

[Full paper]

De Frankfurt a New York: reflexiones sobre la circulación de *18.Oktober 1977*

AGUSTÍN DÍEZ FISCHER
Universidad de Buenos Aires
R. Argentina
✉

Resumen: El ciclo *18.Oktober 1977* del pintor alemán Gerhard Richter está realizado en base a imágenes de la muerte de los integrantes del grupo Baader-Meinhof en la prisión de alta seguridad de Stammheim. Producida más de diez años después de los hechos, *Oktober* es, sin duda, una de las obras más polémicas del artista. Desde su realización en 1988 hasta su venta al Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1995, muchos escritos han propuesto líneas de investigación sobre las pinturas. En este trabajo, plantaremos una perspectiva de análisis que no ha sido todavía desarrollada y se centra en el estudio de la circulación de esta obra en el circuito del arte.

Haciendo hincapié en consideraciones que realizó el propio Richter al momento de producir su obra, y durante su posterior venta al MoMA, resulta significativo pensar cómo el ciclo puede convertirse en una reflexión sobre el circuito artístico y sobre los museos de arte en particular. A partir de un análisis del ciclo, centraremos nuestro texto en su historia expositiva dentro de Alemania para luego abordar propiamente la venta del ciclo a los Estados Unidos. Plantear esta perspectiva no pretende excluir otras interpretaciones sino abordar nuevas posibilidades de análisis.

Palabras claves: Museo – Mercado del Arte – Ideología.

From Frankfur to New York: Considerations on the Circulation of *18.Oktober 1977*

Summary: The cycle *18.Oktober 1977* of the German painter Gerhard Richter was based on the pictures of the death of the members of the Baader Meinhof group in the high security prison of Stammheim. *Oktober* was painted 10 years after the facts and it is one of the most controversial works of Richter. Lots of texts were written from 1988 until the sale to the Museum of Modern Art in 1995 and they placed different perspectives to understand *Oktober*. In our work we try a new way to analyze the cycle making focus on the study of the circulation in the art market.

We are going to consider the Richter's judgments from the production of the work to the sale to MoMA. It is important to understand how *Oktober* could be analyzed as a critic of the art's circuit and the museums of modern art. Once we have considered the characteristics of the canvases, we start our text in the exhibition history in Germany to finish by making focus on the sale to the Moma. We believe that this perspective is not the only one possible to understand *Oktober* but it could be a good opportunity to try to found new ways to analyze the paintings.

Key Words: Museum – Art Market – Ideology.

Introducción

El ciclo *18. Oktober 1977* de Gerhard Richter, uno de los artistas alemanes más importantes del siglo XX, es una de las obras que más literatura ha generado en los últimos años. Sus interpretaciones han tenido, sin embargo, relativa variedad de enfoques, desde considerar la obra como una apología del grupo de izquierda Baader-Meinhof hasta críticas que la acusaban despectivamente como pintura de historia. En este texto centraremos nuestro análisis en la circulación que ha tenido la obra ya que, a nuestro entender, es uno de los debates menos investigado y una de las perspectivas más ricas para futuros escritos que han quedado pendientes luego de la polémica que generó la venta de esta pintura al *Museum of Modern Art* (MoMA) en 1995.

Nuestro abordaje no se presenta como única forma posible de análisis del ciclo pero sí creemos que ciertas características que el propio artista determina para su obra pueden ser consideradas para dar lugar a una nueva perspectiva de estudio. Así, la reflexión ideológica que ha sido siempre resaltada como capital en las interpretaciones del ciclo sería plausible de ser pensada desde la circulación que ha tenido esta obra más que meramente desde el corpus de imágenes elegidas por el artista.

El objeto de nuestro estudio estará configurado por este fenómeno socio-estético que constituyó la serie *Oktober*, y que lo delimitaremos temporalmente desde que se realiza en 1988 hasta que todo el ciclo es vendido al Museo de Arte Moderno de Nueva York en el año 1995, cuando la transferencia es considerada como una afrenta al “patrimonio nacional” alemán.

Oktober

El ciclo contó originalmente con 18 óleos, de los cuáles quedaron finalmente solo 15, hechos en base a fotografías de los integrantes de la primera generación del grupo de extrema izquierda Baader-Meinhof. El 18 de octubre de 1977, tres miembros de la organización (Andreas Baader, Gudrun Ensslin y Jan-Carl Raspe) fueron encontrados muertos en sus celdas de la prisión de alta seguridad de Stammheim. Si bien las investigaciones posteriores sostuvieron que se había tratado de un suicidio colectivo, las dudas sobre estas muertes surgieron instantáneamente y todos los analistas apuntaron hacia una operación encubierta del gobierno alemán para acabar con los terroristas. En plena “explosión” económica alemana post-reconstrucción, paradigma de capitalismo opulento de los 60, se convirtieron en la “amenaza marxista” del poder estatal alemán.

El método pictórico ya había sido utilizado por Gerhard Richter al cruzar a la República Federal Alemana en los 60: tomar fotografías y trasladarlas al lienzo

en tonos de gris para luego aplicarles un proceso de *blur* o desenfoco.¹ Tal como lo plantea Dietmar Elger (2002: 362), las 15 obras no tienen un ordenamiento estipulado, el espectador puede entrar y salir de la serie en cualquier momento; incluso el Museum für Moderne Kunst, que por muchos años cobijó las obras, no presentaba una guía específica con una secuencia determinada para verlas. Si bien no son muchas las interpretaciones a esta característica, una posible respuesta es la que plantea Rainer Usselman (2002): “The seemingly random sequence compounded the difficulty of unearthing the linearity of a tragic narrative”. Por otro lado, como el propio Richter lo ha comentado (Obirst 1998: 190), todas las obras mantienen, con la excepción de *Beerdigung (Funeral)*, la escala humana de los rostros y figuras.

En función de la numeración del catálogo, se puede establecer el siguiente orden: las primeras 3 obras son las denominadas *Tote (Muerta)*,² a las que luego sigue *Erhängte (Colgada)*.³ A las siguientes, *Erschossener (Hombre baleado)* 1 y 2,⁴ le continúan *Zelle (Celda)*⁵ y *Gegenüberstellung (Confrontación)* 1 a 3.⁶ Luego aparece el retrato de Ulrike Meinhof titulado

¹ El paso de la foto a la pintura es uno de los elementos capitales en la obra de Gerhard Richter. Baste citar el siguiente párrafo para ejemplificar algunos elementos del paso de la fotografía a la pintura: “(...) le differenze tra la fotografia prescelta come modello e il dipinto di Richter sono molteplici; e dalle verifiche che l’Atlas consente, si possono soprattutto riassumere nella variazione di scala, nella modifica di alcune parti durante la proiezione tramite episcopio, nell’introduzione di una valenza di sfocatura dei contorni delle immagini, nella cancellazione o nello spostamento di scritte ove esistenti e altresì nella scelta cromatica del denominatore comune della gamma dei colori a olio grigi, accentuati o smorzati a seconda dei casi, in relazione alla foto presa in considerazione” (Corá 1999: 12).

² Las tres son un *close up* del rostro de perfil de Ulrike Meinhof con las marcas en el cuello de su suicidio por ahorcamiento. Los tamaños son variables, cambia la profundidad del *blur* y uno de ellos se diferencia de la foto original al extender el espacio en negro por sobre el rostro de Ulrike. Hecho en base a una foto aparecida en *Der Stern*, el 16 de junio 1976.

³ Muestra a Gudrun Ensslin colgada en su habitación de la prisión de Stammheim. Foto de archivo de la policía.

⁴ Muestra dos veces a Andreas Baader muerto luego de dispararse en el cráneo. Varía el *blur* de los óleos. Foto tomada por peritos policiales, apareció el 30 de Octubre de ese año en la revista *Der Stern*.

⁵ En un óleo de gran formato, muestra la celda y la biblioteca de Andreas Baader al lado de la cual fue encontrado muerto. Foto tomada también de archivos policiales.

⁶ Muestra a Gudrun Ensslin en varias posiciones posando para los archivos policiales. En la foto original se pueden ver las sandalias y demás vestimentas que Richter excluye al convertir las imágenes en planos medios. Una de las pinturas está con un efecto de desenfoco mucho más pronunciado.

Jugendbildnis (Retrato juvenil).⁷ Los últimos son: *Plattenspieler (Tocadiscos)*,⁸ *Beerdigung (Funeral)*⁹ y finalmente *Festnahme (Arresto) 1 y 2*.¹⁰

La serie, tal cual lo sostiene Benjamin Buchloh (1988), tiene dos antecedentes claros: *Acht Lernschwestern (Ocho estudiantes a enfermería)* de 1966 y *48 Portraits (48 retratos)* de 1971-72. En el caso de *Oktober*, sin embargo, las imágenes responden a un acontecimiento político, lo que las distingue de las dos series anteriores. Sin embargo, *Acht Lernschwestern*, con imágenes de ocho estudiantes de enfermería asesinadas en Chicago, comparte con nuestro ciclo el referirse a hechos vinculados con muertes trágicas.

Al no existir un recorrido preestablecido, varias son las alternativas para su presentación en una muestra. Algunos colocan a *Jugendbildnis* en primer lugar ya que se trata de la única que responde a una foto alejada temporalmente del resto de los sucesos. Las únicas obras que normalmente se han colocado en orden son aquellas que se encuentran enumeradas, como *Gegenüberstellung*, o las que parecen responder a una secuencia cinematográfica, como *Festnahme*, el único suceso, más allá de los funerales, del que se difundió registro televisivo.¹¹

Además de la secuencia no determinada, otros dos elementos, prefijados por el propio Richter, se establecen como interesantes en la exposición de este ciclo. En primer lugar, más allá de que *Beerdigung* es expuesta sin el resto de las imágenes en el MoMA en el 2004, el ciclo está orientado a no ser desmembrado ni presentado por separado. En segundo lugar, tal cual se desprende en las conversaciones de Richter con Jan Thorn Prikker en 1989, está en el pensamiento del artista que esta obra sea expuesta exclusivamente en museos (Obrist 1998: 203). Esto implicaría, tal cual lo presenta el pintor, aceptar incluso la posibilidad de que las obras no sean expuestas sino que simplemente sean guardadas en el subsuelo de los mismos.

Resulta significativo que el artista haya recuperado una técnica que había predominantemente usado en los 60, es decir, la recolección de fotografías de distintos circuitos de circulación¹² (en este caso, fotos policiales y de medios masivos) para su posterior traslado al lienzo. Uno de los elementos para analizar la circulación será, entonces, tener en cuenta la comparación entre

⁷ Retrato seguramente extraído de las fotos para promocionar la película *Bambule*, momento en el que conoció a Andreas Baader (Storr 2002: 24).

⁸ Foto tomada de los archivos policiales. Era el lugar donde, presuntamente, Andreas Baader escondió el arma con la que se suicidó.

⁹ El más grande del ciclo, 200 x 320 cm, muestra los funerales de los integrantes de la Baader Meinhof en una fosa común en Stuttgart el 27 de octubre de 1977.

¹⁰ Muestra el momento en que es arrestado Holger Meins el 1 de junio de 1972.

¹¹ Algunos han sostenido perspectivas de análisis sobre la relación entre el montaje y *Oktober* (Koch 1993)

¹² Con respecto a las consideraciones que se hacen sobre el tipo de fotografías que se recuperan para *Oktober* es particularmente interesante el texto de Philippi Desa (1992).

estos dos contextos. A diez años de la muerte de los integrantes de la Baader-Meinhof y en plena época pre-unificación, Richter problematiza un elemento que ya había tenido en cuenta cuando cruzó a la RFA: la circulación de las imágenes y su relación con los elementos críticos del pasado colectivo.

Pocos años antes de que Richter pintara su ciclo, Hal Foster (1985: 121-139) distinguía en el arte político entre estrategias de trasgresión, en tanto un límite en la cultura que debía ser traspasado, y de resistencia, como estrategia deconstructiva de los procesos de generación simbólica. Si bien debe ser entendido el texto en el contexto en el que fue escrito, resulta interesante para pensar el lugar de *Oktober*, a finales de los ochenta, y el de la Baader-Meinhof, a finales de los 70, como estrategias disímiles para posicionarse frente a lo político. Resulta significativo citar la siguiente declaración de Richter en la conferencia inaugural: “All the pictures are dull, gray, mostly very blurred, diffuse. Their presence is the horror of the hard-to-bear refusal to answer, to explain, to give an opinion. I am not sure whether the pictures ask anything: they provoke contradictions through their hopelessness and desolation; their lack of partisanship. Ever since I have been able to think, I have known that every rule and opinion –insofar as either is ideologically motivated- is false, a hindrance, a menace, or a crime” (Storr 2002: 236).

Ahora bien, algunos textos contemporáneos a la realización del ciclo también muestran cómo Richter estaba poniendo énfasis en la situación del mercado del arte en los '80. Creemos que éste es uno de los elementos más importantes para pensar la serie *Oktober*. Dice, al respecto, Robert Storr (2002: 257) “Published journals tell us that in the years leading up to the creation of *Oktober 18, 1977*, Richter was wracked by aesthetic and moral doubts exacerbated by his mounting distaste for the hyped-up art world of the 1980s”.¹³

Hemos recapitulado en este texto varios puntos muy precisos que fueron planteados desde un primer momento como fundamentales para la presentación del ciclo, elementos que no pueden ser obviados para una reflexión sobre los lugares de circulación. Además de problematizar sobre el mundo del arte a finales de los 80, entender qué se está problematizando al colocar esta obra sólo en el circuito de museos, lleva a plantear de otra manera la venta al MoMA de esta obra en 1995.

“They can only be shown in museums”

La discusión sobre si estas obras debían estar acompañadas con explicaciones ha sido una constante en las exposiciones de este ciclo. Tal cual lo afirma Robert Storr (2002: 204-205), durante la exposición en la Lannan Foundation y

¹³ En la entrevista con Jean Thorn Prikker dirá: “The form that we have in the art world today – the universally comprehensible form, that is – is entirely superficial. Openings, dealership, social game-playing: these have become the form of art” (Obrist 1998: 198).

la Grey Art Gallery en 1990, se colocaron textos que explicaban la historia de la RAF. Al decir de Richter, el problema radicaba en que las personas pasaban más tiempo leyendo que viendo las propias imágenes.

Según el propio artista lo ha declarado, no deberían ser miradas estas pinturas como meros documentos; exposiciones propiamente documentales serían las que se encuentran en Bonn o en Los Ángeles sobre la RAF. Es constante en Richter el intentar despegar las obras de un "lokal-dokumentarische Seite" (Koldehoff 1995) desde el que puedan ser vistas en algunas ciudades.

Este despojamiento en la presentación está acorde con la primera exposición del ciclo en la Haus Esters en Krefeld entre febrero y abril de 1989. La muestra se realizó "without warning and without fanfare" y "strict limits were placed on what paintings could be used to accompany articles on the work. For example, the six harrowing images of the dead that dominated the series could not be reproduced out of context". (Storr 2002: 199-200).

Fue Benjamin Buchloh quien planteó como un "appropriate historical accident" que la presentación de este ciclo haya sido realizada en un edificio de Mies van der Rohe. Buchloh no sólo relaciona a ambos desde el punto en que Mies fue el que, según él, construyó la única contribución "to public monumental sculpture in the twentieth century", sino que además destaca la devoción del arquitecto por la memoria de Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht, ambos activistas de izquierda asesinados por la policía de Berlín. "This coincidence establishes a continuity between a bourgeois architect in the Weimer state of the 1920s and a bourgeois painter in the West Germany of the 1980s" (Buchloh 1989).

La figura de Mies reaparecerá varias veces en la historia de este ciclo, pero a nuestro entender, la coincidencia no se presentará en esta "devoción" por el arquitecto sino en que van der Rohe llevará a Alemania una concepción arquitectónica para museos que se plasmaría en la creación de la Neue Nationalgalerie y que, junto a la Kunsthalle de Bielefeld, es uno de los edificios museísticos más influenciados por el MoMA de Nueva York (Santiago Restoy 1999: 274). Hasta tal punto está emparentada la relación de Mies con el MoMA que fue uno de los arquitectos posibles que tuvo en cuenta Alfred H. Barr Jr. en 1936 para la construcción del museo.

Resulta difícil analizar la significación que puede tener la circulación de una obra como *Oktober* en todos los lugares en la que fue expuesta, sin embargo, sí es particularmente interesante analizar algunas postas de su circulación en la que Richter tuvo directa decisión: además de la inauguración en Krefeld, se deberá tener en cuenta el préstamo de esta obra durante 10 años al Museum für Moderne Kunst en Frankfurt, la posibilidad de exposición en el Diözesanmuseum en Köln y la venta del ciclo al MoMA en 1995. Estas decisiones nos llevan a considerar el porqué una obra que reflexiona sobre la ideología, presuntamente criticada durante fines de los ochenta como "pintura

histórica”, tiene como lugares de circulación el espectro de los museos de arte moderno.

En los museos alemanes

Si la Kunsthalle de Bielefeld y la Neuenationalgalerie de Berlín son dos arquitecturas que retoman la idea expositiva del MOMA, sin duda, el que verdaderamente implanta la idea del museo como polo de producción cultural, como “museo faro”, en suelo alemán fue el Städtisches Museum de Mönchengladbach. Su arquitecto, Hans Hollein, establecería lo más parecido a una “obra de arte total” (Santiago Restoy 1999: 293-294). Luego se darían muchas coincidencias tanto a nivel arquitectónico como curatorial con su siguiente experiencia museística: el Museum für Moderne Kunst de Frankfurt (MMK).

El museo no sólo reproduce la idea del “museo faro” sino también la forma de financiamiento del mismo a partir de fondos privados. Esto particularmente cobra relevancia con respecto a las obras que estamos analizando cuando el Dresden Bank retira sus fondos al MMK por el vínculo entre *Oktober* y el asesinato, por parte de la Baader-Meinhof, del banquero alemán Jürgen Ponto.¹⁴

La base en el concepto de Hollein es el de presentar lugares específicos para las obras y que se puedan establecer relaciones o “puentes”, al decir del curador principal Jean-Christophe Ammann, entre las distintas obras. En este contexto sería interesante pensar los diálogos que en esta curaduría plantea la presentación de *Oktober* con las obras de On Kawara o la propia *Tischgesellschaft* de Katharina Fritsch.

Pero no sólo colocar la obra en el contexto del arte producido desde los 60 hasta la actualidad tiene su significación, sino que, en cierta medida, se está reflexionando sobre un elemento muy trabajado en la historia del arte moderno como es el concepto de “autonomía” en el sistema de circulación artístico. Richter, en varias ocasiones por esos años, muestra su preocupación por las implicaciones de esta autonomía, por ejemplo, en la breve carta que le escribe a Werner Schmidt en 1990 (Obirst 1998: 222).

En este sentido, es fundamental la concepción de Ammann de pensar y ver estas pinturas, y las obras que se presentan en el MMK, sólo en el contexto del arte. Sin embargo, una de las cuestiones que finalmente parecerían determinar la llegada de este ciclo a Nueva York son los vínculos que se generaban al estar esta obra en Frankfurt, no sólo por el asesinato de Ponto, sino también por los atentados que dan, de alguna manera, inicio a la historia de la RAF en

¹⁴ Hilton Kramer (1995) colocará como una de las críticas más fuertes para este ciclo y su venta al MoMA el hecho de que este grupo asesinó a gente similar a “los benefactores del museo de New York”.

1968. Richter en todo momento ve como perniciosa para la obra esta vinculación. En toda la historia de la serie *Oktober* estará no obstante presente esta relación entre autonomía y contexto de circulación de la misma.

La posibilidad de que las obras sean expuestas en el Diözesanmuseum de Köln no hace sino confirmar la importancia que tiene para Richter la circulación de esta obra. No sólo porque el Museo representa una alternativa al Museo Ludwig¹⁵ sino porque la exposición está acorde al MMK. Nuevamente un elemento contextual, como es la relación entre esta obra y el perfil religioso de este museo, influye para que finalmente este ciclo no sea expuesto allí (Koldehoff 1995). La otra alternativa para estas pinturas en Alemania podría haber sido la Neue Nationalgalerie, la ya nombrada obra de Mies van der Rohe, lo cual afirma qué concepción tenía Richter presente para este ciclo. Finalmente, al no saber el propio artista cómo *Oktober* podía combinar en el contexto total de la exposición del museo, desiste de esta opción.¹⁶

“Die Bilder sind für Deutschland nicht wichtiger als für Amerika”¹⁷

El ciclo *Oktober* fue vendido al MoA por decisión de Richter por 3 millones de dólares en 1995. Este hecho representa uno de los sucesos más mediáticos del ambiente artístico durante la década del 90 y tanto desde los medios alemanes como desde los americanos muchas voces se han alzado contra esa venta. El propio Ammann remarcó la pérdida que significaba al patrimonio que una historia tan vinculada al pasado reciente alemán sea llevada a New York, destacando que posiblemente exponerlas en USA podía convertirlas en inefectivas (Storr 2002: 201-204). Esta misma alineación la tuvieron periódicos como *Die Zeit* y el *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.¹⁸

Tanto las críticas de Hilton Kramer en el *New York Observer*, como las consideraciones que hizo *Newsweek*, priorizaron el contenido político de la serie. Además, dos de las personas que convencieron a Richter para vender el ciclo, según él mismo lo ha expresado en el *Neue Züricher Zeitung* (1995), fueron Kirk Varnedoe y Robert Storr. El primero, según las palabras que son citadas en la gacetilla del prensa que publica el MoA en Junio de 1995 con

¹⁵ No contamos con la consideración de Richter sobre ese museo. Quizá una respuesta sea en la relación coleccionista museo. Crítico en este aspecto es el artículo de Haacke (1984).

¹⁶ Véase para más consideraciones al respecto el texto “Mit der RAF ins Museum of Modern Art” (*Neue Züricher Zeitung* 1995)

¹⁷ “Los cuadros no son más importantes para Alemania que para América” Gerhard Richter en una entrevista en el *Neue Züricher Zeitung*, el 23 Octubre 1995.

¹⁸ Quedará pendiente analizar cómo en el contexto de la reunificación y de los procesos de política liberal que se dieron en los 90 se puede analizar las repercusiones que tuvo esta venta. Se debería analizar percepciones del patrimonio artístico como elemento de preservación de “valor identitario”, y sobre todo, en el contexto de la afirmación de un pasado nacional. Incluso Neue Bildende Kunst afirma que esta obra debía haber sido declarada como de interés nacional para evitar su venta fuera de Alemania.

motivo de la compra de las pinturas, colocó a la serie *Oktober* en el contexto de las grandes pinturas histórico-políticas: “These pictures stand within an important tradition of modern artists confronting the historical-political events of their time, from Gericault’s Raft of the Medusa to Warhol’s race riot pictures and beyond”. El segundo, Robert Storr, fue el responsable del texto más específico sobre la historia política de la RAF que acompañó a la exposición Open Ends en el MOMA en noviembre del 2000.¹⁹

Ahora bien, resultan mucho más interesantes las consideraciones que hace sobre el tema el propio Richter. Él sigue defendiendo las obras ante las acusaciones de “partisanas” (Obrist 1998: 203), posición que estaba en concordancia con lo que ya había planteado en la inauguración en Krefeld,²⁰ y ve, la venta al MoMA, como una buena posibilidad para despegar a la obra de las resonancias que le generan la ciudad de Frankfurt (Storr 2002: 203).

Dos elementos son destacables. En primer lugar, Richter considera a la venta como una pérdida de derechos completos suyos por sobre la obra: “Ich habe noch nie einen Verkauf mit Bedingungen verbunden, d. h., jeder Erwerber ist frei, sein Bild zu verkaufen oder in den Keller zu stellen, oder was weiss ich. Also auch dem Moma steht das frei, und ich finde das ganz natürlich, denn nichts bleibt, wie es ist”.²¹

Nos interesa particularmente esta afirmación porque de algún modo está mostrando el valor que tiene la venta y lo que significa para el artista. Resulta significativo que la venta de una obra lleve la pérdida de decisión sobre muchos elementos que el propio Richter consideraba importantes con respecto al ciclo como, por ejemplo, la no fragmentación del ciclo, la no venta a colecciones privadas y que se mantenga en el círculo museístico exclusivamente.²² Hay una idea sobre qué significa el mercado del arte en esta afirmación, algo que a nuestro entender, debe ser tenido en cuenta, porque la obra, en cierta medida, se está *completando*, desde el punto de vista de sus significaciones, al momento de su circulación.

¹⁹ Para encontrar una reflexión interesante sobre texto explicativo-exposición véase Usselman (2002). La relación con los hechos políticos parece extenderse incluso a los auspiciantes de las exposiciones. La muestra más grande en el MoMA de Richter, *Forty years of painting*, en febrero-mayo del 2002, fue apoyada por la fundación Ronald S. Lauder, persona muy vinculada a la actividad política, particularmente en la Europa de posguerra, y que ha donado varias obras de Richter a la colección permanente del museo.

²⁰ “These pictures possibly give rise to questions of political content or historical truth. Neither interests me in this instance” (Obrist 1998: 203)

²¹ “Yo nunca he realizado una venta con condiciones, cada comprador es libre de vender su cuadro, de dejarlo en el sótano, o lo que sea. El MoMA es completamente libre y encuentro eso completamente normal” *Neue Züricher Zeitung* (1995)

²² Según el diario *Die Zeit*, en su nota del día 23 de junio de 1995, Richter necesitaba dinero en ese momento. La cifra, sin embargo, es mucho menor a lo que esa obra podía ser vendida en el mercado.

El segundo punto destacable son las consideraciones que hace Richter sobre el propio MoMA al que considera como el mejor museo del mundo. Creemos que la relación Museo/*Oktober* está presente siempre en el pensamiento del artista. Sin embargo, uno de los puntos que ha quedado pendiente es pensar qué aporta el traspaso del ciclo a este museo. En el siguiente apartado presentaremos una posibilidad de análisis.

“Das Moma ist der Star!”²³

Cuando Eva Cockroft (1974) escribió su famoso artículo “Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War” donde expresaba cómo el MOMA y sus exposiciones itinerantes estaban en función de la política exterior norteamericana durante la guerra fría, citó la famosa frase de Daniel Bell en los 60 que afirmaba el final de las ideologías. Este pensamiento tuvo su parangón cuando durante la década del 90, apenas 3 años antes de la venta de *Oktober* al MOMA, Francis Fukuyama afirmó el “fin de la historia” luego de la caída del régimen soviético.

Así como el MOMA tiene gran trabajo durante la guerra (Santiago Restoy 1999:185), también fue durante la guerra fría el promotor principal del expresionismo abstracto como avanzada cultural de afirmación de los valores de libertad del sistema político americano en claro enfrentamiento al régimen socialista.

Ahora bien, así como en los 70 se daba un “ideology-saturated art world”, en los 80 se trataba más bien de un “market-driven art world” (Storr 2002: 239) y es en este contexto donde Richter recuperó una problematización sobre la ideología en el ciclo *Oktober*. Tal cual nos lo presenta en su charla con Jan Thorn Prikker en aquellos años, el artista ve de una forma muy escéptica el mundo del arte: “The form that we have in the art world today –the universally comprehensible form, that is – is entirely superficial. Openings, dealership, social game – playing: these have become the form of art” (Obirst 1998: 198).

En el contexto del llamado “fin de la historia” y de la reunificación alemana, *Oktober* se convierte en patrimonio de uno de los museos más ideológicamente comprometidos en la promoción cultural americana de la posguerra. Cuando en el 2004 toda la ciudad de Berlín se vistió con una de las exposiciones más grandes y con mayor publicidad en la historia de la ciudad, el MoMA presentó la serie *Oktober*. Esta vez, la circunstancia volvió a unir a esta obra con Mies van der Rohe ya que el edificio elegido fue la Neue Nationalgalerie. La exposición tuvo 1,2 millones de espectadores y fue Colin Powell, secretario de estado de USA, uno de los más importantes patrocinadores de la muestra. Tres

²³ “El MoMA es la estrella”, fue uno de los slogans que pensó Metadesign para promocionar la exposición de la colección del MoMA en la Neue Nationalgalerie en Berlín entre febrero y septiembre del 2004.

años habían pasado de las Torres Gemelas y el contexto político internacional se había transformado completamente.

Grandes diferencias existen entre *Oktober* y las obras del expresionismo abstracto que habían protagonizado las exposiciones itinerantes del MoMA. La abstracción se había convertido en figuración y los colores estridentes y variados se habían convertido en pálidos tonos de grises.²⁴

Cuando Richter realizó la famosa obra *Tisch*, sobre la imagen de una foto de una mesa de una revista de decoración pintó dos pinceladas gruesas: en el contexto de la Guerra Fría, al momento en que había dejado la DDR y se había instalado en Dusseldorf, la opción abstracción-figuración respondía a un enfrentamiento político-ideológico entre dos mundos completamente distintos. Así también, en los 80, Richter deja de lado las pinturas abstractas que estaba realizando en esos momentos y recupera esa técnica que no había utilizado desde hacía años.

Hasta tal punto la circulación determina las obras que, en el caso del propio artista, es la circulación la que determina su propia producción en su totalidad. Cuando en el 2002, el MOMA presenta la exposición "Gerhard Richter: Forty years of painting" se cumplían 40 años del traslado de Richter a la RFA. Solo las obras hechas a partir de ese momento, incorporándose a reflexiones del Pop internacional, deberían ser consideradas como "pinturas".

Muchas de las obras de este artista pueden ser interpretadas o leídas desde sus lugares de exposición, creemos particularmente que *48 Portraits* y *Onkel Rudi* están muy relacionadas con los lugares en los que por primera vez han sido expuestas. En el caso de *Oktober*, el Museum of Modern Art significa mucho más que una mera institución sino que es precisamente el museo más influyente y determinante en la historia del arte desde la post-guerra hasta la actualidad.

Fue *Oktober* desde el principio una reflexión sobre el modelo de sociedad occidental y esto más allá de que de por sí se traten de lienzos hechos en base a fotografías sobre la Baader-Meinhof. En sus notas, el 7 de diciembre de 1988 (Obrist 1998: 175), escribe Richter que pintó a Ensslin "almost like pop stars", a Meinhof "in a bourgeois way". El arresto de Meins, por otro lado, mostraba el poder coactivo del propio Estado. Poner estos cuestionamientos o problematizaciones en el ámbito de la colección del MOMA tiene implicancias de reflexión realmente interesantes.

A nuestro entender, finalmente, hay varias formas de interpretar esta obra, muchas de las cuales ya han sido lo suficientemente abordadas y

²⁴ Además, el propio Richter es un pintor cuya primera formación es en el marco de las instituciones que enseñaban el Realismo Socialista en la Dresden de la DDR. Por otro lado, él incorpora al pasar a la RFA recursos de la vanguardia pop internacional ;véase para este tema Foster, Hal, Krauss, Rosalind, Bois Yve-Alain & Buchloh, Benjamín (2004).

explicadas en una profusa bibliografía que se ha escrito sobre el tema. Comparar por ejemplo los contextos de reunificación y de posguerra y la circulación de imágenes del pasado político es una veta fructífera para siguientes análisis. Sin embargo, en este texto hemos intentado plantear algunas cuestiones sobre la relación de su obra y su significación en el contexto de circulación del mundo del arte en el fin de siglo y de cómo esta obra puede ser entendida de otra manera a partir de un hecho tan concreto como su venta al MoMA en 1995. ■

Referencias bibliográficas

S/AUTOR

1995 "Mit der RAF ins Museum of Modern Art", *Neue Züricher Zeitung*, Zürich, 23 oct.

BUCHLOH Benjamín H.D

1989 "A note on Gerhard Richter's October 18, 1977", *Oktober*, 48: 88-109.

COCKCROFT Eva

1974 "Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War", *Artforum*, 12: 43-54.

CORÁ Bruno

1999 "Gerhard Richter: L'Esperienza della Pittura nella Conoscenza della Realtà" en: AA.VV, *Gerhard Richter*. Prato: Ed. Gli Ori Prato-Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci.

DESA Philippi

1992 "Moments of Interpretation," *October*, 62: 115-22.

ELGER Dietmar

2002 *Gerhard Richter, Maler*, Colonia: Dumont.

FOSTER Hal

1985 "For a Concept of the Political in Contemporary Art", en *Recordings. Art, Spectacle, Cultural Politics*. Seattle: Bay Press.

FOSTER Hal, KRAUSS Rosalind, BOIS Yve-Alain & BUCHLOH Benjamín

2004 *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Londres: Thames & Hudson.

HAACKE Hans

1984 "Museums, Managers of Consciousness", *Art in America*, 72: 9-17.

KOCH Gertrud

1993 "Sequence of Time", *Parkett*, 35: 76-79.

KOLDEHOFF Stefan

1995 "Stammheim in New York", *Die Tageszeitung*, 28/29 oct.

KRAMER Hilton

1995 "MoMA Helps Martyrdom of German Terrorists", *The New Observer*, 10 Jul.

OBRIST Hans-Ulrich (ed.)

1998 *The daily practice of painting. Writings and interviews 1962-1993*, London: The MIT Press/Anthony d'Offay Gallery.

SANTIAGO RESTOY Caridad Irene

1999 *Los museos de arte moderno y contemporáneo: historia, programas, y desarrollos actuales* Disertación doctoral no publicada, Universidad de Murcia, Murcia, España.

STORR Robert

2002 *Gerhard Richter, Doubt and Belief in Painting*, New York: The Museum of Modern Art.

USSELMANN Rainer

2002 "18. Oktober 1977: Gerhard Richter's work of mourning and its new audience" *Art Journal*, 61: 4-25.

