

# 傑賀·李西特的風景畫 及其「非典型」徵候

Gerhard Richter's Landscape Painting and Its  
"Atypical" Pattern

李宏泰

Li Hung-tai

國立臺灣師範大學美術系博士生

Graduate Student, Department of Fine Arts, National Taiwan Normal  
University

專題：美術館與當代藝術的新敘事者身分

## 摘要

德國藝術家傑賀·李西特 (Gerhard Richter) 在現、當代的藝術發展中，無疑是具有舉足輕重的影響力。自1960年起，李西特即透過不同媒材的試驗，展現豐沛、多元的藝術表現，在歐洲風起雲湧的前衛藝術運動中，顯得獨樹一幟。然而在橫跨半個世紀的創作歷程中，李西特最令人富饒興味的莫過於他在繪畫的探索與挹注，其多向度的創作面向與表現，每每造成藝術評論者的激辯與迥然不同的詮釋方式。基此，本文欲透過李西特的作品，試以其風景畫作為變異切片，檢視他對藝術術語的運用、轉移及省思，並企圖從中觀照出傳統繪畫如何成為新的藝術命題。再者，文中就李西特的創作手法「照相—繪畫」(photo-painting)，剖析攝影影像與繪畫動作之間的關係，其如何造成某種迴圈式的雙重否定，繼而探究「風景畫」的質變與越界身分，亦即本文欲提出的「非典型」(atypical) 徵候的藝術觀點。

---

關鍵字：傑賀·李西特、照相—繪畫、風景畫、非典型

## Abstract

Undoubtedly, German artist Gerhard Richter's significance and influence in the development of modern and contemporary art is well known. Since the 1960s, his rich and varied art works, application of various media, and execution of provocative experiments won him unique status in the Avant-guard movement within the art world. During the half century in which he devoted himself to art making, Richter remained passionate about painting while experimenting with a wide range of art techniques and genre. This zeal has been perhaps the most interesting aspect of his career. Richter's diverse techniques, shifting subject matters, and prolific production have resulted in unending arguments amongst art critics over the interpretation of his work in different contexts. Considering these differing viewpoints, this essay provides a survey of Richter's works, particularly his landscape paintings. I will point out how his paintings shifted into "atypical" practice by revealing the ever-changing process and transitory nature of landscape paintings from the past to the present. Additionally, I will analyze Richter's "photo-painting" and argue that this "in-between" application of photographic images and paintings creates a dual negation or what I term "atypical" pattern.

---

*Keywords:* Gerhard Richter, photo-painting, landscape painting, atypical

## 一、前言

1961年，傑賀·李西特 (Gerhard Richter, 1932-) 從東德搬離，前往藝術風氣較為自由的西德杜塞多夫 (Düsseldorf) 發展，這段經歷不但是藝術家本人生命的轉捩點，也是照見其藝術創作「非典型」(atypical)<sup>1</sup> 徵候的重要參涉。其一，李西特雖然深受當時的前衛運動鼓舞，但他卻對任何形式的藝術機制 (或運動團體、或宣言主張) 皆保持謹慎的距離；此外，他對藝術的省思不但深刻，而且活躍，以致於他的作品豐富多元，卻也令人難以分類界定。其二，自1960年代中期以降，李西特以「照相—繪畫」(photo-painting)<sup>2</sup> 的手法繪製了一系列風景畫，不論是鄉間小鎮，還是山景水文，甚至天邊的一抹雲彩，都成了他創作的另一個重點面向；然而同此期間，他尚且持續著抽象主題，因而相對於巨幅抽象畫作的展現，以具象的形式表現風景畫，似乎是極不尋常的作法 (Elger, 2011: 17)。雖然風景畫對李西特而言並不陌生，此點或可追溯至他在德勒斯登美術學院的學生時期 (Dresden Art Academy, 1952-1956)，甚至更早 (Nugent, 2006: 82-83)，風景畫便往復出現在他的創作主題上，和其他繪畫題材 (例如肖像、靜物等) 齊頭並進，這在他的創作脈絡裡可說是屢見不鮮；但與其把1960年代後的風景畫，當作他創作生涯中主題的延續或歷史的回應，倒不如應將其視為某種藝術回歸的「非典型」徵候。<sup>3</sup> (Godfrey, 2011: 73-74)

本文主要透過李西特的作品，以及他對藝術的用語及省思，試圖對照出當代與傳統繪畫藝術的關係與命題。透過這種迴圈式的檢驗與比較，其目的是提出一種「非典型」徵候的藝術觀點，一如呼應到李西特面對藝術的態度，嘗試勾勒出後現代語境中

- 1 「非典型」是本文用以指稱李西特的藝術思想與作品之間的關係，及其所伴隨而至的問題場域。由於李西特的創作面向極為廣泛，例如人物畫、風景畫、靜物畫，乃至現成物的裝置等；復又加上他悖論式的思考模態，以及不輕易掉入形式主義和詮釋學派的窠臼，導致傳統的藝術史學的分類法難以說明清楚其作品的定位。這種不定形、破碎的、反常的、流變的性質，貫穿於他的作品及言談當中，因此相較於「典型」(typical) 範式的風格分析，筆者以「非典型」徵候代稱，此舉或可延伸至吉爾·德勒茲 (Gilles Deleuze, 1925-1995) 對「非人稱」(impersonnel) 的勾勒，將作品視為一種自為的生命體；此點將在後文與浪漫主義精神的對照中，進一步析論。針對「非人稱」與「非人稱性」(impersonnalité)，相關細節，請參見陳瑞文，〈德勒茲創造理論的非人稱與非人稱性〉，《國立政治大學哲學學報》25期(1)，2011年，頁1-45。
- 2 「照相—繪畫」是60年代李西特所使用的繪畫表現手法之一，主要畫的是他自己所拍攝的人像、物件或景緻，其透過關注影像本身的視覺性，而降低資料傳達的陳述性，進一步使人思考繪畫與攝影之間的辯證關係。這與後來70年代的「照相寫實主義」(Photo Realism) 或「超級寫實主義」(Super Realism) 所使用的方法雖有所混淆，但在精神層面卻是截然不同的企求。相關細節，請參見陳淑華，〈繪畫？抽象、具象？前衛、傳統？——從李西特的攝影繪畫創作談起〉，論文發表於「形塑自然面向：楊飛雲師生北京、臺北巡迴展覽學術交流研討會」(陳淑華，2008：9-32)。
- 3 「李西特的『風景畫』何以能當作合法性與批判性的檢視對象？」此乃諸多評論者的疑問。在此或以三個術語：「風景」(landscape)、「繪畫」(painting)，以及「抽象」(abstraction) 進行理解，透過這三個層面疊合與交叉辯證，馬克·葛德弗萊 (Mark Godfrey) 認為，李西特的「風景畫」具有殊異性質，其不必透過傳統歷史畫的手法，亦能藉由「風景」闡發批判性思考；而這也是本文將之借作「非典型」徵候切片的原由之一。

的藝術模態。然而誠如前述，李西特的創作面向相當廣泛，在此僅以他的風景畫為例，作為一種微型論述，企圖觀照出他怎麼看待繪畫，以及繪畫如何再以一種殊異身份，展現當代「藝術一人」的處境與問題。是故，本文將會從李西特的表現手法著手，探究「照相—繪畫」如何作為一種藝術策略，並促使形式分析與風格論述失效的原因。再者，耙梳浪漫主義的論點與精神，延展李西特對傳統繪畫的看法，以及相為對應的理由，並且從中引導出其「非典型」徵候的觀點。最後，承續該觀點，文末將歸結李西特如何透過作品，進而闡發藝術本質的認識論。

## 二、「非典型」的表現手法：「照相—繪畫」與風格問題

就繪畫所呈現的視覺形式而言，或稱之為某種體裁或風格，抽象主義與寫實主義之間似乎有一道跨越不了的鴻溝，而這個看似二元對立的藝術問題，正好也橫亙在李西特的作品與觀者的疑竇當中。<sup>4</sup>然而，在1973年的某次受訪裡，李西特則認為抽象與具象之間的不等式其實並不存在，他表示：

在一幅風景畫與抽象畫之間根本沒有任何差別。在我心中，「寫實主義」這個術語並沒有任何意義。我拒絕把自己圍限在某個單一選項——如某種外部性的相似，或某種不可能存在的風格整體之中 (Elger and Obrist, 2009: 72)。<sup>5</sup>

對李西特而言，體裁或風格並不是藝術所應關注的問題，他認為「風格是某種完全外部的東西」<sup>6</sup> (Elger et al., 2009: 80)；亦即一張色票 (colour chart) 或一片風景【圖1】-【圖2】在外觀上雖然看似南轅北轍，有所不同，但實際上兩者都反映了相同

4 例如1962年的作品〈桌子〉(Table)，李西特藉由義大利建築與設計雜誌上的插圖，重新繪製了一張具現代感的桌子，並在這張單色的「照相—繪畫」上，以抽象、狂放的筆觸破壞原本完整精準的畫面，此舉不啻在藝壇中投下一枚震撼彈，同時也造成許多藝評者的激辯 (Elger, 2009: 46-48)。

5 "Interview with Irmeline Lebeer, 1973." 本文針對李西特的相關引述，主要來自 Dietmar Elger and Hans Ulrich Obrist (ed.), *Gerhard Richter: Writings 1961-2007* (New York: Distributed Art Publishers, 2009) 一書，此版本是延續 Hans Ulrich Obrist (ed.), David Britt (trans.), *Gerhard Richter: The Daily Practice. Writings 1962-1993* (London: Thames & Hudson/ Anthony d' Offay Gallery, 1993/1995)；其中收編了李西特本人的筆記、信件與訪談記錄。在此與後文之中，引述除了標註該書的頁數外，將另行備註引述之篇章標題，裨益參考。再者，引述之原典出處亦可參考該書的附錄，其中皆有詳盡羅列，在此不另行贅述。

6 "Interview with Irmeline Lebeer, 1973."

專題：美術館與當代藝術的新敘事者身分

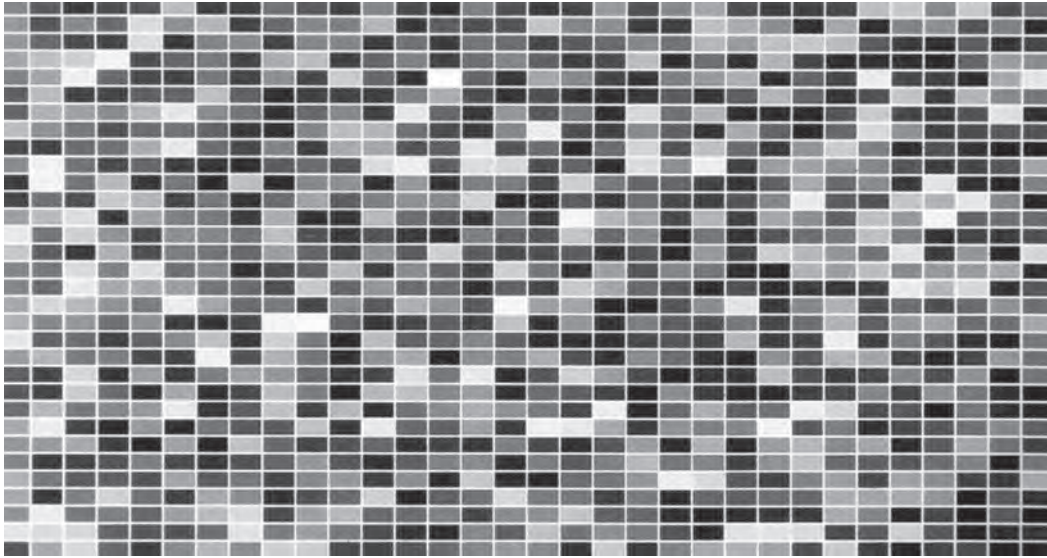


圖1 傑賀·李西特 (Gerhard Richer) ,〈1024個顏色〉(1024 Colours) , 瓷釉、畫布, 254×478 cm , 1973 , Centre Pompidou, Musée national d' art moderne, Paris



圖2 傑賀·李西特 (Gerhard Richer) ,〈科西嘉島(晴)〉(Corsica (Sun)) , 油彩、畫布, 254×478 cm , 1968 , Private Collection

的基本態度。<sup>7</sup>李西特對藝術的基本信念，不但反映在他對風格分類的批判上，而且也體現在藝術方法的實踐。他甚至直接的表示：「我喜歡任何沒有風格的東西：字典、照片、自然、我自己和我的畫作（因為風格是一種暴力，而我不暴力）。」（Elger et al., 2009: 32）換句話說，李西特把這兩者（具象、抽象）看似敵對的關係及問題，在「照相—繪畫」的場域中照見其本質性的問題，並使之在藝術哲學裡產生激烈的辯證。

大量使用「照相—繪畫」的表現手法，可追溯至1962年左右。當時李西特看了第二屆卡塞爾（Kassel）文件展之後，抽象表現主義，如傑克森·波洛克（Jackson Pollock, 1912-1956）的作品，不但令李西特受到強烈的衝擊，而且似乎也促使他重新檢視自己的藝術學習歷程，並終究於1961年轉往杜塞多夫發展。<sup>8</sup>（Elger et al., 2009: 13）到了西德，在一個充滿自由、前衛的藝術思潮裡，如不定形藝術（Art Informel）、激浪派（Fluxus）、新達達（Neo-Dada）、新寫實主義（Nouveau Réalisme）與普普藝術（Pop Art）等，給予了無羈絆的李西特發展的舞台。他除了試驗不同的媒材創作外，更與志同道合的友人<sup>9</sup>於1963年10月，共組了名為「資本寫實主義」（Capitalist Realism）團體，並在杜塞多夫的一間傢俱倉庫進行展演，用以對抗東德的「社會寫實主義」（Socialist Realism）。當時這一場「普普生活：資本寫實主義的宣傳」（Life with Pop: A Demonstration for Capitalist Realism），也的確成功的締造了德國普普（German Pop）運動嶄新的一頁（Nasgaard, 1988: 35）。私底下，李西特在這一階段對「照相—繪畫」的嘗試，似乎回應了普普藝術的召喚；而大量的挪用名人影像、報紙期刊、插圖標語等元素作畫，也與安迪·沃荷（Andy Warhol, 1928-1987）處理的題材相似。然而，仔細觀察比較英、美普普藝術與李西特「照相—繪畫」的表現，仍具有微妙的差別，例如李西特所描繪的賈姬·甘迺迪（Jackie Kennedy）與沃荷版的瑪莉蓮·夢露（Marilyn Monroe），同樣是名人肖像，但前者較後者顯得更隱晦，使得觀者在第一時間無法辨識。

7 對李西特而言，傳統的藝術階級與分類法則其實是相當狹隘的取徑，例如以往在學院主義下，歷史畫優於風景畫、靜物畫；而在現代主義下，抽象畫優於具象畫。事實上，在李西特所處60、70年代，這種門類階級的概念依舊存在，只是架著現代主義與前衛運動之名，換了身份而繼續橫行。因而，李西特重拾繪畫，並試圖反駁「繪畫已死」這個概念時，多少招致批評與無奈（Godfrey, 2011: 73）。但不論如何，抽象畫也好，具象畫也罷，李西特亟欲探討的並非表層的差異優劣，而是繪畫如何作為一種批判性思考，用以檢視、認識藝術的問題。如果有了這一層的認知，那麼不論是「低限主義式」的色票，「表現主義式」的抽象，還是「超級寫實式」的照相—繪畫，觀者將再也無法輕易的界定分類，過去形塑「藝術」面貌的疆域也為之鬆動；而這也是為何「風景畫」（參見註3）這個概念雖仍依附在既有的知識架構上，應必須以三個層面進行解構的原因。

8 1961年，李西特決定前往西德杜塞多夫，並且申請到兩年的獎學金，進入了杜塞多夫藝術學院（Städtlich Kunstakademie Düsseldorf）就讀。當時該學院亦聘請了約瑟夫·波依斯（Joseph Beuys, 1921-1986）為教授。

9 例如柯拉德·陸維格（Konrad Lueg, 1939-1996），後來他則成為著名的當代藝術商柯拉德·費雪（Konrad Fischer）。

專題：美術館與當代藝術的新敘事者身分

雖然「照相—繪畫」從外部而觀，具備了普普藝術的質地，但實質上李西特更關心的卻是攝影影像的特質，以及其在繪畫內部的展現。在此不論是「現成照」(found photo)，還是後來李西特自己大量拍攝的照片，攝影對他而言是一個全然抗拒繪畫歷史的動作；而透過攝影影像的存在，其揭露了直受般的客觀事實。一如羅蘭·巴特 (Roland Barthes) 所言：「攝影所再現的，無限中僅曾此一回。它機械化而無意識地重現那再也不能重生的存在；……攝影一再引向我看見的各個實體。」(Barthes, 1980/1997: 14) 攝影作為一個實體的存在，機械化且無意識的重現在李西特眼中，則為繪畫舊有的再現系統解套。<sup>10</sup>因為攝影，特別是像沒有加以修飾的平凡快照，缺乏繪畫再現的制約——構圖、色彩、寓意等，更能貼近真實的本質 (Elger et al., 2009: 30)。從這個立場而觀，無怪乎李西特直言：「有些業餘者的照片都比最好的塞尚作品還好」(Nasgaard, 1988: 47)。

繪畫與攝影的交涉關係錯綜複雜，淵源流長，例如使用暗箱的光學原理，協助畫家掌握物體的輪廓、具透視性的空間感、光與影之間的顏色變化，乃至有人說是畫家發明了攝影 (Barthes, 1980/1997: 97)，而攝影則為畫家服務。但以「照相—繪畫」作為藝術策略，李西特藉由攝影影像的客觀事實，並非提供繪畫一種技術性的支援，而是透過繪畫對攝影特質絕對的複製，包括其實體存在與機械化、「非人稱」(impersonal) 的特性，對原本預期的美學機制產生「干預」的效果，並使得畫家、觀者與畫作保持一種距離 (陳淑華, 2008: 15)。或許正是這種「逃逸式」的距離有別於傳統繪畫「再現式」的距離，「照相—繪畫」在無意告知觀者什麼的前提下，繪畫只得從內部檢視，進而探索自身的本質。因此，當李西特說攝影並非作為繪畫的輔助工具，而是用繪畫來攝影 (Nasgaard, 1988: 47)，從這個脈絡下探討才可能為人所理解。

如果以傳統的形式分析看待李西特的作品，其中有幾個結構化的特色雖可供觀者比較參照，但這個取徑卻已朝向失格之途挺進。<sup>11</sup>許多藝評者嘗試以「照相—繪畫」、「模糊性」(blurriness)、「灰色系」(gray) 等外部形式界定李西特的作品，並大致以這三個元素形塑了他的個人風格。然而眾口鑠金的風格評論，似乎無法全然解釋藝術家本人的用意。若以李西特在1973年10月的聲明稿為例，他闡釋道：「以照片作畫好比

10 從影像理論與視覺文化的觀點思索，攝影作為一個集合概念，其自身與繪畫的關係，仍有許多辯證的向度。但在此對「攝影」的用語，是以攝影影像作為一個相對於繪畫的實在客體而談，一如巴特所言之「此曾在」(ça a été)，照片僅存「真實」與「過去」(Barthes, 1980/1997: 94)。

11 克勞斯·賀涅夫 (Klaus Honnef) 曾指出，李西特的主要「風格」就是永不間斷「風格破格」(stylistic rupture) (Elger, 2009: 166-167)。換言之，李西特的極為繁雜的作品，促使「風格」失格，而成為弔詭的「沒有風格之風格」。

是從藝術上抽離了一步」，那是最不具藝術性的一步，卻也是最關鍵的步伐，因為「個人的風格將藉此消失不見」<sup>12</sup> (Elger et al., 2009: 84)。對於這種「反美學」的藝術追求，或許體現了激浪派對其深刻的影響。除此之外，他更用軟毛筆刷，將原本清晰逼真的「照相—繪畫」模糊化，這動作與其說是強化了畫作與攝影的類比關係，倒不如說是將預設的繪畫元素均等化，使平滑、完滿的淺薄距離，破除形成風格的可能性；畢竟看不清楚，也就無從攫獲、指認或評斷。(Elger et al., 2009: 33) 就此，李西特試以一種非典型的表現手法，非結構化的系譜，邁向他所企求的「理想真實」。<sup>13</sup>

從此一「理想真實」出發，可以想見不論是具象的「照相—繪畫」，還是抽象作品，甚至是裝置作品，其實都可以望見李西特質疑藝術體制，積極探尋藝術本質的問題。譬如〈四面窗玻璃片〉(4 Panes of Glasses, 1967)【圖3】，李西特以支架頂住四塊裝框的玻璃片，使其懸空，玻璃框因之可以上下翻卷。觀者在這個裝置中，可以隨意走動，關注在玻璃片後方的景物；然而其也隨著方位的移動，看到不同的變化。表面上，〈四面窗玻璃片〉是一個簡易互動的裝置作品，但事實上李西特透過它思考藝術再現的問題，如透視法的幻覺技術與真實物象間的差異性，或所謂「寫實」思維的批判性



圖3 傑賓·李西特 (Gerhard Richter)，〈四面窗玻璃片〉(4 Panes of Glasses)，玻璃與鐵，每片為190×100 cm，1967，Collection Anton Herbert, Herbert Foundation

12 "Statement, 10 October, 1973."

13 在此，「理想真實」在李西特思考的脈絡下，並非是給予一個絕對、終極的解答，而是經過一連串的質疑提問，繪畫作為一種存在，並產生的某種類比的、試驗的、初始的狀態 (Elger, 2011: 28)。

專題：美術館與當代藝術的新敘事者身分

等，藝術的「真實」在一連串的否定與辯證下，產生了游離現象，無以名之。其後，李西特又以〈二面窗玻璃片〉（*Double Panes of Glass*, 1977）及〈鏡子〉（*Mirror*, 1981），持續思索這種視覺性影像與觀看的問題。（Nasgaard, 1988: 74）

在李西特的作品，與其複雜的歷史參照網路之間，「照相—繪畫」無疑挹注了獨特的力道。在與班雅明·布赫羅（Benjamin H. D. Buchloh）的一次對談中，李西特如此表達他對攝影與繪畫之間的看法：「任何一種抽象的塗抹都可以輕易的在照片中獲致和解。透過照片所帶來的影像，有兩種幻象模態並存於其中」，不論是就物理物質還是化學效應，都在視知覺上產生「照相真實與實在的色彩軌跡」<sup>14</sup>（Elger et al., 2009: 487）。因此，藉由繪畫這個途徑所實踐的攝影（以及伴隨相生的「模糊化」與「灰色系」），可側寫出李西特對繪畫是亟欲屏除「可繪畫性的」（paintable）再現模態；而對藝術的期望則是超越意識形態，並拒絕落入類似東歐／西歐；資本主義／社會主義；傳統／前衛等簡單的二分法當中（Nugent, 2006: 81），此點也可以在他參與「資本寫實主義」團體中，見到端倪（Nasgaard, 1988: 35）。再者，除了與政治性的操作保持謹慎的距離外，李西特透過攝影的運用，以其作為一種調停斡旋的工具，並將自身主體性的再現問題，從機械複製到手繪過程中移轉而出，進而達到越界的可能。

李西特於1960年代中期後，大量的以「照相—繪畫」手法創作，而被視作是一種「非典型」的藝術徵候，透過上述一連串的探討，其理由與問題性才得以浮現。第一個問題層級是，從社會主義為領導的東德到以資本主義掛帥的西德，李西特不但擁抱了西歐多采多姿的藝術潮流，而且更值得注意的是他重新思考在現當代藝術發展中，繪畫的身分、功能，以及本質等問題。然而面對「繪畫是否已死」？這個論題，李西特既沒有陷入窠臼，也沒有給予單一性的答案；反之他一方面實踐抽象表現，另一方面卻以「照片—繪畫」的手法，回應繪畫的內在需求問題。雖然這種極端對立的並進手法，看在形式主義者的眼裡甚是詭異。<sup>15</sup>尤其是李西特不斷的讚揚同是來自德勒斯登的卡斯帕·大衛·弗里德里希（Caspar David Friedrich, 1774-1840），並大方承認浪漫主義仍影響深遠（Elger et al., 2009: 81），甚至畫起「媚俗的」（kitsch）風景畫！這些動作不禁讓人質問他是否就是個「新浪漫主義者」（Neo-Romanticist）。對此，李西特則以一種無奈卻又詼諧的口吻說：「只是因為風景是美麗的。它可能是最令人詫異的事

14 “Interview with Benjamin H. D. Buchloh, 2004.”

15 葛德弗萊指出，當李西特定心創作「風景畫」時，的確招惹許多藝評者非難，正因為「太美麗了，太浪漫了，太膚淺了」，導致時人認為李西特不過是個「媚俗製造者（kitsch producer）」（Godfrey, 2011: 79）。

物了。……我想要畫某種美麗的東西。」<sup>16</sup> (Elger et al., 2009: 56) 而這有關「美麗的東西」的回覆，卻相當耐人尋味，其中也導引出第二層級的問題，亦即李西特筆下平凡無奇的風景何以是「令人詫異的事物」？而這又與浪漫主義有何關連呢？不管如何，就「照相—繪畫」作為藝術策略，已然指陳典型的形式風格觀點無效的理由。然而諷刺的是，為了更深入的檢視李西特的「非典型」徵候，在此尚須要透過這種典型模態的對照，才能突顯出李西特曖昧言語中的「非常性」(abnormality)。

### 三、美麗的風景？浪漫的風景？李西特風景畫的變異

從歐洲藝術史發展看來，繪畫至15世紀以前的表現題材，仍然是以人物為主，其以敘事為目的之再現場景，例如宗教、神話、歷史等，所承載的諸多功能之一便是傳遞訊息、教化群眾。換言之，再現繪畫的基本任務就是「說故事」，它扮演著宣敘者與接收者之間的重要傳遞媒介。而風景在敘事畫體系中，便是站在輔助敘事場景的崗位上，表示畫中人物的存在位置或時間，設立故事場景的基調，甚至暗示故事情節的發展。是故，從視覺文化觀點看來，16世紀起歐洲繪畫軸心開始逐漸壓縮人物，單純描繪地誌的風景畫，使之脫離原先敘事舞台背景的功能變遷，是相當值得注意的，因為就風景畫的獨立及功能性的轉移，其中涉及了繪畫的品味及類門階級產生的問題；即便繪畫的類門階級遲至18世紀的學院主義才趨於成熟。

談到「美麗的」風景畫這個命題，不禁使人聯想到「如詩如畫般」(picturesque)的品味問題，首位將這種品味理論化的人是威廉·吉爾平(William Gilpin, 1724-1804)；雖然這個理論原型的發跡可能更為久遠。<sup>17</sup> 不管如何，吉爾平除了實地走訪英國各地覽勝，如瓦依河谷(River Wye)之外，並依據其觀察出版了《三篇論文：論如詩畫般的美，論如詩畫般的遊歷，以及論風景速寫》(*Three Essays: On Picturesque Beauty, On Picturesque Travel, and On Sketching Landscape*, 1794)。其間他於1776年所草擬之「如詩如畫般」的論述，探討表現風景時應當如何構圖，才能符應優美意趣的品味，而產生廣大的迴響(楊永源, 2005: 63)，例如時人喜用「克勞德鏡」(Claude Glass)<sup>18</sup>

16 "Interview with Irmeline Lebeer, 1973."

17 例如賀拉斯(Horace, 65 B.C. - 8 B.C.)的著作《詩藝》(*Ars Poetica*, c. 10 B.C. - 8 B.C.)，以及「詩畫同律」(Ut pictura poesis)在歐洲的影響。

18 「克勞德鏡」，取名自17世紀法國風景畫家克勞德·洛漢；其又稱為「黑鏡」(black mirror)，是一種小巧的凸透鏡片，通常在表層染有深色，並以裝幀，或以裝盒的方式隨身攜帶。它具有柔化邊緣的效果，並且賦予觀察對象濾化過的統一色調，而使之具有某種繪畫性。

專題：美術館與當代藝術的新敘事者身分

觀察自然美景，甚至為「歐陸壯遊」(Grand Tour)產生推波助瀾的現象。吉爾平強調對象物「如詩如畫般」的奇趣與質地，一如反映在追求充滿畫意美的原始風景——崎嶇起伏的山丘、遒勁滄桑的林木、曲折蜿蜒的河流，甚至殘屋敗瓦、斷垣殘壁、瘦夫羸馬，都是可入畫的好題材。吉爾平不但藉由法國畫家克勞德·洛漢(Claude Lorrain, c. 1600-1682)的作品為其論述見證背書，而且這種透過觀察自然，而達到「如詩如畫般」境界的美學觀點，也逐漸變成一種顯學，並持續在英式庭園及自然主義畫派中發揮影響(Bermingham, 1986: 64-65)。

基於此一典型風景畫所處理的外部表現，及「可繪畫性的」再現題材前提下，再回頭檢視李西特的風景畫，則不禁令人感到困惑。李西特的風景畫具有「如詩如畫般」的質素嗎？或者照李西特本人的說法，它們是「美麗的」風景嗎？從1968年起，李西特運用自己所拍攝的照片，製作一系列的風景畫；其中最早的一張便是〈科西嘉島(晴)〉【圖2】，其除了以光滑、飽滿的「照相—繪畫」手法，處理他首次的異地旅遊經驗外，李西特也嘗試不同的方式表現海景、山景、城市、鄉村，乃至雲朵、彩虹、冰山等景觀。在這一創作爆發期的李西特，除了處理多樣性的藝術表現，並思索藝術本質的同時，單純的想畫一張「美麗的」風景畫，似乎是一個「去國懷鄉的」(nostalgias)合法性藉口，但這樣的託辭卻也無法合情合理的解釋其筆下的圖像——以照片般的寫實手法呈現平滑、淺薄的表面、過於精準的顏色、猶如快照抓拍的構圖，在在的呈現出「非典型」的風景場域。換言之，與其說李西特的風景畫帶有一絲如詩似畫的「美麗風格」；不如說是失溫的、漠然的、「非人稱」的平凡場景，就如1969年的作品〈胡貝拉特附近的風景〉(Landscape near Hubbelrath)所呈現的一般【圖4】。



圖4 傑賀·李西特(Gerhard Richter)，〈胡貝拉特附近的風景〉(Landscape near Hubbelrath)，油彩、畫布，100×140 cm，1969，Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen

雖然〈胡貝拉特附近的風景〉的構成與色調，常被認為是仿效弗里德里希的畫作一般，但這種「懷舊的」文化情感，其實是被包裹在傳統美學的認知上。因此不難想見，為何一般觀者或藝術家難以從形式結構上獲得滿足，而只好轉往舊有的繪畫符號系統中，試圖將李西特的風景畫與浪漫主義式的風景串結並連。對此，羅夫·尚恩 (Rolf Schön) 便曾問及：「由於使用這麼多浪漫 (主義) 的主題——雲、水、沒有前景，也沒背景的無窮空間——你是否藉此引人猜疑你其實是位新浪漫主義者？」<sup>19</sup> (Elger et al., 2009: 61) 面對諸如此類的問題，李西特的回答總是模稜兩可，而且總是將問題回轉至發問者。原因是李西特很清楚這是個「典型化」的問題，是個「非此即彼」的敏感時機。正如同前述，李西特對藝術為何而為有所體悟，也了解藝術史的典範轉移與複雜指涉，因而他不想在談論其作品時，一下子便掉進預設好的美學流派與教條之中。而這也是為什麼「美麗的風景畫」這句弔詭的說法，可被視為李西特「非典型」的徵候之切入點，原因便是他在這藝術辯證的其中，賦予了一種低調的、諷刺的破壞性格，藉以省思繪畫的品味問題，繼而逾越傳統類門的階級意識 (Storr, 2002: 65)。

就李西特「美麗的風景畫」所產生之「浪漫的」想像，甚至被解讀為「新浪漫主義者」，似乎是個唐突的結論。但對李西特而言，他卻不否認浪漫主義的確是個可靠的歷史參考資源，甚至認為有了這一層歷史藩籬，才能把他的作品與超級寫實主義者 (hyperrealists) 區分劃開 (Elger et al., 2009: 82)。毋庸置疑，18世紀末到19世紀中浪漫主義方興未艾，作為一種社會能動的驅力，影響層級甚廣。一如李西特便曾認為，即使到今日的我們仍然籠罩在浪漫主義之中，尚且無法完全逾越 (Elger et al., 2009: 82)。其中，又以在德勒斯登出生的弗雷德里希，可謂是李西特相濡以沫的對象，並在他學生時期，乃至後來的作品，都產生深刻的影響——即使這個影響程度遠遠超過畫面上淺層類比；反之在另一個境界展現深沉的光輝。羅伯特·史多爾 (Robert Storr) 便認為，在這兩位藝術家之間，與其關心他們作品外在的相似性，倒不如關注它們如何促使觀者深入閱讀；特別是那猶如萬韌宮牆，令人窒礙難行的雙刃性關係上 (2002: 66)。從史多爾的觀點出發，其所指涉的是弗雷德里希的作品大多是線性空間、清晰，甚至帶有某種一觸即發的張力，而且畫面前通常有一小塊空間或某個代理者，引領觀者進入他的世界；反觀李西特的繪畫空間，帶有一種漫射的、模糊的繪畫性，而且鮮少有人物站在畫作世界與觀者之間。即使畫面的表現手法是如此的大異其趣，倘若要說兩者有什麼「浪漫主義」的關聯，那勢必是

---

19 "Interview with Rolf Schön, 1972."

專題：美術館與當代藝術的新敘事者身分

橫亙在藝術家與觀者之間，如何看待我們生存的這個世界，以及人的處境之問題。<sup>20</sup>

18世紀末，歐洲時局動盪不安，不論是在政治、社會、經濟、宗教，抑或思想上，都具有革命性的變遷。諸如法國大革命、工業革命、啟蒙運動等，除了迫使舊有的威權與秩序遭受非難，同時還必須面對身為人的生命課題。從藝術範疇中，不論是文學、繪畫還是音樂，也可以瞥見那激烈的反動與流變。這股時代的脈動，意味著博古品味與追求理想永恆的古典風格產生鬆動，取而代之的是照見生命本體的奧秘，以及不可測知世界的重擔，而浪漫主義的精神亦於此時吹響號角。「浪漫主義」一詞自有其複雜的歷史軌跡與用途，但浪漫運動的肇始，或可從德國的文學與音樂術語談起——「暴風雨與驅力」(Sturm und Drang)，其發軔於1760年至1780年間，主要是針對啟蒙年代的理性主義產生反動，並將個體的主體性訴諸於表現，而形構成浪漫主義的原始模態。

不管如何，1800年以降的浪漫主義藝術中，藉由朦朧的微光、神秘的幽微與多重的象徵指涉，展示個人的內在觀照，以及探尋生命永恆的處境。透過此一隱蔽的概念，藝術指向了無限，並能夠超越自身，繼而暗示了一種不可言說的絕對。對此，夏樂·波特萊爾(Charles Baudelaire, 1821-1867)便曾認為：「浪漫主義並不在主題的選擇上，也不在確切的真實上而獲得完滿；反之，是在感受的向度之中才能獲致理解。」(1868: 85)又說：「因此，在一切前提之下，我們應該了解到自然的層面，以及人類的情狀，而這些是過去的藝術家所嗤之以鼻或從未聽聞的。」(1868: 86)波特萊爾所呼應的不但是艾德蒙·柏克(Edmund Burke, 1729-1797)以來的「崇高」(sublime)情感，而且更直接宣稱浪漫主義如何不同新古典主義：「浪漫主義就是現代藝術，那意味著某種親密關係、精神性靈、色彩、無窮的吐納，只要可以持續藝術，任何的形式方法皆可表達。」(1868: 86)因而從這個脈絡下觀之，當李西特說即使到了今日，我們尚未脫離浪漫主義的影響，或可說是其來有自。但以朦朧的色調，或幽微的象徵便可定義李西特就是位「新浪漫主義者」嗎？他的風景畫正是浪漫主義的精神承繼嗎？李西特並沒有直接回覆這個疑問，反之他提到了另一個同是來自德勒斯登的藝術家，並藉此思考藝術自浪漫主義以來的問題，他說：

---

20 葛德弗萊認為，許多藝術史家與評論者在試圖比較弗里德里希與李西特的作品時，與其說他們在意的是兩者的相似性，倒不如說是他們的差異性，亦即在「宗教」層面的精神基礎上，截然的區分開來。但葛德弗萊藉由約瑟夫·李奧·科納(Joseph Leo Koerner)的話語指出，弗里德里希的風景並非是一種具有神性的宗教場景，反之其透過畫中代理者所造成的視線阻礙，而造成某種巨大的失落感，某種神已缺席的場域。在這個層面上，李西特對弗里德里希的回應才產生特殊的意義，亦即一種「沒有被滿足的慾望」之課題。(Godfrey, 2011: 80-81)



圖5 傑賀·李西特 (Gerhard Richter)，〈海景(烏雲密布)〉(Seascape (Cloudy))，  
油彩、畫布，200×200 cm，1969，Private Collection, Berlin

某件卡斯帕·大衛·弗里德里希的畫作並不是一件過往的事物。成就過往的東西只是使作畫的種種條件因素獲得核可：例如特定的意識形態。在那之外，如果有什麼「良善的」東西，那將使我們涉及——超越意識形態——藝術，亦即我們認為值得奮戰到底（感知、展示、製作）的東西。因此即便到了「今日」我們仍極有可能畫得像卡斯帕·大衛·弗里德里希一般 (Elger et al., 2009: 72)。<sup>21</sup>

在1973年李西特寫給尚-克里斯多夫·安曼 (Jean-Christophe Ammann) 的信件中，便提到風景畫與其形式的問題，並把這個問題連結到弗里德里希的身上，深化其對藝術哲學的沉思。<sup>22</sup>或許基於這個因素，當李西特思忖弗里德里希的問題時，他並不是從「特定的意識形態」來思考浪漫主義的作品，而是以「超越意識形態」的態度，觀看浪漫主義與當代藝術之間的對話。例如一件〈海景(烏雲密布)〉(Seascape (Cloudy), 1969)【圖5】在形式上，很容易令人聯想到弗里德里希的作品〈海邊的僧侶〉(The

21 "From a letter to Jean-Christophe Ammann, February 1973."

22 「藝術哲學」自黑格爾 (G. W. F. Hegel, 1770-1831) 那裡開展，哲學首次朝向藝術走來借鑒，並在傳統哲學形而上與形而下之間，開闢出第三條通路。「美感」並不是黑格爾真正關心的課題，他正視藝術形而下的殊異身份，認為藝術作品是存有論知識，並透過「共時性」(synchronic) 與「歷時性」(diachronic) 的辯證體系，探討「藝術一人」的處境問題。

專題：美術館與當代藝術的新敘事者身分



圖6 卡斯帕·大衛·弗里德里希 (Caspar David Friedrich) ,〈海邊的僧侶〉(*The Monk by the Sea*) ,油彩、畫布,110×171.5 cm,1808-1809,Alte Nationalgalerie, Berlin



圖7 卡斯帕·大衛·弗里德里希 (Caspar David Friedrich) ,〈冰海〉(*The Sea of Ice*) ,油彩、畫布,126.9×96.7 cm,1823-1824, Kunsthalle Hamburger, Hamburger



圖8 傑賀·李西特 (Gerhard Richter) ,〈霧中冰山〉(*Iceberg in Mist*) ,油彩、畫布,70×100 cm,1982,Private Collection, San Francisco

*Monk by the Sea*,1808-09)【圖6】。風雨欲來前的寧靜，深沈陰鬱的籠罩整個天空，一個不知名的僧侶站在一片袤廣無垠的海洋面前，使人心中油然而升起一股「寄蜉蝣於天地，渺滄海之一粟」之情。反觀李西特的作品，畫面中少了一位代理人（僧侶），觀者的視線直接進入無人場域，即便是由攝影機具所轉化的「照相—繪畫」，這個寫實如

真的空間由於二次壓縮真空，仍然令人感覺不到任何生氣，彷彿走進了催眠的夢遊空間。對此，史多爾便指出這種「全然的非人性」(the total un-humanity)主題，不管觀者如何努力投射自我的心理想像，期待獲得移情作用的樂趣，都將以其反作用力彈回自身，就像是「沒有回音的尖叫或哭喊」(2002: 66-67)。

類似的案例不勝枚舉，例如弗里德里希作於1823-24年的〈冰海〉(*The Sea of Ice*)，又稱〈希望號的沉毀〉(*The Wreck of Hope*)，與李西特後來所畫的〈霧中冰山〉(*Iceberg in Mist*, 1982)相較【圖7】-【圖8】，兩人所處理的畫面乍看之下有所雷同，但其實兩者所處理的問題卻是大相逕庭(Elger et al., 2009: 303)。這是因為該問題不是顯現在形式的相似(或不同)；也不是期望在情感上可以獲致普遍性(或獨特性)的滿足；更遑論企圖在意識形態上達成某種程度的和解(或破裂)，這種類比與矛盾的錯綜棋盤，其實就展現在李西特坦然面對繪畫傳統，並選擇以另一種態度與之對話。

弗里德里希〈希望號的沉毀〉所展現的自然之殘暴與人生希望的悲嘆，在李西特眼中即使是形式或內容都有所差異，其實都反應同一個命題：「喪失與流放」。正是這個命題將他與浪漫主義者鍊結盤絞在一起，卻又保持一段「非浪漫的」距離。因此李西特才說自然本身既不「美麗」，也不「浪漫」，任何我們在風景中看到的美麗，都只是我們的「投射」(projection)；自然是：「如此的非人，而那甚至不可鄙。」<sup>23</sup>(Elger et al., 2009: 158)觀者自身的「投射」，使得風景畫變得「不真實」(untruthful)，再者畫面看似巧妙的布局與幽微光線的模糊化，使得觀者在這條捷徑上，獲致浪漫的想像。然而「真實的」風景則不然，一如李西特在〈四面窗玻璃片〉所揭示，自然的真實是絕對的純然(absolute)。因此，李西特才對浪漫主義者的作品做出以下回應：

我所缺乏的正是支撐浪漫主義繪畫的精神基礎。我們已然失去「上帝遍在」的感受，對我們而言，萬事萬物皆虛無。然而，那些畫作仍然在那裡，對著我們傾訴。我們依舊持續喜愛它們、使用它們並且需要它們。(Elger et al., 2009: 82)

李西特看似悖論的言談中，一針見血的指出長久以來繪畫的問題性。繪畫的再現機制雖然從浪漫主義以來產生了滑移，並轉往個人情感與意志世界的追求，但畢竟是一種非真實的「投射」。正是因為這層封印，繪畫始終無法擺脫藝術階級化的桎梏，而

23 "Interview with Irmeline Lebeer, 1973."

專題：美術館與當代藝術的新敘事者身分

這也是為何我們至今「依舊持續喜愛它們、使用它們並且需要它們」。就此向度，李西特透過「照相—繪畫」的策略，試以指出繪畫如何「超越意識形態」，繼而發現內在本質。這種變異的「非典型風景畫」方式，或許已清楚指明了藝術越界的動機與去路。

#### 四、「非典型」的風景畫：迴圈式的雙重否定

自1960年代起的風景畫，李西特之所以在藝術世界裡投下震撼彈，造成廣泛性的批評或輿論，是因為在現代主義與消費主義的風潮之下，一片打倒陳腐的傳統繪畫聲浪之中，反向操作並正視這個藝術議題。他在傳統繪畫的命題下（以浪漫主義為切入點），提出挑釁意味濃厚的標語「畫某種美麗的東西」。然而那一絲的諷刺與顛覆意味，也不完全表示李西特宣告與傳統關係破裂，畢竟依據他的作品與其藝術家養成而言，結果並不是那麼回事。李西特的複雜性就像喬安·鈕貞忒（Jeanne Anne Nugent）所指陳，其多元繁茂的藝術作品，與早期在德勒斯登美院的養成息息相關。對此她除了提議李西特應被視為「非傳統的傳統主義」（nontraditional traditionalism）以外（2006: 83），還引述德國藝術史學家胡柏特斯·布汀（Hubertus Butin）的觀點「非浪漫的浪漫主義」（un-romantic Romantism），與之相為應和。（Butin, 1994: 461）因此，當李西特說「即便到了『今日』我們仍極有可能畫得像卡斯帕·大衛·弗里德里希一般」時，並不是鼓勵藝術家應透過模仿弗里德里希的風格，而達成形式上的相似；也不是藉由主題類門的揀選運用，而臻至內容上的齊一。不管是形式風格還是內容宣傳；不論是自然奇觀抑或崇高情感，李西特都清楚的了解到那都是意識型態的一部分，是成就弗里德里希「過去」的部份，是「支撐浪漫主義繪畫的精神基礎」。至於「今日」可以畫得像弗里德里希，則必須跳脫意識型態的框架，不斷的以否定及懷疑的態度衝擊既定的設想，繪畫在此所扮演的角色，或許也可說是一面內視鏡，一個具議題性的藝術事件。（Elger, 2009: 173-179）

在傳統的再現藝術中，不論是風景畫、靜物畫還是人物畫，時間的「綿延性」（duration）扮演相當重要的角色，因為那使觀者得以進入「幻象域」（illusional universe）之中。藝術家透過不同的方法與技術，如臨摹、透視或紀錄，為的便是催化這種奇異的「綿延性」時間，激促觀者的視覺感知與心理想像，走入到繪畫的再現世界——「幻象域」，進而使自己在幻象中提昇性靈。若以比較大膽一點的講法，這也可以說是19世紀以前的視覺藝術（不論任何緣由）所關注的主軸。反觀李西特的藝術作法，不管在題材或手法上，雖仍然相當貼近傳統藝術的作法，例如用畫筆表現一件明



圖9 傑賀·李西特 (Gerhard Richter) ·〈雲的研究 (逆光)〉 (*Cloud Study (Contre-jour)*) ·油彩·畫布·80×100 cm·1970·Private Collection, on long-term loan to the Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden

信片式的風景畫，但他作品中的時間感卻是「斷續的」(intermittence)。觀者無法輕易的轉化幻覺心理，這或許可歸咎於李西特對攝影機及照片的援用，藉由快門抓拍與攝影的調停，「照相－繪畫」的時間感是內爆的、碎裂的、片段的，因此這種互為的流變——「是照片？還是繪畫？」該疑問則造成觀者內心的衝擊與干擾，而無法真正進入到「幻象域」，反之彷彿掉入了「擬像域」(simulative universe)。史多爾便認為，「照相－繪畫」在攝影與繪畫之間，產生了一種劇烈的張力關係：「一個觀者可能得以寄託的美麗想像空間」以及「一幅得以寄託的美麗圖畫，卻使觀者敏銳的察覺到其不可能性」，而觀者這種視覺與心理的衝突裂斷，史多爾稱為「連續不斷的混沌空間」(perpetual limbo) 狀態 (2002: 67)。將此概念進一步延展，李西特作於1970年前後的〈雲的研究 (逆光)〉 (*Cloud Study (Contre-Jour)*) 【圖9】，或許可以提供一個具體而微的例證。

1969年到1971年間，李西特在風景畫與抽象畫創作之餘，還作了一系列有關「雲」為主題的繪畫研究，五年後他擴充這個主題，並且創作了六張巨幅創作。其中的原始「草圖」，或以80 × 100公分的〈雲的研究〉最為顯著，強而有力的構成、明暗強烈的對比、模糊的形象與精確的色調，在在說明李西特對該主題的專心致志。另一方面，他也為該主題拍攝了許多參仿照片，並集結為《圖集》(Atlas, 2011)，這個名稱

專題：美術館與當代藝術的新敘事者身分

不但充滿神話參照指涉，同時也表示李西特透過攝影，對不同的雲彩樣態、模組、變奏，展開不同層面的影像研究。<sup>24</sup>李西特的檔案總監戴爾瑪·艾爾傑 (Dietmar Elger) 曾如此形容〈雲的研究〉：

透過破曉的強烈陽光，深沉、掠影的片段是這麼的如真似幻，這麼的令人目眩神迷。在《圖集》裡，李西特更進一步的實驗這種效果。……藉由這種烏托邦的形式，李西特把他的作品與冥想、崇高的浪漫繪畫概念連結起來。在那裡，天空的形象變成是宇宙的象徵與上帝的神顯。(Greenberg, Seydl and Greve, 2006: 76)

雲在繪畫系統中經常扮演一個稱職的配角，它是一種為表現服務的工具，到了19世紀後這種情況更加顯明，特別是約翰·羅斯金 (John Ruskin, 1819-1900) 的那句名言「雲的使用」(the service of clouds)，似乎總結性的點出那個時代對該課題的興味 (Damisch, 2002: 286)。羅斯金對雲的積極看法展現在「真實性」上，藉由透視法則的運用，雲是可以用現代的視野，詮釋幽暗、瞬逝與變換。在他所擁護的畫家忒納 (J. M. W. Turner, 1775-1851) 那裡，雲可以藉科學性的幾何無窮，對照出宗教性與形而上學所企求的無限 (Damisch, 2002: 287-295)。類似的看法，也出現在尤漢·沃夫岡·凡·歌德 (Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832) 的詩歌與論述中，雖然採取的方式與羅斯金不盡相同，但基本上他還是希望透過嚴謹科學的方式，重建神話的觀念與神祕的權利。受到氣象學的風潮影響，與約翰·康斯坦伯 (John Constable, 1776-1837) 等藝術家的鼓舞，歌德在雲的理論體系中添加了現象的時間性，並且透過病理性的觀察與紀錄，使雲和風景本身不再是想像的產品，而是邏輯演繹的結果。不僅如此，其中它還提供浪漫主義精神的食糧：無限、遙遠、朦朧、無具狀的力量，一如康斯坦伯對雲的相關研究，並認為這樣的努力是「既有科學性又有詩性」(Damisch, 2002: 295-300)。

從上述自然主義式「雲的使用」到「具科學與詩性的雲」，可以清楚的看到19世紀中自然主義與浪漫主義的對峙與裂變。具理性的「我思主體」與非理性「意志主體」兩相拉鋸、磨合，激盪出「現代性」的火花 (牛宏寶, 2002: 143)。就此從而觀察李西特的〈雲的研究〉，是否其意圖僅是以科學的方法，追求神祕莫測的效果，甚至在幻象

24 《圖集》是李西特創作的「草稿」，其中收錄許多攝影作品，並以此作為他繪畫上的發想或構思。其中有趣的連結是，“Atlas”在希臘神話中原是以肩頂天的大力士，後來也引申為「背負重擔的人」。在這本《圖集》中，可以完整的見到李西特如何擱取、擺放、抹除等一連串動作，其中充滿了符號指涉，同時卻又隱而不顯。針對〈雲的研究〉相關細節，請參見Friedel, Helmut (ed.), *Gerhard Richter: Atlas* (New York: Distributed Art Publishers, 2011), pp. 203-218.

之中體現神性與烏托邦世界？是否真有如艾爾傑所說的那樣「天空的形象變成是宇宙的象徵與上帝的神顯」？從李西特的藝術觀點，或是他對攝影與繪畫的思辨等跡象看來，這或許並非他的本意。「照相—繪畫」的模糊性，正好表達了真實的自然世界與繪畫的再現世界之間的關係，透過照片般的「精準」捕捉它的不精準，反而更能凸顯出繪畫與真實的問題。對此李西特說：「與我自己與真實的關係比較起來，我無法更清楚的說明真實；而這與不精準、不確定、稍縱即逝、不完整、或其他類似的東西有極大的關聯。」(Elger et al., 2009: 60) 因此，〈雲的研究〉所要探究的並不是浪漫主義的精神食糧<sup>25</sup>——一個充滿神性的末日預言；也不是把現實的雲以某種科學的方式，表現出它實證式的「科學詩性」。倘若說李西特的作品有什麼「浪漫的」質素，那勢必是從一個相對性的座標位置，來看待他的作品與傳統繪畫的關係；亦即不是透過本體論的方式，而是作品存有論與藝術認識論的全新方程式，進而認識藝術的本質。是故，李西特表明：

當然，我的風景不是美麗或懷舊，或以一種浪漫或古典的失樂園指涉，而是在這一切之上的『非真實』；關於『非真實』我指的是我們以一種榮耀的方式看待自然—自然，不論是哪一種形式，總是與我們敵對，因為它不知何謂意義、何謂憐憫、何謂同情，因為它完全不知情，也完全不在乎：我們自身全然的無神論，絕對的非人。<sup>26</sup> (Elger et al., 2009: 158)

李西特的風景畫所呈現的「非人稱」場景，無疑僅僅是卸下意識形態的枷鎖，使自己完全的自體工具化，如透過「照相—繪畫」的模式，以一種迴圈式的雙重否定，既非「我思主體」，也非「意志主體」，拉出一條迫近、淺薄、晃動的視覺距離，用以突刺、激惹、擯抗意識形態的框限與包覆。這種藉由李西特變異的「風景畫」考察，乃對「非真實」、「非人稱」的實地探求，亦是本文所亟欲指出的「非典型」徵候。

## 五、結語

亞瑟·丹托 (Arthur C. Danto) 曾在其著名的論述《在藝術終結之後：當代藝術與歷史審籬》(After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History, 1997) 中，提到維塔利·寇瑪 (Vitaly Komar, 1943-) 與亞歷山大·梅拉米德 (Alexander

25 "Interview with Rolf Schön, 1972."

26 "Notes, 1986."

專題：美術館與當代藝術的新敘事者身分



圖10 維塔利·寇瑪與亞歷山大·梅拉米德 (Vitaly Komar and Alexander Melamid)，〈美國最想要的(畫)〉(America's Most Wanted)，數位影像，線上統計調查，1994-1995，Project for *The Most Wanted Paintings on the Web*, Alternative Museum, New York

Melamid, 1945-) 的一幅風景畫〈美國最想要的(畫)〉(*America's Most Wanted*, 1994)【圖10】。其中，他們以一種先進的社會科學研究方法：目標族群(focus group)和精準的加權民意統計，針對美國家庭抽樣調查，進而發掘美國人最想要的風景畫是甚麼樣態(Danto, 2004: 291-298)。畫家依據這份數據作畫，結果是一張藍色調為主的湖光水色，其中穿插著美國總統喬治·華盛頓(George Washington)、穿著休閒服飾的美國家庭，以及野生動物等不同元素，並置在同一個畫面之中。然而，透過這一套精準的測量工具，普查民意所做出的〈美國最想要的(畫)〉，不僅荒謬的大肆上演時代穿越劇，而且諷刺的是怪異的畫面反而是大眾「最不想要的畫」！丹托藉此指出在後歷史的時代，一如黑格爾所預料，詼諧有趣、無畏大膽的喜劇模式恰好為藝術終結做了最好的定義。這齣喜劇並非一定要像寇瑪與梅拉米德般詼諧搞怪，就像李西特運用照片模糊的作畫，依然可以用「喜劇」的方式表達某種悲劇(或其他)。因為當代藝術的重點就是奠基於雙重的迴圈，對照出藝術的自身面相；其關鍵就是思考的方向，而不是內容主題的呈現(Danto, 2004: 299-300)。

從李西特風景畫的開展與變異中，藉由丹托的用語，對照出李西特對藝術的沉

思，或許可以為本文歸納出幾個李西特對藝術本質的看法，及其「非典型」的徵候，或可以此作為結語：

（一）非典型性：李西特不規避繪畫的傳統，甚至以一種極為貼近的方式檢視歷史脈絡，這使他的作品能在再現繪畫中找到錨點，繼而痛陳「可繪畫性的」質素與繪畫類們階級的形構，並得使當代的眼光再思繪畫的內在本質。李西特這種非典型性的檢驗視野，或許就如紐貞忒所提議的「非傳統的傳統主義」一般犀利。

（二）對照手法：「照相－繪畫」的創作手法，促使李西特的作品產生模稜兩可雙重迴圈，他的作品是裂斷的「擬像域」，反映出某種「真實」，並且在那種關係確認當下，隨即將之否定。這種對照手法使其作品產生了衝突論述的獨特效力。

（三）越界的態度：從德勒斯登到杜塞多夫的發展，使李西特得以優游在自由的藝術潮流中，仍保持批判的思考。不論是在抽象表現、普普藝術或照相寫實主義中，皆保持一定的觀察距離，不輕易陷入傳統或現代二元論辯的窠臼之中。李西特將自然的「非人性」對應到自己「非人稱」的作品上，使得「風景畫」（或其創作的整體模態）產生變異，這種不斷否定和懷疑的態度，展現在超越意識型態的企圖之上，這在「今日」的當代藝術中無異是相當耐人尋味的取徑。

專題：美術館與當代藝術的新敘事者身分

## 引用書目

### 一、中文書目

- Barthes, Roland 著，許綺玲譯（1980/1997）。《明室：攝影札記》（*La chambre claire: Note sur la photographie*），修訂版。臺北：臺灣攝影。
- Damisch, Hubert 著，董強譯（1972/2002）。《雲的理論：為了建立一種新的繪畫史》（*Théorie du / Nuage /: pour une histoire de la peinture*），初版二刷。臺北：揚智。
- Danto, Arthur C. 著，林雅琪、鄭慧雯譯（1997/2004）。《在藝術終結之後：當代藝術與歷史藩籬》（*After the End of Art: contemporary art and the pale of history*），初版一刷。臺北：麥田。
- 牛宏寶（2002）。《西方現代美學》，初版一刷。上海：上海人民出版社。
- 陳淑華（2008）。〈繪畫？具象、抽象？前衛、傳統？從李西特的攝影繪畫創作談起〉，論文發表於「形塑自然面向—楊飛雲師生北京、臺北巡迴展覽學術研討會」。臺北：國立臺灣師範大學、長流美術館主辦，2008年4月14日。
- 陳瑞文（2011）。〈德勒茲創造理論的非人稱與非人稱性〉。臺北《國立政治大學哲學學報》25期（1），頁1-45。
- 楊永源（2005）。〈自然與文化：西洋風景畫賞析〉，收錄於吳方正編，《視覺藝術與文化》，頁49-76。桃園：國立中央大學。

### 二、西文書目

- Baudelaire, Charles (1868). "Salon de 1846." *Œuvres complètes de Charles Baudelaire, II Curiosités esthétiques*, pp. 77-198. France: Michel Lévy frères. Wikisource la bibliothèque libre. Retrieved from [http://fr.wikisource.org/wiki/Salon\\_de\\_1846](http://fr.wikisource.org/wiki/Salon_de_1846).
- Bermingham, Ann (1986). *Landscape and Ideology: The English Rustic Tradition, 1740-1846*. California: University of California Press.
- Butin, Hubertus (1994). "The Un-Romantic Romanticism of Gerhard Richter," In Keith Hartley, Henry Meyric Hughes, Peter-Klaus Schuster & William Vaughan (Eds.), *The Romantic Spirit in German Art 1790-1990* (pp. 461-463). Edinburgh: Scottish National Gallery of Modern Art, and London: Hayward Gallery, South Bank Centre.
- Elger, Dietmar. & Hans Ulrich Obrist (Eds.) (2009). *Gerhard Richter: Writings 1961-2007*. New York: Distributed Art Publishers.
- Elger, Dietmar. (2009). *Gerhard Richter: A Life in Painting*. Chicago: The University of Chicago.
- (2011). "Landscape as a Model," In Dietmar Elger & Fiona Elliott (Eds.), *Gerhard Richter: Landscapes* (Allison Plath-Moseley, Trans.) (pp. 17-28). Ostfildern: Hatje Cantz.
- Friedel, Helmut (Eds.) (2011). *Gerhard Richter: Atlas*. New York: Distributed Art Publishers.
- Godfrey, Mark (2011). "Damaged Landscapes." In Mark Godfrey, Nicholas Serota, Dorothee Brill & Camille Morineau (Eds.), *Gerhard Richter/ Panorama: A Retrospective* (pp. 73-89). London: Tate Museum.
- Greenberg, Mark, Jon L. Seydl & Anna Greve (Eds.) (2006). *From Caspar David Friedrich to Gerhard Richter: German Paintings from Dresden*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum.
- Nasgaard, Roald (1988). "Gerhard Richter," In Terry A. Neff (Ed.), *Gerhard Richter: Paintings* (pp. 31-144). Chicago: Museum of Contemporary Art, and Toronto: Art Gallery of Ontario.
- Nugent, Jeanne Anne (2006). "Overcoming Ideology: Gerhard Richter in Deresden, the Early Years," In Greenberg et al. (Eds.), *From Caspar David Friedrich to Gerhard Richter: German Paintings from Dresden* (pp. 79-94). Los Angeles: J. Paul Getty Museum.
- Storr, Robert (2002). *Gerhard Richter: Forty Years of Painting*. New York: The Museum of Modern Art.