



搜索本站

本站公告

1、网络传媒的优势之一是可以在线播放音像混成的动态画面,因此本站将尝试把过去需要录音后整理成文的访谈,用视频记录并在“本站专稿”栏在线播放。由于这些视频文件都是先传到优酷网再用外部连接的方式链接到本站,因此无法避免优酷网的网络商业行为。本站“视频下载”栏将改成“视频专栏”,也采取把视频文件传到优酷网再链接到本站的方法。如果您想避免成为优酷网在线商业宣传的对象,请不要点击本站视频文件。

2、本站免费刊登展览信息和个人作品。展览信息包括电子海报、简讯文档、参展作品与展览场景,作品要求表明尺寸、材料和创作年代,如果是展览预告,参展作品与展览场景的图片可以在开展之后补发给我们,否则我们将不保留该展览信息。个人作品要求有个人风格,并为具有探索与创新的风格,数量在4件以上,艺术市场上热销套路风格,本站一概不与刊登,展览信息除外。这是本站鼓励创新和尊重创作自由的学术定位所决定的。所有图片请把像素调到800X600,高宽相加等于1400

观念艺术新论之二: 波依斯的两面性: 巫师和社会政治批评号召者

作者: 王南溟 来源: 东方视觉

从我们现在的艺术状况来看,所有的非绘画的后现代艺术家都与波依斯有关,当然波依斯确实让艺术史发生了天大的变化,我们现在所以能将艺术变得什么都可以也就是波依斯的贡献,当然我们同时也看到了现在的艺术家,即所有的差的艺术作品的产生也是与波依斯有关,是波依斯提供了我们一个艺术史的错觉,好象有了波依斯就等于有了当代艺术,但事实上波依斯给我们的与其是艺术还不如说是一种艺术的存在方式,他在艺术史上的成功也就是能够证明艺术是可以这样去做的,然后,我们的艺术史就开始了新的旅程。而不是说波依斯的具体作品是我们不可跨越的丰碑。由于我们一直没有对波依斯的思想 and 艺术进行分析性的论述,而只让波依斯坐在神话的宝殿上,并作为后来的艺术家所供奉的样板,以至于使波依斯得不到一个真正的理论解释。

正是这样,现在有必要重新分析一下波依斯的思想来源,因为这对了解波依斯的作品肯定会有帮助的,即波依斯的两个不同的身份——巫师和社会批评的号召者同时在波依斯的艺术中得到了体现,之所以说波依斯是巫师,是因为他的作品中充满着鞭鞭满教和“十字架”的说教,而说波依斯是社会批评的号召者,不仅是因为这种波依斯的批评从今天看来更多的是一种创意,而且他在鼓励人们要用艺术去改造社会。波依斯本人就是这样,除了他的艺术实践,还有社会实践,这就是在艺术史上的波依斯的参政行为,因为他除了在卡塞尔文献展上的种树行为之外,波依斯还加入德国绿党组织,希望通过直接的政治行为参与政治、改变社会,使它更人性化,他一直为和平和干净的世界奋斗,还在1983年,波依斯政治地位如日中天,北社塞多夫的绿党选举他为联邦议会代表,他的竞选政见中就有:主张家庭主妇也应得到薪水,学校没有学生的人数限制,以太阳能取代原子能,农田不施化学肥料,对环境破坏者予以严厉惩罚。但是选举结束他觉得根本没有得到绿党的支持,于是和绿党保持了距离,渐渐他发现自己的理想与绿党是背道而驰,就在他逝世前不久,他宣布退出绿党。

这就是波依斯一份从政的简历,波依斯除了要思考艺术外还要思考社会问题,所以艺术家到了波依斯就更加地政治化了,而这种政治化也使他的艺术变成了政治口号和以艺术为名义的具体的社会实践,所以在卡塞尔文献展上波依斯带领他的学生们,在卡塞尔种下了七千棵橡树,作为他的环保宣言。

由于波依斯的这种社会实践已经让我们看到艺术家已经不是象牙塔中的审美者,所以艺术家的身份中又多了一个政治参与的使命。但是,当我们在谈论艺术的时候,毕竟艺术家的身份与社会政治之间还有一种工具中介,就是艺术行为而不是政治行为,我们可以说,波依斯是一个社会实践与艺术之间的逾越者,但是逾越者应该可以作为是艺术家的双重身份,而不是身份的合并,不是说艺术家要这样一边参政,一边从艺不可,象我们古训上所说的“志于道”然后“游于艺”那样,而是要将政治转换成一种艺术的职业,使它尽可能地发挥参与社会实践的功能,而不是直接参与的姿态。因为政治实践与艺术实践是由两个不同的领域组成的,前者是社会的直接管理,后者——如果是我所说的当代艺术那样——就是一种舆论,所以它们当然也是分属于两个不同的职业和专业,这不是说因为是艺术家所以就不能参与社会直接管理,而是说只以为是艺术家也能参与社会直接管理,那就会使艺术与社会管理之间的关系变得混乱而且结果也会是适得其反,并且很有可能是一种危险的行为,除非他真正拥有两个领域的专长,而且是真正在社会直接管理领域工作。所以以为舆论应该是直接进入管理的,那是对舆论的功能的扩大化,因为对直接管理来说——如果是一个自由社会的管理——必须全面开放舆论,而使管理的实施过程不断地民主化,这正象我对行政话语与知识分子话语的分工时所说的那样,我所

说的批评性艺术正是这样一种艺术，它的舆论指向是社会的，而其行为是艺术的（当然是解放了艺术媒体的艺术），这种艺术的双重身份，不是说我们就不需要艺术家，而是我们需要这种艺术的原因就是它足以能被称为舆论，而且也确实是构成了对社会管理领域的一种批评性参与。当然我不是简单地认为波依斯通过在卡塞尔种树来作为他的政治艺术就一点意义也没有，而是说如果没有进入社会管理的种树（只是这个方面的举例，而不是针对波依斯）就不能称为是一个有益的社会行为，因为舆论只能是舆论，不能直接进入管理，在具体的社会管理工作程序中，我们也知道确实是从正确的舆论开始的，但也是这样，从严格的程序上来讲，能够或者已经进入社会管理中的舆论已经不能称为舆论，而是一种可被实施的行政话语，所以舆论是一种最动态的思维活动，社会管理需要这种舆论是因为它要从这种舆论中去更新管理，而管理不能直接让舆论参与的原因也是因为管理的特性所决定的，从舆论到管理，它需要程序的保障，否则的话就会舆论取代管理，而这样就成为了舆论篡位。

这就是社会保障舆论自由的条件，就象管理必定要接受舆论的监督为条件那样，只要我们还想要有一个自由而繁荣的社会，那么这种职业的管理与职业的舆论都是必须分开的，从这个意义上来说，当代艺术同样是对“前卫艺术”的政治情结和政治口号的修正，这种修正的结果，就是象现在所说的那样，保留了前卫艺术社会参与姿态，但改变了它的参与理想，即那种完全的社会化，从而使批评性艺术家更成为了一种艺术家的职业。

其实，艺术与社会管理间的裂痕不是从波依斯开始的，而是自从有了前卫艺术的政治口号以后，比如未来主义，艺术就成为了革命的艺术与具体的革命的实践之间的不合谐，这导致了革命的艺术最终变成一句空洞的口号，而回到了它的乌托邦世界中。而且在波依斯之前的艺术，艺术还是以其纯粹性与社会作出一种对立的姿态，然后艺术还是面临着是艺术家还是社会实践者的分离困境，当然这种艺术的困境到了波依斯以后有了改观，这不是说波依斯有什么高于未来主义的地方，而是波依斯的艺术，已经离开了其艺术自主时期的纯粹性，它的前卫美学彻底解放了艺术，而使艺术的表达可能无所不到，然后我们可以从波依斯的卡塞尔文献展上种树这个被称为波依斯的作品中看到他的政治纲领，这是未来主义时期所无法享受到的荣誉——种树实践被作为艺术家的作品而体现出来——并在波依斯那里变成了前卫艺术的经典故事中的一个，而且还有波依斯的政治故事去说明波依斯的社会思想和艺术之间的关系，甚至于和波依斯的七千棵橡树的种树作品是一体的。

现在，我们可以从波依斯的这则政治故事中分析波依斯与他的艺术，首先波依斯曾经拥有过职业政治家的身份，而不是只想要参与政治，而且就种树这个艺术行为，也是波依斯参与政治时的施政叙述中的内容之一，当然我们现在无法想象波依斯所说的内容与绿党有什么本质上的区别，或者可以这样说，波依斯之所以参加绿党必定是其政治思想与绿党的宗旨有吻合的地方，但是他却终于没有得到绿党内有关人士的支持，或者是绿党内的人忌妒他的才华而不支持他？或者是他的纲领过于乌托邦也无法实现从而失去了绿党内的支持？但有一点是肯定的，就是乌托邦作为思想是煽情的，但作为具体的施政纲领是可怕的，社会的乌托邦运动已经让我们看到其政治实践中的问题。社会如何被管理，虽然总是结合着政党目标，但不管是什么政党，如果以一种乌托邦为政治目标的话，可能会是一个最糟糕的政党，而从艺术家的角度来说，它可能就是最天才的，和富有理想主义和人性化的，象浪漫主义所赞美的那样。事实也是这样，人们只需要艺术家是一个天才甚至是一个疯子，而社会管理者与艺术家相比象个个都是平平之辈，刻板、循规蹈矩、不温不火，只要是在和平年代，这种形象成为一种可信赖的标志，公务员的概念应该就是这样诞生的，它是一种行政执行，一种服务，而它的思想是由民众代议的，或者说各领域的专家提供的。而当我们的艺术界被“巫师”、“天才”、“疯子”、“社会批判者”这样几个称呼开始是打上问号，即“天才”？“疯子”？“巫师”？“社会批判者”？然后又取掉了这些问号并全部扣在了波依斯的头上，到最后变成了这项波依斯的帽子，那么我们可以说，波依斯的这项帽子越来越艺术了，而没法说波依斯的这项帽子越来越象从政人员——或者说越来越象公务员的帽子了。

还是从乌托邦来考察波依斯的思想及其艺术，人性一确实如波依斯自己所信奉的那样，占据了波依斯艺术思想与作品中的很大的比重，波依斯受斯坦纳人种哲学的影响，追求人与宇宙的原始的合谐，还从基督教中找到了这种原始的理念，因此波依斯的作品经常有基督教义的象征，以至于不再信奉基督教的艺术家与他保持了一定的距离，因为这个时候古老的教义也只有

为他所信奉的人来信奉，它已经不是每个人必须要的东西。但这对波依斯来说是至关重要的，正是这个思想背景使波依斯的艺术成为了一种宗教梦呓。为什么波依斯对于我们来说是神秘主义的，是因为我们无法离开这些神秘主义去解读波依斯，或者说离开了神秘主义，那么波依斯的那些艺术，在我们这里能被感受到的那种深度的东西就不复存在。就这些神秘主义吸引了我们，并能让我们从波依斯的一顶帽子看起，还有他的毛毡和油脂，因为它们都与波依斯的生命和经历联系在了一起。波依斯总是戴着帽子，以至于后来变成了他的视觉系统，这是因为二次大战他做战斗机飞行员的时候被俄军射下来，他的头顶开花，后来钉了一块银片在上面。而他经常用毛毡和油脂创作是因为波依斯被俄军射下，在雪地里躺了几天后被鞑靼人发现，而用油脂涂在了波依斯全身并用毛毡将他包裹起来，使波依斯的体温慢慢恢复而救活了他，所以这种起死回生的身体语言，可以让我们听到上帝的声音的回荡，更何况是波依斯本人。对他来说，这种幸存也意味着人类无形的力量是永远不会消失的，所以，我们就不难理解在有人不相信基督教义的时候，波依斯不怕被人误解为思想的顽固，而依然用这种宗教的教义来支撑起了他的艺术叙述。

所以油脂与毛毡是波依斯的标志性媒体，我们一看到这种媒体的作品马上就会想到是波依斯的作品，当然具体的媒体与其宗教幻象是使其成为艺术的真正原因，由于波依斯的工作使我们看到前卫艺术的开拓性，用波依斯的原意来说——这是波依斯本人对油脂与毛毡是社会雕塑的一次注释，他有关于油脂作品就是这样说的：

我使用油脂的最初意念是想激起讨论。素材的可变性吸引了我，特别在于其对温度变化的反应。这种可变性会造在心理效应——人们直觉感到它和内在过程及情感相关。我所期望的讨论是文化的潜能，它们意味的是什么、语言说的是什么、人类生产及创造力是关于什么。所以我在雕塑上采取极端立场，并采用一种生命的基本、又不与艺术发生联想的素材。

所以，对于波依斯来说，比如他在古根汉姆、博物馆展出的《油脂角落》，在展厅一角堆放的油脂，就反映了他自己的意念中的一个正确的空间与可流动的油脂之间的对立关系，这是波依斯对特殊材料使用时的寓言，当然这种材料的由来与他的生理和心理有着割不断的联系。而波依斯另一个代表作品，一百张毛毡上压着一块铜板，波依斯比喻它为一个蓄电池，这当然也与波依斯的故事有关，因为是毛毡包裹了波斯的身体，才让他身体的体温慢慢恢复过来的，所以毛毡的隔绝性能也被波依斯卷入了他的社会雕塑的理念之中，结合着他的人生故事，将艺术导向了另外的解释空间，即也是艺术媒体的寓言性。

这些都是我称为的宗教美学的前卫艺术，当我们再来分析被我们的艺术史称为的波依斯的代表作《如何向一只死兔子解说图画》，可以知道我所称为的宗教美学的艺术的特征和波依斯艺术的特征，因为这件至今被艺术家们不停地加以各种各样的模仿的艺术，又由于在模仿中失去了波依斯情境，而让观念艺术终于成为了装神弄鬼的一种样式。

《如何向一只死兔子解说图画》是一个行为艺术，行为艺术在今天也依然被认为是艺术中最具有颠覆性的艺术形式，以至于中国政府一听到艺术家要搞行为艺术，脑神经就会紧张起来。波依斯在这个行为艺术中是这样的：他坐在一张凳子上，凳子的一只脚上包裹毛毡，波依斯在自己的头上倒满了蜂蜜汁，右脚底下缚着一块铁板，左脚却搁在一块小毛毡上，大腿上放着的一只死兔子，被波依斯的左手抱着，右手举起暗示着在道白，身后的墙上有几张素描，波依斯在做这个行为时，还有一个关键点就是展览场地的门是关着的，参观者只能从场外透过窗户看波依斯表演。所以人们看到的波依斯，象是对观众在念咒语——即使是死去的兔子也要比大多数人懂艺术。所以波依斯通过这个行为让观众去看他是如何向一只死兔子解说艺术的，这象是一种反讽性的寓言，而满头流下的蜂蜜和因为是蜂蜜而使其头部和颈部变得僵硬，甚至于连眼睛都变得空洞了的视觉加强了这种寓言中的戏剧性，艺术的流动与身体的僵化成为了一个对比。

这就是前卫艺术中的寓言及其象征，当然，艺术的寓言与象征向来被认为是艺术很重要的内容，因为有了它我们才能说艺术的想象，但是这也导致了艺术家的象征与观众的想象之间非绝对一致性，或者在很多情况下，观众，如果不是对这个艺术家的作品背景非常的了解，或者哪怕是非常的了解话，都可能用自己的想象去理解他所面对的艺术作品，因为想象一直也被理解

为艺术欣赏过程中的创造性能力，尤其在寓言和象征的艺术中，艺术就是为想象提供空间的。比如象《前卫艺术理论》一书的作者培德·布尔格说的，观众可以将波依斯在古根汉姆博物馆展览的油脂作品想象成因为原先三角形的油脂因为溶化以后而改变了形状，而表示一种物质的腐败和恶心；而一百张毛毡上压一块铜板也可以让观众认为是一个仓库，包括那个向死兔子解释图画的作品，观众也可以将蜂蜜头理解成因战争而灼伤的头部，脚被绳子与铁板捆在一起，可以教人联想到囚禁与拷问。当然这些肯定都不是波依斯的意图。所以波依斯的寓言与象征的语义释读就会带来它在接受层面的主体角色的不明确，由于这样的解释与作品之间的呈现，在很多情况下都是简单化的，那么波依斯象一个人在自言自语，就是象某个巫师那样，这就是波依斯巫师身份的由来。

对我来说，现在，可以将波依斯看成是一个有关于元精神的心理学在艺术史的实现，而且这种实现是通过波依斯的前卫艺术的努力而获得的，而其方法就是寓言的和象征的，这就使我们这种艺术的变化通过阅读模式的转变而确认它的合理性，所以作者的解说与读者的解说之间的无法作出谁对谁错当然是这种艺术发展的必然结果，我们可以说波依斯去解释他的油脂和毛毡素材的作品，包括对向死兔子解释图画的原意是波依斯本人的，而观众对波依斯这些作品的解释，所假定的那样的解释也没有错，那么，这样就有了对解释的理论的再讨论的问题，解释学在后来的发展，就好象是在说明任何的解释都是由解释者个人再创造的过程，当然我们宁可将上述的解释看成是解释学中好的事例，而不是它必定会产生结果，而事实上当解释已经被消除了它的自主性以后，人们对主体解释的要求越来越低，而最后都变成迷失的主体，当然，波依斯的时代还没有开始这种迷失，所以我们看到了波依斯的主体一直呈现于我们的眼前，但这里有一个前提，除非我们要非常尊敬他，确实是将波依斯的创作精神作为自己所能进入波依斯世界的唯一途径，否则的话我们肯定会更多地获得很多与波依斯不符合的解释。

这就是寓言的艺术和象征性的艺术固有的特征，就象人们到现在还喜欢将波依斯的作品看成是一个迷那样，而其实一点都不是迷，波依斯作了神秘主义的解释，但这种神秘主义在波依斯的解释中说得是清清楚楚的。也就是说当一种批评性艺术被提供了出来以后，那么寓言的和象征的就一定会导致其批评的不明确，这种不明确已经由波依斯——这位称为寓言的前卫艺术家给出了答案，因为寓言，它总是以多义性的结果出现的，哪怕作者本人只有某个意图需要某个符号来加以体现。也就是说，油脂、毛毡，死兔子，波依斯本人并不是一个唯一的占有者，那些物质作为日常性的东西可以为任何人所共同占有，但每个占有者与其他人肯定是不同的。但是，这是很关键的一点，如果是宗教的解释，那么所有的物体包括油脂、毛毡、死兔子——如果我们还是用波依斯所用过的符号来论证这种状态——那么我们也只是如波依斯的作品是个迷那样，永远是一个迷了，因为我们确实无法将玄学的东西说清楚，因为玄学本身的词义就是意味着说不清楚。

这已经在当今的艺术中变成了一种方法，极尽可能地朝向说不清楚的方向去做，或者什么说不清楚就做什么，而用来证明自己所从事的艺术就象波依斯作品的迷一样地迷，但他们与波依斯的根本性区别在于，波依斯的伟大是因为由于波依斯的出现，使不是艺术的东西终于成为了艺术，而其他的艺术家将波依斯所奠定的艺术搞到了要不要这种艺术都是无所谓的地步。因为如果说艺术是为了娱乐的，那么有商业娱乐行业就已经够了，如果要好玩的那么电子游戏机房更好玩，其实大众文化——如果一定要用后现代大众文化去指引艺术的话——那么大众文化早已瓜分掉了很大一部分艺术内容。或者艺术是要说不清楚的，就等于在说，做与不做将是一回事，那还不如回家睡觉去，因为梦中的巫术感是最棒的。

应该说，批评性艺术从它一开始就是对波依斯巫师身份的克服。当然也有要克服波依斯巫师身份的其他的艺术实践，在“感性”名义下的艺术家们的作品也要将波依斯的形而上转入到形而下，即重新找回艺术的直觉和本能。但由于这种感性的物质呈现注定也是心理学的，所以它最终还是前卫艺术以来的惯性在起着作用，所以它也只是找回前卫艺术的最初的感觉——那种物质自身的挑战性，但在批评性艺术的年代这些都不是问题，也就是说批评性艺术同样也可以用“感性”方式——这种方式肯定不是“感性”艺术家们的专利——而且更重要的是，不管“感性”还是理性，批评性艺术首先关心的是每一次的言说，即离开了玄学，离开了宗教，离开了寓言和隐晦象征而导致的解释的神秘主义，要的是，从他开始言说的时候，其情境是具体的，也就是说他所说的主题不会再是玄学的，而是某个有限性的问题，而其艺术作品中的泛

媒体利用就象法庭上的举证责任那样，用于对其所提起的事项的证明，也许是不同的媒体，也许是相似媒体，皆在为某个设定的意义中提供相关联的言说理由，所以这样的媒体就是在这样一个情境中出现的逻辑推断，这也许又可以回到波依斯最初的话题上来了，这个时候的艺术家，在舆论的领域，可能真的象是法庭上的起诉人了。而不是象我们现在所看到的那些艺术，将一种可以乱搞的艺术当作一种知识竞赛题来比赛谁先能抢答得出，谁就是第一名，这种小孩子的游戏和竞赛让艺术变得烦琐而无聊。当我看到那些艺术家的时候，就觉得他们都是大人身体，小孩脑袋，而且小孩还可爱，他们只能是可恶了。

编辑： 王令 责任编辑： 王令

<< 首页 < 上页 1 下页 > 末页 >>

推荐网站

广美今日
艺术国际

798艺术中心
99艺术网

今日艺术网
雅昌艺术网

华夏艺术网
中国艺术批评家网

东方视觉网
中国宋庄网