El componente social en la obra de Gerhard Richter:

1 Introducción al Ciclo *18. Oktober 1977*: el reflejo social de una época.

La serie titulada *18. Oktober 1977* es un conjunto de 15 pinturas al óleo realizadas por el artista alemán Gerhard Richter. La serie se centra en los sucesos acontecidos en la noche del 17 al 18 de octubre de 1977, en la prisión de alta seguridad de *Stammheim* en Stuttgart. En 1988, Gerhard Richter se embarca en un proyecto de gran envergadura, de tintes controvertidos por las incertidumbres e inconcreciones que habían envuelto las muertes de los miembros de la RAF (*Rote Armee Fraktion*) en la denominada prisión alemana. Los fallecimientos de los miembros de la banda *Baader-Meinhof* y su representación, han constituido el mayor compromiso social de toda la carrera del artista, pintando aquel acontecimiento con una producción monográfica para la ocasión única y exclusiva en el décimo aniversario de los sucesos.

Para encarar este nuevo proyecto, Richter vuelve a recurrir a la figuración, con su distanciamiento ideológico característico, similar al realizado con las grisallas de los años sesenta y, al igual que entonces, el desleimiento de las figuras, los barridos intencionados así como los grises acromáticos, conforman el hilo conductor de toda la serie. En su atrevimiento, Richter afronta un problema de su generación en plena recomposición del estado alemán, con la carga del pasado todavía demasiado cercana, y con un horizonte poco definido. Consciente de lo que suponía remover la memoria en una sociedad tan castigada como la suya, decide poner de manifiesto el drama y su incomprensión por parte de la sociedad, en un ciclo de pinturas que verían la luz en el año 1989. Además del propio Richter, otros artistas también utilizaron como pretexto las imágenes de la banda *Baader-*

Meinhof para desarrollar su trabajo. Un caso concreto, y desde un enfoque distinto al que tomó Richter, fue el proyecto de Hans-Peter Feldmann. Este presentaba las imágenes de archivo con datos a pie de foto, incidiendo en que éstas eran la base instrumentalizada para su archivo imaginario (Bal, 1994: 102). Archivo de mirada fría e inhumana tachado en ocasiones, fruto de esa cartografía enciclopédica que trataba de representar; Feldmann se centró particularmente en la banalidad del horror, y no en ningún posicionamiento crítico de víctimas y verdugos, ni en la inconcreción de la verdadera naturaleza de aquellas muertes (Guasch Ferrer, 2011: 123).

Si nos centramos en Richter, éste asume un papel de responsabilidad en la que su intención principal es la de revisar un proceso y poner de manifiesto lo ocurrido. Más allá del dolor que pudiese causar el volver a revivir aquel momento que conmocionó a toda Alemania, lo verdaderamente importante era el rectificar los errores cometidos y asumir, en un ejercicio de reflexión, la responsabilidad de todas las partes. Richter lo explicaba así en una de sus notas:

> *La realidad que conocemos debe ser atendida como algo completamente injusto. Tanto en el presente como en el pasado toma forma de hilo de crueldad imposible de romper. Nos entristece, nos maltrata, nos destruye. Es injusta, sin piedad, sin sentido, inútil… Estamos a su merced, somos lo mismo…* (Richter, 1995: 174)

Su mirada comprometida, esquiva y silenciosa ha hecho posible poder representar con prudencia y respeto, un tema muy polémico que enfrentó nuevamente a Alemania con sus estructuras a mediados de los años setenta. La intencionalidad de Richter en este proyecto no era la de impactar contra los límites ideológicos existentes, sino facilitar una vía de escape y un acceso a la reflexión y autocrítica. En esta intencionalidad está implícita la idea de construir un acceso para repensar las causas del rencor y del miedo que anida en las posturas de los contrarios y las antípodas ideológicas.

Richter, pese a su distanciamiento, dispone una tábula rasa a través de la cual abrir un espacio reflexivo, que a diferencia de otros razonamientos, éste se hace en términos icónicos. A partir de esto, el propio artista llega a un cuestionamiento superior sobre la naturaleza de su pintura, a través de la conclusión de que estas representaciones no podían sino arrojar más dudas y cuestiones a lo sucedido, sin ofrecer nada más que la posibilidad de reflexión de la irresolución de la situación por parte de la población en aquellos sucesos. (Figura1)

> *7 de diciembre de 1988 ¿Qué he pintado? Tres veces el disparo de Baader; tres veces a Ensslin colgada; tres veces la cabeza de Meinhof muerta, después de que la colgaran boca abajo; una vez Meins muerto; tres veces Ensslin, neutral –casi como una estrella de Pop; además un gran entierro indefinido (inespecífico); una celda dominada por una librería; un silencioso tocadiscos; un retrato de Meinhof de joven –sentimental, a la manera burguesa- ; y dos veces el arresto de Meins, forzado a rendirse al cerrado poder del Estado. Todos los cuadros son apagados, grises, la mayoría muy borrosos y difusos. Su presencia es el terror de la negativa (difícil de soportar) a responder, a explicar, a dar una opinión. No estoy seguro si estos cuadros pretenden formular algún tipo de pregunta. Ellos provocan contradicciones a través de su desesperanza y su desolación; se cierran en una posición pesimista. Incluso, desde que he estado intentando reflexionar, he descubierto que cada opinión o regla, tan pronto viene motivada por una ideología, es falsa; un obstáculo, una amenaza, un crimen* (Richter, 1995: 175).

Figura 1. Imagen de Ulrike Meinhof muerta en su celda. Fotografía de los archivos policiales de Stuttgart filtrada a los medios públicos alemanes en 1977[1]. (Consultada el 28 de febrero de 2018). Fuente: https://goo.gl/7azZFA

La dificultad para concluir con un tipo de función determinada un tema tan controvertido como el de la banda *Baader-Meinhof*, supuso un mayor cuestionamiento para la sociedad, debido a la falta de concreción y lógica en las explicaciones oficiales por parte del estado. Richter afirma así la conexión de los cuadros con el espectador y la necesidad de diálogo que precisan en esa relación espectador-obra / obra-espectador en la que el autor queda excluido (Carrere, 2000: 68). El artista comenta así el esfuerzo por representar lo deshumanizado del proceso y la realidad presente.

> *La experiencia y el conocimiento del horror generan el deseo de cambio, nos prepara para crear otras concepciones para una realidad mejor y para el esfuerzo intenso que sea preciso. Nuestra capacidad para conocer el mundo e*

> *imaginarse su transformación es paralela a nuestra capacidad para creer en ello. La fe, en sí misma, es saber y concebir, pero simultáneamente empieza por el polo opuesto, en el que inmediatamente se transforma el conocimiento en algo diferente, y entonces comienza la intención de rescatar el conocimiento del horror; con esta estrategia cabe la esperanza; fe es, en consecuencia, la tensión y la intensificación del instinto de vida (supervivencia), estar con vida. Mirándolo con ironía, la capacidad de la fe es solamente la capacidad de crear confusión, sueños, auto decepciones, olvidar la realidad, de alguna manera, es una medicina que nos permite empezar a trabajar en la realización de un nuevo concepto. Mirado con cinismo, nada tiene sentido* (Richter, 1995: 175).

Bien es cierto que en otros escritos, Richter ha confesado su deseo de conmemorar la muerte de los presos de *Stammheim*. Como él siempre afirma, no desde la perspectiva del interés político o ideológico, ni tampoco desde la moralidad del asunto. En realidad, a tenor de lo que ha venido apuntando a lo largo de los años, quizá fuese el conmemorar esa esencia idealista, y en cierto modo altruista, o reafirmar con ello su tendencia contracultural. Quizá, la dificultad extrema para definir el proyecto estribe en que este proyecto es también desde esta perspectiva una ilusión idealista y tanto irracional. Como el mismo señala, la gravedad y el horror de los cuadros los convierten en un intento desesperado de darle forma a la compasión. Esto sucede mientras la repetición de los motivos actúe como un intento más por entender el asunto. En su conjunto, la serie se enfrenta al propósito de refrescar una memoria colectiva hasta el punto de que aquellos sucesos pudiesen ser superados.

2 Agencia y estética de documento: el archivo fotográfico de Richter sobre la banda *Baader-Meinhof*.

La tarea de Richter como archivero recorre muchas facetas de la cultura de su tiempo. En ese intento por dejar constancia de todo lo acontecido a su alrededor, sin ningún horizonte aparente ni definitivo, nos encontramos con dos series de fotografías recogidas por el artista y dispuestas en los paneles del *Atlas*, directamente relacionadas con la banda y los sucesos en la prisión de alta seguridad. Estos documentos fueron recopilados y aprovechados con una intencionalidad de corte mediática y no tanto artística. En el verano de 1970, tras la huida de Baader y Meinhof, Alemania se encontraba empapelada con las fotografías de los personajes. A Richter le pareció sugerente coleccionar unas imágenes que se repetían una y otra vez como iconos del pop. En los paneles del *Atlas*, las fotografías de las muertes aparecen junto a las pornográficas en su disposición. Una violencia, según Richter, que complementa a la otra. Los cuerpos sanos y vivos junto a los cuerpos maltrechos y yacentes. Ocurre lo mismo que con el resto de clasificaciones del *Atlas* –apunta Guasch- aunque su disposición aparece de forma aritmética, la lectura en conjunto altera el propio significado de la relación de sus partes con el todo (Guasch Ferrer, 2011: p. 53). La estética de artista archivero vuelve sobre sí misma, no solo en una dinámica formal como ocurriese con su conceptualización en el *Atlas*, sino como un apoyo documental al resto de las obras. Este archivo mnemónico supone un soporte teórico indispensable que será requerido con el paso del tiempo para la comprensión social de lo sucedido en aquel momento tan determinado. Para este propósito, Richter adquirió a través de los recortes de medios escritos un gran número de documentos y fotografías de la banda. Muchos de esos documentos eran públicos o habían sido publicados, mientras que otros, obedecían al carácter privado de algunos de sus miembros, como fue el caso de las imágenes de Astrid Proll. Otras fotografías eran confidenciales; Richter se apoderó de alguna de ellas a través de algunos contactos en las policías (Sales Andrés, 2003: p. 109). Si nos centramos en cuales fueron las motivaciones para emprender tal proyecto, el propio Richter señala a las páginas

del libro de Peter H. Bakker Schut. En una ocasión, en una entrevista concedida a un periodista del diario *Die Tageszeitung,* Richter respondió a la pregunta de cómo surgió el trabajo de la siguiente manera.

> *No lo sé. El libro (de Bakker Schut) merodeaba alrededor, lo mismo que sucedió con el otro (el libro de Aust) No sabía qué podía hacer con el libro. Entonces empecé a pintar las páginas, de la manera en que ocasionalmente pinto fotografías (…) Dos años después, le enseñé las fotos pintadas a un amigo que me dijo que le parecían muy buenas y me recomendó que reuniera todas las páginas en una sola pieza* (Storr, 2000: 116).

El artista pinta una vez más imágenes que todo el mundo prefiere olvidar. Las selecciona, muestra en el *Atlas* y las pinta. Por lo tanto, en esta idea de eterno retorno de las imágenes persiste el posicionamiento político del propio autor. Más allá de que él se refiera a esto mismo, desde la lejanía o la falta de criterios ideológicos, nos muestra una vez más cómo redundar en un tema social tan controvertido a mediados de los setenta. Para ello realizó una selección previa de lo que podría ser lo más adecuado para pintar el suceso, y una vez establecidos los criterios estéticos que pretendía plasmar, realizó una nueva búsqueda entre el material previamente seleccionado. Llegados al punto de haber pintado la obra, el archivo fotográfico sirve como investigación complementaria a la obra pictórica. Un archivo mnemónico en el sentido de Buchloh que documenta en forma de apéndice a la serie *18. Oktober 1977*. Las imágenes sobrantes de las pintadas constituyen las señas visibles del proceso de la obra. Una dialéctica de proximidad y distancia que persigue esa lógica del recuerdo. Las obras resultantes de aquella primera impronta fueron las que configuraron la colección de quince cuadros con su documentación adjunta en una suerte de obra de carácter público. En el año 1995 se editó la obra en una tirada de facsímiles por la galería de arte Anthony

D’Offay denominada como *Stammheim*.

3 Sociedad e imágenes: reacciones en Alemania sobre la inconcreción de los hechos a través de la serie *18. Oktober 1977.*

Las opiniones en torno a este revisionismo quedaban fragmentadas en varios frentes que, según los informantes de cada uno de los focos interpretativos, daban una respuesta distinta a esta nueva realidad. El periódico *Die Tageszeitung* a tenor de las noticias que surgían en torno a esta serie de pintura, recogía con su editor Ingeborg Braunest que el ciclo se presentaba como un hecho de imágenes transformadoras. Las pinturas, con cierta abstracción por su falta de concreción, se situaban en el territorio del apropiacionismo, por el hecho de haber convertido esas imágenes en objetos personales procedentes del mundo de la comunicación. Braunest situaba las escenas en el *Otoño alemán* de aquel 1977, en el que los atentados, los secuestros y el terror organizado se hicieron dueños de aquel oscuro momento. Insistió en que el hecho insólito de mostrar las obras del drama en la *Haus Esterns*[2] no dejaba de ser sorprendente. El hecho de que esas imágenes apareciesen como pinturas de gran virtuosismo técnico y un halo de elocuencia no encajaban con la versión que tenían los afectados por los sucesos de la banda. El hecho de exhibir este ciclo en la denominada Residencia del Este no parece algo casual o inocente. Era como una llamada de atención sobre otro hecho convertido en drama que sacudió a la sociedad alemana en los años de la década de 1920 en la república de Weimar. Mies van der Rohe (un arquitecto burgués y de la burguesía) realizó unas esculturas monumentales a propósito y en memoria de la muerte de la fotógrafa Rosa Luxembourg y del revolucionario Karl Liebknecht a manos de la policía berlinesa. El paralelismo de aquel hecho constatable de los años veinte estaba en cierto modo relacionado con lo sucedido en el 18 de octubre de 1977 y pintado por Richter (un pintor aburguesado

de la burguesía). La revisión de uno y otro deja en evidencia al caduco sistema político y estructural alemán de cada una de las épocas (Buchloh, 2000; p. 31). Las irregularidades de los procesos son revisadas y recordadas por estos dos artistas con el desafío representacional desarrollado. Cabe destacar que tanto los proyectos revisionistas de Mies Van der Rohe y Gerhard Richter son dos trabajos que están más allá de una motivación económica. Los dos responden en su esencia a la necesidad personal de quienes lo realizaron pensando que las cosas no debían quedar en el olvido.

La necesidad por dar una respuesta, o al menos por ayudar en la reflexión de aquella situación complicada, impulsó a los dos a realizar unas obras que fueron recibidas con mucha sorpresa y falta de entendimiento. Las líneas más críticas con el trabajo de la serie consideraban aquella representación y puesta en escena, como una incoherencia y un sinsentido. Creían que se estaba homenajeando a los enemigos de la sociedad, en la que él mismo se había desarrollado y convertido en un pintor de acomodada posición.

Otras de las críticas suscitadas al propio Richter fueron las vertidas por la crítica de arte Sophie Schwarz. Ella misma le recriminaba que su posicionamiento no estuviese definido ni arrojase ningún tipo de conclusión al respecto. La escritora lo explicó de la siguiente manera:

> *Existe un puzle de tímidas imágenes que le resultan accesibles. En el caso de los momentos en la cárcel, nadie puede creer en el suicidio nunca más, y por añadidura las imágenes acusatorias, políticas, llegan demasiado tarde, son demasiado borrosas y asumidas dentro del contexto de su obra con una lógica demasiado fácil… elmérito más sobresaliente del tratamiento de Richter sobre estas imágenes, todavía subversivas, está en la oscuridad patética de la totalidad de la escena* (Schwarz, 2000: 39).

En ese sentido, las críticas especulativas situaban al propio artista como simpatizante de la banda R.A.F. Éstas, que comenzaron desde algunos sectores de la población determinados, no tardaron en sumársele otras que generalizarían este discurso. El pintor había manifestado en repetidas ocasiones la repulsa a los actos de la banda y a sus teorías. Esta opinión formada en torno al pensamiento de que Richter era un simpatizante de la banda Baader-Meinhof, estaba dañando gravemente la imagen del pintor. En este punto, el autor tuvo que defender su imagen y la de tantos otros al que él mismo representaba con aquella actitud reflexiva. Richter se encontraba en ese grupo de alemanes de mediana edad con información de primera mano sobre los totalitarismos ortodoxos, bien sean del bloque comunistas del Este o el nacionalsocialismo instalado todavía en el Oeste. Es conocida la posición anti-ideológica de Richter al respecto (a pesar de resultar una impostura[3]), reivindicada en todo momento, o al menos en proporción inversa a la reivindicación fanática de quienes se postulan del lado de la R.A.F.

La explicación que el artista ofreció sobre la representación del tema gravitaba en la posibilidad de que la representación era posible si era tratada con el máximo respeto. En definitiva, se hablaba de la muerte de personas que habían desaparecido de forma extraña y traumática en medio de un proceso a priori aséptico. Desde esta visión, todo apuntaba a la compasión hacia el ser humano. La reflexión se situaba en la órbita de cómo puede llegar a destruirse el ser humano a sí mismo. Richter se identifica de algún modo con la causa de sensibilización en tanto que ser humano; cualidad ética elemental, e imprescindible para un testigo de su tiempo.

Una línea a destacar de las críticas con la exposición de las pinturas era la de los partidarios y revolucionarios simpatizantes de la banda armada. Aprovecharon esta circunstancia de actualidad en la que una nueva puesta en escena les permitía polemizar sobre la versión oficial de los

muertos de *Stammheim* y politizar la exposición en una nueva motivación de conflicto contra el estado.

El comisario Hausgünther Heyme fue el más crítico desde este punto de vista. Consideró válido el tratamiento del tema por parte del arte pero a su vez lo consideraba como un trabajo incompleto. Heyme entendía que el arte debía ofrecer alternativas a la manipulación de los medios y debía enfrentarse a las distorsiones de la realidad, concluyendo con respuestas y soluciones, no quedándose solamente en la asimilación de los hechos (Heyme, 2000: 39). Por ello, los que consideraban el arte como herramienta válida contra el uso y el abuso de los medios de comunicación, tomaron la exposición de Richter como un intento incompleto, y por tanto, como un documento histórico de dudosa utilidad.[4] Si atendemos a lo que señala Buchloh al respecto comprendemos que las reacciones son siempre parciales y partidistas. En este sentido, las interpretaciones están sujetas a una versión oficial vaga y poco concreta de lo acontecido, por tanto es del todo lógico que las especulaciones de las distintas partes implicadas resurjan con las obras de Richter a unas explicaciones oficiales caducas con el paso de los años (Buchloh, 1989: 105).

Buchloh apostilla en un fin último del proyecto que la intencionalidad del pintor evidencia la crisis de la pintura como pérdida de función crítica y función cultural. A pesar de ello, considera las pinturas como una obra histórica de la propia Alemania estrechamente relacionada con la historia de la Segunda Guerra Mundial.

Por el contrario, la clave del éxito de este trabajo de carácter público reside, según las teorías de Stefan Germer, en el distanciamiento y la empatía que se traducen como una tensión no resuelta en la dinámica de todas las obras; llega a afirmar que en ellos (los cuadros) podemos reconocer al otro yo (un alter ego). Estima con estas conclusiones que los cuadros aluden a una especie de suerte tautológica con el ser,

una representación ingenua de intentar dar respuesta a un conocimiento previo falto de esclarecimiento. Richter centra su foco en la mediación dialéctica de la proximidad y la lejanía, como un distanciamiento lógico similar al del recuerdo, trabajado a partir de ese mismo (Germer, 1989: 7).

3.1 Reacciones internacionales a la serie*18. Oktober 1977.*

La respuesta que se dio en el contexto internacional no estuvo tan politizada como la estudiada en Alemania. El hecho de la distancia geográfica ayudó en buena medida a ver con cierta perspectiva el debate ideológico que se vivía en Alemania. Lo cierto del contexto internacional es que no estaban tan relacionados con lo sucedido en la década de los años sesenta y setenta con la RFA. El recuerdo de aquellos que vivieron el momento estaba difuso y llevó a muchos errores en la designación de volver a nombrar a los protagonistas. Las continuas confusiones entre Ensslin y Meinhof o la falta de rigor con que se trató el asunto, finalizaron por volver a señalar las insurgencias y revueltas de unos jóvenes contra su gobierno conservador de la década de los años sesenta y setenta.

En el contexto internacional, las interpretaciones fueron tergiversadas hasta el punto que el propio Richter decidió frenar aquellos impulsos desconcertantes y reubicar las obras en un lugar contextualizado, apropiado y bien definido.[5] En el año 1995, en el mes de julio, el MoMA de Nueva York compraba el ciclo completo al artista por una cantidad especulativa y nunca confesada. Los cuadros, a pesar de haber sido comprados por la institución americana, permanecieron en el lugar que Richter había designado en Frankfurt hasta el final del contrato de cesión que había negociado el propio artista años antes. Una vez terminada dicha relación contractual con su lugar de ubicación, fueron expatriados a la institución neoyorquina. El resultado, sorprendentemente, para

la sociedad alemana fue el de conmoción colectiva por la pérdida de un patrimonio de interés histórico-artístico y cultural que creían suyo.

El propio Richter no centró el traslado de las obras de una institución alemana a una americana en el motivo económico de la mercancía artística. Sino que aprovechó aquel momento convulso en torno a su obra en Alemania para decidir trasladar el ciclo de continente donde no estuviese en continua controversia. Esta fue la intencionalidad que confesó a Magnani en una entrevista en el año 1989 (Magnani, 1989: 97). Esta teoría, y no la económica se refuerza cuando una segunda generación de terroristas se había trasladado a Frankfurt y pertrechado el asesinato del bancario Jürgen Ponto. Éste representaba, en calidad de director, al banco que aceptaba el ciclo de pinturas como patrimonio alemán y principal inversor de la serie de pinturas. Así, otro de los inversores y director del *Deutsche Bank*, llamado Alfred Herhausen había sido asesinado por la banda cuando el ciclo se exponía en Kiefeld en el año 1989. Por tanto, las explicaciones de Richter de trasladar el ciclo a Nueva York, suponían una lógica en el distanciamiento (Storr, 2000: 35).

El hecho del traslado de las obras a otro museo fuera de Alemania situó a Richter como el responsable que asumió la tarea de proteger con sus representaciones a la banda *Baader-Meinhof*. Hilton Kramer afirmó que le parecía una infamia el hecho de que el MoMA actuase como gran benefactor y colaborador del martirio de los terroristas. En la misma línea se situaban los comentarios de David Gordon, otro escritor de la revista de tirada nacional *News Week*, que descalificó al artista denominándolo como deshonesto, puesto que la obra neutral solo existía si las representaciones se hubiesen decantado de los dos lados, representando tanto a las supuestas víctimas del sistema, como a las verdaderas víctimas de los terroristas.[6]

Una vez entendidos los criterios de selección y planteamientos

teóricos y estéticos que Richter asumió para afrontar la reflexión en torno a lo sucedido, a mediados de los años noventa la crítica fue mucho más acorde a la intencionalidad expuesta por Richter cuando comenzó a pintar los cuadros. De este modo, Michael Brenson adujo el deseo de que en la serie se mostraba lo *"in-pintable"* y la esencia conceptual de su trabajo residía en la crítica a la tentación de defender las ideologías a toda costa, una tentación a la que sucumbieron los miembros de la R.A.F. y por la que pagaron un alto precio, incluso con su vida (Brenson, 1990: 36). Schjeldahl a su vez, en la revista *Art in America,* postuló que Richter representaba el contrapunto en relación con Warhol, en tanto que éste buscaba siempre el desastre y la muerte como fin último. Richter se distinguía del gurú del pop principalmente por el tono emocional; a partir del cual, la colisión frontal entre un ideal armónico y una reivindicación ética (para la mayoría incómoda) era el detonante desconcertador de quienes tienden a ser relativamente ajenos a los placeres de la imaginación. Según Schjeldahl, Richter centra el debate entre el fuego del mirón y el hielo del puritano (Schjeldahl, 1999: 252). El artista Richard Serra fue muy favorable en sus comentarios hacia el trabajo del alemán, en una entrevista recogida por el crítico Michael Kimmelman, Serra destacó que ningún pintor americano sería capaz de tratar un tema tan escabroso como este y llegar a sentirlo desde un lugar desapasionado.

Los propósitos de Richter se cumplieron en Estados Unidos; allí la visión del ciclo estaba desprovista de aquella carga negativa que atesoraba en Alemania. Los extranjeros sin embargo, no han dejado que sus expectativas oscurezcan la visión de la obra (Butin, 1990: 59). El extranjero tendría una mirada más fresca, desprovista de esos lastres emocionales y familiares como interpretaría Richter más tarde; este hecho se constata en que la carga de la historia alemana, imbuida en heridas que obstaculizan la visión neutral del testimonio pictórico, paralelo al documento histórico, no está presente en otras tradiciones y experiencias históricas colectivas.

Esta falta de prejuicios en la sociedad americana con respecto a los sucesos de *Stammheim,* propició una crítica más ligada a lo artístico y no tanto a lo político del ciclo.

4 Avatares y recorrido de la serie.

La primera muestra del ciclo aconteció en 1989 en la ciudad de Kiefeld. Tras esta primera muestra, las pinturas emprendieron un viaje a lo largo de dos años en el que fueron mostradas ininterrumpidamente en los siguientes países. El primer destino a partir de esa primera aparición comenzó en la galería *Portikus* de Frankfurt. Su segundo destino corresponde al museo *Boijmans van Beuningen* de Rotterdam y de ahí, a Estados Unidos. La exposición siguiente se celebró en la *Grey Art Gallery* de Nueva York, para trasladarse después al Museo de Bellas Artes de Montreal, a la *Lannan Fundation* de Los Ángeles y al Instituto de Arte Contemporáneo de Boston.

Una vez concluido este recorrido, los cuadros volvieron a Frankfurt, a su museo de Arte Moderno, donde permanecieron durante diez años, cumpliendo aquel primitivo contrato de cesión que acordó el pintor con la institución. Tras esto, se trasladaron al MoMA de Nueva York definitivamente. A partir de aquí, los cuadros han viajado para participar en exposiciones especiales como las celebradas en San Francisco, Madrid, Jerusalén o las de Berlín.[7] La última vez que ha salido el ciclo para una exposición, fue en la retrospectiva dedicada a Richter celebrada en el año 2012 por la *Tate Gallery* de Londres con motivo de su ochenta cumpleaños. La colosal exposición se tituló “Panorama”. La exposición visitó en primer lugar Londres, para después trasladarse a Berlín donde le rindieron todo tipo de homenajes al pintor. La colosal exposición se celebró tanto en la *Neue National Galerie* como en la *Alte National Galerie* paralelamente. El enclave de las obras del ciclo y su disposición eran vitales para dar cabida a toda lo que se quería presentar, y en qué medida quería

volver a mostrarse el impacto que suscitó la serie que tratamos dos décadas antes.

La serie *18. Oktober 1977* se mostró íntegramente en la *Alte National Galerie*. Este museo, reservado al arte antiguo, fue el lugar idóneo para la muestra, no siendo una elección arbitraria. Se debió fundamentalmente, a que el espacio reservado quedaba en la total intimidad fuera del mundanal ruido; como si de una cripta o un velatorio se tratase.

La intención del comisariado fue en todo caso, la de preservar el ciclo con el máximo respeto que había sido tratado en el resto de exposiciones anteriores (Figura 2). La disposición de las obras, su situación en la propia sala, formaba parte de la experiencia que el comisario quería trasladar al visitante. Las imágenes en grises acromáticos sobresalían de las paredes blancas destacando todavía más el carácter funesto de la exposición. En dicha muestra no hubo lugar para los documentos anexos que acompañaron en ocasiones anteriores al ciclo. Por tanto, las obras se mostraban única y exclusivamente desnudas, colgando de las paredes sin ningún tipo de documento que las descifrase. La exposición del ciclo de pinturas aparecía también, como en ocasiones anteriores, desprovista de accesorios; sin ningún tipo de ornamento que las resaltase como podía ser el caso de un marco alrededor de ellas. Sobrias, desnudas y sin artificios.

Figura 2. Gudrun Ensslin en su celda, en su supuesto suicidio. Fotografía de los archivos policiales de Stuttgart filtrada a los medios públicos alemanes en 1977[8]. (Consultada el 28 de febrero de 2018). Fuente: https://goo.gl/7azZFA

5 Conclusiones: El poder de la imagen y su representación como redundancia en la incomprensión de los hechos.

La serie *18. Oktober 1977* se nos presenta como una suerte de pinturas dialógicas, enmarcadas en un espacio temporal determinado que ha llegado hasta nuestros días presentando los mismos cuestionamientos e inconcreciones que la hicieron célebre en sus inicios. Tiene relación con una controversia social del ciclo y de la implicación del espectador con la serie. Son éstos, quienes animados por la contemplación de lo representado, terminan formulando un juicio de lo sucedido y poco esclarecido en la madrugada del 17 al 18 de octubre de 1977.[9] Ante las pinturas, el espectador trasciende la simple

actitud pasiva y contemplativa, transgrediendo las fronteras de la propia historia y penetrando más allá de los límites de los propios cuadros (Muchnic, 2000; p. 36).

Para nuestro estudio, la perspectiva temporal ofrece un distanciamiento de la realidad social en la que se desarrolló, favoreciendo el alejamiento ideológico y acercando el valor artístico y estético del ciclo. Sin embargo, tanto en un sentido como en otro, lo que se pone de manifiesto es que el arte, en este caso la pintura, tiene una vertiente de compromiso social. El arte tiene la facultad de penetrar en las profundas capas del ser, emergiendo como un interlocutor válido para traer al frente cuestiones que, de no ser tratadas por éste, difícilmente podrían discutirse. En este mismo sentido, otra de las características más destacables de estas pinturas es que nos introducen en la irresolubilidad del conflicto, únicamente, desde la propia acción de las imágenes. El interés, por tanto, reside en las mismas obras, en su propio desleimiento, el cual causa en el espectador la percepción de duda, ahondando en la incertidumbre e incomprensión, pero todo ello desarrollado en términos icónicos. Son las propias obras las que vuelven una y otra vez sobre lo pretendidamente dado. La reflexión se establece únicamente en estos términos y, esta circunstancia, para el análisis, es la cualidad que subyace a la idea de eterno retorno sobre el espectador.

Las pinturas en su eterno dolor traen al frente la imposibilidad de rastrear en ellas una solución al problema. Apuntan a la incomprensión de lo sucedido y el cuestionamiento de las versiones oficiales del estado; señalan como un *punctum* lo ausente que se encuentra presente. Son ellas mismas, desde sus propios medios icónicos, las que fuerzan la mirada crítica en el espectador. Su técnica, con los característicos barridos intencionados que difuminan los contornos, provocan el característico desleimiento. Además, el apagado cromatismo en escala de grises, refuerza el carácter inconcreto de las

figuras, favoreciendo de este modo el ambiente funesto, casi espectral que desprenden y con el que cuestionan la propia naturaleza de aquellas extrañas muertes. Por todo ello, las imágenes del ciclo nos conmueven, nos adentran en un sentimiento de compasión humana al contemplarlas. Finalmente, su actualidad se muestra en la intemporalidad de las mismas. Y una nueva lectura, en el cuarenta aniversario de los hechos, muestra todavía la irresolubilidad de lo que sucedió y lo que pretenden; forzando nuevamente la reflexión del espectador y arrojando un cuestionamiento pero, como decimos, en términos icónicos, sobre la propia incertidumbre e incomprensión que envolvieron aquellos terribles hechos.

---

[1] Imágenes que también utilizó Richter más tarde para comenzar a pintar su ciclo sobre los sucesos de la prisión de Stammheim. Richter se apodera de imágenes publicadas en distintos medios para documentarse y comenzar a pintar esas fotografías.

[2] El simbolismo de Haus Esterns en esta exposición era especial. La denominada casa del este se encuentra en la ciudad de Kiefeld, una pequeña ciudad situada cerca de la ciudad de Colonia a orillas del río Rhin. Entre el 12 de febrero y el 4 de abril del año 1989 se expuso el ciclo de pinturas en dicho museo. La casa era la antigua residencia privada del eminente arquitecto y profesor de la Bauhaus Mies van der Rohe (profesor entre 1927 y 1930). El hecho sorprendente de la elección de este lugar para presentar el ciclo no deja de ser otro, que en aquella ciudad a orillas del Rhin, habían nacido y vivido algunos de los primeros integrantes de la RAF además de ser la ciudad natal de una de sus víctimas, Jünger Ponto (a partir de la muerte de este personaje se erigiría una fundación artística que tomaría su nombre).

[3] Las estrategias de ocultamiento de Richter a lo largo de toda su carrera son una de sus bases de trabajo. Cuanto más se muestra, cuanto más visible es, más difícil resulta interpretarlo. Su continua negación en posicionamientos ideológicos es contraria a lo que muestra en su trabajo.

[4] Para todos estos, tal proyecto reflejaba las carencias y limitaciones de la pintura histórica tradicional en la etapa presente; y de las dificultades inherentes al medio cuando éste emplea esfuerzos en traducir los conflictos sociales mediante códigos y procedimientos estéticos.

[5] Ante la sorpresa de todo el mundo el ciclo fue adquirido por el MoMA de Nueva York por una cantidad desconocida en el año 2000. Algunas especulaciones sobre el precio rondaban los 3 millones de dólares. Aunque este dato es solamente especulativo. Véase (Richter. 2000; p. 34).

[6]A este tipo de críticas Richter respondió con que hubiese sido tanto morboso como absurdo el sentido de que el ciclo recayera en una lógica de ese sentido.

[7] Siempre y cuando la colección se expusiese completa como indicó el artista desde un primer momento.

[8] Imágenes que también utilizó Richter más tarde para comenzar a pintar su ciclo sobre los sucesos de la prisión de Stammheim.

[9] En la exposición del año 1990 en *Lannan Fundation* y*en Grey Gallery* de Nueva York, en Estados Unidos, aparecía la serie acompañada de todos estos documentos didácticos en cierto modo. Este didactismo fue la única y última vez que aparecieron. Junto a la exposición pictórica se mostraron textos, recortes de periódicos y revistas, imágenes de todo tipo explicativos de la Banda Baader-Meinhof. Quizá esta iniciativa se vuelva a repetir en el futuro puesto que pasadas cuatro décadas no podemos esperar que todo el público en general sepa o recuerde lo sucedido con detalle en torno a la

RAF, mucho menos si la muestra aparece en otro continente.