MUSEU
D'ART CONTEMPORANI
MAC
BA
BARCELONA

GERHARD RICHTER
ATLAS

-Del 22 de abril al 4 de julio de 1999-

Gerhard Richter, nacido en Dresde (Alemania) en 1932, es considerado como uno de los artistas más importantes de la segunda mitad del siglo XX. En esta exposición se presenta el *Atlas* -una gran obra en constante evolución, que actualmente está formada por más de 640 paneles con unas 5.000 imágenes- y más de veinte pinturas, de diversos formatos.

El *Atlas* es un archivo personal de imágenes, organizadas en paneles de medidas estándar, que incluye fotos, recortes de diarios o revistas y dibujos. El artista agrupa todo este material de forma temática en escenas familiares privadas, escenas pornográficas, experimentos espaciales y formales, paisajes, vistas aéreas de ciudades, habitaciones, cartas de color, velas, abstracciones, etc., de manera que el álbum se ha convertido en un potencial proyecto enciclopédico.

Después de haber estudiado Bellas Artes en su ciudad natal, Gerhard Richter emigró a Alemania Federal en 1961 -justo dos meses antes de que

se levantara el muro de Berlín- y se instaló en Düsseldorf. En esta ciudad, se matriculó en la Academia de Bellas Artes, donde conoció a Joseph Beuys, Sigmar Polke, Konrad Lueg y Blinky Palermo, que tendrían una importante influencia en su trayectoria. Desde entonces, Richter ha participado en las manifestaciones artísticas más importantes del mundo (como las Bienales de París de Sidney de Venecia, la Westkunst o la Carnegie International), ha presentado exposiciones monográficas en los museos más prestigiosos del ámbito internacional y sus obras se encuentran en las principales colecciones de arte contemporáneo mundiales.

Poco después de instalarse en Düsseldorf, Richter destruyó la mayor parte de la obra que había realizado en Alemania del Este. Lo único que conservó fue un álbum de fotos que empezó a confeccionar al poco tiempo de haber llegado a esta ciudad y que sería el germen del *Atlas*. No fue hasta el año 1969 que comenzó a ordenar este material fotográfico, recogiéndolo en paneles y según diversas categorías.

El primer amplio repertorio de imágenes, repartidas en 343 paneles, fue expuesto por primera vez en el Museum Hedendaagse Kunst (Utrecht) y poco después se mostró en diversas ciudades alemanas, con nuevos paneles adicionales. En 1990, en el Museum Ludwig de Colonia, el artista ya presentó 472 paneles. En la nueva etapa, Richter se centró básicamente en fotografías de naturaleza y paisajes, así como en naturalezas muertas, en imágenes abstractas o de ámbito familiar. Desde 1997, el *Atlas* es propiedad de la Städtische Galerie im Lenbachhaus (Munic, Alemania).

Esta obra, que hasta ahora no había sido nunca expuesta en España, ofrece claves para averiguar el origen y el proceso formativo de buena parte de la obra pictórica de Richter, ya que las fotografías, esbozos y collages

que lo forman constituyen una fuente de información sobre su evolución artística. El *Atlas* se convierte en una primera recopilación de imágenes, de entre las cuales Richter escoge temas y motivos pictóricos para sus pinturas. Debido a la abundancia de material, esta obra contiene un grado importante de potencialidad y, en cierta medida, descubre el entorno ideológico de las obras que finalmente han sido realizadas.

La obra de Richter se resiste a la idea de estilo. En su opinión, conceptos como pintura realista, conceptual o abstracta no son exclusivos, sino que son considerados como procedimientos alternativos. Así, él mismo ha calificado partes de su obra como "figurativas", "constructivas", "abstractas", en función del procedimiento específico que utilizaba. Su obra va desde la reproducción fiel de la realidad basada en un modelo fotográfico hasta las abstracciones monocromáticas grises, desde el uso de espejos y paneles pintados de forma mecánica hasta pinturas gestuales, desde la escultura sobrepintada hasta cuadros expresivos abstractos.

La exposición en el MACBA, además de mostrar la versión más reciente del *Atlas*, constituye la primera ocasión en que el abundante material informativo de esta gran obra se enfrenta con las pinturas de Richter. Concretamente, se incluyen más de veinte pinturas de diversos formatos, procedentes de colecciones internacionales, públicas y privadas. Así, se hacen visibles las diferentes vías e ideas que Richter ha ido investigando paralelamente, desde el esbozo hasta la realización final de la obra. Junto a cuadros de la primera época del artista se muestran otros correspondientes a diversos períodos de su evolución creativa hasta la actualidad, incluyendo temas clásicos, como la naturaleza muerta, el paisaje, el retrato o la abstracción, explorando cuestiones de representación de lo público y lo privado, la autobiografía, la política, la seducción, la naturaleza o los mecanismos de visión.

Con motivo de esta exposición, el MACBA editará un libro que, bajo el título ***Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter. Cuatro ensayos a propósito del Atlas***, incluirá textos de Benjamin Buchloh, Jean François Chevrier, Armin Zweite y Rainer Rochlitz. Esta publicación, que será el número 5 de la colección "Llibres de Recerca", tendrá 112 páginas, incluyendo una decena de fotografías en blanco y negro. Se editará una versión en catalán/castellano y otra en inglés.

Exposición producida por el Museu d'Art Contemporani de Barcelona y la Städtische Galerie im Lenbachhaus (Munic).

Comisarios de la exposición: Manuel J. Borja-Villel y José Lebrero Stals con la colaboración de Helmut Friedel

Acto de inauguración: Jueves, 22 de abril, a las 19:30 horas.

Apertura al público en general: A partir del viernes, 23 de abril.

HORARIOS del museo:

Hasta el 24/6
Laborables, de 11 a 19:30h.
Sábados, de 10 a 20h.
Domingos y festivos, de 10 a 15h.
Martes, cerrado

Del 25/6 al 25/9
Laborables, de 11 a 20h.
Jueves, de 11 a 21h.
Sábados, de 10 a 20h.
Domingos y festivos, de 10 a 15h.
Martes, cerrado

Armin Zweite
"El *Atlas de fotografías, collages y esbozos* de Gerhard Richter"

I.
"Veo incontables paisajes, de los que fotografío apenas uno de cada 100.000 y pinto apenas uno de cada 100 fotografiados, -por tanto busco algo muy definido; de todo esto puedo concluir que sé lo que quiero." Esta inscripción del 12 de octubre de 1986 (1) en el diario de Gerhard Richter es reveladora desde muchos puntos de vista, pero también desconcertante, si se piensa en el momento de esta observación. El orden de los verbos (ver, fotografiar, pintar) no es de modo alguno casual, porque señala un proceso lógico. De la abundancia de impresiones visuales sólo se fija en unas cuantas, y solamente una parte de estas van a parar a sus pinturas. El medio fotográfico, del que Richter se ocupa desde hace dieciséis años de maneras diferentes, aparentemente debe realizar un papel de catalizador para el pintor. Esta suposición es confirmada por las referencias que hace a la búsqueda, el razonamiento y el objetivo, evidentemente sin nombrar las intenciones del acto artístico. Las fotografías aparecen, pues, en cierta manera, como filtros de un proceso que sólo afecta de hecho a una pequeña parte de su creación de los últimos trece o catorce años, porque desde 1976/77 las llamadas pinturas abstractas dominan su obra de una manera tan clara, que las representaciones objetivas son más bien excepciones. No obstante, esto no disminuye su importancia. La estrategia de Richter, que puede observarse en muchas exposiciones de los últimos tiempos, consistente en confrontar abstracciones de formato muy grande con naturalezas muertas o paisajes singulares a menudo modestamente dimensionados, no permite dudar de ello. La peculiar combinación se basa evidentemente en el propósito de poner de manifiesto una postura idéntica basada en lo heterogéneo.

Por tanto, la significación de la fotografía para un importante aspecto de su trabajo pictórico está fuera de cuestión, pero las cifras citadas en el diario (de 100.000 impresiones apenas 100 fotografías, y de ellas apenas una pintura) indican hasta qué punto la conexión entre la fotografía y la pintura le resulta fascinante, como muy tarde desde la mitad de los años setenta, y que sólo puntualmente surgen referencias directas. Es verdad que nuevas fotografías complementan un repertorio de motivos extenso, aunque cada vez menos frecuentemente utilizado, para la pintura. Pero la observación de Richter insinúa la sospecha de que, en la misma medida en que decrece de forma sucesiva la funcionalización de la fotografía con respecto a la pintura, aumenta su utilización como medio de autoreflexión, de recuerdo o de investigación estructural. De otra manera se explicaría difícilmente el hecho de que Richter, sobre todo en los viajes, siguiese llevando su cámara, sin que esto signifique que lo haga con la finalidad de pintar después un cuadro de lo que ha visto. Ciertamente, desde que comenzó a utilizar fotografías propias como modelo para sus pinturas, se produjo una instrumentalización de este tipo, pero nunca de forma exclusiva, de modo que el medio fotográfico, de vez en cuando, podía aparecer incluso un género independiente. El hecho de que sus 48 retratos de hombres famosos de 1972 existen también como trabajo fotográfico (WV 324a) confirma esta idea, igual que los dos libros de fotografías *128 details from a picture* (2) (128 detalles de una imagen) y *Eis* (3) (Hielo).

Pero volvamos otra vez a la manifestación citada al principio. Sorprendentemente, la reflexión que el pintor basa en la observación de su propia conducta es incuestionable. Así, uno se pregunta instintivamente, cómo pueden permitir las incontables impresiones, las fotografías seleccionadoras y las raras pinturas creadas en base a las fotografías entender las intenciones de un trabajo artístico, cuando lo que queda o que se crea de nuevo después de la doble selección se define, incluso en las palabras del pintor, sólo como "un poco determinado". Con eso se pone a debate la relación entre la sensorialidad, la intelectualidad y la intuición, y al mismo tiempo se plantea la cuestión de la legitimación de la pintura actual, pero como suele suceder, no aparece una respuesta exacta y existen buenos motivos por qué así sea, como veremos. En vez de obtener una respuesta, se remite el espectador a fotografías y pinturas que tal vez podrían ayudar a aclarar la motivación de este doble proceso de destilación de la impresión sensorial a la fotografía y de la fotografía a la pintura, y hacia dónde se dirige finalmente.

A grandes rasgos, aquí ya se insinúa que Richter elude el giro semiótico de la modernidad, que puede definirse como una retirada de lo representativo hacia la posibilidad de la representación. La modernidad empuja desde la semántica hacia la semiótica, desde la función del signo realizada hacia

la autonomía del signo. Por cierto, Richter persevera en su proceso pictórico, pero vuelve a plantear la cuestión del sujeto. Es decir, caracteriza su trabajo diciendo que éste "rehuye el sujeto", pero al mismo tiempo expresa la esperanza de "obtener un sujeto casi regalado, uno que yo no haya encontrado y que por eso habría de ser más general, mejor, menos consumible, más válido generalmente".(4) No se trata tan sólo del descubrimiento de la realidad, ni sus esfuerzos se dirigen sin límites a la imitación de la realidad, a la reproducción del hecho en pinturas realistas. Por poco probable que pueda parecer, da la impresión de que Richter quiere conseguir las dos cosas a la vez. Con eso se reclama validez general para la manifestación del subjetivismo, mientras lo que el pintor no descubre, sino que "sólo" reproduce, debe mostrarse como inintercambiable e inconsumible. Lo semántico, es decir el significado, debe subordinarse, en cierta manera, a lo semiótico, por tanto a aquello a través del cual es significado -y a la inversa. Una configuración paradójica que da como resultado los cambios abruptos de sus complejas obras, que llegan a constituir una irritación permanente.

Las pocas manifestaciones de Richter, que aquí hemos tomado como base, muestran que en sus pensamientos se cruzan dos corrientes tradicionales. Así, mantiene en pie la reivindicación de la modernidad clásica en el compromiso de las formas de expresión, pero por otra parte ve que estas formas de expresión están condicionadas individualmente y pueden derivarse única y exclusivamente del horizonte de experiencias subjetivo del individualismo, aunque de esta manera favorecen un relativismo irrevocable. Ni el uno puede abandonar en favor del otro, ni pueden conciliarse los contrastes. No parece posible una solución de la contradicción, una síntesis es impensable, y finalmente sólo queda resolver la aporía y hacerla clara y experimentable en una forma agudizada. Como pintor abstracto, Richter no quiere definirse sobre el hecho de que en sus pinturas los medios pictóricos llegan a predominar de manera absoluta y en cierta manera llevan a la representación. Se aferra a la reivindicación transcendental del primer pintor no objetivo, cueste lo que cueste, de captar conceptualmente los momentos anticipativos de sus obras. Pero como pintor realista quiere evitar aquel "reconocimiento del sujeto", que sería la única cosa que podría apartar sus obras de la esfera de lo arbitrario y el no compromiso. Es una conciencia autocrítica, moderna, que se manifiesta tanto en las declaraciones verbales de Richter como en sus obras. Inmediatez que alterna con dudas profundas, euforia de la creación transformada bruscamente en un desengaño tan persistente que ocasionalmente volatiliza todos los indicios de seguridad en sí mismo.

En la obra de Richter, las contradicciones de la modernidad se llevan en cierto sentido a extremos, y se relacionan dialécticamente en maneras diferentes de representación, mutuamente excluyentes, de modo que la articulación sumamente rigurosa en grupos de obras sin lazos entre ellos le proporciona repetidamente el pretexto frívolo para reaccionar a los dictados del mercado. Esto es de hecho impensable, ya que las rupturas manifestadas se derivan forzosamente del trabajo, de un trabajo en el que se asume un planteamiento del problema reflejado de forma pictórica sólo raramente y se busca la respuesta en una polarización. La indudable autenticidad de la creación de Richter lo desautoriza, en el fondo, a través de los paralelismos históricos sospechosos que minan especialmente sus obras en el contexto contemporáneo. No obstante, como mínimo una referencia debe servir para ilustrar la observación de que deben buscarse las raíces de la aporía irrevocable de sus obras en la vanguardia clásica. Pero al mismo tiempo también es evidente que Richter diferencia y acentúa la contradicción indicada, de manera que dibuja claramente no sólo la conexión subcutánea con el pasado, sino también la ruptura radical con él. El que con esto se tiene que retroceder mucho, se infiere forzosamente de la circunstancia de que la pintura no objetiva se realiza en un desprendimiento progresivo de una forma de representación objetivamente comprometida.

Para Kandinsky, por ejemplo, la anarquía de la modernidad se expresa, y no en último lugar, en el hecho de que del "almacén de la materia" se extraen distintas formas de materialización, que estarían asentadas entre dos polos, la "gran abstracción" y el "gran realismo".(5) Como gran realismo, que según su punto de vista se materializa de la forma más pura en las obras de Henri Rousseau, Kandinsky designa una aspiración de "expulsar de la imagen lo externamente 'artístico' y materializar el contenido de la obra mediante la simple reproducción 'inartística' del simple objeto. Precisamente a través de esta cáscara, en esta reducción al mínimo de lo 'artístico', se hace salir el alma del objeto con la máxima intensidad, porque la belleza sabrosa exterior ya no puede volver a desviarse." En contraste con el realismo, según Kandinsky, en la abstracción está fundamentada la tendencia de "eliminar aparentemente lo objetivo (real)... y materializar el contenido de la obra en formas 'inmateriales'... " En la abstracción, se refuerza el tono interior de la imagen mediante la supresión de

lo real. Incluso en las imágenes abstractas debe ser posible "poder escuchar el mundo entero tal como es sin interpretaciones objetivas... " Si se quiere, aquí el objeto se circunscribe de forma precisa entre las dimensiones semántica y semiótica del arte.

El contraste entre las representaciones naïfs del aduanero Rousseau y sus propias improvisaciones y composiciones era, para Kandinsky, una prueba de la polarización de la modernidad, materializada por obras que difícilmente habrían podido estar pensadas objetivamente. Una vez descartadas todas las diferenciaciones necesarias, siempre podría plantearse la cuestión de si, y en caso afirmativo en qué medida, pueden vincularse los esfuerzos de Richter por "rehuir el sujeto" con la "reducción de lo 'artístico' a un mínimo", que Kandinsky observa en Rousseau, y si Richter, además, con sus imágenes realistas, no trata también de abarcar la esencia de lo objetivo, que Kandinsky denomina "alma". Seguramente Richter no utilizaría una terminología de este tipo, que en el caso de Kandinsky mezcla lo metafórico y lo sinestésico, pero su forma sobria de expresión parece apuntar a algo similar cuando ponemos entre paréntesis lo que Richter no tiene que descubrir con lo que Rousseau reproduce de manera "inartística". Prescindiendo de la herencia simbólica, que sirve de base a las reflexiones de Kandinsky junto con muchos otros, y reduciendo todas las diferencias entre abstracción y realismo al aspecto fenomenológico, se produce entre las posiciones de Kandinksy y de Richter una coincidencia en un punto, ya que para los dos la "gran diferencia externa se convierte en una gran semejanza interna". Lo que históricamente caía a pedazos y se depositaba en las obras de pintores muy distintos, Richter parecía desarrollarlo una vez más en dos conjuntos opuestos de su obra, evidentemente en condiciones modificadas. Lo que Kandinsky emite como objetivo de las dos tendencias, es decir el descubrimiento del tono interior de un objeto (gran realismo) o de una imagen (gran abstracción) para Richter ya no tiene ninguna relevancia.

Si Kandinsky parte de la hipótesis de que en la polaridad de las formas de expresión artísticas se manifiesta un principio espiritual idéntico y en las obras se expresa una verdad absoluta, Richter entiende el mundo sólo como idea y pura proyección. La naturaleza materializa a sus ojos lo absolutamente ajeno, inaccesible e inhumano.(6) Unas diferencias decisivas se hacen patentes. Si Kandinsky mantiene el sólido convencimiento de que el arte es un instrumento del conocimiento y la obra el punto de cristalización de la fuerza espiritual, Richter nunca ha compartido este idealismo. La pintura no es para él ni un medio de apropiación de la realidad ni del conocimiento universal. Según su opinión, en todo caso expresa un agnosticismo y las obras no reflejan nada como sucedáneo de la realidad, que finalmente queda inabarcable, absolutamente sin espíritu y llena de horror. Un pesimismo de procedencia schopenhaueriana marca algunas manifestaciones de Richter. Muestran la contradicción fundamental que sirve de base a su pintura. El acto artístico debe estar comprometido, por una parte, al espíritu de la utopía, en cuanto que para Richter la pintura "es básicamente capaz de hacer visibles nuestras cualidades mejores, más humanas, más de persona".(7) Pero por otra parte la pintura sólo puede crear a sus ojos analogías para la inexpresión y la inintuición, debe ser "no comprensible" (8) y precisamente de esta manera indicar algo, el cual es negado en principio al conocimiento humano. La motivación del trabajo artístico es la duda y, de ninguna manera, como en Kandinsky, el énfasis. Podría decirse que Richter pinta en contra del buen sentido... ya no le parece posible abarcar cosas o estados en las imágenes (9). Así, para él pintar no es nada más que "un intento, una posibilidad de experimentar con lo que puede y le es permitido hacer aún a la pintura, y la obstinación de pintar a pesar de todo, aunque aparentemente ya no aporte nada".(10) Sólo en la negación el arte expresa lo inexpresable, la utopía. Esto es en el fondo el concepto de Adorno, que en un punto de su "Teoría Estética" escribe: "Con la negativa implacable de la apariencia de conciliación, el arte sostiene la utopía en medio de los irreconciliados, auténtica conciencia de una época, en la que la posibilidad real de la utopía... se une a un nivel extraordinariamente alto con la posibilidad de la catástrofe total".(11)

Por tanto, vemos como Richter, de una parte, queda comprometido a la reivindicación transcendental de la pintura, y de la otra, sin embargo, como es consciente de que actualmente esta reivindicación ya no puede realizarse, si no es como ficción. Entendido de esta manera, las imágenes sólo son adivinanzas, tanto si son abstractas como si son objetivas. "Contienen", dice Adorno, "potencialmente la solución, pero no ha sido planteada objetivamente. Cada obra de arte es un rompecabezas sólo en la medida en que mantiene la perplejidad, en la derrota preestablecida del espectador."(12) El arte como la "forma más elevada de la esperanza" (13) deriva para Richter su impulso, sobre todo, de los esfuerzos de hacer comensurable este estado de cosas, que realmente no puede entenderse. No

puede decirse que se expresa en las obras, ni puede fundamentarse el permanente cambio de método que caracteriza su creación (14), y por tanto la pintura debe ser entendida como un intento permanente de "hacerse una imagen de lo que es".(15) El contenido espiritual no está flotando al otro lado de la hechura, "sino que la obra de arte transciende su realidad a través de su hechura, a través de la consecuencia de todo su desarrollo".(16) Da igual lo que representan las imágenes, da igual en qué principios formales se basan, "lo que parecen"(17), pero Richter se guarda de hablar de la apariencia sensorial de una idea en el sentido hegeliano, porque precisamente lo que parece no puede nombrarse. El arte de Richter quiere ser tomado completamente como él mismo y no permite ninguna visión de la verdad de los hechos, que en apariencia son desnudos y por esta razón lo anulan. Hasta donde yo veo, a los ojos de Richter el arte es apariencia en su independencia, y por tanto es incapaz de calificarlo como apariencia. Con esta interpretación, que hipostatiza la experiencia estética y sobresale por encima de la actividad de reflexión originada por las imágenes, el pintor se fundamenta posiblemente en Kant, que se desligó de la definición de un concepto de obra sustancial y vio la experiencia estética en la tensión entre la percepción sensorial y la capacidad creativa. La actividad de reflexión genera, en un movimiento orientado a la comprensión de los eventos pero incesante, aquella capacidad autoolvidada, que no llega a ninguna certeza porque queda en la sensorialidad instalada en el apartamiento del objeto o de la imagen.(18) Es la inconcebible autonomía del fenómeno estético, que nada sostiene, que invita al dominio de las ideas, y no obstante las deja totalmente abandonadas. En el arte parece que sea algo querer y poder ser entendido, pero no resiste finalmente ningún acercamiento. No hay una desnuda frustración de esperanzas que indique que lo supuesto no puede encontrarse en ningún sitio; sólo se demuestra que es de una clase diferente a la que podría acceder la expectativa de la comprensión.(19) Richter refleja en su trabajo de forma totalmente inmediata la incomprensibilidad de la obra de arte y el carácter de inacabable de la experiencia estética, y los dos momentos se condensan en la heteronomía de su estilo y sujeto. Su pintura no sólo materializa esta contradicción insoluble, también es un proceso continuo. "La pintura es buscar en imágenes un futuro, trabajarlo, señalarlo; un futuro que aún no se celebra en ningún otro sitio, por decirlo de alguna manera." Según todo lo que hemos podido observar hasta aquí, esto parece muy decisivo y optimista. Richter también añade una limitación agravante, que equivale a una anulación de su afirmación o de su deseo: "Si eso funcionase estaría muy bien."(20)

En este horizonte, ocupado por discrepancias y rupturas, el pintor se parece a la mítica figura de Tántalo, por descontado con la diferencia de que ahora no puede nombrarse ni una vez el objetivo al que se dirigen sus esfuerzos. Es una postura condicionada por la experiencia histórica, finalmente exenta de ilusión, que es la que corresponde a estas manifestaciones; una postura que recoge las reivindicaciones vinculadas con la tradición, pero que considerando la falta de función del arte en la sociedad actual sólo es capaz de sostenerse en pie con una acción voluntariosa. En esta acción, que se manifiesta en una paradoja, se afirma la apariencia en su independencia. Por eso se entiende automáticamente que en la acentuación de la propia legitimidad del medio visual no existe, para Richter, ninguna salida del dilema. Ya en 1966 anotaba: "Hacer no es un acto artístico"(21), y en 1988 opinaba, en el mismo sentido, que en el arte la cuestión es lo que ha de ser visible, mientras que el cómo de la representación no tiene nada que ver con el arte o las capacidades artísticas.(22) Una afirmación de este tipo insinúa la sospecha de que el objeto intencional puede captarse de forma inmediata en el acto de la representación artística, mientras que, sin embargo, de otras observaciones de Richter se deduce exactamente lo contrario, que la incomprensibilidad de la obra de arte sería aquel fenómeno que no se deja captar ni definir. Considerando estas contradicciones categóricas que asignan a los componentes internos de la creación una importancia central, pero que al mismo tiempo los ponen en duda, y que por otra parte designan la forma como modo deficiente, pero parecen asentarse absolutamente sólo en el trabajo -ante el trasfondo de esta aporía, que se sirve alternativamente de la semántica contra la semiótica, vuelve a plantearse la cuestión de la función de la fotografía en la obra de conjunto del artista.

II.

Como se sabe, Gerhard Richter llamó la atención en los años sesenta con imágenes que se basaban en modelos fotográficos. Aproximadamente en 1964 comenzó a conservar los materiales utilizados, y en 1969 tomó la decisión de reunir en plafones todas la fotografías que eran importantes para su pintura o que podrían haberlo sido. Ordenó las reproducciones, las agrupó en bloques que podían abarcarse con la vista y las pegó sobre cartones de soporte normalizados de 50 x 65 cm o 50 x 70 y 50 x 35 cm. Este conjunto, que mientras tanto había sido aumentado hasta 315 elementos, fue

enmarcado por primera vez en diciembre de 1972, bajo el título *Atlas de fotografías y esbozos* y expuesto en un museo de Utrecht.(23) Siguió una exposición en 1973 en la Kunstverein Bremerhaven (24), en abril/mayo del 1974 se mostró en la Galerie Friedrich de Munich (25) y en febrero/marzo de 1976 continuó con una presentación en el museo Hans Lange de Krefeld (26). Con el desplazamiento de la mayor parte de su pintura a la pintura abstracta hacia la mitad de los años setenta, el interés de Richter en el *Atlas* pasa a un segundo plano, pero los fondos continúan aumentando y en este momento llega a casi 500 plafones. Sigue complementando el trabajo situado entre la obra de arte autónoma y la documentación objetiva, que desde hace tiempo ya no pertenece al artista.

Si se considera el *Atlas* en su conjunto, tal como existe hoy, dominan las fotografías. Podría tratarse de 3.700 a 3.800 ampliaciones o reproducciones individuales e ilustraciones recortadas. En los primeros plafones llaman la atención las fotografías privadas sacadas manifiestamente de los álbumes familiares, y también las reproducciones recortadas de diarios y revistas, a veces con los fragmentos de texto correspondientes. La selección se concentra al principio en las imágenes en blanco y negro, y a partir del final de los años sesenta, Richter prefiere las fotografías en color. Aunque al comienzo varían los formatos, pronto se produce una normalización, que permite ordenar las fotografías en grupos simétricos de 4, 6, 9, 12, 16, 20, etc. Esto no tiene relación alguna con un conglomerado arbitrario; el *Atlas* más bien se caracteriza por una estructura rígida.

En el transcurso de un ordenamiento temático, se separaron los paisajes, incluidas las vistas ciudadanas y las imágenes de los Alpes, de las fotografías de figuras. Indudablemente, los objetos aislados también forman una categoría propia. Al lado de los fotocollages y las fotografías ajenas y propias, los fondos incluyen también diagramas, esbozos y croquis de instalaciones. Además, el catálogo de 1972 reproduce distintos dibujos a mano alzada de Richter que, sin embargo, fueron eliminados posteriormente como no pertinentes.

No hace falta describir el *Atlas* plafón por plafón, y aquí tampoco podemos tratar de mostrar las múltiples relaciones de las obras pictóricas con los modelos correspondientes. Por tanto, me limitaré a continuación a hacer algunas observaciones sobre los grupos principales. Los números de página se refieren a esta publicación, mientras que la numeración de cada plafón no se indica. Hemos sacado los datos sobre las pinturas del índice de obras (WV)(27) elaborado por Dietmar Elger.

Páginas 23-43: Figuras
Las fotografías de aficionado que pertenecen al ámbito privado alternan con fotografías de paisajes y representaciones de productos de consumo como automóviles, neveras, lanchas motoras y utensilios (sillas, teléfonos, estanterías, etc.). También hay hojas de calendario con parajes pintorescos, igual que ilustraciones de los medios de comunicación ("Stern", "Bunte Illustrierte" y otros), con una atención especial a las secciones de moda, naturaleza, viajes y salud, y sucesos. La recopilación del heterogéneo material sigue sólo parcialmente criterios de contenido. A menudo las combinaciones de cosas dispares son el resultado de reflexiones formales, porque para Richter, al disponer las fotografías, lo importante era conseguir que cada campo presentase extremos exteriores ortogonales, subordinando así la multiplicidad de información individual a un efecto gráfico homogéneo.

Los plafones de la parte superior derecha e inferior izquierda de la página 29 reúnen material que evidentemente no podía colocarse en ningún otro sitio, pero que tampoco debía excluirse: muebles (arañas, puertas), joyas, arte y deporte (saltadora de palanca) son tenidos en cuenta aquí.

Muchos de los aproximadamente 280 motivos de las páginas 23-29 sirvieron a Richter como modelos para sus pinturas.

Páginas 29-30: Campo de concentración
Al contrario que Warhol, Richter apenas se interesa por los autores de los delitos, sino por las víctimas. No se crea una pintura en el momento a partir de las fotografías estremecedoras. Sin embargo, nuevas fotografías conscientemente desenfocadas de estos terribles testimonios (pág. 30 abajo a la izquierda) y coloraciones desfiguradoras, ardientes de algunas reproducciones (pág. 30 abajo a la derecha) hacen sospechar que Richter realizó ensayos de una transformación pictórica, pero evidentemente entendió muy pronto que el horror y el espantoso sufrimiento que muestran las fotografías originales no pueden ser sometidos a una manipulación estética orientada a la

desindividualización y finalmente a la banalización, si no quería situar frívolamente al nivel de un juego la reivindicación moral del arte, que Richter siempre ha acentuado. Richter trata del agotamiento pictórico de los delitos apartados y de los sufrimientos olvidados en su ciclo terminado en 1988, *18 de octubre de 1977*, que parece conectar aquí con presagios completamente cambiados (véanse las pág. 228-232).

Página 31: Pornografía
Pueden relacionarse algunas pinturas con este material, aunque aquí como en otras temáticas hay que constatar que únicamente una pequeña parte de las fotografías del *Atlas* sirvieron de modelo para pinturas y que, por otra parte, el material fuente de algunas pinturas falta en este compendio. Mientras Richter, en general, sigue más o menos directamente los modelos fotográficos, llama la atención en las pinturas de esta temática que se trata de fotografías combinadas. Así, por ejemplo, el *Spanischen Akte* (Desnudos españoles) y las *Pi-Mädchen* (Chicas Pi) de 1967 (VW 150, 151) remiten respectivamente a tres y dos reproducciones.

Las fotografías del campo de concentración no pueden transformarse en pinturas de la degradación y la cosificación de las personas. En las reproducciones de revistas pornográficas, en cambio, esto podía salir bien porque las estrellas de la sexualidad ofrecen sus cuerpos como mercancía. Esta unidimensionalidad, la transferencia a un otro medio, se muestra manifiestamente exenta de problemas, pero debe observarse que las pocas pinturas con este tema en toda la obra del artista tienen únicamente un valor puntual marginal. Richter no realiza ninguna crítica social con su pintura, pero en estos grupos se insinúan elementos adicionales, aunque sean manipulaciones como exposiciones múltiples (pág. 31 abajo a la derecha), a fin de señalar una tendencia al encubrimiento del motivo o a hacerlo irreconocible. En 1970 el pintor se manifestó sobre estas cuestiones de la manera siguiente: "Yo ejerzo la crítica, como todo el mundo, de forma incesante en miles de cosas, no sólo cuando pinto."(28)

Páginas 32-34: Retratos
Volker Bradke, fotografías desenfocadas del taller, con un prototipo de *4 Glassscheiben* (4 vidrios) de 1967 (WV 160), Mao (modelo para el fotograbado de Richter de 1968), dos amigos.

Páginas 35-37: Hombres famosos
En grupos de 30 y 36 fotografías, se recogen en 8 plafones las caras de 270 poetas, filósofos, músicos, artistas, políticos y naturalistas. Esta selección de hombres importantes de una enciclopedia sirvió de material de partida para 48 retratos de 1971/72 (WV 324/1-48), que se mostraron públicamente por primera vez en la Bienal de Venecia de 1972. Al principio del *Atlas* también hay fotocopias con datos enciclopédicos de las 48 efigies (pág. 37 arriba a la izquierda). Si uno se pregunta por los criterios de selección del artista, un diagrama (pág. 37 arriba a la derecha) deja claro que los puntos de vista del contenido sólo han podido tener un papel secundario. Para Richter era importante ante todo una cosa extraordinaria: la postura de la cabeza del personaje. Así, en el conjunto existen pocas vistas directamente de cara (Kafka), mientras que todos los demás personajes están girados hacia la izquierda o hacia la derecha. En el caso extremo se contemplan tres cuartas partes del perfil. Por tanto, estamos ante una escala de posturas de cabeza sólo ligeramente modificadas, en que evidentemente la mirada se dirige en la mayoría de los casos al espectador. Así, también en los esbozos de instalación puede reconocerse un formalismo rígido que sirve de base a la concepción. Una disposición simétrica axial con Kafka en el centro, como la que fue escogida en Venecia, a Richter no le parece forzada. También tiene pensadas otras posibilidades, que van desde una hilera casual a un espacio cuadrado. Los diagramas permiten reconocer como se esfuerza Richter por relacionar entre sí los datos arquitectónicos y la estructura interna de su serie de retratos. La absolutización de un principio abstracto, como se manifiesta en los 48 retratos, también explica finalmente porque no escogió mujeres. Su aspecto distinto y sus vestidos diferentes habrían hecho imposible una integración.(29)

Como se vio en Venecia, a Richter le importa menos las representaciones individuales que el efecto de conjunto. Con la ayuda de los planos de planta y de elevación del pabellón alemán, desarrolló un preciso sistema para colgar los plafones, que fue adoptado en la exposición de Utrecht y en la publicación del *Atlas*. Más tarde fue sustituido por las fotografías de instalación correspondientes (pág. 37 abajo a la derecha). En conjunto, los 48 retratos y las reflexiones formales que van ligadas a ellos

presentan un conflicto con los principios clásicos de ordenación, como se demostró también en la colaboración con Palermo titulada *Zwei Skulpturen zu einem Raum von Palermo* (Dos esculturas en un local de Palermo, WV 297/1-2).

Páginas 38-43: Fotografías personales
Las 27 fotografías del Presidente de Renania del Norte - Westfalia, Heinz Kühn (pág. 40) sirvieron para la preparación de los dos retratos (WV 257/1-2); en el caso de Brigid Polk (pág. 41 arriba), que Richter representó repetidamente (WV 307-309), fueron suficientes algunas fotografías Polaroid desenfocadas para pintar la robusta estrella de la factoría de Andy Warhol; en la durmiente Barbara Nüsse (pág. 43 abajo, véase WV 281), el recorte de la fotografía era demasiado pequeño y Richter estuvo obligado a completar la foto, dibujando una composición oportuna. La utilización variada del medio fotográfico es especialmente clara en estos ejemplos de retrato.

Páginas 44-57: Experimentos
Doble exposiciones, copias de diversos negativos sobrepuestos, retoques gráficos de las fotografías, al lado de recortes de revistas de modas (pág. 48 abajo), imágenes de la exposición de Richter en Aquisgrán *Gegenverkehr* (Circulación contraria) de 1969, reproducciones de barcos de guerra, el museo del Vaticano (pág. 50 abajo - 53 arriba), estrellas, esferas, y pequeños incendios (pág. 54, pág. 55). El material de estos plafones no presenta ningún denominador común. Son notables sobre todo las manipulaciones técnicas, el resultado de las cuales Richter evidentemente sólo repitió en sus imágenes de forma excepcional. Los retratos de Gilbert & George (WV 379-384) deberían considerarse en este sentido. Algunas secuencias tienen un marcado carácter personal y no sirvieron como material de trabajo. En algunos casos, el único objetivo era la comprobación de las posibilidades técnicas de la fotografía, y ocasionalmente las secuencias recuerdan obras del arte conceptual. *Various Small Fires* (Diversos incendios pequeños) de Ed Ruscha se sugiere inmediatamente al contemplar los plafones de la página 54, abajo a la derecha, y de la página 55. Las fotografías de la página 47 son modelos para las obras gráficas *Funken* (Chispas) y *Bahnhof* (Estación) (de Hannover).

Páginas 58-65: Abstracción
En este grupo dominan las fotografías de detalle y las ampliaciones de pinceladas, que en la mayoría de los casos están ordenadas en bloques. A veces se insinúa el entorno espacial de la pintura correspondiente (pág. 59 abajo, véase WV 273, 274; pág. 61, véase WV 271, 275). La añadidura de una figura humana da una idea de las proporciones de tamaño (pág. 63 arriba a la derecha). En algunos plafones puede entenderse bien el procedimiento sistemático de Richter. Las fotografías de cremosas estrías de color en rojo, amarillo y azul están dispuestas en filas (pág. 64 arriba) para poder establecer la interesante formación estructural. Se registra la mezcla de colores primarios en una secuencia especial, destacándose del resto de las fotos. Las fotografías seleccionadas como modelos para la pintura están, en un caso (pág. 65), sobre el soporte de cartón utilizado en el trabajo con monocoloraciones a consecuencia de la sintonización de colores. Las ampliaciones correspondientes en blanco y negro (pág. 63 abajo a la izquierda) revelan la manera en que Richter, mediante el retoque gráfico de las reproducciones, acentúa la altura y la profundidad y coloca encima una subdivisión de la pintura en seis bandas verticales. El *Atlas* ofrece raramente una visión tan exacta del procedimiento, que en las tres grandes imágenes de 1973 (WV 345/1-3) llega al final (pág. 63-65)- Las grandes pinturas, de 300 x 600 cm, son trabajos de encargo para la central de la BMW de Munich.

Páginas 66-73: Ciudades
Los plafones contienen aproximadamente 100 fotografías aéreas de ciudades. A ellas se suman fotografías de maquetas de ciudades y núcleos de población y algunos collages, que concretan algunas ideas de instalaciones. Sobre todo en 1968 y 1969 se crearon las imágenes correspondientes, que difieren de manera importante con respecto a las soluciones y las dimensiones. El espectro abarca desde pequeños formatos (53 x 43 cm) hasta representaciones que llenan una pared (fotografía de la ciudad de Madrid, 277 x 292 cm). El acento de las obras objetivas de Richter se situaba hasta ahora sobre sujetos individuales, que también se manifestaban claramente en las pinturas, a pesar de la suavización de los contornos y las formas interiores, de manera que partía de modelos que por la abundancia de detalles insinuaban, y no en último lugar, un otro proceso de transformación. Es un trazo expresivo que resume en una superficie formada por grises el conglomerado de arquitectura y vías de circulación percibido con una perspectiva aérea. De esta

manera se reduce mucho la posibilidad de reconocimiento de los detalles, hasta el punto de que parece suprimida y subordinada a una hechura abstracta. Por otra parte, la pintura conserva el carácter intuitivo de la situación de conjunto, de manera que ante este trabajo aparece inmediatamente la asociación de "vista de ciudad". Sin embargo, el conjunto adquiere un carácter ajeno a la realidad, especialmente porque Richter, en sus pinturas, se esfuerza por relegar de sus composiciones monumentos significativos de las metrópolis. En la imagen de la ciudad de París (WV 175), por ejemplo, el modelo correspondiente (pág. 72 arriba a la derecha) nos muestra que Richter sólo seleccionó un detalle y amortiguó la inconfundible plaza Charles de Gaulle con el arco de triunfo al centro. El esbozo de instalación de la página 73 arriba a la derecha permite una observación similar: la vista aérea sin collage fue girada 180°, de manera que produce un efecto irritante, que dificulta sensiblemente la legibilidad de las fotografías. También la comparación de las imágenes acabadas un poco más tarde (WV 249-251) con los modelos correspondientes (pág. 72 abajo a la derecha) hace evidente cómo girando, reduciendo o ampliando el recorte, se disuelve la relación entre la imagen y el modelo. Se entiende que al pintor no le importe que no puedan reconocerse sus fuentes. Más bien se pone de manifiesto que la asunción directa del motivo sólo parece posible de manera parcial. El principio de "rehuir el sujeto", la estrategia de la arbitrariedad, adopta en este grupo de temas una forma diferente de la de las imágenes de figuras. Especialmente las imágenes creadas en 1970, que se basan en fotografías de centros de ciudades que fueron realizadas desde grandes alturas, hacen pensar en los desiertos de ruinas de las ciudades bombardeadas, una analogía que Richter han confirmado en una conversación.(30)

Páginas 74-76: Montañas
Aquello que en las imágenes de ciudades se dibujaba, en las pinturas relacionadas con estos plafones del *Atlas* se distingue de una manera aún más precisa. Al principio sólo hay una ampliación y simplificación (WV181) del modelo correspondiente (pág. 74 abajo), de manera que en los grandes panoramas de los Alpes (WV 189) llama la atención la liberación de una pincelada ancha, que recoge los detalles del material de partida (pág. 76 abajo) -una vista del Zugspitze en la valle de Zillertaler y los Alpes de Stubaier- en trazos grandes. A los ojos de Richter aquí había, como en los núcleos de población mirados desde la altura, el caos, latente de la materia silenciosa en formas condicionadas por la civilización o naturales, que el incitaban a dar a sus representaciones un contenido general.(31) El contraste de luz y sombras, de cimas enérgicas y hondonadas amplias, de pendientes abruptas y valles profundas, de vegetación, nieve y peñas se somete a un dictado de la forma, que a veces no sólo conjura los contrastes en la superficie, sino que también los nivela (WV 213), de manera que estos trabajos dan la impresión de etapas previas de la pintura (WV 325 y siguientes). En las imágenes de figuras realistas, en toda la casualidad del sujeto, los componentes subjetivos de la elección no parecen poder ser excluidos sin dejar rastros, y como mínimo el modo de representación habría de ayudar a evitar todo lo individual. En las ciudades y los paisajes esta dialéctica se invierte hasta el punto de que los motivos aún parecen generales, impersonales y casuales, mientras la clase de representación es abonada por un impulso subjetivo.

Página 77: Hitler
Estos dos plafones, hasta ahora no numerados, con reproducciones que Richter hizo en 1969, pero que si se prescinde del WV3 no han dejado ningún rastro en su obra pictórica, no fueron incluidos en el *Atlas* hasta la última fase de la preparación de la exposición.

Páginas 78-96: Paisajes
En este grupo, que también resume diferentes conjuntos de motivos, dominan las comparaciones estructurales que se realizan con la ayuda de las fotografías y de su colocación sistemática en filas. Diferentes ilustraciones de este capítulo se conectan con versiones pictóricas. Los modelos para WV 2283/1, 284 y 287 vuelven a encontrarse todos en un plafón del *Atlas* (pág. 81 arriba). A menudo los plafones visualizan un trabajo conceptual, como por ejemplo cuando se recogen en paralelo troncos de árboles, masas de hojas, zarzas, límites de bosques, claros, etc. (pág. 90). La monumental *Parkstück* (Imagen de parque) de 1971, con unas dimensiones de 250 x 626 cm (WV 311) se basa en un collage de color (pág. 88 abajo), cuyo cartón de soporte está lleno de rastros de trabajo. Vuelve a revelarse de manera ejemplar que Richter no ha modificado la construcción de sus modelos, pero que separando una fina secuencia del lado derecho no sólo desplaza el acento que proporcionan los dos árboles solitarios, sino que también consigue una división óptima de la gran superficie de la imagen en elementos individuales. La ampliación en blanco y negro lo hace plausible. Una segunda fotografía de

la parte izquierda forma, finalmente, la etapa previa para el WV 310, evidentemente suprimiendo de la pintura el hombre con la vaca.

A menudo las fotografías reproducen ambientes especiales: niebla (pág. 86 abajo, pág. 87), la luz de la luna (pág. 89 arriba), puestas de sol (pág. 92 arriba, abajo a la izquierda). Fotografías objetivas, por ejemplo de Nueva York o la zona del Día del Partido del Reich en Nuremberg (pág. 85), alternan con puntos de vista críticos. El hecho de que aquí haya un propósito lo demuestra también la integración de diferentes postales (pág. 95). Esto también se convierte en tema pictórico. Las fotografías de un arco iris (pág. 93 arriba a la derecha) llevan a una serie de imágenes correspondientes (WV 261 1-3), o grupos de árboles aislados, por insignificantes que puedan ser (pág. 94 abajo a la derecha) pueden convertirse en el punto de partida de una pintura (WV 258), por lo que en el *Atlas* se explica la relación de la imagen con los muebles y el ámbito espacial. Si se resumen las observaciones que uno puede realizar, se llega a la comprobación de que en el *Atlas* existen numerosos planos sobrepuestos. El compendio es sólo parcialmente una recopilación de modelos para las pinturas; constituye, en un sentido más amplio, piezas de un instrumento de reflexiones formales que siempre están relacionadas con el trabajo pictórico.

Página 97-113: Nubes e imágenes del mar
Las fotografías, sin excepción, reproducen una visión del mar abierto bajo un cielo nublado. Debe destacarse el hecho de que en la mayoría de los casos se trata de collages, en los que el margen del recorte coincide con la línea del horizonte: el mar y el cielo no se ajustan ni en la luz ni en el estado atmosférico, lo cual también se nota claramente en las pinturas correspondientes (WV 233 y siguientes). En algunos casos resulta más irritante aún, porque en la mitad superior también aparece una superficie de agua en movimiento. Esta manipulación sirve, como mínimo en un caso (pág. 103 abajo a la derecha) como base para las concepción y la realización de pinturas (WV 244-245). Después de que algunos plafons hayan estado confrontados con nubes disgregadas y rompientes del mar (pág. 106), dominan las fotografías de nubes dispuestas en una retícula rigurosa (pág. 109). Pero tampoco aquí se ven las estrechas relaciones con la obra pictórica. La imagen en cuatro partes *Wolken (Fenster)* (Nubes[ventana]) de 1970 (WV 266) remite a una fotografía en color retocada y (por las proporciones) con una máscara. En el modelo (pág. 112 arriba a la izquierda) para el WV 267 puede observarse como Richter comprueba las proporciones de mezcla de los colores utilizados para las pintura mediante pequeñas pruebas sobre la fotografía original. También para los grandes y espectaculares *Cumuluswolken* (Cúmulos, WV 270/1-3) el *Atlas* contiene los modelos correspondientes (pág. 111 abajo). La página 113 arriba a la derecha remite a WV 268 y WV 276.

Estas pocas referencias pueden ser suficientes ahora para aclarar que las imágenes de ciudades y de los Alpes, los paisajes marinos y las representaciones de las nubes están relacionadas. Mediante las fotografías y los collages del *Atlas* tal vez puede verse esto aún mejor que en las pinturas. Mientras que las fotografías de los dos primeros grupos de temas insinúan un trazo de pincel espontáneo, que podía aumentar y disolver al mismo tiempo las rupturas y los contrastes inmanentes de los modelos, los otros dos grupos de obras realizan un modo de pintar más emprendedor, que transforma sobre todo las nubes, que de todas maneras ya estaban desprovistas de una forma precisa, en nieblas de color y velos luminosos y oscuros. En las imágenes de esta fase se desarrolla una bravura que ya no asegura un mundo objetivo pero que no quiere convertirse en un objeto tampoco. La coexistencia de expresiones tan diferentes podía fácilmente malinterpretarse como ecléctica. El propio Richter parece confirmar esta valoración cuando en 1970 dice: "No persigo ningún propósito, ningún sistema, ninguna dirección. No tengo ningún programa, ningún estilo, ningún deseo. No tengo nada que decir de problemas profesionales, de temas de trabajo, de variaciones de maestría. Rehuyo las definiciones, no sé qué quiero... ".(32) Evidentemente, la polarización en la obra de Richter que en torno a 1970 ya se dibujaba especialmente nítida, no indica aquella inconsistencias que Richter reclamaba para él mismo en la declaración formuladas como afrenta, sino más bien una búsqueda intensa de una base legitimadora para la práctica pictórica. No puede tratarse de una actitud cínica, más bien se busca indirectamente el conocimiento de que todos los estilos, todos los métodos, todos los temas se han vuelto obsoletos desde hace tiempo. La afectación seudorevolucionaria de las primeras vanguardias tuvo que parecerle cuestionable a Richter, igual que a muchos otros artistas esclarecidos, considerando las contradicciones sociales que en 1968 y después era imposible no ver. El arte no tenía ningún objetivo de compromiso fuera de sí mismo, pero tampoco podía establecer ninguna tradición válida. El relativismo parecía simplemente superable por su absolutización. En aquella época,

cuando todo era al mismo tiempo posible y disponible, parecía haber una salida -formal, como a él le pareció a primera vista- en la sistematización de la disparidad y de la acentuación correspondiente del fingimiento. A la contradicción le hacía falta la concentración a fin de hacer abarcable la dialéctica desarrollada en diversos niveles, que no podía reconstruirse en la única imagen del museo, de la colección privada o de la exposición. El *Atlas* es, como mínimo para la época en que fue concebida, el fundamento decisivo del que partieron gran parte de las obras pictóricas; el material reunido en los plafones es la base de operación, que enlaza lo que, como pintura, ya no es compatible. El que estas reflexiones orientadas a la síntesis pueden estar conectadas con una aspiración subliminal de equilibrio armónico, puede inferirse de los plafones siguientes, que al mismo tiempo caen al centro del compendio.

Página 113-127: Espacios
Ya los plafones anteriores permiten reconocer como Richter investigaba continuamente en sus esbozos el efecto especial de su pintura. En los plafones recogidos aquí se observa un cambio, dado que parecen estar dirigidos más bien a concebir ambientes arquitectónicos adecuados para imágenes de gran formato. Así, algunas representaciones murales dan la impresión de un abertura del espacio. En otros casos, se especifica una clara disposición de la pared, en la que se incluyen las imágenes. Arquitectura y pintura se relacionan la una con la otra (pág. 114 y siguientes). En relación con esto es muy significativo un collage (pág. 114 abajo a la izquierda) que hace desembocar un espacio interior apenas insinuado en un interior clásico. Aquí se hace evidente que las ideas sobre el espacio de Richter no coinciden únicamente con trabajos comparables de Palermo, sino que también están enlazados con tradiciones antiguas. Esto también puede reconocerse en el resto de los esbozos, cuando las imágenes se cierran en semicírculo y se ajustan como bóvedas talladas unas dentro de otras (pág. 114 abajo a la derecha). La disolución de la pared, del techo e incluso de todo el suelo (pág. 114 arriba a la derecha) mediante pintura ilusionista, recuerda en principio interiores barrocos, sólo que Richter separa muy nítidamente los planos y as veces acentúa tanto el marco arquitectónico (pág. 122 arriba a la izquierda, pág. 123 arriba a la derecha) que las representaciones pictóricas no se entienden como sucedáneo de la realidad, sino como apariencia. Esto también es especialmente válido para una división constructivista de la pared (pág. 125), que sitúa recortes de imágenes de nubes según puntos de vista decorativos en los campos rectangulares. Algunos esbozos sugieren una reivindicación megalómana. Las figuras humanas aparecen aquí pequeñas desde el punto de vista del paisaje cósmico universal (pág. 120 arriba, pág. 124, pág. 122 abajo a la derecha), de manera que uno se siente recordado accidentalmente en las ideas híbridas de los arquitectos revolucionarios. Todos los esbozos recogen los mismos temas: cielo nublado, mar y montañas. Sólo en dos casos el motivo de la pincelada se convirtió en la base de una concepción amplia (pág. 121 y pág. 127 abajo). Todas estas reflexiones están orientadas a la instalación permanente. En las exposiciones estas ideas sólo pueden realizarse temporalmente, y aún así de una manera muy limitada (pág. 123 arriba a la izquierda).

Lo que se dibuja en todos estos esbozos parece por una parte orientarse hacia una desvaloración de la autonomía de la imagen individual, que no debe considerarse por sí misma sino como parte de un concepto global del espacio se le crea una nueva función. Por otra parte, de los formatos sobredimensionados en parte surge un efecto sugestivo, que hace experimentable la grandeza y que vuelve a poner en juego la reivindicación del prestigio público de la pintura. Aquello que se manifiesta en este plafón puede valorarse como ensayo, para evitar la especialización en distintos campos y lograr una nueva simbiosis de espacio y pintura, aumentándose mutuamente los efectos de ambos.

Páginas 128-137: Campos de color
En 1966 Richter creó una serie de trabajos que marcan un punto extremo en su obra: sobre campos cuadrados o rectángulos transversales aplicó tonalidades homogéneas lisas. Prescindiendo de los tres colores primarios y de sus mezclas, en una serie de imágenes consideró también la escala blanco-gris-negro. De este modo se reunieron hasta 1.024 (WV 350/1-4) y en el caso más extremo incluso 4.096 tonalidades diferentes en una superficie pintada (WV 359). Algunas de estas pinturas recuerdan muestrarios de fabricantes de pinturas, sólo que en Richter la distribución de las tonalidades azules, amarillas y rojas, incluidos todos sus tonos refractivos y matices, no es sistemática, sino que es el resultado de decisiones arbitrarias, que tienen en cuenta el gusto de modas de la época. En 1973/74 Richter volvió a basarse en este grupo de obras (WV 350 y siguientes), aunque entonces, evidentemente, dejó la elección y el orden de los colores al azar. Se eliminaron todos los componentes

subjetivos, en la medida en que Richter, al elegir cada tonalidad siguiente, dejaba que fuese la suerte que la escogiese. El *Atlas* contiene estudios de los dos grupos referidos a la proporción de imágenes, a su disposición en el espacio, y a la progresión de la división de campos entre otros aspectos.

Aunque aquí los colores individuales se separan netamente, en los llamados *Vermalungen* (Borrones) (WV 325/1-120 abajo, y siguientes) se mezclan. Estos trabajos pueden concebirse como unas negación de todo lo que Richter había creado hasta aquel momento. No quedó nada de superfluo, ningún motivo, ningún color, ninguna estructura. Y, sin embargo, las pinturas, a causa de los movimientos que se dibujaban en la superficie de la materia del color, por ejemplo como las pinceladas, eran demasiado pictóricas para poder relacionarlos con el arte mínimo. Ya en la época de su creación fueron consideradas como una expresión de la indiferencia, de la falta de opinión y de la negación de la expresión.(33) Finalmente fueron representaciones extremas de la impotencia y la desesperación.(34)

Páginas 138-193: Esbozos
Para un grupo de imágenes, Richter no partió de fotografías sino de esbozos de propia mano. Aquí se tematiza esencialmente las proporciones de superficie de imagen y espacio de imagen, de luz y sombra, de plasticidad y linealidad, de ritmo y de serie, de nitidez y de falta de nitidez, etc. Los contrastes se desarrollan de un modo soberbio en las imágenes y juegan con diversas alternativas sobrepuestos. Pero Richter pronto volvió a abandonar este grupo de trabajos porque él mismo lo veía como algo estéril. De todos modos el *Atlas* tiene en cuenta mucho material de las parcialmente muy grandes representaciones. Así, *Balken* (Viga) de 1968 (WV 208/2) remite a un dibujo correspondiente (pág. 238 arriba a la izquierda). El mismo se aplica a *Fenster* (Ventana) (WV 204) y *Fenstergitter* (Reja de ventana) (WV 207) para las que también se identifican los modelos (pág. 138 abajo a la derecha, pág. 138 abajo a la izquierda). Algunos diagramas con imágenes de estrellas también se conectan aquí (pág. 139 abajo) aunque su relación con las imágenes de esta temática (WV 255/2-4 y WV 224/11-15) no puede leerse inmediatamente.

Páginas 140-145: Vegetación
En estos plafones con fotografías de Meerbusch y Córcega se trata manifiestamente de repasar los problemas estructurales. Los reflejos en el agua se captan como remolinos (pág. 141 arriba), el débil ramaje de los arbustos en la costa (pág. 140, pág. 141 abajo, pág. 142 arriba) igual que las formas parcialmente exóticas de hojas y flores, que se contemplan de cerca (pág. 142 abajo - 145). En algunos casos vuelve a intentar lograr resultados interesantes con la ayuda de la dobla exposición (pág. 144 arriba). Para la práctica pictórica esto no parece tener consecuencias directas, más bien parece una pequeñas imagen de flores (WV 425/3). Como estudios estructurales de la naturaleza, sin embargo, son propuestas importantes para los "Borrones" y, sobre todo, para todas las pinturas abstractas hasta hoy.

Páginas 146-151: Paisajes
De las fotografías de paisajes tomadas en Italia pocas sirvieron de modelo para las pinturas. Por ejemplo las vistas del Vesubio de la página 147, arriba, sirvieron de punto de partida para las imágenes del mismo nombre (WV 404-410). El gran número de temas y sintonías diferentes, mediante la selección y el orden, fue adquiriendo cada vez más el carácter de una categoría independiente, que sustituye la pintura.

Páginas 152-156: Imágenes del mar y de nubes
Las 153 fotografías corresponden manifiestamente sólo a unas pocas de las imágenes pintadas entre 1976/78, de tal modo que aparentemente tan sólo en un caso se puede relacionar una pintura (WV 411) con una fotografía.

Páginas 157-161 arriba: Arosa, Davos
Sobre todo las fotografías realizadas a media luz, en las que el sol apenas atraviesa las nubes (pág. 157 abajo) y el mundo de las montañas se sumerge en una luz lechosa, inspiraron algunas imágenes de 1981 (WV 468/1-3, 471).

Página 161 abajo - 170: Groenlandia

También de las 220 fotografías reunidas en estos plafones, sólo unas pocas fueron aprovechadas para las pinturas (WV 476, 496/1-2) mucho más tarde. Evidentemente, las fotografías de 1972 formaron la base para el libro de fotografías *Eis* (Hielo) de Richter de 1981, publicado en Roma por la Galería Pieroni.

Páginas 171-172: Venecia
El plafón de la página 171 abajo es muy revelador, hasta el punto de que Richter anotó aquí algunas instrucciones de trabajo: "No el efecto rojo-anaranjado del atardecer como la muestra – sino mediodía duro". Vestigios de color degradados y esbozos a lápiz sobre los cartones de soporte muestran que las fotografías fueron empleadas como modelos (véase WV 586/1). Lo mismo puede decirse de las fotografías de la página 172 (WV 586/2-3).

Páginas 173-187 arriba a la izquierda: Paisajes
En este grupo se recogen fotografías de paisajes de distinta procedencia. Las fotografías de la página 173 reproducen el motivo de la página 174 arriba, esta vez con vestigios de color sobre el cartón de soporte. La gran mayoría de las fotografías, que fueron ordenadas por aspectos de contenido y de composición, no está reflejada (en todo caso hasta ahora) en la obra pictórica.

Página 187 arriba a la derecha y abajo: Palazzo Regale
El arte pictórico llega al *Atlas* sólo en muy pocos lugares. Reproducciones de dos retratos barrocos (pág. 27), una pintura de Picasso (pág. 29 abajo a la izquierda) e ilustraciones del grupo Laocoonte en el Museo Vaticano (pág. 51 abajo) forman las únicas excepciones. Debe verse como un hecho muy notable el que Richter integrase dos plafones con fotografías del Museo Capodimonte de Nápoles en esta colección. Poco antes de su muerte, Beuys instaló allí su último ambiente *Palazzo Regale*. En algunas de estas fotografías de aficionado nada ambiciosas puede verse Richter sólo o con su hija. Estas fotografías puede verse absolutamente como un homenaje a un artista admirado.

Páginas 188 arriba y 189 abajo: Betty Richter
Como mínimo dos de las fotografías tomadas en 1978 de la hija de Richter (pág. 189 arriba) son la base de las pinturas correspondientes de 1977 (WV 425-4-5).

Página 189 abajo - 191: Cirios y calavera
Por primera vez se trata de fotografías que reproducen una situación previamente configurada. Con los cirios encendidos y la calavera Richter retoma el motivo tradicional de la vanidad. En algunos casos también se trata de collages, porque pegó trozos de cirio sobre las ampliaciones. Toda una serie de pinturas de los años 1982/1983 se inspiraron en estas fotografías (WV 497-499, 510-512, 523/1, 545, 547, etc.). En este grupo la relación entre la fotografía y la transformación pictórica es especialmente estrecha, algo que debe atribuirse al carácter especial de las fotografías, que Richter concibió ya con vistas a sus imágenes. Pero también es interesante la evidencia de que una fotografía compuesta de manera especialmente cuidada (pág. 189) no sirviese de modelo para ninguna pintura. Como ponen de manifiesto los esbozos de los márgenes, Richter disolvió la estructura comparativamente compleja de cirios encendidos, mesa, calavera y rectángulo blanco en el trasfondo, de manera que sólo los cirios o la calavera ocupan el punto central de la composición (WV 546/2, 548/1-2). Se trata evidentemente de un raro ejemplo en el que el dibujo hace de medianero entre la fotografía y las pintura y contribuye a un proceso de clarificación guiado por un enfoque configurativo. En algunos casos una imagen de partida realista, de gran formato, se transformó en una abstracción (WV 568/1).

Pág. 192-193: Fotografías personales
El *Atlas* es sobre todo un instrumento de trabajo y sirve sólo excepcionalmente para la visualización de experiencias y recuerdos personales. Las fotografías recogidas aquí muestran a la escultora Isa Genzken, esposa de Gerhard Richter. No obstante, esta parte del conjunto no actúas como fragmento de un álbum privado. La sobria mirada registradora del fotógrafo parece conferir a las fotografías un carácter objetivizador y corresponde a la expresión a menudo fríamente distanciadora de los retratados. Querer interpretar psicológicamente las fotografías sería improcedente, sobre todo cuando no se conocen ni las intenciones ni los criterios de selección de las fotografías seleccionadas, pero llama la atención la manera en que el propio Richter prescinde aquí, consciente o inconscientemente, de sí mismo como persona privada y desvanece completamente de esta página del *Atlas*. De hecho,

se podría preguntar en qué medida la mirada que "rehuye del sujeto" abarca también la esfera privada y en qué medida la esfera privada no permite ninguna otra postura que la que sirve de base al trabajo.

Páginas 194-198: Imágenes abstractas
También aquí nos podemos limitar a unas cuantas observaciones. En la página 194 arriba hay una fotografía en color reproducida por WV 433/2, una imagen de 1978 de 62 x 90 cm. Las marcas del cartón de soporte y la figura que allí está dibujada de un espectador indican que Richter ha reproducido la fotografía a gran escala (WV 434, 1978, 200 x 335 cm). En esta versión comienzan a desdibujarse las formas individuales. El artista ha denominado estos trabajos eventualmente como abstracciones "blandas". En la página 195 arriba hay reunidas 4 fotografías de detalle de una pequeña abstracción de 1976 (WV 398/1, 65 x 60 cm), que después formaron el material de partida para la pintura de 225 x 200 cm de 1977 (WV 417/420). Lo mismo puede observarse en las fotografías de detalle del WV 398/3 y las composiciones desarrolladas a partir de ellas (WV 422 y WV 424). En este caso también fueron ampliados partes de un trabajo de formato pequeño, hasta el punto (300 x 200 y 250 x 200 cm respectivamente) que los elementos individuales se disuelven y comienzan a fluir las transiciones. El que posiblemente fueron realizados experimentos fotográficos para lograr esta estética de desenfoques miméticos puede verse en la página 196 arriba, donde un detalle de una imagen abstracta es visto cada vez más de cerca, hasta que la estructura se disuelve en un conglomerado óptico. Las fotografías de abajo y de la página 198 abajo a la izquierda conectan aquí. El plafón de la pagina 198 arriba es notable en cuanto que Richter fijó en él 14 estados diferentes de una pintura de 1978: WV 432/4. El proceso de compactación pictórica puede entenderse igual en este ejemplo, como una cierta inutilidad del trabajo. De hecho, uno puede preguntarse si el estado final de la pintura representa la solución óptima o si la pintura recorrió toda una serie de estadios de perfeccionamiento antes de que Richter suspendiese el trabajo.

Páginas 199-203: Esbozos y croquis
Este grupo incluye sobre todo plafones que ya fueron reproducidos en la publicación de 1972. Fantasías arquitectónicas para Viviendas sociales (pág. 199 arriba a la izquierda) y un teatro subterráneo (pág. 200 arriba) alternan con esbozos (pág. 199 abajo, página 200 abajo) para la colocación de zócalos y la exposición de los dos bustos de retrato de Palermo y Richter (WV 297/1-2) y croquis para muebles (pág. 199 arriba a la derecha, pág. 201). También se ha incluido aquí los esbozos de 1966 para una exposición de plafons de color individuales y de una serie de retratos (pág. 202 abajo), en que salta a la vista una observación manuscrita, que casi puede entenderse como lema de las abstracciones "blandas" creadas posteriormente: "No se ve menos cuando se mira un objeto con una lupa desenfocada". Siguen nuevas reflexiones para un proyecto no realizado: *Kunst-am-bau* (Arte en construcción) (pág. 202 arriba, pág. 203).

Página 204-212: Paisajes
De las 166 fotografías, algunas sirvieron de inspiración para los paisajes más importantes de la época de juventud, por ejemplo *Scheune(n)* (Granero(s)) de 1983/1984 (WV 549/1, WV 550/1), *Wiesental* (WV 572/4) y *Buschdorf* (WV 572/5) de 1985, así como *Domecke(n)* de 1987/1988.

Aquí también vuelve a llamar la atención el hecho de que en la selección y reunión de las fotografías para el plafón los criterios de ordenamiento formal juegan un papel importante. A menudo recorren una línea horizontal, que puede seguirse a través de diversas series de ilustraciones. La conducción de la luz y la tonalidad quedan invariables, dentro de las posibilidades; el ángulo de visión correspondiente y las perspectivas se mantienen; se trata siempre de desarrollar secuencias. De esta manera, los plafones adquieren una estética propia y son mucho más que una simple recopilación de materiales. Richter fotografía casi exclusivamente paisajes de cultivo, pero que raramente parecen animados (pág. 205 arriba). Ocasionalmente pueden verse edificios, no hay ningún aparejo agrícola a la vista, ni tampoco productos industriales, y también sólo ocasionalmente pueden descubrirse animales en las fotografías (pág. 220 arriba). No obstante, no son incondicionalmente vistas idílicas, que acentúan especialmente el pintoresquismo, sino más bien parajes que sugieren la impresión de que aquí todavía no se ha producido la destrucción del ámbito de la vida agraria. En las pinturas relacionadas con estas fotografías todo esto se desenmascara en forma de apariencia, evidentemente de una manera tan subcutánea que sobrepone un ilusionismo enmascarador a esta especie de ironía romántica. El doble fondo de estas pinturas se hace perceptible poco a poco, por otra parte una dimensión que sólo se aplica en las fotografías.

Página 213-214: Naturaleza muerta con manzanas y botellas
Como ja ocurrió en los ensayos con cirios y calaveras (pág. 189 abajo - pág. 191) Richter organiza también en este caso los objetos para un a naturaleza muerta, que después fotografía. La disposición sobre el cartón de soporte sigue criterios estéticos, aunque a veces la composición también puede parecer casual. Desde el punto de vista del motivo, las fotografías remiten a algunas pinturas más pequeñas de 1984 (WV 560/1-3).

Páginas 215-222 arriba: Diferentes motivos y paisajes
El grupo conecta con los plafones de la página 204-212. Por esta razón no hace falta dar explicaciones detalladas, señalando no obstante que en la página 216 arriba y en la página 218 abajo se incluyen los modelos para dos paisajes de gran formato de 1987 con el título *Chinon*, que muestran apenas visible en el horizonte la central nuclear allí instalada.

Páginas 222 abajo - 226: Toronto, Nueva York, Cataratas del Niágara, Sils-Maria

Página 227: Sobrepintadas
Se trata de fotos que fueron en gran parte cubiertas de colores mediante la técnica de la monotipia de modo que, a través de ellos, los motivos sólo aparecen parcialmente. Son similares todas las fotos del *Atlas* que muestran rastros de color en el cartón de soporte.

Página 228-232: "18 de octubre de 1977"
Los diez plafones reúnen 100 fotografías en dos grupos: en los primeros 5 plafones hay dos series de cuatro filas cada una con ocho fotografías de formato alto, y en las otras hojas hay cuatro series de tres filas cada una con 12 reproducciones en formato transversal. Este material está relacionado con las 15 pinturas de formato diferente que abarca el ciclo *18.Oktober 1977* por la muerte de los dirigentes de la RAF Andreas Baader, Gudrun Ensslin y Ulrike Meinhof. El grupo de trabajos, singular en la obra de Richter, en su conjunto también un ensayo de renovación de las imágenes históricas, permite reconocer como la forma estética del trabajo de rememoración se convierte en lo mismo que una estrategia del olvido.(35) Pintando, Richter se acerca a un recuerdo apartado y al mismo tiempo se mueve en la distancia, de modo que se sustrae de la visualización.(36) Precisamente delante del trasfondo de las muchas imágenes abstractas del artista, que en los últimos años han marcado de manera decisiva la presentación de su creación, admira el coraje de asumir un riesgo de esta clase.

Las fotografías integradas en el *Atlas* no se hicieron hasta después de terminadas las imágenes, mientras que las mismas fotografías utilizadas para las versiones pintadas no están representadas en el *Atlas*. Así se invierte en cierta manera la relación entre imagen y reproducción. Richter fija sólo en el *Atlas* sus reproducciones de fotografías del campo de concentración de su primera época (pág. 29, pág. 30), para las que no existe ninguna versión pintada.

Considerado en conjunto esta enorme colección de material, apenas puede constatarse una estructura unitaria. Según la escala de los cambiantes intereses y proyectos de trabajo, Richter integra el material correspondiente en el *Atlas*, vuelve a agruparlo continuamente o suprime grupos que le parecen insignificantes. Especialmente en comparación con la presentación de Utrecht de 1972, se ve que ahora no sólo faltan los croquis de instalación de su exposición en el marco de la Bienal de Venecia (1972), sino también las fotografías y esbozos que se hicieron en relación con obras gráficas y croquis de monumentos plásticos. También se suprimieron dibujos a mano alzada. Tampoco puede observarse una cronología rigurosa; al contrario, con el desplazamiento de algunos grupos se rompió conscientemente cualquier esquema de orden imaginable. Esto ocurre porque Richter no considera los fondos como una consecuencia de hojas separadas, sino como una totalidad espacial, que se experimenta de forma simultánea y no sucesiva. Su diagrama exacta de los desarrollos murales de la exposición de Krefeld permite reconocer el esfuerzo de situar en el espacio su propia historia, tal como se concretó en su trabajo pictórico. Aquello que se desarrolla en la secuencia de hojas, debe ser asumible en una mirada. Finalmente, se trata de la disponibilidad simultánea de problemas interiores y grupos formales que Richter retoma después de una larga pausa.

Si, por otro lado, se parte de la cronología de la obra pictórica, las relaciones se relajan cada vez más. Así, por ejemplo de los temas de las obras realizadas hasta 1966 (WV 1-134), son identificables en el

Atlas aproximadamente la mitad. En las pinturas posteriores puede aplicarse lo contrario aunque de modo limitado, con la excepción de las naturalezas muertas (cirios y calavera). Aquí Richter no deja nada a la casualidad. Más bien toma fotografías de situaciones organizadas según una idea preconcebida. En el primer plafón dominan los motivos figurativos, aparecen en seguida fotografías de paisajes en primer plano, que evidentemente se interrumpen continuamente con experimentos de forma y estructura. No obstante llama la atención la falta de sectores enteros. El mundo del trabajo y las situaciones sociales quedan totalmente excluidos. Sólo excepcionalmente Richter toca temas historicopolíticos (campo de concentración, Hitler, 18 de octubre de 1977) que se oponen a todos los demás e irrumpen como un trauma sin dominar en la esfera de la apariencia estética, por otra parte bien protegida. El arte sólo se toca de manera ejemplar (*Palazzo Regale* de Joseph Beuys). Todo lo privado se reduce al mínimo. Las fotografías de amigos (Palermo) y de miembros de la familia (hija y esposa) mantienen dos posiciones destacadas en el calidoscopio de las imágenes, pero no deben valorarse como testimonio personal primario del artista, y por eso la actitud abstracta y distanciada que se manifiesta en algunas de estas fotografías.

Si la denominación de *Atlas* señala la reivindicación de representar todo el repertorio de motivos, ordenarlo y mantenerlo disponible, este compendio sólo cumple estas expectativas de forma condicionada. Ciertamente, los plafones ofrecen en muchos casos una clave para las pinturas, sobre todo allá donde aparecen claramente los vestigios del trabajo, pero a través del extenso recorrido se documenta en las fotografías dispuestas en grupos y series, en los collages, en los experimentos formales y esbozos una búsqueda independiente, que acompaña la obra pictórica. No es tanto el pintor que mira a través del visor de la cámara, como un aficionado que se transforma en artista conceptual en presencia de las reducciones y ampliaciones. El *Atlas* abre regiones muy diferentes, que se exploran hasta el detalle, pero también toca parajes, el interés por los cuales Richter pierde rápidamente y por tanto no se representan con mucho detalle.

Aunque no pueda observarse ninguna dependencia convincente del contenido, la heterogeneidad se somete a un esquema de orden claro. La rígida armadura, que se basa en la disposición en bloques de reproducciones que la mayor parte de las veces tienen el mismo formato, la normalización del cartón de soporte y del enmarcado unitario, reprime el contenido dispar y sugiere homogeneidad. Es una dialéctica de orden y caos latente, de reflexión y espontaneidad, de generalidad e individualidad, de nitidez y falta de nitidez, de abstracción y comprensión, que se desarrolla en la colección desbordante de material. De la personalidad del pintor, el *Atlas*, que no es precisamente un diario íntimo, apenas da indicaciones. Richter experimenta, documenta y archiva de una manera tan objetiva que no se le puede captar como sujeto. El *Atlas* es más que la suma de sus piezas. Comprensible como obra independiente, que reúne la plenitud intuitiva y la austeridad formal, proporciona fragmentos de una imagen del mundo, pero permite apenas sacar conclusiones sobre una imagen del mundo adecuada. El *Atlas* está concebido desde su exponibilidad. No se construye primariamente como biografía de obras, que abre la iconografía de los trabajos pictóricos, sino como una obra independiente que cuenta con el público. En el compendio se sistematiza la obstinación de la sensibilidad visual, pero al mismo tiempo bisela la documentación de la mirada estética, de manera que la totalidad de la información acumulada adquiere algo impenetrable. El *Atlas* es ambas cosas al mismo tiempo: instrumento de servicio y objeto independiente, recorrido biográfico y ejercicio formal interior, una obra abierta que acompaña y complementa la imagen cerrada.

III.

En su bello ensayo "La chambre claire. Note sur la photographie" Roland Barthes apunta que una foto siempre sería invisible, si no fuese lo que debiésemos percibir.(37) Primero se piensa en el hecho incuestionable de que al contemplar las fotografías no distinguimos inmediata y universalmente el significante, es decir la foto, del significado, es decir el objeto reproducido. Partiendo de una observación tan general, de que nosotros en las fotografías de aficionado vemos en primer lugar lo reproducido, mientras en cambio, por ejemplo en la pintura, también apreciamos la manera de representación, Barthes diferencia dos aspectos de la fotografía, para los que, a falta de expresiones pertinentes, escoge denominaciones latinas: "studium" y "punctum". Según su definición el "studium" - Barthes utiliza el término en el sentido de inclinación e interés- origina una reacción culturalmente transmitida, una afección general, mientras que el segundo elemento rompe ésta, encadenando e irritando al espectador... le pincha ("punctum"). El "punctum" surge como lo que va más allá de los intereses generales. El "studium", según Barthes, estaría siempre codificado, pero el "punctum"

no.(38) El "punctum" es al mismo tiempo "algo más", como fotografía despertaría deseo y expectación; transcendería lo que se nos permitiese ver.(39) El "studium" marca el campo universal de deseos inespecíficos, intereses y gustos corrientes. En todo caso se produce un interés fluctuante, vago, en las personas, los eventos y las cosas. Uno no queda afectado más que eso, ni en sentido positivo ni negativo.(40) El "studium" afecta a la experiencia y educación o permite en cierta manera conclusiones sobre los fotógrafos y sus propósitos. El "punctum", en cambio, tiene una cualidad expansiva, metonímica, que puede radicar en los detalles sorprendentes o perturbadores de las fotografías, pero que al mismo tiempo llena toda la imagen.(41) Partiendo de esta fenomenología parece evidente que las fotografías del *Atlas* de Richter fueron seleccionadas única y exclusivamente desde el punto de vista del "studium". Son fotografías casi sin excepción que en todo caso despiertan un interés moderado, que no afectan ni desconciertan, ni fascinan ni chocan, prescindiendo de unas cuantas fotografías -las fotos de un campo de concentración, de Hitler, de los miembros de la RAF y su muerte. Casi siempre la singularidad está enmascarada y lo banal e intercambiable pasa al primer plano; por eso las reproducciones recogidas en el *Atlas* no captan fuertemente nuestra atención. La exuberancia canalizada, el registro en grupos, y la formación en series aumentan el proceso de nivelación, implantado potencialmente en la mayoría de las fotografías. No obstante, este bloqueo de la comunicación permite un fenómeno intocado, que también en el *Atlas* se expresa de forma sutil: el enmascaramiento mutuo de la realidad y el pasado. Lo que vemos en las fotografías del Atlas, tanto si procede del propio Richter como si se trata de piezas encontradas, es una cosa que ha ocurrido, que ha pasado y que ya no existe. Indudablemente eso se aplica en una medida especial a las fotografías de personas, pero también afecta a los paisajes y las naturalezas muertas. Tanto en estas como aquellas, no hay futuro. En realidad la fotografía no despierta ningún recuerdo sino que más bien bloquea el recuerdo y lo convierte simplemente en lo contrario, el "contre-souvenir" como dice Barthes.(42) El noema de una fotografía reside en la resistencia, en "esto existía".(43) Mientras que el aficionado se entiende como alguien que no quiere o no puede adquirir la maestría en un oficio, en la práctica fotográfica sería al revés: aquí el aficionado constituye la condición previa para el profesional, porque es quién está más de cerca al noema de la fotografía.(44)

Este ensayo sobre la fotografía de Roland Barthes, aparecido en 1980, lleva parcialmente al concepto que ocupó a Richter desde el comienzo. En un collage de texto publicado en 1966 junto con Polke, dice lapidariamente: "Encuentro que algunas fotografías de aficionado son mejores que el mejor Cézanne."(45) Y en 1970, el pintor respondió a la pregunta sobre los criterios de selección de sus modelos fotográficos para pinturas: "Tal vez es una selección negativa, hasta el punto de que intento evitar todo lo que afecta a problemas conocidos, o problemas sobre todo pictóricos, sociales, estéticos. No intento encontrar nada captable, porque existen tantos temas banales... "(46) Banalidad, evitación del "punctum", acentuación del "contre-souvenir", eso es lo que Richter ve en la fotografía, y quiere trasladar estos principios a la pintura. Había que evitar todo lo estético, a fin de no poner estorbos en su camino. Le convenía cualquier medio que impidiese la apariencia de arte.(48) Las categorías específicas de la pintura no tenían lugar en las fotografías de aficionado y las ilustraciones de revista, porque allí lo importante como pasado se manifestaba inmediatamente. La fotografía "no tenía estilo, ni composición, ni juicio, me eximía de la experiencia personal, no tenía nada, era pura imagen."(49) Por debajo de este tipo de premisas para Richter la fotografía no era un medio para la pintura, sino que al revés, la pintura era un medio para la fotografía.(50) A su entender sus pinturas eran fotografías con otros medios (51) y por eso no ordenaba a las pinturas en sentido de procedencia. Era "lo que se refería a sus cualidades fotográficas, en la mayoría de los casos peores que la fotografía, porque debía funcionar también como pintura y por tanto debía tener una cualidad diferente."(52) Esta otra cualidad, que hacía la pintura por la pintura, trataba de eliminarla y resaltar en la pintura precisamente aquello que es propiedad de las fotografías. Con el favorecimiento del "studium", Richter acentuaba el noema, pero a través de la falta de nitidez de sus imágenes rompía la simbiosis existente de realidad y pasado. En la medida en que el contenido disminuye en realidad, gana peso el momento del pasado. El significado se convierte inmediatamente en contemplación y al mismo tiempo se retira. La falta de nitidez es inexactitud y eso quiere decir ser un otro diferente en comparación con el objeto representado.(53) Se contracuadricula lo que forma la validez de la fotografía. En definitiva, es el realismo ingenuo que permite considerar realista una reproducción, que no sólo no puede parecer objetiva con respecto a su coincidencia con la realidad de la propia cosa, sino tampoco con respecto a su uso social. Mientras la sociedad de la fotografía también se adjudica la patente sobre el realismo, en el fondo no hace otra cosa que confirmar, mediante una tautología, que imagen de la realidad coincidente con el objetivo del modo de representación también es el

verdadero objetivo.(54) Vistas de esta manera, las pinturas de Richter son casi inservibles socialmente como fotografías. La falta de nitidez frustra la esperanza de visualización de la realidad, sin lo cual, sin embargo, el modo tradicional de percepción quedaba suprimido. A los ojos del artista, sus pinturas, como fotografías, tampoco le podían proporcionar un sustituto de la realidad, sino en todo caso "muletas para la realidad" (55) que hacían tropezar sobre todo al espectador en una zona de mudez absoluta (56), porque con la supresión de la función social también se cortaba la posibilidad de comunicación.

La acentuación de la ausencia de arte, que hace que todo se vuelva silencioso y señala aquella esfera de la transitoriedad donde las cosas y las formas se convierten en sombras efímeras de ellas mismas, es característica sobre todo de los primeros plafones del *Atlas* y de las imágenes que los acompañan. Pero las particularidades de las obras de Gerhard Richter también sobresalen cuando uno se mueve en el contexto histórico relevante. Un sólo ejemplo puede ilustrar este hecho. En 1996 Richter expresó sus reflexiones sobre las relaciones entre la fotografía y la pintura en una fantasía surrealista, que en su absurdidad permitía reconocer algo específico. "Todos los pintores, todos" escribía, "deben pintar a partir de fotografías. Y de la manera como yo lo hago (también con respecto a la selección). Después estas imágenes deben exponerse en todas partes y sobre todo deben colgarse en las viviendas, los restaurantes y las oficinas, las estaciones y las iglesias, en todos sitios. Después se organizarán grandes premios de pintura, los jurados valorarán tema, reproducción y rapidez y darán medallas. Cada día se hablará por televisión y radio de nuestras imágenes. Al cabo de un tiempo podrán entrar en vigor leyes que castiguen a aquellos que no hayan realizado pinturas a partir de suficientes fotografías. Esto habría de ser así durante aproximadamente 400 años y después en Alemania se tendría que prohibir la pintura a partir de fotografías."(57) Una afirmación de esta clase recuerda indudablemente a Andy Warhol, que como Richter ha seguido acentuando que al comienzo de los años sesenta el pop art le había dado estímulos importantes para su trabajo.(58) Pero Warhol en cambio decía que el quería pintar siempre imágenes de las mismas dimensiones. "Yo pienso que cada imagen debe tener el mismo tamaño y los mismos colores. Todo debe ser intercambiable, de modo que ninguno pueda llegar a pensar que tiene una imagen mejor o peor. Si realmente una "obra maestra" es buena, entonces todas son buenas. Además las personas pintarían siempre la misma imagen, aun que el tema fuese diferente.(59) El principio del trabajo idéntico (pintar a partir de fotografías) tiene en Warhol una consecuencia más radical, hasta el punto de que los resultados tampoco pueden diferenciarse. Pero Richter quería evitar precisamente eso. Por tanto, a pesar del enfoque comparable, las diferencias entre las respectivas obras pictóricas son notables. Mientras que Warhol se alza en los sucedáneos de la realidad de los medios de comunicación y define la relación entre imagen y modelo como tautología, Richter, tomando la fotografía como fotografía seriamente, quiere algo muy diferente. Un ejemplo puede aclarar esta diferencia. También Richter representó a Jacqueline Kennedy (WV 29), pero no reprodujo, como Warhol en una serie continuable a voluntad la imagen congelada en un cliché de la esposa del presidente de duelo, sino que la hizo irreconocible, porque él, como el decía, estaba perplejo de que se tratase de Jacqueline Kennedy. "Era una bella fotografía de una mujer llorando", dijo más tarde.(60) Ni la enajenación sin rastros y la entrega de premios de la simulación de la realidad, ni la estética de consumo le interesaban, sino era el noema de la fotografía de la mujer llorando, que el había expuesto en una pintura singular irreproducible, mientras al mismo tiempo mediante la disimulación y la suavización de lo peculiar hace de la persona representada una forma anónima.

También aquí se manifiesta una paradójica estrategia doble, que lleva a la afirmación y la negación en ella misma. La autenticidad de los eventos pasados se desprende de la identidad de los afectados. La relación dialéctica de la fotografía y la pintura no sólo confiere al proceso el avance desindividualizado, sino que bloquea también el recuerdo del evento específico. La avenencia de Richter con el medio fotográfico se vuelve una vez más abarcable en toda su ambigüedad y además es evidente en qué medida impone la duda teórica del reconocimiento en su trabajo visual.

Esto caracterizaba su actitud en los años sesenta y fue finalmente evidente con su serie de cuatro pinturas *Tourist und Löwe(n)* (Turista y león/es, WV 368-370/1), que remite al documento filmado de un accidente en una reserva francesa d'animals selvatges.(61) Las imágenes creadas desde la mitad de los años setenta a partir de fotografías revelan en conjunto otra actitud y no sorprende que Richter comience a revisar gradualmente su opinión. En 1984 se expresó de una manera que acababa diciendo lo contrario de lo que había dicho en 1970. Mirando atrás, se le quería hacer presente como

se había esforzado siempre por subrayar el mensaje de las fotografías y por acentuar su dignidad, transfiriéndolas al arte.(62) En 1988 dijo: "Los motivos siempre fueron seleccionados. Me costó mucho esfuerzo ser capaz de encontrar aquellas fotografías que podía emplear."(63) Y más adelante dijo que incluso en sus trabajos primerizos era determinante el contenido y de ninguna manera la demostración de indiferencias, después hacía una observación de este tipo sólo con respecto a las imágenes realistas más recientes. Estas le parecían a menudo sentimentales cuando llevaban en ellas elementos personales.(64)

En este punto sobra la pregunta de la capacidad de convicción de una afirmación de este tipo. Pero subrayemos definitivamente una vez más que gran parte del material fotográfico almacenado en el *Atlas* no sólo es testimonio de indiferencia, banalidad y "contre-souvenir", sino que además se suma a una descripción de pérdida de amplitud épica. Cada vez más, parece que el *Atlas*, después de su misión original de mantener disponibles materiales y conceptos, resultó considerablemente dañado por el hecho de convertirse en un instrumento para constatar lo que había estado, lo que quedaba atrás, y lo que no podía repetirse. Aunque sólo excepcionalmente se produce una conexión inmediata con la obra pictórica, las fotografías posiblemente tienen para Richter una función que va más allá de su evidencia. Aún así uno podría preguntarse si en ellas no se condensa lo que las imágenes abstractas ya no transportan directamente. En el *Atlas* aparece el mundo de las personas, de las cosas y de la naturaleza bajo el signo del pasado. En las pinturas abstractas, al contrario, todo aparece bajo el signo de la esperanza del futuro abierto por delante. En cualquier caso, el mismo Richter lo ve manifiestamente, cuando dice: "La única paradoja reside en el hecho de que yo siempre comienzo con el propósito de conseguir una imagen cerrada con un motivo netamente compuesto. Comienzo con un gran esfuerzo, y después, a menudo contra mi voluntad, esta intención se va destruyendo pieza a pieza, hasta que la imagen está acabada - es decir hasta que ya no queda nada más que la simplicidad."(65) "El *Atlas* y la obras pintada aparecen en una correlación, en que la abundancia de facetas y la complejidad del compendio, que el arsenal pictórico ni dimensiona completamente ni cataloga sin agujeros, indican una importancia que hasta ahora apenas ha sido reconocida para toda la creación. Las polaridades se entrecruzan: el *Atlas* está cerrado bajo aspectos de contenido, en la medida en que señala un pasado predominantemente anónimo, mientras que las imágenes, a los ojos de Richter, conservan en apariencia posibilidades futuras de un momento utópico; bajo puntos de vista estructurales, el *Atlas* en cambio se muestra abierto, en la medida en que puede ser modificado y ampliado continuamente, mientras que las imágenes individuales, una vez que hayan abandono el taller, deben considerarse cerradas. No en último lugar, esta doble dialéctica y la doble estrategia interna son lo que nosotros podemos extraer de forma especial de las fotografías y son lo que hacen del *Atlas* una obra fascinante, aunque su carácter intuitivo sea tan áspero.

***

Notas

(1) Gerhard Richter, Werken op papier 1983-1986; notities 1982-1986, Museo Overholland Amsterdam, 20/2/1987-20/4/1987, pág. 15.
(2) Gerhard Richter, 128 details from a picture (Halifax 1978). The Nova Scotia Pamphlets, 2. Halifax 1980.
(3) Gerhard Richter, *Eis* (1973/81). Edizione Galleria Pieroni, Roma 1981.
(4) Richter, véase la nota 1, pág. 15.
(5) Wassily Kandinsky, sobre la cuestión de la forma, en: Der Blaue Reiter, elaboración de W. Kandinsky y F. Marc, nueva edición documental de Klaus Lankheit, Munich 1965, pág. 147 y siguientes.
(6) Richter, véase la nota 1, pág. 11.
(7) Wolfgang Pehnt y Gerhard Richter (entrevista), en: Werner Krüger und Wolfgang Pehnt, Künstler im Gesprach, Colonia 1984, pág. 131.
(8) Gerhard Richter, Abstrakte Bilder 1976-81, Kunsthalle Bielefeld und Kunstverein Mannheim 1982, pág. 16.
(9) Peter Sager, conversación con Gerhard Richter, en: das kunstwerk, julio de 1972, pág. 27.
(10) Künstler im Gesprach, véase la nota 7, pág. 125.
(11) Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, Frankfurt 1970, pág. 36.
(12) Adorno, pág. 184.
(13) Gerhard Richter, en: Katalog documents, tomo 7, 1 Kassel 1982, página 84 y siguientes.
(14) Rolf-Gunter Dienst. Noch Kunst. Gütersloh 1970, pág. 199.
(15) Amine Hasse, Gespräche mit Künstler, Colonia o. J. (1981), pág. 113.
(16) Adorno, véase las nota 11, pág. 195.
(17) Gerhard Richter en una entrevista con Zdenek Felix, citada por: Ulrich Loock y Denys Zacharopoulos, Gerhard Richter, Munich 1985, pág. 37. Nota 53.

(18) Rüdiger Bubner, Über einige Bedingungen gegenwärtiges Ästhetik (1973), en: Ästhetische Erfahrung, Frankfurt 1989, pág. 38.
(19) Bubner, pág. 41.
(20) Künstler im Gesprächt, véase la nota 7, pág. 126.
(21) Catálogo de la Galerie b, Hannover 1966, reimpresión en: Gerhard Richter, XXXVI Bienal de Venecia 1972, pág. 30.
(22) Gerhard Richter en una entrevista con Benjamin H.D. Buchloh, en: Gerhard Richter, Paintings, Chicago, Toronto, 1988, pág. 18
(23) Gerhard Richter, Atlas van de foto's en schetsen. Hedendaagse Kunst, Utrecht 1/12-30/12/1972.
(24) Helmut Heissenbüttel, Gerhard Richter, en: Gerhard Richter (Cat.) Kunstverein Bremerhaven. 1973.
(25) Lazlo Glozer. Die Vor-Bilder der Bilder, en: Süddeutsche Zeitung nº 97, Munich, 24-4-1974. pág. 36.
(26) Gerhard Richter, Atlas der Fotos, Collagen und Skizzen, Museo Hans Lange, Krefeld, 8/2-14/3/1976.
(27) Gerhard Richter, Bilder 1962-1985, elaborado por Jürgen Harren con un catálogo razonado realizado por Dietmar Elger.
(28) Dienst, véase la nota 14, pág. 195.
(29) Coosje van Bruggen, Gerhard Richter, Painting as a Moral Art, en: Artforum, mayo 1985, pág. 91.
(30) van Bruggen, pág. 86.
(31) Richter, véase la nota 22, pág. 21.
(32) Rolf-Gunter Dienst, Deutsche Kunst: Eine neue Generation, Colonia 1970, sin página.
(33) Künstler im Gesprächt, véase la nota 7, pág. 124.
(34) van Bruggen, véase la nota 29, pág. 88.
(35) Gerhard Storck, Ohne Titel (Gemischte Gefühle), en: Gerhard Richter, 18 Oktober 1977, Museo Hans Ester Krefeld, Portikus Frankfurt. Colonia 1989, pág. 13.
(36) Stefan Gerner, Ungeberene Erinnerung, véase la nota 35, pág. 51.
(37) Roland Barthes, La chambre claire. Note sur la photographie, París 1980, pág. 18.
(38) Barthes, pág. 48 y siguientes.
(39) Barthes, pág. 93.
(40) Barthes, pág. 49
(41)Barthes, pág. 74.
(42) Barthes, pág. 142.
(43) Barthes, pág. 120
(44) Barthes, pág. 154.
(45) Catálogo de la Galerie h. Hannover 1966, véase la nota 21, pág. 32.
(46) Dienst, véase la nota 14, pág. 194.
(47) Dienst, pág. 198.
(48) Sager, véase la nota 9, pág. 16.
(49) Gerhard Richter en una entrevista con Rolf Schön, en: Deutsche Zeitung Stuttgart, 1972, Reimpresión en: Gerhard Richter, XXXVI Bienal de Venecia 1972.
(50) Richter, véase la nota 49, pág. 23.
(51) Richter, véase la nota 49, pág. 23 y siguientes.
(52) Hasse, véase la nota 15, pág. 113.
(53) Richter, véase la nota 49, pág. 24.
(54) Pierre Bourdieu. Un art moyen . Essai sur les usages sociaux de la photographie. París 1965, pág. 113.
(55) Sager, véase la nota 9, pág. 16.
(56) Sager, pág. 17.
(57) Catálogo de la Galerie h. Hannover 1966, véase la nota 21, pág. 29 y siguientes.
(58) Richter, véase la nota 22, pág. 19.
(59) Andy Warhol, From A to B & Back Again. The philosophy of Andy Warhol, Londres 1975, pág. 149.
(60) van Bruggen, véase la nota 29, pág. 86.
(61) van Bruggen, véase la nota 29, pág. 85.
(62) Künstler im Gespräch, véase la nota 7, pág. 130.
(63) Richter, véase la nota 22, pág. 20.
(64) "A menudo las pinturas son incluso kitsch cuando les aporto todos los elementos de mí mismo, porque no soy tan sólo bueno y racional y todo eso, sino que también incorporo toda la basura." Esta manifestación del pintor citada por Coosje van Bruggen (véase la nota 29, 5, pág. 91) debería comprobarse en la versión original alemana de la entrevista. De hecho hay que preguntarse si Richter llamó "kitschig" a sus paisajes de los años ochenta.
(65) Richter, véase la nota 22, pág. 27.

Benjamin H.D. Buchloh

El *Atlas* de Gerhard Richter: el archivo anómico

(ATENCIÓN: Faltan las últimas correcciones de la traducción!)

Lo que las fotografías intentan prohibir mediante su mera acumulación es el recuerdo de la muerte, que es parte integrante de cada imagen de la memoria. En las revistas ilustradas, el mundo se ha convertido en un presente fotografiable y ese presente fotografiado ha sido completamente eternizado. Aparentemente arrancado de las garras de la muerte, en realidad, ha sucumbido a ella.

En la duplicación exacta de lo Real, preferiblemente mediante otro medio de reproducción -- anuncio, fotografía, etc.-- y en el desplazamiento de un medio a otro, lo real se desvanece y se convierte en una alegoría de la muerte. Pero incluso en su momento de destrucción se expone y afirma a sí misma, y acabará convirtiéndose en la quintaesencia de lo real, adquiriendo el carácter fetichista del objeto perdido.

El *Atlas* de Gerhard Richter es uno entre distintos proyectos estructuralmente similares, creados por una serie de artistas europeos desde principios a mediados de los sesenta, cuyos procedimientos formales de acumular fotografías encontradas o producidas deliberadamente en disposiciones reticulares más o menos regulares han continuado planteando un enigma (también podríamos evocar la colección de tipologías de arquitectura industrial que Bernhard y Hilla Becher iniciaron cuarenta y un años atrás, en 1958, o la obra de Christian Boltanski iniciada a finales de los sesenta). Estos proyectos se distinguen por su sorprendente homogeneidad y continuidad (como ocurre en el caso de la obra de los Becher), o bien por la igualmente notable heterogeneidad y discontinuidad que define el *Atlas* de Richter. Al transformar el orden estructural inherente a la fotografía del archivo, su multiplicidad aparentemente infinita, su serialización y su objetivo de totalidad comprehensiva en principios de la organización formal de la obra, estos proyectos comparten en primer lugar la condición de no ser clasificables bajo la tipología y terminología del arte de vanguardia histórica: ni el término "collage" ni el término "fotomontaje" podrían describir adecuadamente la monotonía aparente formal e iconográfica de esos paneles, las vastas acumulaciones de archivo de sus materiales. Pero al mismo tiempo, los términos y géneros descriptivos de la historia de la fotografía más especializada, todos ellos operativos de un modo u otro en el *Atlas* de Richter, parecen igualmente inadecuados para clasificar esas acumulaciones de imágenes.

Pese a la primera impresión que puede producir el *Atlas*, ni el álbum privado del aficionado, ni los proyectos acumulativos de fotografía documental podrían identificar el orden discursivo de esta colección fotográfica. Y tampoco podríamos afirmar que la exactitud de la fotografía topográfica o arquitectónica o el masivo aparato iconográfico de vigilancia y espectacularización que opera en el fotoperiodismo gobiernen la peculiar condición fotográfica del *Atlas* de Richter. Por último, a despecho de su frecuente inclusión entre los géneros presentados, ni siquiera la fotografía publicitaria y de moda y sus principios de fetichización determinan la lectura de esos paneles. Por el contrario, lo que nos vendría a la mente en primer lugar serían los términos con los que uno describiría los gráficos didácticos, instrumentos educativos, ilustraciones técnicas o científicas que encontramos en libros de texto o en los catálogos, la organización de materiales de archivo según los principios de una disciplina todavía inidentificable. Sin embargo, la historia de las vanguardias parece tener escasos o ningún precedente de procedimientos artísticos que organicen sistemáticamente el conocimiento según modelos de presentación didácticos o como instrumentos mnemónicos. Si tales precedentes aparecen --como por ejemplo, en los paneles didácticos producidos por Kazimir Malévich entre 1924 y 1927, para ilustrar los esfuerzos teóricos del Instituto de Cultura Artística de Leningrado--, generalmente se consideran un mero suplemento de los objetos estéticos actuales. Este también sería el caso de otro ejemplo crucial que ha permanecido fuera de la competencia terminológica del historiador, el *Media Scrap Book* de Hannah Höch, que la artista produjo hacia 1933. El proyecto de Höch apunta claramente hacia la existencia anterior de una variedad de estrategias artísticas que intentan organizar y acomodar grandes cantidades de fotografías encontradas, según criterios de archivo. Más que utilizar la fragmentación y la fisura como principios dinámicos del fotomontaje, un género que Höch había practicado a finales de los años diez, su retorno hacia el criterio de ordenación del archivo fotográfico parece sondear la competencia mnemónica continua del sujeto frente a la emergente cultura mediática. El rastreo de los procesos históricos y el establecimiento de

tipologías, cronologías y continuidades temporales --aunque sólo sean ficticias, como en el caso de Boltanski-- parecen haberse debatido durante el máximo tiempo posible con la propia percepción de la vanguardia como suministradora de presencia instantánea, impacto y ruptura perceptiva.

Digresión sobre el *Atlas*

El término "atlas" suena tal vez más familiar en alemán que en inglés, definido hacia el final del siglo XVI como el formato de un libro que recopila y organiza el conocimiento geográfico y astronómico. Como es sabido, este formato recibió su nombre de una de las colecciones de mapas de Mercator en 1585, que incluía un frontispicio con una imagen de Atlas, el titán de la mitología griega que sostiene los pilares del universo en el umbral donde se encuentran el día y la noche. Pero más tarde, en el siglo XIX, el término tendió cada vez más a identificar cualquier disposición tabular de conocimiento sistematizado y era fácil encontrar un atlas en casi todos los campos de las ciencias empíricas: un atlas de astronomía, de anatomía, geografía y etnografía, y más tarde, incluso los gráficos escolares de plantas y animales llevaban el mismo nombre del héroe que había soportado los pilares. Cuando la confianza en el empirismo y la aspiración hacia el carácter completo y comprehensivo de los sistemas positivistas de conocimiento languidecieron en el siglo XX, el término "atlas" tendió aparentemente a un uso más metafórico.

El *Mnemosyne Atlas* de Aby Warburg

Así, encontramos el ejemplo más importante de esa tendencia hacia 1927, en un proyecto monumental que intenta reunir formas identificables de memoria colectiva: el *Mnemosyne Atlas* fue concebido por el historiador del arte Aby Warburg en 1925, tras su salida de la clínica psiquiátrica Ludwig Binswanger en 1924. Warburg desarrolló activamente este trabajo en 1928, prolongándolo hasta su muerte en 1929. Aunque tuvo que abandonar el proyecto sin poder completarlo, en el momento de su muerte, el erudito había llegado a reunir más de sesenta paneles con más de mil fotografías. Según sus aspiraciones, tal como las registran sus diarios, el *Mnemosyne Atlas* pretendía construir un modelo de lo mnemónico en el cual el pensamiento humanista de Europa Occidental reconocería sus orígenes una vez más, quizás la última, y seguiría el rastro de su continuidad latente en el presente, abarcando espacialmente más allá de los confines de la cultura humanista europea y situándose temporalmente dentro de los parámetros de la historia europea desde la antigüedad clásica al presente.

Según Warburg, la memoria social colectiva podía rastrearse a través de las diversas capas de transmisión cultural (su foco de atención principal era la transformación de "dinamogramas" transferidos desde la antigüedad clásica a la pintura renacentista, los motivos recurrentes de expresión gestual y corporal que él había identificado en su notable terminología como "fórmulas del *pathos*"), pero el autor argumentaba concretamente que su tentativa de construir memoria histórica colectiva se centraría en el vínculo inextricable entre lo mnemónico y lo traumático. Así, en la introducción inédita a su *Mnemosyne Atlas*, escribió que era precisamente en el área del impulso orgiástico de masas donde uno debería buscar la fuente capaz de imprimir la expresión del arrebato emocional extremo en la memoria con tal intensidad que las engramas de esa experiencia de sufrimiento perviven, como una herencia preservada en la memoria.

Si retrospectivamente esta introducción al proyecto se lee como una misteriosa prognosis del futuro inminente de la conducta social, es evidente que Warburg aspira a construir --aunque sea por última vez--- un modelo de memoria histórica y continuidad de experiencia, antes de que ambos sean destrozados por la catastrófica destrucción de la civilización humanista a manos del fascismo germánico. Pero el *Atlas*, por lo menos según las intenciones del autor, debía lograr además un proyecto materialista de construir memoria social recolectando reproducciones fotográficas de una amplia variedad de prácticas de representación. Así, el *Atlas* de Warburg no sólo reiteraba por encima de todo el desafío de toda su vida frente a la rigurosa y jerárquica compartimentación de la disciplina de la historia del arte, intentando abolir sus métodos y categorías de descripción exclusivamente formal o estilística. Porque, al socavar los límites disciplinarios entre las convenciones y los estudios de arte elevado y cultura de masas, el *Atlas* también cuestionaba si la experiencia mnemónica podría construirse más allá, bajo el reino universal de la reproducción fotográfica, estableciendo el sistema teórico y presentacional para explorar la competencia de lo mnemónico, a partir del cual, pocos años más tarde, surgiría el *Scrapbook* de Höch.

Kurt Forster, el editor de la nueva edición inglesa de los escritos de Warburg, describe la disposición del siguiente modo:

> Allí, cara a cara, había relieves antiguos, manuscritos seculares, frescos monumentales, sellos de correos, pliegos sueltos, ilustraciones recortadas de revistas, y dibujos de antiguos maestros. Se hace evidente, aunque no a simple vista, que esta selección poco ortodoxa es producto de un extraordinario dominio sobre un campo muy vasto.

Por lo menos en una primera lectura, se diría que el proyecto de Warburg revela una fe casi benjaminiana en las funciones universalmente emancipatorias de reproducción y difusión tecnológica. Así, la extrema heterogeneidad temporal y espacial de los temas del *Atlas* se yuxtapone a la paradójica homogeneidad de su presencia simultánea en el espacio de lo fotográfico, anticipando la subsiguiente abstracción del contexto histórico y la función social en nombre de una experiencia de estética universal que propondría André Malraux en su obra *Le Musée Imaginaire*. Esta condición sola parece --por lo menos, a primera vista-- situar el *Mnemosyne Atlas* también en un peculiar paralelismo respecto de las prácticas artísticas de la vanguardia histórica de los años veinte. No es extraño que este argumento haya surgido de numerosos eruditos de Warburg, en especial de Wolfgang Kemp, Werner Hofmann y más recientemente y con mayor énfasis, del propio Forster, en sus dos escritos sobre los métodos de Warburg. Así, por ejemplo, Forster afirma que, en términos de técnica, los paneles de Warburg tienen relación con los procedimientos de montaje de Schwitters y Lissitzky. No hay que decir que esta analogía no implica ninguna reivindicación del mérito artístico de los paneles de Warburg; ni tampoco invalida los collages de Schwitters y Lissitzky: simplemente redefine el montaje gráfico como construcción de significados más que como una mera disposición de formas.

Esta observación (y muchas similares de los estudiosos de Warburg antes mencionados), en particular su intrigante y sorprendentemente clara oposición frontal entre una "construcción de significados" (supuestamente de Warburg) y una "disposición de formas" (supuestamente la de Kurt Schwitters y El Lissitzky) plantea otro interrogante. En primer lugar, si algún aspecto del *Atlas* de Warburg puede compararse productivamente con las técnicas de collage y fotomontaje de los años veinte, o si podríamos entender mejor todas las vertientes de esta problemática comparación diferenciando sus dos partes con más rigor y --algo que resulta más importante para nuestro proyecto-- reconociendo que el *Atlas* estableció de hecho un modelo cultural de explorar las posibilidades de memoria histórica con un programa profundamente distinto de sus precursores activistas en el campo del fotomontaje. Y la segunda pregunta: si podría ser potencialmente productivo comparar el *Atlas* de Warburg con el *Atlas* de Richter, como otro ejemplo de proyecto mnemónico. Antes que nada, deberíamos reconocer que si ambos proyectos abordan obviamente las posibilidades de experiencia mnemónica, operan bajo circunstancias históricas dramáticamente distintas: uno en el inicio de una destrucción traumática de memoria histórica, el momento del cataclismo más devastador de la historia humana provocado por el fascismo germánico, el otro contemplando retrospectivamente sus postrimerías desde una posición de represión y desautorización, intentando reconstruir la remembranza desde dentro del espacio social y geopolítico de la sociedad que infligió el trauma.

Estructuras de un atlas

Wolfgang Kemp había sido el primero en señalar que el proyecto de Warburg de una organización y presentación de vastas cantidades de información histórica sin ningún comentario textual podría recordarnos a los procedimientos de montaje surrealistas. Por eso, el *Atlas* de Warburg también entra inevitablemente en una comparación con otro extraordinario e inacabado proyecto de montaje de finales de los años veinte, un *asparecege* textual que intentaba construir una memoria analítica de experiencia colectiva en el París del siglo XIX. Benjamin también había asociado su *Passagenwerk* con las técnicas de montaje de los surrealistas y las había identificado explícitamente en esos términos cuando escribió que el "método de esta obra es un montaje literario. No tengo nada que decir, sólo mostrar".

Y la descripción de Theodor W. Adorno de *Passagenwerk* también podría abordar los rasgos esenciales del *Mnemosyne Atlas* de Warburg:

> ...(Benjamin) excluyó deliberadamente toda interpretación y quiso que las condiciones existentes actualmente se pusieran en primer plano mediante el impacto que el montaje de los materiales generaría inevitablemente en el lector... Para llevar su antisubjetivismo al punto de culminación, Benjamin consideraba que la obra sólo debía consistir en citas acumuladas.

De nuevo, en esta discusión se plantean varios términos que merecen nuestra atención, ambos con relación al rigor de la descripción (y las diferencias potenciales) de Benjamin y el modelo

de Warburg y con relación al rigor de su definición de los epistemas de collage/fotomontaje y la pregunta de si esos son realmente los epistemas de la organización estructural del *Atlas*: en primer lugar, la exclusión de la interpretación en favor de las condiciones actualmente existentes en la construcción discursiva de la memoria textual. Segundo: la anticipación de impactos como un resultado ineludible y deliberado de la técnica de montaje, que presumiblemente se produce de modo más vívido en los intersticios de los campos discursivos (como lo pictórico frente a lo fotográfico, la confusión cultural de masas frente a la destilación estructural de la estrategia de vanguardia, lo artesanal frente a lo reproducido técnicamente, lo escritural frente a lo pictórico: por nombrar sólo unos pocos de los topos y tropos clásicos de la estética de collage y montaje).

Tercera, y crucial, es la observación de Adorno del antisubjetivismo como fuerza motriz de la estética del collage/fotomontaje, que articula presumiblemente una crítica sistemática de lo que más tarde se denominaría "la función del autor" de un texto. Y por último, y directamente relacionado con el término precedente, el énfasis de Adorno en la acumulación de citas como un nuevo instrumento estructurador emergente de la estética de montaje: en primer lugar, en el propio fotomontaje, donde desplaza la homogeneidad de la concepción y la ejecución de la pintura. Pero poco después, el montaje también transformará la estética literaria o cinematográfica (la de la Unión Soviética en particular) como por ejemplo, en la novela factográfica, donde desplazará la omnisciencia del autor, la narrativa y la ficción.

Así, se podría argumentar que a mediados de los años veinte, surgió simultáneamente una gran variedad de nuevos modelos homólogos de escritura e imagen de relato histórico, abarcando desde las técnicas de montaje de las prácticas artísticas del *Atlas* de Warburg a aquellas de los historiadores de los *Annales*. En todos esos proyectos (literarios, artísticos, cinematográficos, históricos) se constituye una subjetividad posthumanista y posburguesa. El discurso de la historia como secuencia de acontecimientos y relatos de sus agentes individuales es desplazado por un enfoque centrado en la simultaneidad de sistemas sociales separados, pero contingentes, y en una infinidad de agentes participantes, mientras que el proceso de la historia es reconcebido como sistema estructural de interacciones y permutaciones constantemente cambiantes entre supuestos económicos y ecológicos, formaciones de clase y sus ideologías, y los tipos resultantes de interacciones sociales y culturales específicas de cada momento particular.

Aunque el *Atlas* de Warburg fue en realidad parte de un nuevo paradigma cultural emergente de montaje como nuevo proceso de escribir una historia descentralizada y de construir las correspondientes formas mnemónicas, cualquier comparación entre Warburg y las técnicas de montaje de las vanguardias artísticas, ni mucho menos con la neovanguardia, seguirá siendo extremadamente problemática si no reconoce antes que nada las discontinuidades actuales del propio modelo de collage/fotomontaje. Esos desplazamientos y rupturas internas en el paradigma surgen ya a finales de los años veinte, y esos cambios se harán especialmente decisivos en el redescubrimiento del paradigma de las prácticas de posguerra. Además, cualquier tentativa de lectura comparativa de los proyectos estructuralmente comparables tiene que desarrollar un conocimiento igualmente diferenciado de las contradicciones y cambios que surgen ya en los años veinte, en las definiciones de las propias funciones fotográficas, tanto en los enfoques teóricos a la fotografía de la Alemania de Weimar y la Unión Soviética como en las prácticas artísticas que desarrollan la fotografía en ambos países. Más específicamente, y muy importante para nuestra discusión del proyecto mnemónico de Warburg y Richter, es el hecho de que en el mismo momento de su elaboración, teorizaciones opuestas de la fotografía habían chocado precisamente en la cuestión del impacto de la imagen fotográfica sobre la construcción de la memoria histórica.

Esta dialéctica es evidente en las posiciones articuladas en 1927-1928: por una parte, tenemos que considerar el trascendental ensayo de Siegfried Kracauer sobre la fotografía, donde se afirma que la producción fotográfica devasta la imagen de la memoria, una postura (probablemente desconocida para ambos) que implica un severo desafío crítico del proyecto de Warburg de concebir el *Atlas* como modelo de construcción de memoria social. En el extremo opuesto del espectro, habría que considerar el famoso "debate fotográfico" de la Unión Soviética tal como surge hacia 1927, primero en los escritos de los teóricos y artistas soviéticos Ossip Brik, Boris Kushner y Alexander Rodchenko. Y en tercer lugar, habría que considerar lo que probablemente es el texto más importante sobre fotografía de la primera mitad del siglo XX, escrito poco después de que se interrumpiera el proyecto de Warburg, la *Breve historia de la fotografía* de Walter Benjamin, de 1931, que argumenta contra el pesimismo mediático del ensayo de Kracauer en favor de una nueva cultura mediática de montaje con motivación política.

Para esbozar esas oposiciones en los más breves términos, habrá que señalar antes que nada la dicotomía latente que opera en la estética del collage/montaje desde su inicio: los polos de oposición podrían denominarse el orden del impacto perceptivo y el principio de extrañamiento en un caso, y el orden de la colección estadística o el orden del archivo en el otro. El énfasis estructural en la discontinuidad y la fragmentación en la fase inicial del fotomontaje derivado del dadá introdujo el campo perceptivo del sujeto en las experiencias "impactantes" de la existencia diaria en la cultura industrial avanzada. Mientras los procedimientos metonímicos de fotomontaje y su continuo énfasis en la fisura y el fragmento --por lo menos en su apariencia inicial-- contribuían a desmantelar los mitos de unidad y totalidad que la publicidad y la ideología inscriben consistentemente en sus consumidores, el fotomontaje colaboraba también paradójicamente en el proyecto social de modernización perceptual y su programa afirmativo. Pero este efecto revolucionario del cataclismo semiótico de impacto y del extrañamiento poético fue efímero. Ya en un segundo momento del collage dadá (en la época del *Meine Haussprüche* de Hannah Höch, 1922), por ejemplo, la heterogeneidad de orden fortuito y las yuxtaposiciones arbitrarias de imágenes y objetos encontrados y el sentido de una anomía cognitiva y perceptiva fundamental se veían desafiados bien como apolíticos y anticomunicativos, o como esotéricos y esteticistas. Los propios artistas de vanguardia que iniciaron el fotomontaje (como Heartfield y Höch, Klucis, Lissitzky o Rodchenko) diagnosticaron entonces el carácter anómico de la técnica collage/montaje dadá como vanguardismo burgués, presentando una crítica que reivindicaba paradójicamente una reintroducción de las dimensiones de la acción narrativa y comunicativa y la lógica instrumentalizada dentro de la organización estructural de la estética del montaje.

De hecho, ya a mediados de los años veinte y de un modo aún más decisivo a finales de la década, estamos presenciando precisamente un desplazamiento gradual hacia el orden de las funciones mnemónicas y de archivo de la colección fotográfica, como epistema subyacente de una estética de fotomontaje radicalmente distinta. Por su concepción de lo fotográfico, es un desplazamiento que se origina en la misma confianza en la versatilidad y fiabilidad de la fotografía que también impulsó el proyecto de colección-archivo de Warburg y su confianza en la autenticidad de las fotografías como documento empírico, y el poder emancipador radical de los esfuerzos igualitarios de reproducción fotográfica. La imagen fotográfica en general se definía ahora como dinámica, contextual y contingente, y la estructuración seriada de información visual enfatizaba la forma abierta y una infinidad potencial, no sólo de temas fotográficos elegibles en un nuevo colectivo social sino también una infinidad de detalles y facetas contingentes, fotográficamente registrables, que situarían cada sujeto o tema individual dentro de actividades, relaciones sociales y relaciones de objeto perpetuamente alteradas. Una vez más, valdría la pena investigar los paralelismos del modelo soviético de lo fotográfico con la reconcepción radical del proceso histórico que emerge simultáneamente en la obra de los historiadores de los Annales franceses Marc Bloch y Lucien Febvre. Estos paralelismos entre la concepción del proceso histórico y la construcción y ordenación de la representación fotográfica se hacen más obvios, por ejemplo, cuando leemos el argumento de Ossip Brik, que sugiere:

> ...diferenciar los objetos individuales y convertirlos en registro pictórico no es sólo un fenómeno técnico sino también ideológico. El período prerrevolucionario (feudal y burgués), en la pintura y la literatura, establece el objetivo de diferenciar a los individuos y acontecimientos de su contexto general y concentrar la atención en ellos... Para la conciencia contemporánea, una persona individual puede entenderse y afirmarse sólo en conexión con todos los demás, los otros, con aquellos que la conciencia prerrevolucionaria consideraba habitualmente como antecedentes.

Este argumento implica una redefinición radical del objeto fotográfico en sí mismo. Ya no es concebido como algo único, no se trata simplemente una imagen impresa, cuidadosamente elaborada por el artista-fotógrafo en el estudio, enmarcada y presentada como un sustituto pictórico. De hecho, como ya ocurría con la definición de Rodchenko, es precisamente la instantánea producida deprisa y con un coste bajo la que desplazará al retrato sintético tradicional. La forma organizativa y de distribución pasará a ser el archivo, o bien, como lo denominaba Rodchenko, el "fotofichero", una acumulación libremente organizada más o menos coherente de instantáneas que aluden a un tema particular y lo documentan.

Más que describir los modelos futuros de experiencia fotográfica participatoria bajo el socialismo, Siegfried Kracauer analizó los usos actualmente existentes de la imagen fotográfica en las prácticas de los medios de comunicación capitalistas de la Alemania de Weimar, específicamente aquellos que regían los semanarios ilustrados. Vinculando la capacidad de formación de imágenes de la memoria a una relación real con material y objetos cognitivos, el extremo pesimismo mediático de Kracauer reconoce que es precisamente la presencia universal de la imagen fotográfica lo que acabará por destruir los procesos cognitivos y mnemónicos. Así, afirma:

> Nunca ha habido una época tan informada sobre sí misma, si es que estar informado significa tener una imagen de los objetos que se les parezca en un sentido fotográfico. (...) Pero en realidad, la ración fotográfica semanal no pretende en absoluto referirse a esos objetos o imágenes-ur*. Si se ofreciera como ayuda para la memoria, entonces la memoria tendría que hacer la selección. Pero el aluvión de fotos derrumba los diques de la memoria. El asalto de imágenes en masa es tan poderoso que amenaza con destruir la conciencia potencial de los rasgos esenciales. Las obras de arte sufren ese destino a través de sus reproducciones. (...) En las revistas ilustradas, la gente contempla el mismo mundo que las revistas ilustradas les impiden percibir (...) Nunca ha habido un período que supiera tan poco de sí mismo.

Era el momento en que el ascenso de la cultura fotográfica de los medios permitía formarse una primera idea de las nuevas condiciones colectivas de anomía, un momento en que era posible imaginar que la representación cultural de masas provocaría la destrucción de la experiencia mnemónica y del pensamiento histórico. Por tanto, uno de los argumentos más enigmáticos -y retrospectivamente, incluso más plausibles- de Benjamin sugería en 1931 que el clímax histórico del medio fotográfico debía situarse hacia 1860, ya que en aquel momento la fotografía apenas había completado la transición del objeto aurático a la estructura cada vez más vacía de la mera reproducción tecnológica, y al mismo tiempo, como tecnología emancipadora emergente, la fotografía aún podía contener la promesa social de formas de interacción y dependencia colectiva radicalmente distintas.

Los principios del *Atlas* de Richter

Si consideramos ahora la posición de las obras de los artistas de la posguerra, y concretamente del *Atlas* de Richter, con relación al legado fotográfico de las vanguardias históricas, podemos reconocer fácilmente que la colección de que la colección de Richter de fotografías *amateur* encontradas, fotografías periodísticas y publicitarias invierte las aspiraciones utópicas de la vanguardia a todos los niveles: si algunas prácticas y teorías soviéticas y de Weimar habían definido la fotografía con una perspectiva teleológica como proyecto cultural de promulgación y facultación de poder, de articulación y autodeterminación, desde el principio, Richter contempla los usos sociales imperantes del fotografía y sus funciones artísticas potenciales con una actitud de profundo escepticismo. Si la dimensión de emancipación y agitación del fotomontaje se había originado en un deseo de transformar radicalmente las relaciones jerárquicas de clase y las estructuras que determinan la autoría y la producción, el *Atlas* de Richter parece considerar la fotografía y sus diversas prácticas como un sistema de dominación ideológica, o más precisamente, como uno de los instrumentos donde se inscriben socialmente la anomía, la amnesia y la represión colectivas.

Después de su transición a Alemania Occidental, en 1961, Richter inició su colección de imágenes fotográficas, cuyo objetivo final, por lo menos inicialmente, no parecía tener claro: organizadas según el sistema de exposición más tradicional, en una retícula rectangular, a primera vista, las imágenes parecen elegidas exclusivamente por su valor sentimental como registro de momentos y temas de la historia familiar. Sólo una de las imágenes de los primeros cuatro paneles le serviría posteriormente a Richter como matriz de una de sus fotopinturas, iniciada en el momento en que unió los primeros paneles del *Atlas* (**Christa and Wolfi*, 1964). Las otras -incluyendo el tercer panel, que comprende casi exclusivamente fotografías amateur de paisajes tomadas durante sus viajes de placer- se mantuvieron aparentemente como documentos mudos, sin transcendencia. A primera vista, es como si hubieran arrancado esas imágenes fotográficas del álbum familiar poco antes de la huida de Richter de Alemania del Este, para conservarlas como recuerdos de un pasado que dejaba atrás para siempre, o como si sus parientes del Este hubieran enviado las fotos con la intención de consolar al joven artista por su reciente separación de los seres queridos.

Si asumimos que el impulso inicial para crear el *Atlas* se originó efectivamente en la cercana experiencia de Richter de pérdida del contexto familiar y social y en el encuentro con la destrucción autoinfligida de la identidad del Estado-nación alemán, sería lógico considerar el *Atlas* como un ejemplo más -en muchos aspectos, bastante distinto- de una larga tradición de prácticas culturales, del mismo modo que el *Mnemosyne Atlas* de Warburg, al otro extremo de esta división histórica, había respondido a una experiencia similar de una "crisis de la memoria" particularmente aguda. Pero tal como hemos indicado antes, algunos artistas y teóricos de la fotografía ya habían planteado otra clase de "crisis de la memoria" a finales de los años veinte, antes de la destrucción histórica de la subjetividad humanista, pero no antes del ascenso de la cultura fotográfica de masas y sus efectos devastadores (o empancipadores) en la obra de arte aurática y la imagen mnemónica. Así pues, parece que el deseo mnemónico se activa especialmente en los momentos de extrema compulsión, en que los vínculos materiales

tradicionales entre sujetos, entre sujetos y objetos, y entre objetos y su representación parecen hallarse al borde del desplazamiento, si no de la absoluta desaparición. Sin duda, esto habría sido una condición básica de la cultura alemana de la posguerra, embarcada en el doble vínculo del rechazo colectivo de la historia, la represión del pasado reciente y un aparato de producción fotográfica, acelerado y expandido casi hasta la histeria, para estimular el deseo y el consumo superfluo.

Ahora, una de las dificultades consiste en situar el *Atlas* de Richter en esta doble perspectiva, y hay que relacionar, si no integrar, estas dos formaciones bastante distintas en las que la obra podría concebirse como respuesta a la condición de esa "crisis de la memoria" dual. La primera es totalmente histórica y específica del marco social e ideológico de la Alemania de la posguerra posterior al fascismo. En cambio, la segunda probablemente --aunque no sin relación con la primera- considera el impacto de la cultura fotográfica de los medios en el proyecto de la pintura y en la concepción de la auténtica experiencia del objeto en general. Sin duda, las cuestiones planteadas por Kracauer concernían sobre todo al impacto devastador de la fotografía sobre la obra de arte aurática producida artesanalmente, que contenía lo que él denominaba el "monograma de la historia". En la enigmática definición de Kracauer, este "monograma" constituía la singularidad de la forma artística, porque conseguía llevar el conocimiento de la muerte a su resolución más abismal en la representación, y por tanto, se resistía a la represión a su nivel más profundo.

Richter, como individuo del período de posguerra, tendría que volver a formular esta misma cuestión, es decir, si sería posible concebir imágenes mnemónicas en el momento de la represión colectiva más violenta de la historia, una represión para la cual la cultura fotográfica de los medios se había convertido entonces, incluso más que en la época de Kracauer, en el agente primario. Al mismo tiempo, Richter como pintor se había visto enfrentado -como todos los demás pintores de su generación- a la cuestión de cómo las pinturas se podían seguir concibiendo en la confrontación con el aparato de la cultura fotográfica de masas.

Las imágenes fotográficas de los miembros de la familia que forman los primeros cuatro paneles del *Atlas* parecen haber servido a Richter -como le habían servido a Kracauer en 1927 y a Benjamin en 1931, y de nuevo a Barthes en 1979 (cuando la confrontación con la muerte de su madre le hizo escribir una fenomenología contemporánea de la fotografía)- como el punto a partir del cual se origina la reflexión sobre la relación entre la fotografía y la memoria histórica. Como si la ambigüedad oscilante de la fotografía, como agente dudoso que representa y a la vez destruye la experiencia mnemónica, pudiera fijarse por lo menos un momento situando la imagen en una analogía con la impresión mnemónica de la propia relación familiar.

Después de todo, se trata de una impresión donde la contigüidad física y el referente de la inscripción psíquica no podían cuestionarse, donde la causalidad y la materialidad de la experiencia mnemónica parecían garantizadas. Tanto si esa impresión mnemónica se definía como la de la codificación genética y hereditaria (fundamento de una teoría protorracista, tal como sugiere la teoría de la memoria desarrollada por el maestro de Abby Warburg, Richard Semon), como si esbozaba una organización psicosexual más o menos lograda según las leyes edípicas que determinan la formación de la subjetividad (por ejemplo, la definición inherente de la memoria psíquica de Freud), como si la memoria se concebía determinada por la clase y la institución social (como proponía la teorización de Durckheim sobre la estructura de la memoria): en la reflexión sobre la imagen familiar de que el poder de los vínculos mnemónicos con el pasado y su impacto inextricable sobre el presente pueden verificarse con más credibilidad en tanto que procesos materiales, que aseguran y atacan alternativamente -como la fotografía- la formación de la identidad.

El hecho de que la movilización de un *Atlas* de la memoria contra un aparato masivo de represión no se derive sólo de la experiencia privada de una pérdida de contexto geopolítico y social y orden familiar, sino también, tal como hemos argumentado, a un grado similar, del encuentro con las funciones y estructuras rápidamente cambiantes y de la imagen fotográfica que Richter descubrió tras su llegada al Oeste, se hace evidente ya en el quinto panel del *Atlas*, donde la homogeneidad del material fotográfico que hasta entonces había consistido exclusivamente en una colección más o menos fortuita del álbum familiar se ve erosionada por una heterogeneidad peculiar de tipos pictóricos, al principio incomprensible.

Al introducir diversos recortes de prensa de las revistas ilustradas de Alemania Occidental (como *Der Stern*), Richter parece haber registrado sus primeros encuentros con los géneros culturales de masas que hasta entonces le eran más o menos desconocidos. Después de huir de un país donde se había prohibido la publicidad, donde la fotografía de moda (y no digamos la pornografía blanda o dura) era ilegal, y donde las imágenes que estimulaban el deseo de viajes turísticos y consumo habían sido proscritas de la esfera de la fotografía pública del

Estado comunista, Richter podía examinar por primera vez y constantemente esas imágenes en abundancia. Así pues, no es extraño observar que precisamente esas categorías (moda, viaje, porno duro y porno blando y publicidad) son las primeras en dispersar la homogeneidad de las fotografías familiares y de aficionado de los primeros cuatro paneles del *Atlas*.

En una analogía casi exacta al principio del texto de Kracauer, Richter yuxtapone la construcción de identidad pública por la cultura mediática a la construcción de identidad privada a través de la fotografía familiar. Así, en el *Atlas* de Richter, la memoria se concibe sobre todo como una arqueología de registros pictóricos y fotográficos, cada uno de los cuales pertenece a una formación fotográfica distinta, y cada uno genera su propio registro psíquico de respuestas. Si bien todos ellos operan separadamente (y con relativa independencia uno del otro), en el apartado perceptivo y el mnemónico del sujeto, todos se interseccionan, constituyendo precisamente ese complejo campo de rechazos y desplazamientos, el campo de la represión e imágenes encubiertas con el que se construye la memoria en el registro de orden fotográfico. Lo más extraño de la observación de Kracauer en los párrafos iniciales de su ensayo (en el análisis paralelo de la imagen de la rutilante estrella de cine y la abuela) era el descubrimiento que --con el ascenso de la cultura mediática-- el sujeto ya no se constituiría principalmente según los modelos de continuidad que proporcionaban la etnia y la familia, el Estado-nación y la cultura, la tradición, la clase y las costumbres sociales. Ni siquiera la ubicación corporal de lo mnemónico parecía ya un referente garantizado, tan invadida estaba por el rápido desplazamiento del sistema de la moda. En cambio, signos y lenguajes nuevos, que residían y operaban fuera de todas las formas mnemónicas de la experiencia que representaban las figuras familiares, entrarían en el campo mnemónico, vinculando el deseo de identidad en distintos registros de representación.

Así, de un modo bastante brusco, en la primera imagen de Kracauer, la proyección libidinal del lector/espectador se ve reorientada hacia una figura femenina que nunca ha conocido y que nunca conocerá más allá de esa representación fotográfica. Su cuerpo ya no es el lugar de la presencia aurática de experiencia vivida y encuentros vividos (como el de la abuela de Kracauer, o la madre de Barthes) sino el cuerpo hecho a partir de una representación producida industrialmente (la estrella femenina) y su reproducción técnica. Como Kracauer señalaría antes que nadie, es precisamente en la proyección (catexis) del deseo en la figura cuyo cuerpo está hecho a partir de invisibles puntos fotograbados donde se produce la ruptura libidinal, al nivel de la imagen así como al nivel de la formación psíquica, invistiendo el medio fotográfico con la condición de fetichismo en un estilo casi ontológico. De este modo, Kracauer anticipó toda una serie de preocupaciones pictóricas que reemergerían en la obra de Roy Lichtenstein y Andy Warhol a principios de los sesenta, poco antes de que Richter se uniera a ellos en el intento de comprender cómo los registros del deseo fetichista y del valor de intercambio de signos habían desplazado gradualmente la presencia, la corporalidad y la experiencia mnemónica y cómo esos cambios alterarían inevitablemente también el aspecto de la pintura. Pero ni la investigación teórica de Kracauer ni el proyecto artístico de Richter están motivados por una reivindicación nostálgica de reconstruir una ficción de una identidad auténtica centrada en el cuerpo o el aura y el artefacto artesanal. Esto separa radicalmente sus empeños de la *Camera Lucida* de Barthes. De hecho, Barthes intenta resituar la memoria corporal dentro de la imagen de la madre e imbuirla con una experiencia de autenticidad fenomenológica.

Por contraste, parece que Richter está comprometido simultáneamente en un proyecto distinto: antes que nada, intenta explorar los diversos registros de la fotografía como un sistema representacional en el que la represión histórica es escenificada y transmitida físicamente. La notoria atracción de los artistas alemanes de posguerra por la banalidad de la cultura germánica de consumo dominante en la lectura extensiva que hace Richter del material de los primeros cuatro años de la colección del *Atlas* (otro ejemplo sería la iconografía de Polke) podría encontrar aquí una explicación adicional: no se trata sólo una variación sobre los temas del pop art (algo que ciertamente también era, en la medida que el propio pop art había planteado incesantemente la posibilidad de experiencia auténtica bajo el reino de una producción comercial totalizada). Más concretamente, lo que se hace evidente en el archivo de la imaginería de consumo de Richter es el lado oculto de esta peculiar variación germano-occidental sobre el tema de la banalidad: la falta colectiva de afecto, la coraza psíquica con la que los alemanes del período de posguerra se protegían contra el discernimiento histórico.

La banalidad como condición de la vida cotidiana aparece aquí en su modalidad específicamente alemana como condición de la represión de la memoria histórica, como una especie de anestesia psíquica. Obviamente, Richter también proclama de forma explícita su contrapartida, la banalidad como condición de postura estética, cuando afirma que... "la fotografía de aficionado más banal es más bonita que el mejor cuadro de Cezanne".

Una vez más, aquí se unen dos actitudes que hacen doblemente difícil reconocer el proyecto del *Atlas*: primero, en su afirmación ligeramente juvenil de una postura antiestética radical, Richter se asocia públicamente con una postura de vanguardia que se había visto recientemente revitalizada con el redescubrimiento de Duchamp por parte del pop art. Desde una posición bastante típica de los artistas alemanes de la posguerra, originalmente orientados hacia las actividades del momento en Nueva York y París más que hacia los eclipsados legados de la vanguardia histórica alemana de los años veinte, Richter reconoce explícitamente a la obra de Robert Rauschenberg el valor de su introducción a la estética del collage/montaje, mientras pretende que ignoraba totalmente las prácticas de fotomontaje de los dadaístas de Weimar o bien que sentía una clara hostilidad hacia cualquier modelo de agitación política en el fotomontaje que podría haber visto en la obra de John Heartfield durante su vida en la República Democrática Alemana. Este desplazamiento paradójico histórico y geopolítico plantea una serie de cuestiones adicionales en la lectura del archivo fotográfico de Richter.

En primer lugar, plantea la cuestión de cómo el principio de acumulación fortuita opera circunstancias históricas sustancialmente distintas, por ejemplo, en un momento en que el azar y la yuxtaposición arbitraria no sólo funcionan como establecían los procedimientos estéticos, sino también como legitimación confirmada socialmente de una anomía disfrazada como un estado avanzado de independencia individual. La estética del collage en manos de Rauschenberg había reinstaurado la eliminación de la opción de autor y la autoridad artística vinculando intrínsecamente la autoría a las condiciones reales de la experiencia en la cultura avanzada del consumo, donde la formación del valor de cambio residente en el signo sólo determina la constitución de la identidad del sujeto consumidor.

Claramente, en el momento de la posguerra, las técnicas de descentrar el sujeto y desmantelar las reivindicaciones de autoría habían cambiado una vez más en la transmisión de Duchamp a John Cage, una de las figuras formativas de la cultura del collage de Rauschenberg. No es fácil determinar si, en lo que entonces era el período de la neovanguardia, la descentralización radicalmente subversiva del sujeto/tema (burgués) acababa de convertirse en un principio de indiferencia afirmativa hacia la subjetividad (por ejemplo, el enfoque zen de Cage); o si, en la recurrencia de esas estrategias en la posguerra, la eliminación políticamente reforzada de subjetividad necesitó este recurso estético a la anomía estructural, perceptual y cognitiva, ya que sólo ese modelo parecía escenificar la validez decreciente de conceptos de acción comunicativa, autodeterminación, y organización social transparente.

Por último, y más importante quizás desde la perspectiva de este texto, tal actitud plantea la doble pregunta de si esta insistencia en la banalidad anómica (aun planteada sólo como postura) y el proyecto estético de desmantelar la armadura de represión psíquica podrán reconciliarse alguna vez, y cómo. Esta cuestión será parcialmente contestada por el propio Richter, pues ya en el panel número doce de su *Atlas*, que data presumiblemente de 1964-1965, una primera serie de imágenes emerge de pronto de entre la banalidad general de las fotografías encontradas irrumpiendo bruscamente en el campo. Estas posturas que puntúan el proyecto del *Atlas* se proyectan repentinamente en la dialéctica de la amnesia y la memoria y que hemos intentado explorar en este texto. Operando como un *punctum* en un campo de imágenes banales hasta ahora continuo y su peculiar variación sobre la condición del estudio, la primera serie de fotografías de víctimas de un campo de concentración funciona ahora como una súbita revelación: todavía queda un vínculo que asocia una imagen a su referente en el interior de la barrera aparentemente vacía de la imaginería fotográfica y la producción universal de valor de intercambio de signos: el trauma a partir del cual se originó la compulsión de reprimir. Paradójicamente, en ese mismo momento el *Atlas* también entrega su propio secreto como colección de imágenes: un péndulo perpetuo entre la muerte de la realidad en la fotografía y la realidad de la muerte en la imagen mnemónica.

LISTA DE OBRAS

1
"Atlas", 1962-1998
fotografías, *collages* y esbozos
641 paneles
60 x 80 cm i 40 x 30 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munic

2
"Motorboot", 1965
("Motora")
(1 versión)
óleo sobre tela
169,5 x 169,5 cm
Colección particular

3
"Turmspringerin I", 1965
("Saltadora de trampolín")
óleo sobre tela
190 x 110 cm
Colección particular-cortesía Fine Arts & Projects, Mendrisio

4
"Zehn grosse Farbtafeln", 1966
("Diez cartas grandes de colores")
pintura de laca al barniz sobre tela
250 x 950 cm
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

5
"Spanische Akte", 1967
("Desnudos españoles")
óleo sobre tela
160 x 200 cm
Colección particular - cortesía Fine Arts & Projects, Mendrisio

6
"Alpen", 1968
("Alpes")
óleo sobre tela
200 x 650 cm
Museum für Moderne Kunst, Frankfurt/Main

7
"Korsika", 1968
("Córcega")
óleo sobre tela
86 x 91 cm
Colección particular - cortesía Fine Arts & Projects, Mendrisio

8
"Seestück (Welle)", 1969
("Fragmento de mar (ola)")
óleo sobre tela
200 x 200 cm
Colección particular-cortesía Fine Arts & Projects, Mendrisio

9
"Ausschnitt (Kreutz)", 1971
("Fragmento (cruz)")
óleo sobre tela
200 x 200 cm
Colección particular-cortesía Fine Arts & Projects, Mendrisio

10
"48 Portraits", 1972/1998
("48 Retratos")
Edición fotográfica
fotografías sobre cartón
70 x 55 cm c/u sobre 100 x 75 cm
Colección particular

11
"Grau", 1972
("Gris")
óleo sobre tela
250'5 x 201 cm
Colección particular

12
"Rot-Blau-Gelb", 1973
("Rojo-azul-amarillo")
óleo sobre tela
200 x 200 cm
Institut d'art contemporain. Col.lecció Frac Rhône-Alpes. Villeurbanne

13
"Grau", 1974
("Gris")
óleo sobre tela
250 x 200 cm
Kunstmuseum Winterthur

14
"Grau", 1974
("Gris")
óleo sobre tela
250 x 200 cm
Institut d'art contemporain. Colección Frac Rhône-Alpes. Villeurbanne

15
"Grau", 1976
("Gris")
óleo sobre tela
200 x 200 cm
Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam

16
"Doppelglasscheibe", 1977
("Doble vidrio")
2 vidrios, hierro
pintados de gris por una cara
200 x 150 x 50 cm
Colección del Musée départamental d'art contemporain de Rochechouart

17
"Gelb / grün", 1982
("Amarillo / verde")
óleo sobre tela
260 x 400 cm
Colección Frieder Burda

18
"Kerze", 1982
("Vela")
óleo sobre tela
90 x 95 cm
Institut d'art contemporain. Col.lecció Frac Rhône-Alpes. Villeurbanne

19
"Chinon", 1987
óleo sobre tela
200 x 320 cm
Centre Georges Pompidou
Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle, París

20
"Schwan (3)", 1989
("Cisne")
óleo sobre tela
300 x 250 cm
Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam

21
"Blumen", 1992
("Flores")
óleo sobre tela
41 x 51 cm
Colección particular

22
"Abstract Painting", 1997
("Pintura abstracta")
óleo sobre tela
260 x 340 cm
Cortesía Anthony d'Offay Gallery, Londres

23
"Schwarz, Rot, Gold", 1998
("Negro, rojo, oro")
esmalte sobre vidrio
300 x 480 cm
Cortesía Galerie Fred Jahn, Munic