

da Gerhard Richter, La pratica quotidiana della pittura

1964-65

Note 1964-1965

Quando disegno – una persona o un oggetto – devo prima rendermi conto delle proporzioni, delle risposdenze, dell'astrazione o della distorsione e così via. Quando dipingo da una fotografia elimino questo pensiero cosciente. Non so quello che faccio, il lavoro è molto più vicino all'informale che a una sorta di "realismo". La fotografia possiede una propria astrazione che non è facile da intravedere. È quello che credono tutti oggi. La "normalità". Ma se questo poi diventa "l'Altro", allora il risultato è di gran lunga superiore alla distorsione, come nelle figure di Dalì o Bacon. Immagini di questo tipo possono davvero spaventare.

La fotografia ha sostituito tutti quei dipinti, disegni e illustrazioni che servivano a dare delle informazioni sulla realtà rappresentata. Una fotografia è in grado di farlo in modo più preciso e credibile rispetto ad un dipinto. È l'immagine a comunicare la verità assoluta, perché sembra "oggettiva". Questo è il pensiero comune anche quando la foto è tecnicamente imperfetta e il soggetto poco riconoscibile. La fotografia, contemporaneamente, ha assunto anche una funzione religiosa. Tutti producono le proprie "immagini votive": famiglia, amici. Immagini scattate per preservare la memoria.

La fotografia ha cambiato il modo di vedere e pensare. Le foto venivano considerate vere, mentre i quadri come qualcosa di artificiale. Le immagini dipinte non potevano più essere credibili, la loro rappresentazione era diventata immobile, perché non autentica ma, al contrario, inventata.

La vita comunica attraverso convenzioni, stratagemmi e regole sociali. Le fotografie sono immagini effimere di questa comunicazione, così come lo sono le immagini che io stesso dipingo dalle fotografie. Essendo dipinte, non raccontano più una situazione specifica, e la loro rappresentazione diviene assurda. Sotto forma di immagine dipinta, ha un altro significato e contenuto.

La fotografia è la riproduzione più perfetta: non cambia, è assoluta ma al tempo stesso autonoma, indipendente, incondizionata, senza uno stile preciso. È il mio modello di riferimento sia per ciò che dice, sia per come lo fa.

Una fotografia viene scattata allo scopo di informare. Ciò che importa

all'osservatore della fotografia è il risultato, l'informazione leggibile, l'avvenimento catturato nell'immagine. La fotografia può essere anche considerata come un quadro, ma in questo caso il significato cambia totalmente. Siccome è molto complicato trasformare una foto in un quadro, semplicemente dichiarandolo, sono costretto a riprodurre una copia dipinta.

La prima volta che ho dipinto da una fotografia, mi sono sentito spavaldo e al tempo stesso impaurito, in parte perché ero profondamente colpito dagli eventi legati a Fluxus, ma anche perché io stesso avevo fatto molte fotografie e lavorato per diciotto mesi da un fotografo. L'enorme quantità di fotografie passate quotidianamente sotto i miei occhi avevano creato una sorta di trauma cronico. Sicuramente ci sono altre motivazioni, ma non so quali esattamente.

Non c'è nulla di sorprendente nel dipingere copiando le fotografie invece di fare semplicemente degli ingrandimenti. Tutti quelli che usano le foto, di fatto le "dipingono": sia con il pennello, il collage, la serigrafia o la foto su tela. Ciò che è sorprendente è che voglio realizzare proprio quell'immagine che non potrei produrre in nessun altro modo. Forse sarebbe possibile anche senza il pennello, manipolando l'immagine nella camera oscura. Ma a me questo non interessa perché non ho desideri di manipolazione. Imparerei dei trucchi che potrei ripetere all'infinito. E questo per me è terribile, e anche il risultato non sarebbe buono. Forse le mie idee sono un po' fuorimoda, ma a me piace lavorare in questo modo su una fotografia, quando mi capita tra le mani.

Forse, in realtà, mi dispiace un po' per la fotografia, perché nonostante sia un'immagine perfetta ha una vita così miserabile e io cerco di renderla valida, visibile, di trasformarla insomma (anche se la mia trasformazione è peggiore dell'originale). E io non riesco ad afferrare, immaginare o pianificare questa trasformazione. Questa è la ragione per cui continuo a dipingere dalle fotografie, perché non ne vengo a capo, perché l'unica cosa che si può fare con loro è copiarle in pittura. Mi attrae troppo l'idea di essere alla mercé di qualcosa, di essere così lontano dal governarla.

Sai cos'era fantastico? Scoprire che una cosa così stupida e ridicola come copiare cartoline, potesse invece portare alla creazione di una nuova immagine. E poi, anche la libertà di dipingere ciò che si vuole, senza

167 - 11.2 -

AS

ICONOGRAFIA E FOTOGRAFIA

La tua foto-pittura dell'inizio degli anni '60 possiede una qualità anti-artistica: nega il trattamento individuale, la creatività e l'originalità. Quindi, fino ad un certo punto, tu segui Duchamp e Warhol. La tua pittura, inoltre, nega il contenuto, dimostrando come i temi vengano scelti a caso.

No, i temi non sono stati mai scelti a caso: non quando pensi agli infiniti problemi che ho avuto per riuscire a trovare le fotografie da usare.

Ad ogni modo il processo di selezione era altamente complesso ed esplicitamente motivato? Quando ho scritto nel catalogo di Parigi che la scelta delle fotografie era pressoché casuale quella era un'affermazione molto discutibile?

Forse era giusto che sembrassero casuali.

Allora con quale criterio scegli le fotografie per la tua iconografia?

Certamente per il contenuto, sebbene in passato l'abbia negato dicendo che non aveva niente a che fare con il contenuto, perché doveva riguardare il copiare una fotografia dando una dimostrazione d'indifferenza.

Ora i critici cercano di attribuirti questo interesse iconografico per il contenuto. Ulrich Loock e Harten parlano di una "serie della morte": l'aeroplano, la piramide e l'incidente rappresentano la morte. A me questo tentativo di costruire una continuità del tema della morte nei tuoi quadri sembra un po' forzato.

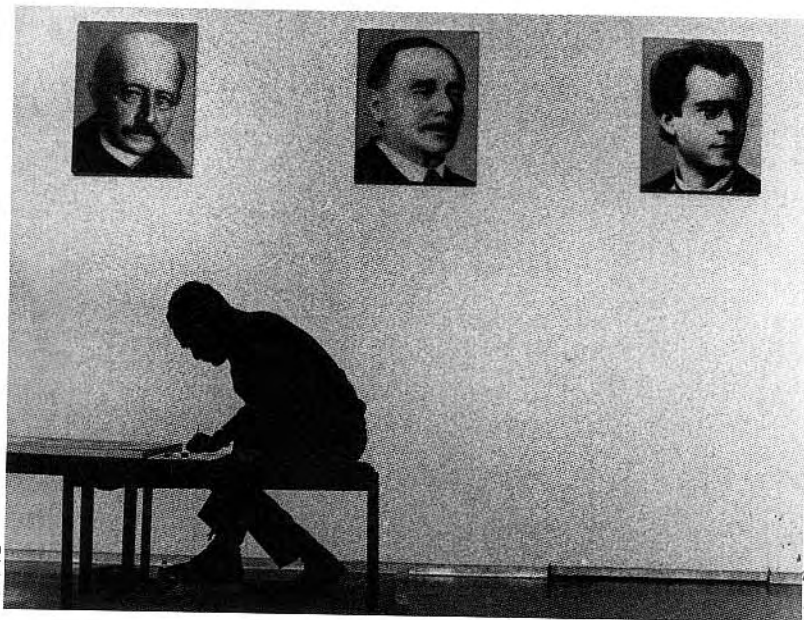
Allora tu credi che io stessi cercando dei temi un pochino scioccanti, mentre invece mi erano del tutto indifferenti?

Sarei d'accordo perché non c'è selezione che possa risultare davvero casuale. Ogni scelta implica una certa attitudine, per quanto complessa e inconsapevole. Ma guardando le tue immagini degli anni '60, trovo complicato leggervi il tema della morte in maniera consistente. Se la cosa riguarda le Acht Lernschwwestern (Otto allieve infermiere) va bene; ma poi arrivano i 48 Portraits (48 ritratti). Non è razionale leggervi la morte come tema. E poi cosa centrano le piramidi con i quadri del Cile? O i paesaggi urbani con i paesaggi di montagna? Gli elementi iconografici possono essere tutti collegati, ma non nel senso di una iconografia tradizionale dove puoi dire: "E questo è il tema della morte". A me sembra davvero assurdo cercare di costruire un'iconografia tradizionale per la tua pittura.

Forse parlando di un tema come la morte si tende a strafare, ma se dobbiamo decidere se sia vero che le mie immagini abbiano a che fare con la morte e il dolore io credo di sì.

Però il contenuto non è l'elemento determinante o decisivo nella selezione.

Questo non lo so, ora faccio fatica a ricostruire le mie motivazioni. Tutto quello che so è che c'erano motivi di contenuto sul perché io scelgo una foto particolare o sul perché ho deciso di raffigurare questo o quell'evento.



1971-72

Pur essendo pienamente consapevole del fatto che il contenuto non può essere più trasmesso attraverso la descrizione iconica? Quindi siamo davanti a un'altra contraddizione: sebbene tu sapessi che fosse impossibile affrontare con una descrizione diretta il tema della morte, ad esempio, hai cercato comunque di farlo.

Da un certo punto di vista non è vero che è impossibile. Un'immagine che raffigura un cane morto mostra un cane morto. Diventa difficile se cerchi di trasmettere un significato che va oltre, se il contenuto diventa troppo complesso per una raffigurazione esplicita. Ma ciò non vuol dire che la descrizione non può trasmettere alcunché.

Ma tu conoscevi i criteri con cui facevi la selezione? Come sceglievi le foto?

Cercavo fotografie che mostrassero la mia vita presente, le cose vicine a me. Sceglievo foto in bianco e nero perché capivo che mostravano tutto questo meglio delle fotografie a colori, più direttamente, meno artisticamente e quindi in maniera più credibile. Ecco perché ho raccolto tutte quelle immagini amatoriali, oggetti banali e istantanee.

Che mi dici dei paesaggi alpini e di quelli urbani?

Li ho realizzati quando non volevo più fare foto-pitture figurative, volevo cambiare rispetto all'affermazione inequivocabile, al decifrabile e alla narrativa limitata. Ero attratto dalle città morte e dalle Alpi, in entrambi i

casi si tratta
contenuto più
Se davvero fin
cominci a fare
quadri astratti
a due livelli co
cominciarono
tecniche, ma ch
Al momento q
tua opera sem
presentata in u
Questo è cer
trucchi o artifi
frontalità con
passava per la
parli di contra
Prendiamo Tis
già in sé entr
astratto, gestua
Novecento: que
della descrizione
dimensioni son
dimostrarne l'i
Il fallimento m
Ma in relazion
In relazione a
Si può formula
La pittura dov
Quindi tu rige
con la mancanz
Sì, perché io sc
più di uno.
Allora la ricer
niente a che far
dare sostanza a
Sì, più o meno
Per cui, agli in
storica, una con
Mi vedo come
in genere, che n

Intervista di Sabine Schütz, 1990

Circa un anno fa, la sua serie 18. Oktober 1977 ha fatto scalpore. Questo gruppo di 15 opere, realizzate con la sua vecchia tecnica della sfocatura di una fotografia in bianco e nero, si confronta con le morti dei terroristi della RAF nella prigione di Stammheim. Ha alimentato un dibattito vivace che si è allargato ben oltre le questioni puramente artistiche. In queste opere la sua preoccupazione principale era di natura politica?

Non direttamente politica, né tantomeno nel senso di arte politica che spesso si pensa sia di sinistra, un'arte che serve esclusivamente a criticare la cosiddetta società capitalista e borghese. Questa non è mai stata una mia preoccupazione.

Ma il tema non solo era estremamente caldo, ma anche di sinistra...

... e ora può essere considerato morto e sepolto.

Esatto. È già storia. La domanda è perché lei ha fatto questi quadri nel 1989 e non dieci anni prima.

Probabilmente questo ritardo era necessario. Ma non posso spiegare con precisione i motivi per cui faccio una cosa piuttosto che un'altra. Queste cose non seguono mai una strategia; si tratta di un processo inconscio. Ora sembra importante, con la caduta del sistema socialista, che queste immagini assumano una componente diversa, più generica, che prima non era così evidente. D'altra parte sono stanco di parlare delle problematiche e dei messaggi dei dipinti. Non voglio limitarli imponendo una mia interpretazione.

Ma oggi lei vede i terroristi come vittime di una falsa ideologia che era destinata comunque a fallire?

Certamente, per quanto possa valere, ma provo anche un certo senso di compassione per queste persone e per il loro disperato desiderio di cambiamento. Capisco molto bene chi trova inaccettabile questo mondo così com'è. Facevano parte di un atteggiamento correttivo che ci mancherà nel futuro. Dobbiamo trovare un approccio critico diverso, meno sentimentale o superstizioso, più realistico, e per tale motivo più efficace.

La serie è stata descritta come la rivisitazione di un genere ignorato dall'arte moderna e contemporanea, la pittura storica. È d'accordo con quest'affermazione?

Non mi interessa. Anche quando lavoravo su questi quadri e capivo che potevano essere considerati dipinti storici, in qualche modo reazionari, non m'importava. È un problema che riguarda più i teorici.

In una nota del suo diario lei afferma che nessuno può dipingere come lei, senza un tema. Questa serie aveva un tema?

Sì, ma quella mia nota si riferiva, più che altro, alle opere astratte e a un generico senso d'impotenza che, sicuramente, può essere trasformato in un tema specifico. Ad ogni modo, a volte, esistono abbastanza motivazioni perché tutto risulti irrilevante e quindi si continui a dipingere e basta.

Quando inizia a dipingere sa sempre cosa vuole realizzare? La si può definire un artista concettuale?

No, non ho mai saputo cosa dipingere, nè come dovrebbe sembrare un mio quadro. Con la serie *Oktober*, come sempre, non avevo alcuna idea di quali immagini sarebbero venute fuori. Avevo molte foto e pensavo, in verità, a qualcosa di diverso. Volevo essere molto più comprensivo e concentrato sulla vita dei soggetti. Ma poi mi sono ritrovato una selezione ridotta: nove motivi e una forte concentrazione sulla morte, quasi contro ogni mia intenzione.

Nessuno si sarebbe aspettato un tema così carico di contenuti da un artista che venticinque anni fa ritraeva un rotolo di carta igienica. Anche il giradischi è un oggetto banale in sé. Ma il suo rapporto con l'oggetto sembra essere cambiato molto nel corso degli anni.

No, non tanto. Un rotolo di carta igienica continua a non essere un soggetto piacevole e non è neanche vero che io sono abbastanza vecchio da limitarmi a soggetti tristi, ma il giradischi è un'immagine molto forte, ovviamente, perché lo spettatore sa che è di Andreas Baader e che l'arma che lo ha ucciso vi è nascosta, e così via. Ciò non la rende un'immagine migliore, ma attrae più attenzione perché vi si legano più piani narrativi.

Dietro al fatto che si trattava, diciamo, di un rotolo di carta igienica o di un'asciugatrice, e ora un giradischi con significati politici specifici, si trova un decisivo cambiamento di coscienza.

Naturalmente. Allora ero più giovane e appartenevo a un clima molto diverso. Da questo punto di vista dovrebbe esserci molta più differenza tra le immagini. Ora mi sorprende la somiglianza, il fatto che sia cambiato così poco: c'è la stessa indifferenza apparente e l'assenza di messaggio. Il rotolo di carta igienica, o l'asciugatrice, proprio come il giradischi, sono una specie di arte per gente semplice, come tanti altri soggetti banali e prosaici.

*I soggetti assumono un valore diverso secondo opere diverse. Ad esempio, il tema centrale della serie *Oktober* è molto diverso da quelli dei suoi lavori precedenti. Possiamo dire che ogni serie mantiene una propria relazione specifica nei confronti dell'oggetto e della realtà?*

Dev'essere così, ma le immagini realizzate in tempi diversi possiedono solide fondamenta, sono io, il mio atteggiamento e le mie intenzioni che possono esprimersi in modi diversi, ma di fatto senza cambiare. La varietà è superficiale, le mie affermazioni sulla mia mancanza di stile o di opinioni erano gesti assolutamente polemici nei confronti delle tendenze

contemporanee che disprezzavo, oppure si trattava di affermazioni sulla difensiva studiate per creare un clima in cui potessi dipingere ciò che volevo. *Lei ha detto che non ha necessariamente importanza ciò che uno dipinge e dipingendo asciugatrici, cervi o casalinghe lei lo conferma.*

Lei può anche vedere tutto questo come un tema coerente e questo è importante. Tutti questi soggetti (l'asciugatrice, la famiglia sul sofà o il cervo) sono assolutamente selettivi.

Ma non c'era anche una punta d'ironia?

Non è il mio modo di pensare. Se mai ammettessi di essere ironico lo farei soltanto per quieto vivere. Naturalmente, a un certo punto, mi interessavano i motivi. Non ho mai trovato ironica l'asciugatrice; c'era piuttosto qualcosa di tragico, perché rappresentava la vita in case popolari dove non c'era neanche spazio per asciugare la biancheria. Era la mia asciugatrice che ho trovato per caso su una rivista, così, oggettivizzata. Oppure le famiglie, spesso si trattava di persone che conoscevo. Se anche non le conoscevo, avevano qualcosa in comune con le persone che conoscevo.

Aveva qualcosa a che fare con la grettezza della classe media?

Nessun dubbio. Ma cosa significa? Non è un concetto che significa molto per me, anzi, mi sembra arrogante.

Cosa le interessava dell'immagine di Hirsch (Cervo), per esempio? Nessuno oggi può dipingere un cervo senza pensare alla parola "bramire", in altre parole, kitsch.

Non è colpa del cervo se è stato dipinto male, un cervo che bramisce sul sofà. Particolarmente per noi tedeschi, che siamo così in contatto con le foreste, il cervo ha una qualità simbolica. Da giovane volevo essere una guardia forestale e mi piaceva trovare un cervo nel bosco e fotografarlo. Qualche anno dopo l'ho dipinto, ma il quadro era un po' meno romantico della mia foto giovanile.

Anche il castello a forma di torta nuziale di Neuschwanstein richiama associazioni kitsch.

Il vero castello è una mostruosità, ma possiede anche un lato seduttivo, quello delle favole, il sogno del sublime, della felicità, e questo è il lato pericoloso; ecco perché si tratta di un kitsch particolare.

Vedo le immagini dei bombardieri come affermazioni contro la guerra.

E non lo sono per niente. Immagini come quella non hanno nessun effetto sulle guerre. Mostrano solo aspetti minimi della guerra, forse soltanto i miei sentimenti infantili di paura e fascino della guerra e delle armi.

Ma si può restare affascinati dall'effetto estetico di un'arma? Non c'è sempre un sentimento di terrore?



J.R.R. CHRISTIE AND FRED ORTON IN TERRY MYERS DA "SAVE THE LAST DANCE FOR ME" SU MARY HEILMANN

(...) Possiamo fortemente affermare le nostre ragioni di una e per una biografia e questo è inevitabile. Perché gli uomini sono irriducibilmente esseri narrabili, narranti.

Richard Rorty dice da qualche parte che viviamo in una storia dopo una storia dopo una storia.

Le storie, sono lo strumento primario attraverso il quale cominciamo ad imparare coscientemente i possibili significati interconnessi del mondo.

Non solo internalizziamo e conserviamo queste storie, ma anche la stessa idea di storia e non l'abbandoniamo mai. In ogni mente umana storicamente e culturalmente specifica c'è uno sceneggiatore e un narratore che non smette mai di scrivere e raccontare queste storie storicamente e culturalmente specifiche.

Se smettessi ora di leggere per 15-30 secondi, quella, sarebbe la voce di cui sentiresti riempire il silenzio eterno. Ha infinite storie a sua disposizione, generi e sottogenesi, trame, digressioni, inizi e finali.

TONY CRAGG

LA PAROLA E LA FORMA

(...) non esistono equivalenti linguistici, scritti o verbali, per descrivere un' esperienza visiva, se non usando i termini più elementari. (...) Tutti i materiali disponibili –ognuno con la propria gamma di colori, forme e figure- che diventano visibili se letti dal nostro occhio discernente, vanno a formare un alfabeto, o un sistema di segni, che rendono la più semplice visione letteralmente indescrivibile. (...)