



KUNSTRAUM

DEUTSCHLAND

德国：艺术之域



KUNSTRAUM DEUTSCHLAND
德国：艺术之域

德国：艺术之域

Wir freuen uns, den „Kunstraum Deutschland“, der den Einfluss von in Deutschland lebenden ausländischen Künstlern und Künstlerinnen auf die deutsche Kunstszene thematisiert, in China präsentieren zu können. Mit der Erweiterung dieser Ausstellung des Instituts für Auslandsbeziehungen um chinesische Positionen, versuchen wir die Relevanz des Dialogs zwischen unseren Ländern zu betonen und möchten die folgenden Fragen in einem begleitenden Programm erörtern: Inwiefern sind interkultureller Dialog und Kulturaustausch die Voraussetzungen zur Ausbildung eines eigenen kulturellen Bewusstseins? Welchen Mehrwert bilden internationale Kulturkontakte für den Fortbestand kultureller Besonderheiten? Und ändert sich der Dialog durch die digitale Evolution, aufgrund derer die realen Orte, persönlichen Beziehungen und Begegnungen an Bedeutung verlieren? Für das Goethe-Institut China bietet diese Ausstellung somit auch die Möglichkeit, seine eigene Position zu befragen hinsichtlich des Stellenwerts des Dialogs und des Erfolgs der Arbeit im Netzwerk vor Ort. Ich danke den verschiedenen beteiligten Institutionen, ohne deren Mitwirken diese Präsentation und Reflektion nicht möglich wäre. Ich wünsche mir viele interessierte Besucher und Besucherinnen der Ausstellung und interessante Debatten zum Thema.

Peter Anders

Leiter des Goethe-Instituts China

很高兴能够有机会在中国举办这一名为“德国：艺术之域”的展览。此展览主要探讨生活在德国的外国艺术家对德国艺术界的影响。这一由德国对外文化关系学院（ifa）发起的展览在中国展出时融入了中国艺术家的作品以及立场，以此，我们试图强调中德两国之间对话的重要性，在同期活动中，我们将讨论以下几个问题：跨文化对话和文化交流在何种程度上促进了自我文化意识的形成？国际文化交流对于文化特性的保持起到哪些积极作用？对话是否会因为数字时代的到来——对话的真实场所、人际关系以及亲身交往因此不再那么重要了——而改变？这个展览同样给歌德学院（中国）提供了一个反思我们自身定位的机会——我们所倡导的文化对话价值何在，我们与当地伙伴的合作是否卓有成效。在此我想感谢所有参与这一项目的合作伙伴，没有他们的大力协助，我们就无法举办这一展览，也无法进行这一次反思。最后，我希望展览能够获得很多感兴趣的朋友的关注，并激发有意思的讨论。

安德思（Peter Anders）

歌德学院中国分院院长

北京德国文化中心·歌德学院（中国）

德国：艺术之域

前言

欧洲正在共同成长，世界各地也更加接近，交通和交流已经变得畅通无阻。当价值观和特性越来越趋同，以古老的民族文化概念作为区分的标准也变得越来越陈旧。民族特点和标准正通过跨界媒体发生着改变，随之带来的后果就是信息全球化。文化相互交织和渗透，从而形成了“世界文化”。虽然这个概念表达得还不够准确。但是我们仍然可以从今天的造型艺术中更好地去体会它。

因为在这个过程中，当代艺术从一开始就处于前沿位置，它的语言早就以综合性和共同性为基准。为了全球公众举办的艺术活动越来越明显地体现了它的国际化，但同时它也越来越多地失去了民族性。在没有国界的艺术场景中，全球一体化早已经成为现实。

在我们生活的地球上，艺术家是思想的游牧民，他们从一个地方游历到另外一个地方，目标就是实现自己的梦想。他们是“全球玩家”的先驱，是在时间和空间上打破边界的后现代的漫步者，穿行在当下各静态文化之间。尽管艺术家在历史上就一直是漫游者：在上世纪五十年代，许多德国艺术家都移居到艺术大都市巴黎，或是在六十年代移居到纽约，但是从九十年代开始，外国艺术家把他们生活和工作的中心越来越多地放在德国。他们在很短的时间内就融入了德国的大学和艺术界，并成为这个国家文化话语的一部分。这些新加入者在德国有一个显著特征，就是他们对于图像艺术所带来的创造性促进，已经在今天被视为本地艺术场景中很自然的一部分。

他们在德国的学术机构任教，发挥了很大的影响力，将这些学术机构的运营从一种受压抑的关系中解放出来。对于德国而言，这种自由的精神在很长时间里并不是一件自然而然的事情。他们在国际上广受关注的影响力使得这些高等院校成为能够吸引国内外年轻艺术家的学习场所。今天，除了德国本土艺术家之外，那些迁居到德国的国际艺术家们也在影响着我们的艺术生活。对于这种现象，柏林是最为明显的一个范例，这座城市对于外国艺术家的吸引力正是这个艺术胜地的软实力，也是其精彩生活艺术的有力论据。

对外文化关系学院协会的展览以好奇的眼光投向德国的新艺术空间，而德国那种开放的、联邦州特性的文化政策也对新艺术空间的发展做出了卓越的贡献。这是德国对外文化政策框架下的第一个国际性展览。它突破了不同艺术门类之间的界限，艺术家们组成的小组也在跨艺术的整体当中呈现出一种艺术上的多样性，艺术家包括阿曼多·康迪斯·布莱茨、托尼·克拉格、玛丽安娜·埃根赫尔、艾谢·艾克曼、克里斯蒂娜·赫尔、玛特蕾娜·耶特洛娃、佩尔·可可比、约瑟夫·寇萨斯、玛丽-乔拉方丹、白南准、约瑟夫·施帕努鲁和赫尔曼·德弗里斯。此次展览除了要展现出过去四十年有代表性的一些观点，还要强调其对于当前关注的主题、媒介和表现形式产生的影响和意义。我们感谢参展的所有艺术家们不懈的努力和对我们这个共同项目的兴趣。

乌尔苏拉·策勒 (Ursula Zeller)

德国：艺术之域——德国的艺术

该展览集中展示了在国际化影响之下德国的艺术景象，目前在德国能够阶段性地或者长期地感受到这种国际化特征，而之前德国有一百多年的时间是以封闭的态度而不是面向世界开放的态度来对待艺术的。因此，“德国：艺术之域”完全不是那种以疆土边界做限定，或者是体现民族艺术特征的艺术展览。与此相反，参与这个项目的艺术家们来自不同国家，但却在德国工作。第一眼看上去，他们之间的共同点在于：都在某一个特定的时间点做出了个人决定，离开自己出生的国家，而去德国生活。背后的原因可能千差万别，也许是个人原因，也许是文化上的动力。无论如何，从德国的角度来看他们必须得到一个积极的评价——有些因为过去参与过一些政治活动而对德国比较信任，另外在我们这个社会中的艺术发展可能性也能得到普遍的认可。就像在1918年到1933年那段时间，德国艺术因为外国艺术家的涌入而呈现出一派繁茂景象，他们使得关于艺术的讨论更具活力，如果没有外来的影响，这些讨论绝对不会如此积极和激发灵感。为了这次展览我们挑选了十三位男女艺术家。他们都是具有相同知名度的艺术工作者，这些人都在德国找到了他们喜欢生活的地方。

在历史上一直都有很多艺术家自由穿梭在各个不同国家，成为广受欢迎的名人，他们追随着优质的订单和有利的经济条件，或者作为学习者生活在艺术文化不断变换的那些中心城市。艺术家比其他职业的人更依赖于通过旅行来提升自己。佛罗伦萨、罗马、巴黎、柏林、纽约都引起磁石般的影响力而闻名于世。因此，跨越国界的艺术家交流从来都不是一件稀罕事。它属于现今艺术世界最为普遍的日常现象。科学与造型艺术不受限制的国际性可以视为不断前进的全球化的一个重要特征，而这种全球化则轻易就跨越了民族国家的特质或者民族国家的兴趣。¹ 不过这种一体化进程持续地越久，我们就越能清晰地看到，全球化并不像长期以来预测的那样会令地区间的差别和民族国家之间的差别彻底消失，而是恰恰增强了这种意识：这种差异性是有必要的，要提高表现这种差异性的质量。在当代艺术不同场景逐渐趋同的外表下，各国之间艺术发展情况的差别却凸现出来。熟悉伊斯兰文化，国际关系的专家巴萨姆·缇碧在一次采访中指出：“全球化创造出了一个地球村，但是没能创造出一种世界文化。更多地是同时出现了结构性的全球化和文化的碎片化。……在我的理解中，公民在公民网络的意义上形成了一种民主的共同特质，他们皈依于政治的文化，无论他们来自于何种种族和宗教……不会有一种世界文化，因为不同文化的特性会一直存在，这一点绝对不会改变……”² 歌德也曾对世界文学做过相同的思考。

在这样的背景下，艺术家的交流获得了一种活力和政治意义。因为艺术家不仅让人能在全球看到社会在文化方面的变化，而且必须积极投身于这种发展之中。他们推动了文化和社会的转型进程，决定了我们这次展览的方案主题：第一，在二十一世纪开始时将研究特征和各国艺术景象的意义作为一场跨国艺术讨论的前提条件；第二是迁移活动对于艺术的展示场地起到何种作用。在这里交织了两种经验：一方面是在文化和社会之间建立起一种具有身份识别意义的联系，

另外一方面是从西欧和美国艺术发展的经验中引导出来的认知，二十世纪的当代艺术从一开始就具有跨国特征，也就是说，它受到了迁移的影响。

迁移与现代

我们已经习惯了将现代艺术，特别是1945年之前的现代艺术理解为一种整体的西方艺术，一开始并不是某个国家的成就，不过最终却仍然是一种欧洲的事业。如果我们研究现代早期的几次较大发展，都是由移民引发的。俄国先锋派在思想上的影响一直传播到西欧，并不仅仅是通过理论和宣言，而恰恰是通过艺术家们出现在西欧：瓦西里·康定斯基、阿列克谢·雅弗林斯基、埃尔·利西斯基给德国艺术家群体带来了革命式的热情和形式上的革新。早在他们之前，来自欧洲以外文化的东方影响就已经扮演过重要的角色。二十世纪早期的表现主义和立体主义的构想如果没有参考非洲和大洋洲是无法想象的。而现代的，以欧洲为中心的艺术从来都没有收回过注视世界的目光，而是恰恰相反，总是在寻找来自外界的灵感冲动。

巴黎自十七世纪起就是欧洲文化的领先之地，自表现主义开始成为现代艺术中心并将这一地位保持到了二十世纪中叶。巴黎集中了来自全欧洲的艺术冒险行为和现代的进步辩论，而在思想自由与公民自由方面的成就在法国的对外影响力上是无足轻重的——只要想想威廉皇帝统治下的柏林对艺术自由的镇压就明白了。这种自由场景的光芒跨越了所有国界，却由于战争爆发而戛然而止。被占领与被压迫夺走了这种自由所需的精神与物质基础。尽管如此，还是有几位艺术家选择留了下来，在迁移途中寻求继续创作的机会。而绝大多数艺术家从三十年代开始就开始流亡。这些离开欧洲的人首选目标就是美国：约瑟夫·阿尔波斯、安德烈·布勒东、马克·夏加尔、马克斯·恩斯特、汉斯·霍夫曼、费尔南·莱热、雅克·里普希茨、安德烈·马松、罗伯特·玛塔、皮特·蒙德里安、斯洛·莫霍里·纳吉、伊夫·唐基是其中最著名的艺术家。对于欧洲进步的艺术圈子来说这无异于是一次大出血。在移民潮中，这些艺术家的小群体能够在美国突破那种孤立无援的境地，并将这个新世界变成一个次要展示平台。这些移民获得的收益在战后发挥了可以预测到的效果。而美国则借助于这些艺术精英们的迁入得以参与当代艺术对话，而且很快就占据了主导地位。

这样一来，现代艺术的先锋话语就离开了欧洲。纽约的地位一开始与巴黎并驾齐驱，之后越来越占据了主导地位，这里成了艺术家们最希望生活和工作的地方。正如以前一样，移民者主要构成了两个处于相互竞争关系的艺术中心：巴黎作为欧洲艺术正在老去的首都，另外一个充满活力和活力的纽约。尽管一开始与巴黎的艺术自治相比，美国文化政策在宽容度上还有待提高，可是这两个中心同时发展出一种非具象的情感表达语言的新方法，在法国孕育出了非形式艺术，而在美国则是抽象表现主义。

在1960年前后这两个相互竞争的中心的重心终于发生了偏移，随着波普艺术的诞生，新现实主义的精神方案最早发源地第一次不是在欧洲，而是在美国。欧洲的舞台——画廊、收藏家、艺术家、博物馆和展览机构——兴奋地吸收这种新

的艺术流派，他们认为这是对自己造型艺术各种可能性的一种更新。纽约这个城市对于创意与市场的吸引力又引发了新一轮的、自觉自愿的迁移行为，主要参与者是画室和画廊。巴黎在欧洲直到七十年代还保留着她的魅力。很多较老一代的德国艺术家一如既往地在这里生活和工作，其中也包括沃尔斯，他在极其艰苦的条件下熬过了战争，一直到过早离世都住在巴黎，汉斯·哈同也是自从1935年开始定居在巴黎。K.R.H.森纳堡终于也在五十年代初迁居巴黎，很快就有一大批较为年轻的艺术家们追随他而来，例如约翰·格尔茨。而史无前例的是纽约在六十年代和七十年代的崛起吸引了很多的欧洲和德国艺术家，因为这里对马塞尔·杜尚及其追随者们思想的研究蔚然成风，特别是出现了一个新的、丰富多彩的艺术市场。汉斯·哈克从六十年代开始作为德国艺术最为著名的代表生活在纽约，不过他对德国的影响力不减从前，从他在威尼斯双年展上的登场以及最近参与的德国国会大厦项目可见一斑。

德国在1945年之后的崛起

战后德国艺术生活一开始主要的任务就是扫清纳粹党的文化政策的遗毒，重新恢复现代艺术。有的人想要重新延续以前的传统，而另外一些人则希望迅速与当代欧洲接轨。对于他们而言，要更加有力地通过抗争将抽象艺术作为自由个体的国际语言，而不是回归到有国家主义色彩的旧传统。因此他们有意识地选择了现代派的信条，它诠释了艺术个体的自治权是重新获得精神自由和民主自由的证明，而非具象艺术正是这一成就的表现形式。作为这种观念的宣传者，像威利·鲍迈斯特和弗里茨·温特这样的艺术家就承认，他们的这种认知可以追溯到战前的三十年代，而且一直延续下来。1955年的卡塞尔文献展从根本上说来也是其创建者为了能在德国给自由的西方艺术开辟出一席之地。

德国艺术接下来的发展在很大程度上都与外来的影响有关联，并且也从中获益：新现实主义流派的年轻美国人和艺术家们在德国举办的展览影响深远。法国人伊夫·克莱因于1957年在杜塞尔多夫举办的第一次展览就对德国的“零起点运动”产生了促进作用，其领导人是海因茨·马克，奥托·皮纳以及后期的君特·育克；而意大利艺术家皮耶罗·曼佐尼1959年访问杜塞尔多夫更是产生了强烈影响。“零起点运动”与当时欧洲的整体追求十分契合，德国艺术界又重新回到国际大家庭，并且推动了各方面的艺术家交流活动。

西格弗里德·戈尔在回顾历史时证实德国的确是从七十年代开始创建了一种多元化的艺术体系，他认为这主要归功于以下这些艺术家例如约瑟夫·博伊斯、雅尼斯·库奈里斯、格奥尔格·巴泽利茨、卢西亚诺·发布罗、马库斯·吕佩尔兹、约克·伊门多夫、西格玛·波尔克、格哈德·里希特、佩尔·柯克比。³ 就像是证实这一点，在这段时间，有很多着眼于国际的艺术家们越来越多地开始关注德国学术界在创意上的潜力以及工作可能性。他们大多数是以大学生或者奖学金生的身份主要来自欧洲和美国。他们当中大量的人都留了下来。例如爱德华·凯恩霍兹和阿曼多都选择柏林作为自己的辐射中心：德意志学术交流中心的柏林艺术家项目为此创造出适合的条件。作为这个项目的基地，柏林是一个最好

的选择，因为西柏林的特殊情况为实验艺术活动创造出良好前提。因为远离艺术商业，而且没有什么艺术政策的限制，这里比德国其它地方提供更多的自由发挥空间和空白地带。尽管有柏林墙，或者恰恰是因为柏林墙，柏林仍然是东西枢纽，各种人物在此交集，碰撞出无数思想的火花。不只是批判性的西德人，而且还有来自原东德的难民，他们将柏林变成了一个充满着不同思想的交汇之地。

德国艺术界的国际化

一直到八十年代，除了柏林之外，德国还有很多其它城市也吸引了来自全世界的艺术家。特别是波恩所在的莱茵兰地区和科隆-杜塞尔多夫区域。商业化画廊、开放的私人艺术品收集者、博物馆、展览机构和区域性的促进政策构成的密集网络举世无双。除了这些开放的场所和积极的市场还有影响力很大的杜塞尔多夫艺术学院，拥有一流的教职人员，外国艺术家们也有机会成为这里的教授。艺术交互作用创造出开放的氛围和艺术性的土壤，柏林和杜塞尔多夫成为学习艺术的首选之地。作为这些先决条件的必然结果，德国艺术界跨越了国界，对国际性的一些创意和团体开放，虽然是在外国开始发轫，但是在德国找到了最好的发展机会。

德国艺术顺畅的国际化最好的例子之一就是激浪运动。第一批激浪活动在六十年代早期发源于美国，出于各种形式的反艺术运动风潮中，延续了马塞尔·杜尚的思想。激浪运动并不仅限于某个唯一的媒介，同样这种运动也不能根据它的发源地和实践活动定义为某个国家或者地区的活动。激浪作为一种现象突破了所有国界和艺术界限。

乔治·麦素纳斯是激浪运动的创始人，他来自立陶宛。还是个孩子的时候，他就带着自己在祖国时的一些印象、希望和艺术上的渴望先迁移到德国，再去美国。在他成为设计师的学习过程中，他始终没有忘记这些，并结合自己的兴趣创造出一种来自两种不同土壤的艺术形式。同时他也感受到了美国那种自由发展艺术自信的无拘无束，和约翰·凯奇以及其他作曲家、即时表演艺术家结识之后就开始了社会调查。美军的一项工作又令他回到了德国。在行李里他带着一份多媒体行动的方案，并随后在1962年的威斯巴登举办了第一届激浪音乐会，即“激浪盛会”，激浪运动借此机会在德国生根发芽。从这里开始这项运动开始蓬勃发展，其影响力又扩张到欧洲和美国。白南准在1956年就因为对新音乐的兴趣而来到德国，在这里结实了激浪运动并成为其最为重要的代表人物。多年之后，白南准又绕道日本和美国将录像艺术传播到德国，在七十年代开始探索电子媒体，这种研究一直持续到当代。

除了激浪和录像艺术以外，概念艺术也在德国得到了广泛的关注。概念艺术的重要代表人之一约瑟夫·科苏斯，就于七十年代初期经常到德国举办展览。八十年代末期，九十年代初期他在汉堡和斯图加特的大学里担任教授，那里也收藏和展览了他的代表作品，从2001年到2006年他生活在慕尼黑。通过他教过的大学学生们，他的概念艺术创意得以继续传播。这个例子告诉我们，在过去的五十年里，德国大学里来自不同地区的教师对于德国艺术的国际化起到了最为有效的加

速作用。还有一系列参与我们展览的艺术家们都通过在大学任教，给德国年轻一代的艺术工作者带来指明方向式的创作冲动。

九十年代，艺术工作者在生活感觉上的自信传播得更加广泛，而且不只是在德国。虽然七十年代和八十年代的代表人物往往会活跃在跨界领域，不过总得来说，他们总是会长期住在某地。生平经历和个人生活世界对于他们而言仍然是一个重要的灵感源泉。历史和当地传统总是引发思索并且成为自我塑造的关键。之后在全球责任的压力下他们的流动性增强了，对艺术家而言产生了深远的精神及个人生活的后果。因为一个总是不停变换居住地的人不可能总是保持不变：他留下了一些东西，又会获得新的东西。出于这个原因，在那些年轻一些的艺术家身上总能观察到自我理解上的深刻变化，表现在他们对某个国家的代表性持一种无所谓的态度，或者是对某个国家、某个地区或者当地的艺术家圈子缺乏一种亲密感。这种不受约束的“置身度外”的态度也成为他们作品的一部分。结果就出现这样一个问题，这些“不断迁移”的艺术家如何感知其艺术的背景关联，无论他是从社会的、政治的或者别的角度来定义艺术，他的自我要求又与历史任务有多大的关联。

国家的艺术局面——一种外流模式？

今天已经没有人严肃地去定义某一个国家艺术的特征了，这也很好理解。不只是德国的艺术理论家不会这样做，由于历史的原因甚至已经不再有人去进行这样的尝试。海因里希·克劳茨1999年3月时曾经这样说过，“我们是否应该养成一种更欧洲化的意识，在德国产生的艺术要将欧洲艺术史作为背景，而不仅仅是考虑德国艺术史”，⁴ 这种说法也与过去有关。与此相反，在一次名为“二十世纪的艺术——德国艺术一百年”的展览的讨论会上，来自外国的策展人珂克·凡纳多和亨利·莫里奇·休斯认为，他们也许可以列举出德国艺术的一些特征，这一点比那些本国的同行们要简单得多。

这一切都有其传统。例如在1968年，法国批评家们在讨论马科斯·贝克曼在巴黎国家现代艺术博物馆的展览时就取得了一致意见：他们认为他的画很奇怪，不够正式，血腥而且丑陋。让他们感到“不同”或者陌生的东西——也因此产生抗拒感的——正是贝克曼画作中那些表现主义的印记，它也属于德国艺术二十世纪的重要元素。直到八十年代和九十年代的艺术家如格奥尔格·巴泽利兹仍然受其影响，也正因为这个特征才被认为是“德国式”的作品。对于其它国家的艺术传承，肯定也能找到类似的例子和特征。

毫无疑问，个体表达中共同的理念会将彼此差异的个体特征在某个特定的艺术广场上连接起来，因为我们甚至可以说——就像在语言里一样——这是艺术不同的方言。另外一方面，那些像“全球玩家”一样的艺术家们拥有一种普遍存在性，可同时却失去了个体特性，想要获得这种个体特性已经成为了一种社会性的任务。在这之后是否能够出现一种以国界来确定的、由政府促进其发展的国家局面呢？

处于改变压力下的国家艺术

为了回答这个问题要将眼界突破学科分类。在全球化进程的背景之下，社会学也在寻找对于国家定义的描写范式，无论是出于政治、经济或者也是旅游的原因，人的流动性变得极强，相同的价值观和符号通过全球的媒体运作在全球进行宣传，破除了不同文化之间的边界界定。现在所有的民族国家，特别是在过去这两百年时间里都像要塑造出一种集体性的识别特征，他们处在一种强烈的开放压力下，因为文化和经济都要求突破国家界限。⁵ 在此背景下，正如克劳斯·莱格维所说的那样，纯粹的民族国家，也就是建立在人口、疆域和文化这些概念基础上的理想化定义已经过时了。⁶ 民族国家意义上的社会在这种压力之下仍然存在，在一个结构化的“世界社会”中很长时间都不会分解。可是今天要怎么来描写这种社会呢？

一种描述的模式可以是多元文化的国家作为政治管理单位的一种全球系统的设想。正如美国这个例子所表明的那样，历史上的多文化性可以作为一种累积过程的结果，也就是通过陌生种族小组迁入一个人口多数地区。“熔炉”的想法，这些种族小组熔化成为带有新的民族自我解读思想的新国家，可是这种模式今天看来是一种非常难以实现的理想——甚至都不鼓励去进行这样的尝试。不同种族和宗教信仰的小组来到美国并没有按照希望的方式去通化，却成长为一个共同的整体，即便遇到类似2001年9月11日这种事件整个民族也会一致对外。恰恰是这个例子表明，即便是在多元文化的社会里社会文化方面的差异也可以作为个体自我了解的可能性而变得越发重要。克劳斯·莱格维将此描述为社会内部不断发生的变化：“种族文化的描述模型，还有被置于中心地位的‘种族’和‘性别’构想与政治单元的覆盖维度重叠起来，‘非物质’的国家分界线意义更为凸显……”⁷，他继续说道：“多元文化社会作为一种‘局部的’类别是松散的社会成型的累积状态，它的根源既不是文化上的一种不言自明性（或者最终的解释），也不是一种种族上单一性的根基，而是在不同的社会道德环境中不断更新与达成一致之间的相互理解。”⁸

不同文化的相遇不仅仅是文化特性与传统的叠加，在一个国家不只是针对两种或者更多种文化进行“推介”或者“混合”。这也意味着，到现在为止十分普遍的两分法思维模式，已经不再适合于去描写今天的社会，特别是当自己的状况与陌生的状况相抗衡时，为了能够持批判的态度来看清全局时。有着来自不同文化背景成员的社会往往会展现出一种内在的活力，二元制的多数派与少数派的比例在这种活力中消解了。⁹

在它的内部产生了一种完全不同的新空间：这是移民们的空间，那些“全球玩家”包括所有艺术类型的艺术家们都属于此列。他们在经营一种充满了张力的“中间存在”，他们不会尝试为自己贴上明确的某个国家或者某种文化的标签，也不会为自己画地为牢。¹⁰ 他们不仅是这种改变过程的征兆之一，而且也积极地做出了贡献，在这些先决条件下对这种变换的，一如既往带有国家特色的社会形成一种新的自我理解。

文化间的迁徙者

在当今的社会里，少数派基于自己生活方式和感知方式的创作对于多数派文化来说也是一种丰富。所以我们发现，德国无数新的社会流派都发展出各自的内部文化：男同性恋文化，女同性恋文化以及生态文化或者和平运动。还有些外部的人也加入了这些为数众多的“内部”文化。这也意味着，文化的身份认同并不是静止不变的，而是一个变化的过程。没有哪个人一辈子的自我身份认同会一成不变。

维兰·傅拉瑟说这些移民是在“慢慢走向没有故乡的未来”，而这些人势必会一直“没有故乡”。¹¹ 文化上的多重归属感是他们自我体验的一部分。对于他们而言，自己的和陌生的东西早就不再形成对立。觉得自己与众不同是一种积极的自我体验。身份认同研究里是这样表述的：“在一个多元化的社会提供的条件下，今天决定了身份认同的恰恰是‘不一致性’：一种独特的体验，让这个人与其他人/所有人区别开来，不过也与少数的一些人联合起来。”这并不意味着，移民无法融入一个社会——是可以融入的，不过带着“与众不同”的个人体验。这种身份认同是如何找到的，在艺术家身上比在任何一个社会小组身上都更加明显，因为他们流动性特别强，在文化的自我理解上领先一步。他们的不知所措恰恰成了后现代艺术家角色的证明。与此相伴随的艺术在全球的拓展也会影响到他们的作品以及艺术界之间的互动。由此产生的艺术的跨文化性也在对艺术的理解方面留下了痕迹：艺术概念在往不同的方向扩展，不同的、有些甚至是完全相反的艺术流派和发展潮流现在能相安无事地同时并存。

在这种发展中，就是年代的艺术家们在马塞尔·杜尚的传统中将艺术关联越来越多地放在了中心位置：艺术就是那些被称为艺术的东西或者在一种艺术关联中被呈现出来的东西。鲍里斯·格罗在一篇关于现代社会里精英形成的文章中是这样描写这种趋势的：“……至少在艺术节精英还是能发挥作用的……不是在于让自己的努力让别人看到这个层面，而是在让别人的作品全部放在一种关联之下这个层面。”¹² 格罗谈到的正是艺术家角色的核心：这种关联性果真就是最新艺术史上最重要的发明之一，给艺术家们提供创作的素材——也许因为同时呈现出来的不同影响和趋势不容易理解，必须有人同时讨论它们之间的关联性。

基于艺术家的移动性，这些关联也要重新考虑。¹³ 对于艺术家们来说，新的主题如“地下”、“反对派”、“性别”和“交叉”比那些美学问题更为重要。他们不太会转而致力于创造美学理论，而是在艺术界的社会结构上发展一些战略。克里斯蒂娜·赫尔在展览上进行了名为“官方模板”的表演，正是艺术家以自己的工作在政治以及社会角度参与社会的最好例子。这样的工作要以形成一个网络还有艺术的和社会的干预为前提条件。

九十年代的造型艺术带着少见的清晰度反映了社会进程，这一点显示出，对文化标准的偏离恰恰对身份认同的形成产生影响。在这种发展中可以看出，在整个当前艺术界正在发生一种范式转换，而这种范式转换认为多样性比一体性好，边缘化优于中心，区别好过一致。所有的一切都可能同时出现，在这种开放的情况下，一种新的参考数十分必要。为此艺术家们会选择自己的独特性。大家

都信奉这句格言：“我的故乡就是我自己。”¹⁴ 不是文化上的参与，而是单个的个体才是完成生命历程里唯一的依赖点。会产生几个神话，而且是只能用个性来解释，或者外化成用艺术动力来解释的神话，它们会根据不同的情况，在每个地方，在每种关联下去更新。

关于艺术家的选择

如果我们将这种社会学的模型用在造型艺术领域——有哪些地方不适用呢？那么我们必须假设，早就没有哪一个国家的艺术可以有一种代表一切的特权。每一个社会现在都包含了很多不同的“艺术”，下面又划分成许多不同的小组，这种多样性使得文化可以理解为一种复数形式。同样它们的外在表现形式也同样复杂。

该展览也考虑到了这种认知，打破了联邦德国文化交流之中那些违背事实的传统：也就是说只有在德国出生的艺术家们才能代表德国艺术（即文化政治中的血统原则）。当前的状况早就已经变得更为丰富多彩，不能仅凭国籍证明来区分。这个展览反映的正是德国的现实状况。德国艺术界既不想在艺术中输出德国传统，也不想让非西方的艺术与西方的艺术成为对立面，或者令非欧洲的艺术在欧洲艺术面前重振雄风。¹⁵ 那是其它的展览项目想要表达的诉求。以造型艺术为例，这个展览更多的是想展示一种跨文化艺术氛围的出现，这些有移民背景的艺术家都会给某一个单一国家的艺术界带来灵感、丰富和改变。

我们挑选的这些艺术家们都自觉自愿地决定要在德国生活。他们属于第一代移民，从外界带来了不同的视角、知识和灵感。如果从联邦德国的政治界限上来限定他们的感知空间，对某个主题来说是一种“代表了某个国家”的表述，但其实这是一种跨越了国家界限的现象。这种现象在每个国家都能看到，可以根据不同的历史、文化和社会现状来进行研究。这个展览展示的只是德国的情况。可是在巡展经过的每一个国家，都会有相同处境的家艺术家们。

同样，这些艺术家们不只是按照这个标准被挑选出来的，因为既然是造型艺术的展览，首先他们必须有很好的、重要的作品。所以对于所有参展人来说，挑选标准的第一条就是作品的质量，要能够作为独立的和杰出的作品代表德国的艺术界。

乌尔苏拉·策勒（Ursula Zeller）

¹ 联合国教科文组织的世界文化报道在1998年就曾写道，全世界各种文化之间的相互影响并不见得一定会导致这些文化独特性的毁灭。各种不同文化之间的接触和全球市场更多地意味着灵感和丰富。参见德国新闻社艺术政策参考，47/98年，第17页。

² 对巴萨姆·缇碧的采访，载于《德国2000：文化》，99年第6期，第37页。

³ 西格蒙德·戈尔：《一直都在：德国艺术》，载于nbc，99年第四期，第52页。

⁴ 海因里希·克劳茨：《艺术是沉默的。作为新民族主义的艺术史？》，载于《画报》，1999年3月11日。

⁵ 克里斯·列国维：模糊不清的政治，载于：博士论文：政治学有什么用？关于政治中的新变化，达姆施塔特，1995年，第120-131页，第122页。

⁶ 同上，第122页。

⁷ 同上，第124页。

⁸ 同上，第126页。

⁹ 这一点正好反驳了汗廷顿关于“文明碰撞”的观点。

¹⁰ 同上，第125页。列国维在这里指的是巴特·卡斯柯提出的观点即要将多重活力或者模糊不清之规则的描写进行必要的转换：“事实总是模糊不清的，不明确的，是某种程度上的模糊不清。转引自巴特·卡斯柯，《模糊逻辑，一种新的思维方式》，汉堡，1993年，第11页。

¹¹ 海涅·可普（出版人）：《自我认同结构，后现代身份认同里的拼贴》，汉堡的莱贝克出版社，1999年，第172页。

¹² 鲍里斯·格罗：《不可区分的》，载于《建筑师》2000年第三期，第34-37页，第37页。

¹³ 参见奥科维·恩维佐1997年在世界艺术中心研讨会上的讲话，转引自《每日镜报》，1997年7月8日，第19页。

¹⁴ 海涅·可普（出版人）：《自我认同结构，后现代身份认同里的拼贴》，汉堡的莱贝克出版社，1999年，第177页。

¹⁵ 上一届的威尼斯、圣保罗和约翰内斯堡双年展以及卡塞尔的文献展都证明了，欧洲以外的当代艺术并没有被边缘化，而恰恰相反，位于当代艺术创作的中心位置。

德国：艺术之域——艺术家

阿曼多 (Armando)

坎迪斯·布莱兹 (Candice Breitz)

托尼·克拉格 (Tony Cragg)

玛丽安妮·艾根黑尔 (Marianne Eigenheer)

艾谢·艾克曼 (Ayşe Erkmen)

克里斯汀·希尔 (Christine Hill)

麦克多里娜·耶德诺瓦 (Magdalena Jetelová)

佩尔·柯克比 (Per Kirkeby)

约瑟夫·科苏斯 (Joseph Kosuth)

玛丽·乔·拉丰登 (Marie-Jo Lafontaine)

白南准 (Nam June Paik)

居斯帕·皮诺内 (Giuseppe Spagnulo)

赫曼·德·弗里斯 (herman de vries)

阿曼多 (Armando)

在知识与理解之间

阿曼多作为一个充满创造力的个体，其作品极具多样性，正体现出文艺复兴时代人文主义的人性理想。作为造型艺术家、作家、音乐家、演员和导演，他尝试着从整体上去把握整个世界，如果是某个单一领域的专家，视野往往比较狭窄，很难做到这点。无论他是采用哪种艺术手段，作为雕塑家、绘图员或者画家，他总是会探索新的道路，并不急于求成。他的作品总是令观察者产生一种对没有尝试过的东西才有的抵触感，粗糙的表面很耐磨，产生一种摩擦力。

表面上看，阿曼多的画作像是一些无目的地画在纸上的线条，断断续续的，就像一只手无法流利地滑过，画出一条运动的轨迹：阿曼多像超现实主义画家一样紧闭双眼作画，或者在黑暗的环境里，或者是用左手绘画。这样才能避开清醒的意识，用被打断的动作来记录心灵深处那种吞吞吐吐的表达。手绘的线条出现停顿，在左手不太稳定的压力下画出的线条往往朝着出人意料的方向伸展。通过画出这种力量的角逐，画家才能接近他想表达的主题。笔头用力很猛，颜料染得很深。有些地方纸张的表层已经皱起，可以看出某些雕塑材料的特征。这些能够直接感受到的画面效果将绘画过程中的这种紧张气氛展现在观众眼前。似乎这些画作仍然在艺术家的手部力量下颤抖着，它们在诞生过程中倾注了艺术家的热情。

阿曼多的绘画极富表现力，通过那些明显能够感受到的姿态，透露了画家内在的张力。与之相对应的是用色方面的谨慎，画作几乎全部是黑白两色的单一状态。在八十年代他从柏林往阿姆斯特丹寄过一封信，信里写道：“慢慢地我明白了，不应该去画那些已经知道的东西。人们应该去画那些隐藏在知识和理解之间的东西。一个小小的暗示、一个示意就可以了，一种猜测，不用更多，这就已经够多的了。”这种创作意图可以在画作上看出来：画出来的东西没有固定的形状，在黑白两色之间流出了边框。阿曼多将他的两幅作品命名为《旗帜》和《森林般的》。图案和风景通过主题的颜色选择让观察者产生一种阴暗和危险的感觉。这也是真实的：对于艺术家来说，压根没有不受压抑的风景或者信号。了解作家的童年时代也许有利于对他作品的理解。阿曼多在阿姆斯特丹长大，生活在一所集中营的近处，亲身体会了战争和侵略。他长大成人之后仍然无法摆脱这段经历。他一生的作品是一种抗争，不让自己忘记这段经历。“时间是不可信任的。昨天和今天之间横亘着恐惧的尖叫。”1992年阿曼多写了一本书，开头就是阿德莱德·沙米索的这句话，它也说明了阿曼多艺术驱动力的核心：别让这恐惧的尖叫消失。

就像画作里的黑白两色，在现实中谎言和真相、是与否离得很近，但并不能毫无过度地融为一体。阿曼多于1990年获得德意志学术交流中心的邀请来到柏林。在这里他可以“直视敌人的眼睛”，这座城市里有最为清晰的标识让人想起黑暗的去，在这里他可以发挥作用，继续进行他抓住记忆的创作。

乌尔苏拉·策勒

坎迪斯·布莱兹 (Candice Breitz)

媒体作为概念

从2000年开始坎迪斯·布莱兹生活在柏林。她与众不同的天赋和坚持不懈的成绩很早就引起了关注。她的早期作品如有名的“彩虹系列”是以摄影为基础。这些作品是用黑女人身体部位的照片与白种人的色情模特的照片进行拼贴，变成了一些不合比例的混合体。坎迪斯·布莱兹通过拼贴和剪切让这些身体部位脱离了它们原来的媒介和文化关联，让它们组合出新的意义，而在这个过程中也产生了内容上的批判。艺术家一方面以色情杂志上的女性裸体和来自非洲的传统明信片这两种不同的关联作为创作的主题，明信片上的女性同样也是为了满足窥阴癖的目光。另外一方面这些作品也反映出她的出生地南非到1994年还存在的种族隔离制度。而且她也十分关注在一个这样的社会里人类如何构建自己的身份认知。

在这些早期的作品中已经清楚地看出，坎迪斯·布莱兹一直都在展示自己的媒介。所以在“彩虹系列”中可以清楚地看到拼贴部分的接缝，角度和身体大小也都有一些过度的地方。布莱茨虽然构建出一种新的现实，但是却将裂缝清晰地展现出来。在之后的作品中，她关注的仍然是全球化的大众媒体文化在广告、明信片和色情杂志中的圣像学。因为她也学过艺术史，所以可以轻松自如应用以前的名画和历史素材。

1990年，坎迪斯·布莱兹重新采用以前的媒介——影像，除了晃动的画面和语言的使用之外，她的工作方式与照片拼贴有一些相似之处。她拍的既不是记录片，也不依靠自己发明，也不记录动作，但是她的作品始终都有一些表演性的元素。在第一批作品“巴别塔系列”就采用了现成的电影和图片材料，首选来自摇滚和流行世界的大众文化，经过她的加工和剪辑，出现了一些全新的东西，而且具有很强的识别度。那些明星的行为被她浓缩在影像中，短得没有办法再自我排演。对于观察者和粉丝来说，简直无法将它们和自己的偶像联系起来。结果就是一些毫无内容的语言碎片，只能当成是一种声音地毯。在这个系列以及接下来那些变得更为复杂的影像装置作品中，坎迪斯·布莱兹的兴趣越来越多地转向了那些流行偶像们排练过的生活方案和文化密码以及娱乐产业，这也是自我身份建构的一种形式。

“备忘录”系列¹ 于2009年创作于多伦多，其中包括本次展览的作品“备忘录Kang”。² 坎迪斯·布莱兹记录了六到七个小时的采访，对象是双胞胎或者三胞胎，他们在最为重要的成长时期相互陪伴。她按照完全相同的问题进行采访，地点由受访者自己决定，大部分受访者还是选择在家里进行。另外她让这些受访者在服装、发型和化妆方面尽可能相似——不是所有人都遵守了这条要求。这样每个受访者就可以从自己的角度来讲述一些故事。这些问题集中在童年，兄弟姐妹间的竞争，家族的故事，也包括他们今天的世界观。

坎迪斯·布莱兹按照自己的脚本对这些材料进行删减和剪辑，最终变成双频道或者三频道的影像装置艺术作品。人们可以在并排悬挂的两个或者三个屏幕上看到同时播放的采访过程。可以一个问题接着一个问题地看下去，或者同时看着

两个受访者。值得注意的一点就是，受访者的表现，甚至是语言表述有时完全一致，而有时又会彻底相反。这就表明，感知是一种极为主观的行为，相同的事件在两个很相似又都参与其中的人口中差别很大。天生的行为方式和性格只是人类的一个方面。另外那个方面是通过自我的社会化过程决定的。

乌尔苏拉·策勒

¹ 这个系列的标题来自于罗伯特·罗诗贝格同时创作的作品，1957年绘制的两幅组合画《陈述书1》和《陈述书2》，两图几乎一模一样。第一眼看上去像是即兴创作的抽象现实主义风格，但其实是计划好的重复行为，并不是即兴而为。
² 对于这幅作品更为详细的描写参见展览画册《强大的植物》康迪斯·布莱茨，同样的同样的，多伦多，2009年，第19页。

托尼·克拉格 (Tony Cragg)

“雕塑才刚刚起步”

托尼·克拉格被公认为英国雕塑传统的法定继承人，这一传统在二十世纪的影响毋庸置疑。决定性的人物汉瑞·莫尔斯成长于二十世纪六十年代，正是各种“新雕塑”理念相互竞争的时期，这些理念都脱离了之前以理查德·朗、安东尼·卡罗、约翰·希拉德或者吉伯特和乔治为代表的传统。雕塑这个概念得到极度的扩展，例如理查德·朗所体现的“向大自然开放”这种理念深深地吸引了年轻的克拉格：他以理查德·朗为榜样，整天在大自然里徒步或者骑自行车漫游。吸引他的不只是新理念中美学的理论部分，而更多的是那些感性的东西，在此作用下他的雕塑实践早已经有所突破。他早期作品中的材料都是在大自然中找到的，他收集这些材料，带回家去，然后赋予这些材料新的形式：就这样完成了第一批墙壁装置作品和《堆垛》。当时托尼·克拉格就获得了一个启发性的经验：无需发明任何新的东西，各种形式都存在于这世上。艺术家只需在作品中赋予那些已经存在的物体一种新的关联即可，换句话说，就像让那些材料之间产生某种化学反应。通过这种方式让隐藏的关联显现，而正是这些关联让世界成为一个隐秘的整体。克拉格在以后的作品中继续研究这种形式之间的关联性。在1981年创作的墙上装置作品《更多&更多&更多》中他不再使用现成的材料，而是三个不同颜色的木板。三个木板可切割后以抽象的外形表现一些日常生活所用的器皿，例如游泳衣、汽车、电视、太阳镜。不只是画出来的外形，而且是渗透到木板里的那些形状也成了造型的一部分。墙面上的形状和非形状也产生了联系。

托尼·克拉格在雕塑作品中直接地表达了他对素材质量的好奇和喜悦。对他而言，材料的特质是造型的关键所在：材料及其特质激发了他找到新形状的想象力。在系统的研究中发展处一种带有设计感的外形特征并复制这种外形就是艺术理念的下一步。这样就产生了一组作品，就像是血缘关系一样与第一件作品休戚相关。1997年的雕塑作品《遇难船只的残骸》就属于这种后续作品，它参加了威尼斯双年展，是对八十年代末发掘出的一种新材料的再次使用。当年的作品《长凳》采用的是砂岩。十年之后一种新型塑料材质终于可以做出同样分层的效果，堆叠在一起，还可以达到一种令人震惊的效果，是用原来那种砂岩无法达到

的空间旋转感。

托尼·克拉格1994年在一次采访中谈到绘画的意义：“一直以来我思索的一个主题就是寻找图画，那种能让看不见的世界显现出来的图画。我们今天生活在其中的世界，是由无数看不见的东西构成的，这些东西在一百年前人们还完全不知道。……我认为，今天的绘画应该发明一些方法来描绘这种感知不到的过程。”绘画不仅是一种创作新作品的第一个念头，而是把握这个世界的工具，来自科学研究飞速增长的知识已经令这个世界变得很难去理解。

乌尔苏拉·策勒

玛丽安妮·艾根黑尔 (Marianne Eigenheer)

“你的时间，我的世界”

在我们此次展览中的摄影作品的标题中就能看出玛丽安妮·艾根黑尔艺术观点的核心。她的作品与她这个人，她的履历和生活世界关系紧密。她在艺术上的发展可以看作一条自我塑造和解放之路——为了表达自己的希望，摆脱自己背负的极高要求。这条路并不是一帆风顺，而是有很多的岔路和弯路。她追随着这条路，哪怕以艺术为生有很多的未知数，这个瑞士艺术家将那种“内在性”带入了国际化的讨论之中，她现在已经找到了自己不可替代的位置。

在七十年代，第一批作品在内容上主要借助于铅笔素描表现出她对超现实效果的兴趣。她借助于一种符号性的原型外形目标明确地表达了个人神话。七十年代末期她精简了表达方式，令自己的艺术语言更加凝练，边缘并不清晰的形状代替了叙事的多样性，她放弃了铅笔和蜡笔，转而使用画笔和颜料。只用很少的颜料——蓝色、红色、黄色——白色，黑色，有时也有金色。她找到一些符号能产生形象感，但是到底表达了什么，她留下很多阐释的空间。

在一个高度集中的创作期，玛丽安妮·艾根黑尔每天都能就一个主题画出几十幅作品，就好像她聚集了能量要将存储的潜力像爆炸一样释放出来。她也不再修改这些成果：或者她觉得这些作品可以接受，或者彻底拒绝。这位艺术家走的是一条非黑即白的决不妥协的道路。

在玛丽安妮·艾根黑尔的画作标题中她喜欢引用长篇小说或者童话里的人物形象，隐含了她的创作力的第二个标志。除了绘画作品外，她还创作了一些文字、短篇小说和诗歌。这些文本带有一些梦幻般的和童话般的气氛，将现实的东西与虚构的东西，个人经历过的东西和读过的东西结合在一起。就像漫游仙境的爱丽丝，她在现实的镜子后面看到了充满幻想存在的另外的现实空间。在最近的作品中她将摄影作为一种新的媒介。技术上可以进行快速加工，这样一来就有机会能够在短时间内，在集中精力的工作中创造出大量的图片，符合她的工作方式。另外，摄影能产生距离感：对自己即兴的姿势，对观察者，对阐释者拉开距离。因为摄影作品里虽然不出现个人的笔迹，但是要求画面里有具有个人特质的东西出现。与绘画相比，女艺术家可以更多地退隐在找到的画面之后。三联和

多元系列《你的时间，我的世界》就是由好几个指示板构成，展示个人世界里精心挑选出来的主题。这些画面是找到的，不是加工出来的。不过并不是偶然促成的。《你的时间，我的世界》抓住了一些回忆，表现出所有人在生命延续的过程中钉在柜子上或者墙上的那些东西：亲戚、同事或者偶像的照片、度假明信片、艺术作品、儿童玩具、书籍和杂志。这都是些私人物品，至于它们的来源和对所有者的意义，观察者不需要知道得那么详细。它们自己会叙说。玛丽安娜·埃根赫尔在这些摄影作品中将私人的珍藏变成了一幅新的画作，连接起现在与未来，连接已知的东西和虚构的东西，现实的东西与艺术的东西。

乌尔苏拉·策勒

艾谢·艾克曼 (Ayşe Erkmen)

空间方案

《这里和那里》由16块颜色和形状各异的不规则四边形金属块构成。可以变成两种极端不同的装置作品。它们可以完美地构成一个半圆形（第一种可能性），每个元素都有固定的位置，只有这样才会产生一种基本的、灵活的秩序，在系统中每一个元素都具有独特的形状，就像是拼图当中的零片，这种秩序又极为复杂。如果能够靠着一面墙，摆成半圆形，就好像墙的另外一边还有一半，它们组成一个圆形的效果。另外一种摆放方式以这些元素最大化的个体性为主题，可以摆满整个展览空间，展现出一种绝对的混乱效果。

艾谢·艾克曼用这两种摆放方式展开了与展览空间的对话。她的灵感来源于伊斯坦布尔的麦克美术馆内部墙上和地面上均匀分布的瓷砖，该作品不久前也曾在这里展出过。有意识地让人想起极简艺术，各种元素在材料结构中对称与完美的表现，例如美国艺术家卡尔·安德烈的作品，她强调一种秩序思维，那些元素的外形有一定的规律，但是又各不相同，通过上色又赋予了作品一种贫穷艺术的味道，让人想起小孩子们经常玩的那种带有教育学意义的积木块。女艺术家想用这个作品表现艺术内在的论述，秩序和公开的混乱、价值观、关于艺术图片与其接受中的开放式问题和结构性回答的美学，在基本的生活经验和升华中的艺术的最大化之间的艺术选择。她通过最简单的同时又很有时代性的方式创造了一幅画，回答了一个问题，这个问题处于游戏的开放性与知识分子式的计算之间，是当代雕塑艺术寻求某种外在形式的问题。同时，她也用自己的作品令展览空间或者是展览地点变成讨论的题目，这是一种特殊的框架，对艺术及其意义的论述起到决定性的作用。1976年她发表的文章《在白立方里面》又重新引发了一场讨论。这件艺术作品从接受的所有层面上都站得住脚，介于一种游戏的诗意与挑衅之间，这种挑衅基于想要拥有的所有要求基础上产生的介于混乱与一种基本意义的两极化，而元素的复杂性想要表达的正是这种意义。艾谢·艾克曼提醒大家注意当前对艺术的感知，这种感知只能在每个人自己的合乎规律的关联中才能成为认知。在一场展览和关于艺术论述的关联中，装置作品，其构成元素的外形和秩

序才能成为一种艺术性的、重要的姿态。如果是放在其他的关联之中，这些元素就会变得谁也认不出来。这样就说明了这件作品的名字“这里和那里”是什么意思。

艾谢·艾克曼的方案艺术表达了对艺术边界的体验。她的作品集中表现了元素材质上以及精神上的特性以及可能的结构和意义。她接受了当代艺术的那种连带战略，这件作品看起来就像是一个既有游戏趣味，又包含批判性思索的评语。

维尔纳·迈耶

参考文献：费迪南·乌里希（出版人）：《艾谢·艾克曼》
形象，市立艺术馆，莱科林斯豪森，1997

克里斯汀·希尔 (Christine Hill)

一次采访

乌尔苏拉·策勒：您对艺术作为沟通手段有什么特别的兴趣？

克里斯汀·希尔：在小学时代我花了很多时间去读字典。我对各种东西“真正的”定义十分入迷。我觉得艺术的最好定义就是沟通。要不然干嘛要举办艺术展览会呀？我的作品就是对于一个定义的补充，对我而言如此，对观众也是这样。

我的愿望是将一种内敛的、自我思索的活动转变成一场对话，能够赋予这种活动一些外向的特质，这个愿望也是希望这种创作活动能够摆脱所有的下流行为。它应该带来乐趣，也不是毫无目的性。

策勒：杜尚的模式，将艺术定义为生活，对你的作品有什么样的意义？

希尔：在纽约，我的一个朋友和一位当地的批评家谈到我的作品，这位批评家迷惑地叹息了一声，说：“这些艺术家非要把非艺术提升为艺术，我真感到疲倦。”我认为，要像以前一样拓展所谓艺术的边界。像《导游》这样的项目会吸引一些平时不会参与艺术讨论的人——这些项目必须在其它的层面上运行。让人对自己生活进行反思的东西比沉浸在艺术理论中更为有效。

杜尚是想说，过好自己的生活就是最好的艺术。直接发掘生活之中的东西才是最为恰当的资源。

策勒：行为艺术中您觉得最令人激动的是什么？

希尔：当一切正在进行时，当然有要参与其中的愿望。艺术家的建议让我作为主持人或者是反射者，我觉得很重要，总之一定要亲自参与。“行为艺术”也是一个有些问题的定义，特别是当它与艺术为伍的时候。人们的想法会立即跑到他们早已经听说过的偏见上去，觉得一定会有裸体，有火焰。我尝试去做一种戈夫曼所说的行为艺术，也就是将日常生活变成一种“行为艺术”。

策勒：您还是个孩子的时候对将来的职业有什么设想？

希尔：我当时最喜欢的游戏是“律师”。我在地下室里建了一间运行良好的办公室，有一台打字机，碳纸，最重要的是，还有一个塞满了表格的文件夹，都是我从报纸上剪下来的——上面都有“姓名……地址……年龄”这样的字样。如果

有人路过，我会邀请他们扮演我这个“律师”的“客户”：他们要填写表格，坐在写字台边商谈事情，还要做生意。

所以说我现在做的事情和我以前一直想做的也差不多——只不过名称不同。

策勒：您会根据您所进行的项目来改变发型和服装。您如何决定跟某个项目搭配的行头呢？

希尔：最重要的是看起来要“搭配”，而不会显得“过分装扮”。我不想看起来像是在演话剧，千万别像是“行为艺术”。一般情况下，在做决定的时候还是要四下里看一看：摇滚女歌手一般头发都会漂白，也许有几缕染成别的颜色，头发大都会乱蓬蓬的。在《大众精品店》项目里我将头发编成小辫后盘起来，这是一种过时的、海蒂那个年代的发型，（当然要配上二手店买来的服装）。《导游》项目里我梳着马尾辫，服装线条简洁，就像邻家女孩。这个项目的参观者似乎很高兴，能够“租”一个这样的“朋友，带领他们游览这个城市。

策勒：你刚来柏林时是什么感觉，现在呢？

希尔：我1991年来到柏林，在我从艺术高等学校毕业两周之后。在那之前我从来没有离开过没过，而且也不会说德语。

不过似乎这是离开大学之后最好的后续计划：将它作为我人生最大的动力。一定要做成点儿事情。将这个城市作为一个模型，可以继续扩建。第一年里我就做了一些很平常的事情：尝试着学习语言，认识这个城市和这里的人。这一点可不要低估，这都是一些需要和人交流的任务。很明显我的作品都是从中获得了灵感。

我在柏林生活的这段时间，我想，当听到欧洲的其他城市，特别是纽约被宣传为“最令人激动的地方”，我就会想，“这些人什么都不懂，他们从来没见过柏林。”现在我倒是更希望，要是没有那么多人“发现”柏林的魅力就好了，我都没以前那么兴奋了。现在我认为，纽约、柏林，两个城市都能提供作品的具体素材。

城市变成了一本字典，可以从中发现很多创意。我喜欢去搞平衡，所以我现在在尝试在这个两个地方工作。我一直都在说，一件作品要在内向性和外向性之间找到平衡，我猜想，在不同城市生活也是如此。

麦克多里纳·耶德诺瓦（Magdalena Jetelová）

大西洋壁垒（1995）

从挪威到西班牙，沿着大西洋海岸线有一条线由坚实的混凝土堡垒、碉堡、射击塔和·望塔组成：这就是“大西洋壁垒”，1942年至1944年由德国国防军建成，作为对预想的盟军入侵的屏障。1974年出版了由法国哲学家保罗·维瑞里奥撰写的《碉堡考古学》。借助于大西洋壁垒的遗址，他研究出一种防御型建筑的类型学，提出了“军事空间”的哲学理论。在观看遗址时，不仅能够想到战争的类型学和哲学思想中的暴力，而且有种神话般的氛围，因为大西洋壁垒随着时间

的流逝已经成了一种军事性的纪念碑。

日德兰半岛上大西洋壁垒的遗址以及保罗·维瑞里奥的研究在1994到95年——盟军入侵五十周年——都成为麦克多里纳·耶德诺瓦一个艺术项目的研究对象。吸引了这位女艺术家的一方面是这些魔鬼般混凝土矩阵那种雕塑般的、神秘的、具有视觉冲击力的特性，这些混凝土矩阵反映出了保罗·维瑞里奥眼中除了历史意义之外的丑闻意味：它们格格不入地矗立在周边的风景中，未来性的现代风格和建筑上的原型特征，正如图片本身所象征的一样。另外一方面，麦克多里纳·耶德诺瓦的画面中有一种似乎在持续进行的消失过程：命运交付给了海洋的潮汐，任由海水冲刷，那些建筑慢慢地陷入沙子和大海之中，集历史与未来与一身。

保罗·维瑞里奥书里摘取的引言正是表达了这种感受，令其更加强烈，赋予它以意义。激光那种耀眼的、集中的能量，绘画和语言都是这种思维、艺术视角和创意的表达方式，这一切展现出更深层的含义，不仅是这些建筑的军事含义，而是对它们的感知。“绝对的战争变得具有戏剧性”，这行文字带领人的视线转向炮兵掩体，它就像一个舞台一样敞开了自己。在这些已经失去其本来意义的七零八落的堡垒上，女艺术家用激光文字打出她对正在消失的风景所感受到的一句话“暴力区域”。她的绘画和摄影作品都证明了这一观点。在暮色中，通过延长曝光时间，照片上有一层雾一般的薄纱笼罩着海水和地平线，多层次的图片显现了堡垒正在消失的过程。

麦克多里纳·耶德诺瓦的雕塑拓展了空间，这些空间正是她在九十年代的项目中发掘出的一些地方。1992年，她在冰岛北部用激光射线画出大西洋中脊的线条，这是环绕全球的海洋底部隆起系统的一部分，是各大洲之间真实和虚拟的分界线。在与此相关的作品中有摄影作品和风景画，既包含了地理知识又有神秘的气氛。最近一段时间她在研究用雷达反射器和从卫星上拍摄的一条线，从悉尼到纽约，作为贯穿全球的一种艺术构想，是一种通过艺术实现和解释其含义的地理。“大西洋壁垒”也是将地理的线条和历史的线条作为感知的对象，女艺术家研究了遗址中的一段，用自己的视角，加上保罗·维瑞里奥关于“军事区”的观点作为一种意义上的加强，创作出了这些作品。

维尔纳·迈耶

参考文献：克劳斯·沃尔伯特（出版人）：《玛特蕾娜·耶特洛娃。地点与空间1990至1996年》，奥茨菲儿登，1996年，第150页及后面两页。

佩尔·柯可比 (Per Kirkeby)

回忆起一切——关于佩尔·柯可比的绘画作品

树桩也许是佩尔·柯可比的主要题材，在1991年的作品《无题》中就像深绿色地面上长出来的黑色影子，统治了画面里的虚拟空间。不过这只是一种可能的联想方式，那个形状脱离了确定性，在画面空间里消散开来，清晰的画笔痕

迹从左边开始延伸，像是笼罩在一片薄雾之中，画的表面与深度、颜色与形状、浓缩与消散之间的细微平衡既是作品的主题，也是创作的过程，都展现在这幅画中。1994年的画作中也能看到一种相似的层次感，就像是水面以下的深度般无法确定，但同时在线条的律动中，只能隐约感觉到的大自然好像液化成了彩色的光线。

在绘画过程中，联想到的物体的具体性已经消解。观察者不是辨认出具体形状，而是再次认出原来的出题。佩尔·柯可比图画中表现的反思的对象是大自然、人物、植物、风景、氛围，不过作为一位科学研究者和地理学者，他了解画中客观性的可疑性。他的艺术策略指向感知的程序化，指向图画中记忆的超越和短暂，在图画中已经发生的事情均匀地通过绘画方式凝结和液化。

在画家的作品中贯穿了这种回忆式观看的感知心理学的和认知理论的观点与绘画史上的问题设置。在绘画的过程中艺术的设想才开始展开。佩尔·柯可比画作中的现实是由经验、回忆和设想构成的复杂构造，体现在层次中，混乱与秩序、流动的色彩和凝结交换作用形成特定的形状和结构。

绘画就在这种辩证关系中发展开来，出现了具有戏剧性的画面，仅仅采用叙事性的绘画手段，同时脱离了所有轶事趣闻的低级趣味。绘画作品具有一种很强的建议力量，但没有确定地表明建议什么。所有影像学的感受印象都溶解在绘画的过程之中。1988年的这幅画作中，一开始会认为是风景的地理形状，让人想起一座山岩，所有的材料特性都融化在色彩和形状里，还有图画的绘制过程中。艺术家挖掘了回忆中具体的东西与绘画中的内在物质之间界限消解的可能性，打开了新的感知空间。具体的细节消解在线条移动留下的足迹中，在部分交叠的层次中，在色彩与形状的绘画材料特质中，在戏剧布局的明暗中。我们总是透过预先给定的画面在看。在此过程中，回忆传输给画面的意义在发挥重要作用。所以有人会觉得这幅画很眼熟。同时产生了一种新的、关于未知世界的探索，这种探索是观看与回忆，是在绘画过程中通过抽象来唤起想象，如此这般才产生了佩尔·柯可比的绘画作品。

维尔纳·迈耶

参考文献：阿明·茨维特，佩尔·柯可比，绘画、素描、雕塑，北莱茵威斯特法伦艺术收藏，杜塞尔多夫，科隆，1998年。

约瑟夫·科苏斯 (Joseph Kosuth)

艺术作为理念作为理念

约瑟夫·科苏斯是美国概念艺术的重要代表人物。他的艺术不是研究美学或者影像学的东西，而是关于定义的问题。1981年他是这样描写艺术中的概念问题的：“随着不经加工的‘现成品’的出现，艺术改变了它的导向：从语言的形状变成已经说过的话……这种从‘出现形式’到‘概念’的变迁是‘现代’艺术的开端和‘概念’艺术的开端。”概念艺术不再去关注艺术家通过一副素描或者一

张证书所要表达的纯粹的创意本身。对于艺术家来说，他的某个想法并不一定要通过在展览中展出的一种物质上的形象来表现。约瑟夫·科苏斯早期的作品受到了语言哲学家路德维希·维特根斯坦的影响。从这种主题思索中诞生了1965年的《原始调查》系列，《一个和三个锅》正是其中一个作品。它由三部分构成——一个带把手的平底锅，一张黑白照片上面是同样大小的平底锅，还有在字典里的定义。《原始调查》正是维特根斯坦意义上的同义反复的作品：这件作品通过自己描述了自己。照片和字典里的定义都指涉其中描述的对象，而不指涉作品之外的现实存在。艺术家一方面提出了关于图片和图片对象的身份认同以及非身份认同的问题，另外一方面还提出了图画描述方式与语言描述方式的问题。

1966年，为了强调其的作品分析性格取了一个叫“艺术作为理念作为理念”的副标题，他继续研究看见与语言之间的关联。该作品也是受到了维特根斯坦的启发，维特根斯坦提出过语言的语境，也就是说在一种语言中使用一个词作为表达意义的重要时刻。系列作品《定义》也属于此类研究，我们想以三件作品为例，《紫色》、《容量》和《毫无意义的》，都创作于1966 / 1967年。它们由字典里的定义组成，将字典词条拍照放大后挂在墙上。它们用相同的方式展现了——通过将语言作为一种照片图画——在以理解意义为基础的世界中对于某些东西的定义（《紫色》和《容量》）以及在思想世界中的抽象定义（《毫无意义的》）。

艺术家在1966年到1974年间的系列作品《调查I-10》仍然继续探讨早期的这个艺术内在和语言内在的问题。不过他的观察角度慢慢地从纯粹的艺术关联变成了社会的关联，艺术和语言都扎根于此。在六十年代末，科苏斯用文章招贴画第一次离开了“白立方”展览馆，跑进了生活实践之中。从此之后产生了无数文本作品和文本图片结合作品用于张贴在室内和室外，其主体都是围绕着哲学问题和文学作品。之后摄影就一直是他作品中一个重要的媒介。1987年的作品《O & A / F!D! (to I.K. & G.F.)》也是如此，文字和图片结合的作品由两部分组成。文本和图像部分来自不同的背景，代表不同的模式。在作品中这些片段通过相互重叠为一体，从而创造了一种全新意义的关联，等待观众解读。

乌尔苏拉·策勒

玛丽·乔·拉丰登 (Marie-Jo Lafontaine)

火那可怕而美丽的暴力 谈玛丽·乔·拉丰登的火焰画

“每一个天使都是可怕的”是玛丽·乔·拉丰登1992年创作的一件装置作品的标题。十五个显示器组成一个圆形的、加固支架般的钢雕塑围绕在观众四周，像是离心运动般播放一片火海的图像，令观众陷入一种介于恐惧和迷恋之间的强烈的身体和情感体验。一开始简短的图片系列和饶舌说唱的原声音乐令人立即想到美国种族纷争中的爆炸场景。一个短短的场景上是一个穿着带帽斗篷、举着火

把的男人。尖叫声、枪声和直升机的轰鸣声加剧了恐惧和暴力的气氛。然后你会听到举办宗教仪式时的音乐节奏，最后是火的声音。这些画面让人想起火山爆发和燃烧的油。最后还有剧烈的爆炸、浓烟、平静——风暴过后的死寂。图片的顺序缺乏一种叙事的连续性，图片快速的更换加强了感知时的那种紧迫感。这三张画作都与这件作品有关：摄影作品，与单色画连在一起，像祭坛装饰屏下部的一组绘画，图画的气氛在这种毫无缺陷的单色调中凝结，而且因为其巨大的黑色画框甚至可以直接升级作为祭坛画。画作的主题是火焰的吸引力和神话。人类的历史与火有关，无论是火对人的威胁以及人最终控制了火，还是火在人类历史中具有的神话意义和象征意义都体现了这种关联。火象征了权力和对自然的统治，在人类文明早期的神话和宗教仪式中都扮演了最为重要的角色，具有净化心灵和重获新生的力量。火代表了强烈的感觉和热情，同时也比喻暴力与死亡。

“每一个天使都是可怕的”（1996年）既有火的这种魅力又有庄严感，包含了一种纯粹的、脱离了物质存在的现象，同时也包含了害怕，对其毁灭力量的担心。“因为美无非是/我们恰巧仍然能够忍受的恐怖之开端/我们之所以惊羨它，则因为它宁静得不屑于摧毁我们。每一个天使都是可怕的。”这是奥地利诗人莱纳·玛丽亚·里尔克的《杜伊诺哀歌》的开头部分，作品的标题正是出自这里，也给了玛丽·乔·拉丰登灵感来表现火的魔力。天使代表了诗人，在可见之中那种更高层的、不可见的意义，象征了死亡，同时诗人还想把握住可见之物的美好。照片上在黑暗之中有一个穿着带帽斗篷举着火把的男人，这个画面凝练地将人与火的关系变成一种譬喻，比喻火所代表的力量之中那种去个人化的崇拜，这是对威胁以及潜在的毁灭力量一种无以复加的表演形式。另一幅作品是在无边的黑暗中像火把一样燃烧的船，作为一副画，或者一种比喻，熊熊的火焰也是传统的浪漫派的渴望画面之一。在马丁·海德格尔的哲学体系中将死亡作为生命内在的组成部分，玛丽·乔·拉丰登的作品自始至终贯穿了这一主题。能够意识到这一点，人类才有足够的力量去控制他的行为和情绪，也正因为如此才能通过画面去凝练地表达这种魔力。

维尔纳·迈耶

参考文献：内纳玛·古拉尼克：玛丽—乔·拉方丹，《每一个天使都是可怕的》，特拉维夫艺术博物馆，特拉维夫，1992年。

白南准 (Nam June Paik)

美好新世界

白南准的作品《蜡烛电视》是由一个被掏空的电视机壳和一只燃烧的蜡烛组成。平常的生活用品来自不同的技术层面，二者结合成一个内容上的整体。对于观察者来说开启了一个不同寻常的解读空间：图像传播的技术工程工具被简化为外壳，完全丧失了其本来功能。艺术的介入表现在将整个电子元件构成的内部掏空，只剩下空空的外壳。原来传输来自全世界画面的晶体管显示屏现在被一个若

明若暗的蜡烛代替：这是来自前科技时代的一种古老的照明工具。除了对大众媒体消解力量的批评之外，还能感受到玩笑、做实验的快乐和思索，这种混合的感受正是白南准作品的典型特点——当然还有一种极端的姿势，那就是成功地从解构中创造出新的东西。从被动的信息接收工具变成了沉思的媒介，它在烛火中发展成为现实的生活。观众变成了积极的参与者，他的思想和内心的图像变成了休闲和冥想的空间。

白南准在24岁时为了追随音乐梦想来到德国。科技的发展令他印象深刻：电子技术用于制作音响制品，还有电视技术。这位艺术家在六十年代初期认识到电视与电子音乐之间的亲缘关系。他使用这些技术设备，并借助电路图熟悉了各种设备结构。他与技术最早打交道是几次破坏性的尝试，当时的图片没有留下多少，倒是作为图像传输的媒介一直保留在了他的作品当中。

白南准相信电视机在艺术方面有很多应用的可能性。1965年时他曾说：“正像是拼贴技术代替了油画，阴极射线管（电视）也将会取代画布。可以想象，会有那么一天，艺术家们将会用电容，电阻和半导体来工作，就像他们现在使用的刷子、小提琴和废物。”他说得很有道理。他自己就是影像艺术新领域一位最重要的先驱者。1965年，他购买了在美国刚刚上市的带有录音机的便携式相机，开始自制录像带。他和日本人阿部修也一起开发了一种录像合成器，不仅可以录制现实中的画面，而且还可以改变它们的形状、颜色和顺序，可以自己制作虚拟的现实画面。这是艺术图像世界更新换代的开端，现在这种图像处理的可能性已经通过电脑的使用得到了大大的拓展。

这次展览将展示七十年代的这种极端例子和一件来自九十年代的作品。《互联网居民》属于机器人家族的后续作品，“机器人家族”是白南准在六十年代中期对“大哥哥”的讽刺作品。是一些像人一样的装置作品，由科技器材构成。他的工具中少了监控照相机、宝丽来相机和激光视盘播放器，用声音和图像构成的综合性的监视通过这种方式变成了象征性的现实。白南准在西方生活的时间已经超过了他在亚洲生活的时间。尽管他深受亚洲文化和哲学的影响，并从中获得了重要的创作灵感，另外一方面他在艺术中引发了重要的创新，他是这样描述自己的，“我仍然是一个陌生人。”他属于那些一直“行走在几个世界之间”的人。

乌尔苏拉·策勒

居斯帕·皮诺内 (Giuseppe Spagnulo)

土、钢和火

居斯帕·皮诺内的作品有一种十分古老的效果，就像是来自于久远的年代。究其原因，一方面是由于其采用了最基本的工作方法，另外一方面在于其简单的形状，特别是他为雕塑作品选择的那种不起眼的材料。施帕努鲁使用了所有材质中最为自然的一种——泥土开始了他的艺术创作。他先在父亲的陶艺作坊里学习了一些日常器皿的制作，进而用陶土作为艺术创作的材料，陶土的材质特性会在

制作成型的过程中留下可以轻易识别的印记。后来的创作里他才又加入铁和钢作为第二种材料。

艺术家本人认为，材料和材料本身蕴含的加工可能性在艺术创作过程中是最为重要的。1988年时他写道：“泥土是一种材料。陶瓷就是用泥土做成的。泥土是陶瓷的材料。泥土-陶瓷-雕塑通过火来完成它的改变和升华，而作者就是艺术家。火是一种无法估量的东西：它是酒神，造物主的结合，他也是锻造出工匠和艺术家的火神。”施帕努鲁显然非常清楚他这样描写传统脉络给自己带来的挑战。这种传统脉络就是指对艺术家的要求，他们应该成为造物主，（仿照）完成上帝造物的过程，从一坨泥巴里塑造出一个有生命力的世界。火让艺术家的世界得以维持，不会毁灭它，而是保存了它。火也是塑造了其它材料的元素。

采用金属在进行艺术创作的过程与陶瓷恰恰相反：不是慢慢地打造形状，在工作流程中手工技巧是决定性因素，而是突然爆发出极大的力量，快速的决定。居斯帕·皮诺内在采用金属做雕塑时也尽量采用简单的形状如立方体、长方体、球体、光盘、矩形和圆形。但并不是初始形状，而是施加在金属上的力量，与材料特性一起决定了新产生的雕塑外形。通过锻造和剪切他暴露了材料的秘密。艺术家的介入，决定雕塑形状的那个短暂瞬间，“破坏”了最初形状的规律。

皮诺内感兴趣的不是外在的形象，而是产生了这种形状的过程。金属的表面也会留下加工的痕迹，也能讲述制作的过程。他最早采用金属创作的系列称为《寻找缺口》，我们从中挑选了一件1972年的作品用于此次展览。1981年他曾谈到这件作品：“一个巨大的圆弧，造型并不野蛮，但是很古老……一个巨大的机器将它弯折，一把大火将它切断。我手中的火就像是一道闪电。我将还未切断的点融化，然后再次弯折。”

基于材料的硬度，居斯帕·皮诺内的作品处于二维与三维世界的边界点。他的绘画作品系列也显示出同样的特点。将沙子和灰混合成黑色的颜料，在画作表面也会形成雕塑般的特性，就像是陶土作品一样，艺术家也在这里留下了痕迹，强调了基本的造型愿望。

乌尔苏拉·策勒

赫曼·德·弗里斯 (herman de vries)

……发生的事

赫曼·德·弗里斯早年还是个自然科学工作者时就是个怀疑论者。后来他才慢慢地变得从容起来，开始进行一些在世界各地举行的收集项目和观察项目。他从五十年代开始进行艺术创作。最早是一些绘画作品和非正式的图片，“发现拼贴”——由偶然发现的物体做成的拼贴画。他未来作品的工作原则就是准备好去接受偶然事件。接下来的白色单色时期是受到了荷兰的零点运动的影响，对他而言一方面意味着将绘画手段减少到最低水平，另外一方面也是“白板”的意思，既作为新发展的出发点。

他所有作品的特征是一种科学的研究、艺术的态度和哲学的世界观。1967年他移居德国。他在大自然里寻找一处安静的地方并在德国巴伐利亚州的下弗兰肯地区安顿下来。他大大的画室门外就是施泰格森林：200平方公里的原始森林。“我们能够认出的一切都在这个世界上，就是这个世界。如果有什么东西真实地显现出来，它就在那里（否则它不会显现）。”这句话是赫曼·德·弗里斯在1994年12月到1995年1月之间写下来的，以一种诗意而精确的方式描写了他的艺术见解和世界观。仔细研究一下就会发现，这句话也描写了他自己画作的制作过程。赫曼·德·弗里斯的艺术观当中也包含了路德维希·维特根斯坦在著名的一句话中表达的实证主义的观点：“世界是所有发生的事情。”他的意思是说认知是现实的反映。在此意义上说大自然是每一件作品的出发点。赫曼·德·弗里斯并不是在描述大自然，而是将大自然直接作为材料来使用。艺术上的干预降到最低限度，仅限于挑选画面位置，定义作品的边界。赫曼·德·弗里斯为他看到的一小块大自然挑选了框架（真的是画框的意思）。例如在《一片草地》这件作品就是将一块现成的草地的景色摘取出来放在玻璃板后面。通过将大自然中的原始材料搬到艺术语境之中，这种艺术活动产生了影响。通过这种方式，作品中大自然与文化/艺术之间的矛盾结合在一起成了某种化合物。

《一片草地》还指向一件艺术史上著名的作品，既阿尔布莱希特·丢勒在1503年的同名蚀刻画。在文艺复兴时期，大自然作为科学研究和认知的对象赢得了广泛关注并经常成为绘画的主题。丢勒的纲领性声明是这样说的：“真正的艺术就在大自然之中，谁能将艺术从自然中剥离出来，就得到了它。如果你忽视了大自然，那么你的作品中就会有很多的不足。”这句话可以视为赫曼·德·弗里斯作品的主导方针。不过他作为艺术家对自己的要求十分谦虚：他认为艺术家并不等同于造物主，而是一位学习者和维持者。他认为达芬奇的艺术活动就是认知的一种方式。他的目标是在自然的秩序中去把握这个世界。通过这种方式他创造了一座大自然的博物馆，他认真地对待“收集、研究、维持”这项任务。所以他小心翼翼地固定好1992年10月在“两天在山楂树矮树篱下”收集到的树叶。不是艺术家决定了画面中树叶的位置，而是大自然通过自己的生命决定了它。为了另外一幅作品《普罗旺斯大地》，他在普罗旺斯收集了不同颜色和质地的泥土，再把它们涂抹在画布表面，为了体现这些独特物质在现实中的样子。

乌尔苏拉·策勒

朱金石

西迁与回归：当代中国艺术的命运 汪晖与朱金石对话（节选）

1980年代末之后，中国精英艺术几乎全部迁移西方。为什么产生这样的迁移？迁移对中国当代艺术产生了什么样的影响？它与1930年代中国艺术家到欧洲学习艺术有什么区别？这不仅是历史变迁中艺术的迁移现象，而且折射出历史的

关键时刻，迁移的被迫性与主动性。值得研究的是，1990年代中国精英艺术在西方的出现不是以持不同政见艺术的身份被确定，尽管西方艺术领域尝试使用对待前苏联、前东欧前卫艺术的概念来认识来自中国的社会主义艺术家，但中国艺术家采取的立场即非社会主义阵营的集体意识形态，亦非来自亚洲的纯粹东方主义（比如活跃于西方的日本物派）。或许是1960年代文化大革命的特殊背景，中国艺术家具有强烈的反叛意识，政治上的反叛意识转换到文化之中，东西方的挑战策略实际上形成了一个独特的文化景观。一方面，中国艺术家的出走携带着对家园的绝望；另一方面，传统的历史资源却又成为抗拒西方中心主义的利刃。比较此时方兴未艾的日本物派，以纯化的东方精神静态地进入西方当代主义的想象，中国海外艺术则以咄咄逼人的侵犯方式，借用西方主义观念，反对西方中心主义的霸权。

其次，放逐与持不同政见是有区别的。放逐可以自我放逐，可以精神放逐，还有就是说与皇帝的特殊关系，好像是互相的政治游戏，有点这个意思吧？持不同政见是一个完全对立的概念，就是不是你死就是我活。我当时确定这个想法的时候，可能模模糊糊已经对暴力革命有一种怀疑，就是说开始思考意识形态之间的矛盾如何解决。以前可以说不想，从这个时候慢慢通过漂泊的位置，开始想一个固定的问题，后来我的兴趣越来越大，想通过你们系统地了解一些社会学方面的知识。这一方面是由于当代艺术强调社会美学，另外一方面，我也想知道它的合理性在哪里。通过自己的研究和与你们接触进行的讨论，我发现对于我们来说，社会学在艺术方面有很大的谎言，我认为这是一个要怀疑的事情。于是我专心研究了波依斯，他把艺术作为社会雕塑，成为一个推动今天当代艺术的方法，他的疑点在我看来是最大的。在某种意义上，我怀疑波依斯的观念艺术、社会雕塑概念，并把它作为现在工作的重点。因为社会雕塑概念太容易产生陷阱，当你不太理解社会学的一些基本问题的时候，又把艺术当作社会学的交换，你自己的错读会带来观众的错读，它产生的影响仍然是口号式的，或者是煽动性的东西。

秦玉芬

听琴

在距离展厅顶部的一个矩形区域下面不到几厘米的位置，用白色的细线悬挂着精致的软帘，前面的墙壁上被光投射出釉亮的长边。在帘上高低错落地点缀着些卵石，它们看起来好像翩翩起舞，又似音符，帘自身如弦状的线条更加深了这种感觉。唐代的大诗人白居易曾用落入玉盘的雨滴之声来比喻琵琶的乐声，是否也让你想到了这些卵石？艺术家在朱利奥·冈萨雷斯（Julio Gonzalez）的“在空间中绘画”理念上进一步发挥，在帘子营造的透明空间中放入榻榻米，使之出现一种类似于传统日本民居庭院的气氛。人们可以进行打坐和冥想的仪式（在日语中“打坐”和“冥想”是同一个词语）。当然展览的参观者只能在心中想象打坐的情景，并尝试倾听寂静。感受一下寂静无声比存在有声的更加美好之处吧。

布丽奇特·郝斯曼（Brigitte Hausmann）

个人简介——新的故乡——行走在几个世界之间

阿曼多 (Armando)

- *1929 出生于阿姆斯特丹
- 1949-1954 就读于阿姆斯特丹大学，艺术史
- 1958 与他人共同成立“荷兰非正式小组”，作过记者，后来成为艺术杂志《海牙邮政》编辑部的领导
- 1988 在阿姆斯特丹艺术学院和阿姆斯特丹建筑学院任教
- 1996 柏林艺术科学院造型艺术小组成员
- 1998 位于阿默斯福特的阿曼多博物馆开幕

生活在柏林和阿姆斯特丹

更多信息请看：www.galerie-nothelfer.de

坎迪斯·布莱兹 (Candice Breitz)

- *1972 出生于约翰内斯堡
- 1993 约翰内斯堡的威特沃特斯兰德大学本科学习美术
- 1999 激情与波浪，第六届国际伊斯坦布尔双年展，伊斯坦布尔
- 2001 个展，德阿佩尔基金会，阿姆斯特丹
- 2005 艺术的经验，第51届威尼斯双年展
- 自2007 布伦瑞克造型艺术大学教授
- 2008 个展，现代艺术，丹麦胡姆勒拜克的路易斯安那现代艺术博物馆
- 2009 个展，电厂，多伦多
- 2010 个展，布雷根茨艺术中心，奥地利

生活在柏林

更多信息请看：www.candicebreitz.net

托尼·克拉格 (Tony Cragg)

- *1949 出生于利物浦
- 1970-1973 温布尔登艺术学校，温布尔登
- 1973-1977 伦敦皇家艺术学院
- 1978-1988 杜塞尔多夫艺术学院教授
- 1994 伦敦皇家科学院成员
- 2001-2006 柏林艺术大学教授
- 自2006 杜塞尔多夫艺术学院教授
- 自2009 杜塞尔多夫艺术学院校长

生活在乌帕塔尔

更多信息请看：www.tony-cragg.com

玛丽安妮·艾根黑尔 (Marianne Eigenheer)

- *1945 出生于瑞士卢塞恩
- 1952-1964 大学学习音乐
- 1973-1976 大学学习艺术史和心理学，苏黎世
- 1982 伯尔尼设计学院客座讲师
- 1994-1995 美因河畔的法兰克福大学，艺术教育学院授课
- 1995-1996 奥芬巴赫设计学院客座教授
- 1997-2007 斯图加特国立造型艺术学院教授

生活在巴塞尔

更多信息请看：www.galerie-hafemann.de

艾谢·艾克曼 (Ayşe Erkmen)

- *1949 出生于伊斯坦布尔
- 1977 毕业于伊斯坦布尔国立艺术学院，专业雕塑
- 1993 德意志学术交流中心的柏林艺术项目
- 1998 卡塞尔综合大学客座讲师
- 2000 美因河畔的法兰克福施坦德尔学校客座教授
- 2010 明斯特艺术学院客座教授
- 2011 代表土耳其参加第54届威尼斯双年展

生活在伊斯坦布尔和柏林

更多信息请看：www.galeriebarbaraweiss.de

克里斯汀·希尔 (Christine Hill)

- *1968 出生于纽约的宾厄姆顿
- 至1991 在马里兰艺术学院，巴尔的摩学习艺术
- 1997–1998 P.S.1 奖学金，纽约
- 2004 魏玛包豪斯大学教授，时尚与公共形象专业主席
- 2007 魏玛包豪斯大学媒体设计学院时尚与公共形象专业教授

生活在柏林和纽约

更多信息请看：www.eigen-art.com

麦克多里娜·耶德诺瓦 (Magdalena Jetelová)

- *1946 生于捷克斯洛伐克的塞米利
- 1965–1971 在布拉格美术学院上大学
- 1967–1968 在米兰布拉雷美术学院上学
- 1985 移居德国
- 1989 萨尔斯堡夏季国际美术学院任教授
- 1990–2004 杜塞尔多夫国立艺术学院教授
- 1993 柏林艺术科学院成员——造型艺术组
- 自2004 慕尼黑造型艺术学院教授

生活在杜塞尔多夫和贝格海姆

更多信息请看：www.galeriethomasschulte.de

佩尔·柯克比 (Per Kirkeby)

- *1938 出生于哥本哈根
- 1957–1964 哥本哈根大学学习自然学
- 1962 进入哥本哈根实验艺术学校
- 1978 卡尔斯鲁厄艺术学院教授
- 1989–2000 美因河畔的法兰克福施坦德尔学校教授
- 2000 德国联邦议会大楼上的八座青铜雕像完工

生活在柏林，工作在哥本哈根丹麦莱斯岛、德国美因河畔法兰克福和意大利的阿纳斯克

更多信息请看：www.perkirkeby.com

约瑟夫·科苏斯 (Joseph Kosuth)

- *1945 出生于美国俄亥俄州的托莱多
- 1963–1964 在克里富兰艺术学院上大学
- 1965–1967 在纽约视觉艺术学院任教
- 1971–1972 在纽约社会研究新学院学习哲学和人类学
- 1991–1997 斯图加特国立造型艺术学院
- 2001–2006 慕尼黑艺术科学院担任教授

生活在罗马和纽约

更多信息请看: spruethmagers.net/artists/joseph_kosuth

玛丽·乔·拉丰登 (Marie-Jo Lafontaine)

- *1950 出生于安特卫普
- 1975–1979 就读于布鲁塞尔的坎布雷国立建筑与视觉艺术高等学院
- 1990 萨尔斯堡夏季国际美术学院担任教授
- 自1992 在卡尔斯鲁厄国立设计学院担任教授
- 1998 在沃尔芬布福尔州立艺术教育学院担任教授
- 2004 在柏林艺术大学担任客座教授

生活在布鲁塞尔

更多信息请看: www.marie-jo-lafontaine.com

白南准 (Nam June Paik)

- *1932 出生于韩国首尔
- 1953–1956 在东京大学学习音乐史、艺术史和哲学
- 1956 在慕尼黑大学学习音乐史, 在弗赖堡 (布莱斯高地区) 音乐学院学习作曲
- 1979–1996 杜塞尔多夫国立艺术学院教授
- 1987 柏林艺术科学院成员
- 2008 位于韩国京畿道的白南准艺术中心开幕
- 2006 逝世于美国佛罗里达州迈阿密

更多信息请看: www.paikstudios.com

居斯帕·皮诺内 (Giuseppe Spagnulo)

- *1936 出生在意大利塔兰托省的古罗塔列
- 1952–1958 意大利法恩扎的美拉陶艺术学院上大学
- 1980 德意志学术交流中心奖学金生，柏林
- 1991 为斯图加特的符登堡州艺术协会创作雕塑和绘画作品

生活在意大利米兰省贾佳诺

更多信息请看: www.giuseppespagnulo.it

赫曼·德·弗里斯 (herman de vries)

- *1931 出生于荷兰的阿尔克马尔
- 1950–1951 在荷兰的荷恩园艺学校接受职业培训
- 1953 开始从事艺术活动
- 1961–1968 在荷兰阿纳姆自然应用生物研究所工作

生活在德国巴伐利亚州施万福特附近的克内茨高

更多信息请看: www.hermandevries.org

更多相关详细信息, 请参见ifa艺术家和建筑师的数据库:

kuenstlerdatenbank.ifa.de

秦玉芬

- 1954 生于中国山东青岛，1957迁居北京
- 1986–1987 柏林贝坦尼艺术家工作室
- 1986 《秦玉芬的绘画》，海德堡艺术协会，德国海德堡
- 1988 德国国家学术交流中心柏林艺术家项目奖DAAD
- 1999 德国布兰登堡市魏泊斯多夫驻地艺术家奖
- 2000 《秦玉芬-声音装置》，建筑画廊，德国科隆
- 2001 《你不是一个陌生人，你是一个陌生人》，德国哥廷根大学艺术协会
- 2002 《对话时间》，布莱梅市艺术博物馆，德国
- 2003 《中国热》，帕欧夏教堂视听艺术中心，德国柏林
- 2004 《日常亦或场景》，建筑艺术画廊，德国科隆
- 2005 《现场，即此既彼》，浮月特市立艺术画廊，德国
- 2008 《北京008-秦玉芬艺术计划》，今日美术馆，中国北京
- 2012 《美丽的暴力-秦玉芬个展》，798品画廊，中国北京

生活在北京和柏林

更多信息请看：www.pearllam.com/artist/qin-yufen

朱金石

- 1954 生于中国北京
- 1988 德国学术交流中心（DAAD）柏林艺术家奖，德国
- 1990 《方阵》，DAAD画廊，德国柏林
- 1994 柏林TU大学建筑系讲师，德国柏林
- 1998 BANFF艺术中心工作室奖，加拿大
- 1995 《瞬间》，柏林艺术废墟，德国柏林
- 1996 《面壁》，柏林Georg-Kolbe博物馆，德国柏林
- 1998 《空的空间》，萨布鲁肯市立美术馆，德国萨布鲁肯
- 1999 《空的时间》，弗斯泰画廊，德国柏林
- 2004 《茶馆》，安布兰特画廊，德国帕绍
- 2010 《新抽象》，604J画廊，604H画廊，韩国釜山
- 2012 《朱金石装置展：船》，艺术门特别项目空间，中国上海
- 2013 《朱金石：厚绘画》，艺术门，中国香港
- 2014 《朱金石：简易》，艺术门，新加坡

生活在北京和柏林

更多信息请看：www.pearllam.com/artist/zhu-jinshi

展品目录

注：此展品目录中出现的页码对应英文图册中的页码。

阿曼多 (Armando) 一第51页

3张：无题，1984

用石墨画在纸板上，51 x 73 cm

森林般的4-10-84，1984

布面油画，155 x 220 cm

旗子9-4-85，1985

布面油画，165 x 240 cm

坎迪斯·布莱兹 (Candice Breitz) 一第51页

备忘录Kang，2009

双频道，装置作品，时长：69分钟10秒，委托方，发电厂，多伦多版本2 / 5

托尼·克拉格 (Tony Cragg) 一第51页

更多&更多&更多，1981

墙上装置作品，木头绘画，多部分，尺寸变化不定

冰排，1997

雕塑，塑料，漆和颜料，190 x 140 x 140 cm

2张：无题，1997

纸上铅笔画，29.5 x 42 cm

无题，1997

纸上铅笔画，42 x 42 cm

无题，1997

纸上铅笔画，42 x 29.5 cm

无题，1997

纸上铅笔画，57.5 x 76 cm

无题，1997

纸上铅笔画，44.5 x 62.5 cm

玛丽安妮·艾根黑尔 (Marianne Eigenheer) —第52页

你的时间，我的世界 (C2 / C1.1 / C1.2 / C3) , 1998

四部分照片作品，铝塑板上的彩色合剂冲印，

C2: 120 x 80 cm, C1.1: 120 x 120 cm, C1.2: 120 x 80 cm, C3: 120 x 80 cm,
总共120 x 390 cm

你的时间，我的世界 (H2 / H1 / H3) , 1998

三部分照片作品，铝塑板上的彩色合剂冲印，

H2: 120 x 90 cm, H1: 120 x 180 cm, H3: 120 x 60 cm, 总共120 x 350 cm

你的时间，我的世界 (K1 / K2 / K3) , 1998

三部分照片作品，铝塑板上的彩色合剂冲印，

K1: 80 x 120 cm, K2: 100 x 120 cm, K3: 80 x 120 cm, 总共280 x 120 cm

艾谢·艾克曼 (Ayşe Erkmen) —第52页

这里和那里, 1989

16个部分构成的雕塑，油漆过的钢材，不同的尺寸，每件的高度40 cm

克里斯汀·希尔 (Christine Hill) —第52页

大众精品店官方模板, 1999, 组织创业

活动空间：桌子、椅子、宝丽来相机、宝丽来胶片、三脚架、问卷调查、铅笔

麦克多里娜·耶德诺瓦 (Magdalena Jetelová) —第53页

大西洋壁垒, 1995

代表作选辑，银明胶、硫酸钡、打印，

以及一张画作，绘画，混合技术画在纸板上，60 x 90 cm

黑白摄影作品

层压纸板，银明胶、硫酸钡、打印，每张60 x 90 cm

保罗·维瑞里奥的碉堡考古学

羊皮纸上的文章，90 x 60 cm

大西洋壁垒建筑的分布图

羊皮纸90 x 60 cm

佩尔·柯克比 (Per Kirkeby) —第53 / 4页

无题 (Læsø) , 1991

布面油画, 116 x 95 cm (PK 629)

无题 (di Bezzo) , 1994

布面油画, 116 x 95 cm (PK 740)

无题 (di Bezzo) , 1995

布面油画, 116 x 95 cm (PK 756)

无题, 1998

布面油画, 116 x 95 cm (PK 887)

约瑟夫·科苏斯 (Joseph Kosuth) —第54页

一个和三个锅, 1965

三部分, 平底锅; 摄影, PE打印, 比例尺1:1; 对“锅”这个词的概念定义
照片放大, PE打印, 总共大约90 x 200 cm

3张: 有标题的 (艺术作为创意作为创意) , 1967 / 68

对“容量”这个词的概念定义, 铝塑板上的彩色合剂冲印出的放大照片,
PE 打印, 120 x 120 cm

O&A / F!D! (to I.K.&G.F.) , 1987

带镜框的摄影作品, C打印, 170 x 130 cm, 塑料薄膜上的文字, 180 x 180 cm

玛丽·乔·拉丰登 (Marie-Jo Lafontaine) —第54页

每一个天使都是可怕的, 1991 / 92

两部分构成, 西巴克罗姆印相法印在铝片上, 镶框的, 132 x 180 x 5 cm

单色画, 木板上的油画, 44 x 180 x 5 cm

总共176 x 180 x 5 cm

举着火把的蒙面男子, 1996

两部分构成, 西巴克罗姆印相法印在铝片上, 镶框的, 173 x 124 x 5 cm

单色画, 木板上的油画, 47 x 124 x 5 cm, 总共220 x 124 x 5 cm

燃烧的船, 1996

两部分构成, 西巴克罗姆印相法印在铝片上, 镶框的, 167 x 124 x 5 cm

单色画, 木板上的油画, 47 x 124 x 5 cm, 总共214 x 124 x 5 cm

白南准 (Nam June Paik) —第55页

蜡烛电视, 1975

电视机外壳, 蜡烛, 35 x 40 x 43 cm

互联网居民: jswg.13.xulf (编号), 1997

三台电视机、电视柜、四台摄像机、显微镜、两台宝丽来照相机、激光视盘播放器, 白南准原创的激光视盘播放器, 128 x 78 x 83 cm

居斯帕·皮诺内 (Giuseppe Spagnulo) —第55页

残破的圆, 1972

雕塑, 钢, 100 x 100 x 45 cm

3张: 无题, 1990

画布上贴着日本纸, 炭笔画, 133.5 x 98.5 cm

赫曼·德·弗里斯 (herman de vries) —第55页

普罗旺斯大地, 1991

用土涂抹在纸板和木板上, 120 x 180 cm

两天在山楂树矮树篱下1992年十月, 1992

树叶拼贴在纸板和木板上, 120 x 180 cm

秦玉芬 (Qin Yufen)

听琴 Tingqin, 1996

装置, 石头, 棉线, 500-1000 x 2-3 cm

PearlLam
Galleries

朱金石 (Zhu Jinshi)

漂流 Drifting, 2008

装置, 竹, 自行车, 尺寸可变

PearlLam
Galleries

版本说明

展览

德国：艺术之域

主办方：德国对外文化关系学院协会（ifa），斯图加特，www.ifa.de

中国巡展承办：北京德国文化中心·歌德学院（中国），www.goethe.de/china

责任人：Elke aus dem Moore

策展人：乌尔苏拉·策勒（Ursula Zeller）

组织：Sabina Husičić, Lisa Berndt

展览英文图册

出版：德国对外文化关系学院协会（ifa），斯图加特，www.ifa.de

文字来源：乌尔苏拉·策勒（Ursula Zeller），维尔纳·迈耶（Werner Meyer）

艺术家生平及展览细节介绍：凯瑟琳·帕普（Katharina Pape），利迪娅·耶柯（Lidia Jerke）

编辑：Bernd Burock, Sabina Husičić, Greg Bond

翻译：迈克尔·罗宾逊，伦敦（德译英），和克里斯蒂娜·赫尔的采访（原版）

摄影：Werner J. Hannappel, 埃森；Soren Løse, 哥本哈根；Roman März, 柏林；Uwe Walter, 柏林；Fine Art Rafael Vostell, 柏林

设计：Volker Noth Grafik-Design, 柏林

印刷：Ruksaldruck GmbH & Co., 柏林

封面图片来源：艾谢·艾克曼（Ayşe Erkman）“这里和那里”，由16油漆过的钢材构成的雕塑作品，1989（摄影：乌韦·沃尔特（Uwe Walter），柏林）

©德国对外文化关系学院协会（ifa），德国斯图加特；版权属于艺术家、作者和摄影师，以及图片艺术使用协会（VG Bild-Kunst），波恩

2000年，德文版本

2005年，第一版英文版本

2011年，第二版英文版本

展览中文图册

出版：德国对外文化关系学院协会（ifa），斯图加特，www.ifa.de

北京德国文化中心·歌德学院（中国），www.goethe.de/china

中文翻译：张晏

排版设计：Kulturgut 文化财富

印刷：北京睿和名扬印刷有限公司

2014年

