

Actos de pintura y actos de imagen a través de índice en la obra de Gerhard Richter

Image Acts and Painting Act through the Index Concept in the Work of Gerhard Richter

Víctor Murillo Ligorred

Departamento de Expresión Musical, Plástica y Corporal

Universidad de Zaragoza, España

vml@unizar.es

Resumen

El presente artículo trae al frente el análisis de la obra de las fotopinturas de Gerhard Richter en términos de índice, en tanto que reflejan una causalidad con el modelo del que parten y son construidas desde el antiestilo propio de la mecanicidad de su ejecución. Esta circunstancia en su definición hace que se establezca una relación sobre los significados de las imágenes en relación con los actos. Para ello, primero se centra el discurso en tanto que índice, una hibridación entre fotografía y pintura. Seguidamente, se analizan los actos de pintura según Osborne y cómo revierten en la obra de Richter. En tercer lugar, se analizan los actos de imagen en el sentido de Bredekamp; para, en cuarto lugar, aplicar esta teoría a las fotopinturas del artista. Por último, se reflexiona sobre la convivencia en la obra foto pictórica de los dos tipos de actos, distintos y cada uno en su interpretación, a través del concepto de índice.

Palabras clave: Índice, pintura, actos de imagen, actos de pintura, Gerhard Richter.

Abstract

This article brings to the forefront the analysis of the work of Gerhard Richter's photo-pictures in terms of index, as they reflect a causality with the model from which they start, and are constructed from the anti-style of the own mechanics forms of their execution. This circumstance in its definition causes that a relation is established on the meanings the images in terms of acts. To do this, the discourse first focuses on index terms, a hybrid between photography and painting. Next, the painting acts according to Osborne and how they revert in the work of Richter are analyzed. In the third place, the image act in the sense of Bredekamp are analyzed; in fourth place, apply this theory to the artist's photo-paintings. Finally, we reflect on the coexistence in the pictorial work of the two types of acts, different and each one in its interpretation, through the index concept.

Keywords: index, painting, image act, painting act, Gerhard Richter.

Las fotopinturas como actos a partir del índice

La obra pictórica de Gerhard Richter responde a uno de los denominados proyectos de hibridación surgidos entre la fotografía y la pintura en la década de los años sesenta. Estos imaginarios abandonan una técnica pictórica tradicional, basada en modelos referenciales propios de la historia del arte, para embarcarse en un debate de lo fotográfico en su relación con una suplantación de lo pictórico. Dice Richter, no tiene sentido pensar un cuadro hoy. Solamente a través de la imagen fotográfica tiene sentido seguir pintando (Lang 34). Desde esta mirada, las imágenes creadas por Richter atesoran ese sentido indicial del registro o la huella, puesto que trasladan punto por punto la imagen de la foto al cuadro y se identifican con la mecanicidad y el antiestilo propio de cualquier fotografía (Edwards 33). El índice se traspone a través de los emborronados de las imágenes, de los difuminados que, sumados al proceso antiartístico y amateurista refuerzan la idea de una pintura técnica.

No hago difuminados. El hecho de que difumine no es el rasgo más importante ni una característica distintiva de mis cuadros. Cuando deshago demarcaciones y establezco transiciones, no lo hago con la intención de destruir la representación ni para hacerla más artística o menos precisa. Las transiciones fluidas, la superficie lisa e igualadora, clarifican el contenido y hacen la representación más creíble (un empaste allá prima recordaría demasiado a Pintura y destruiría cualquier ilusión) (Richter 19).

Desde su propia convicción, solamente pueden establecerse transiciones a través de los alisados y de la homogeneización de la superficie mediante barridos. Así, las fotopinturas de Richter pretenden ser fotografías en un sentido amplio y, para ello, responden a un arte de máquina, consiguiéndolo a través de su relación con el índice. Las fotopinturas entran en una suerte de final del arte, el cual, concebido desde la vanguardia, recoge una utopía en ellas mismas. A este respecto, Osborne escribe que este tipo de obras (las fotopinturas), al estar hechas desde un pretendido final del arte, amplían y mantienen viva esa esperanza con su apariencia ("Imágenes" 110).

Las imágenes que Richter crea con pintura fijan su atención no en el sujeto, sino en el objeto; se crea una transformación hacia una objetualidad de la obra, es decir, pasan de la objetividad de la foto, a la objetualidad del cuadro. Este estatus de obra de nueva factura, a medio camino entre la foto y la pintura, permite una clasificación entendida desde las teorías interpretativas, centradas en los actos. Para ello, se distingue entre los actos de pintura de Osborne primero y, después, y en un sentido distinto, en los actos de imagen de Bredekamp. Los actos de pintura respecto de los actos de imagen son dos términos distintos y diferentes, sin embargo, ambos son traídos al frente por el concepto de índice desarrollado en las fotopinturas. Para comprender de qué manera estos actos se entienden única y exclusivamente a través del índice y las fotopinturas, cada uno en su análisis, comenzamos a describir y desarrollar en qué

consisten, tanto un tipo de actos como los otros de forma separada, puesto que, y como decimos, no se refieren a la mismo. Primero, se desarrolla el término de acto de pintura de Osborne y en la relación que establece este tipo de acto con la obra de Richter en tanto que índice. Una vez desarrollado el primero de los actos, se comienza con la teoría de Bredekamp y sus actos de imagen o icónicos, más concretamente, en el estudio que centran los actos de imagen intrínsecos respecto a las imágenes de las fotopinturas.

Los actos de pintura según Osborne

El propio Osborne, refiriéndose a Richter y consciente del juego que establece el pintor cuando se embarca en un proyecto de suplantación de lo pictórico a través de lo fotográfico, analiza este hecho con la intención proponer un significado a este tipo de imágenes de nueva factura. En su análisis, Osborne no considera a las fotopinturas como cuadros tradicionales, puesto que no lo son —responden a una mecanicidad y tecnicidad propia del antiestilo— y los designa como actos de pintura. Tal denominación se debe, principalmente, a que se muestran en la doble negación Richteriana. La imagen se presenta en una doble dimensión puesto que la pintura se muestra en forma de fotografía, y esta, a su vez, en forma de pintura. Esta es la doble negación a la que se refiere Osborne¹ y a partir de la cual emerge el acto de pintura, entendiendo estas obras, además, como obras *ready-made* (Osborne, “Painting” 110). El proceder de Richter no puede enfocarse en pintar obras de una forma tradicional como hacían los pintores, sino en crear fotografías con pintura, esa es su verdadera intencionalidad, una condición que le vale el apelativo de pintura *ready-made* puesto que se presentan en una suerte de imágenes encontradas, a medio camino entre el objeto formal al que representan y la materialidad del objeto representado.

La ilusión fotográfica creada, la tecnificación meditada y ejecutada mecánicamente —pinto igual que una cámara de fotos— es la que le confiere el estatus de registro o huella en tanto que índice. Esta es la cuestión fundamental que sitúa a estas imágenes en la teoría del signo indicial: de la fotografía, a la pintura de Richter. El artista en sus formas de proceder huye de los empastes, de las pinceladas, de todo gesto que recuerde a un cuadro tradicional; su objetivo es el de realizar una imagen técnica, mecanizada y con la ilusión de ser inmediata (Flusser 31). El hecho de pertenecer a la huella mecanizada, a la pretensión de mostrar la certificación de una realidad empírica y con la intención de presentar la inmediatez de una fotografía concreta le confiere el estatuto de acto de pintura señalado por Osborne, (“Painting” 110). Frente

1 En este punto, Osborne trata extensamente los postulados de Hegel en relación con el tema de la negación y cómo Adorno, a través de su teoría, rompe con esa Filosofía en su *Dialéctica Negativa*.

a la inmediatez de la fotografía y de su rápida visualización, la nueva condición de imagen pintada (es decir, de imagen que pertenece al territorio de lo pictórico a pesar de ser negada) refuerza la capacidad para ser observada con detenimiento. Se establece una pausa que, previamente, en la fotografía no hacía el espectador. Richter convierte a la propia imagen fotográfica en un artefacto visual en forma de pintura, un *ready-made* cercano a los territorios del arte, a través de la propia plasticidad de la técnica, a pesar de ser negada (“Painting” 109). Todas las fotopinturas reiteran una pesada carga anodina, banal y antiartística, representada mediante la tecnicidad que Richter incorpora al cuadro creando verdaderos índices. Esta condición es compartida en todas las obras correspondientes a la clasificación como fotopinturas como señalan Lang (190) y Osborne (“Painting” 107). Richter apunta “no copio las fotografías con laboriosidad y gran esmero artesanal, sino que desarrollo una técnica racional. Una técnica que es racional porque pinto como una cámara fotográfica y el resultado es tal como es porque utilizo otra manera de ver las cosas que surgió con la fotografía” (Richter 19).

De manera concreta, y a la vista de lo expuesto, la primera negación comienza en la huida de la pintura hacia la fotografía.² En este sentido, hay una suplantación de lo pictórico a través de lo fotográfico, por lo tanto, esas obras no pueden entrar en los cauces tradicionales de las pinturas. Lo fotográfico invade la escena, capturando la esencia pictórica, y transformándola en cuasi fotografías (Osborne, “Painting” 106). La fotografía en Richter es mucho más que un modelo, podría prescindirse de ella y su obra seguiría teniendo carácter fotográfico como señala él mismo (Richter 18). Esto se refuerza al tratarse de obras que muestran fotografías o que pretenden serlo; la cercanía con el modelo las sitúa en un plano donde se relacionan el propio documento fotográfico con su propia representación.

Richter, con su obra, asume la condición fotográfica que tiene toda la sociedad de la segunda mitad del siglo xx (García Varas, “Imágenes” 32). Todo lo que nos rodea posee enfoque fotográfico, todo es imagen técnica y, en esa globalidad, todo se dobla ante la conquista de la imagen fotográfica. Esta pasión por lo fotográfico es la que condiciona el pensamiento pictórico. Si todo es fotografía, Richter pinta un mundo fotografiado (Edwards 32). Por tanto, la primera negación respecto a lo pictórico está auspiciada por ese secuestro del espectro fotográfico a todo el resto del pensamiento.

Por otro lado, se sitúa la segunda negación en la medida en que se define como su propia condición icónica. Su propia génesis física, en tanto que pintura, no permite que sean verdaderas fotografías. Sí, es cierto que reflejan en una parte esa indicialidad, al menos como huella mecánica; definida como índice histórico según Osborne (“Imágenes” 335). También es cierto que certifican una realidad empírica

2 La negación también es advertida por Domingo Hernández Sánchez. Advierte la negación del retrato clásico, y del convencionalismo de la pintura en el tratamiento como fotografía (Hernández Sánchez 95).

en tanto que se basan en la indicialidad de la imagen fotográfica; pero, a la vez, su procesualidad se contrapone a la inmediatez de la instantánea fotográfica. Desde esta perspectiva, las imágenes muestran una segunda negación, puesto que tampoco pueden considerarse fotografías en el sentido estricto de la palabra, por ese carácter manual-procesual descrito en la praxis pictórica (Osborne, "Painting" 109). A este respecto García Varas escribe: "De esta manera, Richter se beneficia, por un lado, de la referencia fotográfica a la realidad, pero elimina así mismo su inmediatez: muestra la continuidad, esa intimidad, pero, al dejarla en suspenso, obliga a mirarla, fuerza a reflexionar sobre ella" (García Varas, "Imágenes" 26).

La imagen que pinta Richter obedece a ese carácter mecánico señalado, pero, precisamente, por esa falta de concreción y suspenso de la definición, nos fuerza a mirar más allá de la inconcreción pintada. A partir de este forzamiento es cuando comienza la reflexión del artista y, en ese mismo punto, la del espectador. La obra de Richter en esta segunda negación sostiene la carga de la imposibilidad de su representación en tanto que fotografía: la obra presenta, al mismo tiempo, la pretendida inmediatez diseñada por el artista en tanto que fotografía —deja ver tanto el original fotográfico como la reelaboración del mismo— y, a su vez, el desenmascaramiento de la continuidad que separa la pintura de la fotografía. Según Osborne, la utopía en la obra del pintor reside, precisamente, en esa doble negación; primeramente de la pintura a través de la fotografía, y una segunda negación de la fotografía en la pintura. Estas formas de aparecer —y desaparecer— en el cuadro, como fotografía o como pintura hacen de la obra, no una pintura, sino un acto de pintura (Osborne, "Painting" 110).

Esta condición de doble negación de la pintura es la que mantiene a la pintura viva, puesto que el discurso emprendido por Richter se desarrolla en términos titánicos, de lucha y tensión, contra su propia impugnación. Como Germer señala, por mucho que pueda parecer a la hora de comenzar a pintar de nuevo, "El acto solo puede llevarse a cabo de forma individual y en un sentido puramente intelectual" (25). Porque, si tiene sentido pintar en la época de la técnica y de su reproductibilidad, solo es posible hacerlo como Richter propone, desde la negación de lo negado, tanto de lo pictórico en lo fotográfico como de lo fotográfico en lo pictórico.

Igualmente, Osborne señala que si la pintura después del *ready-made* debe restablecer la relación con su oficio, esta solo lo hará posible en su condición de pintura, pero nunca más como un estatuto para el arte ("Painting" 112). En otras palabras, Osborne postula que la pintura más allá de esta condición de *ready-made* iniciada con Duchamp no quedará nunca más en la condición previa en la que se encontraba. La restitución del estatuto artístico de la pintura se equilibrará de otra manera, si puede hacerse, pero nunca en el sentido en el que se encontraba antes de emerger como *ready-made*.

De ahí que estas estrategias artísticas tengan que ver con la teoría de los actos de pintura y no con una pintura en el sentido tradicional del término. Estas imágenes realizadas con pintura cambian de forma irremediable la manera de entender el me-

dio. Desde este punto de vista, parece que la obra de Richter es la culminación de un proceso puramente moderno, el cual cierra la puerta de una *innovatio* gestada durante la vanguardia. De este modo, en las postrimerías de la modernidad y los albores de la posmodernidad los actos de pintura, en tanto que imágenes *ready-made*, suceden en el ocaso a las grandes pinturas.

Osborne reitera su postura de actos de pintura al mismo tiempo que la relaciona con una consecuencia lógica en el discurrir de la historia, así como con su particular crisis en el debate de la pintura y su representación. Las pinturas de Richter marcan el proceso histórico de su producción, el paso por la crisis de la pintura y todo eso se hace con y desde la pintura —eso sí, entendida como un arte de máquina—. Pensativamente exploran las fuentes y dimensiones de esa crisis a través de las apropiaciones de los actos de pintura, por los cuales el artista no puede hacer otra cosa que oponerse, incluso en la medida que lo confirma, al acto mismo de su lucha. Sin embargo, esto no quiere decir que Richter con su astucia no posponga un predeterminado fin de la pintura. En este sentido, el acto de pintura tiene que ver con el *ready-made* y este, a su vez, con la condición indéxica de esas imágenes mecánicas y técnicas. Por todo ello, el acto de pintura viene determinado por la indicialidad de las imágenes y cuadros, traídas al frente por la trasposición punto por punto de la imagen técnica. La pertenencia al mundo de los índices hace que este tipo de imágenes puedan establecerse como actos de pintura.

Los actos de imagen o icónicos en el sentido de Bredekamp

El concepto de acto de imagen en la traducción de García Varas (“Imágenes” 25) primero, o en la traducción posterior de Rudolf Mur del propio libro de Bredekamp *Teoría del acto icónico* (2017) como acto icónico, puede ser entendido, de manera simple, como aquellos actos que dan cuenta las imágenes al desarrollar formas de crítica propias (García Varas, “Imágenes” 22). Para entender claramente qué significa esto, y cómo es entendido en la relación que establece con la obra de Richter, debemos situar el discurso en sus términos oportunos en la relación existente entre lo icónico y lo indicial para el tipo de imágenes que se analizan. Es decir, en primer lugar, situamos a las imágenes en su clasificación como signos dentro del mundo de los iconos y, además, en segunda instancia, pueden también pertenecer al mundo de los índices, cuando estos iconos tienen una pertenencia o memoria con el objeto que representan; una conexión física con este, una relación de facto —con la fotografía a la que pertenecen—.

Estas imágenes en tanto que índices, iconos a todas luces, muestran las formas de aparecer del objeto al que representan. Tienen que ver, de forma análoga, con los predicados que muestran los atributos de un objeto. En primer lugar, el *acto* de la imagen en sí está relacionado con el aspecto de la imagen misma, con su propia apariencia. Qué vemos en ella. Esta cuestión está íntimamente relacionada con el tema de la visualización de la imagen, con su *default-mode* señala García Varas (“Imágenes” 22).

Puesto que la comunicación más básica y elemental que existe en términos icónicos es esa visualización, *qué vemos* en la imagen que se nos muestra. Así, esta teoría de la representación icónica integra y expresa, al mismo tiempo, dos vías de estudio: por un lado, la referencia de la imagen, sus “modos de aparecer,” unos modos que deberán ser estudiados en la medida que surgen de las formas características visuales, de qué vemos en el objeto. Y por otro, en “La forma visual de darse el propio objeto dentro de una teoría de los actos de imagen” (García Varas, “Imágenes” 22). Esta situación origina un estudio de las formas de comunicación icónicas y sus consecuencias entendidas en un amplio sentido (Bredekamp, *Teoría* 52).

Por ello, los actos de imagen habrán de ser estudiados concretamente en su función comunicativa y esto, precisamente, es lo propuesto por Bredekamp (*Teoría*). Esta teoría de los actos de imagen, en el sentido de Bredekamp (*Teoría*), se centra particularmente en la imagen misma y cómo esta, a partir de su iconicidad, establece una crítica en términos icónicos por sí misma. A partir de lo expuesto, Bredekamp estudia el significado de las imágenes analizando si el tipo de actos o gestos que producen ellas mismas atiende a su contexto, objetivos y efectos (García Varas, “Imágenes” 23). En ello, describe tres grandes formas de actos de imagen. Para este estudio, la forma más interesante es el tercer tipo de acto de imagen, el denominado como acto de imagen intrínseco. El tercer tipo de acto es interesante para este estudio de caso en la relación que presenta con el concepto de índice como se analiza en los ejemplos. Pero, para ello, primeramente se deben explicar los otros dos tipos de actos de imagen, el esquemático y el sustitutivo que centran la teoría del tercer tipo de acto, el pertinente para la investigación en su forma de acto de imagen intrínseco.

El primer acto de imagen en el sentido de Bredekamp responde al nivel esquemático. Esta forma se encuadra en los modelos que se presentan a seguir, imágenes ejemplarizantes y adoctrinadoras que persiguen que sus actitudes sean imitadas. Aparecen como pautas definitorias de conductas propias. En este bloque se encuentran algunos modelos de la Grecia clásica, estos se muestran como valerosos para militares e intelectuales, con el objetivo de adoctrinar en esa fórmula ejemplarizante a sus espectadores (Bredekamp, *Theorie* 103). En este análisis, el esfuerzo se concentra en la representación antropomórfica (García Varas, “Imágenes” 23). Ciertamente es que el efecto de este tipo de actos de imagen podría ser extendido a una tradición de monumentos conmemorativos, centrados en la historia de la guerra y de los ejércitos (Martín Hernández 313). Por ejemplo, un monumento de este primer acto realizado en la segunda mitad del siglo XX, correspondería al monumento sobre la conquista de *Iwo Jima* situado en Virginia, EE. UU. Este grupo escultórico, al igual que los modelos, muestran una fórmula ejemplarizante destinada a sus espectadores. Una gran diferencia entre este tipo de representaciones antiguas y las actuales se centra, como señala Barragán, en que “La pintura histórica clásica prefería el relato al propio suceso, hoy el artista mezcla la representación crítica del suceso con la narratividad del relato en la era del *storytelling*” (Barragán 5).

El segundo bloque en la clasificación de los actos de imagen corresponde a lo que Bredekamp denomina como forma *sustitutiva*. Aquí, en el segundo grado, se intercambia el objeto por la imagen (Zanker 170). Tiene que ver con la identificación imagen-cuerpo (Bredekamp, *Theorie* 173). García Varas expone que Clemente de Alejandría, en el siglo II d. C., describía en los siguientes términos el *poder de las Bellas Artes*:

Así se enamoró Pigmalión de Chipre de una escultura de marfil; la escultura era una imagen de Afrodita y estaba desnuda. El chipriota se sintió abrumado por la escultura y la abrazó, tal cuenta Filostéfano. Otra Afrodita en Cnido estaba hecha de mármol y era hermosa; otro se enamoró de ella y se casó con ella (García Varas, “Imágenes” 23).

En este sentido, la tradición cristiana medievalista de las reliquias de Santos, Mártires y Beatos, así como los distintos fragmentos de la Cruz de Cristo o, en esta línea, los distintos sudarios del cuerpo de Jesús de Nazaret corresponderían a este nivel de clasificación, en el cual la imagen sustituye al cuerpo. Este tipo de identificaciones son extensibles al ámbito de las representaciones bélicas, de muy diversas formas, los enfrentamientos iconoclastas en la que la destrucción de la imagen supone la destrucción del enemigo. Este tipo de sociedades iconoclastas están muy preocupados por la cuestión de las imágenes, tanto que las destruyen. En su destrucción una de esas formas puede estar como señalamos la eliminación del enemigo. Un ejemplo claro de este tipo se encuentra en las imágenes de los soldados americanos derribando las estatuas de Sadam Husein en la guerra de Irak de 2003 (García Varas, “Imágenes” 53”).

Del lado opuesto, en la creación de imágenes en las que se conmemora a una persona que se encuentra ausente permite que esta, a través de su representación en imágenes, pueda estar presente (Bredekamp, “Bildakte” 50). Aquí, ejemplos como la estatua de Augusto Prima Porta, donde esta imagen descubierta en 1863, e inspirada en un modelo anterior en bronce, conmemora al emperador Octavio Augusto.

Por último, el tercer grupo, y más interesante para este estudio, sitúa según la clasificación de los actos de imagen a los denominados actos de imagen *intrínsecos*. En palabras de Bredekamp, estos actos de imagen se definen en tanto que: “Se encienden desde la fuerza de la forma diseñada y dispuesta como forma” (Bredekamp, *Theorie* 53). Además de esta definición del historiador alemán, García Varas añade:

La forma determina por supuesto también los actos sustitutivos y los actos esquemáticos antes mencionados, pero es en este caso donde toma conciencia de sí y permite, por tanto, una acción o un efecto que surge de ella misma. Por ello, es aquí donde la imagen reflexiona y vuelve sobre sí misma a través de sus medios propios (“intrínsecos”): la forma y la figura, el color, la composición, la materialidad pictórica, etc. (Bredekamp, *Theorie* 53, citado en García Varas, “Imágenes” 57).

En relación con lo anterior, lo que desarrolla Bredekamp es la existencia de un tipo de imágenes que, más allá de determinar la forma, cosa que también hacen los otros dos niveles, toman conciencia de sí mismas y permiten una acción o efecto a partir de sí mismas. Las imágenes inscritas dentro de esta clasificación de actos de imagen intrínsecos producen una reflexión, desde sus medios intrínsecos, como señala Bredekamp y establecen una crítica en sentido amplio, más allá de la iconicidad de la que parten y por la que, *a priori*, son entendidas. La crítica, por tanto, se establece en términos icónicos desde sus propias formas de aparecer.

Las fotopinturas en términos de actos de imagen intrínsecos

La obra de Gerhard Richter en el periodo de las fotopinturas, a la luz de la teoría de los actos de imagen intrínsecos de Bredekamp, centra el debate en unas imágenes que pueden expresar esa crítica en términos icónicos y volver sobre la idea de sí mismas. Uno de los grandes ejemplos en la obra de Richter es la imagen del cuadro titulado en 1965 como *Tío Rudi*.³ Esta fotopintura se constituye como paradigma de acto de imagen intrínseco según señala el propio Bredekamp.

Cuando Gerhard Richter pintó a su tío Rudolf Schönfelder, en realidad estaba abriendo una vía de escape a la reconstrucción de la historia de posguerra en Alemania. La crítica se centra, particularmente, en la implicación de toda la sociedad alemana de la época que desembocó en el genocidio. La idea de implicación de su familia, y por extensión la de todos los alemanes, vuelve sobre la historia colectiva del pueblo alemán. Según García Varas:

Vuelve sobre esa forma de intimidad directa y silenciosa con el nazismo que caracteriza a la generación de sus padres y que su propia generación se ocupa de poner en cuestión de todas las maneras posibles, dejándola aquí en suspenso para resquebrajar su continuidad simple en la recepción de la memoria (“Imágenes” 26).

El rastro de la huella fotográfica como signo indicial, el alejamiento ideológico presentado por la indefinición de la obra con los borrados intencionados son, en definitiva, un índice destacado en la pretensión del antiestilo, alcanzado a través de la mecanicidad de la imagen. Un cuestionamiento palpable, no solo de lo artístico, sino también de lo histórico y familiar.

En esta misma línea, otra de las imágenes que nos conduce a la teoría de los actos de imagen intrínsecos es la obra de *Erschossener 1*. La imagen concreta nos traslada al momento en el que Andreas Baader se disparó en la cabeza —o le dispararon en su celda—, como señala Aust en su libro *Baader Meinhof Complex*. Esta imagen emprende

3 Consultar imagen en: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/death-9/uncle-rudi-5595>

un cuestionamiento a través de sus medios icónicos sobre la naturaleza de aquellos sucesos en la prisión de alta seguridad de Stammheim. Lo cierto es que la imagen en blanco y negro, borrosa, muestra la idea de esa vuelta sobre la idea del índice y ella misma, sobre la crítica y reflexión acerca de la naturaleza de aquellas muertes en el año 1977. Quizás, el resto de pinturas de la serie también podrían ejercer la crítica como actos de imagen de forma conjunta, pero la imagen de Baader muerto en el suelo, con el arma en su mano, refleja ese cuestionamiento de la imagen en sí misma, relacionándose con la teoría de Bredekamp de los actos de imagen intrínsecos.

Tanto en el primer ejemplo de *Tío Rudi* como en el citado de Baader en la obra de *Erschossener 1* (1989), la crítica se establece a través de las herramientas formales de las propias obras. A través de este tipo de imágenes, Richter ejerce una crítica al pasado nazi de Alemania y a la inconcreción de los sucesos de la prisión de Stammheim. La crítica se presenta en este tipo de obras desde sus medios puramente icónicos en el cuestionamiento y el dolor que estas imágenes recrean.

Las lógicas de la representación de la muerte son una de las posibilidades que se tratan en la programática de la obra de Richter y son, desde ellas, a partir de las cuales pueden establecerse este tipo de actos de imagen intrínsecos. A partir de la teoría de Bredekamp, la obra de *Tante Marianne, Hitler, Herr Hayde* o, todavía una más explícita, como es el caso de las *Ocho estudiantes de enfermería* del año 1966, entran a formar parte de esos actos de imagen. La condición indispensable es que esas imágenes vuelven sobre la idea de sí mismas, la de punzar en cierto modo, no en el sentido de *punctum* de Barthes, pero sí con el fin de ejercer una crítica en sentido amplio. Las imágenes fuerzan una reflexión en todo aquel que las mira. Las obras mencionadas presentan una fotografía concreta, y a través de su carácter indicial, concepto que funda a toda fotografía, estas “pueden mentir sobre el sentido de la cosa, siendo tendenciosas por naturaleza, pero jamás podrán mentir sobre su existencia [...], toda fotografía es un certificado de presencia” (Barthes 151). Las imágenes de Richter aluden a una realidad determinada, expresada de forma mecánica a través del índice, poniendo el foco en una crítica expresada exclusivamente en términos icónicos.

Es especialmente importante destacar que las mismas fotografías son las que mantienen la historia como ningún otro medio, a pesar de que, como explica Bredekamp, forman parte de un mundo metafórico. Esta condición manifiesta su poder de evidencia histórica cuando se toma su ficcionalidad en cuenta (Bredekamp, “Bildakte” 50). Lo interesante de esta reflexión del historiador es que, a partir de esta ficcionalidad de la propia imagen surgen nuevas visiones, fisuras y críticas traídas al frente por la misma. No en un sentido animista de las imágenes, esto es claro, la imagen no se nos desvela de ningún otro modo, sin embargo, desde sus propias formas de aparecer extienden esa crítica en sentido amplio, puesto que aluden a través de su carácter indécico con la fotografía a aquel hecho concreto.

Las fotografías de hace cincuenta años representadas en forma de cuadros convencionales por Richter insisten una y otra vez en los crímenes nacionalsocialistas.

Sus reproducciones omnipresentes, sin duda, han contribuido a rebajar los umbrales de inhibición de la percepción y reducir la sensibilidad. Es especialmente importante destacar que incluso las fotografías que, como ningún otro medio parecen mantener la historia en sí, forman parte de un mundo metafórico que valientemente da testimonio histórico cuando se cuenta su ficcionalidad (Bredekamp, *Teoría* 103).

Si concentramos este análisis en el óleo de las *Ocho estudiantes de enfermería*,⁴ se comprende esta teoría a través de la cual las imágenes producen una reflexión desde sus propios medios. Así, la imagen cuadro —dividida en ocho partes individuales con cada retrato— trae al frente la imagen de las ocho estudiantes de enfermería brutalmente asesinadas en sus habitaciones, una noche de un jueves corriente del año 1966.⁵ Las circunstancias de las muertes fueron desconocidas por la policía, quienes buscaron frenéticamente la identidad de sus autores. La muerte contenida en cierta manera en estos retratos de las jóvenes estudiantes de enfermería traslada o conlleva el concepto de muerte en un sentido más amplio. Fuerza la crítica en torno a la propia muerte y a las inconcreciones de las mismas. El resultado de su apariencia supone no solo la conmemoración de esas víctimas, sino la representación misma de la fuerza de una identidad colectiva de todas las mujeres que comenzaba a surgir en los sesenta, en su lucha contra el maltrato y la muerte.

Igualmente, el peso de lo mortuario de estas imágenes queda reflejado no solo por la ausencia de las estudiantes, sino por la propia esencia de la fotografía como señala Barthes (35). Estos retratos reflejan el reverso de una perspectiva convencional, en la que el objeto se reconoce a través del sujeto (Gronert 104) y, desde ahí, entran a formar parte de los cauces de los actos de imagen intrínsecos en la teoría de Bredekamp. Estos retratos, como decía Schilling (20), recuerdan a las pálidas fotos de aquellas lápidas mediterráneas cuando hablaba del retrato de *Liz Kertelge*.⁶ La lucha colectiva, la incorporación de los derechos de la mujer, la naturaleza fuerte del ser femenino redundan en esta imagen que ejerce por sí misma una reflexión que va más allá de su imaginario expresada en un sentido icónico.

Por ello, las obras descritas en Richter implican, de esta manera, actos de imagen intrínsecos en el sentido tratado y desarrollado por Bredekamp. Esas imágenes portan consigo una reflexión más allá de la expresada por la propia configuración de la obra que, a la vez, se expresa a través de esos mismos términos icónicos. Más allá del análisis de la muerte y el dolor, diagnóstico que trata de realizar constantemente Buchloh para la obra de Richter y que tiene una fuerte presencia a lo largo de todo el proyecto artístico del artista, consideramos que subyacen nuevas estructuras semánticas

4 Consultar imagen en: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/death-9/eight-student-nurses-5770>

5 Las estudiantes de izquierda a derecha son: Gloria Davy, Merlita Gargullo, Valentina Pasion, Suzanne Farris, Patricia Matusek, Mary Ann Jordan, Nina Schmale y Pamela Wilkening.

6 Consultar imagen en: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/portraits-people-20/portrait-liz-kertelge-5732/?&categoryid=20&p=1&sp=32>

a partir de la obra del pintor en torno a la cultura, los modos de vida de sociedad, que pueden ser entendidas como verdaderos actos de imagen intrínsecos, más allá de esa lectura señalada anteriormente. Un ejemplo alejado de ese imaginario del dolor y la muerte se sitúa en la obra realizada en el año 1964 titulada *Edificio administrativo*.⁷ En ella no puede afirmarse que haya una potenciación de la muerte claramente. Sin embargo, en ella se considera que existe una crítica dirigida a la sociedad administrada, surgida esta en el reconocimiento de todo este tipo de edificios sin estilo. Lo característico de los mismos, si es que poseen una característica distintiva, es que todos son, sino iguales, muy parecidos del mismo modo que Jeff Wall advertía en su *Landscape manual*, 1969, por las mismas fechas en que Richter pintaba sus fotografías. Están contruidos dentro de una racionalización de los espacios perfectamente administrados pensando en una eficiencia en la producción y gestión burocrática. La representación de este tipo de espacios, desde su apariencia exterior conecta con las *Twenty-Six Gasoline Stations*⁸ de Ruscha, o las *Homes for America*⁹ de Dan Graham. Con esta imagen nos viene a la mente, inmediatamente, la cantidad ingente de edificios que habitan la ciudad destinados al trabajo; edificios que no están concebidos para habitar en tanto que hogar, sino para la burocracia. Esta representación constituye una crítica a la sociedad administrada y emerge en su reflexión como una crítica a la sociedad de masas en un sentido más amplio. Sus formas de aparecer, de mostrarse las imágenes, arrastran consigo la exigencia de una reflexión sobre nuestras formas de mirar hacia las imágenes y su contenido. Son actos que pretenden ofrecer nuevas perspectivas en el discurso de lo icónico y, en ello, de lo indéxico. Por esa razón, realizan una reflexión con los medios propios de las imágenes (García Varas, “Imágenes” 26).

Índex y actos: de cómo los actos son entendidos a través del índex

Una vez explicada la teoría de Bredekamp sobre los actos de imagen intrínsecos y cómo se aplica a las imágenes de las fotopinturas de Gerhard Richter, es necesario presentar la relación por la que esos actos de imagen no se entienden, en absoluto, sin el concepto de índex. En otro sentido, los actos de pintura de Osborne también tienen cabida a partir de las lógicas del índex de estas imágenes. Por ello, tanto los actos de pintura como los actos de imagen son traídos al frente desde la indicialidad de las imágenes, cada uno en su análisis, de forma distinta, y con sus características y cualidades propias. Es decir, el índex, en tanto que imagen mecánica, es el que produce actos en este sentido. Si el artista aplicase otro tratamiento a su obra y, por ende,

7 Consultar imagen en: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/buildings-5/administrative-building-5511>

8 Consultar imágenes en: <http://www.tate.org.uk/about/projects/transforming-artist-books/summaries/edward-ruscha-twentysix-gasoline-stations-1963>

9 Consultar imagen en: http://www.artnet.com/magazineus/features/scott/dan-graham7-7-09_detail.asp?picnum=3

el resultado fuese distinto, donde el índice no tuviese presencia, las obras de Richter no serían, al menos, tal y como las conocemos. Desde esta condición, las imágenes creadas por Richter con pintura aluden, inexorablemente, al medio fotográfico. Sus formas de aparecer evidencian ese carácter indicial que contienen las imágenes de las que parten. Como hemos analizado, las fotopinturas muestran una conversión de lo fotográfico en pictórico —fotopictórico— de forma directa en la imagen: toda la cualidad formal de la pintura está referida a esta transformación fotográfica y, por ello, como se ha señalado, entra a formar parte de los índices. Presenta una fotografía, en la mayoría de casos imágenes muy concretas, como las de guerra, de la historia más reciente, anónimas, banales, anodinas, públicas o privadas, pero casi en toda su totalidad de forma mecánica y borrosa. Esta transformación permite el reconocimiento de un modelo, en el caso de las fotopinturas y estudiarlo, en el forzamiento que nos exige la inconcreción de la borrosidad de la imagen presentada. El índice, en tanto que huella traída por la mecanicidad, nos adentra en esa reflexión acerca de la imagen. Una crítica que se presenta a través de medios específicamente icónicos, en los llamados actos de imagen intrínsecos. La tecnicidad de la imagen es la clave, en tanto que índice, para que esas imágenes puedan ser entendidas como verdaderos actos de imagen intrínsecos.

A su vez, este concepto entra en escena cuando la impronta e intención de Richter se concentra en la conversión de un modelo formal, en este caso la fotografía, en una pintura. Para ello, las imágenes corresponden a un imaginario de diversa procedencia, tanto de álbumes familiares como imágenes de recortes de prensa, o archivos policiales que Richter re-produce con pintura, del mismo modo que si fuesen fotografías. Las fotopinturas de Richter creadas en esa suerte de imagen cuadro nos fuerzan a mirar más allá de las inconcreciones que presenta la propia obra. Es decir, la reflexión surge en términos icónicos, y en buena medida, no solo por el modelo de la imagen, sino por sus formas de aparecer, puesto que a través de ellas entendemos la obra como acto de imagen. Estos actos traídos señalados por el índice pretenden ofrecer nuevas perspectivas en el discurso sobre la guerra, la cultura, la sociedad, la historia o sobre el propio medio foto-pictórico, pero todo sucede, como se ha analizado, en una reflexión con los medios propios de las imágenes, unos lenguajes alejados del texto y que constituyen una vía de investigación en los estudios visuales, la filosofía, el arte y la estética. Una manera de presentar los objetos que escapa a la manera tradicional de lectura y que se relaciona sin mediación con un conocimiento específico sobre el universo de las imágenes

Referencias

- Aust, Stefan. *Baader Meinhof Complex*. Berlín, Verlag, 2008.
- Barragán, Paco. *El fin de la historia... y el retorno de la pintura de historia*. Domus Artium, Salamanca, 2001.

- Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona, Paidós, 2007.
- Bredenkamp, Horst. "Bildakte als Zeugnis und Urteil", Flacke, Monika, *Mythen der Nationen. 1945 - Arena der Erinnerungen*. Berlin, Deutsches Historisches Museum, vol. 1, 2004.
- . *Theorie des Bildakts*. Berlín, Suhrkamp Verlag, 2010.
- . *Teoría del acto icónico*. Madrid, Akal, 2017.
- Edwards, Steve. "Un paria en el mundo del arte: Richter marcha atrás". Green, David *¿Qué ha sido de la fotografía?* Barcelona, Gustavo Gili, 2007.
- Flusser, Vilem. "La fotografía". *Una filosofía de la fotografía*. Madrid, Síntesis, 2001.
- García Varas, Ana. *Filosofía de la imagen*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2011.
- . "Imágenes con poder. Representaciones de Guerra". *Revista Enrahonar. Quaderns de filosofía* n° 50, 2013.
- Germer, Stefan. *Unbidden Memories*, in *Gerhard Richter: 18. Oktober 1977*. London, Institute of Contemporary Art in association with Anthony d'Offay Gallery, 1989.
- Gronert, Stefan. *Gerhard Richter Portraits*. Berlín, Hatje Cantz, 2006.
- Hernández Sánchez, Domingo. "Pintura de apariencias: Gerhard Richter y las imágenes incompletas". En R. Piñero Moral, D. Hernández Sánchez y A. Notario Ruiz, *Imágenes incompletas, Materiales de arte y estética 1*. Salamanca, Luso española, 2005.
- Martín Hernández, Rut. "Imágenes de lo bélico en el arte contemporáneo". *Eikasia revista de filosofía*. 2013.
- Lang, Luc. "The photographer's hand. Phenomenology in Politics". En Jean-Philippe Antoine, Gertrud Koch y Luc Lang. *Gerhard Richter*. París, Dis Voir, 1995.
- Osborne, Peter. "Painting Negations: Gerhard Richter's Negatives". *October*, vol. 62, 1992.
- . "Imágenes abstractas. Signo, imagen y estética de la pintura de Gerhard Richter". *El arte más allá de la estética. Ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo*. Murcia, CENDEAC, 2010.
- Richter, Gerhard. "Notas. 1964-1965". En G. Picazo y J. Ribalta. *Indiferencia y singularidad*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003.
- Rochlitz, Rainer. "El punto en el que nos hallamos". En *Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter: Cuatro ensayos a propósitos del Atlas*. Barcelona, Llibres de RECERCA, 1999.
- Schilling, J. "El pintor Gerhard Richter". *Gerhard Richter: Una colección Privada*. Málaga, CAC Málaga, 2003.
- Zanker, Paul. *Augusto y el poder de las imágenes*. Madrid, Alianza, 1992.

Enviado: 19 marzo 2018

Aceptado: 23 enero 2019