

Il realismo e le sue illusioni

L'arte di Gerhard Richter, un protagonista della filosofia della riproducibilità, in seno ai rapporti tra pittura e fotografia.

In arte il vero internazionalismo è quello che muove dalla situazione culturale della nazione in cui vive l'artista e che è vissuta come esperienza personale della contemporanea situazione generale. In Europa, che negli anni '60 si è aperta alla nuova autonomia dell'arte americana, la vicinanza di estreme differenze culturali ha mostrato ovviamente che ci sono tradizioni storiche diverse da conservare e superare in ciascun paese. In Europa ce ne sono storicamente di più. Tra gli artisti europei, che in questi anni hanno prodotto un articolato corpo di opere, vige la consapevolezza che la facoltà artistica di immaginare e oggettivare la spinta centrale dell'interesse conoscitivo contemporaneo non può avverarsi solo in modo iconografico o in modo strutturale, bensì che entrambi i modi, come linguaggi complementari, definiscono il rapporto tra 'la conoscenza e l'interesse'. (Jürgen Habermas, 1968)

Si può dire grosso modo che mentre in Italia l'arte maggiore ha sempre cercato di approssimarsi alla vita e alla realtà, in Germania l'arte tedesca è stata più incline a corrispondere al desiderio di un mondo etico d'introversione dagli aspetti

di Marlis Grüterich

più irreali. Qui gli artisti degli anni '60 sono stati veramente contemporanei ogni qualvolta hanno compreso che esercitare la critica mediante l'arte dipende dalla propria emancipazione personale, socialmente non garantibile, e dalla capacità individuale di porsi tra l'identificazione impegnata nelle condizioni generali dell'esistente e la distaccata autoriflessione. Secondo Richter « si può solo essere precisi nei confronti dell'informe (del fallibile) perché non c'è altro ».

Per Richter fare pittura non è un problema isolato, ma se ne serve come mezzo articolato e preciso per definire l'immagine contemporanea. Lo considero il maggiore rappresentante della pittura contemporanea tedesca. Pratica il suo mestiere come filosofia semi-empirica ove le idee non sono predeterminate ma si determinano nel corso e nei rapporti dei vari lavori. Dopo gli isolati sforzi dell'Informale di creare un metalinguaggio personale e universale, Gerhard Richter ha capito che è privilegio dell'arte poter produrre il suo metalinguaggio all'interno del suo proprio linguaggio pratico ed assicurarsi una relativa oggettività me-

dante rapporti dialogici con gli altri linguaggi contemporaneamente parlati.

Benché allarmato dalla dottrina del cosiddetto realismo socialista nella Repubblica Democratica Tedesca (dove ha vissuto fino al 1960), Richter considerava scetticamente l'ideologia dell'Occidente. Per non cadere nella trappola di un'illusoria libertà consumistica, trattava la pittura per distinguere ma non sotto-dividere quello che si vede e quello che se ne pensa. S'impegnava a indicare il reciproco condizionamento tra le immagini convenzionali cariche di contenuto e i modi attuali della percezione. Le forme più ovvie di *Weltanschauung* ma incomprese come tali erano e restano le foto ricordo e le illustrazioni dei giornali; è lì che l'illusione di una libertà personale si mostra in modo involontario e perciò più autentico. Dal 1962 (data che l'artista indica come inizio dell'opera che per lui conta), Richter è così andato sviluppando una *pratica teoria estetica dipinta* [s'intenda il concetto di 'teoria pratica' applicata all'estetica mediante la pittura, N.d.T.], tramite la produzione d'immagini dipinte convenzionalmente su tela. Per identificare i linguaggi d'uso sociale avvicinava le loro connotazioni alla pittura, costituendo così un loro comune metalinguaggio.

All'inizio Richter ha dipinto la inesattezza contingente e retrospettiva dell'immagine di consumo, della riproduzione che manipola la percezione e la comprensione delle masse. Ecco la foto ricordo; le foto di famiglia che ripetono l'idea della gerarchia familiare; le foto di campagna o del mare, riprese soltanto durante le feste o le vacanze, che sono i segni compensatori di normali mancanze psichiche di prima mano; i ritratti fotografici di celebrità pubblicati dalle riviste, celebrità sconosciute di persone e più o meno dimenticate ma non per questo meno drammatizzate. Ecco le immagini che rappresentano la forza materiale che commuove le masse popolari. Una visione anti-illusionistica che voglia estendersi fin qui, deve prendere in considerazione questi bisogni reali — anche se creati artificialmente — e rivedere la loro dialettica. Ma poiché l'arte non ha potere diretto se non diretta rilevanza come parte dell'intera prassi sociologica, Richter ha falsificato (Popper) le prove visive del bisogno esistente di immagini non riflessive — distanziandosi al con-



Gerhard Richter, Capri e Vesuvio, olio su tavola, cm. 70x100. Uno dei lavori di Richter in cui l'artista parte dalla realtà riprodotta fotograficamente, per giungere a rappresentarla pittoricamente. L'opera riprodotta fa parte della serie delle 'panoramiche aeree di città', iniziate da Richter nel '68/'69. In esse, come nelle precedenti foto-pitture, l'artista cerca di far coincidere la formula illusionistica della realtà fotografica con quella concreta della pittura di cui si serve proprio per comunicare l'immagine di una realtà antiillusionistica.

tempo da ogni positività alternativa.

Era l'elaborazione di un modo pittorico e un'ottica discorsiva — *il dipingere con la sola gamma dei toni grigi* che includono i diversi colori corrispondenti alle diverse realtà difficili da discernere. L'uso dell'oscuramento artificiale mette in chiaro il contenuto oscuro di immagini ritenute facili e innocue e belle. Così Richter ha utilizzato la qualità inevitabile dell'illusione visiva propria della pittura per poter dipingere l'immagine delle illusioni generali. Cancellando un po' noti motivi dapprima copiati con esattezza, ha fatto la pittura *ri-produttiva* della *ri*-produzione fotografica. Ha dipinto la costituzione della qualità psichica e razionale della fotografia massificata.

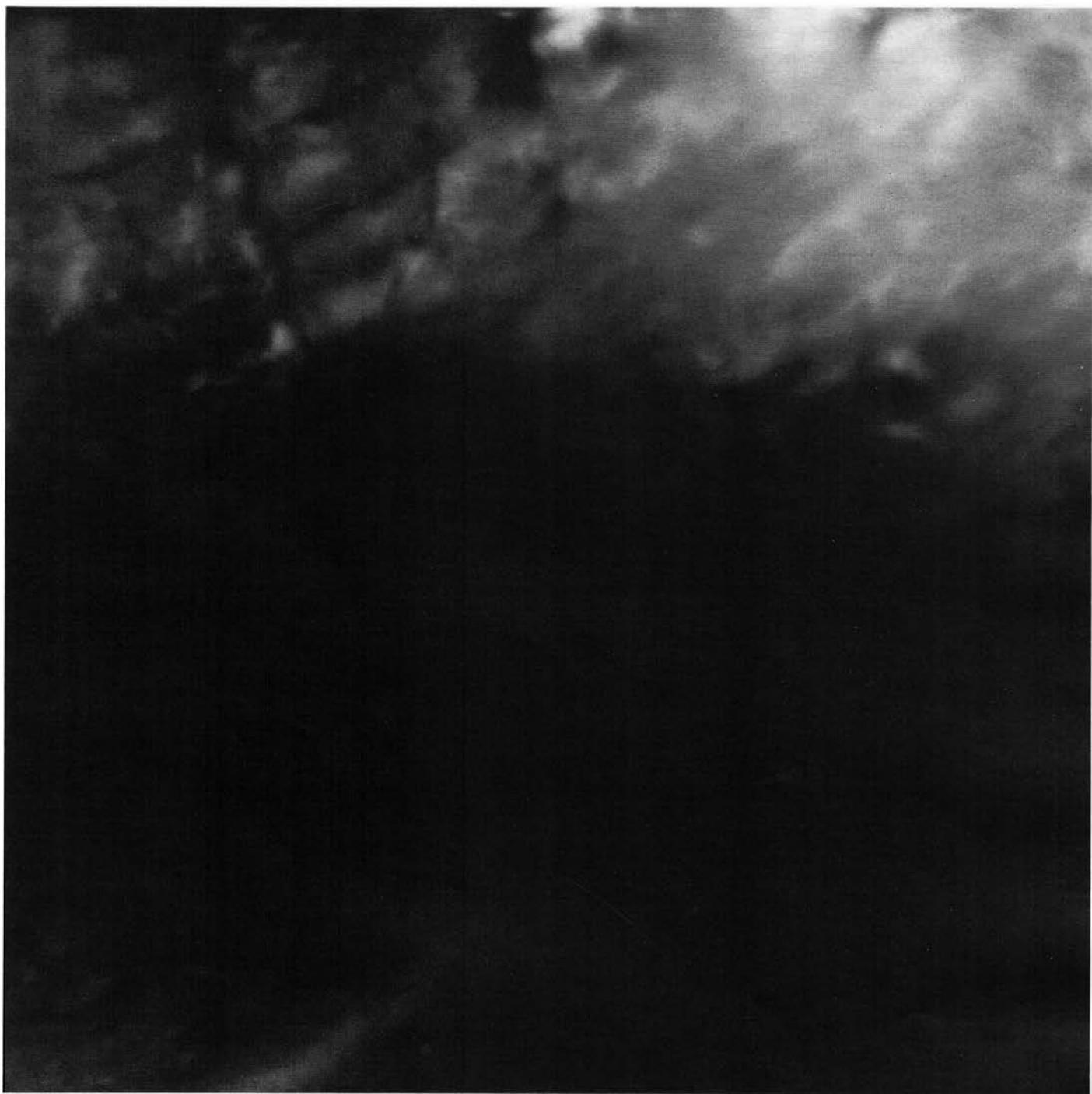
Per Richter, che voleva dipingere/ri-trarre la psiche manipolata, l'immagine sempre perfetta della foto non poneva problemi stilistici di composizione plasticità, come invece per i pittori iperrealisti che dalla foto traggono di solito una natura morta. A Richter la foto consumistica forniva l'insieme di tutti i diversi momenti dell'autentica fisionomia mentale dei fotografi; nell'illusione tipica della ripetizione che non cerca di capire gli impulsi personali, ma dice ciò che si sa già. Questa 'comunicazione' retrospettiva è la concreta vaghezza della realtà riprodotta che Richter ha voluto oggettivare introducendo la coscienza della sua 'fallibilità'.

Nel 1968/'69 un'ampia serie di panoramiche aeree di città completava la *reciproca riduzione linguistica della formula illusionistica figurativa e della concreta formula pittorica*. Avvicinando entrambi alla superficie della tela Richter non ha lasciato altro che la loro pelle comune. Col risultato di labirinti di macchie pastose in cui né il motivo né la pittura barocamente circoscrittiva indicavano un modo di orientare la vista sospesa oltre le coordinate d'uso. Nel '70 i 'particolari' pseudo-veristi e le 'tracce della città', e nel '71 le cosiddette 'giungle' (le pennellate che nel catalogo della personale alla Biennale di Venezia del '72 figurano senza titolo), hanno spinto all'estrema negatività l'assenza di un unico, sicuro punto di vista. Unica concretezza è rimasta una macchia (un groviglio) di pittura svuotata. Una dramaturgia sdrammatizzata su grandi formati che accentuano il luogo del quadro come scena del 'particolare', trasferiva l'iniziativa del 'tutto' non percepibile allo specifico processo di finzione della realtà dipinta. L'artista, che dispone di un mezzo di riflessione più empirico del pensiero concettuale del filosofo, *può relazioneare l'idea di fallibilità a se stessa mediante la stessa pittura*. Può verificare le conseguenze della sua azione di stabilire vari rapporti dipinti mentre ancora procede in via sperimentale.

Nel 1972 le 'pennellate' (colori primari mescolati con movimenti a spirale continui e regolari) e i 'campi di colore'



Gerhard Richter, *Helga matura*, 1966, cm. 200x100. Richter, all'inizio della sua attività, riproduce con i mezzi della pittura immagini fotografiche. I tratti sfocati della sua fotopittura danno l'impressione di una foto mossa e indicano con chiarezza l'intenzione dell'artista di riportare sulla tela la distorsione contingente e retrospettiva dell'immagine di consumo, delle riproduzioni che deviano la comprensione e la percezione corrette da parte della massa. Foto ricordo, di famiglia, foto di personaggi celebri, eccetera, sono immagini consumistiche usate da Richter come altrettante sintesi di un atteggiamento comune a certa fotografia che attraverso l'illusione che nasce dall'immagine riprodotta non fa che dire cose già note. L'indefinitezza della realtà oggettivata da Richter nell'identità tra pittura e fotografia conduce alla consapevolezza della fallibilità dell'immagine.



Gerhard Richter, *Bild*, 1976, cm. 200x200. Questo lavoro fa parte dei 'quadri grigi' alla cui produzione Richter lavora dal 1972. L'opera si presenta come una superficie statica di colore denso e uniforme, mos-
sa unicamente da pennellate distribuite sulla tela in un groviglio con-

tinuo e indistricabile. Nel lavoro riprodotto, che è tra i più recenti, Richter ha usato soprattutto il grigio, apparentemente senza alcuna variante. L'apparente identità dei 'quadri grigi' è così messa in discussione solo dal fenomeno o dall'abitudine a vedere dello spettatore.

(rettangoli o quadrati di tonalità che risultano dalla regolare moltiplicazione per quattro dei colori primari e vengono adoperati casualmente sulla tela) hanno mostrato la massima diversità neutrale non prefigurata. Lo spettatore stesso può organizzare la leggibilità di questa realtà coloristica. Dopo il '72, i quadri grigi radicalizzano definitivamente il progetto iniziale del '63 — secondo cui ci vuole la medesima precisione sia per la realtà prefigurata sia per la pittura da configurare. Nonostante sia anti-illusionista, Richter non esclude a priori le illusioni per non togliersi la base di conoscenza concreta tramite il procedere letterale dell'azione di dipingere. Le supposizioni più radicali della critica pittorica diven-

tano così parte del mondo criticato come loro estensione complementare.

Le pennellate di grigio terminano con uguale dispersione su tutta la tela. Solo una parte dell'azione pittorica, dei colori originali e delle tonalità mescolate all'inizio, rimane leggibile. Mentre i gesti del dipingere si assomigliano sempre più, i colori sono differenziati all'inizio per poi avvicinarsi alla valenza del grigio. Questo *metodo soggettivo-oggettivo* dimostra fino a che punto l'uguale rimane l'uguale e il diverso diventa uguale per distinguersi solo come contingenza dei vari momenti diversi. Viene anzi indicato il *limite scivolante della differenziazione*. Vediamo generalizzarsi l'osservazione di Delacroix circa il verde vivo dei

prati di Gainsborough ottenuto dipingendo con tanti verdi diversi.

Negli anni recenti Richter ha usato soprattutto il grigio che contiene tutti i colori e quindi non è mai lo stesso grigio. Il grigio assoluto 'solamente' ideato non si può dipingere. La massima somiglianza è raggiunta con un grigio medio differenziato con pennellate in varie tonalità; così il pittore fa vedere i suoi ingredienti personali a chi si sposta con il suo punto di vista davanti ai quadri.

L'esperienza dei quadri grigi ha elevato a principio *la indagine del rapporto tra concepire e fare un'immagine e tra i mezzi rappresentativi della pittura stessa*. Lo si vede nella serie dei cinque quadri del 'turista' e in quelli che lo precedono

e lo seguono. Questa 'divagazione' sul turista che vuole vedere tutto da vicino, ma gli è impossibile farlo restando turista, e quindi muore perché ritiene innocui i leoni del parco nazionale, perché li vede solo come natura o animali da fotografare (riprodurre) — questo discorso in 5 tele conclude l'interesse di Richter per l'immagine fin qui esaminato. La foto del turista — o piuttosto del suo piede rimasto fuori dalle fauci del leone, una foto presa dal compagno che non poteva aiutarlo — non è verificabile; così come l'immagine dell'Annunciazione con la Vergine. L'illusione della foto naturalista è esposta come verità al di fuori di ogni verifica personale. Il ritratto pittorico dissolve la storia in macchie concrete. Queste sono l'immagine diretta del potenziale illusionistico dell'immagine fotografica. Dipinte con cura e perfezione, le macchine contengono tutta la storia della mentalità informale.

Nel '73, mentre dipingeva le 'finzioni' reali di pittura, Richter scioglieva in aloni di colori diffusi la *Annunciazione* del Tiziano della Scuola di San Rocco a Venezia. La bellezza dell'opera tizianesca è relativa alla visione di una fede storicamente certa che non è più la nostra e quindi non è ripetibile. Desiderando ac-

cedere alle fonti della convincente bellezza pittorica dell'immagine, Richter l'ha rimessa in questione come pittura, che è lo strumento del pittore.

Questi due cicli testimoniano lo sforzo di Richter di *sciogliere l'estetica come teoria critica per riapprenderla tramite una più reale pratica conoscitiva di una possibile pittura contemporanea*. Donde il suo attuale interesse di avvicinare la pittura rappresentativa alla pittura autorappresentativa come due linguaggi conosciuti. Nei recenti quadri con macchie grige autonome abbiamo immagini approssimative. Rappresentano approssimativamente l'idea di un radicale mutamento delle categorie problematiche. Richter manipola l'entusiastica ricettività dei Surrealisti di fronte al caso come incontro con la verità priva di senso, e la media come soggetto di considerazioni modali e concettuali. Le macchie tra loro collegate rappresentano il grado di precisione dell'immagine che il pittore può raggiungere muovendo da punti di partenza giusti oppure falsi.

Nel grigio medio differenziato della pittura di Gerhard Richter c'è l'esemplare linguaggio simbolico di base capace di rimettere in questione anche le condizioni fondamentali dell'organizzazione

sociale — più mascherate in Germania che altrove. Se l'organizzazione sociale è prolifica di illusioni, l'anti-illusionismo dell'arte parla del significato delle illusioni dominanti. Da quando gli artisti hanno cominciato a definire loro stessi i soggetti del lavoro conoscitivo dell'arte, resta la difficoltà di congiungere l'interesse generale con la forza impegnata di individui isolati. Da quando Baudelaire ha celebrato il dramma coloristico di Delacroix come identità romantica tra la storia e l'utopia collettiva e personale, l'arte si pone il dilemma del tardivo sottosviluppo culturale in un mondo di alto sviluppo produttivo e commerciale. Siamo arrivati, mi pare, al momento storico in cui alcuni artisti tendono a fare un'arte radicale che indica le risorse storiche di una comunità alternativa basata sull'autonomia d'intervento da parte di individui riflessivi ed attivi. L'impossibilità di proclamare le immagini di questa cultura alternativa collettiva all'esterno della piccola famiglia del mondo dell'arte, non è un problema che un artista possa risolvere da solo. Come ho cercato di mostrare, un artista come Richter può però proporre la sua anti-tesi sociale che conserva la facoltà di un'autentica autocostituzione storica. ■



Gerhard Richter, Ritratti, 1971/72. Si tratta di una serie di circa 50 ritratti esposti alla Biennale di Venezia del 1972 e dipinti appositamente per la Biennale da Richter in un solo mese. Questi ritratti, tipici esempi di traduzione in immagine pittorica della realtà fotografica, sono ripresi da vecchie foto di uomini celebri, filosofi, poeti, musicisti, ecc. Precedentemente Richter aveva esposto in Italia nel

1969 al Naviglio di Milano. Dopo la Biennale, una serie di opere fondamentali per la sua evoluzione pittorica, in cui l'immagine dell'Annunciazione della Vergine del Tiziano è sciolta in aloni di colore diffuso, fu esposta nel 1973 alla galleria Bertesca di Milano. All'artista, considerato uno dei maggiori esponenti dell'arte tedesca, è dedicata una delle 4 mostre che hanno inaugurato il museo Beaubourg.