

Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

Arte como Simulacro de una Realidad Lejana en la Obra de Gerhard Richter

Gemma París-Romia¹

1) Facultat de Ciències de l'Educació, Universitat Autònoma de Barcelona

Date of publication: June 3rd, 2020

Edition period: June 2020 - October 2020

To cite this article: París-Romia, G. (2020). Arte como Simulacro de una Realidad Lejana en la Obra de Gerhard Richter. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 8(2), 101-118. doi: 10.17583/brac.2020.3580

To link this article: <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2020.3580>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License \(CC-BY\)](#).

Art as a Simulation of a Distant Reality in Gerhard Richter's Work

Gemma Paris

Facultat de Ciències de l'Educació, Universitat Autònoma de Barcelona

(Received: 20 June 2018; Accepted: 6 April 2020; Published: 3 June 2020)

Abstract

This paper investigates the links that the artist Gerhard Richter establishes between photography and painting throughout his artistic career, initiated on 60ths. Since then, Richter's goal has been to build images, whether pictorial or photographic, whether blurry or sharp, geometric, abstract or figurative. The world that Richter paints is made up of banal situations, by anonymous people, by familiar landscapes, and that makes us feel comfortable as spectators, because it seems that Richter is creating a file of known places, moments with which we can connect from our subjectivity. Most part of the images are blurry, so Richter is not painting photographs, but that he is building images, from photography and through painting. The richness of his artistic process is his position between photography and painting, between figuration and abstraction, between the subjective and the collective. Richter creates an extensive and varied register of different types of images, which are part of our everyday universe. Richter build those images on painting them or on collecting them, creating a simulated reality, a vast and aesthetic archive where we can find ourselves reflected, interrogated, seduced. The archive of images by Gerhard Richter invites us, in fact, to ask ourselves about our relationship with the world and with its representations.

Keywords: Photography, painting, simulation, hybridization, picture file

Arte como Simulacro de una Realidad Lejana en la Obra de Gerhard Richter

Gemma Paris

Facultat de Ciències de l'Educació, Universitat Autònoma de Barcelona

(Recibido: 20 junio 2018; Aceptado: 6 abril 2020; Publicado: 3 junio 2020)

Resumen

Este artículo investiga los vínculos que el artista Gerhard Richter establece entre fotografía y pintura durante su trayectoria artística, iniciada a partir de los años sesenta. Desde entonces, el objetivo de Richter ha sido construir imágenes, tanto pictóricas como fotográficas, ya sean borrosas o nítidas, geométricas, abstractas o figurativas. El mundo que pinta Richter está formado por situaciones banales, por personas anónimas, por paisajes conocidos, y eso nos hace sentir cómodos como espectadores, porque parece que Richter esté creando un archivo de lugares conocidos, de momentos con los que podemos conectar desde nuestra subjetividad. El hecho de que gran parte de las imágenes sean borrosas nos muestra que no está pintando fotografías, sino que está construyendo imágenes, a partir de la fotografía y mediante la pintura; pero lo que tenemos ante nosotros no es ni una cosa ni la otra. Precisamente la riqueza de su propuesta artística reside en el hecho de situarse en esta zona intermedia entre fotografía y pintura, entre figuración y abstracción, entre lo subjetivo y lo colectivo. Richter crea un registro extenso y variado de diferentes tipologías de imágenes, que forman parte de nuestro universo cotidiano, y que por ser pintadas toman cuerpo, creando poco a poco una realidad simulada, un archivo vasto y estético donde nos podemos encontrar reflejados, interrogados, seducidos. El archivo de imágenes de Gerhard Richter nos invita, de hecho, a preguntarnos por nuestra relación con el mundo y con sus representaciones.

Palabras clave: Fotografía, pintura, simulacro, hibridación, archivo



Richter afirma “I want to make a photograph” (como se cita en Antoine, Koch & Lang, 1995, p.53). Esta afirmación parece mostrarnos claramente el objetivo de su propuesta creativa, crear una fotografía. Pero ¿qué necesidad tiene Richter de utilizar el medio pictórico para realizarla? A pesar de que muchas de sus imágenes tienen una base fotográfica, la mayoría de ellas están realizadas pictóricamente. ¿Por qué Richter no crea fotografías mediante el propio medio fotográfico? ¿Qué necesidad tiene que recurrir a la pintura para crear imágenes, si lo que desea es realizar una fotografía? Leyendo en el amplio archivo de textos que el propio artista ha escrito y entrevistas que han publicado algunos críticos y teóricos de arte, como Jean-François Chevrier o Robert Storr, podemos encontrar afirmaciones de Richter que nos sitúan en la hipótesis de nuestra investigación, como las recogidas en una entrevista que realizó Buchloh con el artista:

Quizás es porque la fotografía me da pena -condenada una vida tan miserable, a pesar de ser una imagen perfectamente que quiero dar validez, hacerla visible... en una palabra, hacerla (incluso a riesgo hacer algo peor que la fotografía). Y cuando lo hago, no puedo entenderlo, ni meditarlo ni planificarlo. Por eso pinto y continúo pintando a partir de fotografías, porque no lo entiendo, porque lo único que se puede hacer con fotografías es pintar a partir de ellas. Porque me gusta verme tan a merced de algo, dominante en un grado tan ínfimo. (Buchloh como se cita en Picazo & Ribalta, 1997, p.19).

Desde sus inicios como artista, en los años 60, Richter se cuestiona las relaciones entre fotografía y pintura. De hecho, en su primera obra catalogada, *Table*, realizada en 1962, encontramos la confrontación entre estos dos medios, pues en el cuadro hay una tabla pintada a partir de una fotografía publicitaria, parcialmente tapada por un gesto pictórico abstracto. A partir de esta obra el diálogo entre fotografía y pintura será constante a lo largo de su trayectoria, tanto cuando realiza *Photo Paintings*, o las *Abstract Paintings* o bien crea el archivo *Atlas*. El período de los años sesenta fue un momento muy rico artísticamente, entre otros motivos porque los diferentes medios artísticos se empiezan a relacionar de muchas maneras diferentes, creando obras híbridas que se extienden más allá del propio lenguaje en las que han sido realizadas. Hasta entonces, las premisas del arte moderno defendían la pureza de cada uno de los medios artísticos. Clement Greenberg, máximo defensor de la modernidad, afirmaba que "el ámbito propio y único de cada arte

coincide con todo lo que es único en la naturaleza de su propio medio" (citado en Baqué, 2003). Esta pureza del medio pictórico estaba representada principalmente por los pintores del Expresionismo Abstracto, como Pollock, Rothko o De Kooning, que basaron su obra en el estudio del gesto pictórico y las posibilidades expresivas de la propia pintura. En el ámbito fotográfico, los conservadores de fotografía del MOMA de Nueva York, Beaumont Newhall y John Szarkowski, canonizaron la obra de Walker Evans, Edward Weston, Ansel Adams, entre otros, los cuales trabajaban meticulosamente dentro de los parámetros de la tradición fotográfica, como el concepto de neutralidad, objetividad e instantaneidad de la fotografía.

Pero justo en el momento en que la imagen fotográfica era más pura que nunca, y que la pintura parecía llegar a los límites de investigación en sí misma, esta pureza de los medios pareció agotarse, y la obra de arte empezó a contaminarse con otros lenguajes artísticos, buscando en ellos posibilidades que no encontraba en su propio medio. La obra fue perdiendo el vínculo con el propio medio, preocupándose más por el concepto, ampliando posibilidades narrativas provenientes de la *performance*, del cine, del teatro, de la literatura, de la escultura. Uno de los factores que provocaron esta contaminación entre los medios artísticos vino provocado por los cambios tecnológicos, en que los mecanismos de reproducción masivos se convirtieron en herramienta para la producción artística. Warhol, Rauschenberg o Hamilton basaron su producción artística en las posibilidades de reproducción mecánica de las obras que les ofrecía la serigrafía o la imprenta. En ese momento, diferentes artistas como el mismo Andy Warhol, Cindy Sherman, o Sherrie Levine, entre otros, realizaron profundas investigaciones en el ámbito fotográfico, apostando por "otro estatuto para la fotografía, perdiendo su carácter naturalista, ingenuo y transparente" (Buchloh, Chevrier, Zweite & Rochlitz, 1999, p.106). A partir de entonces la necesidad de fotografiar un instante decisivo bajo el paradigma de Cartier-Bresson desapareció, y el artista pudo manipular la escena, invitando actores y actrices a representar la acción fotografiada, realizando paráfrasis del mundo de la pintura, tomando prestadas estrategias del terreno cinematográfico o teatral, etc. Esta hibridación de medios construía obras de lectura difícil, en que la aproximación a esta venía determinada por el grado de diversidad de los diferentes niveles de lenguajes y conceptos utilizados. La múltiple evocación de la obra artística, que se conseguía por la reunión de diferentes registros en un mismo espacio, el de la obra artística, está íntimamente relacionada con el concepto de traspaso de significación del autor al lector que anunciaba Roland Barthes (1987), bajo su concepto de muerte del autor.

En este contexto, Richter inició lo que sería uno de sus proyectos artísticos más importantes durante décadas, agrupadas bajo el nombre de *Photo Paintings*, serie donde reproducía pictóricamente una imagen fotográfica encontrada en álbumes familiares, en la prensa o realizada por él mismo. Estas obras, “por extraño que parezca, sólo se pueden describir en términos negativos: no son ni fotografías ni pinturas, aunque tienen características de ambas” (Germer citado en Buchloh, Chevrier, Zweite & Rochlitz, 1999, p.58). Para ello, Richter seleccionaba fotografías que extraía principalmente de la prensa, de fotografías hechas por *amateurs* y de álbumes familiares. Entre la multitud de imágenes que le rodeaban, el artista seleccionaba una y la proyectaba a lápiz mediante un proyector de cuerpos opacos, sobre la tela, dibujando a lápiz las formas de la fotografía, para pintar posteriormente la información de la fotografía. Una vez finalizado el cuadro, lo difuminaba. La imagen final aparece borrosa, poco precisa, misteriosa, imagen que insinúa, pero que no es completamente explícita. En la acción de difuminar la imagen final, Richter asegura que así en la obra no encuentra nada en falta:

I never found anything missing in a blurry painting. On the contrary, one sees much more in it than in a sharp image. A landscape painted with exactitude requires you to see a given number of trees sharply differentiated, while in a blurry painting you can perceive any number of trees you wish. (Como se cita en Antoine, Koch & Lang, 1995, p.65)

Mediante esta distorsión, Richter permite al espectador entrar en acción, obligándolo a completar la lectura de una imagen que no es de fácil lectura y que, culturalmente, ha sido considerada imagen fotográfica fallida, pues son aquellas imágenes que terminan a la basura. La estrategia del *flou* le sirve a Richter para mostrarnos que él no está hablando de “fotografía” en sí misma, sino que está mostrando imágenes que se sitúan en el umbral entre la fotografía y la pintura, de hecho “el difuminado pictórico de la imagen fotográfica resolvía el problema de dar cuerpo a la imagen” (Buchloh, Chevrier, Zweite & Rochlitz, 1999, p.45). El *flou* de Richter no nos evoca directamente a la realidad, sino que nos remite a la propia imagen construida. En una entrevista con Benjamin Buchloch, Richter afirmaba: “Pinté fotografías porque no tenía nada que hacer con la pintura; ésta constituye un obstáculo para cualquier expresión apropiada para nuestro tiempo” (como se cita en Antoine, Koch & Lang, 1995, p.63).

A diferencia de los artistas Pop que trabajaban en el mismo periodo, Richter utilizaba casi siempre un sistema de reproducción manual, más cercana a la pintura tradicional que a los nuevos medios de reproducción

mecánica. Mediante ese proceso, vaciaba la imagen resultante de su carácter de índice, poniendo en cuestión la relación entre la imagen fotográfica y la realidad. Si Richter, después de copiar fielmente la imagen fotográfica, la difuminaba era para hacernos evidente que lo que tenemos ante nosotros no es la Realidad, confirmando el carácter objetual tanto de la pintura como de la fotografía. Richter no utilizaba las fotografías como modelos formales para construir las obras pictóricas, como hacían los pintores hiperrealistas, sino que la relación entre estos dos medios es mucho más compleja, y nos es difícil comprender su obra sin uno de los dos.

Richter es consciente del peso histórico de la pintura y de la importancia que tuvo la aparición de la fotografía, la cual provocó cambios importantes en el concepto de la imagen, de su construcción artística, y también de las condiciones de percepción visuales, moldeadas por la aparición de técnicas de producción mecánicas de imágenes. Él mismo expresa el reconocimiento del peso histórico de la pintura, el cual lo lleva a examinar las condiciones que le permiten producir pinturas en la actualidad. “Me veo a mí mismo como el heredero de una gran y rica cultura de la pintura, del arte en general, que hemos perdido, pero que nos impone obligaciones”, argumenta Richter (citado en Butin, 2004, p.11). Así, cuando Richter crea un paisaje, lo hace considerando el desarrollo del propio género. El peso de la tradición es muy importante, pero no en el sentido de participar de una continuidad lineal, sino como una apropiación y cuestionamiento crítico de las categorías históricas (Butin, 2004). Gerhard Richter se desmarca de la mayoría de propuestas de sus contemporáneos, pues a pesar de utilizar recursos a veces similares a ellos, Richter no utiliza el medio fotográfico para realizar una pintura, sino que utiliza la pintura para producir una fotografía. En el caso de Richter, vemos como el binomio clásico que asocia la fotografía con la reproducción, y la pintura con la producción de imágenes se ve claramente alterado, porque Richter es capaz de reproducir imágenes pictóricamente, a la vez que produce imágenes mediante la fotografía. Si Walter Benjamin auguraba una libertad de movimiento para las técnicas de reproducción masivas, Richter lo pone en la práctica, creando un cruce constante y aparentemente contradictorio entre las diferentes posibilidades que se pueden establecer entre la confluencia de los dos medios artísticos. El uso que hace de la fotografía es para liberar la pintura de su carga de representación que ha llevado a lo largo de la historia, con el fin de llegar a ser un arte autónomo, libre de toda carga formalista y de representación. Su interés inicial por las imágenes fotográficas era, principalmente, por el carácter cerrado que él veía en las fotografías, el cual le permitía olvidarse de conceptos pictóricos como la composición o los

colores, aparte de tener el problema de la temática también resuelto. Richter, en una entrevista realizada por Rolf Schön por el catálogo de la Bienal de Venecia de 1972, afirma:

La fotografía, que todos usamos con tanta frecuencia, me sorprendió. (...) No había estilo, ni composición, ni juicio. Me liberó de la experiencia personal. No había nada más que una imagen pura. Como resultado, deseaba poseerla y representarla, no usarla como un medio para pintar, sino usar la pintura como un medio para la fotografía. (Como se cita en Antoine, Koch & Lang, 1995, p.57)

Richter encuentra un mundo plenamente interesante en las fotografías publicitarias, en las imágenes extraídas de los diarios, pero sobre todo se muestra interesado desde los inicios en las fotografías *amateurs* que busca y encuentra en los álbumes familiares. La fotografía *amateur* está llena de errores, de desenfoque, de planes poco encuadrados, de personas que entran de manera accidental en escena, de cosas que se ven fragmentadas, de movimientos congelados. Richter se siente atraído mucho más por las instantáneas "banales" que por las fotografías "artísticas, compuestas", pues considera que estas son imágenes profundamente empobrecidas, con su juego de luz y sombra, sus armonías y sus efectos compositivos. En cambio, la foto familiar, donde todo el mundo se plantifica justo en el centro de la imagen, desborda literalmente de vida. Gerhard Richter había llegado a afirmar que algunas fotos de aficionados eran mejores que el mejor Cézanne (citado en Picazo & Ribalta, 1997, p.38). Es en lo banal donde encuentra latente lo importante y humano. Richter (1999) afirma: "Prefiero fotos ingenuas, compuestas sencillamente, sin complicaciones: la razón por la que amo a Mona Lisa es que no tiene nada especial" (p.19).

Roland Barthes (2005), en el ensayo *Cámara Lúcida. Notas para la fotografía*, también tiene un lugar destacado para la fotografía *amateur*:

De ordinario lo *amateur* es definido como no maduración del artista: como alguien que no puede –o no quiere– elevarse hasta la maestría de una profesión. Pero en el campo de la práctica fotográfica es el *amateur*, por el contrario, quien asume el carácter de profesional: pues es él quien se encuentra más cerca del noema de la Fotografía". (p.151)

Una de las características de la fotografía familiar, y que atrae conceptualmente Richter, es el hecho de que, en el disparo de la fotografía, la mano de quien realiza la fotografía está vacía de cualquier investigación

artística, y la cámara fotográfica realiza de manera automática todos los cálculos para que la fotografía salga correctamente. En este caso, la fotografía es vista como un arte sin artista, tal como describe el sociólogo francés Pierre Bourdieu (1965), en el ensayo *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*:

Nada se opone más directamente a la imagen común de la creación artística que la actividad del fotógrafo aficionado, que a menudo le pide a la cámara que realice en su lugar tantas operaciones como sea posible, identificando el grado de perfección de la máquina que usa con su grado de automatismo (pp. 23-24).

Gerhard Richter, a diferencia de los artistas Pop, que principalmente trabajaban a partir de las imágenes extraídas de los *mass media*, comenzó a realizar fotografías de su realidad más inmediata, convirtiendo algunas de estas imágenes en material para sus obras. Cada vez Richter utilizará más fotografías realizadas por él mismo, alejándose del uso exclusivo de fotografías encontradas de sus inicios. Este cambio no ofreció un giro hacia un trabajo más subjetivo, pues las imágenes personales de Richter no se diferencian del resto de fotografías encontradas. En este producir fotografías, Richter objetiva su propia experiencia subjetiva. De hecho, en el gran archivo que es su obra *Atlas*, nos es muy difícil separar las imágenes realizadas por Richter del resto de imágenes que incorpora y que han sido realizadas por fotógrafos anónimos y no profesionales.

Todo lo que se Puede Fotografiar se Puede Pintar

El rol de la fotografía en la propuesta artística de Gerhard Richter ha sido desde hace años uno de los centros de discusión de su obra (Obrist, 1993; Buchloh, 1997; Storr, 2002; Friedl, 2006). La actitud enigmática, y a veces contradictoria, de sus propias declaraciones ha promovido una inquietud hacia el uso que hace del medio fotográfico. En el contexto de los años sesenta, Gerhard Richter empieza a utilizar, de muchas maneras diferentes, la imagen fotográfica, pero con su uso parece alejarse de las posiciones que defendían la inclusión de la fotografía en el contexto del Arte y de las instituciones museísticas. Richter explica en el texto *Notes, 1964-65*, publicado en *Indiferencia y Singularidad*:

Quizás es porque la fotografía me da pena, condenada una vida tan

miserable, a pesar de ser una imagen perfecta, que quiero dar validez, hacerla visible... en una palabra, hacerla (incluso a riesgo hacer algo peor que la fotografía). Y cuando lo hago, no puedo entenderlo, ni meditarlo, ni planificarlo. Por eso pinto y continúo pintando a partir de fotografías, porque no lo entiendo, porque lo único que se puede hacer con fotografías es pintar a partir de ellas. Porque me gusta verme tan a merced de algo, dominante en un grado tan ínfimo. (Richter, 1997, p.19)

Richter entiende y utiliza la fotografía como tipo de realidad concreta extraída de la propia experiencia cotidiana, que le sirve como material para su producción artística. De esta manera esta imagen se convierte en la protagonista principal de sus pinturas. Richter busca en las imágenes de la memoria personal o colectiva, "aquellas características que demuestran, por su calidad de imagen, un estado significativo de la conciencia colectiva" (Buchloh citado en Picazo & Ribalta, 1997, p.23).

Parece que el propio artista reconozca, con su obra, que todo lo que se puede fotografiar se puede pintar. Muestra anhelo de pintar todo aquello que puede ser pintado: ciervos, nubes, cortinas, mujeres, puertas, noticias, sillas, montañas, cartas de color, flores, muertos, tíos, manzanas, paisajes, ciudades, pinceladas, científicos, filósofos, terroristas. Richter se siente aliviado por "no tener que inventar nada, olvidar todo lo que se entiende por pintura, el color, la composición, la espacialidad, todo lo que sabías y pensabas. Ya no era la condición del arte" (Buchloh como se cita en Picazo & Ribalta, 1997, p.118).

El interés de Richter por la fotografía tiene la misma base que la que tenía Henri Matisse (1972) muchos años antes cuando afirmaba que "utilizaba el medio fotográfico para no estampar mi sello personal a los resultados de mi trabajo me obligar, hacia 1900, a copiar literalmente el rostro a partir de fotografías" (p.126). La fotografía realmente ha sacudido la imaginación, porque ha hecho ver las cosas fuera del sentimiento. Con la misma dirección que Matisse, Richter afirmaba tras participar en la Bienal de Venecia de 1972, que:

La fotografía te impide estilizar, ver "mal", dar una interpretación demasiado literal del tema (...) Una foto ya es un pequeño cuadro, aunque no lo es del todo. Este carácter es irritante y te impulsa a desear transformarla definitivamente en un cuadro. (Como se cita en Buchloh, Chevrier, Zweite & Rochlitz, 1999, p.37)

Mediante la pintura, Richter construye lo que él llama un cuadro fotográfico. Su interés no era hacer un cuadro de manera fotográfica, tal como hacían Chuck Close o Macolm Morley, entre otros pintores hiperrealistas. Richter se desvincula voluntariamente de este grupo de pintores, declarando que «no quiero imitar una fotografía; quiero hacer una. (...) Para ello, hago fotos con diferentes medios y no pinturas que parezcan una fotografía." (Richter, como se cita en Buchloh, Chevrier, Zweite & Rochlitz, 1999, p.37). En esta dirección Richter afirma:

De hecho, yo veo las fotografías como objeto, y además las convierto en objeto cuando las pinto, por ejemplo. Después de esto, ya no pueden ser ni pretenden ser objetivas; y ya no pueden documentar nada, ni la realidad ni una manera de ver. Son realidad, percepción, objeto y por lo tanto sólo pueden ser documentadas. (Citado en Buchloh, Chevrier, Zweite & Rochlitz, 1999, p.54)

El artista alemán se dedica a hacer un registro amplio de diferentes tipologías de imágenes que existen, emulando la realidad, donde no sólo existen imágenes figurativas y nítidas, sino que éstas conviven con imágenes borrosas, contrastadas, algunas de carácter más abstracto o simbólico, huidizas, poco concretas. La producción de Richter es igual de variada: imágenes abstractas conviven con imágenes figurativas, imágenes borrosas con otras más nítidas. Esta ampliación, hasta el infinito, de las temáticas, le proporciona a Richter un sentimiento de libertad, pero a la vez una sensación de insatisfacción por no haber pintado todos los temas posibles, que le mueve a pintar compulsivamente el mayor número y variedad de imágenes posibles.

Durante el recorrido visual que hacemos en el *Atlas* o en su *Catalogue Raisonné*, nos atrapa un sentimiento de nostalgia, de tiempo pasado. Vemos paisajes que Richter ha visto en un momento concreto, en un desplazamiento que ha realizado; retratos de bebés que cambian de un día para otro; pinturas de flores que parecen marchitarse durante mirarlas; velas que parecen consumirse ante nuestra mirada; gestos que están a punto de cambiar, para continuar la acción retratada. Richter no construye una idea de futuro, sino que retrata la realidad que le ha precedido y que la imagen fotográfica le ofrece reutilizar. Gerhard Richter concibe la fotografía, no sólo como el tipo de imagen que funciona de manera habitual y que informa en nuestra época, sino que gracias a la espontaneidad que puede tener, cuando está vacía de intenciones artísticas, esta habla mucho de nosotros mismos. Todo se puede fotografiar.

(Re)producción Pictórica como *Readymade*

En referencia a la pintura la aparición del *readymade* provocó una profunda crisis, pues provocó que un elemento que hasta entonces formaba parte de la vida cotidiana se convirtiera obra artística, mediante la desubicación del objeto y su introducción en el ámbito o institución artística. Este acto consigue provocar una de las mayores crisis que ha sufrido la pintura a lo largo de su historia: la rotura de la concepción de la pintura en relación con su manufactura manual. Thierry de Duve (1991) explica:

Por más de treinta y cinco años, lo que ha sido más significativo en el arte moderno ha sido trabajado como interpretación de la resonancia del *readymade*, a veces como repetición compulsiva, a veces como negación violenta, pero también como replanteamiento de este, y, en cualquier caso, siempre como reconocimiento. (p.188)

Richter encuentra en la fotografía el mecanismo para convertir lo ordinario en arte, tal como Duchamp lo había conseguido anteriormente con los *readymades*. El artista describe como:

Estaba interesado en la fotografía porque reflejaba perfectamente la realidad. (...) Queremos entender lo que vemos, lo que está allí, y luego tratamos de representarlo. Posteriormente, encontramos que es imposible reproducir la realidad y que solo nos representamos a nosotros mismos y, por lo tanto, que somos reales (Richter, 1999, p.57).

El mismo Gerhard Richter ha declarado abiertamente la importancia que ha tenido el *readymade* duchampiano por el desarrollo de su labor creativa:

30 de mayo de 1990. Me parece que la invención del *Readymade* fue la invención de la realidad. Fue el descubrimiento crucial de que lo que cuenta es la realidad, no cualquier visión del mundo. Desde entonces, la pintura nunca ha representado la realidad; ha sido realidad (creándose a sí misma). Y tarde o temprano, el valor de la realidad tendrá que ser negado, para (como siempre) establecer imágenes de un mundo mejor (Richter, 2004, p.7).

Richter defiende la idea de que a partir del *readymade*, la pintura se libera de la función de representación fiel, convirtiéndose en realidad en sí misma, creándose y reinventándose continuamente, con sus propias herramientas y

con el único objetivo de construirse como realidad. Si el collage cubista había permitido por primera vez que el mundo real formara parte de la obra pictórica, sustituyendo fragmentos de representación por fragmentos objetuales, el *readymade* invitaba a la Realidad a entrar en escena y convertirse en obra. Este punto es realmente importante en la propuesta de Richter, pues en su planteamiento diferencia claramente, entre el "hacer" una fotografía, y el "reproducción". Aquí radica el motivo por el que Richter necesite utilizar el medio pictórico para poder construir imágenes, pues el medio fotográfico no le parece suficiente para su proyecto artístico de construir realidad. La fotografía no permite hacer realidad, sino que tan sólo permite tomar imágenes. Esta carencia del propio medio es lo que le impulsa a pintar, a pesar de que el punto de partida pueda ser una fotografía, en el proceso de creación, Richter está haciendo una imagen. En este momento aparece el punto que diferencia ontológicamente la fotografía y la pintura: mientras la pintura hace imágenes, la fotografía las toma. Douglas Crimp (1989), retoma esta diferencia entre los dos medios en su ensayo *The Museum's Old / The library new subject*, estableciendo al mismo tiempo una relación con el cambio en la producción artística provocada por la aparición del *readymade* en la escena artística, pues la propuesta del *readymade* duchampiano provoca que el artista ya no hace, sino que únicamente puede tomar lo que ya existe, para transformarlo, manipularlo. Si en la Modernidad del Arte se caracteriza por la idea de Hacer, y éste construir se realiza principalmente mediante la pintura, en la Contemporaneidad el arte suple, mediante la fotografía, el acto de Hacer por el acto de Tomar. De este modo, el artista ya no construye una imagen mediante el lenguaje pictórico, sino que, en el uso de la fotografía, toma una imagen que ya existe previamente de forma objetiva. En la propuesta de Richter encontramos condensado su anhelo de construir realidad; y en su proceso creativo, se aleja de la dicotomía de Crimp, entre el Hacer pictórico y el Tomar fotográfico, pues mediante su proceso personal de construcción de imágenes, Richter hace fotografías tomando otra como modelo. Esta es una de las aportaciones más interesantes de Gerhard Richter, la mezcla entre los dos medios no es sólo formal, sino al mismo tiempo es una mezcla conceptual, que le lleva a hacer fotografías a través del medio pictórico.

El Atlas, Reconstrucción Fragmentaria del Mundo mediante Imágenes Fotográficas

La concepción y la utilidad que Richter hace de la fotografía no se podrían entender sin la obra *Atlas*, creada a partir de 1962. Esta obra se convierte particular, pues Richter la ha ido construyendo a lo largo de su trayectoria durante más de cuatro décadas, de manera paralela al resto de su producción artística. Este trabajo funciona como un archivo de modelos y de materiales fotográficos diversos, y se convierte en una obra acumulativa que el artista va ampliando.

Gerhard Richter comenzó coleccionando fotografías y recortes de prensa que le parecen interesantes. Continuó para agrupar sus propias fotografías familiares, y eso le llevó a organizar estas imágenes en paneles de cartón blanco. Posteriormente fue añadiendo otras tipologías de imágenes como dibujos, bocetos, etc. Richter ordenó las imágenes por afinidades temáticas, agrupándolas en grupos reducidos, las que la vista podía abarcar en una sola mirada, organizando las imágenes en series fotográficas. En *Atlas* el gran grueso de imágenes pueden ser intercambiables, pues el número de imágenes que se parecen es muy grande, y ninguna de ellas sobresale como indispensable en la construcción de la obra. Nada es más importante que otra cosa. Las imágenes son colocadas de forma neutra y cartesiana, creando series temáticas y compositivas, potenciando sin duda el anonimato y la nivelación de valor de las fotografías.

Actualmente *Atlas* contiene 802 paneles, con más de más de 5.000 fotografías, ilustraciones, imágenes, dibujos. Algunas de estas imágenes fueron utilizadas posteriormente por sus fotografías pintadas de los años sesenta. *Atlas* ofrece información sobre la práctica artística de Richter y su forma de crear imágenes. Las fotografías hechas por el propio artista son el foco principal de *Atlas*, y a través de los diferentes paneles podemos ver extensas series de paisajes, naturalezas muertas y fotografías familiares, entre otros temas. Este tipo de imágenes se yuxtaponen con imágenes del Holocausto, fotografías íntimas, o muestras de color. Sobre la base de su complejidad y diversidad, la importancia de *Atlas* va más allá de la documentación, y se convierte en una obra de arte autónoma, que comparte vínculos con las *Photo Paintings*, las *Overpainted Photos* y las *Abstract Paintings*.

El *Atlas* se entiende como el resultado de un estudio minucioso que hace el artista, en forma casi de historiador, de las formas colectivas de producción de imágenes. Esta obra tiene una estructura que remite a la memoria, pues se

trata de una acumulación de imágenes, que el artista ordena de manera temática y cronológica, a fin de regresar a en algún momento. Al inicio funcionaba sobre todo como una herramienta de trabajo y como un modelo conceptual por el propio artista, pero progresivamente la colección fue tomando entidad propia como pieza artística. En esta obra Richter “ha establecido una serie de imágenes que persiguen persistentemente una narración que parece circular continuamente alrededor de la misma cosa y se puede “leer” en varias direcciones” (Freidl, 2006, p.5). El mundo es complejo, la vida varía, la realidad no está nunca quieta, el presente de hoy caduca justo mañana, tan sólo la memoria y las fotografías, pueden recordarlo. Armin Zweite, en el volumen *Indiferencia y Singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo* publicado por el Macba, defiende la idea de que esta rotura de una posible concepción lineal del tiempo está íntimamente relacionada con la idea de un todo global. Así Richter considera este fondo de imágenes “como una totalidad espacial, que se experimenta de forma simultánea y no sucesiva” (Richter, 1997, p.93).

Podemos establecer una relación conceptual entre esta selección de imágenes banales y objetivas de Gerhard Richter con lo que sería uno de los ensayos más destacados en el ámbito de la fotografía, *La chambre claire. Note sur la photographie*, escrito por Roland Barthes en 1980, que ha condicionado la concepción de la fotografía en la contemporaneidad. En este texto, Barthes distingue entre dos tipos de fotografías, las que se engloban bajo el término *punctum* y las que se relacionan con el concepto *studium*. El término *punctum* es utilizado para hacer referencia al poder que tienen ciertas imágenes -o ciertos detalles inherentes en una imagen- para irritar, sorprender al espectador, rompiendo con la afección general que podía provocar el *studium*. El *punctum* va más allá de los intereses generales de grupo, y hace que la fotografía en sí despierte un interés personal, una duda que aumenta la curiosidad por descifrar aquella imagen que en un primer momento nos ha irritado o nos ha sorprendido. Como explicita Barthes (2005), “el *studium* pertenece a la categoría del *Me gusta / No me gusta*, y no del *Quiero*.” (p.90). Parece que Richter coincide con la diferenciación de estas dos tipologías de imágenes fotográficas que realiza Barthes. Las fotografías que Richter ha colocado en el *Atlas*, han sido seleccionadas, en medio de una gran cantidad de imágenes existentes, desde el punto de vista del *studium*. En esta obra -ni en el resto de su propuesta artística- no hay imágenes punzantes, ni extraordinarias, ni fotografías realizadas con filigranas técnicas: son fotografías “normales”, realizadas sin ninguna intención artística por diferentes fotógrafos, o por él mismo. Richter se cuestiona, en medio de todo

este embrollo de imágenes, la utilidad de crear otras nuevas, y la alternativa de utilizar imágenes que ya existen, que ya han sido compuestas, encuadradas, disparadas, reveladas y positivadas; regaladas, compradas o vendidas, encontradas.

Después de observar con detalle el Atlas de Richter, nos acordamos de las palabras de Barthes (2005): “no puedo profundizar, perforar la Fotografía. Sólo puedo barrer con la mirada, como una superficie quieta. La Fotografía es plana en todos los sentidos del término” (p.160). Las conexiones entre Gerhard Richter y Roland Barthes se pueden extender más allá del *Atlas*, y las podemos encontrar en sus producciones pictóricas. Barthes apuntaba que una fotografía siempre es invisible, no es lo que percibimos. De la misma forma, Richter parece necesitar pintar las fotografías para que éstas pierdan su condición de invisibilidad, y se conviertan en cosa, objeto factual, visible.

Estrellas, barcos y aviones; naturalezas muertas, con velas, botellas, y manzanas, al estilo de Cézanne; fotografías de pinturas suyas, abstractas y Fotopinturas; fotografías de Venecia; imágenes del nacimiento de una hija, ampliamente documentado, y de su crecimiento; paisajes de Groenlandia, de Canarias y de Suiza; fotografías de pinturas abstractas; y más paisajes, muchos paisajes. Las imágenes se almacenan con atención, de la misma manera como si se tratara de la memoria; para no olvidarlas, de no perderlas, y poder recurrir a ellas, en el momento que sea necesario.

Veo innumerables paisajes, fotografío apenas uno de cada 100.000, pinto apenas uno de cada 100 paisajes fotografiados. Por lo tanto, estoy buscando algo bastante específico. De esto puedo concluir que sé lo que quiero (Richter, como se cita en *Obrist, 1993, 17*).

En esta anotación que Richter hizo en su diario, y recogida por Obrist (1993), podemos observar cómo el proceso de filtrado que utiliza mediante el medio fotográfico, le sirve para seleccionar algunas imágenes -las cuales no tienen más importancia que las que las suceden-, en medio de la avalancha de imágenes que vemos a diario. La fotografía sirve a la vez de filtro y de freno, pues sin ella, la imagen se desliza a gran velocidad. El orden de los verbos (ver, fotografiar, pintar), como nos aclara Zweite (en *Buchloh, Chevrier, Zweite & Rochlitz, 1999*), señala un proceso creativo lógico: de toda la abundancia de imágenes, Richter se fija en unas cuantas, que fotografía o que toma prestadas, y tan sólo unas cuantas de estas terminan sobre la tela pictórica, convirtiéndose en imagen, objeto, realidad.

A modo de conclusión: Entre la simulación y la efectividad

A lo largo de todo su trabajo, tan rico y diverso, formado por *Photo Paintings*, *Abstract Paintings*, *Overpainted photographs*, ediciones, dibujos, y el *Atlas*, Gerhard Richter parece tener el mismo anhelo: crear imágenes. El artista alemán no está interesado en construir representaciones de la realidad, sino que quiere construir pequeñas piezas de realidad, que van conformando un universo en sí mismo. Durante más de cinco décadas, las pinturas abstractas han acompañado las pinturas de carácter más figurativo. De hecho, la riqueza de su propuesta radica en la multiplicidad de visiones, y la validez de cada imagen como realidad en sí misma. Aviones, cartas de color, manchas, mujeres, árboles, esgrafiados, militares, nubes. Todo tiene el mismo grado de importancia -o de poca importancia-; todo es motivo de ser explicado. Nada es más importante que otra cosa; y un elemento necesita de los otros para tener razón de ser. Rochlitz describe como "cualquier imagen de Richter, ya sea figurativa, abstracta, reflectante o transparente, es también al mismo tiempo una casi-imagen, una imagen citada, simulada, negada, deseada sin esperanza, como los paisajes románticos" (en Buchloh, Chevrier, Zweite & Rochlitz, 1999, p.116). En la propuesta de Richter, el arte se convierte en un simulacro de una realidad lejana. De hecho, el mismo proceso de trabajo de Gerhard Richter está basado en el simulacro: la imitación a mano de una técnica mecánica, su reproducción única de una imagen que inicialmente se puede reproducir en serie, el proceso de proyección y de calco. El artista construye en el presente un momento que forma parte del pasado: el origen de la obra es una imagen que sucedió, y que fue fotografiada, revelada y positivada por alguna persona anónima; y que, posteriormente, fue seleccionada, proyectada, dibujada, pintada y difuminada por el artista. Trabajar a partir de las fotografías le permite pintar sin establecer relaciones con su propia subjetividad, apuntando a una concepción de la pintura basada en la visión en lugar de la imaginación o la narrativa. Pintar a partir de fotografías tiene dos aspectos: primero le permite a Richter eliminar la expresividad en sus pinturas; así como también le permite suprimir su cualidad corporal, teniendo en cuenta la diferencia entre pinturas y fotografías que Barthes nombra la "llanura" de la imagen fotográfica (Lotz, 2012, p.100).

Richter se esconde tras las obras, utilizándolas como si fueran unas máscaras, y sin dejar entrever su subjetividad. Incluso parece que la necesidad de ordenar meticulosamente imágenes a *Atlas* y las obras en el *Catalogue raisonné*, le sirva para crear un muro de realidad propia que nos ofrece para que la utilizamos como queramos. Así nos invita a tener una actitud como

espectadores activa, y que la obra nos haga plantear interrogantes sobre lo que estamos viendo, pero sobre todo que nos haga cuestionar nuestro propio proceso de conocimiento, nuestra manera de ver el mundo, de movernos en él y de explicarlo. En el fondo, su trabajo tiene un trasfondo utópico, pues el que Richter desea es que sus imágenes puedan ayudar a crear un mundo más completo, o incluso, más feliz.

Referencias

- Antoine, J-Ph.; Koch, G.; Lang, L. (1995). *Gerhard Richter*. París: DisVoir.
- Barthes, R. (2005). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- Baqué, D. (2003). *La fotografía plástica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bourdieu, P. (1965). *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. París: Les éditions de Minuit.
- Buchloh, B. (1997). Procediments al·legòrics: apropiació i muntatge en l'art contemporani. Dins Picazo, G.; Ribalta, J. (eds.): *Indiferència i singularitat. La fotografia en el pensament artístic contemporani*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Buchloh, B.; Chevrier, J-F.; Zweite, A.; Rochlitz, R. (1999). *Fotografia i pintura en l'obra de Gerhard Richter*. Barcelona: Llibres de Recerca, MACBA.
- Butin, H.; Gronert, S. (2004). *Gerhard Richter 65-04. Catalogue Raisonné*. Dallas: Dallas Museum of Art.
- Crimp, D. (1989). "The Museum's Old/The Library's new subject", publicat a *The Contest of Meaning: Critical histories of Photography*, Richard Bolton, ed. Cambridge, Mass.: MIT Press, pp. 3-14.
- Duve, Th. (1991). *Pictorial Nominalism: on Marcel Duchamp's passage from painting to the Readymade*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Friedl, H. (2006). *Gerhard Richter. Atlas*. New York: d.a.p. New York.
- Lotz, C. (2012). *Distant presence: representation, painting and photography in Gerhard Richter's Reader*. En: Symposium. Canadian Journal for Continental Philosophy, (p.87-111).
- Matisse, H. (1972). *Écrits et propos sur l'art*. París : Éditions Dominique Fourcade.
- Obrist, H. (1993). *Gerhard Richter. The Daily Practice of Painting. Writings 1962-1993*. Massachussets: The MIT Press.

- Obrist, H.; Pelzer, B.; Tosatto, G. (1996). *100 Pictures*. Colonia: Hatje Cantz.
- Picazo, G.; Ribalta, J. (ed.). (1997). *Indiferència i singularitat. La fotografia en el pensament artístic contemporani*. Barcelona: Llibres de recerca/art, MACBA.
- Richter, R. (1997). Notes, 1964-1965. Dins Picazo, G.; Ribalta, J. (eds.): *Indiferència i singularitat. La fotografia en el pensament artístic contemporani*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Richter, G. (1999). *Textes*. Dijon: Les presses du réel. Collection Relectures.
- Richter, G. (2004). *Atlas. The Reader*. London: Whitechapel.
- Storr, R. (2002). *Gerhard Richter, Doubt and belief in painting*. New York: MOMA.

Gemma Paris: Doctora en Belles Arts. Professora Agregada interina, UAB.

Email address: gemma.paris@uab.cat

Contact Address: Facultat Ciències Educació. Edifici G6 Campus Bellaterra
08190 (Cerdanyola del Vallès)