

Joseph Beuys 與社會雕塑

一、前言

Joseph Beuys (1921-1986) 是戰後德國很重要的前衛藝術家，他在生前一向都是西方大眾媒體的鋒頭人物。雖然很多人對他的藝術理念不了解，把他當作騙徒或巫師甚或是羞辱他是一位招搖撞騙的「藝術捐客」，但他的態度卻非常堅定他說：「我要再思想與生活之間畫一個等號，而決不與生命的真意背道而馳。」¹

Beuys 之所以會受到很多人的非議或懷疑，是因為他使用極獨特的藝術語彙及個人獨創的神話、圖像，常常因為深具神秘色彩而難以被理解。而且他的作品脫離以往以美感為主的表現方法，而慣用以油脂、毛氈或廢棄物等素材，將其藝術理念融入作品中，但因為不易被清楚了解所以才被指責其離經叛道，且被大肆抨擊。

Beuys 從小對自然物體就有很大的興趣，他學會分辨植物、花、草、樹木，而且會把觀察記錄下來並在家做實驗，所以他自小便深具自然科學的知識，這對他後來的藝術作品裡有著深厚的影響，因為他後來又去涉獵了人文科學、人智學、藝術等相關知識，所以他的作品結合自然科學與人文科學、人智學的內涵，是其作品特殊處之一。

高中一畢業，1940 年他到軍中服兵役，他加入空軍並被分發到空軍通訊學校，後來參加了第二次世界大戰。從戰爭的經驗中讓他體驗了死亡、痛苦，因此從事藝術之後，這些人生經驗也成了他作品的體裁。1947 年 Beuys 退伍後開始到杜塞道夫國立藝術學院學習繪畫和雕塑，畢業後就職就直接留在母校任教。1961 年 Beuys 因為介入學生運動事件，多次發動反教育體制的抗爭活動而遭到學校解聘。之後他轉到維也納和法蘭克福大學任教。為了爭取直接民主，曾代表參加綠黨參選議員。直到 80 年代初期，Beuys 於多屆文件大展及威尼斯雙年展中展出重要作品。1986 年其正在展出裝置作品〈王宮〉病逝於 Dusseldorf。

Beuys 的作品有繪畫和雕塑、裝置、和行動演出。他所努力的目標並非為勾畫一個遙遠且無法實現的遠景，而是以創作或藝術理論表現出現今世界的真實性，其中融入了社會關懷和批判，所以其藝術理念的傳述、行動藝術的舉行、社會活動的組織等，具有高度的煽動力、批判性和挑戰性。Beuys 強調藝術理念發生於藝術活動之前，所以要探討 Beuys 的作品所代表的內涵就要先從他的藝術理念著手，以下便先介紹波依斯的藝術理念，第三個部份就從他幾件著名的作品中去討論其所透露出的藝術理念，以便更接近其所要傳達的意識。

二、波依斯的藝術理論

¹ 摘自林經豐，〈藝術的理念與貫徹--談藝術的傳教士波依斯[Joseph Beuys]〉，《雄獅美術》182，民 75.04，頁 46。

Beuys 認為現代藝術和人之生活嚴重隔閡，現代藝術的發展與現實生活及社會似乎漸漸疏離，日益孤立使得其漸漸成為只空有型式、風格，不能對社會有顯著上的影響。所以他認為藝術應該以人和社會整體為中心，藝術必須跟人做緊密的貼合才有意義所以發展出他獨特的藝術概念。

為了方便論述，以下將 Beuys 的藝術理論可分為三個部分逐一探討：擴張的藝術概念、社會雕塑、油脂和毛氈。

（一）擴張的藝術概念

藝術對 Beuys 而言是人最基本最原始的表現方式，也是改造一切的力量。但在就讀藝術學院後他又發現藝術教育所能給予的知識亦殘缺不全，無法供應人及生活的整體範疇之需，因而想要建立一個能顧及人的整體級人類各生活層面的藝術觀。

Beuys 體驗到自然科學因為專精化，無法解決自身以外的社會問題，藝術以其涵蓋泛論、兼容並蓄的特性，理應可以為社會問題找出一個解決方案，然而當代藝術亦如自然科學，漸趨專精化、孤立化，導致偏狹不全。且在傳統的社會型態之下，人的生活一向受到經濟和法律所左右，惟獨不受藝術的影響，因為藝術在傳統社會中一直處於邊緣地帶，藝術家只能扮演宣傳和裝飾的角色，對社會沒有實質的影響力。

以因為如此 Beuys 開始提倡擴張的藝術觀念，認為「人人都是藝術家」，指出每個人都有藝術的潛能應該被挖掘，並給予訓練，所以其更進一步定義人為「潛在的造型者」：

「…社會雕塑…是一種人人有一潛能—參與的藝術；唯有在此先決條件下，我有理由聲稱人人皆為藝術家，因…人人皆為社會的造型者，皆有社會能力，有獨立的創造性，每個人皆為能力的承載者」²。

所以他也要求人有自由意志的重要，人必須思考使其意志投入在工作的實踐上，使人本身成為採取行動的藝術家。Beuys 視「創造力」是一種受內在力量所驅使的「意志」活動的結果，所以擁有自我意識和創造性是 Beuys 所推崇的。

而出自於對自然科學和藝術的熱衷，使 Beuys 將科學研究的精神加入到其擴展的藝術活動，影響傳統藝術的大變革。藝術活動不再限於美術館、畫廊、藝術學院等場所。而擴大到個人的生活、工作及所有的社會活動、人類生活的層面。藝術非但可宏觀的顯示歷史上的變化，亦可微觀的顯示個人面貌，此便是 Beuys 「擴張的藝術觀」的內涵。

（二）社會雕塑

從「擴張的藝術觀」延續下來的理念便是「社會雕塑」，Beuys 以此概念向一般藝術家提出質疑，認為藝術應具有社會意義，能對社會產生影響。社

² 轉摘自曾曬淑，《Joseph Beuys 的藝術理論與人智學》，台北：南天出版，1999年，頁158。原文為 Beuys, in: Altenberg/Oberhuber(Hg.)1988, S.129-131。

會藝術本身也是一種責任而不只是去掌握有形的材料。所以即使建築、銅製、石製雕塑、劇場演出、說話...等，都需要社會性藝術這塊精神土壤，只有在上面，人類才被視為一個有創造性，決定世界的動物。

「每個人都是藝術家，這個公式上面引起過不少爭議，也常被誤解，它談的是社會這個軀體的改造，不止每個人能夠，還必須參與它，如此才能促成快速的轉型³」。

所以 Beuys 反對任何風格的限制，藝術若空有形式風格而不能對社會有顯著的精神影響，便失去藝術的價值。其批評學院派藝術家的作品只是模倣自然、發現自然的樣貌，此對經歷過戰爭、悲慘、苦痛和死亡的人而言是另一個老掉牙的世界，因為這樣的作品並沒有和人的生活結合，當然更不能為社會帶來什麼。此概念的影響來自林布魯克的雕塑作品，Beuys 認為林布魯克的雕塑不是用看的，只能用直覺來感受，亦就是林布魯克的雕塑作品包含前所未有的範疇，後來 Beuys 想要著一種雕塑，不只物理還包含心靈的材料，才找到社會雕塑這觀念，並將其發揚光大。

Beuys 提出「社會雕塑」旨在於使人類社會進行整體性的塑造，而同心協力、通力合作則是雕塑社會之必要條件。其將社會的雕塑喻為社會的建築，以建築的具體架構比喻由社會整體塑造出的社會形貌，Beuys 對社會全體動員從事塑造活動之要求，與蜜蜂社會組織之工作倫理相似：

「暖性又和博愛，相互合作有關，因此，社會主義把蜜蜂當作象徵。在蜂巢，牠們能犧牲個體，為牠者工作。所以在蜂巢裡牠們放棄性交，為整體，像女工，牠們又以女王為象徵，在此完成這些過程。牠者則做另一件工作……⁴」。

（三）油脂和毛氈

Beuys 的藝術難令一般人所接受的原因之一，便是他常用異於傳統的自然界有機物和無機物作為創作原料，如毛氈、油脂、硫磺、死兔子、枯木、香腸等，使其作品無法依傳統的色彩及型式的準則被鑑賞，而其作品所欲傳達的內涵也因此更不易被了解。

然 Beuys 之所以在其作品中大量使用毛氈和油脂是有其所欲傳達的思想概念在裡頭的。由一脈相承下來的藝術理論：擴張的藝術觀—社會雕塑，接下來他便想由一些暖性的素材去表現出「社會暖性」的特質，油脂的採用便是因為它塑造的本質及其獨具的熱之代表性。因



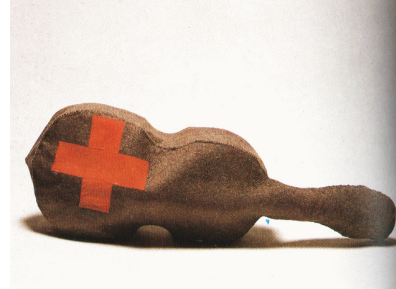
³ 海涅·史塔赫豪斯著，吳瑪琍譯，《波依斯傳》，台北：藝術家出版社，1991年，頁114-115。

⁴ 同上，頁116。

為油脂對溫度的易感性所以會隨溫度的升降發生物理變化，由固體溶解為液體；或由液體凝為固體，其謂：

「…因事實上並無其他的材料擁有我所要求的這些品質，藉之整個創造力的中心…型式之極、混亂之極…將可被推算出⁵」。

另外毛氈亦被 Beuys 稱為最能象徵暖性的素材，它能儲存物理性的熱量，故具有保護、延續生命之功用；在抽象意義上則被 Beuys 引申為具有保存非物質性熱能—愛，及隔絕外界對個人人格成長干擾的雙重作用。

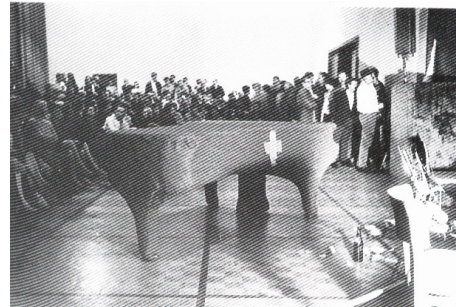


此外 Beuys 聲稱其在戰爭期間所乘坐的飛機墜機，他受了極大的傷勢，然卻幸運的遇到一群游牧民族，這些人們將他帶回去調養傷勢，細心的照護下亦使用油脂塗抹他的傷口，用毛氈包裹他的身體以保暖。在他們的照料下他的傷勢逐漸恢復，因為有這段人生體驗所以他深刻感到油脂和毛氈背後所呈現出暖性的特質，所以便在往後的藝術創作裡常常使用這兩種材料來表達他的理念，使人明白人性的溫暖抑或呼籲發揮人性的溫暖。

三、波依斯作品中的社會內涵

(一) <大鋼琴的均勻浸潤>

波依斯藉推動一架被毛氈縫製成的外罩包裹住的大鋼琴，與觀者談論受疾病折磨的問題，藉此反應當時 Contergan 這種藥物造成許多孕婦產下畸形兒的熱門話題，顯示不適當的使用科技，導致人類疾病纏身的痛苦下場。一如波依斯所闡述的：「最偉大的作曲家是那受苦者。那些毫無辦法的人…那些無法表白一切，受制於命運而無法從事此種生產方式的人」⁶。此作旨在強調疾病與受苦是造就偉大藝術家的原動力，正如那些



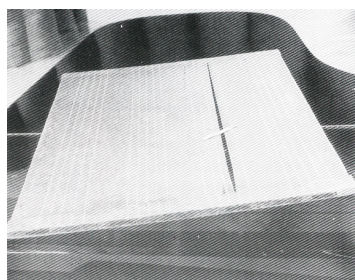
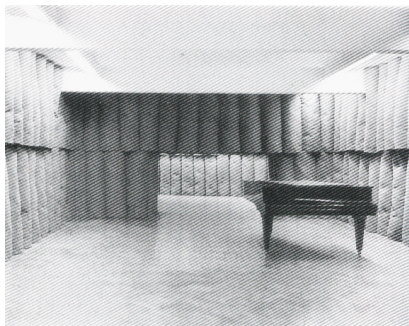
⁵ 轉摘自曾曬淑，《Joseph Beuys 的藝術理論與人智學》，台北：南天出版，1999年，頁71。原文自 Beuys, in: A.Pohlen: Interview mit Joseph Beuys, in: heute Kunst, Nr.21/1978, S.18; Oman 1988, S.81。

⁶ 轉摘自曾曬淑，《Joseph Beuys 的藝術理論與人智學》，台北：南天出版，1999年，頁77。

因 Contergan 先天殘疾的兒童，將有可能發揮其潛力，成為當代最偉大的藝術家。

此外，樂器象徵著音調，但若關閉不用，則無異於沈默不語。大鋼琴雖因被包裹住而沈靜不響，但其「音調的勢能」(Klangpotential) 卻未消失。這被隔離、封鎖的樂器雖發不出聲響，但在毛氈罩封保護之下卻蘊涵著另一種「內在的音調」(innenton)，一種「精神化的音調」。大鋼琴又象徵著市民階級的文化，當它被象徵工人階級的毛氈包裹住時，即意謂市民階級的文化由其腐化的、「變質的任務中象徵性地被解脫出來」，同時蓄勢待發地欲發揮儲存於其「音調的儲藏室」(Klangdepot) 中的內在精神化之音調。故〈大鋼琴之均勻浸潤〉正是以反面的形式，藉毛氈的罩套所傳達之隔離、封閉與駕御等不同的訊息以影射傳統文化價值之腐敗，突顯開發內在精神化勢能的重要性⁷。

(二) <plight>



我們知道在 Bueys 的藝術核心中，他的「社會雕刻」理念是位居最重要的部份，而在〈Plight〉中鋼琴中的溫度計，可說是詮釋他這項理念裏，扮演著龍點睛的地位。這支溫度計（下圖）是整件作品中，具有敏感可動的特性，它會隨著進入「Plight」內參觀人數的增多，因人們的吸氣、吐氣、體溫的散發，毛氈的保溫而使得全場溫度隨之增高，溫度計便隨著人數的增減上下於刻度。波依斯曾：「對於我這件作品可能的聯想是隔絕，另一項則為材質的熱力。」（鋼琴象徵精緻文化，毛氈象徵原始與保護）Bueys 對這作品又做如是詮釋：「溫度是隨著參觀人數而增加，一這個溫度是兼具可預測但又困難確定出一個常數的一並且也是一種參觀者之間的關係。」因此，可以了解到的是，他這件作品與參觀者的介入是息息相關的，也藉由與觀者之間的互動關係，達到他對整個「社會雕刻」觀念的塑造⁸。

⁷ 同上，頁 77-78。

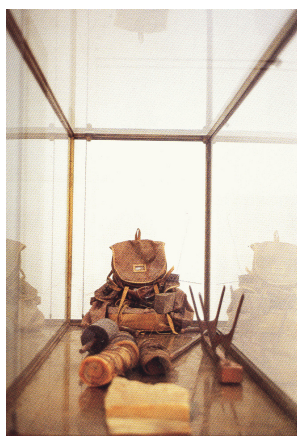
⁸ 盧人仰，〈「進入」波依斯[Joseph Beuys]的「Plight」〉，《現代美術》58，民 84.02，頁 48。

(三) <王宮>



<王宮>是 Beuys 生前最後一件作品，由前方（圖二）櫥窗內的裝置物，較易令人聯想到人體形狀的安排。後方（圖三）櫥窗雖亦不脫人體造形之範圍，但觀者非但不能一目瞭，更難以洞悉 Beuys 將這些物品做如是安排的動機。欲解開其中之謎，唯有由波依斯本人之論述著手。根據波依斯所倡的「塑造的理論」(Plastische Theorie)，四肢代表意志與活動力，常以油脂與銅做為象徵物；心臟傳達情感與心靈的觸動；頭部則為精神與思考的中樞，常以三稜鏡、楔形或金字塔的幾何形式做

為象徵符號。能量孕藏於雜亂無章的四肢部位，行經心臟悸動的區域後，進入晶瑩剔透的，冷靜的頭部。腳與頭正好呈兩極化的熱與冷。此乃波依斯對人的生理構造及其功能所做的剖析，藉以說明由意志、情感至思考的過程，正如由原始的能量經震蕩後轉化成合乎規律的理性的形式。



波依斯的 Palazzo

Regale 由命名、邀請卡至裝置地點、裝置方式及裝置的每一物件，均含有特殊的象徵意義。王宮對波依斯而言，即如人的頭部，其內潛藏著知覺。他認為人人均為太陽 (Sonnenkonig)，擁有完全的自主權。因人類的主權是經由政治手段爭取而得的，故需

不屈不撓，努力不懈，唯有如此個人方能獲得屬於自己的「王者之尊」(Regal, Reale, Legitimitat)。此乃民主政治至高的理想與形式⁹。

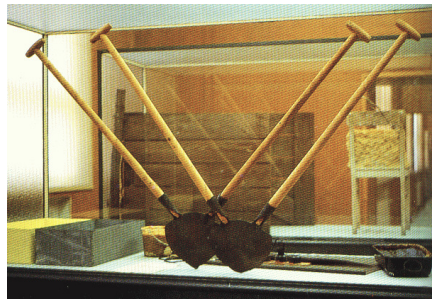
⁹ 曾曬淑，〈Joseph Beuys/Palazzo Regale (Neapel 1985)〉，《師大學報》40，民 84.06，頁 660。

(四) <雙柄鐵鏟>

為了突顯人類社會互助、合作的要求，Beuys 特創以鐵柄支撐的 V 字型 <雙柄鐵鏟> (圖)。此為 1965 年 Beuys 在 Wuppertal 的 Parnass 畫廊中舉行 24 小時的偶發藝術，<以及在我們之內...我們之間...陸地下沉>中所使用的道具之一。

<雙柄鐵鏟>的特殊在於不同於一般鐵鏟之處：它是由雙柄所共同支撐的一個心型鐵鏟，需由兩個人一同持拿，共同使用。此鐵鏟的雙柄猶如人的大動脈和靜脈連接到心臟執行血液循環工作，因此 Beuys 在執行這行動藝術時將這 <雙柄鐵鏟> 高舉於胸前心臟的位置以暗示其功能。Beuys 在其一本素描札記上稱為「鐵鏟共同體」，並說明使用此作品的先決條件：「若無共同合作的精神、和諧與自我幽默，則不可能使用此一工具。博愛及愛心將藉鐵片之心形予以表達¹⁰」

在 Wuppertal 舉行的這件偶發藝術中 <雙柄鐵鏟> 除象徵精神上的改造。使人及社會整體發揮「擴展的藝術觀」及「社會雕塑」所要求的創造性外，更有藉此作品徹底改造現實社會的意味。Beuys 原先尚計劃用此象徵互助合作及關懷支援的工具，做一件具政治性議題的行動藝術：動員一大批人員鏟挖柏林圍牆。計劃每二人一組共執鐵鏟，「一人在那邊，一人在這邊」，由圍牆的雙面進行鏟挖工作，以象徵東、西德人民同心合力，鏟除自由的障礙。但此計劃實際上並未被執行。



參考書目：

1. 曾曬淑，<Joseph Beuys/Palazzo Regale (Neapel 1985)>，《師大學報》40，民 84.06 頁 619-680。
2. 曾曬淑，《Joseph Beuys 的藝術理論與人智學》，台北：南天出版，1999 年。

¹⁰ 轉摘自曾曬淑，《Joseph Beuys 的藝術理論與人智學》，台北：南天出版，1999 年，頁 134。原文為：Beuys，in：Tisdall1979，S.84。

3. 海涅·史塔赫豪斯著，吳瑪琍譯，《波依斯傳》，台北：藝術家出版社，1991年
4. 盧人仰，〈「進入」波依斯[Joseph Beuys]的「Plight」〉，《現代美術》58，民84.02，頁44-48。
5. 林經豐，〈藝術的理念與貫徹--談藝術的傳教士波依斯[Joseph Beuys]〉，《雄獅美術》182，民75.04，頁46。
6. 島子，〈約瑟夫·波依斯[Joseph Beuys]--前衛藝術的啟示與反觀〉，《藝術潮流》1，民81.10，頁58-62。
7. 楊熾宏，〈約瑟夫·波依斯[Joseph Beuys]：油脂、毛氈與鍊金術〉，《藝術家》19:4=112，民73.09，頁74-81。