

**Gerhard Richter. El estilo en fuga.**  
*Una defensa del arte contemporáneo*

Carlos Bueno Vera

seguido de *Falso epílogo:*

**Reflexiones difusas en torno a Anish Kapoor**

Fabio Vélez

Ese es el anhelo: vivir en el ir y venir  
 y no tener patria en el tiempo.

Rainer María Rilke

**1. El catálogo**

‘Do you know, Elly,’ he said quite calmly, ‘one must love only things that have no style, such as dictionaries, photographs, nature, me and my pictures!’

I sighed: ‘How right you are, because style is violence, and we are not violent, and...’

‘And we don’t want war,’ he finished the sentence for me. ‘No more war, ever!’

Gerhard Richter, *The Daily Practice of Painting. Writings 1962-1993*

Es tal la complejidad, amplitud y heterogeneidad de la obra de Richter que ésta se encuentra y nace en el lugar de las ambigüedades donde todo parece valer. Nos adentramos en un terreno donde la sensación generalizada es que se nos está engañando de un modo u otro, o por lo menos, no se está siendo claro del todo. La obra (el catálogo) es heterogénea por una necesidad ausente, por un dejar de tener corazón, o dejar de tener sólo corazón, para tener más cabeza, algo que desde Duchamp tiene sentido. No existe lenguaje íntimo, sólo un lenguaje público que de algún modo requiere ser descifrado. Hay que centrarse en un discurso enorme de lo obvio, que es por definición claro, y en Richter tan claro que es paradójicamente desconcertante.

Pero entremos en materia:

Los conceptos de abstracción y espiritualidad, con los que tenían que enfrentarse los nuevos artistas alemanes, se habrían vuelto, en palabras de D. B. Kuspit, obsoletos en razón de su excesiva pureza. De ahí la necesidad de recuperar valores de impureza, extravagancia, “informalidad”, ironía, absurdo, máxima expresividad e intensidad; valores asociados a unos símbolos de poder, el poder de la pintura como metáfora del poder sobre el mundo (¡tal es la batalla en la nueva pintura alemana!)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Guasch [2000: 241], en el segundo pie de página.

Saturación y amnesia. Por lo menos de manera parcial. Para Richter esto es una de las piedras angulares. El estilo de una obra cualquiera en pintura es un esfuerzo de la personalidad: la búsqueda de ésta es el centro de ese esfuerzo. La pregunta que se nos presenta ante Richter es: ¿qué esfuerzo periférico se requiere para la búsqueda de la ausencia de estilo?, o cuanto menos, ¿qué herramientas permiten un esfuerzo hacia una ausencia de estilo? La fotografía se instala como primera solución, es la lección aprendida de Warhol, la fotografía como medio, como tema en sí mismo para el cuadro. Pero la influencia de Warhol sobre el primer Richter va más allá. El lema warholiano de “quiero ser una máquina” está inscrito en Richter en otros términos también automáticos (lo que le es propio a un autómata): “Painting must be produced to a recipe. The making must take place without inner involvement, like breaking stones or painting housefronts. Making is not an artistic act”<sup>2</sup>, y añade “I want pictorial content without sentiment, but I want it as human as possible”<sup>3</sup>. De algún modo es un ejercicio mecánico, una toma de contacto con el exterior o el interior, sin lugares intermedios ni centrales de reflexión; e insiste “all painters, everybody, ought to paint from photographs. And they should do it the way I do”<sup>4</sup>. En la fotografía encuentra esa *saturación y amnesia* desde la que pinta escogiendo con cierta necesaria aleatoriedad (o por lo menos es una selección que nace de la búsqueda de la sensación de aleatoriedad<sup>5</sup>). Y en gris, siendo el gris una marca distintiva en su obra inicial. La diferencia fundamental que se da entre Warhol y Richter es que mientras el acercamiento del primero viene dado a través de la composición interesada, sensual o puramente visual de la obra plástica, el segundo, a través de la utilización masiva del gris, nos obliga a un acercamiento de índole más intelectual:

<sup>2</sup> Richter [1995: 49]

<sup>3</sup> Richter [1995: 98]

<sup>4</sup> Richter [1995: 47]

<sup>5</sup> Al comienzo de su obra dice que existe aleatoriedad, luego dice que escogía las fotografías. Hay múltiples citas que así lo atestiguan.

When Richter eliminates color from his paintings and restricts himself to shades of grey, he forces the viewer to take a consciously less sensuous and more intellectual approach<sup>6</sup>.

Bajo el interés en ciertos temas también queda marcado el sentido de lo traumático<sup>7</sup> en un sentido mucho más profundo del que podía tenerlo Warhol, ya que los cuadros representacionales o figurativos de Richter no son críticas a los medios de comunicación de masas en ningún momento o sentido<sup>8</sup>. Sirvan como ejemplos *Onkel Rudi* (1965), *Hitler* (1962), y también, por qué no, infinidad de autorretratos y de cuadros que provienen de estampas familiares. No nos adentraremos más en este aspecto de la lectura de la obra de Richter, ya que nuestro interés es otro.

### 1.1. «Grey is a colour – and sometimes, to me, the most important of all.»<sup>9</sup>

I would like to be like everyone else, think what everyone else thinks, do what is being done anyway.

I blur things to make everything equally important and equally unimportant<sup>10</sup>.

Entonces los rostros de las fotografías son retratos emborronados, difusos, donde no se percibe ni el final ni el comienzo del perfil – imagen desleída donde sólo queda un movimiento, quizá paradigmático, lugar común al que desemboca la pintura como ejercicio artístico moderno. Si no ejerce ni la violencia del color (así fue salvo mínimas excepciones, durante los cinco primeros años), ni la del dibujo, *de facto* nos parece que no ejerce la violencia característica que se le supone a la obra pictórica. Pudiera pensarse que la violencia está ejercida en el sentido de lo traumático que se apunta más arriba. El objetivo de Richter no es delinear lo traumático de la obra, aunque esto pudiera ocurrir, sino el hecho de que todo ha quedado bajo una capa donde nada sobresale sobre lo demás, donde nada hay que se enmarque de algún modo por su importancia en el cuadro: es un interés técnico lo que queda subrayado. Lo que ocurre es que todo se *allana*. *De facto* el trauma niega el hecho, y sólo queda esa falsa fotografía que es, en realidad, un cuadro. Por otro lado, no podemos estar seguros de que la obra de Richter pretenda entender el *blurring* como una técnica para marcar el *tuché* o *punctum* (véase la nota 7 de este artículo), y sí que

<sup>6</sup> Richter, [2005: 15] en el artículo de Reinhard Spieler, “Ohne Farbe/ Without Color”.

<sup>7</sup> Con respecto a lo traumático en la obra de Warhol y mencionando de pasada a Richter, es de interés volver al apartado “El realismo traumático” del capítulo quinto del ensayo de Foster, [2001:133]. Cito un par de pasajes para una comprensión de lo traumático: «En este seminario Lacan define lo traumático como un encuentro fallido con lo real. En cuanto fallido, lo real no puede ser representado; únicamente puede ser repetido, de hecho debe ser repetido. «Wiederholen», escribe Lacan en referencia etimológica a Freud sobre la repetición, «no es Reproduzieren»; la repetición no es reproducción. [...] la repetición sirve para *tamizar* lo real entendido como traumático. Pero su misma necesidad *apunta* asimismo a lo real, y en este punto la repetición *rompe* la pantalla-tamiz de la repetición. Es una ruptura no tanto en el mundo como en el sujeto [...] Lacan llama a este punto traumático el *tuché* [...] Barthes lo llama el *punctum*. [...] escribe Barthes. «Es lo que yo añado a la fotografía y lo que, sin embargo, ya está en ella.» «Es agudo pero sordo, grita en silencio. Extraña contradicción: un destello flotante», Foster [2001: 136]. Podríamos pensar que en la obra de Richter el *tuché* o *punctum* se encuentra en el cuadro por entero, como un tamizado que emborrona la imagen marcando ese sentido traumático, o «desleimiento de toda la imagen» nos dice Foster [2001: 138]

<sup>8</sup> «Since Richter does not believe that the value of images is reduced by the process of reproduction, his painting should not be read as a representing a critique of the mass media», Richter [2005: 31] en el artículo de Julia Gelshorn, “Appropriations: Gerhard Richter’s visual repertoire”.

<sup>9</sup> Richter [1995: 75]

<sup>10</sup> Richter [1995: 43 y 37 respectivamente]

<sup>11</sup> «I did [utiliza el pasado porque es una entrevista de 1972 dónde ya su obra se ha ampliado en formas y estilos] have a special relationship with grey. Grey, to me, was absence of opinion, nothing, neither/or. It was also a means of manifesting my own relationship with apparent reality. I didn’t want to say: ‘It is thus and not otherwise.’ And then perhaps I didn’t want anyone to confuse pictures with reality» Richter [1995: 70]

<sup>12</sup> «‘It mustn’t be disturbed’, nothing must ever be disturbed. Always leave everything just as it is. Plan nothing, invent nothing, add nothing, omit nothing...» Richter [1995: 49]

<sup>13</sup> Kuspit [2006: 17]

<sup>14</sup> Richter [1995: 141]

podemos observar, volviendo a la cita de Guasch sobre Kuspit, que existe una necesidad por remarcar la ironía o el absurdo. De todos modos insisto, y es mi parecer, la obra de Richter en este sentido tiene una preocupación formal por el estilo que va más allá de la recuperación del pasado (en Richter y no en Warhol) en un sentido traumático; Richter se concentra en el problema del estilo, como objetivo y *tema* de la obra. Está el Gris<sup>11</sup>, que se instala como el color principal de la paleta de Richter, y la técnica según la cual emborrona, *blur*, que se convierte en su estilo inicial, en su marca, según la cual se entiende la obra.

Y si parece que no es un *páthos* que mueve, ¿qué fuerza ejerce una obra que niega su fuerza, que pretende no distinguirse por su fuerza, ni por su composición (ya que, como dice Richter, no hay que planificar<sup>12</sup>)? ¿Qué fuerza ejerce sobre el espectador, cómo le envuelve, le entusiasma o abisma la obra? La obra parece, por tanto, ser democrática en ese sentido: el espectador disfrutará, padecerá o no sentirá nada, el espectador debe decidir qué es lo que le evoca.

En la posmodernidad ya no vemos la pintura sino sólo la reproducción o, al menos, la pintura a través de la reproducción, de tal modo que pintura y reproducción se identifican y parecen virtualmente lo mismo a la mirada popular(izadora). Domesticada al ser reproducida, la reproducción parece más real que la cosa real y más aceptable, es decir, más comprensible y familiar: quién parece responsable es el espectador, no el artista<sup>13</sup>.

## 1.2. Diagramas de color, Cuadros Abstractos y Atlas

*And Minimal abstraction – did that interest you?*

Yes, that’s what turned two or three of the Colour Charts grey.

*What about Stella? When did you see his work?*

Early on, but it didn’t interest me.

*Did you see the Black Paintings?*

I must have seen them in the 1960s.

*Did you feel they were better than Vasarely and Albers?*

Oh, yes.

*Can you reconstruct that feeling? Why did he leave you relatively cold?*

It was all too arty-crafty and too decorative, too elegant and precious.

*And his symmetrical compositions didn’t impress you at all?*

Carpets are symmetrical too<sup>14</sup>.

Los Diagramas de Color o *Colour Charts* (los años de composición son sobre todo 1966, 1971, 1973 y 1974) son un paso que podría parecer sorprendente en la obra de Richter después de lo dicho. Pero también parecen inscritos dentro de esa pregunta que dejábamos antes en el aire sobre una fuerza que se niega a sí misma y que se enmarca dentro de esa aleatoriedad de la que hablábamos con respecto a la elección de la temática y del estilo como tema. Lo que precisamente ahora nos señala Richter es que la aleatoriedad está, no sólo en el tema, sino en los colores que se corresponden entre sí como cualquier otra cosa. Los colores industriales están puestos unos junto a otros sin ningún orden preestablecido. La ausencia de tema está marcada hasta el extremo por los títulos de las obras (*1024 Farben* (1973) o *4096 Farben* (1974)) y por su concepción: «To say that I can place whichever color next to any other color and it will always be all right. There is nothing to think about there.»<sup>15</sup> De nuevo se evita cualquier tipo de composición preestablecida. Esto resulta de especial interés también a la hora de pensar en su obra abstracta.

Nos encontramos ante uno de los pocos pintores a los que le es lícito tanto la pintura abstracta como la pintura figurativa sin tener que decantarse por una forma de algún modo establecida como estándar, que enmarque enteramente su obra. Y lo que es lícito viene dado por la teoría. La pintura desde la fotografía es sin duda uno de los factores determinantes para entender el nacimiento de la obra de Richter y su posterior desarrollo.

I don't mistrust reality, of which I know next to nothing. I mistrust the picture of reality conveyed to us by our senses which is imperfect and circumscribed<sup>16</sup>.

Everything made since Duchamp has been a readymade, even when hand painted<sup>17</sup>.

La fotografía para Richter no sólo es un lugar desde el que observar un tema para pintar, sino que en la fotografía está ya la obra que sólo tiene que ser copiada. Lo que se evita es la elección del tema. Y se trasvasa la obra sobre un lienzo como colores trasvasándose sobre cuadrantes, *a priori* sin orden ni concierto (y aunque sí pudieran tener orden y concierto se nos pide que no descifremos, sino que miremos y pensemos que ciertamente no ha sido *pensado*). Desconfiando del dibujo de la realidad, de su fotografía, Richter decide adentrarse en esa pintura abstracta. Y es que, precisamente para Richter, en la pintu-

<sup>15</sup> Citado por Richter [2005: 89] en el artículo de Elke Kania, "Painting is colorful": Gerhard Richter's Color Charts".

<sup>16</sup> Richter [2008: 5]

<sup>17</sup> Richter [1995: 101]

<sup>18</sup> «[...] because in abstract paintings, like these, there's not much to see», Richter [1995: 232-233]

<sup>19</sup> «I know no painting that is not illusionistic – just like photography», Richter [1995: 94]

<sup>20</sup> Véase Guasch [2000: 252]

<sup>21</sup> “Vorhang” en alemán significa “cortinas”.

<sup>22</sup> «Richter does not really actualize Duchamp's concept of Readymades – one that can be seen as having more or less laid the ground of Pop Art– but rather transposes it into the medium of painting», Richter [2005: 89] en el artículo de Elke Kania, ““Painting is colorful”: Gerhard Richter's color charts”

<sup>23</sup> «And with hindsight I can say that my *Four Panes of Glass* [...] involve something of an anti-Duchamp attitude, because they are so plain and deliberately uncomplicated», Richter [1995: 137]

<sup>24</sup> Agradezco a Jaime Capitel que me recuerde el texto de Smithson (véase “The Iconography of Desolation”: «Any effort to regain iconography from the total tangle of Sacred and Profane must create wrath that propels the suppliant artist down the rabbit hole into Desolation, where All is spilled, and spoiled *below beliefs*», Smithson [1996: 320]), perfectamente pertinente, sobre el problema de la fe en el arte contemporáneo que sólo queda señalada a vista de pájaro, por el texto del que aquí suscri-

ra abstracta nada queda que pueda verse de la realidad<sup>18</sup>. Nada en un sentido estricto. Sólo queda dejarse llevar por la ilusión creada<sup>19</sup> o por la fe en el cuadro, ya que queda colapsada la estimulación emocional<sup>20</sup>. Y la ilusión está también en obras tan antiguas como *Kleine Tür* (1968), *Umgeschlagenes Blatt* (1965) o *Vorhang III (hell)* (1965). La ilusión de una ventana: se oculta la ventana<sup>21</sup>, imagen predilecta de la representación pictórica, ya que desde ahí se entiende tradicionalmente el lienzo. Se juega, obviamente, con la idea de cuadro como ventana en aras de la ilusión del cuadro. Los *readymades* de Richter tienen siempre la forma de un lienzo, de una ilusión vacía y sencilla. Y qué son sino eso los diagramas de color: trasvases de la idea de *readymade* a la pintura<sup>22</sup>; también ahí radica el interés en la utilización de espejos y paneles de cristales (*Four Panes of Glass* (1967)<sup>23</sup> o en *Four Standing Panes of Glass* (2002)). El hecho de que las partes de las estructuras esculturales de Richter nos recuerden a lienzos, nos dice también que, de algún modo, Richter es siempre y ante todo un pintor, y que está íntimamente relacionado con el ejercicio de la pintura *sobre* el lienzo. Y tal vez la fe<sup>24</sup> sea lo menos recomendable<sup>25</sup>, ya que es la ilusión la que conforma la imagen.

Perhaps the Doors, Curtains, Surface Pictures, Panes of Glass, etc. are metaphors of despair, prompted by the dilemma that our sense of sight causes us to apprehend things, but at the same time restricts and partly precludes our apprehension of reality<sup>26</sup>.

Y luego está *Atlas*. Toda la obra de Richter parece estar sujeta por la sombra del proyecto de *Atlas*. Esa gran amalgama, un objeto informe, acumulación de fotografías, *saturación*, y por tanto, *amnesia* que significa *Atlas*, donde todo entra y todo se puede quitar<sup>27</sup> sin ningún problema para su significación. Toda la obra de Richter se puede leer en el compendio que es *Atlas* y comenzando desde *Atlas*. *Atlas* se significa en cada obra de Richter tanto plástica como conceptualmente.

## 2. Estilo

En fin, haz lo que quieras, con tal de que la obra sea simple y unitaria [...] me esfuerzo en ser conciso, y me vuelvo oscuro; si busco un estilo fluido, me falta vigor y fuerzas; el que persigue lo sublime, cae en la ampulosidad.

Horacio, *Arte Poética*

Si el autor lleva dentro un motivo de verdad estimulante, recelará de todo lo que se remite de manera directa a dicho motivo, de lo fácil, de lo superfluo, y nunca se separará del proceso estrictamente prosaico, a menos que eso le proporcione algo digno de consideración [...] ¡La superfluidad! Al autor le horrorizará como al corredor el gasto innecesario de sus músculos.

Walter Pater, *El estilo*

Venimos discutiendo el problema del estilo en Richter, cómo enfrentarnos a él, cómo señalarlo y cómo entenderlo. Nos enfrentamos con su heterogeneidad, en lo que esto supone y en cómo enmarcarlo todo bajo un mismo entender o prisma. Si bien es cierto que el estilo, entendido en este sentido de marca individual o autorial, es una ruptura sobre la sucesión es decir, como veníamos diciendo, un esfuerzo de la personalidad sobre el género, sea representacional o abstracto; si bien nos parece esto cierto, en Richter, se da lo contrario. Le interesa la superfluidad a la que hace referencia Walter Pater, aunque tampoco se remite al motivo: parece precisamente que no existe motivo o tema. Sus obras parecen más bien variaciones sobre un tema, por parafrasear a Mallarmé.

I have no motif, only motivation. I believe that motivation is the real thing, the natural thing, and the motif is old-fashioned, even reactionary (as stupid as the question about the Meaning of Life)<sup>28</sup>.

El estilo como tal es, más bien, una experiencia de la diferencia. Lo específico de esta diferencia, curiosamente, queda delineada en Richter: lo específico superfluo, lo específico *fácil*. *Atlas* genera en nosotros esta sensación de modo más directo. Lo específico está allí; ahora bien, aún así lo colosal del objeto no-específico que es *Atlas* también queda delineado. *Atlas* es en sí mismo un desleimiento del estilo, una imagen desleída del estilo: un *blurring* del estilo y por eso, piedra de toque. El *blurring* tiene que ver con imprecisión, con señalar una diferencia con respecto a lo representado<sup>29</sup>, fundamental en cuanto que a que lo que se observa, lo que se lee, es *distinto*.

What we see in the photographs in the *Atlas*, whether they were taken by Richter himself or are merely found objects, is something that once was, that lies in the past, that no longer exists, at least not in that form. [...] there is no future. In truth,

be, a través de la nota a pie de página siguiente, y mediante un texto extraído de una entrevista al mismo Richter. También recomiendo, a este propósito, visitar la tercera parte del artículo de Jaime Capitel, publicado en Despalabro I, "Distancia y referencia: en derredor con Robert Smithson".

<sup>25</sup> «[...] because in abstract paintings, like these, there's not much to see. Here faith plays a bigger part. And often you turn out to have believed in something that isn't true», Richter [1995: 232-233]

<sup>26</sup> Richter [1995: 64] en el texto titulado "Note, 1977".

<sup>27</sup> Antes de realizar los grandes diagramas de colores, Richter ya avanzó en *Atlas* que los iba a pintar, aunque una vez pintados estos *Sketch for calculating the color charts*, ya no se volvieron a incluir dentro de *Atlas*. Ahora están expuestos en Munich con una referencia a ello.

<sup>28</sup> Richter [1995: 119]

<sup>29</sup> «Blurring is imprecision, and that means difference with respect to the object represented», B. H.D. Buchloh / J. F. Chevrier / A. Zweite / R. Rochlitz [2000: 95]

the photograph does not awaken a memory; rather, it blocks memory and becomes its very opposite, its counter-memory, as Barthes says<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> B.H.D. Buchloh/ J. F. Chevrier/ A. Zweite /R. Rochlitz, [2000: 94]

No es una lectura historicista, no se aprende para el futuro. Es una ruina legible, *específica*, pero banal, pura memoria de lo intrascendente, lo específico intrascendente. *Atlas* es un almacén, o mejor, un baúl donde se almacena, donde se leen los motivos de las pinturas. Es material memoria inutilizado e inutilizable. Pero su verdadera lectura es como objeto en sí mismo: se torna necesario observar y pensar el todo.

Y si pinta paisajes, como se da durante una época (la época también de los *Four Panes of Glass*) y más adelante, es también para inutilizar el paisaje propio del romanticismo. Se sabotea esa sensación familiar de que se conoce ese paisaje a través de cómo se sitúa con el conjunto de la obra y de la técnica utilizada: se inscribe el simulacro de manera obvia. Por otro lado, son simple y llanamente cuadros hermosos<sup>31</sup>.

<sup>31</sup> «Lately you have painted some seascapes and landscapes with a naturalistic use of colour that makes them look very like reproductions. How did this current emphasis on landscape come about? I felt like painting something beautiful», Richter [1995: 64]

Pero esto no resuelve la pregunta implícita en todo esto: ¿cuál es el verdadero motivo de la pintura, la verdadera motivación bajo la que se puede leer y reunir la obra entera, tanto *Atlas* como toda la obra en su conjunto? En definitiva, ¿cuál es el tema de la obra de Richter?

When I say I take form as my starting point, and that I would like content to evolve out of form (and not the reverse process, whereby a form is found to fit a literary idea), then this reflects my conviction that form, the cohesion of formal elements, the structure of the phenomenal appearance of matter (= form), generates a content – and that I can manipulate the outward appearance as it comes, in such a way as to yield this or that content<sup>32</sup>.

<sup>32</sup> Richter [1995: 127]

El problema del estilo, el estilo en fuga es el tema de la obra. La motivación es siempre la forma: el motivo está generado bajo el estilo y la motivación es encontrar los motivos o temas que generen la variedad de las formas o estilos. Y así lo reconoce. Y no choca, obviamente, por todo lo apuntado, con la supuesta aleatoriedad de los temas o de que, en principio, cualquier fotografía u obra pueda formar parte de *Atlas*, como microcosmos de la obra entera del pintor. Porque lo que existe es un movimiento interesado en generar en el espectador una cierta sensación de aleatoriedad<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> «But the motifs never were picked at random: not when you think of the endless trouble I took to find photographs that I could use [...] Maybe it was a good thing for it to look random», en Richter [1995: 143]

### 3. Aporía

Mantengo la palabra *problema* por otra razón: a fin de ponerla en tensión con esa otra palabra griega, *aporía* [...].

Derrida, *Aporías*

La «modernidad» es la épica del infierno. Las penas del infierno son lo novísimo que en cada momento hay en ese terreno. No se trata de que ocurra “siempre otra vez lo mismo”, y menos de que aquí se trate del eterno retorno. Se trata más bien de que la faz del mundo, precisamente en aquello que es lo novísimo, jamás se altera, de que esto novísimo permanece siendo de todo punto lo mismo.

Walter Benjamin, *El libro de los pasajes*

Desde hace ya algún tiempo a lo moderno le interesa la magnitud, el objetivo y reflexión sobre el proyecto, antes que cada una de las piezas. Estamos viendo que esto ocurre con Richter del mismo modo que en poesía ocurriría con Pound y sus *Cantos*<sup>34</sup>: no nos vale que un poema sea bueno, lo que cuenta es que el todo sea coherente y, a fin de cuentas, eso es lo que puede resultar interesante. Existe, por tanto, un problema de coherencia y una obra que se extiende sin visos de final. Un final inexistente que se alarga en el tiempo y que, como tal, conforma el carácter de ésta circunstancialmente. La obra moderna es siempre sobre lo mismo y es siempre la misma pero apelando continuamente a los límites; y así se extiende, apelando a los límites de lo pictórico. En definitiva, de la verdad de lo pictórico. Richter entiende que en la dificultad de la representación y ante los presupuestos de lo moderno cualquier representación, en cualquier formato, es interesante. Me explico:

In Richter's work, the contradictions of modernism seem to be driven to extremes in one way and brought into a dialectical relationship in various, mutually exclusive modes of representation. [...] His work takes up a problematic that is only rarely addressed in painting, and it seeks an answer in polarization<sup>35</sup>.

Es el pintor quien escoge qué es lo que le interesa, y sobre eso trabaja. En Richter esto es cualquier tema, de ahí su heterogeneidad que desenmascara un fallo, una aporía en el mero hecho de la creación, en el sentido moderno de éste. Nos hemos “dejado arrastrar más allá de los límites de la verdad”<sup>36</sup> y el tema, el motivo (en las dos acepciones de la palabra) que venimos bus-

<sup>34</sup> Y todos los seguidores de proyectos poéticos parecidos, como Louis Zukofsky con “A” o Charles Olson con *The Maximus Poems*, por sólo mencionar a dos de la tradición norteamericana modernista (recordemos que el adjetivo *modernista* difiere mucho de la tradición anglosajona a la hispana).

<sup>35</sup> B.H.D. Buchloh/ J. F. Chevrier/ A. Zweite /R. Rochlitz [2000: 64]

<sup>36</sup> Derrida [1998a: 15]

cando para pintar ese cuadro es ese fallo. La pregunta que ahora nos hacemos es ¿qué diferencia hay entre decir siempre lo mismo o decir siempre distinto? “Que el mundo es siempre otra vez el mismo (que todo suceso hubiera podido ocurrir en el mismo espacio)”<sup>37</sup>. Que un suceso particular hubiera podido ocurrir en distintos espacios sin que cambie nadie con respecto al suceso; siempre es el mismo suceso. ¿Por qué deberíamos preferir pintar siempre cuadros monocromos, abstractos o figurativos en vez de pintar algunas veces monocromos, otras veces cuadros abstractos (una abstracción que no esconde nada para Richter), y otras veces cuadros figurativos? Para Richter, desde Richter no existiría ninguna diferencia.

El cuadro ya no afirma, la obra, *Atlas*, no afirma nada, como mucho un agnosticismo<sup>38</sup>, pero nunca ya conocimiento de *algo*. La obra como todo completo es incomprendible. O como mucho será un puzzle por resolver, una contraseña imposible. La aporía como experiencia interminable, la fuga como experiencia interminable, el estilo como experiencia interminable, el estilo en fuga, el problema del estilo en fuga, la aporía del estilo en fuga. *Atlas* es la objetivación de la experiencia interminable que es la búsqueda del estilo, que es (era) el esfuerzo de la personalidad.

La palabra “aporía” [...]. Creo que entenderíamos mal si intentáramos ceñirla a su significado más literal: una ausencia de sendero, una parálisis ante el camino bloqueado, la inmovilización del pensar, la imposibilidad de avanzar, una barrera bloqueando el futuro. Por el contrario, entiendo que la experiencia de la aporía [...] da o promete el pensar el sendero, provoca el pensar de la posibilidad misma de lo que aún permanece impensable o impensado, en verdad, imposible<sup>39</sup>.

Pero es en esta experiencia interminable en la que nada se nos promete, es aquí dónde descubrimos esos límites de lo pictórico, del mismo modo que Duchamp hacía hincapié en desentrañar los posibles límites de la expresión representacional. Richter necesita escoger, le cuesta escoger, los motivos de un ejercicio que busca una motivación extraña y compleja. Aunque muy probablemente para Richter la única motivación es el hecho de la pintura, ejercerla, y no tanto el resultado, la obra. La complejidad de ésta nos viene dada por el devenir de los tiempos, porque si existe un problema de coherencia y una obra que se extiende sin visos de

<sup>37</sup> Benjamin [2005: 560]

<sup>38</sup> Véase B. H. D. Buchloh / J. F. Chevrier / A. Zweite / R. Rochlitz, [2000: 66]

<sup>39</sup> Derrida [1998b: 135-136]. Agradezco a Fabio Vélez por encontrarme esta fantástica cita.

final, ahí conviven también la imposibilidad y vestigios de una épica moderna, del proyecto de la épica moderna. Lo imposible se instaura en toda la lectura de la obra.

Se ganaría tiempo, la vida habrá sido tan corta, si se dejase de hablar mediante enigmas o *schibboleth*. A menos que la contraseña también permita ganar tiempo<sup>40</sup>.

<sup>40</sup> Derrida [1998a: 26]

¿De qué modo permite la contraseña que ganemos tiempo si no es precisamente ante lo equívoco? Las fotografías son perfectamente equívocas, la obra es perfectamente equívoca. ¿Cómo se descifra un lenguaje público? Richter da numerosas claves: no hay nada, conviene mirarlo directamente, y ya está. Se genera una utopía que indica su catástrofe: lo inacabado que tiene forma de ruina, estilo de ruina. El pasado está siempre presente en simulacros, el pasado ora traumático, ora irrecuperable, distinto e indistinto al mismo tiempo. La contraseña, el desentrañamiento, no permite ganar tiempo, la contraseña sólo recuerda la clave: el fallo de la aporía. En cualquier caso inolvidable y alucinante, con regusto pesimista, o tal vez no (probablemente no), he aquí un Richter coleccionista que ejerce la colección, el catálogo.

#### 4. Reseñas (sobre citas, notas, textos y discos)

Art today –or so goes the party blather that has replaced the collective celebration of existence– is the new spontaneity and naivety that we have<sup>41</sup>.

<sup>41</sup> Richter [1995: 129]

The composition of different forms, colours, structures, proportions, harmonies, etc. comes out as an abstract system analogous to music<sup>42</sup>.

<sup>42</sup> Richter [1995: 98]

Gerhard Richter, *The Daily Practice of Painting. Writings 1962-1993*

Como final no quería dejar de lado la insistente preocupación de Richter por la música y su relación con ella. Nombraré tres discos para los que ha hecho una portada o ha permitido que se asocie una imagen en particular:

##### 4.1. *Goldberg-Variationen* (1984)

Lo perfecto es la esperanza, que se relaciona con la música y por ende con el arte en general. «Art is the highest form of

<sup>43</sup> Richter [1995: 100]

hope»<sup>43</sup>, y es que para él, el trabajo que hizo Glenn Gould en las Variaciones Goldberg tiene que ver con la perfección acabada de la esperanza.

19 October 1984. Glenn Gould, Goldberg Variations. For a year, two years, I have listened to almost nothing else. What is beginning to irritate me is the perfection. This totally absurd, boring, malevolent perfection. No wonder he died young. I ought to listen to the radio<sup>44</sup>.

<sup>44</sup> Richter [1995: 111]

#### 4.2 *Kerze I [Candle I]* (1974) que será la portada del disco de Sonic Youth, *Daydream Nation* (1988)

Y presta la imagen de *vanitas* sobre la que hace distintos cuadros (*Skull & Candles*), una vela, a la portada de un disco de ruido experimental, grunge, de Sonic Youth (si las etiquetas son malas para la pintura, también lo son para la música).

13 November 1985. 'I have nothing to say, and I am saying it.' It does not matter what Cage meant by that, or in what context. Every time I suffer by it, it convinces me that I am doing the right thing, the only natural thing. And the Others, so-called, are either wrong, because they make statements, or just as right as I am, because I have been mistaking their works for statements. In defiance of ideology, pictures everywhere therefore say nothing. They are always only efforts to get at the truth(?). I ought to formulate that more precisely. Even if I realize, to my delight, that I am doing the only natural thing, then –<sup>45</sup>.

<sup>45</sup> Richter [1995: 122]

#### 4.3. *Tri-Star* (1981): featuring noises made by a Tri-star airplane motor

Then there is the relationship with music, in my constant efforts to create a structure in musical terms and a varied instrumentation. All these failures!<sup>46</sup>

<sup>46</sup> Richter [1995: 130]

El sonido de un avión. De nuevo y sin dejarnos sorprender, más ruido para terminar.