；在灵魂中它就是力之所在，我们称之为爱。

博伊斯完成了包括这件“Evervess”在内的很多其他现成品雕

塑，它们都应该被理解为在探寻那些力的契机，而那些力渗透在我们周围以及我们内心的世界里。正如1983年1月27日他在Club 2<sup>①</sup>的谈话节目中所说的，当他向一只兔子解释艺术时，他也可以向鹿、天鹅，或者其他的动物解释；甚至不仅仅是动物，也可以是植物、土地、行星、超感官的东西，等等。它们都可以被看作人类的生存环境，因此我们要学会去理解这些环境，进而去认识自己；也就是通过对于世界的认识提高对于自我的认识，这就成为每个人的任务。宏观宇宙与微观宇宙，正如早期的炼金术所言，确实是相互依存的。正如博伊斯一直反复强调的：认识过程对于每一个人与世界相适合的意义重大的造型过程而言都是起点。如果有人想成为一个艺术家——每个人都可以成为艺术家——那么就必须要这样去理解他周围的事物的本质。正如博伊斯在与舍尔曼和克吕泽的对话中所言，每一个现成品都是对于这项任务的提醒。尽管博伊斯已经不再生活在这个尘世间，他最终穿越了死亡的大门，但正如他在获莱姆布鲁克奖的致辞<sup>②</sup>中所言，他已经传递了这个火种。每个拥有博伊斯作品的人，无论那是一件独一无二的作品，还是利用现成品做完的，他都可以感受到博伊斯说的那个火种的传递。这个被传递的火种不应该变得微弱。这个从博伊斯那里发射出来的力，哪怕没有他的在场，也将继续产生影响。在这个物质主义—理性主义时代的寒冬中，他给我们带来一架雪橇，上面盖着一条发热的毛毯，那些驾着雪橇出

① Club 2是ORF (Österreichischer Rundfunk) 的一档谈话节目，从1976年10月5日开播直到1995年2月28日停播，邀请嘉宾和观众就一些具有现实性意义的热点话题展开讨论。——译注

② 威廉·莱姆布鲁克 (Wilhelm Lehmbruck, 1881—1919)，德国著名雕塑家。博伊斯一生都极为推崇这位艺术家，认为在莱姆布鲁克的雕塑中体现了博伊斯自己理想中的艺术。这里提到的演讲应该是在博伊斯离世前不久，1986年1月12日在杜伊斯堡的威廉·莱姆布鲁克博物馆接受当年杜伊斯堡市的威廉·莱姆布鲁克奖时所做的最后演讲，1月23日博伊斯因心脏病在杜塞尔多夫的工作室病逝。——译注

发的人将感受到温暖，其所面对的这个世界再也不那么冰冷。<sup>①</sup>在每个人行经的路上总有明灯相伴。事物的本质将从自然科学非感性、数学化控制的执迷中解放出来，照亮了自身，如果我们是在走在正确的道路上，那就会同它相遇。当我们在化身为水的力中遭遇那个本质，那么它同样也存在于“Evervess”水瓶中。水瓶一定会被打开，而且水一定会完全渗透到我们的身体里（通过我们将它喝掉的方式），最终产生影响。如果我们能够理解并把握到它，那么这个力还会继续在我们被给予的世界中发挥作用，到达我们所能触及的地方（“最好的方式就是将其扔远”）。

可能有些读者会认为这样的解释有些夸大其词。但是，在我和博伊斯的交流中，他很明确地表示，当他用这样的方式来安排这些元素时，他确实也就是这么想的。

如果想要真正领会博伊斯的意图，那么，这里还需要架起一座通向更为开阔领域的桥梁。我们已经观察到了水的特性，正如它在感性世界中所呈现的那样。正因为了解它的特性——暂不考虑所有的感性内容，这当然是首先与我们发生关系的——我们才能去描述它在灵魂世界的再现，并且把它表述为一种力，它扮演了灵魂发展的核心力。由此我们追问一种存在，它的本质核心和它整个的显现方式是与此种力完全吻合的，那么我们就看到了基督信仰的基础。保罗在《腓立比书》中描述了基督的特征，在第二章中他这样写道：“他本有神的形象，不以自己与神，同等为强夺的，反倒虚己，取了奴仆的形象，成为人的样式。既有人的样子，就自己卑微，存心顺服，以至于死，且死在十字架上。所以，神将他升为至

<sup>①</sup> 博伊斯曾经做过类似这样的作品：《羊群》（*The Pack*, 1969），他在作品中摆放了一辆大众公交车和20个雪橇，每个雪橇上都装有毛毡、油脂和手电筒。——译注

高，又赐给他那超乎万名之上的名。”<sup>①</sup>基督的救赎之路就在其中，正是他将自己联结在罪的世界中才能得到解救——在这条道路上，他的教导和指引，他所做出的榜样，以及他的在场所具有的持续的影响——无不是基督的力量在开始发生作用。对此博伊斯说到，这就是“进化法则，现在它将从人类中呈现出来”。当弗里德黑尔姆·门内克斯<sup>②</sup>问博伊斯：“你认为哪一件作品最能体现这种基督的形象？”博伊斯回答说：“被拓展的艺术概念，就是它。”然后他补充说：“这个艺术概念不是一种理论，它是一种思想的形象……一种先行的方式，也就是说，这种内在的视觉比任何外在的形象都更具有决定性。”基督的力量，进化法则，“它正是来自于人类，并将从人类中迸发出来，由此迄今为止的旧进化将被终结。这也是产生危机的原因。所有在地球上产生的新事物，都必须通过人类得以实现……谁在努力用这种内在的视觉去看这个世界，那么他将看到他（基督）永恒的存在。所有都不再是一个物理性的形象，而是一个处于运动中的形象，是仅仅依靠外在视觉无法窥见的实质。同样，基督也以一种物质性的方式充盈着每一处空间和每一个时间单元。因此，基督近在咫尺。人类想要冲破这个界限的意愿是如此强烈，以至于在此之前的历史中是绝无仅有的。然而我们仍然缺乏开放的思想，从根本上去改变人类自己……我们首先要记住这个关键词：运动。运动元素必须非常强烈地予以突出……这个形象，正如基督形象的赋予在我们这个时代的实现，纯粹是一个运动元素。基督在运动中。

① 译文引自《圣经》中英对照本（和合本·新修订标准版），中国基督教协会，2002年。——译注

② 弗里德黑尔姆·门内克斯（Friedhelm Menckes，1940—），德国神学家、牧师、艺术研究者。——译注

这是纯粹的精神性的造型——如果我们能够把它看作一个类似基督的图像——那么造型就在那里存在了，如同一个死去的人，他仍旧活在那里……这就是重生的法则：已经死亡或者僵化的旧形象将在鲜活的，生机勃勃的，富有生命、灵魂、精神的造型中得到改造。这就是扩展的艺术概念”<sup>15</sup>。

在1979年与霍斯特·施维贝尔<sup>①</sup>的对话中，博伊斯谈到了与基督动力相类似的一种方式，经过重生的世界进入到基督的实质中。这就是“人的效能（Wirksam），自然的效能。它首先是属于超感觉的领域。但它绝不是深藏于地下的，而是现实存在的。我们不得不说：它是如此实在，以至于整个人类的生命都依附于它。没有这种实质就完全没有生命可言”。然而，当博伊斯结束了这种宗教哲学式，同时也是一种生命实践的陈述后，被问道：“那么既然如此，你为什么还是需要这些艺术性的材料呢？”他回答：“因为人的创造过程只有通过物质材料才得以展开。人毕竟不是一个绝对的、精神性的存在。人也是被赋予形象的……这是神圣的，这也是人自身所揭示的。”<sup>16</sup>“当你纯粹地凝视一个人的面容时，其中已然存在着某种神圣的东西。”<sup>17</sup>“那么基督如今在哪里？他实在是无所不在！如果我说他无所不在，甚至就是人本身，到处存在，那么也就是说，他就在这里……是一个合作者，是一个同事。所以我们必然会感受到确有其他的同事在共同参与到人类的进化中。”<sup>18</sup>

“世界的救赎归因于水——水是生命、永恒的生命、重生。”<sup>19</sup>

① 霍斯特·施维贝尔（Horst Schwebel，1940—），德国艺术哲学家、作家，主要研究实践神学、宗教与艺术等。——译注

## 色彩——感性和精神的秩序

我们只有在了解了油脂的成因之后，才能真正接近油脂；我们只有在探究了水的特性后，才能真正了解其本质，并且尝试将其提取出来，然后把自己投入到水的运动中去。所有这些也同样体现在博伊斯作品中用到的毛毡以及那些灰色的和没有生命的材料上，这些都是他在尝试将自己投入到这条道路中，沉浸在运动中。推动这样一个过程的可能，在博伊斯和舍尔曼、克吕泽的谈话中涉及这方面的内容：

SK：博伊斯先生，为什么您在作品中偏爱单一的、灰色的材料？

博伊斯：确实如此，博伊斯喜欢用毛毡，为什么他不用色彩呢？但这些人绝不会仔细想一想。所以他们就会说：没错，如果他只会用毛毡，那么他就不可能为我们表现出一个色彩缤纷的世界！这里确实存在着一个众所周知的色彩补偿现象，比如说，当我长时间地看着一盏红色的灯，然后把眼睛闭上，会产生一个绿色的残像。或者相反，我在看绿色时会得到一个红色的残像。

还有人会说：博伊斯总是使用毛毡，他不过是想表现某种与集中营相关的内容。这些说法都是非常肤浅的。

没有人仔细问过我，我的兴趣是否在于通过毛毡这个元素，把这个五彩缤纷的世界看作人们眼中所产生的一个反像（Gegenbild）。或者说就是：在某种情况下，通过一个呈现出与自身完全不同样子的事物，就像一个反像，唤起一个明亮、清晰的世界，也就是一个所谓的超感觉的精神世界。因为无论是

残像还是反像，我们不可能通过现存的东西去证明，而只能通过在那里被当作反像的东西——这总是在探究一个反像的产生过程。所以，大家说我只对灰色感兴趣，这是不对的。我并不只对灰暗的东西感兴趣。我感兴趣的是一个过程，它能够触及更多的东西。<sup>20</sup>

以下的观察都是在回应博伊斯对我们提出的要求。这种观察的最初阶段应该着重对色彩和补色现象的研究。1790年歌德发表了他的《光学论文》，1810年在此基础上扩充的书成为他研究色彩的重要著作，其主要目的是帮助艺术家认识到绘画中的色彩不仅仅是外在的、好像是可以随意支配的那样，而且是可以根据色彩自身的本质而予以控制的。因此，这个部分的内容就构成了他色彩理论的精髓，他用这一词语来概括：“感性—道德的色彩效应。”<sup>21</sup>

对比植物研究中提供的四个认识等级，我们在这里也应该从色彩观察的四个认识等级入手：

1. 当我以一种通常的方式观察这个世界，我会看到周围有很多蓝色的对象，一件外套，一片天空，一块桌布。别人会问我，或者我会问自己：那是什么颜色？答案总是很清楚的：那是蓝色。我在任何时候都明白蓝色意味着什么，当我的目光落在某个蓝色物体上时，我其实处于一种回忆状态。所以说我是在重复记忆和重复认知中表达这个概念：这是蓝色。至于我眼前的蓝色有什么微妙的差别，这暂时是无关紧要的。对于各种蓝色调中的细微的色差，在德语中并没有逐一对应的说法。它们总是一些粗略的概念，比如天蓝、群青、普鲁士蓝或靛蓝。

2. 如果我想要更进一步了解这个蓝色，或者更精确地感受到它，

就像兰哈特<sup>①</sup>在关于弗兰茨·马克<sup>②</sup>的书中所提到的去感受某种“色彩的本质”那样，那这其中又究竟会是怎样的呢？我尝试了一种最具有实践效果的方式：我让自己直接面对蓝色物体，可以是一块蓝手帕，或者是一张蓝卡片，我持久不动地凝视这蓝色。我很快就会注意到，蓝色不再保持蓝色，而开始发生明显的变化。当一个深蓝色在浅色环境下时，会变得明亮起来，或者有些发灰；再仔细观察，蓝色块被一层黄色影子笼罩着。蓝色不再保持蓝色，它在你的凝视中发生了变化（我们的智力、受教育的知识此时告诉我们：是的，它确实与某种东西相关……，我们不要落入这种脱离直接经验过程的解释。让我们还是保持在对蓝色的凝视中！）。这种看的方式，和我在观察一个物体的形象或阅读一本书时所需要的视觉方式是不一样的。阅读的过程尤其与那种重复认知的特殊形式相关。阅读使我感兴趣的只不过是某些被唤起的内容，由此而释放出想象，但并非视觉过程本身。我们此刻的看必须以最轻松的方式进行，让视觉自行展开。就好像通过一头奶牛的眼睛来看，它此刻正惬意地躺在草地上反刍，说不定还在做着梦。这种视觉方式就有可能在看的同时观察到视觉过程本身。那么，我现在尝试去描述这样的经验。

112 假设这种如梦游般的目光落在了一个蓝色对象的中间，那么你也许会在稍许停顿后把目光慢慢向下移，或者移向一边，此时你就能够观察到——必须是将目光保持在固定的方向上，聚焦才会在同时发生扩散——蓝色区域的边缘随着目光逐渐地偏移，突然产生了一束亮光。在相反的一侧你能观察到一个明亮的橙色印象，尤其是当蓝色周围的环境色是中性色彩时。假如你把一块蓝色板从它所在

① 克劳斯·兰哈特（Klaus Lankheit, 1913—1992），德国著名的艺术史学家。——译注

② 弗兰茨·马克（Franz Marc, 1880—1916），德国表现主义最重要的画家，与康定斯基一同创立了“蓝骑士”社团，死于第一次世界大战。——译注

的地方突然抽离，而同时保持视线不动，那么在相同的地方——前提是背景颜色是中性的，最好是一块白墙——会产生一个明显的橙黄色现象。我并不是要在这里追问这些现象是如何产生的。现在重要的是，作为蓝色的替代，一个完全不同的颜色显现出来，就像是自己照亮了自己。我不想在这里描述更多这种现象的细节了。你可以自己很轻松地去做一个实验来验证。

现在就很清楚了：人们不能说色彩现象是简单的，相反，是在对一个色彩现象的直观中，存在着一个互相交织的、正在发生形变的、知觉内容的完整序列。正如博伊斯所言，绿色的残像在红色中产生，或者相反，红色的残像在绿色中产生。尤其是在所谓的纯色中，这种现象特别明显。如果是在灰暗色调中，比如在棕色或者橄榄绿中，则不明显。

3.如果在第一认识等级中我所看到的这种蓝色是明确的，并且它在第二认识等级中产生了一个完美的色彩补偿变化，那么在第三认识等级中就产生了这样一个问题，正如康定斯基特别关注的：色彩是如何影响我的？<sup>22</sup>

在明确了一个物理性的存在，同时还体验到一个生动的色彩生成过程之后，我们就要去追问色彩的质。我只能通过描述这个蓝色对我的影响来研究它的质。康定斯基的理论认为蓝色不只是影响视觉，而且通过视觉感知到一些其他的感受，如动感、触感、平衡感、热感、听觉。最后就是鲁道夫·斯坦纳概括的——类似亨泽尔<sup>①</sup>在《普通感觉的生理学教程》<sup>23</sup>中所描述的——生命意识。然而，康定斯基似乎忽略了嗅觉和味觉。

在几个朋友中进行这种视觉实验是很有意义的，因为个人的经

① 赫伯特·亨泽尔（Herbert Hensel，1920—1983），德国著名的生理学家。——译注

验可以在更多其他人的观察细节中得到丰富。这种方式的体验在很大程度上取决于这个蓝色的深浅度，尤其是其中是否混合有红色成分。我们的观察从一个深蓝色开始，可能会产生以下经验：

触感：蓝色很少阻力，易于侵入。

动感：集中而深远。

平衡感：我尝试——暂时不去注视这个蓝色——保持完全的平衡，当我睁开眼睛时，明显会感受到我在蓝色中会失去平衡，有些轻微晃动。蓝色并不是封闭的，也并不会给我带来强烈的刺激和压迫感，而是开放的，它是一个可以把我吸引进去的空间。

热感：蓝色不产生热量，哪怕是非常明亮的蓝色。但它也不是冷的，更不能说是冰冷的。它有一种清凉的感觉，虽然不是排斥性的，但还是留有分寸。因此从某个浅蓝色过渡到深蓝色，并不会让我感到恐怖和焦虑，而是好像进入了一个辽阔的内在空间。

康定斯基用横笛的音调对应浅蓝色，而总是用管风琴的音调对应更为浓重的蓝色。

生命意识：这种意识唤起了一种普遍的生命感觉，比如说当被问到：你感觉怎么样？当你在凝视一块蓝色时会产生一种怎样普遍的、基本的感受？观察者一般都会说蓝色是安静的、平和的，但也会说它让人感到清醒。蓝色不是让人昏昏欲睡的，而是让人感到清醒和警觉的，但并不感到颤栗。在平和的心境中，我会以谨慎地态度向眼前的物体开放。我有兴趣，但会很小心地去研究它：在观察中保持开放，同时在完全意识中自我忘却。

因此我们可以这么说，正是在蓝色中所唤起的一种意识状态，它非常适合去建立一个灵魂性的基础状态，也是我们在这里进行的视觉研究所需要的一个基础。依靠这种意识状态和行为方式，就像我们曾经在水的研究中学习到的，我们解放了我们自己，并且进入

到我们所置身的环境中。

4.在第三认识等级中，所有在对蓝色的质的描述中被综合起来的内容决定了第四认识等级的方向。正如在水的第二认识等级中所提及的，这里将追问，当我们面对一个确定的蓝色对象时，我们将讨论什么样的内在的、灵魂—精神性的行为方式。现在所描述的不再包含与感性世界及经验品质相关的内容。也许现在应该把所有的经验统摄在这样一个词语下：凝思（Andacht）。因为凝思是我们此前描述过的这种心绪状态的前提条件，它同时包含了清醒的意识和专注的视觉方式。此外，它还排除了在面对事物时做出的一种草率的判断和匆忙的智性把握。它追问的是本质，而不是目的。

人们是如何认识到色彩的秩序的？它有可能来自于直观吗？或者会有某种理论脱离了色彩现象本身，然后可以在某个感觉无法触及的地方展开研究？后者正是新物理学所走的道路，它延续了牛顿的设想，发明了消色差透镜，发展了光学研究，并从牛顿的粒子理论出发，经过惠根斯<sup>①</sup>的波动理论及赫兹<sup>②</sup>和麦克斯韦<sup>③</sup>的研究，最终产生了现代电磁理论。在这些理论中色彩是不存在的，而只是电磁能量的作用，光波或者光子的模型图像才是被研究的对象。对于电磁理论而言，光不过是一个更大波谱中的一部分，光在短波流中总是以很强烈的化学反应表现出来，而在长波流中则首先进入到一个热的感知领域。物理学的这部分研究同“杠杆与涡旋”理论相结

① 克里斯蒂安·惠根斯（Christiaan Huygens, 1629—1695），荷兰数学家、物理学家和天文学家。——译注

② 海因里希·鲁道夫·赫兹（Heinrich Rudolf Hertz, 1857—1894），德国物理学家，于1888年首先证实了电磁波的存在。——译注

③ 詹姆斯·克拉克·麦克斯韦（James Clerk Maxwell, 1831—1879），出生于苏格兰爱丁堡，英国物理学家、数学家。——译注

合，是非常具有实际意义的。技术性物理学没有这些概念是无法想象的。

但如果我们还是坚持在感觉领域，那么我将认识到，感觉上的质，比如蓝色，是不可能通过任何其他的东西来替换的，这已经被  
114 歌德、斯坦纳及其后的胡塞尔<sup>①</sup>、亨泽尔认识到了，那么另外一种类型的色彩理论就产生了。我们在感性世界中可以观察到很多这样的例子，色彩现象不只是彼此独立的，而且是以光谱的方式呈现出来的。这种现象到处都是，比如在琉璃苣植物中，勿忘草、蓝蓟、聚合草都属于此类，在它们的花蕾初放时呈现偏红的紫罗兰色，而在整个花期会从紫罗兰色转变为蓝色，结束时变为浅蓝色，最后变成白色。人们在傍晚的天空中看到落日开始是黄色，然后是橙色，慢慢变红，直到最后落下时呈火红色。空间变化也影响着色彩，浅蓝色的天空随着高度上升变得越来越深——人们可以在攀登阿尔卑斯山的过程中感受到——这种蓝色的逐渐加深是如此强烈，以至于最后从靛蓝色转变为紫罗兰色，再进一步变成深紫罗兰色，最终沉入黑色。彩虹是我们最偏爱的色彩现象之一，它自己会产生颜色的衰减，所谓的牛顿虹霓也是如此。同样，将玻璃片相互叠压，或者是炼钢时产生的回火色，或者在镀膜的剃须刀片上，也会发生这样的色彩现象。尤其是这些后面描述的色彩现象，将自身安排成彩虹般的秩序：上端从红色开始，逐渐由橙色到黄色变浅，然后转向绿色，从绿色再到蓝色，最后在没有出现品红色的情况下直接变成了紫罗兰色。但在一个无限循环的色彩链上，每次都在黄色与蓝色之间出现绿色，在大红色与紫罗兰色的间隙出现品红色。这是我们在自然

<sup>①</sup> 埃德蒙德·胡塞尔（E. Edmund Husserl, 1859—1938），德国著名哲学家，20世纪现象学学派创始人。——译注

界中所能发现的最完美的色彩秩序。

你也可以很轻易地去简化这个色彩序列。我们只需要从这个光谱上的任意一点开始，沿着这个点跟踪到下一个重复出现的颜色，然后人们将这段光谱带的两端弯曲连接在一块，那么，一个色环就产生了。这个色环概括了自然界的无限循环，完美地对应了自然界的色彩秩序，尽管这只是在图像上，而不会自己出现在自然界中。但无论怎样，这个图像还是完美地和自然界相一致的。

除此之外，人们还可以回到那个色彩秩序上，从一个色相推导出另外一个补色，即红色对应绿色，或者绿色对应红色，这样人们就可以根据色环找到残像所对应的那个补色。但在我看来，色彩的补色与色环中对应的颜色完全相反；它就是它自己，是它自身形成了残像。当然色环上的秩序不是一个随意安排的，而是完美地对应了自然关系。所以现在就很清楚了：在这个色环中绿色和品红色具有同等的位置。但是光谱色，以牛顿的理论为基础，那种我们在彩虹中看到的光谱，其中并不显示品红色。因此，牛顿的色彩理论并不呈现为一个色环。

牛顿研究的光谱色可以通过棱镜很轻易地显示出来，也就是透镜折射出的一种特殊现象。作为一个天体物理学家，他经常用它来观测星空。那么这里的色彩现象是怎样发生的呢？牛顿的说法是：我让光透过棱镜，这样它就会被分解为很多色彩部分。那么真相又是如何呢？

我们在这里插入一段歌德的色彩理论文献，他将其收录在色彩理论历史部分的最后，标题为“作者的信仰”（*Konfession des Verfassers*）。歌德讲述了这样一个经历：他年轻时曾经借过一个带有棱镜的盒子，为的是可以反复观察这个色彩现象，因为他那时已

经听说过牛顿的色彩理论。但是拖了很久他都没有去做这个实验，结果出借人催促他归还，最后来了个邮差要把盒子拿走。“我已经把这个盒子拿了出来，准备交给这个邮差，突然想到最好还是赶紧用透镜看一下，完成我以前没有做的实验。我大概记得所有的颜色都通过透镜显现出来了，但究竟是用怎样的一种方法，我有点记不太清楚了。当时刚好是在一个完全白色的房间内，当我把棱镜放在眼前，我期待如同牛顿所描述的那样，白色的墙壁会被染上不同层次的颜色，因为透镜会把分解的色光折射回眼睛。然而，当我从棱镜里看到白色的墙壁依然如我之前所见的保持白色时，我是如此惊讶。在棱镜内只是有些暗点，依稀显示出些确定的色彩。最后是在棱柱交接处会呈现出最为丰富活跃的色彩，但如果是在昏暗的天光下，那就无法看见任何色彩变化的踪迹。我立刻就意识到，色彩的产生，其中必然存在着一个界限，因此我直觉地感到，牛顿的理论可能是错误的。那么，现在我就不能再依靠棱镜来思考色彩问题了。”

正如歌德所发现的，光谱色在棱镜实验中的呈现不过一种边缘光谱，它们只是在强烈的明暗对比中进入一个相互交换的关系。因此我们看到的颜色绝不是全部的光谱色，而总是一个部分。从暗到亮，颜色的呈现不是红—橙—黄的秩序，就是紫罗兰—靛蓝—蓝直到冰蓝的秩序。色彩一方面在往暗调下降中发生变化，而另一方面在亮调提升中发生变化。当两个边缘光谱的质分别朝亮调方向发生变化时，一个最终成了黄色，另一个成了蓝色，两个颜色彼此完全没有关系；然而当朝另一个方向，也就是暗调发展时，两个颜色都会逐渐偏向红色。歌德结合了其他不同实验的结果，称其为强化（*Steigerung*）：黄色强化为大红色，蓝色强化为深紫罗兰色。在棱镜实验中的色彩关系就是这样的：边缘光谱彼此相互靠近，结果产生了一个新的颜色。但如果将这些边缘光谱紧密地相互挤压在一起，

以至于其间的亮度空间变得越来越小，最后光谱中的黄色和蓝色融合在一起，这样——此时亮度空间完全被剥夺——就产生了一个新的颜色：绿色。假设将这些边缘光谱紧密地挤在一起，使得其间的暗色面积变得越来越细长，直至最后融合到边缘光谱中，那么将产生一个新的质：品红色。在这个品红色的产生过程中，颜色是由暗到亮；而在绿色中，颜色由亮到暗。而绿色和品红色这两个颜色，作为现象的显现是具有同等地位的。因此从色彩现象本身而言并不区分哪个是原色，哪个又是辅色。然而，在电磁“色彩”的理论中并没有品红色，而只有绿色。根据日常的经验，人们可以混合黄色和蓝色而得到绿色，但无法混合出品红色。在色彩的混合关系中品红色一直是一种原色。打印机墨盒针孔上只有品红色、蓝色、黄色，通过混合它们的微小颗粒打印成明信片。色光相混的原理也是如此，所不同的是品红色光与黄色光相混会产生一种非常亮的光，以至于把正在产生的红色光给冲淡了。因此当色光相混时，它们与打印色彩的结果相反。也就是说，比如靛蓝与朱红色相混会产生品红色光，原因在于朱红色是品红色和黄色相混而成的，而靛蓝是品红色与蓝色相混而成的；当靛蓝和朱红色相混时，这就等于又包含了两份品红色、一份黄色和一份蓝色。结果，当靛蓝和朱红色相混时，其中一份品红色就会与黄色和蓝色相互抵消而变为无色，那么最后多出来的那一份品红色部分就会让色光呈现出品红色。

因此，无论是在自然界中显现的光谱，比如色彩现象、补色现象和色彩的残像，还是在边缘光谱的呈现中，在向绿色和品红色的混合中，以及在最终色彩的混合现象中，全部都可以统一在这个色环的图像中，而且这是能够被证明的。我们在这个色环中发现了一个与自然秩序相吻合的图像。但这个色环也许应该是水平放置的。

然而，如果我们把这个色环竖立起来，也就是从垂直关系来看，

那么问题就出现了，现在是否还有一个有效的观点来支撑它。我们看到黄色和蓝色是两个相距最远的自然色。然而它们都会呈现出这样一个现象，歌德称之为强化，也就是它们都会向红色过渡。色彩的两极——黄色和蓝色，分别向红色强化，最后混合成品红色。在不发生强化的这一边，黄色和蓝色只是将以渐进（*Annäherung*）的方式混合成绿色，如此，这个色环就得到了一个新的秩序：品红色在上，绿色在下，黄色和蓝色分执两边。这个秩序已经为一个超越自然秩序的推断奠定了基础。黄和蓝色混合成品红色只会出现在色光情况下，而颜料则很轻易地混合成绿色。因此，这个色环所呈现的方式向我们指明了一种具有美学意义的判断现在可以运用到对自然的研究中。在植物界，叶子通常是绿色的，只有花才是彩色的。因此生长和开花正是一种完美的强化，很多人都可以看到玫瑰花底部的叶子是浓郁的绿色，而顶端的花朵则是瑰丽的红色。犬蔷薇，是一个比较原始的玫瑰品种，从它浅绿色的叶子中升起妖娆的、转瞬即逝的花朵，正是那种明亮的品红色，看上去有点像粉红色。<sup>①</sup>

① 作者在这里插入的歌德和牛顿的色彩争论内容比较丰富，结合相关研究的资料，译者在这里给读者提供一个有关于这场争论的大致内容：牛顿通过三棱镜的实验认为白光由不同折射率的光线复合而成的，而这些光线作用于眼睛产生不同的色彩感觉。这就意味着牛顿认为从白光中被拆解出来的各种色光是最原始、最简单的原色，所有复杂的颜色都是这种原色的复合变化，并且可以通过波长和折射率来测定它们。这其实也是将色彩的直接经验转化成数学性的把握，所以最终牛顿认为所谓色彩现象是不存在的，不过是表现为不同波长引起的心理幻象。而歌德的色彩观与此相反，他对于色彩的理解仍然延续了在植物研究中的“原型”的思想。他认为色彩现象存在着一个由光亮、黑暗和半透明介质构成的原型。通过半透明介质，光亮呈现为黄色，黑暗呈现蓝色，它们分执色环的两极。而白色和黑色是光亮和黑暗的边缘。所有的颜色都是这个由光亮、黑暗和半透明介质构成的原型运动的结果，这其中包括了加法（色光混合）和减法（颜料混合）两种方式。在这个色彩变化中歌德特别强调“强化”的方式，并赋予其美学和生命的意义。歌德通过大量的自然现象，从色彩本身来证明颜色是一个基本的经验事实，无法通过光线的折射率把握，而只能通过对现象的直观感知，也就是这种原型把握，可以说是一种色彩的形态学研究；而牛顿研究的是色彩现象背后的数学原则，也可以看作近代科学发展的方向。无论是歌德的色彩理论，还是博伊斯的物质观念，在这里福尔克尔·哈兰都把它们视为将感性直观的直接真理从现代科学的围攻中拯救出来的一种尝试。——译注

现在仍然需要去问，这种左右安排的秩序是不是随意的，或者，是否这里面已经存在了一个与这种色彩本质相对应的分类。我们在这里可以联系上文所谈到的蓝色的品质，做进一步的深入研究。如果我们从黄色到黄红色色调的变化中建立起一个与之呼应的观察，那么我们很容易得到一个相互对立的特征，比如积极和隐忍、放射和回收，以及对于存在的感动和冥想，等等。<sup>①</sup>因为我们习惯于把自己放在代表生命积极性的右边，而相反，左边往往意味着保持克制，所以垂直的色环也许正是这样被安排的：右边为黄—红光谱所包围，而左边则是从蓝色进入到紫色光谱中。

那么自然现象的色环在更高的经验等级中得到扩展，即歌德所称的“感性—道德的”，并且将转变为一个具有象征性的秩序。

从自然界的色彩现象出发，色彩在所有四个认识等级中逐一得到强化，正如前面对蓝色的描述所展现的那样；从自然界的色彩图像出发，我们接近了色彩自身的本质。一旦我们以这种方式来把握色彩的本质，那么现在依据这种本质，一个色彩的精神秩序将被建立起来，它是能够同一个道德目标相匹配的。比如根据这种方式，一年中的节日都被赋予了不同的色彩，就像它们在基督教内遵守的那样。这对鲁道夫·斯坦纳于1922年创立的基督社团所推行的宗教文化生活产生了积极的影响。同样，它还开启了医学治疗应用的可能，也为今天色彩心理学的研究奠定了非常丰富的经验基础。

正是源于对这种色彩的本质及其应用的理解，一个文化进程被开启。它不属于自然的秩序，而是一个精神的秩序。正是在这个基础上，我们自身对于自然现象和自然秩序的知觉得到了强化。

<sup>①</sup> 这里应该是同在“对话的缘起”中提到的“actus”和“potentia”，亦即“Energeia”（实现）和“Dynamis”相对应的。——译注

我们在绘画的历史中看到这个倾向越来越明显，正是歌德开启了这样一个历史时刻。例如画家透纳<sup>①</sup>或伦格<sup>②</sup>所表现的色彩关系，完全遵循了色彩世界的法则。伦格将这个色环扩展为一个包含了明一暗层次的色球。在德拉克罗瓦<sup>③</sup>为油画创作而做的一些水彩画练习中，我们看到他是根据色彩对比和调和的法则创作他的绘画。在法国外光派<sup>④</sup>的绘画中，这种色彩的主题被越来越强烈地凸显出来。尽管印象主义的艺术观点还有待商榷，但这些画家对色彩自身的研究仍然是显而易见的。新印象主义则完全建立在对色彩法则及其心理影响的认识上。色彩并置法，也就是相邻色块产生的空间混合效果，成为很多画家运用的表现技法。

在凡·高、纳比派以及后来的野兽派和德国表现主义的绘画中，我们看到作品的完成不再只是依靠对色彩法则和心理影响的认识，而是出于色彩自身的品质，尤其明显的是在弗兰茨·马克和夏加尔<sup>⑤</sup>的作品中。20世纪70年代的绘画家，从欧普<sup>⑥</sup>到极少艺术，比如伊夫·克莱因<sup>⑦</sup>、巴内特·纽曼<sup>⑧</sup>、马克·罗斯科<sup>⑨</sup>、阿德·莱茵哈特或尤纳斯·格希利<sup>⑩</sup>，他们的画面上完全没有具体的形象，甚至连构图也

① 约瑟夫·马洛德·威廉·透纳（Joseph Mallord William Turner, 1775—1851），英国最伟大的风景画家之一。——译注

② 菲利普·奥托·伦格（Philipp Otto Runge, 1777—1810），德国浪漫主义画家。——译注

③ 欧仁·德拉克罗瓦（Eugène Delacroix, 1798—1863），法国著名画家，浪漫主义画派的杰出代表。——译注

④ 即印象派，因为这些画家坚持户外写生的创作方式，法语名为“en plein air”。——译注

⑤ 马克·夏加尔（Marc Chagall, 1887—1985），白俄罗斯裔法国画家、版画家和设计师。——译注

⑥ 欧普艺术（Optical）也被称为光效应艺术。——译注

⑦ 伊夫·克莱因（Yves Klein, 1928—1962），法国艺术家。他为自己调配的一种蓝色申请了专利，注册为“International Klein Blue”，简称“IKB”。——译注

⑧ 巴内特·纽曼（Barnett Newman, 1905—1970），美国抽象表现主义画家。——译注

⑨ 马克·罗斯科（Mark Rothko, 1903—1970），美国抽象表现主义画家。——译注

⑩ 尤纳斯·格希利（Johannes Geccelli, 1925—2011），德国画家。——译注

被省略了。因此从某种程度上而言，伊夫·克莱因的一块纯蓝色块就是对我们以上所说的道路的诠释。它非常直接地要求我们从纯粹的物理现象——从一个明确的色彩呈现进入到一个具有本质性的经验中。如果我们不是在这个方面有所认识，那么这种类型的绘画就不可能被我们接受。同样，色彩也会以相反的方式被运用，因为存在于色彩中的那种确定的灵魂—精神性的效力一定会自己去赋予形象，这仍然会存在于未来绘画的历史中。就像人类已然置身的世界，人类自然只能是以某种方式开始，我们必须承认它的存在。然而我们仍然对此茫然无知。但正是博伊斯所做的工作将激励我们义无反顾地朝着那个方向去探寻，如果我们不只是接受他的作品，并且也是非常严肃地去看待他的意图。

未来艺术最引人瞩目的开始是在瑞士巴塞爾的多纳赫的人智学圣堂内<sup>①</sup>，是那些被木条分隔开来的穹顶画，然而这栋建筑却在1922年除夕夜的纵火案中被焚毁了。这些绘画的灵感来自于鲁道夫·斯坦纳自己画的草图。<sup>24</sup>他在演讲时经常在黑板纸上画一些彩色的草图<sup>②</sup>，或许我们可以研究一下，是否这些草图正是依据了那些法则。

顺便提一下，令人感兴趣的是，斯坦纳在演讲时用黑板画的这个习惯被博伊斯在70年代每次演讲时继承下来，这几乎完全是刻意在模仿斯坦纳。不仅仅是笔迹，甚至是风格，正如博伊斯自己所说的，这么做能够把他自己带入到鲁道夫·斯坦纳的那些黑板画中去。

① 歌德堂（Goetheanum）位于瑞士巴塞爾的多纳赫（Dornach），是在被焚毁的建筑原址上重建的，于1925—1928年建成，设计者也是鲁道夫·斯坦纳，如今已成为世界人智学的研究中心。——译注

② 这些草图也被称为黑板画（Tafelskizz, Wandtafelzeichnung），鲁道夫·斯坦纳留下了大量这种画在黑卡纸上的草图（约1 100幅）。他在演讲时喜欢在黑板上画一些草图，有一位听众建议他用黑卡纸覆盖在黑板上，这样就可以把这些草图保留下来。博伊斯后来也一直在模仿斯坦纳的这种习惯，这些黑板画也成为了他的重要作品。——译注

通过这种方式对色彩本质的把握，博伊斯认为我们能够把在日常生活实践中对色彩的运用转变成艺术活动。这并不是一个象征或一个寓言，而是精神在感性世界中的一种强烈的形象化。因此艺术家的工作也就是从这个方面给予观众一个具体的刺激，它可以在感性世界，同样也是在精神世界中被感知到。哪怕他并没有成功，但这种方法也是与那个世界相符合的，就像我们在听一个童话故事，我们接受了一连串的画面，但我们并不需要马上去理解那个童话的意义。它反倒更像是一个神话，然而执行者不是人类，而可能是半神或神。因此未来的绘画可以说是在呈现一个新的神话。

我们看到艺术历史正在经历的一个新时期，就像它所表现的那样。首先是借助于色彩，感性世界的精神化，或者也可以说是精神性的感性形象。我们在水或者油——确切地说是在油脂的形成中建立起来的这种观察，正是与那些雕塑性的物质的自我呈现相匹配的。这个观察过程的研究也就是对形象的研究。塞尚的名言：所有自然形态都可以归结为锥体、球体和圆柱体。绘画和雕塑就开始以这种方式追求一种纯粹的形象。德劳内<sup>①</sup>在1912至1913年间所画的《太阳No.1》标示了这样一个边界，由此绘画从描摹性的转变到自律性的造型阶段——不仅是色彩，而且形象都采取一种最为简洁的方式。他在矩形的画布上画上了环形和十字形，色彩的表现则是围绕在色环上的那些微妙变化。

从分解到综合的立体主义、再到结构主义，这条道路有一个确定的终点，即马列维奇的黑色方块和蒙德里安在20世纪20年代后期所画的线框（蒙德里安将他的色彩简化到黄、红和蓝，正如他的朋

① 罗伯特·德劳内（Robert Delaunay，1885—1941），法国画家。——译注

友梅森·皮利普斯 [Mäzen Slijpers] 对我说过的，蒙德里安是受鲁道夫·斯坦纳的通灵论而产生的灵感)。然而，保罗·克利的教学工作<sup>25</sup>为新绘画的构成理论做出了最为重要的贡献。那两个在博伊斯的造型理论中一直被反复论述的相互对立的极点，也正是具有基础性的张力，保罗·克利对此也一直予以反复的强调。无论博伊斯将其看作混沌还是宇宙、偶然还是秩序、古典还是浪漫、神性还是世俗、运动还是静止，这20年来他在雕塑创作上的努力都是在这两个极点中间展开的。博伊斯看上去并不熟悉克利的教案，因为我并没有发现他曾经提到过后者。因此，对于博伊斯而言，他始终是在凝固和混沌中摇摆，而克利则一直在谈论新的变形——它不是围绕着某个形象，而总是与构成相关。

## 物质——生成与消散

博伊斯在与舍尔曼和克吕泽的对话中说：“没有人仔细问过我，我的兴趣是否在于通过毛毡这个元素，把这个五彩缤纷的世界看作人们眼中所产生的一个反像。或者说就是：在某种情况下，通过一个呈现出与自身完全不同样子的事物，就像一个反像，唤起一个明亮、清晰的世界，也就是一个所谓的超感觉的精神世界。因为无论是残像还是反像，我们不可能通过现存的东西去证明，而只能通过在那里被当作反像的东西——这总是在探究一个反像的产生过程。所以，大家说我只对灰色感兴趣，这是不对的。我并不只对灰暗的东西感兴趣。我感兴趣的是一个过程，它能够触及更多的东西。”

我们现在要仔细地研究博伊斯在这里说到的互补性。他反复提到它不是作为一个现成的、只是单纯地被看见的东西，而是他所提

及的一个“反像的产生过程”。因此我们必须再次——就像所有我们迄今观察到的——从这里出发，从这条博伊斯已经开启的道路出发。他看到世界所遭受的破坏已经达到了一个令人震惊的程度，这也是我们的普遍感受。在人类历史上还从来没有经历过规模如此之大的破坏。同样，正像我们所说的那样，人类还从来没有像今天这样肆无忌惮。博伊斯在很多次演讲中反复指出，外部生命基础的破坏过程总是先于其他原因，而导致了目前这个状况：19世纪发展起来的自然科学不但是以物理学和生物学的方式逐一解释了人与自然的关系，而且最终形成了一种量化的世界观，把我们所有的存在领域包括进去。无论博伊斯是在追问宗教，就像门内克斯<sup>①</sup>和施维贝尔所做的那样，还是在讨论人类的历史，他总是指出：人类需要这种唯物论的思想作为一个教育过程<sup>②</sup>，为的是使他自己能够完全从这种世界观——它虽然一方面保持了人与神的世界的连接，但另一方面，在这种世界观建立的同时也造成了对于人的约束——中脱离出来，这种世界观就如同是在政治上鼓吹君权神授，在宗教信仰中依靠神职人员或旧约中的律法，而在今天就是通过文化部及其制定的教学大纲和考试来剥夺教学的自由。

当人从这个系统中解放出来时，他会遭遇自身的存在，尽管他在面对他的问题时常常表现出无助和软弱。博伊斯借助斯坦纳的文章一直在呼吁，精神生活作为一个新形态的社会机制的首要基础，

① 汉斯·门内克斯 (Hanns Mennekes, 1911—1983)，德国艺术家，主要从事宗教艺术创作。——译注

② 这里指的就是上面说的从19世纪发展起来的自然科学。博伊斯认为这种唯物主义的自然科学研究虽然在根本上存在着方向上的错误，但正是这种错误的存在才让我们能够去反思我们的文明，并且成为创造一个新世界的契机。这在本文开始所说的“反自然科学”也是自然科学得以继续发展的必然组成部分中，已经有很明确的表述。——译注

必须完全地从政府手中转交到每个成年公民手中。这个呼声必将得到越来越多的响应。只有在这个前提下，每个人才能了解他的自由。由此，哪怕是建立在过去文化的基础上，我们也会拥有一种特有的文化关系，这就是面向人的创造、道德、精神世界。那么，对于那些不再是感觉的、超感觉的本质追问，就可能得到更为清晰的把握。性好<sup>①</sup>，并不像学院或学究告诉我们的那样只会导致人心智上的贫困；相反，它激励我们不断地去扩展和延伸人类认识的界限。因此，我们有理由在经验领域中谈论这个问题，而不只是学习那些告诉我们的内容。如此，这个正在变得日益灰暗的世界、科学和政治，通过“毛毡”的象征将自己变成对于探寻和发现那个反向世界的一个召唤。就像在夏秋交际之时，我们觉察到生命的凋谢和枯萎，有一种抑郁、悲伤，甚至是消沉的情绪萦绕着我们。这种感觉在11月份尤为明显。哪怕是节庆日也无法抑制人们对所有那些逝去的灵魂、阵亡的战士的追思。正如我们在植物的观察中那样，我们也是以这种方式观察到这个死亡的过程，因此，正是因为存在着一个现实的、正在死去的世界，我们产生了一种认识，它能够感受到未来可能的生命；而这个潜在的生命纯粹是具有意志性的本质，它虽然没展现为形象，但已然在死亡中孕育。

在这个死亡过程的经历中，我们几乎完全被唯物论和技术论所控制，在所有围绕我们的永不停息的死亡体验中，一个未来的新胚胎、一个未来的道德的进化——首先是作为一个纯粹内在的世界——将在对灵魂的凝视中成长起来。这是能够在感性世界中真实

① 性好 (Neigung)，指的是与生俱来的一种倾向和爱好，而非后天的选择。康德在《实践理性批判》中把性好看作道德法则消极的一面，而人的自由就是要去抗拒这种与生俱来的倾向、遵从道德法则的决定。——译注

地得到见证的，正如种子和将来植物的胚胎已经在植物的凋亡中孕育。正是由于这个正在走向衰亡的文化，这个世界才有可能转变成对灵魂世界的筹划、方案和希望。如果我们能够把它同我们自己的意志和劳动联结起来，它就会成为现实。那么，这个精神的实现将自己呈现出来，由此一个新的世界将独立成长起来。

博伊斯反复地指出：受制于唯物主义的每一个人必须而且能够从他所陷落的死亡过程中获得解放。他用“基督的力量”“进化法则”来阐述这种解放，因为这种力量对于每一个独立的人而言都是有效的，只要他想要拥有它。因此，如果只是像每次度假那样去看看这个花草盛开的、美丽而令人愉悦的世界，绝不会为你增强战胜疾病和死亡过程的力量创造什么条件，因为你正是需要在这个过程中承担起历史的重负。就像鲁道夫·斯坦纳在他的文章《人怎样获得对于更高世界的认识？》（“Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten？”）中所进行的研究，研究现实中文化世界的衰亡过程，观察自然界的生长死亡过程，这才是为人类的精神成长准备的前提条件。

这不是旧创造论的延续，而是关于一个新世界的建设。这个新世界是“热造型”“社会雕塑”“社会塑造”。它不是简单的人的集合。这个新世界只有在这种情况下才能实现：每一个人自己有意地驾驭他们感知到的意志，去发现未来与本质相洽的一个全新的人。121 这不会来自于那些过去已经被我们所观察和感知到的，当然这也是很重要的，而更重要的是来自于认识。这种认识——很多人可能还没有意识到——是源于他自身的目的，使得他自己有可能成为一个正直而受人尊敬的人。这种道德性的行为是在每一个人以温暖之心去关爱他人中产生，这是在人与人之间最终形成超越个体的共同体的前提条件。

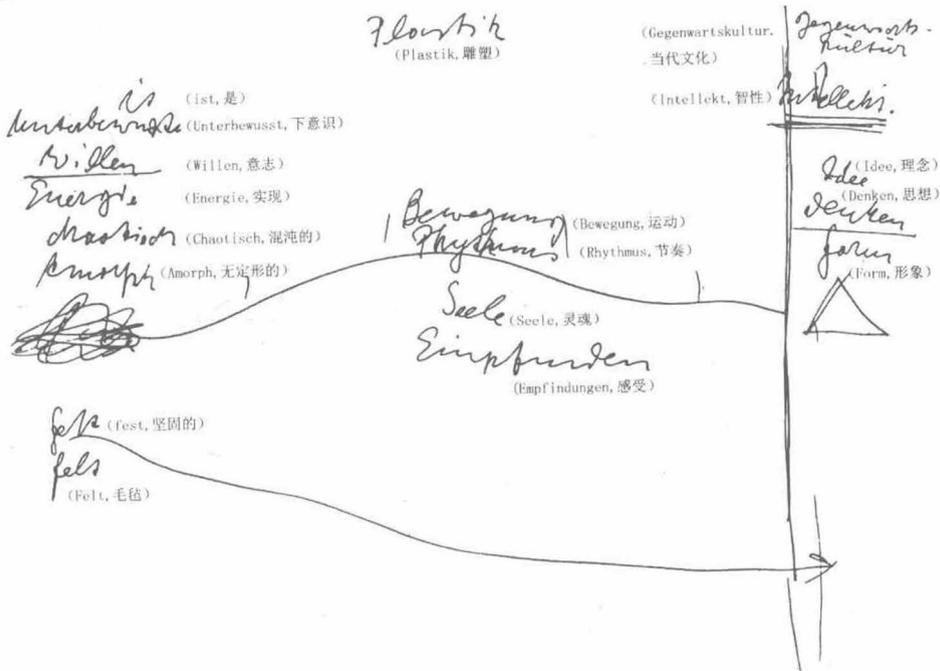


图47 博伊斯雕塑理论的示意图，巴塞尔美术馆图录（1969—1970）

从总体上看，我们所面临的现实困境，恰恰可以被看作一个扭转这种困境的激励；正因为我们所面对的这个生了病的社会有机体，这样反而有可能直觉到一个健康社会有机体的图像，我们的心灵为了这个将要被创造出来的社会形态获得热量，个体的意志将融入到一个共同的、更大的意志中，那么个人将拥有一种强力：一方面，他实实在在地在创造新事物；另一方面，他又对如何踏上这条实现新事物的道路产生新的想法。

122 所有在每一个人意识中显现出来的“道德直觉”（鲁道夫·斯坦纳）不再属于这个已经存在的世界，而是属于某种纯粹精神的——但它事实上对日常生活产生了影响。所有疾病和死亡的图景成为从这个世界的生命构造关系中抽离出来的象征，它们在博伊斯的作品中成为一种激励，它们在我们的灵魂中被唤起，激发出对于那个“明亮的、清晰的、光亮的精神世界”的力量和创造的渴望。“这就是重生的法则：已经死亡或者僵化的旧形象将在鲜活的、生机勃勃且富有生命、灵魂、精神的造型中得到改造。这就是扩展的艺术概念。”<sup>26</sup>

在博伊斯造型理论的示意图中存在着相互对立的两极——混沌的热极和结晶的冷极，两者通过水银这个运动元素得到调和。水银在“进化”图中通常被表示为连接两个极点的索道，中间画有一个心状图形。博伊斯将右边三根垂直并排的直线标示为凝结端，中间有一个立体的角盒，通常他用一个三角形来标示。这是三个彼此相连的三角形拼合而成的三角盒，当接近塑形的地方时，就会出现这个油脂角。这个油脂角本身就意味着死亡的终点，就像在种子的塑形中所描述的那样；然而它却能够通过油脂实现穿越，走向一个新的、可塑性的生命。因此，在这张造型理论的示意图中，事物发展

和运动的两极也是能够在这个油脂角中传递出来的。

在博伊斯的一些图稿，比如这张他曾经画给我看的、通常被命名为“进化”的图（图49）中，在那些来自过去的力汇聚到今天的位置上画有一个十字，有两个小翅膀和五个象征玫瑰花的圆点围绕着它。博伊斯曾经在谈话中说“这也可以是七个”。鲁道夫·斯坦纳在一本名为《隐秘知识的概述》（*Die Geheimwissenschaft im Umriß*）<sup>27</sup>的书中描述了利用这个图像所展开的冥想。这个图像是冥想的内核，它最先将我们的目光聚集在所有那些在自身内部导致其毁灭、死亡的原因上，然后唤起所有那些战胜死亡的力，就像重生的基督。

如果要为这些冥想的内容建立更多的图像，那么博伊斯的油脂角的符号无疑就是其中之一。尤其是从这张图所表现的关系来看，它从一开始就指向了这个过程。我认为它们最终说的都是同一个东西。

“事实上基督的符号不是十字，而是五角星。因为五角星是空间几何中唯一具有潜能的图形，它可以用一根直线勾画出来。所有其他的图形则更为抽象，比如犹太人的大卫星是由两个相同的三角形上下交错而成的，更为静止。虽然大卫星可以被看作一个辩证的符号，亦即上下如一，或者是被当作微观宇宙和宏观宇宙的符号，然而所有这些具有二元论原则的东西都将被这个五角星符号所克服。因此，五角星被看作一个具有潜能的运动符号，最终五角星就成了基督的象征。这也就是为什么玫瑰十字会<sup>①</sup>把黑十字周围的五朵玫瑰当作五角星上的五个角的原因。”<sup>28</sup>

123

① 玫瑰十字会（Rosenkreuzer），是中世纪末期的一个欧洲秘传教团，以玫瑰和十字作为其象征。——译注



图48 约瑟夫·博伊斯,《进化》示意图(图49)局部

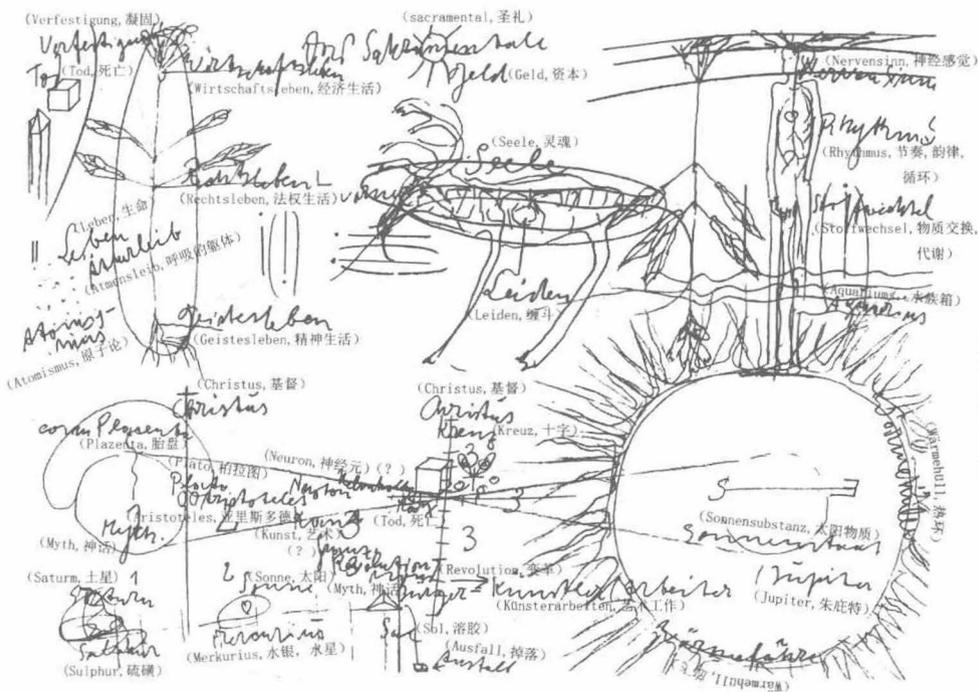


图49 约瑟夫·博伊斯,《进化》示意图,来自博伊斯在万纳-艾克爱尔兰学校的一次演讲,这张图与演讲中他在黑板上画的图是一致的,它概述了博伊斯关于人以及世界发展的基本观点,这也对应了鲁道夫·斯坦纳在《隐秘知识的概述》中所表述的内容<sup>①</sup>

① 图47、图49是博伊斯阐述其艺术观念非常重要的手稿,经常出现在他的画册和研究著作中,因此我尝试将其中的部分文字翻译出来,这样或许能有助于中文读者更好地把握博伊斯的艺术思想。手稿的翻译得到了德国波恩阿兰努斯艺术与社会学院(Alanus Hochschule für Kunst und Gesellschaft)的学生张翀和他的导师约亨·布雷梅教授(Prof. Jochen Breme)的帮助,其中无法辨识的文字用“?”标示,部分文字的辨认和翻译仍旧可能存在错误,企盼专家予以指正。——译注



- 1 博伊斯在所罗门·R. 古根海姆展览的目录, 纽约, 1979年, 第7页: 博伊斯展览的《导言》(作者翻译)(Katalog der Beuys-Ausstellung im Salomon R. Guggenheim-Museum, New York 1979, S. 7: »Introduction« von Joseph Beuys [Übers. v. Verf.] )。
- 2 鲁道夫·斯坦纳:《自由哲学》, GA 4, 初版, 柏林, 1894年( Rudolf Steiner: *Die Philosophie der Freiheit*, GA 4, Erstaugabe, Berlin 1894 )。
- 3 博伊斯行为的文本《……在我们中……在我们下……地下》, 作为《24小时》集体演出的一部分, 乌珀塔尔帕纳斯画廊, 1965年6月5日, 伊特采霍-沃斯卡特, 1965年( Text der Aktion von Beuys »...und in uns...unter uns...Landunter« innerhalb des Gemeinschafts-Happenings »24 Stunden« in der Galerie Parnass Wuppertal am 5.Juni 1965, publiziert in Itzehoe-Vosskate 1965 )。
- 4 博伊斯展览的目录, 蒙德纳美术馆, 斯德哥尔摩, 1971年( Katalog der Beuys-Ausstellung im Moderna Museet Stockholm 1971 )。
- 5 赫尔姆特·罗伊维尔斯基:《约瑟夫·博伊斯专辑》, 科隆, 1977年(《艺术: 媒介和书》)( Helmut Rywelski: *Joseph Beuys, Einzelheiten*, Köln 1977 [Art Intermedia-Buch 3] )。
- 6 引自《亚琛的喧嚣: 博伊斯访谈录》, 1969—1970年巴塞尔美术馆博伊斯展览目录第10页以下。( Krawall in Aachen, Interview mit Joseph Beuys, in Katalog der Beuys-Ausstellung im Kunstmuseum Basel 1969/70, S. 10ff. )。
- 7 本章节内容是作者1981年在科隆为博伊斯60岁生日所做的纪念文章( Diese Kapitel ist der Wiederabdruck eines Aufsatzes des Verfassers in der Festschrift zum 60.Geburtstag von Joseph Beuys, Köln 1981 )。

- 8 维尔纳·海森贝格:《物理和哲学》,法兰克福,1/M,1951年5月,第82页(Werner Heisenberg: Physik und Philosophie, Frankfurt/M. 1951, S.82)。
- 9 瓦尔特·海因里希·海特勒:《人类和自然科学的认识》,哥廷根<sup>3</sup>,1964年,第43页(Werner Heitler: Der Mensch und die naturwissenschaftliche Erkenntnis, Göttingen<sup>3</sup> 1964, S.43)。
- 10 《歌德全集》第16卷,莱比锡,出版时间不详,第637页(Gothes Sämtliche Werke, Bd. 16, Leipzig o. J., S.637)。
- 11 《约瑟夫·博伊斯》,见哈兰·拉普曼、莎塔:《社会雕塑》,阿赫贝格<sup>3</sup>,1986年,第20页(Joseph Beuys in: Harlan/Rappmann/Schata: Soziale Plastik, Achberg<sup>3</sup> 1986, S.20)。
- 12 约尔根·舍尔曼、布兰德·克吕泽:《约瑟夫·博伊斯——现成品,与博伊斯的对话》第一部分,版权不详,1970年,页码不详(Jörg Schellmann/Bernd Klüser: Joseph Beuys-Multiples, Fragen an Joseph Beuys, Teil 1, o.O. 1970, unpaginiert)。
- 13 特奥多尔·施文克:《水的运动形态》,斯图加特,1967年(Theodor Schwenk: Bewegungsformen des Wassers, Stuttgart 1967)。
- 14 玛丽亚·图恩、汉斯·海因策:《月球运动与动植物生长之间关系的研究》第2卷,达姆斯塔德<sup>2</sup>,1973年(Maria Thun/Hans Heinze: Anbauversuche Über Zusammenhänge zwischen Mondstellungen im Tierkreis und Kulturpflanzen, 2 Bde., Darmstadt<sup>2</sup> 1973)。
- 15 弗兰茨·约瑟夫·范·德尔·格林滕、弗里德黑尔姆·门内克斯:《人的图像——基督图像——当代艺术研究的一个命题》,斯图加特,1984年,第115页以下(Franz Joseph von der Grinten/Friedhelm Menneks: Menschenbild-Christusbild, Auseinandersetzung mit einem Thema der Gegenwartskunst, Stuttgart 1984, S.115ff.)。
- 16 霍斯特·施维贝尔:《信任》,版权不详,1979年,第32页(Horst Schwebel: Glaubwürdig, o.O. 1979, S.32)。
- 17 同上,第40页。
- 18 同上,第27页。
- 19 博伊斯和卡罗琳·蒂斯德尔的电话对话:1974年博伊斯在牛津的展览目录,《水钳》的素描(作者翻译)(Beuys in einem Telefongespräch mit Caroline Tisdall, in: Katalog der Beuys-Ausstellung in Oxford 1974, zur Zeichnung »Wasserzange« [Übers. v. Verf.] )。
- 20 参见注释12。
- 21 约翰·沃尔夫冈·冯·歌德:《色彩理论的研究》第6章,1810年(Johann Wolfgang von Goethe: Versuch einer Farbenlehre, 6. Abteilung, 1810)。

- 22 瓦西里·康定斯基:《艺术中的精神》,慕尼黑,1912年(Wassily Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst, München 1912)。
- 23 鲁道夫·斯坦纳:《人智学》节选,1910年,GA 45; W.特伦德伦堡、E.施蒂茨编著:《H.亨泽尔:普遍感觉的生理学教程》,柏林—海德堡—纽约,1966年,第40页(Rudolf Steiner Anthroposophie. Ein Fragment aus dem Jahre 1910, GA 45; W. Trendelenburg/E. Schütz(Hrsg.): H. Hensel, Allgemeine Sinnesphysiologie, Berlin-Heidelberg-New York 1966, S.40)。
- 24 《作为总体艺术作品的歌德堂》,多纳赫,1986年(Das Goetheanum als Gesamtkunstwerk, Dornach 1986)。
- 25 于尔格·施皮勒编:《保罗·克利——图像性思考、形象和造型课程》第1卷,巴塞爾-斯图加特<sup>3</sup>,1971年(Jürg Spiller (Hrsg.): Paul Klee-Das bildnerische Denken, Form-und Gestaltungslehre, Bd.1, Basel-Stuttgart<sup>3</sup> 1971)。
- 26 参见注释11。
- 27 参见《对于更高世界的认识》章节,GA 13(Die Erkenntnis der höheren Welten, GA 13)。
- 28 阿德里亚尼·康纳茨、托马斯:《约瑟夫·博伊斯——生活与作品》,科隆,1984年,第57页以下(Adriani/Konnertz/Thomas: Joseph Beuys, Leben und Werk, Köln 1984, S.57ff)。



## 索引

- Bergkristall 水晶 69, 71, 77, 78
- Bewegung 运动 21, 28, 55, 59, 73
- Dreh- 旋转运动 71
- Wirbel- 涡流运动 71
- Bewegungselement 运动要素 55
- Bewegungsorgan 运动器官 59
- Biene 蜜蜂 19, 21, 22, 41
- schwarm 蜂群 75
- wabe 蜂窝 23, 75
- Zeitung 简报 22
- Bild 图像、画 19, 21, 23, 25, 26, 37, 57, 63
- form 图像形式 19
- funktion 图像功能 65, 66
- hauerei 雕刻 21, 71, 75, 83
- Gebilde 构造 44, 58, 72, 75
- Urbild 原型 28
- Bildung 塑造 17
- Chaotisch 混乱 33, 58, 59
- eiskalt 冷漠 26
- Entwicklungsimpuls 进化动力 15
- Erkenntnis 认识 19
- Erkenntnistheorie 认识论 75, 81
- Fett 油脂 19, 25, 54-57, 60, 63, 77
- Filz 毛毡 35, 75, 77
- Verfilzung 毡制 70
- Verfilzt 缠绕的 75
- Flüssigkeitsform 流动形态 72, 73
- Form 形式、形态、形象 13, 14, 19, 21, 24, 25, 27, 28, 29, 34, 41, 44, 49, 50, 52, 54, 60, 67-69, 71-75, 77, 81
- Metall- 金属形态 76
- Misch- 混合形态 73
- Gedanken- 思维形态 13
- Industrie- 工业造型 49, 50
- Formel 公式 19
- Formprinzip 造型原则 55, 58, 59, 69
- Formgestalt 造型 81

- Freiheit 自由 15, 33, 68, 83, 84, 85  
   -energien 自由能量 15  
   -frage 自由问题 14  
   -wissenschaft 自由科学 15
- Gebilde 构造 44, 58, 72, 75
- Gedankenform 思维形态 13
- Geometrieprinzip 几何原则 73
- hart 硬 47, 48, 49
- Honig 蜂蜜 19, 55, 56, 59-61, 63, 69, 76  
   -aktion 蜂蜜行为 55  
   -pumpe 蜂蜜泵 52, 53, 55, 56, 59-63, 65, 79
- Idee 观念、理念、思想 13, 15, 17-19, 51, 52, 54, 55, 59, 61, 79, 85  
   -zusammenhang 系统观念 16  
   Grund- 基础思想 53  
   Kraf- 力的观念 69
- Impuls 刺激 18, 40
- Industrieform 工业造型 49, 50
- kalt 冷却 77
- Kälte 冷 26, 49  
   -prinzip 冷原则 59
- Kiste 箱子 38-41, 44, 45, 61, 62, 66, 68, 73, 81, 83
- Kräftekonstellation 力的态势 13, 17, 21, 22, 24, 64, 84
- Kristall 晶体 24, 47  
   Berg- 水晶 69, 71, 77, 78
- Kristallin 结晶、晶体 23, 58, 60, 73, 75
- Kristallisation 晶体化 60
- Kristallstruktur 晶体结构 75
- Kunst 艺术 13-19, 21, 22, 24, 31, 33, 34, 41, 45, 65, 71, 80, 81-83
- Kunstbegriff 艺术概念 34
- Kunstgeschichte 艺术史 58
- Kunsttheorie 艺术理论 66
- Kunstwerk 艺术作品 22, 61, 77-81, 82
- Kupfer 铜 49, 61, 69, 76-78  
   -stange 铜杆 61  
   -platte 铜片 59, 75  
   -walze 铜辊轴 55
- Metallform 金属形态 76
- Mischform 混合形态 73
- Natur 自然、本质 33, 35, 39, 41, 45, 65, 71, 76  
   -stoff 天然材料 39  
   -werk 造化之物 81
- Naturwissenschaft 自然科学 72
- Olivenblatt 橄榄叶 19
- Philosophie der Freiheit 自由哲学 23, 68
- Pflanze 植物 26, 35, 42, 43, 57, 65, 69
- Plastik 雕塑、塑造 19, 28, 42, 57, 58,

- 62, 63, 70, 71, 74, 77  
 Wärme- 热塑造 30
- plastisch 塑造性、塑造 23, 28, 57, 61, 65, 72, 81
- Plastizität 可塑性 78
- Prinzip 原则、法则 17, 18, 41, 55, 58, 66, 67, 70, 71, 73, 82
- Bewegungs- 运动原则 58
- Evolutions- 进化法则 23, 69
- Form- 造型原则 69
- Geometrie- 几何原则 73
- Kälte- 冷原则 59
- Organisches P. 有机组织原则 73
- Schöpfungs- 创造法则 82
- Ur- 最初原则 69
- Wirbel- 涡流原则 73
- Wärme- 热原则 59, 69, 70
- Richtkraft 定向力 17, 73
- sakramental 神圣的 21
- Schöpfungsprinzip 创造法则 82
- Skulptur 雕塑 23, 26, 28, 29, 43, 49, 50, 53, 55, 58, 65, 68, 81
- Skulptural 雕塑性 23, 28, 31, 49, 50, 55, 59
- Substanz 实质、物质 13, 21, 28, 31, 40, 51, 52, 57, 60, 65-69, 73-75, 77, 78, 80
- diskussion 实质的讨论 21
- System 系统 33, 40, 55, 72
- Schul- 教学系统 29
- Mass- 测定系统 32
- Kreislauf- 循环系统 55
- Zirkulations- 货币流通系统 55
- Tisch 桌子 17, 35-37, 42-44
- Urbild 原型 28
- Wachs 蜡、蜂蜡 19, 21, 22, 59, 75-77
- Wärme 热 20-23, 25, 26, 28, 30, 49, 57, 59, 60, 68-70, 76, 77
- impuls 热动力 23
- plastik 热塑造 30
- prinzip 热原则 59, 69, 70
- Wille 意志、意愿 23, 34, 55, 84, 85
- Eigen- 自我意志 14
- Wirbelprinzip 涡流原则 73



## 译后记

《什么是艺术？——博伊斯和学生的对话》中文版是根据德国乌哈豪斯出版社2011年第7版（7.Auflage 2011 Erschienen im Verlag Urachhaus）翻译而成。原书初版于1986年，这也正是博伊斯离世的那一年，至今已逾30年，其间本书在德国已经再版七次，英译本于2004年至今也再版过四次，足见本书是研究博伊斯艺术思想的重要文献。

约瑟夫·博伊斯（1921—1986）毫无疑问是20世纪最具争议的艺术大师。赞誉者称博伊斯是继达·芬奇之后最伟大的艺术家，是他开创了艺术史的新纪元；而批评者认为博伊斯不过是一个徒有虚名、招摇撞骗的江湖术士。但无论怎样，正如前杜塞尔多夫美术学院院长吕佩尔茨所言，博伊斯在当代艺术发展中的历史地位是毋庸置疑的，并且至今他仍然在世界范围内产生着持续的影响力。总体来说，博伊斯的艺术思想体现了20世纪以来西方学界对于自身社会、文化发展模式，尤其是对现代社会工具理性的深刻反思。博伊斯通过不知疲倦地创作、教学、演讲，为后人留下了大量有关艺术、政治、经济、社会发展的文献资料，这些都可以看作是他对“扩展的艺术”观念的实践。然而本书的重要性并不仅仅在于对这些艺术概念的分

析，更着重于对博伊斯的“物质”观念和面向“事物”的态度的研究，这些内容在对话中都是建立在具体的物品、练习或者作品上，而这些正是博伊斯所建立的新艺术哲学的基石，因此本书可以看作是一份研究博伊斯艺术思想的最原始资料，是进入博伊斯艺术世界的一把钥匙，是解读博伊斯艺术作品的源代码。

虽然本书中的对话使用的是日常语言，而且博伊斯一直强调他所说的并没有什么特别的，是非常一般的、普遍的道理，但恰恰是这些日常语言在博伊斯这里往往具有特别的意义。然而翻译成中文，可能意思就会有所削弱，所以我想就其中的一些能够串联起博伊斯艺术思想的关键词做进一步的阐释，以供读者参考。

首先，最重要的博伊斯的物质（Substanz）观念，以及之后形成的“社会雕塑”“扩展的艺术”等观念都是建立在这个基础上的。博伊斯所说的“物质”不同于一般意义上的物理性存在，但也绝非只是一个心理现象、意识图像或者是某个抽象的本质观念，它是一个能够在不同认识层面上把握到的、具有内在精神品质的整体概念。我们可以结合博伊斯在谈话中所使用的另外两个词语来理解“物质”的意义，它们分别是“质料”（Stoff）和“事物”（Sache），这两个词也都有物质的意思，但博伊斯在使用上是有区别的。“质料”是现实存在的物质材料，但它不像一般意义上的“材料”（Material）那样笼统和宽泛，“质料”是具体的“质”（Qualität）的构成，在他眼里“质料”是一个“上手之物”，它体现了博伊斯所说的“物质”所具有的实在性，它是一个可以被经验直接把握到的存在，如果没有“质料”的存在，你就无法进入到“物质”的世界中，领会那个内在的实质更无从谈起。“质料”代表了世界万物的多样性，所谓“物质世界”（Stofflichkeit）就是这种多样性的集合，它们中的每一个都

有其自身的构造、生长和衰亡。博伊斯所使用的蜡、油脂、毛毡等就是这种“质料”，或者也可以说是某个具体的“感性材料”。但博伊斯在对话中也明确指出他所说的“物质”并没有“质料”那样的实在。

另一个词“事物”(Sache)也是博伊斯在对话中反复强调的, 它的意思偏重于“事情”, 也就是物中有事, 那么究竟在“质料”内有一个什么“事情”呢? 博伊斯认为这个“事情”就是物质内部自身的造型原则、发展方向和进化法则, 他认为这也是由一个“态势”(Konstellation)所决定的。博伊斯在对话中有时会用“gelingen”(完成; 达到预期目的的行为)来表示他完成了一件作品, 或者说是一个事物的完成, 他认为的“完成”就是以一种正确的方式进入到事物中的最终结果。博伊斯一直以“受难者”(Schmerzmann)自称, 这不由得让人想到基督耶稣被钉在十字架上最后说的话“成了”, “成了”在这里意味着某种使命的必然。因此“事物”不是被创造出来, “事物”原本就在那里, 它需要你去进入, 最终按照它正确的方向去实现它, 最后, 我们就可以说这个“事物”, 或者说“事情”“成了”。当你能感受到“事物”处在一个正确的“态势”中时, 那么它就会和你对话, 并且告诉你在什么时候是完成了。

“质料”最终要以“事物”的方式被完成, 而博伊斯所谓的“物质”恰恰可以被看作是这两者的统一。“物质”在博伊斯看来既是一个具体的、个性化的存在, 同时它又指向了某种内在, 精神的、超越性的“实质”(在原文中“实质”和“物质”都是用“Substanz”来表示的)。对于物质的把握, 它都是首先从现实生活中的每一个“东西”(Ding)开始, 以“质料”的方式为我们经验到, 然后进入到“事物”中, 当我们认识到其中的“态势”, 那么, 它的形象就可

以被理解为是这个具有内在精神的实质（物质）自身赋予形象的一个结果，它可以被看作是一个象征、符号，或者是神话和寓言。

然而，我们在这里区分出“质料”“事物”“物质”（实质）不同的意义，并不意味着它们是彼此独立存在的，恰恰相反，它们实际上是一个东西，只是在不同层面上的表述而已。我们可以看到整个“物质”过程，即从“质料”到“事物”的实现，这本身也是一个超越性的认识过程。人们对于“物质”的认识过程本身就是一个精神自觉的过程，并且他能够在其中建立起自身的存在并实现超越。因此，对于“物质”的把握对博伊斯来说绝不是物理性的，或是建立在分析综合的概念上的，而是对此所持有的一种本质直观的态度、一个思想的塑造过程。

其次，构成物质永恒运动的核心就是“态势”（Konstellation），在对话中，博伊斯认为“态势”是包括艺术在内的所有事物发生的内在原因。Konstellation的意思是“形势，局势，事态”，它还有一个意思是指“星座的位置”。它从词源上来说是由拉丁语“con”和“stella”构成的，意思是“天体的交汇”。它最初的意思可以追溯到古希腊时期占星术所指的“epoché”（也可译为“悬置”），意思是在一个星象图中天体运行轨迹的时间节点，或者说是在运动中的那些临界点（Haltepunkt，这也是博伊斯一直强调的“边界”）。“态势”或许有点类似中国人所说的“仪象”，而英译本的作者把它理解为“母体”（Matrix）。总的来说，博伊斯所谓的“态势”指那些由处于不断运动变化中的、转瞬即逝的那些可被确定的点组合在一起的一个具有无限可能的、永恒运动的天象，或者说“模式”。当这些点在每一个瞬间定格，一个具体的个性化形象就浮现出来，用博伊斯的说法就是凝固或者结晶，所谓万物由此而生。所以对事物中存在的

这个“态势”——它从总体上奠定了人与世界的关系的基础，并由此而产生了某些东西——的追问构成了博伊斯艺术问题的中心。

那么“态势”本身有没有一个具体的、特殊的定像？博伊斯在对话中并没有明确地指出，尽管他认为皮亚琴察的铜肝或许可以被看作是一个“态势”图像的象征。然而，我们可以想象一下，“态势”中包含了无数运动着的时间和空间的节点，对于每一个这样的节点来说，它们自身可能在某个瞬间产生确定的形象，但是当所有这些节点汇聚在一块，很难从整体上固定一个确定的形象，因为它们不可能在相同的时间保持不动。因此，虽然我们能够在具体的形象中（时间和空间的节点）感知到“态势”，但“态势”本身是超越时间和空间的，所以说“态势”实际上意味着一个存在于任何物质中的永恒、绝对的运动。

因此，博伊斯通过“两极”的扭转来呈现这种“态势”的永恒运动，比如热——冷；混乱——有序；非确定——确定；流动——结晶；正像——反像；生命——死亡。他把“两极”的关系归结到一个更高层次的关系中，任何强调单极的运动都是片面的，因而不能达到一个“事物”的理想状态。从上面提到的这些可以相互扭转的对立关系出发，博伊斯提出一个总体艺术的概念，在总体上，艺术和反艺术、科学与反科学都是对的。缺失，或者偏向于其中的任何一方面，都会破坏平衡而导致发展上的问题，正如如果自然科学没有反自然科学、艺术没有反艺术的加入都将不可能继续发展。

这个“态势”中另外一个重要的概念就是博伊斯所说的“力”，它是和中世纪哲学中所谓的“actus”和“potential”相关的，用亚里士多德的表达就是“实现”（Energeia）和“潜能”（Dynamis），即现实性与可能性。博伊斯一直强调的“能量”（Energie），也就是来自

“Energiea”，意思是“wirkende Kraft”，即一种正在产生作用的力，或者说是一种正在“实现”的能量，它在博伊斯这里是与现实世界相对应的。“Dynamis”意思是“vermögen, können”，意为可能的、有能力产生变化的力，博伊斯把它理解为一种潜能，是一种引而不发的“潜在的力”。每一个事物，既是每一个被实现的能量，同时也是作为下一个发展阶段而贮备的潜能。也就是说每一个现实的存在并非只是一个终结，恰恰相反，它同样也是一个开端。由此，我们就可以明白为什么博伊斯把“确定”的事物同时也理解为一种“超确定”的存在，因为在每一个“确定”的东西中都包含了开端与终结、成长和消亡、生命和死亡，它必然会超越自身而进入到一个更为辽阔的生命中。

最终，博伊斯通过对物质及运动的研究来明确他艺术的终极目的，即：走向人的自由和创造。然而，读者会很自然地问道：既然如他所言，物质，或者说是事物已然将真理性的东西呈现出来了，那么我们人只需要去认识、遵从，或者说是顺其自然不就可以了么？那在这里还谈什么人的自由和创造呢？这也正是博伊斯在对话中需要解答的问题。

首先，从“对话的缘起”中的练习可以看出，博伊斯并不认为存在着什么可以脱离意识主体而独立存在的现象，也就是说我们讨论的现象是无法脱离在这个过程中同时进行的思维活动的。人也就是一个能量的接收器，在对于物的观察中，人会形成一种自我意识，由此而建立起自己的形象，这个过程同样也正是一个进入到“事物”中的过程，一个思的过程，一个精神自觉的过程，一个自我塑造的过程。因此，我们对于“事物”意义的认识从某种程度上来说就是有关“人”自身的认识。那么当人认识到了“事物”中存在的

这种真理性，他就可以按照正确的方向去行动，进而创造一个具有内在真理性的东西。博伊斯明确反对一种所谓“顺其自然”的态度，他号召人们要积极地投身到“事物”中去，这不仅仅是认识的要求，还是自我塑造的要求，最终是创造的要求。这种对于人的要求还有一个原因，博伊斯认为很多“事物”之中的“差错”是一开始就存在着的，它有可能受到其他因素的影响而走偏，就像现代文明所表现出来的种种弊端那样，那么只有人才能担当起这个责任，去修正它、改造它，把它重新纳入正确的发展方向。所以说博伊斯在对话中反问对方：难道你还认为人只能认识真理，而不能去创造真理吗？

对于“自由”和“创造”的理解，博伊斯也反复强调了它们都不是一种任意而独断的行为，相反，它们应该建立在一种对规律和原则的认识上才能够实现。他认为当代社会“自由”和“创造”的滥用，若不是出于某种生物性的本能，就是被某种完全违背“事物”本来样子的欲望结构所推动。因此，博伊斯认为“意志”是实现“自由”不可或缺的因素，因为唯有“意志”才有可能让你深入到“事物”中去，唯有“意志”才可能控制你的欲望、约束你的行为，从而实现真正的自由和创造。我们可以认为他所谓的“自由”正是某种“意志行为”，正如在《工作场的蜂蜜泵》这一作品中，博伊斯通过用一个辘轴不断搅动油脂的设备来象征一种精神与欲望的缠斗，最终是意志获胜。

无论是博伊斯从“物质”研究拓展出来的“社会雕塑”“总体艺术”观念，还是他对政治（自由、权力）、经济（资本的循环）、精神生活（斯坦纳）的讨论，都是他试图通过艺术回归人的本质——自由、释放创造的努力，以实现他改造社会的理想，他把所有这一

一切都包含在一个“扩展的艺术”概念之中。

在这个“扩展的艺术”的概念中，博伊斯特别强调了艺术的生产性，他认为艺术应该成为所有生产活动的最初的生产（Urproduktion）。博伊斯认为从文艺复兴以后，科学技术成为社会发展的唯一生产力，并且已经僭越为一种具有权力的意识形态。一方面，科学技术造就了人类社会前所未有的物质生活的繁荣；但另一方面，物质的品质、尊严和意义也在这种“进步”中受到损害，由此造成的问题已经有目共睹。在这个过程中，被意识形态化的科学技术束缚了人的自由。而自由是人的本质属性，唯有将自由归还给人，才能释放出最大的生产力，人才能得到真正的发展，创造出真正有价值的东西，社会才能获得真正的进步。因此，博伊斯认为应该重新缔结劳动—艺术—自由的关系、恢复艺术的生产属性，而不是把艺术放在什么资产阶级的审美趣味中来讨论，它应该成为一种原初的生产力、真正的劳动，那么它就能成为推动社会发展的原动力。

正如编著者哈兰所言，博伊斯仍旧可以被看作是一个传统意义上的艺术家，他将自己的艺术深深地扎根在传统艺术的土壤中，博伊斯对于当今艺术家的批评主要在于他认为他们没有认识到这个“扩展的艺术”中的“边界”，而且没有承担相应的责任。任何现实发展的状态都是与那个在它边界之外的世界遥相呼应的，而那个边界之外的世界对于处在现实中的人提出了更高的要求，艺术或者包括艺术家在内的所有人都应当担当此任。

通过对一些关键词的梳理，我们可以看出博伊斯的艺术思想基本上还是延续了西方的本质主义传统，但他的思想是庞杂的，甚至也是自相矛盾的。一方面，他试图从认识—存在的立场去揭示事物发展的规律和方向、制定真理的标准，并且坚持把自己的艺术工作

归为一种人类学的研究，以此作为对传统意义上的本质主义的抗拒，由此把他的艺术观念和同时代的形式美学区别开来，而另一方面他的物质观念其实仍旧带有很强的本质主义色彩，他为了区别而掺杂了大量神话、寓言、宗教的内容，结果导致物质观念不可避免地带有浓厚的神秘主义的色彩，尤其是深受鲁道夫·斯坦纳的人智学的影响。所有这些让他的作品、行为看上去并非像他所说的那样只是在表达一个“普遍的真理”，一个人人都能明白的道理，反而更像一个艰难晦涩的文本，甚至是令人感到有些畏惧的仪式。最终，博伊斯在不遗余力地鼓吹个人的自由和创造力神话的同时，也将自己打造成公众的精神导师、在世的基督耶稣，这些无疑招来众多对他的非议。

在所有对博伊斯的批评中，最值得注意的是本杰明·布赫罗（Benjamin H. D. Buchloh）于1979—1980年在纽约古根海姆举办的博伊斯回顾展期间所撰写的批评文章《偶像的黄昏——批评的预备文本》<sup>①</sup>。

布赫罗认为博伊斯通过那些精心设计的物件制造了一个所谓的内在的、永恒的、超越了时间和空间的原型领域，而这正是他编织的个人和公众神话的基础，正如他的精神导师斯坦纳那样，充满了一个精神错乱者的妄想。在所谓绝对开放的存在中，公众创造力的神话只会是在制造混乱，一个假冒基督的疯子，在这场混乱中臆想出他作为受难者的神圣而又崇高的使命。最终，“每个人都是艺术家”不过是他自己建立起来的艺术集权主义下的谎言。博伊斯鼓吹的日常生活的精神化、政治生活的美学化，所有这些都具有法西斯主义的性格特征，伟大的理想、神圣的使命、革命的狂欢、毁灭的

<sup>①</sup> 参见本杰明·布赫罗：《波伊斯：偶像的黄昏——批评的预备文本》，武秦瑞译，见《新艺术哲学——约瑟夫·波依斯》，四川美术出版社，艺术与设计杂志社编译，2010年，第322页。

快感、重生的迷狂，这些正是纳粹统治下给予人们的政治美学。

在身陷二战后迷惘的德国人看来，博伊斯通过对这种带有本质主义的神秘主义的古老文化传统的复兴，来抵抗日益盛行的英美实用主义文化的入侵，已然将自己成功地包装成一个德意志民族复兴的英雄。然而对于英美世界来说，自由是一种实用主义的自由，它是以私有制为基础，通过一系列制度、法规建立起来的，而博伊斯的自由是本质主义的、精神的、反制度化的，所以，博伊斯的自由事实上对传统的自由主义者来说反而是具有破坏性的、危险的。布赫罗在文章中对博伊斯的批评是严厉的。直到今天，布赫罗对于这位自我神化的艺术家的批判仍然影响甚众，这除了对博伊斯艺术中所流露出来的集权主义的担忧，从某种程度上也反映了20世纪以来偏重语言形式研究的英美学界和坚持本质主义传统思考的欧洲大陆学界之间的差异和分歧。

然而，无论是我们认同博伊斯所指出的在技术统治下现代文明的危机，而且如他所言现代社会只有在一个“扩展的艺术”观念中才能得到拯救，还是我们恰恰是把博伊斯本人看作是一个制造混乱、催生集权、毁坏艺术的危险，或许我们都可以引用荷尔德林在《帕特默斯——献给洪堡侯爵》开篇写到的作为结束：

神在咫尺，  
难以把捉，  
危险所在，  
拯救者亦在成长。<sup>①</sup>

① [德] 荷尔德林：《荷尔德林文集》，戴晖译，商务印书馆，2000年，第527页。

本书的翻译和出版首先要感谢我在中国美术学院攻读博士学位期间的导师孙周兴先生。差不多三年前当我把这本书的部分译稿寄给他后，孙老师很快予以回复，并指出这是一本研究博伊斯的重要文献，当即决定将本书收录于他在商务印书馆主编的“未来艺术丛书”中，并帮我联系了出版社，这让我备感鼓舞。其间在版权联系上又遇波折，亦是在孙老师的一再坚持下最终达成。若没有孙老师的支持和帮助，或许此书中文版的面世还会耽搁许久。我还要感谢商务印书馆的编辑为本书的出版所付出的辛劳。另外我要感谢上海油画雕塑院的雕塑家韩子健，他审阅了全部中文译稿，指出了其中存在的错误，并就一些重要内容和我展开了讨论，所以本书的翻译从某种程度上来说也是多年来我和他对艺术问题进行交流的结果。我还要感谢阿兰努斯艺术与社会学院的学生张翀和他的导师约亨·布雷梅教授，他们帮助我核对了博伊斯黑板画中的部分文字。感谢我的大学同学、现客居斯图加特的建筑师张小欧，还有海德堡大学艺术史博士姜睿（Frau Jiang-Blumenhagen）。另外此书受到上海大学美术学院院际项目的支持，在此也深表感谢。最后我要感谢我的夫人黎梦菲女士，感谢她多年来给予我的支持和鼓励。

本人学识有限，译文不当和错讹之处难免，企盼读者予以批评和指正，诚如博伊斯所言，这是一次尝试，如若能激发更多有关艺术问题的讨论，这才是本书的初衷。

韩子仲

2016年3月记于沪上

## · 未来艺术丛书 · 首批书目

- 《艺术在没落中升起》〔德〕安瑟姆·基弗、〔奥〕克劳斯·德穆兹 著 梅宁、孙周兴 译
- 《20世纪西方艺术史》(上卷)〔德〕苏珊娜·帕弛 著 刘丽荣译 黄凤祝 校
- 《20世纪西方艺术史》(下卷)〔德〕乌尔里希·莱瑟尔、〔德〕诺伯特·沃尔夫 著 杨劲 译
- 《悲剧的诞生》〔德〕尼采 著 孙周兴 译
- 《瓦格纳事件·尼采反瓦格纳》〔德〕尼采 著 孙周兴 译
- 《当代艺术的哲学分析》〔德〕比梅尔 著 孙周兴、李媛 译
- 《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
- 《何谓艺术》〔美〕阿瑟·丹托 著 夏开丰 译
- 《艺术—政治的未来——雅克·朗西埃美学思想研究》陆兴华 著