

芭莎 BAZAAR

Harpers

艺术云 ART

品位文化价值 国际化艺术杂志
NOVEMBER 2015 年 11 月刊

15年度收藏专辑

私人收藏
生态建设

志杰与博伊斯的
构通话纪录

威廉·萨奈尔
被误读的叛逆
毕加索博物馆
画布上的斗牛士



Fernando Botero
费尔南多·博特罗

胖子的隐喻

我画的不是胖子，而是哥伦比亚。

2015生活方式专辑

全球最迷人城市艺术地标

ISSN 2095-9532



72095 953158

www.trends.com.cn www.bazaarart.com.cn ISSN 2095-9532(国际标准刊号) CN10-1295/J(国内统一刊号) 邮发代号:2-966 定价:30元(港币:40元)



约瑟夫·博伊斯 (Joseph Beuys) 《牡鹿纪念碑》(Monument to the Stag),
木、铁和铜, 92.5 × 128 × 257.5 cm, 1958-1985年 © DACS, 2015
博伊斯的童年受北欧民间传说的影响, 传说中的某些动物都被赋予了神秘的力量。
牡鹿作为森林的守护神具有特别重要的意义, 它的鹿角每年脱落和再生是重生和复兴的有力象征。

邱志杰与博伊斯的虚构通话记录

给博伊斯打电话

CALL JOSEPH BEUYS

邱志杰于2015年10月16日在福建省美术馆开幕的“大计划”个展中，集中展示其自2007年始从社会学角度切入艺术研究的三大计划的全貌——《南京长江大桥计划》《邱注上元灯彩计划》与《世界地图计划》。

“通过大计划，艺术家将最终面对他真正非做不可的事情。”

“非做不可的事情”是什么？

邱志杰并没有直接回答这个问题，而是向《芭莎艺术》提供了一份他与约瑟夫·博伊斯的通话记录。这份通话记录当然是他虚构的，但也毫无疑问属于最“邱志杰式”的讲述。

[编辑/韦伟] [文/邱志杰] [邱志杰图片与文字提供/德美艺嘉、邱志杰工作室]

[博伊斯作品图片/Getty, MoMA, Tate] [鸣谢/德美艺嘉]



艺术家

约瑟夫·博伊斯

JOSEPH BEUYS (1921-1986)

博伊斯被认为是20世纪七八十年代欧洲前卫艺术中最具影响力的人。他创作了大量的偶发和行为艺术、雕塑、装置，也是艺术理论家和教师。他的作品大多充满人道主义、社会哲学和人智学的观念。他主张拓展艺术的边界，提出“社会雕塑”的理念，认为这是富于创造性和参与性的活动，有助于社会改革。



讲述者

邱志杰

QIU ZHIJIE

被誉为艺术界“鬼才”以及一位“百科全书”式的中国艺术家邱志杰1969年生于福建漳州，1992年毕业于中国美术学院版画系。如今同为中国美术学院跨媒体艺术学院和中央美术学院实验艺术学院教授、博士生导师、策展人。于2015年10月16日在福建省美术馆开幕的“大计划”是作为闽籍艺术家的邱志杰首次在家乡福建省举办的个人展览。

邱志杰：“人们普遍认为，你所使用的毛毡和油脂直接和你在战争中坠机的经历有关。在很大程度上，这些故事的传播，使得人们把你的作品看作是自传性的。我想知道的是，毛毡和油脂除了和经验有关，是不是存在着独立的存在价值？”

博伊斯：“但事情并没有这么简单，因为我没有用这些毛毡制品去代表鞑靼人的什么东西，或者像其他人所说的那样，代表什么集中营心情。灰色的毡子……当然发挥了作用，那是材料本身带来的感觉。灰色的毛毡尤其如此……说到动机，人们似乎认为，只要有一个灾难性的事件，就可以造成触发动机，事实并非如此；我所经历的是整个灾难。”

邱志杰：“那就是说，毛毡和油脂并不是直接要代表——或者以理论家们喜欢用的词，要‘再现’你的受伤经历。”

博伊斯：“我不用象征来做，而用材料。我用行动和装置，这些材料所产生的是一个对照图。这个对照图刺激我们的生活，产生一股推动力量。”

邱志杰：“第二个层面，你也承认，如果没有这个受伤经验，你也许也不会使用毛毡，所以这个经验也依然是你使用毛毡的渊源之一。但是，这个故事它不是唯一的渊源。渊源来自整个灾难。以及你关于雕塑的概念本身。”

博伊斯：“是的，后来我拿着毛毡，试图把它放进理论情景，那就是暖的雕塑的理解。毛毡作为一种保暖的材料，增添了一种理论因素。”

邱志杰：“你谈到材料，那么是什么决定了材料拥有这样的能量呢？是它本身的形状、质感、颜色——就像你说，灰色毛毡特别能产生效果……”

博伊斯：“人们可以用物质材料来表达某种非

凡的事物，某种一定程度上决定世界的事物。整个世界依赖于一块块物质材料的布局安排。依赖于事物所在的位置场所的格局，往地理上讲，在于事物与其他事物如何相互关联的布局安排。就这么简单，不必搬弄内容含义。要是能让自己处于这种……被其他事物观照的状态里，自然而然地沉浸到这种状态里……一个人

之前所携带的东西来说是更重要的。那么，你事先和这些材料的缘分，处在什么地位呢？”

博伊斯：“它们是混在一起的。核心体验来自于早年，要是没有自己内因的作用，可能我永远不会回首这些人和这样的一种生活领域。”

邱志杰：“你说到回首，那就是，并不是那些事件作为原因直接引发对这些材料的使用，而是在理论以及其他整个环境的作用下，你才会回头找到了这些事件。

事实上，我可以这样说，是使用这些事件。在这样的有目的的使用中，难免，事件本身会被目的所修正……”

博伊斯：“当然是，它是介乎外在和内在的两种类型之间的核心体验……我不能很清醒地知道当时的情形……我真真切切地体验过。”

邱志杰：“能不能这样理解你所说的‘塑造’，我们知道这和雕刻的观念很不一样，雕刻是一种减法，把一些东西去掉。而塑造更在于使一些东西获得形式。这里面应该包含两种：一种是从弥散的状态到凝固的状态，像温暖状态下的油脂和整块油脂的区别。我注意到你雕塑里面经常出现油脂的这两种状态。当然，成卷的毛毡合作成了一套西装的毛毡，其实也是这种关系。就像水和冰。另一种塑造，应该是牵涉到你刚才说到的去调整一种整体的关系，调整一种地理格局，本身就是一种创造。”

博伊斯：“当初我看到连姆布鲁克的雕塑的时候，所体验到的正是，所有的一切只在于形式问题。一个人能通过形式做非凡之事，那是通向更远的地方，导向后来的决断的另一个桥梁。”

邱志杰：“形式，或者说物体与物体之间所形成的关系，元素和元素构造一个物的时候的关系。改变形式也就是完全改变了物。这在雕塑



约瑟夫·博伊斯 (Joseph Beuys)
《武士刀》(Samurai Sword),
毛毡与钢, 6.9 × 53.4 × 9 cm, 1983年,
现藏于美国当代艺术博物馆 (MoMA)
©2015 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn



邱志杰《逝者如斯乎，不舍昼夜》(竹瀑布)，
竹子, 1100×400 ×150cm, 2015年

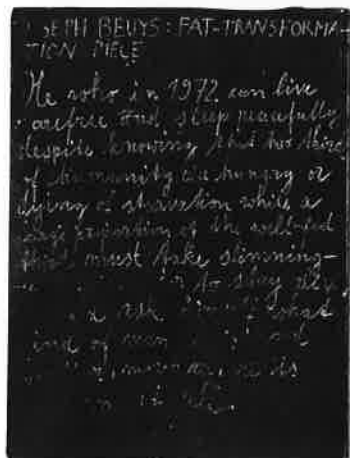
能通过种种形式，创造某种事物。”

邱志杰：“我理解这种方式的使用材料，就不是在使用材料的事先设定的含义，或者说，材料并不是符号。材料是因为他所在的位置，因为它所置入的关系而获得一种改变世界的能量。也就是说，材料所引起的后果，比之材料

约瑟夫·博伊斯 (Joseph Beuys)
 《我爱美国, 美国爱我》(I Like America, America Likes Me),
 黑白有声录像, 35分钟, 1974年 © 2015 Artists Rights Society (ARS),
 New York / VG Bild-Kunst, Bonn
 1974年, 博伊斯在美国纽约勒内·布洛克画廊进行了一次著名的行为表演:
 《我爱美国, 美国爱我》。在这个表演中, 他用毛毡裹住自己,
 与一只狼一起于美国的领土上相处了5天。



约瑟夫·博伊斯 (Joseph Beuys) 《四块黑板》
 黑板、粉笔, 121.6 × 91.4 × 1.8 cm, 1972年, 现藏于英国泰特美术馆 © DACS, 2015
 20世纪70年代, 博伊斯广泛讲授艺术和政治, 以及宣扬其创建一个真正的民主社会的意愿。
 前三张黑板被用来在泰特美术馆于1972年举行的一次活动作为说明, 其中博伊斯讨论了他关于沟通和基层民主的想法。
 第四张黑板在其后的白教堂画廊演讲中使用。





邱志杰《总会有人信》(局部), 纸上水墨, 245x126cm, 2015年



邱志杰《社会动物》(局部), 纸上水墨, 245x126cm, 2015年



邱志杰《自称是弥赛亚的人挤满了历史》(局部), 纸上水墨, 245x126cm, 2015年



邱志杰《绝望和希望都是平静的》(局部), 纸上水墨, 245x126cm, 2015年

和装置中都很好理解。把这个模式投射到你那些激进的政治活动之上的时候，是不是可以理解成，更重要的是你进入政治的形式。”

博伊斯：“是的，我的材料的理解指的是任何事，所有世界中的形式，不仅是艺术形式，还是社会形式或者法律形式，或者经济形式。所有人的问题可能只是形式的问题，这就是艺术的合并观念。”

邱志杰：“你无疑是一个一直在说和说了大量的话的人，同时你也听任人们展开叙事，并且不断地在为这些叙述提供刺激。但是你的艺术是否依赖你自己的和别人关于你的这些说法？是全然依赖于说法还是部分？如果依赖的话，又是如何依赖？”

博伊斯：“我的道路是经由言语而来，它非常特殊，并非来自一般所谓的造型才华。正如很多人所知道的，开始时我研究自然科学，因而自己体会到，也许你的可能性在另一个领域，而不是成为任何一个小部门的专才。你的责任在于，对于民族责任给予广泛的冲击。民族的概念，基本上和语言相结合。”

邱志杰：“显然，大量的叙述有助于赋予作品一种魅力，问题是，这些说明是否解释了作品，使作品变得可理解，因而获得魅力？比如：一把堆了油脂的椅子。你说：油脂是能量、是暖，是人们在战争中为受伤的他疗伤之物。因而，油脂是人们联想起他的受伤，因而有魅力？”

但是，这样一种说明，真的能够作为椅子上的油脂堆存在的理由，而使油脂堆变得可理解吗？你所说的，是不是也能够作为使他在椅子上堆上这堆油脂的理由呢？如果油脂堆的作用只是使人们联想起他的这些话，我们直接听你说话不就可以了吗？作为一个话题，或者作为一个信息的物质载体，油脂，难道不是应该在信息传达到观众那里的同时宣告作废吗？”

博伊斯：“西方哲学的发展，以及由此道出的

科学观念，特别是精确科学的观念，只是真正达到物质的层次，但只有当人死亡时，才达到物质的层次。”

邱志杰：“那就是说，这些说法并不是一种观念，



约瑟夫·博伊斯 (Joseph Beuys) 《如何向一只死兔子解释绘画》(How to Explain Pictures to a Dead Hare), 行为, 1965年
博伊斯认为：“艺术要生存下去，也只有向上和神和天使，向下和动物和土地连接为一体时，才可能有出路。”与此相关最著名的是其创作于1965年的作品《如何向一只死兔子解释绘画》。博伊斯坐在一间空屋里，周围是熟悉的介质：脂肪、铁丝和木料，他的头上涂了蜂蜜，脸上覆盖着金箔，3个小时内怀抱着一只死兔子解释绘画。



邱志杰《纹身系列二号》，行为、照片，100×79cm，1994年

而同时是一种塑造的材料。一把堆了油脂的椅子，对于观众来说是一个清晰的事态。它是不可理解的，因为它不是一套符号。至少不是一组能够导出清晰的意义的、有着约定俗成的规则的公众符号。但是作为形象，它的造型、色彩、体量，它和传统雕塑材料的软硬聚散的物性上的差别，它和坐在椅子上的任何一个人的差别，是显而易见的。现在我们听见了你的故事，这些故事诱导我们在这组事态和这些叙述之间建立关系。

人们需要二者之间的逻辑，人们必须把它当作一个符号来加以理解：这是大众在日常生活中所习惯的事物的属性。但是这种建立逻辑关联的企图却是要受挫的。这时候，这把油脂椅子因为成为了理解的对象，而变得不可接受了。”

博伊斯：“我称一切为素描……这是另一种塑造的观念，从语言、思想开始，在说话中学得，形成概念，使感觉和意念得以表达。如果我不放弃，坚守岗位，指向未来的图画必向我昭示，而观念也会自然建立。”

邱志杰：“语言似乎是蓄意为作品带来混乱而不是清晰，使作品中的物质变得神秘而不是明白。对死兔子的无意义的发音，被命名为‘解释绘画’用的正是同一种策略：把物质伪符号化。然后，通过符号性阅读的落空，完成物质的去符号化过程。理解这个去符号化，我们就能理解为什么你会被意大利贫困艺术运动的艺术家们引为同道。”

博伊斯：“兔子是人类的一种外部器官，如果我能够向这个外部器官说话，一种发展进程就有可能实现。人的思想也是雕塑，它产生自认的内在。我们可观看我们的思想，一如艺术家观看他们的作品。”

邱志杰：“叙事在这里把一个物理事实转化成一个侵略性的、使思想秩序混乱的危险的存在。这些说法恰恰不是把观众从想的混沌带到想的清晰，而是从视觉上的清晰驱赶进想的混沌里面去。”

博伊斯：“不管创造的是什么，反正，人是那个创造者，未来也许有另一种完成方式，在几个世纪之后，也许我们可以用膝盖骨来思考，而我宣布，其实今天我们已经可以了……”

邱志杰：“但是在另一个层面上，你的物体是否全然依赖于这些说辞？如果是这样，这就意味着，你可以随便选择一个物体来说，丢一把扫帚，就可以开始说，为什么必须是一把带着银罩的完好的扫帚，和一把用秃了的扫帚并非

摆在一起？似乎只有某些做法支持着可说性，某些事态比起其他一些事态更能够自圆其说。比普通布料更好的是毛毡，比普通毛毡更好的是灰色的毛毡。我们必须承认，材料的力量是必须得到尊重的。”

博伊斯：“这是一个图像，也应该只把它当作一个图像来看。只有必要时或者教学时，我才诠释它。我不喜欢讲电话，我对那些参与此事的力量感兴趣。当然，我相信油脂里面有最适合表现暖性特质的东西，它能使一个混乱四散的、能源没有聚集的形式具有形式。它那绝对的可塑性，不抵抗温度变化，可以出现在行动演出的混乱关系里面，例如，把它直接丢在空间里。又例如，在雕塑里展现冷热两种原理。我们可以把油脂捏成球状，也可以用来做萨莫雷斯的维纳斯，做得像希腊人那样好。”

邱志杰：“因此，你这家伙固然口才很好，却也依赖事态自身的刺激力。所以你只能把油脂堆在椅子上，而不是抹在面包上。这样他才开始夸夸其谈——谈话在什么时候是迷人的？是胡说八道还是一本正经的时候更迷人？是在谈话者一本正经地胡说八道的时候。也就是说，当胡说八道说得过去的时候。”

博伊斯：“是是是是是是是，否否否否否否否。”

邱志杰：“政治观点，可以类比为在材料中搬弄内容含义。也就是，宣传、对话、说服，应该以新的形式来完成。这意味着必须重新来编织一种关系。在这种关系中，政治发言者不一定是表态者，发言不是他自身的政治立场的镜像，而是对于结构的一种重新设计，可能是提供一种插入性的要素，可能是提供一种缺失。这种增减，以为这原有的政治表述所依赖的逻辑的实效。这时候，搞政治需要的是想象力。”

博伊斯：“我会说，政治观点肯定会尽快地被淘汰，而且肯定会被人类艺术形式的的能力所替换。我不想将艺术带入政治，是政治进入了艺术。……我和政治无关，我只懂艺术。”

邱志杰：“这保证了此人的直接政治活动的艺术性。因为这意味着，出现在政治活动中的这个人的形象，来自一种虚构的力量。这样才可能超越一种政治选择，而升华为对于当代所有政治选择的共同的意识形态的批判。当代政治场域中的各股力量，虽然分别有所信念，和有其利益代言功能，却其实建构在同一种唯科学主义和逻辑主义的信念之上。”

博伊斯：“扩大的艺术观念，是通过激发人类内在的活力，来克服奥斯威辛创伤的，最重要的前提条件，这已奠定了艺术概念自身内容的不稳定状态，只有当人们觉察到思维活动、情感活动、



约瑟夫·博伊斯 (Joseph Beuys) 《20世纪的尽头》(The End of the Twentieth Century), 玄武岩、黏土和毛毡, 90×700×1200cm, 1983-1985年, 现藏于英国泰特美术馆 © DACS, 2015年



意志活动的过程，引导人们动态地变得苏醒，并且发展创造性的力量，只有这样才能克服奥斯威辛。因为奥斯威辛不可能用形象来描绘。”

邱志杰：“不可能用再现的方式来描述？”

博伊斯：“只可能通过显示一个积极的非形象来记取这些事件。”

邱志杰：“那么必须保持一个长期制造疑问的能力，从而完成一种顺势治疗。但是有的批评者认为，这完成了一种偏移，也就是，阻止了语言对于记忆的解放？从而和罪恶的过去达成了和解？也就是，通过审美化，免除了忏悔。而安森·基弗暗中直接对于历史的追踪，则更能理解为是对历史的一种负责。你也许不能想象人类是何等地需要记录和再现那些灾难——即



邱志杰《邱注上元灯彩计划》，综合材料，装置，尺寸可变，2015年威尼斯双年展主题展（军械库现场），2015年

使这些记录乃是记者式的、历史决定论式的，或者符号式的。你是不是更多地关注用想象力来解决问题，而不是记忆力？”

博伊斯：“当然，那是一个震撼，一个无可抵御的事实……实际上，自战争结束以来，这种震撼是我最原初、最基本的体验，它最先引领我批判性地处理艺术，换言之，使我自己以一种全新的起点重新找到了自己的方向。反省和创造是连为一体的，除了以扩展的艺术概念向前看，面对战后所遗留下来的不可回避的遗产是人们应该完成的任务。只是，现在我相信，艺术应该被理解作为一种对于人类创造力的真正调校……正是由于人类持续不断地创立新事业，过去和未来才成为存在。”

邱志杰：“你的意思是说，只有有能力建立未来，

我们才有能力记忆。所以，直接去构建一个真正平衡的社会结构，把它建立在想象力的基础上，直接去重新定义人性，这才是对于奥斯威辛永恒的记忆，而记录式的再现，恰恰不是有效的方法？”

博伊斯：“塑造的过程，也是治疗的过程……我们必须懂得，这是唯一的途径。这是唯一一条超越种族主义勾当，可怕的罪恶，无法形容的黑色标记之道路。我无时不刻不敢或忘。因为我决定走向一种艺术，它带领我走向一种塑造的观念。得有一个艺术观念，它与每个人有关，而不只是艺术家的事情，它只能从人类学上解释。”

邱志杰：“所以，艺术作品的模型其实也是人的模型，既是个人的模型也是整个人类的模型，人类就像一个作品的形成，使被塑造的，每一

个个体的自我的形成，也是一个塑造的过程。”

* “文中博伊斯的言谈综合来自博伊斯在不同年代、不同场合的访谈和演讲、写作，有一些运用割开了原有的语境，有些地方根据我的理解插入了一些连接性的句子。但是我尽可能地按照博伊斯本人的思路来推理他应该会做出的回答。“这个虚构的对话进行了多年。18年前的这个季节，博伊斯临死之前十天那场最后的演讲，帮助我从一场巨大的创伤中复苏。从此使我对把艺术作为治疗的观念确信无疑。奥斯威辛今天依然在延续，在911的硝烟中，在伊拉克，在我们丧失了革命能力的艺术界的拍卖场上。如果这证明了我们的政治、经济和文化的失败，何不从头想起？这是我们今天还需要重读博伊斯的原因。”

——邱志杰