

· 世界当代艺术大师丛书 ·

形象的模糊

——里希特艺术笔记和访谈



J213/17

2007

世界当代艺术大师丛书

形象的模糊

朱其主编 · 湖南美术出版社

【编辑推荐】
编辑推荐：0131-4181102
地址：www.0131-4181102.com
中天网信：zhongtian-wifi.com
如有需要，请向：少昊印务公司
地址：湖南长沙

图书在版编目(CIP)数据

形象的模糊 / 朱其主编. —长沙: 湖南美术出版社, 2007

(世界当代艺术大师丛书)

ISBN 978-7-5356-2573-1

I. 形... II. 朱... III. ①油画-作品集-德国-现代

②油画-艺术评论-德国-现代 IV. J233 J213.055.16

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第000670号

世界当代艺术大师丛书
形象的模糊
湖南美术出版社·朱其主编

形象的模糊

(世界当代艺术大师丛书)

策 划: 张 卫

主 编: 朱 其

译 者: 朱 其 王春辰 王红媛 张 历 高 越

责任编辑: 张 卫 李 松

审 校: 王春辰

出版发行: 湖 南 美 术 出 版 社

(长沙市东二环一段622号)

经 销: 湖南省新华书店

印 刷: 长沙湘华印务有限公司

开 本: 787×1092 1/16

印 张: 17.25

版 次: 2007年10月第1版 2007年10月第1次印刷

书 号: ISBN 978-7-5356-2573-1

定 价: 68.00元

【版权所有, 请勿翻印、转载】

邮购联系: 0731-4787105 邮 编: 410016

网 址: www.arts-press.com

电子邮箱: market@arts-press.com

如有倒装、破损、少页等印装质量问题,
请与印刷厂联系调换。

序

2004年，我在奥地利维也纳国立美术馆的书店发现了一本里希特三十年的访谈和笔记文献的新书，书名叫《绘画的日常的实践》(The Daily Practice of Painting)。这本书囊括了里希特从1962年到1993年主要的访谈、笔记和各种文字写作。回国后，将这本书在中国翻译介绍成了我最大的一个愿望。

在1990年代后期，许多中国画家尤其是70后的新一代画家，在不同程度上受过里希特的摄影绘画和轮廓模糊风格的影响，年轻画家更是一窝蜂地效仿轮廓模糊的样式。但里希特本人在创造出这样一种魅力无穷的图像之时，他是怎么想的，很多国内的崇拜者基本上不太清楚。

虽然在这之后，国内也有一些艺术杂志零星地译介过里希特的访谈和介绍，但总体上还只是冰山一角，特别是里希特个人表述的艺术思想，几乎没有被介绍过。这本书的出版将会使我们对里希特有一个重新认识，也一定会帮助中国年青的一代画家认识到，在思想能量和坚忍的信仰意志方面，这一代人跟国外当代大师仍然有不小的差距。

这本书的翻译花了整整两年时间，前后经历了不少艰辛和波折。我本来是准备一个人翻译的，但后来因为事物繁忙，邀请了张历、高越一起翻译，当时她们还在读研究生最后一年，她们一边翻，一边还要完成毕业论文，还要找工作。等到翻译完，她们都已是大学老师。

后来又邀请了王红媛、王春辰翻译里希特艺术批评文献。王红媛正值小孩刚降生，不仅要照顾孩子，还要一边读博士一边应付繁忙的编辑部工作，断断续续搞了一年多。尤其要感谢的是王春辰博士，他担当了全部的英文校对和补译工作。邀请他加盟时，他正准备去英国，手头还有几部翻译书稿。他后来没走成，于是在几部书稿的百忙间隙，花了半年时间逐字逐句地将二十多万字校核了一遍。

本书主要为两部分，主要的部分是里希特三十年的访谈录、笔记、展览文案、信函等文献；另一部分包括权威批评家罗伯特·斯托尔(Robert Storr)对里希特的总体艺术评论，以及《1977年10月18日》组画的背景综述。有了这两大部分文献，基本上可以对里希特本人的艺术思想和西方艺术界对于里希特的基本评价有一个系统了解。

本书主要的翻译分工如下：

里希特个人思想文献部分：由我、高越(中国戏曲学院舞美系)、张历(天津美术学院史论系)三人译。

里希特绘画四十年评论：王红媛(中国艺术研究院美术研究所)博士译。

《1977年10月8日》背景附录：王春辰(中央美术学院史论系)博士译。

王春辰还负责全部的英文校对和补译，全书的中文校对和统稿由我负责。

最后，要再一次感谢参与翻译的全体合作者。他们在翻译本书的这两年正好是中国绘画市场走向红火的时期，也是学术界普遍浮躁的时刻。但他们不计报酬，甘于寂寞。这也使我对他们深表敬意！

2006年2月4日凌晨于望京

无望的拯救——里希特的绘画观念和实践

——文/朱其

作为二十世纪后期屈指可数的大师级画家之一，里希特艺术生涯的开始时期事实上并不是一个很幸运的时刻。在二战以后，绘画正处于一个衰败阶段，欧美艺术界最受推崇的是波普艺术和激浪派艺术，紧接着是概念艺术、极少主义、过程艺术等。里希特闯入艺术圈时有三个身份，即一个出生于东德（民主德国，以下简称“东德”）的欧洲画家。东德人、画家、欧洲艺术家，这三个身份中的哪一个都在那个时代处于艺术圈的边缘位置。

作为一个东德人，里希特刚到西德时还是一个流亡艺术家，不仅在生活条件上要比很多西德艺术家困难，在对资本主义前卫艺术的了解上，他几乎还不如一个西德艺术学院的学生，他到西德前甚至还不知道大名鼎鼎的杜尚。作为一个崇尚文艺复兴时代审美价值的画家，里希特要应对前卫派艺术的挑战，他获得一份奖学金以学生身份进入杜塞尔多夫艺术学院时，波伊斯已经是那个学校的教授，正在煽动一场人人都是艺术家的艺术运动。跟波伊斯相比，画抽象画和日常照片的里希特几乎还找不到北。作为一个欧洲艺术家，里希特还要像所有的欧洲艺术家那样面对来自美国新艺术的压力，承受来自美国艺术体制的霸气和国际声势。

从1961年进入杜塞尔多夫艺术学院学习，到1971年里希特像波伊斯那样成为这个著名大学的艺术教授，在波伊斯如日中天轰轰烈烈的同时，里希特度过了寂寞的不温不火的十年，除了1963年跟康德·鲁格一起搞的“一个资本主义现实主义的例证”的波普艺术展之外，里希特在这十年很少有名声大一点的活动。但也就是在这十年，里希特几乎单枪匹马地在抽象绘画和摄影绘画两方面踏上了孤独而辉煌的探索之旅。

1972年，第36届威尼斯双年展的德国馆为里希特单独开了个展，使得里希特杰出的绘画探索，尤其是在摄影和绘画关系方面的思想和实践，逐渐引起国际艺术界的广泛关注，他的名声也逐渐后来居上，成为二十世纪后期德国艺术的另一个重要代表。同波伊斯相比，里希特不是一个推翻既有艺术系统的反叛性艺术家，他主要是一个在传统基础上继续攀登高峰者。他的绘画思想具有丰富的张力和深刻的辩证性，但他的行为一直低调整理性。如果说，波伊斯总是一再突破艺术的界限，最终将艺术变成一场社会和政治行为；里希特在他的一生中几乎恪守着画家和绘画这个工作和自我身份，他的大部分时间都没有越出画室和学校课堂。他的一切艺术思想尽管也涉及宗教、政治、文化、审美以及各种新艺术媒介的思考，但这些思考几乎一切都是以绘画的可能性以及核心价值为出发点的。

里希特的重要性在于使绘画重新产生了一种新的可能性，并且重新定义了绘画的观念，在二十世纪后期绘画几乎处于死亡和每况愈下的时刻，使得绘画找到了传统美学理想在现代文化背景下的形象与观念的载体。如果说众多现代艺术大师都是致力于越出传统方式，寻找新的媒介和观念；里希特则是死守着绘画本身，他没有向绘画以外走，而是相反回到绘画的自我特性，寻找绘画的现代意义，吸收摄影的形象启示。

里希特可以说是绘画史上对于绘画自我特性认知得最准确和哲学的一个西方画家。他的思想和绘画实践告诉我们，上一代人的绘画和思想阐述只要还有模糊和不当之处，下一代人就仍然有深入一步的可

能性。如果下一代能够更清晰和准确地认识绘画本身，绘画本身仍然是可以突破的。当然这种形而上思考不能是在一个传统的视角下，而是要换一个角度重新看待这个本体。

里希特找到了这样一个角度，这个角度就是摄影。从摄影角度思考绘画也并不是他先知先觉找到的，而是由于摄影精确再现事物表象的优势最终使绘画在二十世纪初产生了危机，这个危机在二十世纪初就已经有现代艺术家开始反省，在半个世纪后，里希特依然被迫从摄影的角度审视绘画。可能很多艺术家不愿意或者已经放弃这么做了，但里希特痛苦而严谨地做了。

二

西方绘画传统的主要核心概念是再现，从抽象绘画起，现代绘画开始反对有主题和具象的再现性绘画，但再现性绘画（我们国内通常称作写实绘画）在二十世纪依然有不少画家做出杰出的探索，像里希特、斯宾塞、弗洛伊德等。因此现代绘画潮流主要就是在再现性绘画和抽象绘画两个潮流之间摆动。

里希特在抽象绘画和再现性的摄影绘画两个领域一直在同时进行探索。事实上，里希特的抽象绘画同样杰出，其水准在二十世纪后期抽象绘画中屈指可数。但外界关注更多的还是他的摄影绘画，在一般人看来，里希特参照摄影照片作为绘画的图像来源，使绘画视觉吸收了影像特征，尤其是里希特创造的形象模糊的视觉风格，成了里希特在艺术史上的一个个人标签。

里希特对于绘画和摄影有一种非常独特的看法。关于摄影和绘画的关系，里希特强调，他并不是将摄影作为一种绘画的辅助手段，而是在用绘画的手段制作摄影。他说：“我不是制作令你想起照片的画，而是制作照片。”他觉得很多不知名的摄影师拍摄的照片都要比杜尚的作品要好得多，摄影画面的力量要胜于绘画，这是因为摄影有一种直接真实的信息和事物自身的存在力量。

关于摄影和绘画的区别，里希特认为，如果有一幅画和一张照片都反映同一个杯子，那么照片显示的仅仅是杯子的表象，绘画则是接近表象。绘画本身是一个现实，里希特使用的“现实”这个词在此指的是绘画的手绘性，以及画布和颜料可触摸的物质性。由此绘画具有一种它自身的现实性，它也是现实杯子的替代品。

关于“形象的模糊”，里希特说，他刻意使形象的轮廓模糊，并不是为了创造一种个人风格的标记。他说“我使物体模糊，为了使每样东西同样的重要也同样的不重要。我使物体模糊，使它们看上去不那么艺术，而是技术化的、平滑的、完美的。我使物体模糊，以使所有部分都恰到好处，也许我还能模糊过多的不重要的信息。”

里希特实际上一一直在用摄影看待绘画，他认为“摄影已经取代了绘画的一个重要角色：画像、描绘的功能”。他反对一个画家过于注重绘画技巧性，或者做一种关于“绘画的绘画”的形式主义探索，而忽视对于绘画内容的表达。他觉得自己关心的是事物和画面，而不是绘画和绘画的画面。照片对里希特而言，具有事物的直接信息和画面感，不像绘画中的事物往往被绘画性所曲解。里希特是想借助摄影直接抵达事物本身，从而避免写生环节，因为写生制造风格，风格成为达到事物本身的障碍。

在里希特的眼中，摄影只是一种可以更客观地“看清”事物的手段。他说“我利用照片画画，就像伦勃朗利用素描，维米尔利用照相原理一样”。但他认为照片要优于写生，因为照片只是重复客体的表象，而“在素描中，客体是根据它的局部、大小、比例及几何形体被表现出来。这些组成部分被作为标志画下来，并被当作一个整体来理解”。这实际上是一种曲解实体，并由此产生了一种特殊风格的抽象。

在再现事物的第一环节，素描本身就构成一种风格，并且成为看清事物的障碍；而摄影只是单纯记录事物的表象，本身不会将客体风格化。当然里希特说的摄影主要是指人们不经意拍摄的主要是家

庭日常题材的业余摄影，他早期的大量摄影绘画主要也取材于日常摄影，很少有使用艺术化和主题化的摄影图片。

但素描在写生中成为一种风格的暴力一直是里希特所强调的，他说：“在我的画面中，我必须调动任何形式以避免暴力倾向的出现，因为我发现，例如，如果一个物体呆在它应呆的地方而没有随便改变位置，那么它就更有力量（那些必须在画面上出现的物体）。”“人必须喜欢没有风格的东西，诸如字典、照片、自然、我和我的画！因为风格就是暴力。”

对于事物本身绝对关注，几乎使里希特倾向于一个神秘主义的唯物论者。他说：“每一个物体作为最终不可理解的事物的一部分，也体现着这一世界；绘画具有的功能越少，绘画中的物体传达这种神秘性就越有力。例如许多很好的旧肖像越来越迷人，就是出于这种原因。”

三

从摄影对于绘画的影响历史看，里希特算不上一个严格意义的开拓者。在里希特之前，法国印象派绘画、玛格丽特的超现实主义绘画以及美国克洛斯等人的超级写实绘画都已经对摄影和绘画的关系有过实践，但这些绘画潮流都属于关于“绘画史的绘画”的前卫探索。

里希特的独特之处在于，他既不试图复兴传统的绘画文化，也不站在前卫潮流的前沿，他更像是一个对艺术传统和现代艺术的重新评估者，这可能是受到尼采“重新评估一切”的影响。他实际上既不是一个古典主义者，也不是一个现代主义者，他只是一个意识形态和极端主体实践的纠正者。在某种意义上，他总是试图使绘画和艺术价值回到它本身所在的位置，他认为那个位置才不受意识形态和政治行为的左右。绘画因而被里希特当做一种具有形而上色彩的事业，就此而言，里希特也可以被看做是一个形象哲学的唯物主义者。

在绘画认识上，里希特的绘画思想相当严密和富有思辨色彩，并不像他自己经常声称的没有任何绘画观念。里希特的绘画观念主要有三个方面。首先是关于绘画和艺术的宗教作用，这是核心的。他认为艺术不是宗教在现代社会的替代品，在宗教退出之后，艺术本身就提供了教堂的功能，因而艺术就是宗教本身，它不是提供一种新的意识形态，而是安慰心灵，并且追寻宗教的本质意义。也许未来还没有在现实中抵达，但可以在绘画中先达到和赞美。其次是关于绘画的一元论。他认为绘画没有内容和形式的二分法，绘画的内容、精神或者观念并不具有类似一件可以随意穿脱的衣服那样的形式，内容就是形式，思想就是绘画。第三是关于艺术和绘画的自主性。他强调，艺术尤其是再现性艺术使用一种可见的和可模仿的事物去再现不可见的和不可知的事物，但前者只是一种类比物，那只是艺术再现的条件，并不是艺术本身。绘画自身就是一种现实，绘画不是去再现什么，绘画就是它自身的现实。

里希特实际上不是在画照片，而是试图使绘画像照片那样反映事物的真实和存在的自我力量。他看似好像不满于现代绘画对于传统框架反弹得过远的激进后果，试图复兴传统绘画的方式，但实际上里希特对于古典绘画和现代艺术两者都保持一种距离。一方面，他承认传统意义的再现性绘画已经日落西山不再可能；另一方面，他也反对现代绘画形式主义的前卫实践，认为这偏离了绘画自身，过于政治化和观念的意识形态化。

这种基本上双重否定的态度，使得里希特实际上不再像众多现代绘画潮流那样进行绘画史的思考，他更多的是通过摄影模式的启示，试图使绘画越过写生环节产生的风格纱帘对于事物的遮蔽，使绘画直接跟事物本体和日常力量自身建立联系。几乎所有现代绘画潮流讨论的基本问题都是关于绘画性和绘

画本体，里希特探讨的则是排除绘画性，进而使绘画直接呈现客体的真实。

他认为绘画有三个阶段。第一个阶段主要是描绘背景，这些背景大多具有照相的和幻象的外观。第二阶段是开始毁坏、添加和修改最初的照相外观，绘画变成就像一种不可理解的又充分自我的事情。最后，里希特说“我试图超越我自身的阴影……”但他这种超越的方式是尽量将自我观念、风格、主题、想法、计划等自觉意识降低到最低限度。

他说：“就让一件事情顺其自然地发生，而不是去创造它——没有声明、没有解释、没有构思、没有创造、没有意识——全部目的是为了更真实、更丰富、更有生气，直到超出我所能理解的范围。”“绘画看起来难以理解，没有逻辑，毫无意义，它揭示了许许多多的方面，它消解了标准，因为它剥夺了事物的意义和称谓。它向我们展示了多重意义和无限变化，从而否定了单一意义和观点的出现。”

里希特在谈到这种方式时说，这实际上是将“自己限制在一个非常小的指令系统中，带有很大的蓄意性。”这是为了在每张画中尽一切努力集合大多数不同的相互矛盾的元素。他说：“我唯独关心客体。否则我不会在选择题材上这么挑剔，否则我也根本不会选择绘画。事物既是非逻辑的、不真实的、脱俗的、无意义的，同时又是那么合乎逻辑、真实、世俗和人性，令我如此着迷，因为这很吸引人。我宁愿在保持这种冲突的状态下画画，这就是为什么极力避免对任何物体做任何的改动，没有经过矫饰的物体更大众化、更具决定性、更持久而且更易理解。”

四

如果说，里希特在早期像是一个孤独甚至绝望的斗士，与各种艺术潮流保持距离，并进行意识形态去魅化的个人反省。但就像他自己所说，他试图自觉地将自己和绘画置于一种自我矛盾状态。在具体的艺术思考上，里希特的很多想法从单一的方面看都很有准确性和客观性，但相互之间难以统一成一个逻辑严密的思想体系。

他无疑也是一个极其自我矛盾的人。他声称不要风格，但最终形成的却是标签式的个人风格；他强调自己的绘画不是观念绘画，但他关于摄影和绘画关系的很多阐述实际上还是很观念。

他的自我倾向在艺术、道德、宗教、政治等很多方面，几乎是沿着各自的方向走。他在信仰上是个现代主义者，少年时期就受尼采的影响，不再信仰上帝。他在哲学上是个消极悲观的自我唯物论者，并具有神秘主义倾向。里希特在美学上则是个古典主义者。他喜欢拉斐尔和美丽的画面，尤其是喜爱像文艺复兴或者古埃及这样高尚的时代，因为“那时艺术是社会秩序的一部分，艺术会成为诸如‘纯粹、单纯的信仰’一类的事物，它将保护我们不受虚假的信仰、宗教和意识形态的伤害。”

在艺术和社会性的关系上，里希特既反对“为艺术而艺术”，也反对波伊斯式的艺术政治化。里希特主张艺术的自主性。他认为只有当艺术具有自主性，它才真正对社会有用。只有当艺术没有直接被利用于做实际工作时，它才真正与社会有关。里希特的艺术自主性概念主要是指艺术自身具有的语言和美学的拯救作用。也许是因为具有从东德到西德这样的社会意识形态的体验跨度，他并不赞同波伊斯的理想主义狂热和近乎神教式的艺术政治运动。

里希特认为每一种信仰都是非常危险的，从占星学到每一种严肃的宗教和所有伟大的意识形态。尽管那些意识形态的勇敢实践者尝试以全部的激情改变现实，但这通常导致灾难和危险。里希特说：“为什么我高度评价心理分析，因为它能带走偏见，把我们转变成负责的成年人、自治的生物，在缺少权威、上帝或意识形态的情况下，我们能更正确地更有人性地生活。因此失去这些是件好事。”

里希特纠正世界的方式显然是艺术，他心目中的艺术甚至具有一种宗教使命。他甚至认为，既然牧师和哲学家在这个时代的使命已经终结，艺术家就是这个世界上最重要的人，这是唯一吸引他的事情。这个立场强烈体现在他1988年创作的著名组画《1977年10月18日》。这套画是里希特艺术生涯中最具有广泛影响的巅峰之作。尽管里希特一直反对绘画涉及主题，但他晚年还是越出了只画日常照片的限制，开始画一些公共、新闻、政治和历史题材的照片。当然这些照片都是经过慎重选择，虽然题材上是主题性的，但照片素材的画面一般还是截取一种仿佛永恒瞬间的类似日常的画面。

《1977年10月18日》就是这样一组作品。这套绘画的主题是四个德国青年知识分子从街头抗议运动人士，最后成为有意识形态倾向的红色恐怖分子。这四个人是：安德里斯·巴德、古德隆·恩斯林、霍尔戈·梅斯和乌尔里克·梅恩霍夫。他们一度在德国各地制造了数起爆炸事件，其中包括爆炸德国警察局和驻德国美军司令部，震惊整个欧洲。被德国警方逮捕后，著名的法国哲学家萨特还专门去监狱探望过他们，但萨特也不能认同他们的激进做法。四人最后都因绝食抗议死于狱中。当时德国社会普遍怀疑他们四个人是被谋杀的，报纸上还刊登了他们四个人的验尸照片。里希特的组画就是根据这些新闻照片画的，他的画引起了社会争议。

里希特为自己申辩，强调艺术表现的是真实的人性，也许这个事件触动他数十年一直致力于挽救和体现的基本主题，即人类的孤独、无助和绝望。他同情这些恐怖革命者，同情他们对变革的毫无希望的愿望。里希特认为艺术和绘画的价值在于为这种人类的孤独、无助和绝望提供一种美好的安慰。这也是他不能割舍绘画的原因。他认为所有的理论都是绝对有限的，几乎是不能用的，但也总是危险的。里希特说：“如果我发现某些东西有作用，我会一直持续下去。这些东西必须具备两点：能改变绘画并且有超越绘画的价值。”

现在里希特已经做到了。他伟大的前瞻性的实践恢复了人们对于二十世纪后期绘画的信心，并且从过去绘画的终结之处重新打开了缺口。也许是因为在黑暗的隧道中孤独而绝望的行走，里希特早期的思想表达显得过于冷峻而理性，固执而自我矛盾。相对而言，他晚年的言论要显得宽厚而有人情味，对自己早年的言论和观念有所修正和解释。比如关于上帝信仰，里希特少年时就放弃了，但他现在说：“我的两个儿子接受洗礼的时候，我被深深打动了……那是我的文化，我的历史，过去两千年的天主教也许并不坏。”对于绘画的风格，他又解释道：“我宣称自己没有风格没有信念，大都是表示我对当代潮流的讨厌——或者没有风格只是一个借口，让我能画自己想画的画。”

里希特的一生就像他自己说的，他把自己看作博大精深的艺术文化的继承人。在过去一百年，在艺术创作和艺术思想阐述两个方面都很有天分，并且达到顶尖水平的艺术家屈指可数，里希特是其中之一。事实上，里希特不仅探讨绘画与摄影的关系，他几乎探讨了装置、波普艺术、美国、左翼、社会性、宗教以及意识形态等所有与艺术有关的一切方面，重新明确了绘画的角色以及绘画与内外因素的相互关系。里希特尽管反对过于强调绘画性，但他的绘画能力是一流的；他还具有几乎不逊色于理论家的思辨能力和语言表述能力。

在某种意义上，绘画和艺术对里希特而言，就像是一场无望的拯救！

绘画的日常实践

——1962年至1993年著述与访谈

1962年笔记

对于绘画或艺术的最初冲动一般来自于交流的需要、来自于集中自身的想象力处理事物表象的努力（事物表象是外在的，必须赋予名字和意义）。如果没有这一切，所有的艺术作品都会毫无意义，而且无法证明自身的正当性，就如同说艺术是为了艺术。

认为艺术复制自然的观点是严重的错误看法。艺术一直是反对自然的，而诉诸理性。

我们的每个词、每句话、每个想法都和我们身在其中的时代紧密相连，联系着时代的环境、时代的关联、时代的影响、时代的过去和现在。脱离时代独立而抽象地思考和行动是不可能的。在某种程度上，这令人安慰。对个体而言，吸取时代的经验既算约束也算是某种安全，即便面对灾难也可能如此。

如果期望或声称“让不可见的东西可见”，或让未知的东西可知、让不可想的东西可以想象，这都是没有意义的。我们可以得出关于不可见的东西的结论；我们可以相当肯定地假设它的存在。但是我们所能再现的只是一种类比物，它代表了不可见物，但不是它本身。

一个人没有任何借口来毫无辨别地全盘接受他人的观点，因为没有什么东西本身是好的或坏的，除非它涉及每个人特殊的环境和目的。这个事实意味着关于社会习俗没有什么是一定的或绝对的，它给了我们一个日常责任，就是去辨别是非。

有一种观点认为，正是因为绘画，人才之所以成为人。艺术创造意义并且使这意义具体化，如同宗教寻找上帝一样。虽然我们清醒地意识到这种意义和对它的描绘都是人为的，就像幻觉；但是我们永远不会放弃它们。因为信仰（冥思并解释着现在和未来）是人类最重要的特征。

艺术呈现事物的方式——风格、技艺和呈现的对象——就是艺术的状况，就像艺术家的个人品质（生活方式、能力、环境等等）是艺术的状况一样。艺术既和其赖以存在的条件相和谐又和它们相对抗。艺术自身既不是可见的，也不是可定义的：所有看得见的和可模仿的东西都不过是艺术赖以存在的条件，它们很容易被误认为是艺术本身。

一旦艺术创作变成某一“主义”，就不再是艺术创作了。还活着就是每天去探索形式、去为生而奋斗。（打个比方，社会关怀是当前被视为恰当正确的形式和方法，但是，凡是它被提升为社会主义、成了教条、秩序的地方，它就丧失了它最好的、最真实的品质，还可能变成罪犯。）

我来这里并非是为了逃离“唯物主义”。在这里，它的控制更是无所不在。我所做的就是摆脱掉社会主义者的罪恶的“理想主义”*。

* 画家曼弗雷德·库特纳、康拉德·鲁格、西格马·伯尔克和格哈德·里希特。

绘画与思想无关，因为在绘画中，思想就是绘画。思想就是语言——是一种记录——它发生在（绘画）之前和之后。爱因斯坦在演算的时候并不思考：他演算——从对前面的方程式反应中得出下一个方程式——就像在绘画中，一种形式是对另一种形式做出的回应一样。

艺术致力于建立一种共同体（Community）。这种共同体用一种共同的视野和努力，连接了我们和他人、连接了我们周围的事物。我所关心的永远不是艺术，而是艺术能干什么用。

由于没有什么什么是绝对正确和真实的，我们总是追求着某种最主要的、人为的、人性的真实。我们判断并确认总是排斥其他真实的真实。艺术在这种真实的制造过程中起到了决定性的作用。

科学当然已经影响到艺术。对一个阿芝台克人来说，落日是一种解释不了的现象，如果没有想象中神的帮助，他根本无法应付这类事情，甚至活不下去。很显然这类现象曾经被解释过。但是现在多到无法想象的可解释的事物，在我们的头脑中已经成了无法解释的怪诞事物，这些古老的图像/Images)就像泡沫一样爆裂。对所有无法解释的事物的思考（如当我们仰望群星闪耀的天空时），并且我们不可能将所有感觉化为怪诞事物，这些都那么影响我们，以至于我们需要忽略它们才能生存。

这可能像是古怪的想法，不知道自己去哪——迷路了或失踪了——显示了最大的信仰和乐观，恰恰和求稳求妥的做法相反。要信仰，人们必须是失去了上帝；而去绘画，人们必须是已丢失了艺术。

写给一家新闻影片公司的信，1963年4月29日

杜塞尔多夫《新德意志新闻周报》（New Deutsche Wochenschau）

亲爱的施密特（SCHMIDT）先生：

冒昧地打扰您，因为我们一群年轻画家举办了一个不寻常的展览，这个展览正在杜塞尔多夫的凯瑟大街（KAISERSTRASSE）区的一个即将废弃的商业区内进行。这个展览不是商业操作，只是一个纯粹的展示，画廊、美术馆和公共展览机构都不是适宜的展地。

这个展览最主要的吸引力是作品的主题。因为在德国是首次，我们展出的绘画适宜被诸如此类的术语称呼，如波普艺术、废物文化、帝国主义或资本主义的现实主义、新客观、自然主义、德国波普等等。波普艺术承认现代大众媒体是真正的文化现象，并把它的特质、形式和内容通过技巧渗入到艺术中，因而它根本地改变了现代绘画的面貌，开辟了一场审美的革命。波普艺术已经使传统的绘画——和所有它的失传、它的孤立、它的造作、它的禁忌和规则——完完全全过时了，并且通过创造一个新的视觉世界，迅速成为国际潮流，获得认可。

波普艺术不是美国人发明的，我们并不把它看作一件舶来品——尽管它的概念和术语主要在美国产生并且在那里比在德国流行得快。在德国，这种艺术追寻它自己系统的独立的发展。与之类比，美国波普艺术源自于那些定义好的心理、文化、经济因素，在这里和在美国是一样的。

我们认为《新闻周报》应当见证这个“德国波普艺术”的首次展，我们请求你考虑报道的可能性。如果你想要进一步了解我们、我们的工作和想法的详细情况，我们很愿意提供。

我们*期待着你的回信。

诚挚的

格哈德·里希特

杜塞尔多夫市哈腾大街 (Huttenstrasse) 71 号

电话 18970

程序和报告：展览《波普中的生活——一次资本主义现实主义展示》（1963 年 10 月 11 日于杜塞尔多夫）

请注意为你安排的号码是：

《一次资本主义现实主义展示》程序（罗马数字）和目录（字母）

波普生活

杜塞尔多夫市弗林格大街 (Flingerstrasse) 11 号 1963 年 10 月 11 日，星期五

I) 上午八点开始。四楼

A 等候室，四楼（由鲁格和里希特装饰）

II) 当叫到你的号码时，请参观四楼一号房间，要求严格遵守纪律。

B 一号房间：鲁格和里希特的雕塑

（外加一件从波伊斯教授处借来的雕塑）

（有垫子的长沙发椅和艺术家

带脚踏开关的地灯

带滚轮的桌子

坐着一位艺术家的椅子

煤气炉

椅子

带有底座的可调整的桌子和花

布置好的茶推车

装满东西的大碗柜和电视机

从波伊斯教授处借来的衣服）

III) 当叫到你的号码（大约晚上八点四十五分），参观一楼、二楼、和三楼的其他展室。展期间 (Polonaise)，请勿吸烟。

C 所有展室（由鲁格和里希特选择）（五十二号卧室，七十八号起居室，厨房和育婴室，两位画家的绘画作品；尊贵的客人，施美拉 (Schmela) 和肯尼迪 (Kennedy) 先生

IV) 参观完后，请看 A 及其他部分。

有待修改。

感谢您拨冗垂顾。

康拉德·鲁格 (Konrad Lueg) 和格哈德·里希特

报告

[1963 年 12 月 12 日] 在家具店内的展览计划，杜塞尔多夫。有效空间包括四楼办公区的一个房间，可用空间 32 平方米。

这个地方拒绝了很多展览概念，而决定举办如下的一个展示：

- a) 整个家具店不做任何改动地展示。
- b) 用做展览的房间本身就是件纯粹的展览品。一个日常起居的房间作为艺术品被展示，其中填满了适宜的器皿、食物、饮料、书籍、古董以及两个画家。那些富于特色的家具像雕塑一样挺立在底座上，它们之间的实际距离被无形中拉大了，强调它们作为展品的地位。
- c) 1963 年 10 月 11 日的展示计划顺序。

1963 年 10 月 11 日开放的展室清单：

- I) 有很多窗户的过道展室（26 个大窗户），办公室入口，电梯上四楼。
- II) 等候室（四楼的一个大的平台），墙上：两块刻着等候室字样的木板。14 对鹿角（在波梅拉尼亚（Pomerania）射猎，1938-42 年）。展示：39 把简单的椅子。为了 1963 年 10 月 11 日，每一把椅子上都有弗兰科夫特·阿尔戈梅恩（Frankfurter Allgemeine）的拷贝。楼梯上放置着各种各样的杂志图片；电梯的两边放置着两个电梯大小的图形（金属丝网上纸本，漆和油彩），表现的是艺术商阿尔弗雷德·施美拉（Alfred Schmela）和总统约翰·肯尼迪，整个空间闪烁着阴冷幽暗的黄光。
- III) 展览房间。在九个白色的底座上放置着下列东西：一个茶推车，车上摆着一瓶花，车下的隔板上放着一件丘吉尔的作品和家居杂志萧内·沃农（Schoner Wohnen），一个混放着各种东西的碗柜，一把酒红色的椅子，一个煤气炉，一把绿色的椅子。K·鲁格坐在上面（暗色的套装，白色的衬衣，领带）。一个很小但很特别的桌子；桌子上放着一台电视机（播放阿登纳时代的新闻）一个小的立式台灯，一个长沙发椅。K·里希特（蓝色的套装，粉色的衬衣，领带）斜躺在上面看一个侦探故事。一个供两个人喝咖啡的桌子，上面放着切好的坚硬的蛋糕、圆台形蛋糕和咖啡，外加三个玻璃杯和一个装着三瓶啤酒、一瓶烈酒的塑料袋。墙被刷成白色，没有画片和别的装饰。下一扇门是一个衣柜，里面挂着波伊斯教授的办公服装（帽子、黄色的衬衣、蓝色的裤子、袜子、鞋子。上面系着九个小纸片，每个上面都有一个棕色的十字架；下面是一个放着食用椰子油和人造奶的纸板箱。）整个房间被非常明亮温暖的荧光灯及落地灯照亮；房间里持续散发着空气清新剂的松木香味。
- IV) 五楼广泛展示所有流行的家具（81 号起居室、72 号卧室、厨房、独立的小空间、贮藏室。家具、地毯、墙饰、家电，器皿将壁橱、小卧室、房间、楼梯和通道塞得满满的）。许多卧室和起居室部分的装饰品中，有鲁格和里希特的绘画。
K·鲁格的绘画有：《四个手指》、《祈祷中的双手》、《纸盘上的小香肠》、《衣架》。
G·里希特的绘画有：《嘴》、《教皇》、《雄鹿》、《新天鹅城堡》。
这些房间是正常的光线。

晚上八点。两个商店雇员站在入口，按顺序散发个人号码。总共 122 个参观者，一小部分在活动结束前离开。

观众乘电梯上四楼进入等候室。整栋楼的广播都在播放舞曲并伴有播音员的声音，欢迎参观者的到来并请他们按号码顺序参观展室，每六到十个人分为一组，三到五分钟一组。第一个被叫进展室的观众犹犹豫豫。房间不久就挤满了人。大约八点半就没人再注意广播，每个人只是想往里挤。为展览准备的食物和饮料被观众吃光，碗柜上的一些东西也被拿走。

晚上八点五十五。参展艺术家从他们的底座上站起来，他们和播音员邀请观众开始游览。

里希特带着第一组观众去三楼的卧室部分；鲁格和更多的观众随后。

扩音器继续播放舞曲，并播放着从家具展目录中挑选的文章。参观者从三楼到楼下的起居室，然后穿过储藏室来到地下室的厨房。

大部分参观者没有按规定路线参观，零零散散地散落在不同的展室。

大约晚上九点，所有的参观者都到了厨房部分。他们在41厨房展室席地而坐，喝着提供的啤酒。

一观众（学艺术的学生）脱得只剩条泳裤以示对展览的抗议。他胳膊底下夹着衣服被护送出这所建筑。

到晚上九点半，最后一个参观者已经离开这所建筑。

1964 年笔记

当我还是一个孩子的时候，我就拍了许多照片，并且我和一个摄影师关系很好，他教了我不少摄影技巧。有一段时间我在一间摄影室做助理，每天冲洗大量的胶片，这工作让我在相当长时间里对摄影感到厌倦。后来我去德莱斯顿（Dresden）上学，只学习绘画——一种受贝克曼影响的现实主义风格。

1961 年我和格茨（Gotz）一起去杜塞尔多夫学习时（那时我刚刚搬到西德），是我沮丧心情的开始，而和激浪派（Fluxus）及波普艺术的相遇，最终让我建立起了信心。

我的第一幅照相绘画，我是受了高尔（Gaul）的影响，在瓷器上画了许多的画。一天我得到一张碧姬·芭铎的照片，我就把它画成了一张有灰色投影的画。我有很多这样的画，实际上，我觉得参照照片画画是任何人都能做的最无趣的事。

我搜集照片，（现在我仍有许多别人给我的照片）并且经常拿出来看看。这些照片不是所谓“艺术”照，全是由非专业人士或普通新闻摄影师拍摄的，艺术摄影师的技巧很容易被看穿，然后就变得令人厌倦。

发生的事情、画面、客观物像，非专业人士用自己的方式处理这些问题的能力足以使每个艺术家汗颜，艺术家曾经拍出过比非专业人士更好的照片吗？

构图是另外一个需要讨论的问题。在我挑选照片时，这绝对是一个不重要的因素。我的意思是说，一张照片的吸引力不在于它的构图，而在于它要表达的内容和它的信息含量，但另一方面，构图总有它的作用。

打个比方说，玩洛托牌时，以看起来能成功的方式排列却很难对出六个不同的数字，然而，数字被抽补后出现的结果从每个方面说似乎都是完全正确的并且是可信的。

我喜欢简单构图的“自然的”照片，这就是为什么我比较喜欢《蒙娜丽莎》的原因，构图简单。无论哪一个方面，我的作品都需要借鉴传统艺术而非其他。

我认为绘画的母题确实存在某种特殊问题，即便是同样作为艺术的客体，饲料甜菜和圣母玛利亚也绝对不会具有同样的价值。绘画（Peinture）的精湛技巧仅仅是对取消这一问题的一种尝试。我憎恨技巧的迷惑性，例如：能够随心所欲地画现实生活中出现的東西，甚至更糟糕的是综合一些因素独创出现实生活中没有的东西；一种特别的形式，一种特别的构图或者是一套古怪的色彩安排。这些都太容易了，以至于有许多画家过于注重技巧的因素而忘记了考虑画面本身，他们太有天赋了而没有画出好的绘画。会做某事绝对不是做某件事的理由，这就是为什么我喜欢“自然的”照片的原因，除了忠于事实我不想做别的。

我没有特别偏爱的绘画母题，很自然的，特别的事情对我有特别的吸引力。但是我不想让自己定格，照片能够呈现这个世界的许多方面。

我也参照我自己拍摄的照片画画，当然，我可以以我的意志来拍摄这些照片。

我仅仅用绘画复制照片，并且是让它尽可能的像照片。因此，我避免使用刷子并且画得尽可能的平，像曝光过度 and 缺乏聚焦这样的问题在无意之中都能够找到解决的办法，但是它们可能对画面的氛围有决定性的影响。现在，我有时采用另外一种方式工作，这样一来，画面就取决于技巧。例如《门和窗》就是在我模糊的经验基础之上画成的。技巧的确是另外一个需要讨论的问题。

或许有一天，我会发现有些事情做起来比画画有意思！然而，此时此刻我习惯用刷子和颜料工作，我发现这两样工具都很简单，而且比拍照有更多的潜质，拍照太受制于重复的技巧。而绘画，甚至在我做最简单的临摹的时候，都会有新的想法悄悄溜进我的头脑，不管我想不想，甚至是一些我没有真正领会的东西。

资本主义现实主义

同与我有相同想法的人接触，这群人对我而言意味着很多，我不再孤立。通过深入的交谈，我们已经很清楚彼此的想法。就像把我关在乡下不会对我有任何作用一样，人们都需要依靠他自己的环境来成长。因此，同其他艺术家交换想法，尤其是同鲁格和波尔克，这对我有很大的意义，从中我吸取到了我需要的部分东西。

展览海报：〈克拉森与里希特〉，1964 年于慕尼黑的弗莱德里希 - 达莱姆画廊（Galerie Friedrich & Dahlem）

规定：飞到格平根 - 贝奈克（Goppingen-Berneck）并回到在罗斯 - 基里安斯多夫（Roth-kiliansdorf）的起点，总共 147 公里，恶劣的天气能引起许多的紧急迫降。鲁道夫·林德纳（Rudolf Lindner）在第二次训练后从海茨·胡斯（Heinz Huth）的标准水平的飞行中（处于领先地位）是第一名成绩，大约飞行 100 公里后，在波门基尔茨（Bohmenkirch）附近迫降他的阿波罗号。罗尔夫·坤茨（Rolf Kuntz）、布伦瑞克（Braunschweig）在豪斯科内希特（Hausknecht）着陆，波门基尔茨附近，海平面 694 米。当这些被报道出来时，世界冠军海茨·胡斯和公开级别（open class）的领先者鲁尔夫·西班牙尼克（Rolf Spanig）仍在空中飞行。

约翰·安东尼·斯威特(John Anthone Thwaites)与格哈德·里希特的对话，西格玛·波尔克文字整理，1964年10月

问：里希特先生，你是德国波普艺术家中最具天赋的一个，你经历了这个艺术运动初期遇到的所有困难和敌意，现在你在这场运动中占据了重要的地位。或许，你本人能够告诉我们一些你的作品以及你的艺术的发展的情况。

答：我有许多作品，我在艺术上也得到了很好的发展，而且我还在精神上 and 身体上得到了良好的发展。我来回地伸拉健身器。斯威特先生，如果你看到我的新画，你会很吃惊的。

问：为什么？

答：因为它们是那么棒！在你的生活里你从来没有见过这么好的作品。我不能把它们给任何人看，因为每个人都会感到震惊。因此，我首先在所有的画上蒙上布，然后，在适当的时候，我把它们全部画成白色。

问：现在呢？

答：现在我什么都不画，因为我不想为整个人类而心中不安。

问：有多少人因为你的作品而受害？

答：确切的数字我不知道，当然确切的统计确实存在——已经成百上千——但我不关心琐事。早先的情况更有意思，当时东欧最大的死亡集中营使用了我的绘画，那些集中营的犯人常常在第一次看到画时发生猝死，它们不过是很简单的作品而已。看过第一次展览而幸存下来的人可能被画得更好的画杀死。

问：你的素描呢？

答：我没有多少素描。布赫瓦尔德(Buchenwald)和达萧(Dachau)每个人有两张，伯根-贝尔森(Bergen-Belsen)有一张，这些素描的目的多数是让人痛苦。

问：据说，俄国人那里有五张你的画，是这样吗？

答：我不知道多少。

问：斯大林用其中的两幅进行他的恐怖统治，在杀了成千上万的俄罗斯人后，据说他偶尔见到你的一幅画，不到一秒钟就倒地而死了，是这样吗？

答：我不知道，但我最好的一幅画在苏联。

问：接下来你怎么做的？

答：我没有再继续画，因为我不想到处散播恐怖和焦虑，我不能减少地狱的人数。但现在是时候我该推出我的绘画并告诉别人我的想法了。人们进入一种惊恐状态，神经脆弱不堪，变得没有生机，那是最坏的影响。然而，我仍然不能确切地说，因为根据别人告诉我的，我已经造成了失聪、头发脱落（主要是妇女）和肢体瘫痪。

问：听说你卖画给美军，这是真的吗？

答：对此，我不能和你说什么。

问：你有没有任何顾忌或别的什么吗？

答：我是一个艺术家。

问：你信上帝吗？

答：不信。我相信我自己，我是最伟大的，我是所有人中最伟大的！

问：谢谢你，里希特。

答：不客气，斯威特先生。

给海纳·弗里德里希的一封信（1964年11月23日）

亲爱的海纳·弗里德里希（Heiner Friedrich）先生：

再次感谢你的来信（我已经邮寄明信片表示谢意），我原想等到两个展览开幕后再给你写信。所有的事情都往后推了，我还没有拿到前言和海报（或者有一个副本），请来信告诉我需要寄出多少。海报的效果非常出色，尤其是如果你连着贴三张，从上到下，但是要注意顺序。

亚尔林（Jahrling），你知道这海报，我会送过去很多。你当然也知道这间展厅，那是一个很棒的展示绘画的空间，展览会给人们留下非常深刻的印象，像这样的展览完全可以做一次深入的报道（如果说还有什么别的，那就是所有的东西看上去都有一种装饰性，特别的好）。

开幕式热闹而有节日气氛，虽然我们根本没有安排演出，只是播放了收音机里的舞曲。鲍姆（Baum）夫妇（他们收藏了我的《秘密》）买了我和波尔克一人一张画，还有鲁格的一幅人物画《足球队员》，是用胶合板切割制作的，色彩艳丽。我的画是一幅题为《甲板椅》的斜靠着的女人像，我不知道是以多少钱成交的。亚尔林和布莱克最后成交的价格都相当高，有些画价格超过了你出的价钱，如果你需要我会将确切的数字寄给你。他们的成交价仍然居高，因为我们的两幅画的价钱只是他们的三分之一。

我在亚尔林的画展中展了很多画，包括《钢琴》共有22张，事实上这几乎是我所有的画。我不能给你更多的画了，我的意思是说我仍然非常喜欢《雄鹿》，或者是《黑人》、《大教堂》、《妨碍者》，那些新的画（诸如《驯服的袋鼠》，但可能画得不够好），再有就是两三幅别的画。

我的观点是同时举办两个展览非常困难，我不会再这么做了。我必须也慢慢地画些画，更加安静地来画（这样当我有一个好的想法时，像《驯服的袋鼠》，我就能将它画得更好）。我认为你会明白的。我们还是谈一下正题：我不打算再画在棉布上了，这在技术上太困难了。

布洛克（Block）今天写信告诉我，展览推迟到了11月21日星期六下午两点，这是为了确保有“足够的艺术史文献”。我为开幕式送去了一卷商业新闻磁带、政治报道和布莱姆（Brehm）的《动物生活》的一个章节，这些内容通过PA系统播放。《海牙现实主义者》（Hague Realists）11月21日开幕时，布洛克安排了一个“夹心人”站在学院门口，“夹心人”的前面贴着我的海报，后背上的海报则写着“在布洛克画廊的德国新现实主义等等”，还有一位年轻女士散发布洛克画廊奖金竞赛的传单：“请数一数有多少德国艺术家正在从这个展览中消失，为什么？”