

Gerhard Richter

Images of an Era

格哈德·里希特 —— 时代的图像

Ortrud Westheider

Michael Philipp (Germany) / Author

Fan Di'an / Editor-In-Chief

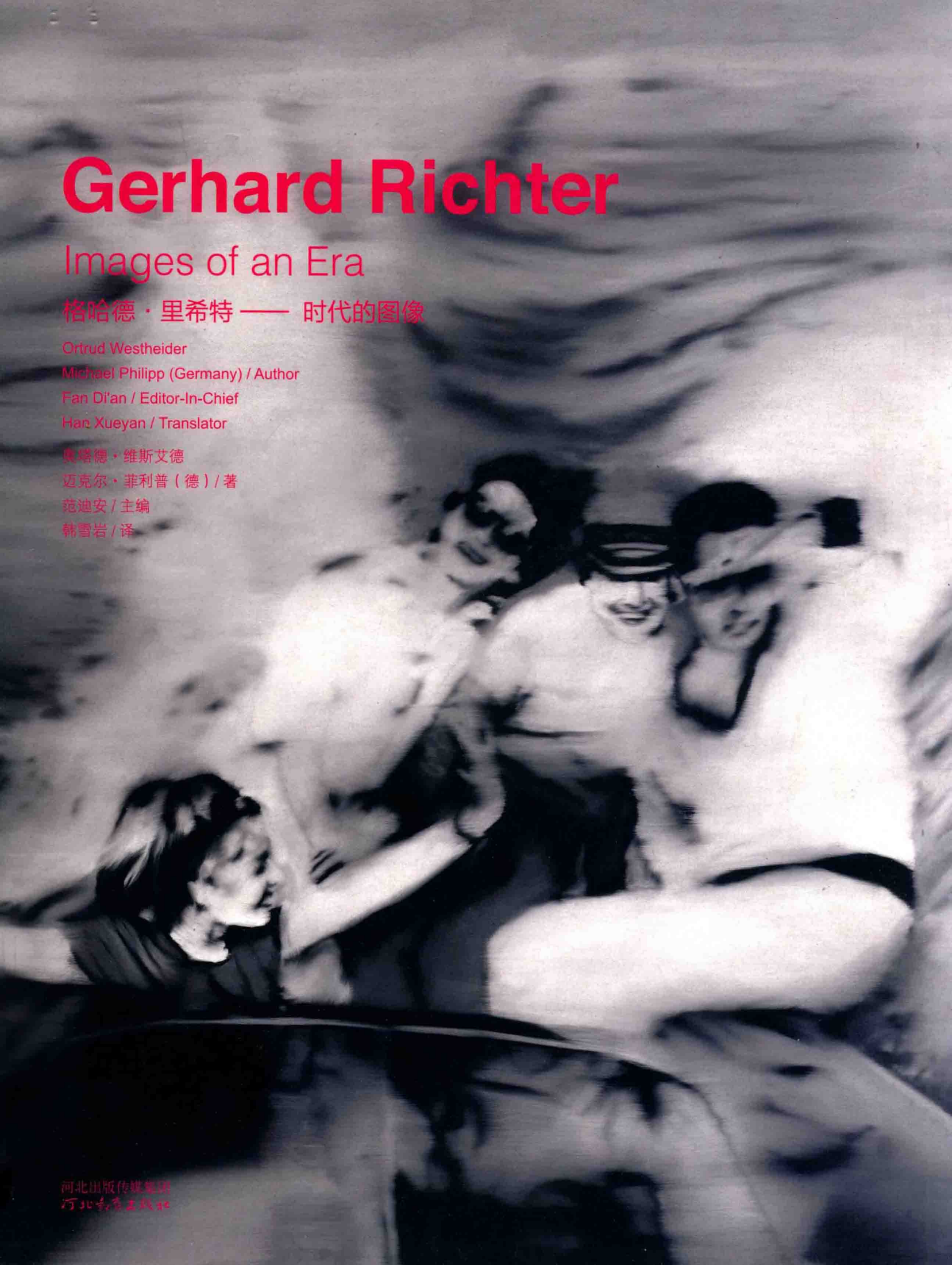
Han Xueyan / Translator

奥塔德·维斯艾德

迈克尔·菲利普(德) / 著

范迪安 / 主编

韩雪岩 / 译



Gerhard Richter

Images of an Era

格哈德·里希特 —— 时代的图像

Ortrud Westheider

Michael Philipp (Germany) / Author

Fan Di'an / Editor-In-Chief

Han Xueyan / Translator

奥塔德·维斯艾德

迈克尔·菲利普(德) / 著

范迪安 / 主编

韩雪岩 / 译

图书在版编目 (CIP) 数据

格哈德·里希特：时代的图像 / (德) 维斯艾德，
(德) 菲利普著；韩雪岩译．——石家庄：河北教育出版社，2012.12

书名原文：Gerhard Richter—images of an Era

ISBN 978-7-5434-9913-3

I. ①格… II. ①维… ②菲… ③韩… III. ①里希特—油画—绘画评论 IV. ①J213.055.16

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 310767 号

书 名 / 格哈德·里希特：时代的图像
编 著 / 奥塔德·维斯艾德 迈克尔·菲利普 (德)
主 编 / 范迪安
翻 译 / 韩雪岩

出版发行 / 河北出版传媒集团

河北教育出版社

石家庄市联盟路705号 邮编 050061

出 品 / 北京颂雅风文化传媒有限责任公司

www.songyafeng.com

北京市朝阳区望京利泽西园3区305号楼

邮编 100102 电话 010-84852503

编辑总监 / 刘 峥

责任编辑 / 刘 峥 栾小超

装帧设计 / 郑子杰 陈晓晓

制 版 / 北京颂雅风制版中心

印 刷 / 北京永诚印刷有限公司

开 本 / 787×1092 1/8

印 张 / 26

字 数 / 150千字

出版日期 / 2012年12月第1版 第1次印刷

书 号 / ISBN 978-7-5434-9913-3

定 价 / 240元

版权所有 翻印必究

目 录

- 7 前言
——奥查德·韦斯特黑德尔
- 8 导言
——乌韦·M·施耐德
- 10 格哈德·里希特：时代的图像
——乌韦·M·施耐德
- 24 “本来如此”：格哈德·里希特给两个艺术家朋友的信
——附：迪特马·艾格的介绍与本雅明·巴克洛的注释
- 56 画照片：格哈德·里希特在他的工作室
——迪特马·艾格
- 64 1965~1966年的工作室照片
——乌韦·M·施耐德
- 76 英雄崇拜和被抛弃的意识形态：格哈德·里希特1966年的电影《沃尔克·布瑞德克》
——胡伯特斯·布廷
- 86 伤口与绘画：19世纪60年代的大众媒体图片与照片画
——迪特马·鲁贝尔
- 97 关于流行、西方、东方和其他的一些图片资源
——乌韦·M·施耐德对话格哈德·里希特

1962~1967年的作品

- 106 陈词滥调与新绘画
- 110 被谋杀和陷害的人
- 117 幻想与憧憬
- 127 政治事件
- 136 朋友与家庭

1988年《1977年10月18日》

- 146 一个概念的追求和一种关于死亡的观点，《1977年10月18日》
——奥查德·韦斯特黑德尔
- 186 展出作品的附带注解目录
——乌韦·M·施耐德
- 196 传记
- 205 部分参考书目
- 207 编者

Gerhard Richter

Images of an Era

格哈德·里希特 —— 时代的图像

Ortrud Westheider

Michael Philipp (Germany) / Author

Fan Di'an / Editor-In-Chief

Han Xueyan / Translator

奥塔德·维斯艾德

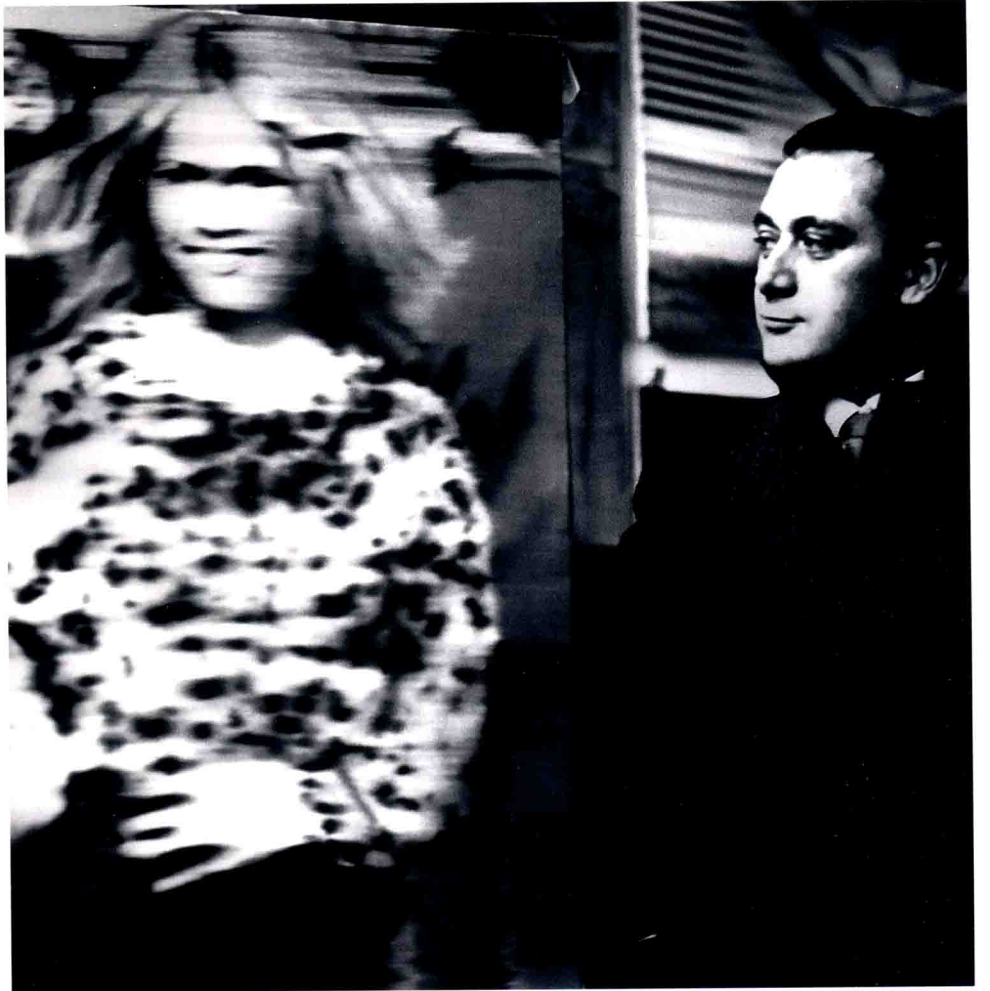
迈克尔·菲利普(德) / 著

范迪安 / 主编

韩雪岩 / 译

河北出版传媒集团
河北教育出版社

试读结束：需要全本请在线购买：www.ertongbook.com



Gerhard Richter: Images of an Era

格哈德·里希特 —— 时代的图像

展览与图书

乌韦·M·施耐德策划

胡伯特斯·布廷、迪特马·艾格、迪特马·鲁贝尔乌韦·M·施耐德

和奥查德·韦斯特黑德尔协办

原德文版图书由布策里乌斯艺术论坛出版

展览时间：2011年2月5日~5月15日 汉堡

英文版由赫尼出版社（伦敦）和玛丽安·古德曼画廊（纽约、巴黎）联合出版

目 录

- 7 前言
——奥查德·韦斯特黑德尔
- 8 导言
——乌韦·M·施耐德
- 10 格哈德·里希特：时代的图像
——乌韦·M·施耐德
- 24 “本来如此”：格哈德·里希特给两个艺术家朋友的信
——附：迪特马·艾格的介绍与本雅明·巴克洛的注释
- 56 画照片：格哈德·里希特在他的工作室
——迪特马·艾格
- 64 1965~1966年的工作室照片
——乌韦·M·施耐德
- 76 英雄崇拜和被抛弃的意识形态：格哈德·里希特1966年的电影《沃尔克·布瑞德克》
——胡伯特斯·布廷
- 86 伤口与绘画：19世纪60年代的大众媒体图片与照片画
——迪特马·鲁贝尔
- 97 关于流行、西方、东方和其他的一些图片资源
——乌韦·M·施耐德对话格哈德·里希特

1962~1967年的作品

- 106 陈词滥调与新绘画
- 110 被谋杀和陷害的人
- 117 幻想与憧憬
- 127 政治事件
- 136 朋友与家庭

1988年《1977年10月18日》

- 146 一个概念的追求和一种关于死亡的观点，《1977年10月18日》
——奥查德·韦斯特黑德尔
- 186 展出作品的附带注解目录
——乌韦·M·施耐德
- 196 传记
- 205 部分参考书目
- 207 编者

出借方

布尔达博物馆，巴登

布劳克收藏品，柏林

市立美术馆，波鸿

德国当代艺术藏品基金会

艺术皇宫基金会博物馆，杜塞尔多夫

汉堡艺术馆

路德维希博物馆，科隆

利迪策纪念馆

克兰弗德收藏品，伦敦

国立巴伐利亚绘画收藏馆——现代艺术陈列馆，慕尼黑

南特美术馆

现代艺术博物馆，纽约

路德维希美术馆奥伯豪森宫

雷克林豪森艺术馆

达罗斯收藏品，瑞士

弗洛利克收藏品，斯图加特

威斯巴登博物馆

黑森州政府的长期出借品

以及德国，瑞士，英国，美国的一些私人收藏

以及德累斯顿国家艺术博物馆格哈德·里希特档案馆

前言

现代以降，一个时代的影像通常由新闻界创制。回溯至 19 世纪，报纸的报道通常影响着历史性绘画的创作。例如欧仁·德拉克洛瓦和爱德华·马奈，他们的工作就立足于信息的提炼，并将之提供给同时代的观众。伴随着 20 世纪新闻摄影的出现，杂志开始启用更具普及性的照片来传达信息的方式。在 20 世纪 60 年代，这种新闻报道带来的视觉革命激发了里希特去创造他所谓的“照片绘画”。他从《明星》《迅速》和《新手画刊》等杂志中抽离图像，扩大它们到绘画所必需的尺寸，并用他模糊的令人困惑的风格将之加密为远景景物。从那时起，他的工作就已触及了艺术领域的一个基本问题——现代类型历史画的追求。

客座策展人乌韦·M·施耐德以“时代的图像”为标题呈现了他选择的从 20 世纪 60 年代到 70 年代的“照片绘画”。在此，他论证了里希特作品如何可以被视为一种脱胎于波普艺术和激浪派运动精神的绘画复兴。同时，他聚焦于里希特创作展示出的从特定的时期元素中提炼出一种记忆维度的艺术家能力。与德累斯顿国家艺术博物馆格哈德·里希特档案馆的合作，也使我们能够重新审视这些画作，即它们已成为 20 世纪 60 年代的标志性形象。在过去的几年中，迪特马·艾格已从数以百计的杂志中系统地收集了里希特的源图片，乌韦·M·施耐德对此次展览目录中所做的阐释亦对其进行了评价。这些源图片表明里希特的选择绝不是任意随机的；相反，图案可以分五个主题领域：陈词滥调和新绘画，被谋杀和被陷害的人，幻想和憧憬，政治事件，朋友和家庭，这些主题给予了此次展览和目录以结构。此外，目录还包含了一个里希特运用图片的溯源章节，包括展示艺术家进行“照片绘画”创作时的工作室照片，以及他如何重构 1977 年到 1988 年 10 月 18 日期间的档案照片——那是里希特从汉堡

的新闻档案中发现的。

我们要特别感谢艺术家本人。格哈德·里希特对此项目表现出极大的兴趣并给予了多层面的支持。这里发表的访谈仅仅是其中的一个例子。“格哈德·里希特：时代的图像”展览也获得了诸多国际博物馆和私人收藏家的慷慨相助。谨此感谢出借方对我们的信任。

感谢乌韦·M·施耐德策划了这个展览，并和我们保持亲密的工作关系。我们想一并感谢迪特马·艾格的帮助和对我们项目的慷慨支持，让我们得以从格哈德·里希特档案馆最新购买的信件中打印节选的文本，那是格哈德·里希特从杜塞尔多夫写给两位民主德国朋友的。同样，我们也感谢胡伯特斯·布廷和迪特马·鲁贝尔在 2010 年 9 月 8 日研讨会上的演讲，它们已和展览目录一并付梓。布策里乌斯艺术论坛馆长迈克尔·菲利普和馆长助理伊娃·哈斯道夫精心编辑的德文版著录，对本书的出版亦做出了巨大的贡献。我们也非常感谢乔·海格初启了英文版和法文版的编辑工作。还要感谢玛丽安·古德曼的不懈沟通和全力贯彻整个策划。她不仅描述了 1985 年以来里希特在美国的工作，还合力推出了英文和法文版本。古德曼女士和我们都想向本杰明·巴克洛表达我们极大的感谢，他是有高度影响力的里希特研究者，正是他把里希特的信件翻译成了英文。最后，我们要感谢朱妮特·邓和凯瑟琳·百利帮助调理此书中的诸多单元。

我们希望里希特作品蕴含的关于时间和当代史的灵犀能提供全新的洞察力，并激发读者精心审视其作品。

——奥查德·韦斯特黑德尔
布策里乌斯艺术论坛总监

格哈德·里希特在 20 世纪 60 年代创作的“照片绘画”在其后期艺术生涯中具有奠基性的价值。我们展览的目的在于将这些作品重新汇集起来进行审视以便于重新评价它们。如果我们试图恰当地诠释这些作品，那么，对这个巨大而自足的绵延之环予以考量是十分必要的，其截止于里希特 80 年代末期的创作，即作品《1977.10.18》对刚刚逝去的历史事件的处理。在这一系列作品中，里希特将技术和处理主题事件的手法逐渐完善，并且在 60 年代以后先发展后扬弃。这一表现记忆主题的方法在其更早的作品中也星闪可见。

里希特 60 年代以来的创作并非像频繁假设的那样——只是随机选择的基调，并且没有特殊的意涵。其艺术重要性源于这样一个事实，即时事问题的印刷照片被转化为具备绘画特质的风格，由此率先标注了这一时代。这并非艺术家创作这些作品时蓄意企及的愿景。他绝没有系统地从充斥插图的杂志和照片图册汰选基调。但因为里希特对灵动的场景、样式、姿态拥有确然的辨别力，其将精选照片转换为绘画的举动不期而然地创造出一个时代的概观。

里希特初期创作的图像呈现出充满想象力的多样化的基调。例如，1964 年以来，他描绘了一个垂直发射的飞机，一个臆想谋杀总统的刺客，一个难民家庭，一个意外毒死一头牛的女人，两辆超速行驶的汽车，一个骗子和一个旅行者对埃及的观感。以传统的视知觉或当时流行的手法来看，这些作品不能被看做是现实主义的。它们似乎更像是纯粹由一些最琐碎且微不足道的想象所引发的创作。很长一段时期内，这些形形色色的题材之间有何共通之处仍然是晦涩不明的。里希特亲自拍照，以现代册页的形式将之出版，并且

仔细编排它们的序列，以确定哪种组合方式能使之互相生发。——现在，回顾起来，我们已敢于将这些作品按照其图像层面的内容予以分组：陈词滥调和新绘画，被谋杀和被陷害的人，幻想和憧憬，政治事件，朋友和家庭。

如果一位观者希望发现里希特从这一时期插图杂志中遴选的图片的最初意味，那他不得不了解其原初的语境，这些插图有故事作为其做说明。因此，我们在这里提供了一些例证的源头，以便于使人想起其背景何在。里希特深受美国波普艺术的影响，但与其他波普艺术家不同，他没有从美国的消费文化中选择广告式的图像，而是从联邦德国的杂志中抽取图片。格哈德·里希特以朴实无华的艺术家的姿态给予了我们全方位的冲击。他在收录于此书的访谈中坦承，希望自己的绘画具有相片般迅速攫取关注的吸引力。

但是观者必须记住照片和“照片画”之间的差异。里希特并没有选择大多数杂志上令人心动的图像，而是在“简单”的图片中发现了绘画的兴趣所在。对他而言，这些图片并非特殊事件的文档记录，而是含有可供挖掘的视觉刺激（尽管它们隐秘地掌控了那些通过插图背后的故事来追求轰动效果的人）。用坚定的眼光来选择主题，以确保其可以被转换为绘画，将其从语境中抽离开来，扩大到多倍的尺寸，着以颜色，并用特定的技法将之模糊化，里希特赋予了这些图像以其他令人费解的意涵。

我们回顾里希特自 20 世纪 60 年代以来的这些作品，即此次展出的现场原作，其中一些小型的再创造油画作品看起来非常像源照片。只有原作才能让我们体察到：源照片是如何被转化为绘画作品的，并能够欣赏到其别样的绘画特质。也

只有整体的、客观的观察这些作品，才能领悟到充满艺术魅力的制作方法，甚至隐藏于黑白之间的微妙色彩。这些元素使它们成为如此强力的图像，如此强力的艺术作品。

若干年后，格哈德·里希特终止了此类“照片绘画”的创作进而去探索新的领域，但这些作品成为其艺术家生涯的起点。他离弃了在民主德国时最初创作的作品，也迅速地销毁了在联邦德国创作的早期作品。可这组作品曾在短时间内迅速地提升了他一直匮乏的自信心。这些作品也最初连同康拉德·卢埃格和西格马·波尔克，使他完成了在艺术市场的首次亮相，然后他才得以我行我素。早在1964～1966年，柏林、慕尼黑、杜塞尔多夫和苏黎世的美术馆开始展出他最新的作品。收藏家和博物馆开始关注他，他亦赢得了自己的第一个艺术奖。

1977年10月18日的展览非常重要，因为它是我们理解里希特对即时事件与历史之态度的关键。这次，他重拾20世纪60年代挑选照片的方法，并使之更加凝练和尖锐。又一次，他用高度挑剔的眼光拣选图像，扩张本已宏大的主题，并用黑白色调将其模糊化。又一次，这些画作涉及到了即时事件和死亡。它们保存了事件发生时的鲜活记忆，迫使我们将其定格。在20世纪60年代，里希特并不试图阐释或说明。在这个“红军团”时期，他想尝试是否能描画一段未经消化的历史，是否凶杀的狂热能被一个时期令人伤心的图像所留存，正是这种狂热导致了死亡的后果。

里希特说明了时代与其绘画之间的关联。在1989年，他谈及这一阶段的工作也已告一段落。这表明自20世纪60年代初期起始的艺术实践的终结。这一实践以通过黑白照片创造图像和“以

精炼的积合作用来排除任何可能的赘语”为特征。这一周期恰好和“里希特：时代的图像”展览相契合。

感谢奥查德·韦斯特黑德尔的倡议，让我得以幸运地与布策里乌斯艺术论坛合作完成此项目。我亦对诸位赞助人如此支持我们的计划表示感激。衷心感谢德累斯顿国家艺术博物馆格哈德·里希特档案馆的迪特马·艾格，他的学识极度渊博，并总是雅量宏通地解答问题。

目录的作者也提供了重要的新信息。我最应感谢的是格哈德·里希特——实质上，我想感谢的是：他能够应对一切事物的独特品质，始终激励人心的信赖！

——乌韦·M·施耐德
策展人

格哈德·里希特：时代的图像

——乌韦·M·施耐德

1961年5月，在移居联邦德国两个月后，格哈德·里希特在写给德累斯顿的朋友韦兰德·福斯特的信中谈及：“我怀着极大的喜悦认识到，我以前从未如此专注和强烈地感受到绘画确实是我的天职。”他充满信心的宣布：“我现在知道，绘画是我的职业。”¹

在稍后的1981年，拉茨洛·格罗泽在回应《西方艺术展》的特别时刻声称：“人们可以察觉到国际上存在着‘图像消弭’的论调——一个被频繁转述的假设——里希特却不合时宜地选择了坚持，他是一位画家。”实际上，在他的同代人中，里希特并非是唯一一个坚持这可敬职业的人，例如，大卫·霍克尼、罗伯特·赖曼、贾斯珀·琼斯的坚守同样为人熟知。但他作为一名艺术家所面临的情境却是独一无二和异常复杂的，他的决定更加出人意料。历经民主德国的传统教育，他却迅速地从此地蔑视的西方艺术家那里汲取学养，例如珍妮·福泰尔和让·杜布菲，并被阿尔伯特·贾科梅蒂和一种立足于图形的抽象派艺术作品深深打动。因此，在杜塞尔多夫，他不是规避而是偶遇了造成巨大轰动的全新行动。

如此，里希特突然间迎面遇到20世纪三种基础性的艺术方法：现实主义、抽象主义、行为主义——当时杜塞尔多夫仍是滋生其艺术活力的独特温床。当他从泛政治化的美学系统转向其他视域之后的一段时期内，这种转向给他带来了社会认知和艺术理念两大系统的双重难题。实际上，无论在哪个方面，他都陷入了无法确然的窘境。

里希特的第一反应被以前从未出版的写给两位艺术家朋友（海尔穆特·海因策和韦兰德·福斯特）的信件记录下来。他在杜塞尔多夫遇见的现实主义艺术正在变得“糟糕而令人不快，面目狰狞”，²现代艺术（即抽象主义）同样令人厌

倦。³对吸纳西方风格创作的首批作品，他评论说：“我感觉有些孤立，现实主义对非传统的探索饱含异议，是‘塔希提画家’，是涂刷风格；抽象主义者则局限于一目了然的主题与素材”。⁴因此在1961~1962年之间，他游离于两个根株之间：“不时地感觉到自己过时了，也许情有可原。”⁵因为“我已经耗尽了想法。”⁶

“然后，激浪派来了，这尤其打动我！”⁷崭新的事物总是令里希特神魂颠倒。但吊诡的是，他却毅然决然地将自己定位为画家，这是他的目标，也是实践的路径。这不属于以杜塞尔多夫为根据地的零派群体聚焦于现代技术的姿态，而是与激浪派艺术家的自由恣肆的理念关联密切。

1962年6月，里希特作为客串者与白南准及其他艺术家，在杜塞尔多夫市立剧院一起组织了激浪派早期最重要的活动：“新达达音乐”。1963年2月2日~3日由乔治·麦素纳斯提议、由约瑟夫·博伊斯策划的在杜塞尔多夫艺术学院举办的大型激浪派音乐节；1964年7月20日亚琛的引人瞩目的激浪派表演，都可以见到里希特的身影；或许，他还参与了1965年6月5日由博伊斯、白南准、沃尔夫·弗斯特、巴仁·布洛克及其他艺术家在伍珀塔尔集体上演的《24小时》。此外，1963年的秋季，他还与康拉德·卢埃格一道，参观了在克里维斯卡内堡梵·德·格林兄弟庄园举办的博伊斯“货摊”艺术展。

里希特发现这些活动“高度释放，令人沉迷”。⁸“我惊愕、被震撼、被打动，甚至包括一些不同的‘官方类型’的艺术。（封塔纳、波洛克、纽曼、弗特里埃等等）都深深地吸引了我，因为对于我而言，后者的创作限定于可以提供保护的机制和可以意会的共识之内。博伊斯……让我感到不安，因为他不遵从规则。”⁹此等言论无疑是里希特艺术探



格哈德·里希特：
《侧面的椅子》，
1965年，本杰明·
梵·布宁根博物馆，
鹿特丹。

约瑟夫·博伊斯：
《油脂椅》及其他
物品，1963年，
艾娃·博伊斯拍摄。



索中最有趣的部分。¹⁰2008年，他指出：“激浪派，帮助他的思域更加宽广，停止了对细节的注视，并不再将创作视为神圣庄重的事情。”¹¹他解释道，他尊重激浪派“无礼的姿态”。¹²

因此，里希特比较通晓这一阶段的行为艺术。这帮助他从传统的艺术规则中解放出来，同时使他怀疑艺术在传统意义上的合理性。“我反对一般意义层面的艺术，因为它故弄玄虚，不够直截了当。”¹³在写给海尔穆特·海因策的信中，他声称：他仍然相信绘画，但超越了现行的标准并且首先排除了扭捏作态，他的绘画需要如激浪派一样具有犀利的锋芒，既传统又前卫！如他所言：“画家当然可以再画一遍人体，这本身无可非议，但它必须是全新的，甚至完全是非艺术的！”¹⁴

绘画救星：照片的发现

此刻，格哈德·里希特抵达了这样的情境：

通过对美国波普艺术作品的早期图解说明和欧洲新现实主义对日常制成品的应用与开发，他对现代艺术传统的了解变得相当熟知。他一丝不苟地亲自遴选照片和杂志插图，因为“这是我可以采取的最非‘艺术’的一步。”¹⁵他在1978年说：“我想创造与‘艺术’无关的绘画，所以我画照片。”¹⁶

在这里，里希特受马赛尔·杜尚的影响是显而易见的。杜尚革命性的质疑，包括通过自己作品传递的和他力图驳斥的理念是：“是否能够创造不属于所谓‘艺术’的作品？”¹⁷作品可以是真实的，但未必关涉“艺术”。这也是里希特的目标所在。实际上，最困难的是他力图通过绘画作为中介实现这一诉求，那必然还要营造出一种艺术的气氛。

1965年里希特创作的《侧面的椅子》证明了他与杜尚之间的关联——事实上，暗含了博伊斯的理路。¹⁸1963年博伊斯的《油脂椅》是一个现成品艺术，通过肥猪油的添加镶嵌使意涵变得更加丰富。因此，它是对杜尚艺术的一种修正，是使其向纵深拓展的关键步骤。这与博伊斯1964年在杜塞尔多夫的行为艺术作品《马赛尔·杜尚的沉默被高估了》可谓异曲同工。里希特的绘画采用了相同的基调。当被质疑时，他承认椅子的侧视图是直接取材于博伊斯，只是没有添加油脂。¹⁹剥离了附加物，乏味、平庸的主题被祛魅了。然后，再被转换为图像，主题被再次崇高化了，进而使绘画得以重生。里希特第二个版本的《椅子》，与第一版《侧面的椅子》相比，就不再和博伊斯有任何交集。

迪特马·艾格已经指出了杜尚的《泉》与里希特1965年创作的《厕纸》之间的关联。1965年，里希特参观了克雷费尔德的杜尚作品展。1962年，里希特已在罗伯特·勒贝尔的书上浏览过杜尚颠倒的小便池插图。此书是第一本重要的德语版的

杜尚传记，在亲近激浪派的艺术家中曾引发了诸多讨论。关于他的“厕纸”，里希特表明，品味杜尚，最琐碎的卫生图形可能正是图像的价值所在。由此，里希特通过为绘画创作专门挑选的图片，就这样获得了现成品艺术思潮的支援。

但当我们探讨格哈德·里希特和马赛尔·杜尚之间的关联时，里希特声称那幅被习惯于频繁引证的《艾玛》（楼梯上的裸女）暗含着一种“反杜尚的态度”。²⁰艾格证实：1965年里希特曾在克雷费尔德的杜尚作品展上看到过一幅《下楼梯的裸女》的大型复制品。²¹起码下意识地《艾玛》象征着对杜尚的批评姿态。这是对以前真实的未被摧毁的图像的一种复原，这里还有一幅照片，是里希特带着前妻在工作室拾级而上。

由此，里希特的绘画通过精心谋划和饱含异议而被创制出来。反艺术的行为在当时具有决定性的催化剂效应。在他的观念中，一个绘画新星必须立足于不同的基调。里希特发现他遇到的第一批根植于复制的美国波普艺术作品可以验证自己的观点。例如，1963年1月刊行的《国际艺术》包含有罗伊·利希滕斯坦、汤姆·韦瑟尔曼、克拉斯·奥登伯格的作品。他们代表了自由选择题材的全新风格。里希特阐释道，在这个时代，他的快乐在于：“发现一个愚蠢的荒谬的事情，比如复制一张可以用于绘画创作的明信片，然后随意地以自己感觉快乐的方式自由描绘。雄鹿、飞机、国王、秘书。不必枉费心力地创新，忘掉你绘画的任何意图。”²²诉诸于照片或杂志插图，他在跳脱绘画传统和坚持绘画创作之间保持了张力，如其云：“依循我的意愿，它一直存在。”并且，他感觉到了“丰饶的喜悦”。²³1966年，里希特阐明：“没有任何人会对一宗谋杀案题材的油画感兴趣；但每个人都对一宗谋杀案的照片着迷。因此，必

须将别样的特质纳入到绘画中去。”²⁴这样，绘画之于里希特的意义变得极为清晰，它已经过时了，需要从更真实更引人注目的照片属性中汲取养分。

因此，当他邂逅杜尚和激浪派时，他通过现成品艺术的理念重塑了绘画，使他能够顺从自己的意愿进行创作；当他偶遇美国波普艺术时，他被鼓舞凭借照片的辅助去拓展全新的图像学概念与意涵。

照片，新的内容

1963年7月，里希特最终能够向海尔穆特·海因策描述：“这些天来，我一直通过照片来作画（包括杂志图片和家庭照片）。”他进一步阐述：一方面，这是一个“风格问题”，因为“形式是自然主义的”，即使这些照片一点也不自然而不是预先制造的制成品（我们就生活在一个二手的世界里），我却大可不必以艺术的风格加以调和；另一方面，这一个“题材问题，因为与所谓的‘蓝色人体’相比，照片同我们的关联更紧密。”“蓝色人体”仅是“一个圈内的专业人士才能理清的问题，而不同于一张车祸、色情、炸弹、死刑或者电话接线员之类的照片。”“当下，它们（照片）才是引导我们的图像，它们提供了流行话题的信息，它们被观看和消费，因为它们吸引了每一个人的全部心神！”而且杂志插图具有“穷凶极恶”的吸引力，没有人能真正拒绝它们。当这些“粗劣之作”让我神魂颠倒时，我充满了罪恶感。但实际上，我应该向它们学习，毕竟，杂志插图所做的一切就是以天才与优雅来扣人心弦，懂得如何准确地击中目标——什么是最需要的，什么是典范，什么最引人入胜。应如席勒建议的那样：“……复制坏艺术家的欺骗……。”最后里希特补充道：“如果我们认为能够凭借一己之

力创造艺术，或认为抵抗欺骗的潮流，那我们未免太傲慢自大了。”²⁵ 他承认杂志插图一直吸引着他，“或许是因为它们有纪录片般的真实感。我在以一种明确的方式来追寻一些和最近的变化类似的东西：波普艺术（从大众而来）可能在美国已经流行开来，在这儿，这一见解也正在升温。”²⁶

从第一幅照片画中就可以管窥到里希特创新的灵光。与美国波普艺术消费主义和演艺界的基调并行不悖的是，里希特以独特的气质和欧洲的方式实现了图像的力量。他在联邦德国的一些杂志插图中发现了“文档”和“引导我们的图像”。追随这些例子，他希望通过引人瞩目的图像触动并感动人们。他说：“我不得不采用照片。它们为我和其他人都带来了意义重大的全新满足。这是我的信仰。”²⁷

他遴选图像呈现出模式化倾向：基本上来源于家庭相簿（很可能是他自己的）或者来自于当时发行量很大的杂志的插图（《明星》《迅速》《新手画刊》），这是由普通人和日常生活——包括梦想和幻想组成的世界。一些图像被隐蔽微妙地纳入他的《阿特拉斯》之中。英格丽·米斯特瑞克·普莱格已追觅到很多源图片，迪特马·艾格也同步地从里希特档案馆中搜寻源图片。但真正的问题是：什么才是里希特从浩如烟海的画刊原材料中寻觅图像的标准？为了回答这个问题，了解他如何在绘画中处理这些图式是有益的，体察他画展中的一些典型作品也便于印证。

1964年1月5日，《明星》杂志刊登了一篇关于暗杀肯尼迪的调查报告。顶部是两张照片，接下来是一张主管调查此案的沃伦委员会的照片。其下是一个中等尺幅的照片，表现了一个瘦高的看起来很沮丧的人向街上的黑人散发传单。标题暗示这组图片的主题是热门而且敏感危险的：因

为传单的内容是向菲德尔·卡斯特罗求助。在《奥斯瓦尔德》中，一个白人单独站立着，想完全和那些内容撇清关系，然而前面没画完的传单上实际上什么都没有，这是一种以喜剧和波普艺术的形式进行调侃（恰如罗伊·里奇特斯坦在1963年的《国际艺术》中所画的插图：《花圈的光芒》）。一些指涉现实的新闻报纸中的报道被保留了下来，但原始的内容已经被汰选，其主题亦被重塑。

相比之下，在油画作品《两辆菲亚特》中，里希特最低限度地利用森林背景前的两辆赛车表现出对巧克力棒的宣传。车的速度导致了图像的模糊，这似乎证明，或至少验证了，模糊是这一阶段大部分图式的特点。

《抬棺材的人》同样拥有一段与众不同的历史。按照故事介绍，一个连环杀手娶了一个女商人，随后将其谋杀。在此图中，不仅有两名男子抬着灵柩，还有一个老式的运载厢客，建筑物的外观亦填充了全部的视觉细节。这则剪报被里希特重构了，细节渐趋模糊，比《阿特拉斯》中的源图片更晦涩。这幅画作被一些强有力的姿态、笔触所支配。图像左边缘无法厘清的讲话气泡更使画面平添了一份神秘感。里希特又一次掌控了真实从而为建构一个拟像的现实开辟了道路，当然，这仍然基于新闻报道。

1963年3月，《迅速》杂志双页报道：150吨级船舶“格温多林号”在不明的情势下突然沉没于长岛而且无法找到，三具尸体已经浮出水面但其他六名船员已消失无踪。文章强调了此事件和几个类似事件的神秘性。

因此，作品《死亡》立足于一种来自传播和部分标题的想象。文献记录对于这幅图像当然是至关重要的，但并没有掌控图像，更没有明晰地指涉灾难事件自身的问题。一位半身已被压碎的