

奧斯維茲以後不再抒情？——對於 Richter

《October 18, 1977》的批評以及對於再現議題的思考

陳平浩

一、前言

在 Buchloh 與 Richter 於一九八六年的一次訪談¹當中，Buchloh 試圖源溯 Richter 的藝術承傳，不斷追問 Richter 在移居西德的前後，是否曾經接觸、知悉納粹之前的柏林達達運動(Berlin Dada)、以及對其抱持著何種看法；然而，Richter 的回應只是不斷地加以否認：「我一無所知」(“I knew nothing about it.”)。這種激烈的全盤否認，不禁令人聯想起二次大戰之後西德對於納粹屠殺的集體噤聲和否認；這是一種無法正視(directly confront)歷史創傷的集體壓抑機制，它不但是由眾多個人相互制約、默契而形成，也體現或烙印於個人的心理層次。再加上 Richter 於一篇敘述其早年藝術訓練經驗的札記中，提及了「相片所造成的創傷」²：「當我第一次從一張相片繪製一幅圖畫時，心中混合了愉悅和恐懼……部分是因為我自己曾經拍過許多相片，以及曾經為一位攝影師工作了十八個月。每天流經顯影劑液槽的成千上萬張照片，也許造成了永遠的創傷。也許還有其他原因，但我無法確知。」這一段自述似乎隱約勾勒出了這道歷史傷痕的軌跡：「創傷」(trauma)一詞具有深沉的精神分析學涵義；而攝影和照片，不但逐漸取代、佔據、影響、進而改造了繪畫此傳統再現媒介的樞紐地位，也在威瑪德國柏林達達運動的「相片蒙太奇」(photo-montage)以及納粹宣傳海報中扮演了重要角色。因此，Richter 的否認和創傷，若是重新置回納粹歷史以及近代藝術史（即再現典範的轉移和質疑），是否可以用來詮釋 Richter 所發展出來的「相片繪畫(photo-painting)」作品？尤其，是否可以用來重新詮釋那一組涉及到納粹歷史的近期作品：October 18, 1977【圖 1.2.3】？

本文試圖採取一條較為迂迴但也許不無意義的路徑去詮釋 October 18, 1977 這一組作品：經由重溯近代面對納粹歷史的德國藝術作品、經由一系列從「形式—內容」再現議題而切入的對於 Richter 作品的藝術評論、經由當代西德對於納粹歷史的壓抑、緊張、和爭議，去探討這組作品所反映出來的再現歷史、而且是再現一段特定歷史時期的議題。這是一次練習和嘗試，藉以思索關於藝術再現和

¹ “Interview with Benjamin H.D. Buchloh,” in *Gerhard Richter Paintings*, ed. by Terry A. Neff, Thames and Hudson Publishers, 1988.

² Gerhard Richter, “Notes, 1964-1965,” *The Daily Practice of Painting* (N. Y.: Thames and Hudson, 1993)

歷史政治之間複雜糾葛的情結(complex)，以及：藝術是否仍然能夠作為一種反抗。

二、威瑪納粹前後的左派藝術

當柏林圍牆高聳樹立以後，德國再次分裂。戰後西德與西方世界的關係產生了鉅變：從二次大戰中的敵人轉變為盟友。在美國所主導的馬歇爾計劃中，西德幾乎淪為準殖民地；西德被迫進行去納粹化以及非軍事化：前者成為西德對於納粹歷史的集體否認和遺忘的推力之一，後者則使西德因毋須挹注經費重整軍備，而得以迅速復員和重建，並且意外造就了經濟奇蹟。在美國主導之下，西德政治經濟結構的轉變——迅速形構的美國式資本主義市場經濟體系——也相應地於上層結構中產生了影響。資本主義的市場經濟機制，使得戰後西德易於親近、接受、移植美國文化和藝術：Art-Informal 被視為歐洲版本的抽象表現主義(European Abstract Expressionism)，而普普藝術也在六零年代學生運動的推波助瀾之下襲捲戰後西德的年輕世代；較為特別的是，Andreas Huyssen 指出，普普藝術在戰後西德的學潮和年輕藝術家的手裡，經由馬庫色(Marcuse)文化理論的作品所揮發的左派意識影響之下，非但不似安迪沃荷的機械複製、商業操作的「單向度藝術」³，反而變成批判西德資本主義的利器。⁴然而，Huyssen 也論及了戰後西德對於納粹大屠殺的集體遺忘，無論右翼或左派，皆無法正視並且批判納粹歷史。他認為，不但西德政府官僚體系當中仍然留存許多戰前納粹黨員背景的行政人員，連左派論述也只針對資本主義市場經濟的當下結構進行批判，而無視納粹殘餘的持續影響，甚至因為資產階級中有為數甚多的猶太族裔，進而藉由直接批判資產階級而間接正當化了納粹於戰前對於猶太人的大屠殺，成為以針對當下政經結構的階級批判來迴避了脈絡化的歷史批判。⁵ Huyssen 對於戰後西德左派論述的批判，也間接突顯了德國左派批判傳統的斷裂。

德國於十九世紀初即已有社會主義的批判傳統。工人階級刊物 *Der Wahre Jacob* (1881-1932) 定期刊載從工人階級角度出發來評議時事的政治漫畫，而其發行量和流通量也遠比同時期的布爾喬亞階級畫報 *Simplicissimus* 來得廣泛。這份工人刊物也被視為間接催生德國左翼社會民主黨(Social Democratic Party)的重要原因之一。⁶ 二十世紀初的一次世界大戰，在國族主義的召喚之下，德國左派知

³ Benjamin H.D. Buchloh, "Andy Warhol's One-dimensional Art: 1956-1966," (1989) in *Andy Warhol*, ed. by Annette Michelson (Cambridge: MIT Press, 2001) 此處，於戰後西德極具影響力的馬庫色作品《單向度的人》成為 Buchloh 挪用為批判安迪沃荷的作品的文本。

⁴ Andreas Huyssen, "The Cultural Politics of Pop" in *After the Great Divide*. (Bloomington: Indiana University Press, 1986)

⁵ Andreas Huyssen, "The Politics of Holocaust: 'Holocaust' and West German Drama," Ibid.

⁶ Willi Guttman, "Art as a Weapon: Social Critique and Political Orientation in Painting and Print in Weimar Germany" in *The Arts, Literature, and Society*, ed. by Arthur Marwick (London and New York: Routledge, 1990)

識分子前仆後繼投入了戰場。歷經戰場夢魘的戰後藝術家，開啓了表現主義(Expressionism)的藝術運動；因此，表現主義作品不只是形式上的創新，而且其中有許多作品包含了深刻的左派批評。Otto Dix 一系列以戰爭傷殘的退伍士兵為主題的畫作，比如 *Match-seller* (1920)【圖 4】，指出了社會政經結構的問題：缺乏健全社會福利制度，布爾喬亞階級對於中下階級生存情狀的漠視。而 *Cards Palying War Cripples* (1920)【圖 5】中，牌桌似為政治經濟場域，而傷殘怪異的玩牌者事實上是被一副暗喻了政經結構運作的撲克牌所掌控。而威瑪時期柏林達達(Berlin Dada)之揭竿興起，則是以更為赤裸、直接、頑強、正面地短兵相接的左翼批判，經由「相片蒙太奇」(photo-montage)的藝術形式，抱持社會介入(social involvement)的姿態，揭露資產階級、軍隊、以及納粹政黨之間的右翼合謀關係。John Heartfield 以 photo-montage 的手法所創作的 *Millions Stand Behind Me* (1932)【圖 6】和 *Aldolf the Superman Swallows Gold and Spout Junk* (1932)【圖 7】，點破了希特勒納粹政權背後的政經結構，亦即資產階級對於右翼政黨和軍隊的資金支持。然而，當希特勒掌權、納粹統治籠罩，柏林達達左派批判的行動於是橫遭截斷。

納粹屠殺的歷史創傷，在戰後遭到集體壓抑，連帶地柏林達達也一併成為禁忌。Richter，以及他及時於柏林圍牆樹立的前一刻所移往的西德社會，於戰後都對這段大屠殺歷史以及德國左派介入式的藝術傳統，抱持了迴避、噤聲、和否認的態度。

三、形式與內容的辯證：詮釋 Richter 的兩種途徑

對於 Richter 作品的評析論述，似乎是沿著兩條路徑進行：一是以形式美學作為切入點，將 Richter 的 photo-painting 置入藝術史的脈絡、當代藝術批評之爭論的脈絡；另一則是聚焦於 Richter 於八零年代以來涉及德國歷史的作品，尤其是 *October 18, 1977*，從主題內容切入，置其作品於戰後德國歷史的脈絡。

Jason Gaiger 細膩縷敘了 Richter 的創作歷程，以形式美學作為其主要關注點，探討繪畫、攝影兩者之間的辯證關係。⁷ Gaiger 追問的是，時至今日，當繪畫被剝奪了傳統再現媒介的正當性之後，繪畫是否仍然可能？繪畫是否仍然具有其批判能力？他認為，繪畫的形式與內容二者之間的「生產性張力」(productive tension)，乃是繪畫「批判的可能性」(critical possibility)之依據。而 Richter 的 photo-painting 則是延續此批判可能性的藝術實踐。Richter 作品中攝影與繪畫兩

⁷ Jason Gaiger, "Post-conceptual painting: Gerhard Richter's extended Leave-taking" in *Themes in Contemporary Art*, ed. by Gill Perry and Paul (New Haven, Conn. ; London : Yale University Press, 2004)

種不同的形式媒介，於再現議題上的交互辯證，使得彼此的形式本質得以更加突顯和澄清。然而，值得注意的是，也許正因為 Richter 除了 photo-painting 之外豐富的作品，諸如單色色塊系列、灰色系列、抽象表現主義畫作系列，都明顯呈現出 Richter 念茲在茲、亟欲探究者，乃是繪畫之「形式媒材」的各種可能性（色彩、形狀、顏料塗敷的厚度等等），因此 Gaiger 的論述皆專注於形式分析；然而論述結果卻似乎並不是他所意圖和宣稱的「形式與內容」分析，而是「攝影、繪畫兩種不同媒介形式」的分析。儘管他最後論及了 *October 18, 1977* 這組涉及一件特定歷史主題的作品，但仍未能有效地以「形式—內容之辯證」的取徑給予完整的詮釋。Rosemary Hawker 則是將 Richter 的 photo-painting 放入德悉達(Derrida)的翻譯理論架構，視 Richter 的繪畫為一種「對攝影進行翻譯活動」的媒介，⁸認為 Richter 經由“painterly blurring”的形式去刻意模仿攝影的「失焦」效果，藉此揭示和質疑攝影的再現能力，反駁了攝影比繪畫更加具有再現合法性的觀念。然而，翻譯行為本身就預設了翻譯對象(target)和翻譯工具(means)的模式，在 Hawker 的詮釋之下，Richter 作品中的 photos 成為對象，而 painting 成為工具；或者以形式-內容的角度來說，相片此媒介成為了繪畫此媒介所要去再現的對象：繪畫被攝影取代了再現外在現實的合法性之後，Richter 以繪畫去再現攝影，而且不是去再現照片之中所反映的現實，而是去再現照片此種形式的本身；因此，Richter 關心者仍是再現形式的本身，而不是傳統上被再現的外在現實。同樣的，這亦是以形式美學作為論述切入點，無法詮釋、也因此捨棄詮釋 *October 18, 1977* 這組主題佔有極高重要性的作品。

另外一個詮釋途徑，則是將 Richter 先前的抽象作品暫時擱置不論，就只專注於 *October 18, 1977* 之主題內容的詮釋工作。Ulf Erdmann Ziegler 試圖就這組作品中的遺像、屍體、葬禮所氤氳的宗教涵義，來闡述 Richter 作品中的受難、死亡、和哀悼等母題，隱喻此作品為戰後西德繪畫的「最後一章」。⁹然而，這個詮釋角度迴避了歷史再現的議題，以普世性的(universal)、永恆的藝術母題(motif)，掩蓋了這組作品中特殊的(particular)、涉及德國特定歷史的主題。至於 Kai-Uwe Hemken 對於 *October 18, 1977* 的分析，則似乎比較接近新馬克思主義或「新左派」(New Left)的立場。Hemken 直接以戰後西德的右翼政府的政治運作機制著手，質疑西德的民主政治體制已被黨派民主(party democracy)所壟斷，而非如 Beuys 所要求的直接民主(plebiscite democracy)。Hemken 認為，西德政府以掌控、操縱資本主義市場中無所不在、滲透覆蓋的大眾媒體(mass media)，來遂行社會控制，壓抑改革異議、對於西德政府納粹成分的批判、以及對於納粹歷史的

⁸ Rosemary Hawker, "The Idiom in Photography as the Truth in Painting," in *Medium Cool, The South Atlantic Quarterly*, 2002, Vol. 101 No.3.

⁹ Ulf Erdmann Ziegler, "How the Soul Leaves the Body: Gerhard Richter's Cycle October 18, 1977, the Last Chapter in West German Post Painting" in *German Art from Beckmann to Richter*, ed. by Eckhart Gillen (Cologne: DuMont Buchverlag; [New Haven]: Distributed by Yale University Press, c1997)

全面反省。而 Richter 此組作品中所選取的照片，除了代表了大眾媒介的影像即時性之外，也是政府警方對付紅軍恐怖份子(Red Army Faction terrorism)的檔案照片；於是，photo-painting 的處理就可以視為 Richter 批判作為統治工具的大眾媒介的方式。於此同時，大眾媒介操作所依循的現代性(modernity)、「理性的非理性」(rational irrationality)，亦成為 Richter 經由哀悼(mourning)所批判的對象。¹⁰ 這種對於現代性、對於理性的反省，與社會學者 Zygmunt Bauman 於《現代性與大屠殺》一書中的基本論點呼應：納粹集中營的成立以及屠殺猶太人的執行，其實是現代性計劃和理性主義走上歧路而抵達的最高點和最終結果。¹¹ 然而，不同於 Bauman 的社會學和歷史學的連結以及分析，Hemken 的批判立場，其實傾向於前述 Huysen 所批評的戰後左派論述：以批判資本主義政治、社會結構的方式，間接地、迂迴地逃避了正面處理納粹屠殺歷史的問題。

最值得注意的、也是必須進一步思索的是，Hemken 於文末以本雅明(Benjamin)的歷史哲學(philosophy of history)的觀念，作為 Richter 此組作品的註腳，認為此組作品的歷史書寫方式，亦即「寓言」(allegory)和「歷史哀悼」(historical melancholy)，體現了本雅明的歷史哲學觀。因此，有別於前述以形式美學為詮釋取徑、因此只論及了「藝術與再現」的問題，Hemken 的分析將 *October 18, 1977* 更進一步帶入了「藝術與歷史再現」此一當代重要議題的範疇之中。

四、經由歷史再現而「與過去和解」

讓我們重回一九八零年代、亦即 Richter 此作品首次展覽(1988)的西德歷史情境之中，試圖尋找詮釋所需要的語境。一九八零年代的西德社會，已然開始嘗試於公共場域中面對、談論納粹歷史，「與歷史和解」(Vergangenheitsbewältigung、「coming to terms with the past»)開始醞釀以及發酵。與此同時，歷史學者與哲學家的論爭也揭開序幕進而白熱化；這裡指的是，圍繞著右傾新保守主義歷史學者，和法蘭克福學派成員、社會哲學家哈伯瑪斯(Habermas)對峙兩造之間所展開的關於「歷史再現」的論戰。前者的歷史論述，其實是藉由歷史書寫重新建構一個新的國族意識；這與 Buchloh 在論述戰後「德國新表現主義」(Neoexpressionism)的時，批評此波「再現的回歸」(“the return of representation”)其實為一種「退化」(regression)，¹²是一種右派國族主義意識型態的復甦。而哈伯瑪斯持左派立場反駁此種歷史書寫：「新保守主義者視其任務為：一方面動員人們所贊同的『過去』，

¹⁰ Kai-Uwe Hemken, “Suffering from Germany. Gerhard Richter’s *Elegy of Modernism*: Philosophy of History in the Cycle *October 18, 1977*,” Ibid.

¹¹ Zygmunt Bauman, 《現代性與大屠殺》，楊渝東、史建華譯（南京：譯林出版社，2002。）

¹² Benjamin H.D. Buchloh, “Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting,” in *Art After Modernism: Rethinking Representation*, ed. by Brian Wallis (New York: New Museum of Contemporary Art; Boston: D.R. Godine, 1984)

一方面道德中立化那些招致批評和否定的另一部份『過去』。¹³（值得注意的是，與此同時英美開始了雷根—柴契爾夫人新保守主義。）此處哈伯瑪斯針對的是新保守主義歷史學家諾爾德(Ernest Nolte)為希特勒辯護的論述。這套論述的邏輯是：將希特勒的奧斯維茲(Auschwitz)視為對史達林於二零年代所設立之集中營的「模擬」而已，譴責左派為何迴避批判史達林；此外，處於冷戰時期的美蘇正邪對抗二元架構之下，使得親美的西德歷史學者將希特勒於二次大戰中擊退蘇聯的軍事行動，詮釋為愛國行爲。¹⁴ 在此之後，哈伯瑪斯又參與了與後現代主義者的論戰；被喻為「現代性計劃之最後一位辯護者」的哈伯瑪斯，反駁後現代主義的諸多論點，包括對於民主的質疑和對於理性的攻訐，而為現代性辯護：現代性的計劃尚未完成；我們的社會並非不民主，而是還不夠民主。

至此，我們可以將前述 Richter 體現本雅明式歷史哲學書寫，與哈伯瑪斯的現代性計畫並置對話，再次回顧前文曾經引述過的對於 Richter 作品的兩種詮釋途徑，於再現和歷史再現的議題上，提出對於 *October 18, 1977* 的批判，並且提出一個以藝術再現歷史的可能選擇(alternative approach)。我們必須試圖回應的問題是：藝術是否還能再現世界？如果可以，那麼有甚麼形式或取徑可以採取？而歷史再現是否仍然可能？如果可能，那麼藝術要以什麼方式再現歷史？最後，再現是否仍然有其必要性？再現活動能否擔任介入、批判、和改善社會的任務？

我們將以 *October 18, 1977* 與納粹歷史之間的關係，作為回應上述問題的基礎。

五、再現的可能性，如何以藝術再現歷史——對於 *October 18, 1977* 的詮釋嘗試

在聚焦於 *October 18, 1977* 之前，我們仍然必須再次回顧他早先的作品以及其中所隱含的美學預設和意識型態。在 Gaiger 細述 Richter 多年以來的作品之後，可以發現 Richter 所專注思索的，其實近似於現代主義繪畫及其論述的對象和任務：當攝影術於十九世紀末出現，繪畫長久以來所佔據的再現真實的合法地位遭受動搖，於是關注焦點從「再現活動」轉至「反思再現活動的本身以及再現的媒介」，因此繪畫作為媒材的質地(texture)或本質(essence)、形式的潛能(potential and possibility)成為現代主義繪畫的焦點，而藝術自主性(autonomy)的追求和範疇劃定，亦在藝術家的實驗和藝術評論者（比如 Clement Greenberg）的論述之中得

¹³ Jurgen Habermas, "Neoconservative Culture Criticism in the United States and West Germany: An Intellectual Movements in Two Political Cultures," in *Habermas and Modernity*, ed. by Richard J. Bernstein (Cambridge: Polity, 1985; Oxford: Basil Blackwell, 1985)

¹⁴ 高宣揚，《哈伯瑪斯論》（台北：遠流出版公司，1991。）

以建構。而 Richter 於戰後從東德移居西德，最先接觸以及濡染浸淫者，即為當時主導藝術圈的美國抽象表現主義繪畫。¹⁵抽象表現主義對於 Richter 之影響，不只體現於他持續創作的一系列抽象表現主義畫作之中，也是他此後之所以採取形式主義趨向（諸如單色系列畫作、灰色系列）的重要原因。然而，佔據其作品總數中大部分的傾向形式主義(formalistic)的畫作，也許並不如他所宣稱的那麼「毫無企圖、不附加任何政治立場或意識型態」——這種認知和宣稱，本身就是一種意識型態。在 T.J. Clark 對於美國抽象表現主義畫作進行分析時，提出了「粗俗」(vulgarity)的概念：看似沒有主題、僅是顏料色彩之實驗，然而其遼闊的畫布尺寸、厚重的顏料、粗礪的筆觸、男性式的作畫身體姿態、個人主義英雄式的自我表現、以及畫作於中產階級藝術市場中的交易、增值，都反映了美國布爾喬亞階級的粗俗。¹⁶而 Richter 一系列的抽象畫作，若置回當時西德的社會歷史情境，也反映了一種意識型態。戰後西德必須對納粹歷史別過頭去，才能嶄新開始、才能與美國結盟，就像一張翻至另外一面的畫布，盛接了主導重建的美國的滴畫顏料。而此「背過頭去」的否認姿態，往前承續了現代主義藝術所關注的內在形式，往後則呼應了後現代主義者質疑現實之存在和再現可能性的論述。在事實上必須面對和詮釋歷史、才能夠掌握和改善當下社會的情境之中，藝術家捨棄了主題而只關注於形式，質疑現實和反思再現活動本身，而迴避了現實（歷史的產物）、而捨棄了去再現那個令人困擾的「什麼」（歷史的創傷，納粹屠殺）的任務。而這種藝術前提正好反映了戰後西德壓抑、噤聲、遺忘、否認歷史的意識型態。

Richter 備受矚目的是，他同時思考了兩種再現形式，而且是至今仍舊被許多人認為彼此衝突、杆格（雖然不見得壁壘分明至不可相容的境地）的兩種媒介：攝影與繪畫。Richter 以 photo-painting 的形式，使兩種媒介的內在本質得以彼此對話和辯證。繪畫長久以來所穩據的再現合法地位，早已被攝影所取代；但是攝影在高度資本主義商業機制所運作的大眾媒體的大量影像生產和複製之下，其再現的合法性也已然被質疑了。後現代主義對於真實、再現的質疑，最終取消了再現真實的可能性和企圖心；詮釋或詮釋遊戲的活動，取代了再現真實的生產活動。Anna Tilroe 認為 Richter 的 photo-painting 作品包含了三個層次：主題(subject-matter)、形式(formal means)、以及「中介空間」(the space in between)。¹⁷此中介空間亦可稱之為「心理空間」(mental space)，是一個讓觀者於其中進行想像、詮釋活動的空間。Tilroe 認為 Richter 的作品仍然有主題，不過卻是受到普普藝術所影響的日常生活中匿名的(anonymous)、非個性化的(impersonal)、可替代的(interchangeable)、熟悉但不特定的人或物。而這些主題內容的不明確性

¹⁵ "Interview with Benjamin H.D. Buchloh," in *Gerhard Richter Paintings*, ed. by Terry A. Neff (N.Y.: Thames and Hudson, 1988)

¹⁶ T.J. Clark, "In Defense of Abstract Expressionism," in *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism* (New Haven: Yale University Press, 1999)

¹⁷ Anna Tilroe, "Gerhard Richter" in *Gerhard Richter 1988/89* (Rotterdam: Museum Boymans-van Beuningen, 1989)

(vagueness)，被 photo-painting 的形式，一種不斷延推(deferring)、模糊(blurring)的方式所無限增強了，因而使得心理空間愈益被擴展，容許觀者的詮釋無限增殖。因此，Richter 並不詮釋，而是開拓空間讓觀者自行去詮釋—這也是其作品如此受爭議的原因所在之一。再次把 Richter 的「不詮釋」放在戰後西德的社會情境中來看，可發現此種態度正符合了統治階層和社會集體的意識型態：將亟需面對的納粹歷史「去公共化」，亦即「私人化」，推擠壓縮至私領域之中，留予個人於靜默中以記憶和想像的形式去自行詮釋。此種主觀詮釋的相對主義，其實正是戰後西德所欲追求的立場中立化，或前述哈伯瑪斯所謂的「道德中立化」。我們可以再進一步深入檢視此「心理空間」的運作邏輯：當心理空間或詮釋空間被私領域化之後，公領域就成為政府掌握之媒體、擁有發言權之中上階級精英階層可以進行詮釋的場域。因此，RDF 被大眾媒體工具化，以迴避對於政府中納粹餘毒的譴責。這也應和了後現代主義者「以詮釋取代再現的活動」的訴求，尤其是當繪畫和攝影的再現合法性都被否定之後（這也是 Richter 對於此二媒介的態度），納粹歷史被徹底「個人記憶化」了。

既然再現已不可能，再現歷史也成為了不可能的任務。戰後西德對於過去的看法，符合了本雅明對於歷史的描述：斷瓦殘垣的堆積，「…他看見的是一場災難，一堆瓦礫不斷堆積著另一堆瓦礫，擲擊著他的腳根…」。¹⁸這是一幅末日景象，不忍卒睹也無法卒睹。然而，當八零年代開始了「與過去和解」，社會集體以及精英階層（包括了藝術論述場域）於是不得不開始面對「歷史」此一議題；與此同時，Richter 完成並且推出了與其先前抽象的、形式主義傾向的作品有明顯差異的 *October 18, 1977*。姑且不論此作是否為時勢所致，是否為一種及時的、政治正確的立場採取(claim for position)，我們仍應把此作放在 Richter 的藝術實踐脈絡、以及當時社會和藝術場域的論述語境中來加以檢視。前文已提及八零年代右傾新保守主義歷史論述對於納粹的辯護和對於左派的譴責；然而，被視為進步的後現代主義者，在一種反思方法論(reflexive)和後設語言(meta-language)的取徑之下，以「歷史哲學」取代了「歷史」—也可以說是：以對於「詮釋形式」的思索，取代了「再現現實」的實踐。而這看似激進的論述，其實最終具有反動的效果，甚至助長了當時在公共領域中唯一具有歷史書寫合法性和權力的新保守主義的歷史論述。而 Richter 的 *October 18, 1977* 其實正是依循了這種歷史哲學或後設歷史的論述。前文提及 Hemken 對於此組作品的詮釋，正是揭示了 Richter 此種對於歷史再現之形式、歷史哲學的後設思索。然而，Hemken 的論點卻有可質疑之處。Hemken 延續新左派的立場，批判的對象是具有型塑大眾文化和意見的大眾媒體；認為 Richter 在採用了警方的檔案照片作為創作素材之際，也是同時質疑了意識型態國家／鎮壓機器和公眾媒介的影像消費（以及後者被前者掌控的結構性問題）。Richter 以 photo-painting 所具有的「質疑及否認繪畫、攝影再現合

¹⁸ Walter Benjamin, "The Philosophy of History" in *Illuminations*, ed. by Hannah Arendt, trans. by Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1978)

法性」的形式，來突顯警方和大眾媒體的再現都是可質疑、也應該去質疑的。如果我們站在「期盼歷史再現仍有可能而且仍然必須」的立場上來看，那麼 Richter 除了「以歷史哲學置換了歷史再現」之外，而且還再複製(reproduce)了警方和大眾媒體的「再現位置」(position of representation)。以 photo-painting 的處理進行加工，的確可以模糊化了警方／媒體再現的資訊的可信度(credibility)和確切度(clarity)，開啓一個供觀者進行詮釋活動的「心理空間」；但細究此作品，會發現它的對象(object)、構圖(composition)、觀視角度(angle/position/point of view)，卻是未曾改變的。RDF 仍然被物化、對象化(objectification)，沒有被賦予一個具有發聲能力、可以進行對話的主體位置（他們的批判和訴求消失了；他們可以向大眾為其恐怖主義行動辯護其必要性和策略性的空間也不存在）；構圖仍然被「死亡」和「失敗」所框限（正如 RDF 成員被警方長期囚禁），他們的行動並沒有被再現，行為的結果（死亡和失敗）則被公佈和觀看——這彷彿是傅科(Foucault)所揭示的「以觀看懲罰作為規訓手段」的方式。¹⁹最後，此組警方檔案相片所固定(fixed)的觀看／再現角度和位置，也在 Richter 的作品中再次被複製了。Richter 只能模糊意義，而不能改變意義、或提出新的意義。然而，關於此模糊(blurring vagueness)的深刻意義，卻只能在藝術論述、或者是在學院體制中，經由針對形式美學所進行思索的一整套言語(discourse)，才足以被辨識和爭辯。公共場域中對於歷史的再現，至此，被侷限於警方／媒體以及社會精英階層之中。

然而，在哀悼歷史再現之不可能以後，就應該捨棄再現歷史的企圖了嗎？如果認為再現歷史的實踐仍然有其必要性，那麼應該採取什麼樣的形式或途徑？Richter 的作品是在論述「歷史哲學」，是在討論「普遍的歷史」(history in general)，而並非在再現一段「特定的歷史」(specific history)，意即納粹屠殺的歷史——而這是戰後西德最為迫切的問題。我們可以由前述德國藝術傳統中「直接面對(directly confront)」納粹的藝術實踐（而不是 Richter 所延續的警方／媒體所設定的「迂迴間接涉及(indirectly refer to)」），來試圖尋找一個替代方案。於此之前，必須先說明的是：儘管接下來將要提及的藝術運動所處的情境就是納粹統治當下的社會，因此有別於 Richter 所處的納粹之後的戰後西德；一是當下與納粹政權短兵相接的範疇，另一是事後再現納粹歷史的範疇。但是在面對納粹(to deal with Nazi)這一層次上，是可以相互對話的(meet-with)。

此處所要關注的是柏林達達(Berlin Dada)的社會介入式的藝術策略。威瑪時期柏林達達最值得注意的是藉由「相片蒙太奇」(photo-montage)的藝術實踐，來揭發同時抵抗納粹。這是一種剪裁大眾媒體(報章雜誌)上報導時事的圖片或相片，以類似於「拼貼」(collage)的手法所完成的戰鬥文宣作品。這些作品，其實在攝影—繪畫兩種形式同時採取的層次上，與 Richter 有了連結。Harold Rosenberg 在論及拼貼手法時曾經指出：拼貼是「在繪畫的發展進程中最為詩意(poetic)、最

¹⁹ Michel Foucault, 《規訓與懲罰》，劉北成、楊遠嬰譯（台北市：桂冠，1991。）

具有革命性的一刻。」²⁰ 我們亦可在 Maud Lavin 對於柏林達達主義者 Hannah Hoch 的專書研究中，發現對於相片蒙太奇作品中所包含的繪畫構圖元素的強調。²¹ 在 Hoch 最爲著名的作品 *Cut With the Kitchen Knife Through the First Epoch of the Weimar Beer-Belly Culture* (1919) 【圖 8】中，在構圖上，反達達的政府人員和資本家被安排於畫面一角，而達達運動的同志們則被安排於對立方向的另外一角，畫面正中央爲構圖核心，則安置一個中心主角：一位年輕女舞者手舞足蹈的動感身體和一位女性主義學者的頭顱二者的拼貼。縱使照片是柏林達達作品中顯著的素材，但經由繪畫的構圖安排(arrangement)則傳達了作者的策略和意圖。此外，Rosenberg 認爲，拼貼手法結束了長久以來藝術(art)領域及事物(things)領域兩者之間的割離：「…藝術不再拷貝自然或試圖成爲自然的等值物(equivalence)；拼貼是先進工業時代的表現…」；Rosenberg 引述了 Tzara 的話，認爲拼貼是一種「複數現實的混合」(mixture of realities)：「拼貼的革命性在於，它是日常生活現實中的切片(a piece of everyday reality)，進入了和其他現實切片的關係之中，所組成的。」在此，拼貼和相片蒙太奇所具有的「再現真實」的能力被突顯了出來；同時，這個特點也與我們所關注的議題有了相關。

必須先強調的是，柏林達達的相片蒙太奇不但具有再現真實的能力，而且其再現真實而成的作品，還具備了左派批判的革命力量。我們應該檢視其培力(empowerment)的原因何在。首先，與 Richter 長期以來 photo-painting 作品中所選取的相片素材相比較，photo-montage 所選取的相片更爲「日常」也更具有「社會涵義」。雖然二者都選取了日常生活中熟悉的人或物的照片，但其「熟悉感」(familiarity)的質地卻大不相同：Richter 所選擇的照片多半是匿名的、非個人化的(impersonal)、不特定的影像，其熟悉感的運作在於召喚出觀者個人經驗中的記憶。而柏林達達所選取的熟悉照片，卻是大眾媒體中常見的政經人物，諸如社會名流、納粹軍人、資本家、以及希特勒，這些人物都與當下政經結構緊密相關，故其所召喚出來的是社會性的、公共領域的議題，這等於是召喚出了觀者的社會意識(social consciousness)，觀看的過程同時也是參與了社會的過程。雖然 Richter 在八零年代「與過去和解」的社會情境中所推出的 *October 18, 1977* 也終於採取了大眾媒體中的影像，但 Richter 對這些影像的加工或處理，卻如同前述所提及的是模糊化了、距離化了真實，而且這些相片的「觀視／再現位置」也再複製了警方/媒體的視角。相反的，柏林達達的 photo-montage，卻是將原本在媒體上遭受遮蔽、經過修飾美化、或被神秘化了的真實相片（比如希特勒的神格化）重新暴露出來，經由觀點上的重新配置(re-arrangement)，以嘲諷的方式進行了批判。同時，畫面中拼貼片段之間明顯縫隙（甚至是突兀的、刺眼的黏合接縫痕跡），也傳達了一種高度的自覺：暗示了作品不是天真地反映「真實」(naively reflect “the

²⁰ Harold Rosenberg, "Collage: Philosophy of Put-Togethers," in *Art on the Edge* (New York: Macmillan Publishing Co., Inc, 1975)

²¹ Maud Lavin, *Cut With the Kitchen Knife: the Weimar Photomontages of Hannah Hoch* (New Haven and London: Yale University Press, 1993)

reality”)，而是有意識地、批判地再現了(更深刻的)真實(consciously represent the reality critically)。以柏林達達的藝術實踐方式來批評 Richter 作品的藝術沉思也許並不適切；然而，在 Richter 此組作品所涉及到的「再現歷史」此議題的討論框架(論域)之下，柏林達達的相片蒙太奇也許是德國在思考如何走出歷史哲學的學術迷宮、不再沉溺於後現代主義中極度相對化的立場、以及如何批判地再現納粹歷史之時，極為值得注意和參考的德國左派藝術傳統。

另外一種正視和再現納粹歷史的取徑概念，也許可以和哈伯瑪斯對於歷史再現的理性方式的看法相互呼應，既可以指出 Richter 此組作品的缺失，亦可以作為德國在與納粹過去和解的過程中提供參考的藝術實踐方式。Huysen 先以一齣在美國播放的通俗劇《大屠殺》(Holocaust)、再以西德當代劇場的戲劇為例，指出了新左派於再現歷史此任務上的無能。²² Huysen 所集中批評的對象為阿多諾(Adorno)的文化理論；他批評阿多諾的現代主義藝術觀：仍在區分高低藝術(high/low art)，對於大眾文化抱持不信任、恐懼、和責難，依舊採取了現代主義藝術論述的立場。Huysen 認為，法蘭克福學派以文化工業產製過程的切入角度去批判大眾文化，固然承續了左派對於資本主義市場運作的批評原則，然而卻迴避了、也無能去處理戰後西德社會如何面對納粹歷史的問題。然而，諸如《大屠殺》此齣被歸類為大眾文化產品的通俗劇，反而卻更加能夠以一種積極的、集體的、和公共的方式去面對納粹歷；而囿限於學院內的左派批判論述或現代主義藝術論述，卻缺乏了實際的施為(perform)能力、缺乏效力(effect)。Huysen 所採取的是後現代主義的立場，從支持大眾文化的角度發出批評，質疑了諸如高/低藝術、前衛/通俗、政治劇場/肥皂劇、真相(truth)/意識型態(ideology)及操作(manipulation)等等「虛假的二元對立」(false dichotomy)，正是這些虛假對立的區分才使得左派無法處理納粹歷史，或者體現了左派迴避納粹歷史的態度。Huysen 的此一批評，尚有幾處值得進一步考量。首先，Huysen 所謂的虛假二元對立，是否可以再增加一項條目、意即「繪畫與攝影的對立」？繪畫無疑是被歸類在高藝術的那一極，而攝影則屬於影像複製時代中大眾文化的一環。那麼，Richter 所關注的繪畫、相片二者之間的形式辯證，即使不至於是使二者對立，但仍然可見其依循了新左派文化批評的這條路線的軌跡。其次，Huysen 認為「真相」或「真實」(reality)，不應該與「意識型態」或「操作」處於截然二分的對立位置，這種立場無疑是後現代的；這種立場，以及此對立二者之間的緊張和拉鋸，尚待深入檢視。最後，Huysen 對於大眾文化場域的友善，以及對於通俗文化再現歷史的潛力的肯定，可以與哈伯瑪斯所致力論述的「公民社會」(civil society)概念似可嘗試加以並置討論，即使一為後現代主義者，另一為現代性辯護者，但現代性和後現代論述中，並非所有論點都可以簡單視為截然二分、完全對立而毫無延續關係和對話空間。

²² Andreas Huysen, "The Politics of Holocaust: 'Holocaust' and West German Drama" in *After the Great Divide* (Bloomington: Indiana University Press, c1986)

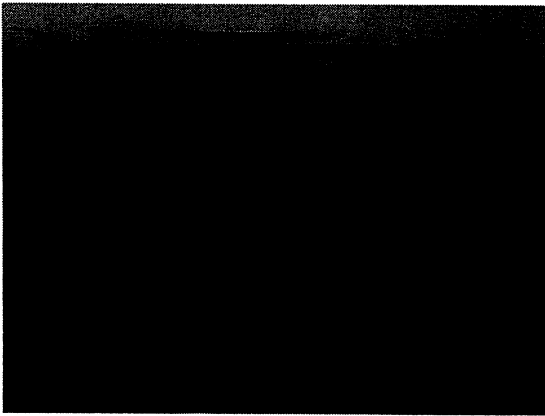
哈伯瑪斯縱然為現代性辯護，然而卻做了理論上的修正，不贊成存在一個恆久不變的、大寫的、獨尊的主體(Subject)，也不認為存在著一個放諸四海皆準、具有無上統馭力的單一理性(Reason)；但他並未走得像後現代主義者那麼遠，他仍強調主體性的存在和理性的合法性，只不過他強調的是「間主體性」(inter-subjectivity)，一種個人與個人之間經由溝通而達成的特性，以及間主體性在公民社會領域運作之後而成的「共識理性」。是故，哈伯瑪斯提出了「公民社會」的概念和「溝通理論」。²³哈伯瑪斯反對理性的分裂—分裂成科學／工具理性、倫理理性、以及美學理性，這其實指出了現代社會的分工化和專業化所造成種種問題，包括了藝術的小眾化和學院論述化的趨勢。因此，對於後現代主義藝術觀的批評中，哈伯瑪斯強調了傳統藝術教育的重要性，而這必須要在公民社會中進行。至此，哈伯瑪斯認為藝術應該公民社會化的觀念，就與 Huyssen 對於大眾文化的肯定，有了對話和交流的空間；大眾文化的消費者，同時也是公民社會的成員，而公民社會的運作，亦可在大眾文化中找到座落之處。Huyssen 認為《大屠殺》之所以成功之處，在於它在大眾文化中引起了廣泛流通和討論，也在於它的通俗劇形式—而此敘事形式亦是歷史再現的方式之一。若我們回頭再看 Richter 的 *October 18, 1977*，則會發現它所使用的語言，是學院藝術論述中的形式美學語言，探討的是對於形式、媒材的再現活動本身，而它所發揮效力的空間也無法脫離學院、展場、或美術館的圍限—既無企圖再現歷史的，也沒有機會或場合進行歷史再現。

六、結語：一個替代方案

當再現活動本身被質疑和檢視之後，不應該就此全盤捨棄了再現、和尋求再現替代方式的企圖；尤其是在面對著與當下存在緊密相關的過去和歷史之時。後現代主義所提出的對於再現神話的批判、對於普遍理性/真理的質疑，不應該成為放棄再現、理性、和真實的遁詞。Richter 先前的 photo-painting 作品延續了現代主義藝術論述的形式美學關注，而近期的 *October 18, 1977* 又再進一步納入了歷史再現的議程，所採取的是近似於後現代主義的立場，哀悼真實的不可信、再現的不可能、以及歷史的無法追憶。然而，如果認為仍有可能再現歷史、而且仍然認為再現歷史有其價值和必要性和迫切性，那麼，大眾文化以及公民社會的取徑可以成為參考，而且還是具備社會施為能力和實踐能力的參考—這也是抱持左派信念者必須銘記於心的原則。阿多諾的悼詞：「奧斯維茲之後，不可能再有抒情詩歌。」不應該成為人們放棄抒情的依據（人們始終需要抒情）；而是，在哀歌之後的抒情歌謠，想必更加深刻和深邃。

²³ 高宣揚，《哈伯瑪斯論》(台北：遠流出版公司，1991。)

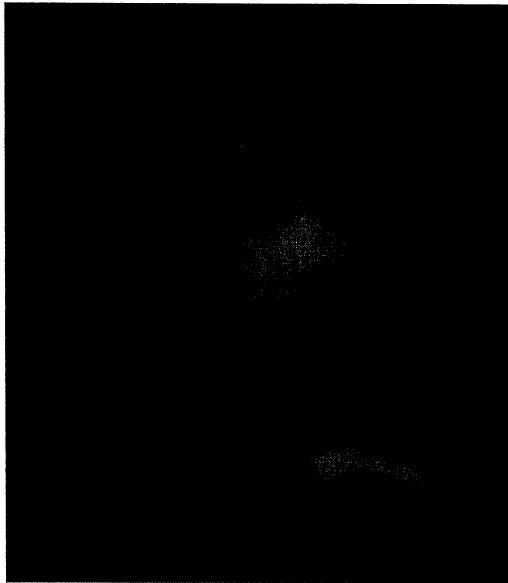
圖版



【圖 1】 *October18,1977—Radio*, 1988



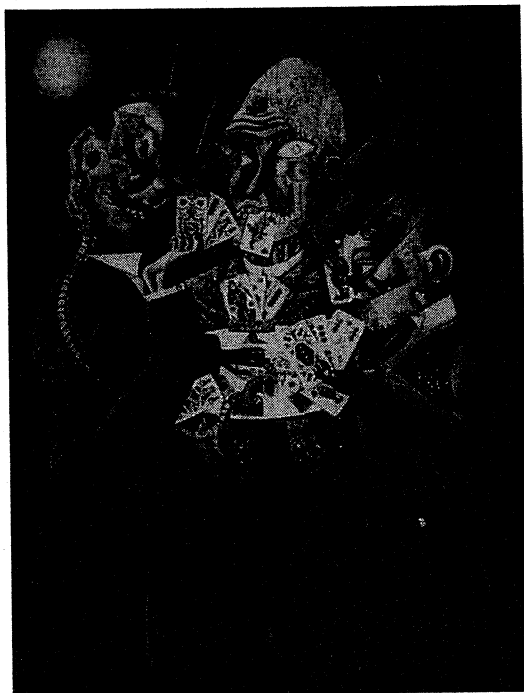
【圖 2】 *October18, 1977—Dead*, 1988



【圖 3】 *October18, 1977—Youth Portrait*, 1988



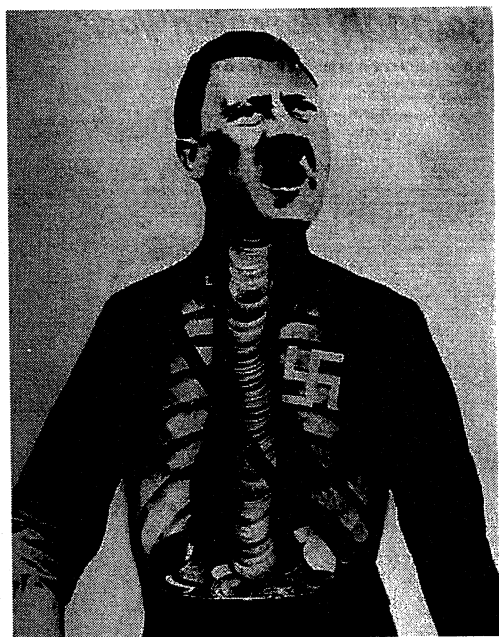
【圖 4】 *match-seller*, 1920



【圖 5】 *Card Playing War Cripples*, 1920



【圖 6】 *Millions Stand Behind Me*, 1932



【圖 7】 *Aldolf the Superman Swallows Gold and Spouts Junk*, 1932



【圖 8】 *Cut with the Kitchen Knife Through The First Epoch of The Weimar Beer Belly Culture*, 1919