

Joseph Beuys es nombrado profesor de Escultura Monumental en la Academia de Arte de Düsseldorf: “—¿Cómo fue su relación con Joseph Beuys en cuanto a sus ideas acerca del arte como mecanismo social? / GR: —Siempre desconfié de él. / —¿Respecto de sus ideas sobre el arte o en general? / GR: —Sus ideas sociales eran absolutamente estúpidas. Y su arte era a medias falso, casi un fraude. Pero, al mismo tiempo, él era muy interesante para nosotros. Era muy atractivo, el único que fue un rival a ser tomado en serio. Era realmente algo con que lidiar. / —¿Y cómo lidiaron con él? / GR: —Lo observamos, del mismo modo en que más tarde nos observamos entre nosotros” (entrevista con Robert Storr, incluida en el catálogo de la muestra *Gerhard Richter. Forty Years of Painting*, MoMa, Nueva York, 2002).

1962 Expone por primera vez en Alemania Occidental, en la galería Junge Kunst, Fulda. En el catálogo, figuran 37 obras de Richter fechadas en 1962, las cuales se presume fueron destruidas por el propio artista ese mismo año. También expone 49 dibujos.

Ensayo por primera vez su reconocido procedimiento pictórico basado en la referencia fotográfica: “*El uso que hace Richter de la fotografía como fuente para sus pinturas creó un proceso de doble sentido. Por un lado, denigraba el reputado estatus del pintor tradicional y, por otro lado, llevaba la fotografía al reino del así llamado ‘arte elevado’. Asalto y salvataje al mismo tiempo, resulta significativo que el propio Richter se muestre inseguro e indeciso sobre su posición con respecto a la pintura. ¿Estaba salvándola o atacán-*

Diccionario Richter

El artista por sí mismo

Traducción de David Oubiña



Paisaje urbano, 1969.

ARTE (RELIGIÓN)

El arte no es un sustituto de la religión: es una religión (en el verdadero sentido de la palabra: “religar”, “aferrar” la incognoscible razón trascendente, el ser trascendente). Esto no quiere decir que el arte se haya convertido en algo parecido a la Iglesia y que haya asumido sus funciones (educación, instrucción, interpretación, provisión de sentido). Pero la Iglesia ya no es un medio adecuado para afrontar la experiencia de lo trascendental y para hacer real a la religión: por eso el arte ha dejado de ser un medio para convertirse en el único proveedor de religión, lo cual significa la religión en sí misma.

BORRONEADO

Yo no creo el borroneado. El borroneado no es lo más importante; y tampoco es una etiqueta para identificar mis cuadros. Cuando disuelvo las demarcaciones y creo transiciones, no es para destruir la representación o para hacerla más artística o menos precisa. Las transiciones fluidas, la superficie suave y eualizada clarifican el contenido y hacen que la representación se vuelva creíble (un empasto *alla prima* evocaría demasiado a la pintura y destruiría la ilusión). Borroneo las cosas para hacer que todo sea igualmente importante e igualmente poco importante. Borroneo las cosas para que no parezcan artísticas o artesanales sino tecnológicas, suaves y perfectas. Borroneo las cosas para hacer que todas las

partes encastran de manera más ajustada. Quizás también borrono el exceso de información no importante.

CONSTRUCCIÓN

Aceptar que no puedo planificar nada.

Cualquier consideración que yo haga a propósito de la “construcción” de un cuadro es falsa y si la ejecución es exitosa eso es sólo porque la destruyo parcialmente o porque funciona de todos modos, porque no es perturbadora y se muestra como si no estuviera planeada.

Aceptar esto es a menudo intolerable y también imposible, porque en cuanto ser humano que piensa y planifica me resulta humillante descubrir que, en ese punto, no tengo ningún poder, lo cual me hace dudar sobre mi competencia y mi habilidad constructiva. El único consuelo es que puedo decirme a mí mismo que, a pesar de todo esto, yo hice los cuadros aun cuando ellos toman la ley en sus propias manos, hacen lo que quieren conmigo y simplemente, de alguna u otra manera, terminan existiendo. Porque, de todos modos, yo soy el que tiene que decidir cómo deberían verse en última instancia (la realización de cuadros consiste en un gran número de decisiones por sí o por no y una decisión final por sí). Visto de ese modo, todo el asunto resulta, sin embargo, bastante natural para mí, o mejor dicho semejante a la naturaleza, vívido, en comparación con la esfera social.



Himalaya, 1968.

ESCENA ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA

La muy menospreciada “escena artística contemporánea” es bastante inofensiva y amable cuando no la comparamos con falsos reclamos: no tiene nada que ver con los valores tradicionales que sostenemos (o que nos elevan), no tiene virtualmente nada que ver con el arte. Por lo tanto, la “escena artística” no es despreciable, cínica o carente de espíritu sino que —como una escena transitoriamente floreciente, solícitamente proliferante— es sólo una variación sobre un perpetuo juego social que satisface necesidades de comunicación, igual que la práctica de deportes, el coleccionismo de estampillas o la cría de gatos. El arte sucede a pesar de esto, esporádicamente y siempre de manera inesperada, nunca porque hagamos que suceda.

ESTILO

Me gusta todo lo que no tiene estilo: los diccionarios, las fotografías, la naturaleza, yo mismo y mis pinturas. (Porque el estilo es violencia, y yo no soy violento.)

FETICHE

Todas las cosas, naturales y artificiales, ya sea en combinaciones planeadas o en fortuitas, tienen la capacidad de convertirse en fetiches. Creencia, por un lado: es decir, hacer declaraciones y predicciones más allá de las actuales circunstancias de tiempo y lugar. Y por otro lado: privar a un objeto de su valor utilitario y crear en él. Si yo exhibiera hoy un mingitorio, resultaría algo legítimo porque no sería una demostración de anti-arte sino que estaría colocando al mingitorio como un altar y como un objeto de arte y de fe. Quiero ser como cualquiera, quiero pensar lo que cualquiera piensa, hacer lo que de todos modos se hace.

FOTOGRAFÍA I

La fotografía ocupó el lugar de todas esas pinturas, dibujos e ilustraciones que servían para proporcionar información sobre la realidad que representaban. Una fotografía hace esto de manera más confiable y más creíble que cualquier pintura. Es la única imagen que dice la absoluta verdad, porque mira “objetivamente.” Usualmente se le

dola? Se trata del medio que ha elegido, de la vocación que ha elegido y, sin embargo, él mismo parece dudar acerca de su inteligencia al haber seguido este camino. Sus pinturas cuestionan y rehabilitan, a la vez, el acto de pintar, proporcionando una tercera vía, una solución nueva, engañosamente prosaica en apariencia” (William Paton, en “Something old, something new...”, texto incluido en un catálogo de Christie’s sobre la obra de Richter *Dos parejas de enamorados*, 2008).

1963 Junto a su colega Lueg, viaja a París donde ve obra de Yves Klein, muerto el año anterior a los 34 años. Ambos artistas se contactan con la galerista Ileana Sonnabend; se presentan como “artistas alemanes pop”: “*El Pop Art no es un invento estadounidense y nosotros no lo consideramos una importación (a pesar de que el concepto y la nomenclatura fueron acuñados mayormente en Estados Unidos y se hicieron populares más rápidamente allí que aquí, en Alemania). Este arte persigue su propio crecimiento autónomo y orgánico en nuestro país; la analogía con el Pop Art norteamericano es consecuencia de esos bien definidos factores psicológicos, culturales y económicos que son los mismos, tanto aquí como en América*” (Richter, en declaraciones incluidas por William Paton en “Something old, something new...”).

En Düsseldorf, participa de la muestra *Kuttner, Lueg, Polke, Richter* en un espacio provisorio, pronto a ser demolido. La invitación propone una lista de movimientos artísticos inventados y reales, todos entre signos de interrogación, entre ellos: ¿Realismo Imperialista? ¿Pop

Art? ¿Alrededor del Pop? ¿Neo Dada? ¿Cultura del Desperdicio? Comienza el inventario de sus trabajos, numerándolos secuencialmente. Firma un contrato de dos años con el galerista Heiner Friedrich.

1964 Primera exposición individual en la galería Schmela, de Düsseldorf. En noviembre, inaugura su segunda muestra individual bajo el irónico título *Pinturas del realismo capitalista*, en la galería René Block, de Berlín.

1965 Realiza *Perro*, su primer "múltiple" (serie limitada de reproducciones fotográficas de algunas de sus pinturas basadas en fotografías), en una edición de ocho.

1966 Comienza a trabajar en una serie de obras basadas en *Cartas de color*. "G.R.: *Las primeras cartas de color eran asistemáticas. Estaban basadas directamente en muestrarios de color comerciales. Y aún tenían relación con el Pop Art. En los lienzos que siguieron, los colores fueron elegidos arbitrariamente y dispuestos al azar. Luego, 180 tonos fueron combinados de acuerdo con un sistema dado y dispuestos al azar para producir cuatro variaciones de 180 tonos. Pero después de esto el número 180 me resultó demasiado arbitrario, entonces desarrollé un sistema basado en un número de tonos y proporciones rigurosamente definidos.* / GR: *Basado en combinaciones de los tres colores primarios, junto con el blanco y el negro, llego a un cierto número de colores posibles y, multiplicando por dos o por cuatro, obtengo un número definido de campos de color*

cree, aun cuando sea técnicamente defectuosa y el contenido resulte apenas identificable. Al mismo tiempo, la fotografía adquirió una función religiosa. Cada uno ha producido sus propias "imágenes devocionales": son las efigies de familiares y amigos que preservan su memoria.



Mujer bajando la escalera, 1965.

La fotografía modificó los modos de ver y de pensar. Las fotos fueron consideradas lo verdadero y las pinturas el artificio. La imagen pictórica ya no fue creíble; su representación se congeló en la inmovilidad, porque no era auténtica sino inventada.

La vida se comunica con nosotros a través de la convención y a través de los juegos sociales y las leyes de la vida en sociedad. Las fotografías son imágenes efímeras de esta comunicación, igual que las imágenes que pinto a partir de fotografías. Al ser pintadas, ya no cuentan algo sobre una situación específica y, entonces, la representación se vuelve absurda. En cuanto pintura, cambia no sólo su sentido sino también el contenido de su información.

La fotografía es la imagen más perfecta. No cambia; es absoluta y, por lo tanto, autónoma, incon-

dicional, desprovista de estilo. Tanto en su modo de informar como en lo que informa es mi origen.

FOTOGRAFÍA II

La primera vez que pinté a partir de una fotografía, lo hice con una mezcla de felicidad y temor, en parte porque estaba influenciado por eventos contemporáneos de Fluxus y en parte, también, porque tiempo atrás había hecho muchas fotos y había trabajado para un fotógrafo durante dieciocho meses: las multitudes de fotografías que pasaron por el baño de revelado cada día deben haber dejado un trauma permanente.

¿Saben qué fue genial? Descubrir que una cosa ridícula y estúpida como copiar una postal podía conducir a un cuadro. Y también la libertad de pintar lo que uno quisiera. Ciervos, aviones, reyes, secretarías. Sin tener que inventar nada, olvidándose de todo lo que la pintura significaba —color, composición, espacio— y todas las cosas que uno sabía y enseñaba. De pronto, nada de esto fue una necesidad prioritaria para el arte.

En lo que concierne a la superficie —óleo sobre tela, aplicado de manera convencional—, mis pinturas tienen poco que ver con la fotografía original. Están totalmente pintadas (sea lo que fuere que eso signifique). Por otro lado, son tan iguales a la fotografía que aquello que distinguía a la fotografía de todas las otras imágenes permanece intacto.

Cuando pinto a partir de una fotografía, esto es parte del proceso de trabajo. No es nunca una característica definitoria de la visión. Es decir: no estoy reemplazando la realidad por una reproducción de ella, un "mundo de segunda mano". Uso la fotografía para hacer una pintura, así como Rembrandt usa el dibujo o Vermeer la cámara oscura. Podría prescindir de la fotografía y, aun así, el resultado se vería como una pintura a partir de una fotografía. Reproducción y directo son, por lo tanto, términos sin sentido.

IDEOLOGÍA

No quiero ser una personalidad ni tener una ideología. No veo ningún sentido en hacer algo diferente. Nunca veo ningún sentido. Creo que uno siempre hace lo que de todos modos se hace (incluso cuando hace algo nuevo) y que uno siem-



Mailand: Dom

Milán: Catedral, 1964.

pre está haciendo algo nuevo. Tener una ideología significa tener leyes y guías; significa matar a los que tienen diferentes leyes y guías. ¿Qué puede tener eso de bueno?

OBJETO (REPRESENTACIÓN)

Todo lo que me interesa son las áreas grises, los pasajes y las secuencias tonales, los espacios pictóricos, las superposiciones, las tramas. Si tuviera alguna manera de abandonar el objeto en cuanto

portador de esta estructura, inmediatamente comenzaría a hacer pinturas abstractas. Mi única preocupación es el objeto. De lo contrario no me tomaría tanto trabajo para elegir mis temas o no pintaría en absoluto. Lo que me fascina es el acontecer alógico, irreal, atemporal y sin sentido de un acontecimiento que es, simultáneamente, tan lógico, tan real, tan temporal, tan humano y, por esa razón, tan ineludible. Me gustaría representarlo de tal manera que este conflicto se mantenga. Por eso debo evitar intervenir o

que multiplico nuevamente por dos, etcétera. Pero la realización completa de este proyecto demanda una gran cantidad de tiempo y de trabajo. / —¿Qué es lo que le atrae de ese tipo de investigación? / GR: —La comprobación de que cada color se adapta maravillosamente a cualquier otro color usado. / —¿De modo que es un problema puramente pictórico que no tiene relación alguna con la realidad? / GR: —Sí que la tiene: con la realidad del color" (entrevista con Irmeline Lebeer, *Chroniques de l'art vivant*, 2 1973). Nace su hija Babette. Exhibe con Polke en la galería h, de Hannover.

1967 Es profesor invitado en la Hochschule für bildende Künste, de Hamburgo. Obtiene su primera distinción, el Premio Junger de Arte Occidental, en Recklinghausen, Alemania. Realiza sus primeras *Pinturas grises*: "Aunque Richter pintó muchas telas monocromáticas en azul, verde, magenta y otras tonalidades, la mayoría de sus pinturas tempranas son grises. Sobre esta decisión de trabajar en grisalla, Richter ha dicho: 'No es ninguna declaración; no evoca sentimientos ni asociaciones: no es, realmente, visible ni invisible... Tiene la capacidad, que ningún otro color posee, de hacer que nada sea visible. Para mí, el gris es el único equivalente posible para la indiferencia, la falta de compromiso, la ausencia de opinión, la ausencia de forma'. 'Pero', agrega rápidamente, 'el gris, como lo informe y todo lo demás, sólo puede ser real en cuanto idea... El cuadro es, entonces, una mezcla del gris como ficción y del gris como un área visible de color'. Por supuesto, el color entró en la ecuación desde el principio, en pinturas como Boca y

Paisaje egipcio, pero es un color sin vitalidad o atmósfera, el color artificial de las reproducciones de revistas o de las instantáneas desteñidas. En vez de crear la ilusión de que la cosa representada y su entorno están dentro de nuestro alcance, el color hace que parezcan doblemente remotas. El gris hace esto de una manera incluso más insistente. Es más: en el contexto estético de la época, donde el color vibrante era la moneda corriente del expresionismo, los colores lavados o los colores pálidos del espectro tonal operan como un contra argumento retórico, lo cual quiere decir que conservan una función expresiva al anunciar su inexpressividad” (Robert Storr, en *Gerhard Richter. Forty Years of Painting*).

1968 Comienza a pintar paisajes, vistas urbanas y sus pinturas de sombras.

1969 Revisa exhaustivamente su colección de recortes e imágenes recopilados desde comienzos de los sesenta y comienza a ensamblar las piezas de lo que será su *Atlas*, una compilación permanente de fotografías, archivos gráficos y bocetos: “Atlas no es sólo una fuente para las pinturas sino también un proyecto artístico autónomo, tal como se refleja en su propia historia de exhibición. Richter ha coleccionado estas imágenes, ensamblándolas en un orden arcano que refleja un sistema general, a pesar de que esta lógica interna permanece como algo elusivo para el espectador. Parecería haber coleccionado, como un ropavejero, facetas y aspectos de la vida cotidiana para condensarlos en una extraña antología. Esto es Pop alemán, esto es Objetivismo



Dos parejas de enamorados, 1966.

alemán. Richter ha ensamblado una vasta feria de imágenes que con frecuencia parecen sintetizar la experiencia moderna” (William Paton, en “Something old, something new...”). Publica el múltiple *Picture Index*, una obra gráfica de una sola hoja donde enumera todas sus pinturas. Expone por primera vez en Nueva York en la muestra colectiva *Nine Young Artists: Theodoron Awards*, en el Museo Guggenheim; es el único artista alemán de la muestra.

1970 Viaja a Nueva York con Blinky Palermo. Pinta mares, nubes y más pinturas grises.

1971 Obtiene su *tenure* como profesor en la Academia de Arte de Düsseldorf. Pinta paisajes, la serie *Brigid Polk* y los *48 retratos*: “Los 48 retratos constituyen la serie de pinturas más uniforme y sostenida que el artista había llevado a cabo hasta ese momento. Levemente más pequeñas que Águila pero similares en el formato —una imagen centrada con poco espacio alrededor—, cada una de las cuarenta y ocho cabezas que componen el grupo estaba basada en la fotografía de un hombre famoso encontrada en una vieja enciclopedia. Era justamente el tipo de referencia ‘libre de estilo’ por la cual Richter ya había declarado su preferencia pero que nunca antes había citado de manera tan explícita. Así como el paradigma organizativo del inventario sugiere la influencia de Broodthaer, también es cierto que Richter había comenzado a trabajar sobre estas pinturas antes de realizar Águila (de 1972). Sus primeros ensayos en este formato incluyen dos retratos de Sigmund Freud: uno de ellos parcialmente des-pintado por una ráfaga de líneas que tachan los

rasgos del psiquiatra como una erupción incontrolable, mientras que el otro presenta un parecido borroso pero más fiel. Se sabe que existen cinco pruebas adicionales o descartes de la serie final de cuarenta y ocho, entre ellos un retrato del escritor francés Henry de Montherlant, que no figura en el catálogo razonado de Richter, y ocho páginas del Atlas conteniendo 270 imágenes que eran candidatas a ser incluidas” (Robert Storr, en *Gerhard Richter. Forty Years of Painting*).

1972 Pinta la primera de sus *No-pinturas*; también, nuevas pinturas grises, y rojas, azules, amarillas. Sus *48 retratos* se exhiben en la Bienal de Venecia.

1973 Pinta *Cartas de color* en grandes dimensiones y la serie de cinco obras sobre la *Anunciación* de Tiziano: “—¿Qué lo llevó a elegir una pintura del siglo XV como modelo para crear una secuencia basada en la *Anunciación* de Tiziano? / GR: —Porque hay algo en esta pintura (o en cualquier pintura, siempre que sea buena) que me atrapa —más allá del impacto que haya tenido en su momento, de la razón por la cual fue realizada, de la historia que hay detrás de ella. No sé qué motivó al artista, lo cual significa que la pintura tiene una cualidad intrínseca. Creo que Goethe llamó a eso la ‘dimensión esencial’, aquello que hace que las grandes obras de arte sean grandes. / —¿Cómo dice?! / GR: —Algo que es, o algo que afecta activamente a las personas, algo en su esencia. Una dimensión que, por supuesto, está más allá de la mera elección de formas y colores, algo que pertenece a cada detalle... No sé cómo explicarlo. Quizás quería resol-

alterar nada en beneficio de una simplicidad que puede ser, por lo tanto, más general, definitiva, duradera y abarcadora.

En cuanto registro de la realidad, el objeto que tengo que representar no es importante y está desprovisto de sentido, a pesar de que hago que resulte visible como si fuera importante (porque pinto todo tan “correctamente”, tan lógicamente y tan aceptablemente como si apareciera en una fotografía). No estoy diciendo que la cosa representada queda abolida como tal (la pintura no puede ponerse patas para arriba). La representación simplemente adquiere un sentido diferente: se convierte en el pretexto para un cuadro. (La fotografía resulta adecuada, aquí, para mi propósito: me confronta como si fuera una declaración sobre una realidad que yo no conozco ni juzgo, que no me interesa y con la cual no me identifico.)

READYMADE

La invención del *readymade* me parece que es la invención de la realidad; en otras palabras, el descubrimiento radical de que la realidad, en contraste con el punto de vista sobre la imagen del mundo, es la única cosa importante. Desde entonces, la pintura ya no representa la realidad sino que ella misma es realidad (producida por ella misma). Y en algún momento o en otro será nuevamente cuestión de negar el valor de esta realidad para producir pinturas de un mundo mejor (como antes).

SOCIEDAD DE MASAS

Desde hace tiempo, la “dictadura del proletariado” se ha hecho realidad, especialmente aquí, en las democracias occidentales, y del modo más tolerable. La sociedad de masas es el mejor término puesto que las masas ya no tienen un enemigo de clase y la dictadura se ha convertido en las restricciones materiales. Por su presencia, y por ser lo que son, las masas crean una estructura casi natural de condiciones y acontecimientos que funciona con muy poca planificación, a menudo caóticamente, y en potencia catastróficamente. Los sistemas jerárquicos, incluyendo el socialismo, están siendo reemplazados por una vivacidad autogestiva (sin un plan, sin una ideología, sin todos los diseños de mundo e imágenes de mundo que nunca funcionan).

TÉCNICA

Si mis pinturas difieren de los originales, eso no es intencional: no es una cuestión de diseño sino de técnica. Y la técnica está más allá de mi influencia



Lancha a motor (primera versión), 1965.

y de mi control voluntario, porque es una realidad en sí misma, igual que el modelo, la fotografía y la pintura. Que un objeto quede sobre la izquierda o sobre la derecha del cuadro no tiene absolutamente ninguna importancia. Si está sobre la derecha, está ahí porque así debe ser, y resultaría arrogante colocarlo sobre la izquierda.

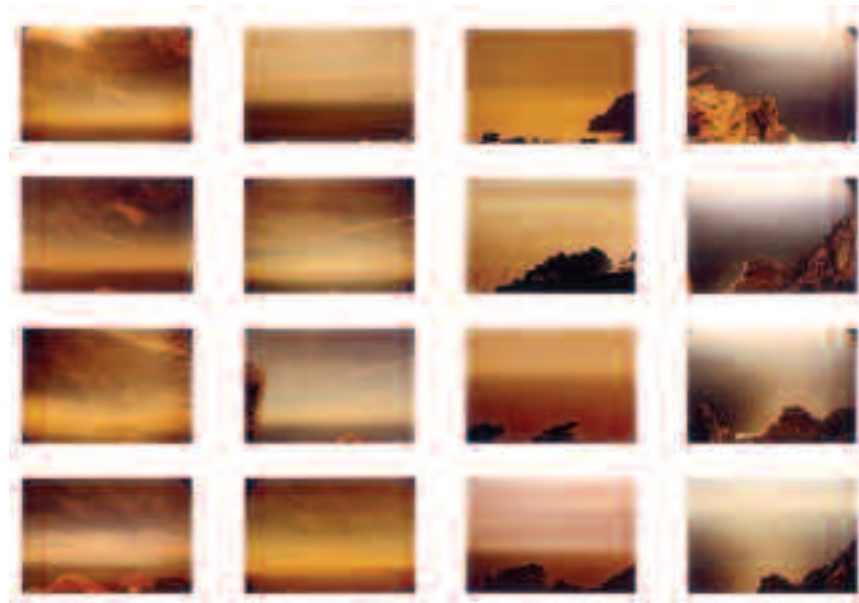
TEORÍA

La teoría no tiene nada que ver con una obra de arte. Las imágenes que son interpretables y que contienen un sentido son malas imágenes. Un cuadro se presenta a sí mismo como lo Incontrolable, lo Ilógico, lo Sin Sentido. Demuestra la infinita multiplicidad de aspectos; anula nuestra certidumbre porque priva a la cosa de su sentido y de su nombre. Nos muestra la cosa en toda la diversidad de significaciones y en la infinita variedad que impide la emergencia de cualquier sentido o perspectiva.

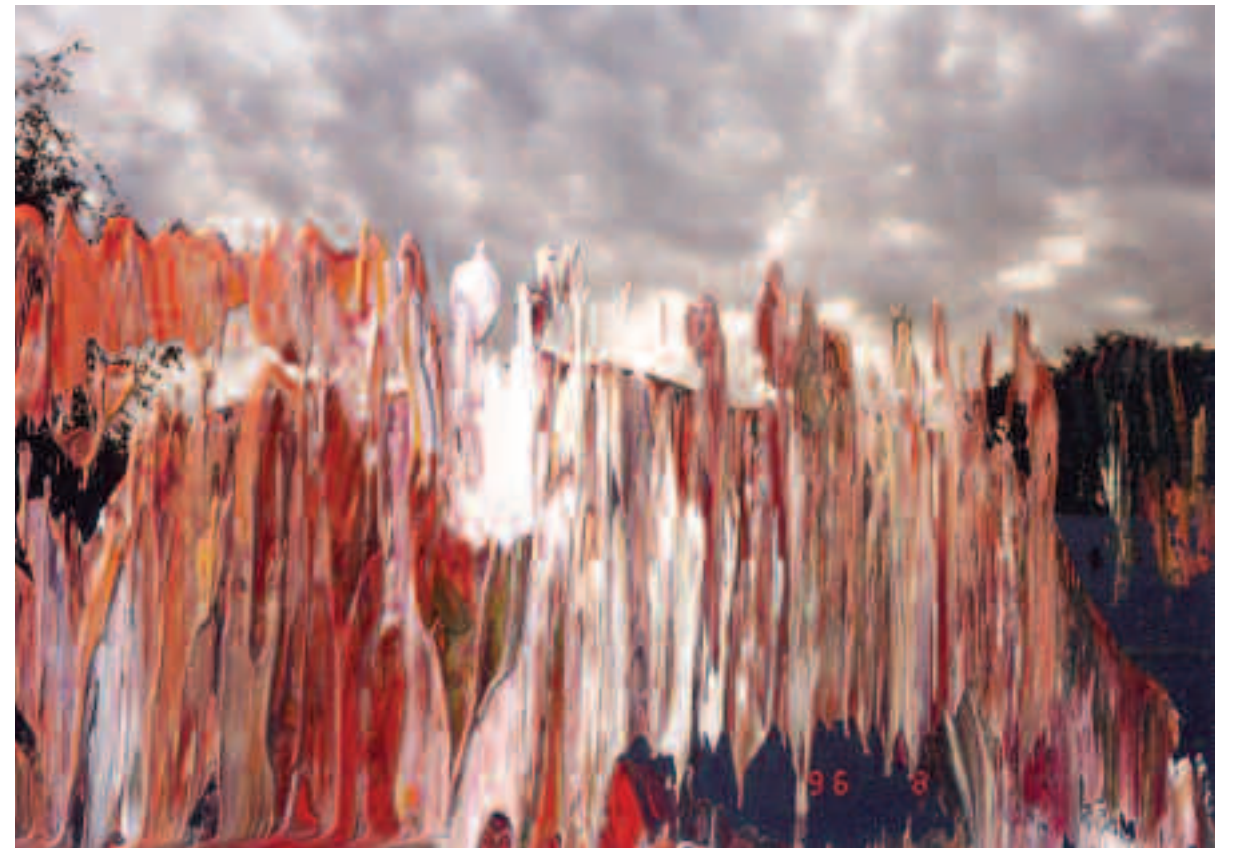
Estas declaraciones han sido tomadas de Gerhard Richter, *Texte, Schriften und Interviews*, ed. Hans-Ulrich Obrist, Frankfurt am Main y Leipzig: Insel Verlag, 1994 (versión inglesa de David Britt); y de pasajes del diario privado del artista correspondientes al año 1990 publicados en inglés en el catálogo de una muestra de su obra en la Tate Gallery en 1991.



Betty, 1988.



Arriba: *Italia*, 1975.
Abajo: *Capri*, 1975.



6 de diciembre de 1999.



1025 colores, 1974.

Izquierda: *Vela*, 1982.



Paisaje marino, 1975.

Izquierda: *Composición abstracta, 1983.*



María (544-4), 1983.