

CorinnaBelz, *Gerhard Richter Painting* (2011)

### **Film a pragnienie dotknięcia (artystycznego) geniusza i autentyczności sztuki**

Czy film Corinny Belz jest kolejnym, obok m.in. dokumentów Hansa Namutha o Jacksonie Pollocku czy Henri-Georges'a Clouzota o Pablo Picassie, filmem o zagadce artystycznego geniuszu?

Dlaczego powstał film o tym, w jaki sposób Gerhard Richter maluje?

Czy nie jest tak, że próba takiego filmowego „dotknięcia” artysty z gruntu skazana jest na porażkę? Dlaczego:

- bo artyści świadomi są rynku sztuki i konieczności wytwarzania własnego obrazu
- bo są nieautentyczni, bo próbują się „sprzedać”, „pokazać” w odpowiednim świetle
- bo samoświadomie (często wspólnie ze swoimi galerzystami i galerzystkami, swoimi agentami i agentkami) tworzą swój publiczny wizerunek i strzegą go bacznie.

Czy gdybyśmy naprawdę zobaczyli, jak Richter maluje, dowiedzielibyśmy się, co maluje? Jaki jest sens jego sztuki (malarstwa)? Czym ono dla nas jest? Jaką rolę odgrywa w powszechnej historii sztuki?

Belz koncentruje się na procesie powstawania obrazów abstrakcyjnych – na konkretną wystawę w nowojorskiej Marian Goodman Gallery – (choć pojawiają się w przelocie także bardziej figuratywne prace Richtera) – to malarstwo i to malowanie nie tylko trudno opisać słowami (a jeśli łatwo, to niemal natychmiast popada się w niestrawny patos, metafizyczny bełkot czy niezrozumiałe mnożenie metafor), nie sposób ich też adekwatnie zdokumentować, czy sfilmować (albo wydaje się to pompatyczne, albo śmieszne).

### **O reżyserce filmu**

Reżyserka, Corinna Belz, ma za sobą studia filozoficzne, historyczno-artystyczne i medialne, jest autorką takich dokumentów filmowych, jak m.in. *Life After Microsoft* (2001), *Three Wishes, Three Women, One Year* (2005, wyreżyserowany wspólnie z Bärbel Maiwurm). Z Richterm spotkała się na planie wcześniej, kręcąc dla telewizji w 2007 roku krótki metraż zatytułowany *Das Richter Fenster*, w którym przedstawiła powstawanie witrażu w Katedrze w Kolonii. Autorkę najbardziej interesowało zrobienie dokumentu o malowaniu (bardziej niż o malarstwie).

Przede wszystkim chodzi o fantazję wniknięcia w tzw. proces twórczy, fantazję autentyzmu, dotknięcia realnego doświadczenia tworzenia, a nawet współuczestniczenia w nim. Wydaje się, że to chęć dotknięcia czegoś, co ze swej natury do dotknięcia się nie nadaje, a kiedy tylko zostanie dotknięte, okazuje się czymś innym niż się spodziewaliśmy.

Wydaje się jednak, że z tej chęci dotknięcia procesu tworzenia Belz udało się odratować jakieś wyjątkowe dosyć wrażenia. Reżyserka raczej pokazuje niż opowiada, raczej użycza przestrzeni, czy też usiłuje stworzyć przestrzeń, w której Richter mógłby zaistnieć, choć ten jej się cały czas usiłuje wymknąć, wywinąć, wykpić. Artysta często (co zostaje w filmie) próbuje torpedować samą ideę „filmu o Richtrze”, jest sceptyczny, choć nie kryje też zaciekawienia

Twórczość Richtera bywa określana często sprzecznymi terminami, takimi jak: romantyczny / nieromantyczny, konserwatywny politycznie, tradycyjnie moralizatorski, postępowy / reakcyjny, postmodernistyczny / modernistyczny. Artysta wciąż wymyka się etykietom, zmienia tematy i konwencje: od krajobrazów po abstrakcje, od szarych monochromów po niemal halucynacyjne palety barw, od intymnych portretów rodziny po przedstawienia seryjnych morderców i polityków. Choć pozornie film traktuje o malarskiej abstrakcji (i docieka tego, jak powstają obrazy-jej poszczególni reprezentanci), pokazuje w istocie, że twórczość Richtera przesiąknięta jest historią zatrzymaną już wcześniej w różnych obrazach świata.

### **Historia Richtera, historia u Richter**

Oficjalna strona internetowa artysty informuje: „trzyście lat życia w narodowym socjalizmie, szesnaście lat we wschodnio-niemieckim komunizmie”<sup>1</sup>

Richter rodzi się w 1932 roku, w Dreźnie, w rodzinie mieszczańskiej: podobnie, jak miało to miejsce w wypadku wielu rodzin niemieckich w owych czasach, jego krewni uwikłani są w historię narodowego socjalizmu, w machinę opresji i terroru po obu jej stronach: jako kaci i jako ofiary (umyślowo upośledzona ciotka artysty, Marianne, ginie w ramach hitlerowskiego programu eutanazji; ojciec artysty jest członkiem partii narodowo-socjalistycznej, po wybuchu II wojny światowej zostaje zmobilizowany, podobnie jak bracia matki, Rudi i Alfred, najpierw służy na froncie wschodnim, potem zachodnim). Wzięty do niewoli przez Amerykanów, zostaje uwolniony w 1946 roku, jako były nazista nie może jednak wrócić do pracy nauczyciela i, jak wspomina sam artysta, nigdy też w pełni nie powraca na łono rodziny. W tym sensie dzieli los wielu ojców tego pokolenia, ojców niechcianych. W lutym 1945 roku, kiedy artysta ma trzydzieści lat, dochodzi do bombardowania Drezna przez aliantów.

W 1961 roku, a więc na krótko przed tym, zanim stanie Mur dzielący Niemcy na RFN i NRD, Richter z żoną, Emą, opuszczają Niemcy wschodnie i udają się do Düsseldorfu. Tam studiuje w Staatliche Kunstakademie (spotka tam takich znanych niemieckich twórców, jak m.in. Sigmar Polke, Konrad Fischer-Lueg czy Georg Baselitz). Na przełomie 1961 i 1962 roku, po przenosinach do Niemiec Zachodnich, Richter rozpoczyna zbieranie fotografii, wycinków prasowych i innych materiałów wizualnych. Układa je i organizuje w dość tradycyjny sposób: na jednakowych prostokątnych panelach. Zbiór ten nazwie *Atlasem*<sup>2</sup> i będzie powstawał nieprzerwanie przez dziesiątki lat, wielokrotnie wystawiany i komentowany. [*Atlas* prezentowano w Polsce na wystawie w Centrum Sztuki Współczesnej, Zamek Ujazdowski 16.09-14.11.2004 roku. Kuratorką wystawy była Milada Ślizińska, wystawie towarzyszył obszerny katalog - *Atlas*].

---

<sup>1</sup><https://www.gerhard-richter.com/en/biography/> Stronia jest niewyczerpanym źródłem informacji biograficznych, bibliograficznych, reprodukcji, etc. Ze wszechmiar warta odwiedzenia.

<sup>2</sup> Zob. m.in. B. Buchloh, *Atlas Gerharda Richtera: archiwum anomiczne*, przeł. Katarzyna Bojarska, w: „Konteksty” 2-3/2011 (293-294) s. 184-194.

Jako osoba dorastająca podczas II wojny światowej i po jej zakończeniu, Richter musiał zmierzyć się z pytaniem, czy (i jak) możliwe było ujęcie i zatrzymanie obrazów pamięciowych w przesyconym przemocą momencie historycznym, w obliczu zbiorowo odgrywanego wypierania niechcianej historii i jej obrazów. W *Atlasie*, a później także w swojej jakże różnorodnej praktyce artystycznej, kontempluje dominujące społeczne użycia fotografii i ich potencjalne funkcje artystyczne.

W tym samym okresie (latach sześćdziesiątych) Richter pracuje w laboratorium fotograficznym, co we wspomnieniach nazwie „doświadczeniem traumatycznym”. W tym samym mniej więcej czasie zaczyna też malować obrazy „realistyczne”, silnie związane z fotografiami. Kiedy farba jest jeszcze mokra, przeciera je gąbką, tworząc tym samym swoisty efekt szarości i nieostrości.

W tzw. foto-obrazach ulega fascynacji śmiercią: jej spektakularnością i problematycznym wykorzystywaniem jej wizerunków przez masowe media; wszechobecnością makabry. Maluje wówczas m.in. takie obrazy: *Kobieta z parasolem* 1964 – obraz w oparciu o fotografię Jackie Kennedy po śmierci jej męża Johna F. Kennedy'ego; *Wujek Rudi* (1965) mały format, pełna postać, jeden z wujków w uniformie Wehrmachtu, uśmiechający się do aparatu (motywnazisty w rodzinie, znany m.in. z prozy Herty Muller czy Thomasa Bernhardta); *Ciotka Marianne* (1965): maleńki Gerhard i siostra jego matki, w wieku 18 lat zamknięta w szpitalu psychiatrycznym a następnie zamordowana w ramach nazistowskiego programu eutanazji przewlekłe i psychicznie chorych; *Pan Heyde* (1965) portret neurologa, hitlerowskiego lekarza, autora programu eksterminacji osób z medycznego punktu widzenia.

Do tego stylu malowania Richter wróci w 1988 roku w serii zatytułowanej *18 Oktober 1977*, serii „obrazów historycznych”, przedstawiających bohaterów historii niemieckiej kontrkultury i lewicowego buntu pokolenia Richtera, Baader-Meinhof. O tej serii mówi w filmie, że dziś jej już nie lubi, że wydaje mu się nazbyt spektakularna, ale że nie mógł jej w pewnym sensie nie namalować. To było jego zadanie, na tym polega jego praca<sup>3</sup>. Ale już w innych, kolejnych „obrazach historycznych” malarz będzie się skłaniał coraz bardziej ku abstrakcji. Świadczą o tym m.in. obrazy *Januar*, *Dezember*, *November* (1988) odsyłające do Muru Berlińskiego, *Spetember* (2005) oparty na jednej z fotografii przedstawiających atak terrorystyczny na World Trade Center, tzw. 9/11, czy najnowszy cykl 4 obrazów zatytułowany *Birkenau* (2014) powstały w oparciu o 4 fotografie wykonane przez członka Sonderkommando w Auschwitz-Birkenau oraz inspirowany książką Georgesa Didi-Hubermana *Obrazy mimo wszystko*<sup>4</sup>.

### **Relacja między fotografią a malarstwem – kluczowy problem w twórczości artysty**

Jednym z niemalarskich momentów w filmie jest scena, w której Richter wraz z reżyserką oglądają jego zdjęcia rodzinne. Malarz wyjmując zdjęcia i rozkłada je na długim białym blacie, układa, podnosi i ogląda: „Znam tylko świat tych zdjęć” – powie. Nie pamiętam tych sytuacji. Fotografia jest dla niego szczególnie mocną ingerencją w ludzką świadomość, wrażliwość i pamięć. Przyznaje, że silne oddziaływanie fotografii wciąż go intryguje: „Próbuję to rozgryźć – powie – dlatego ich wciąż nie wyrzuciłem”. Ta medytacja (pozornie) nad medium jest o tyle bardziej poruszająca, że w pewnej chwili zdajemy sobie sprawę, że Richter zabrał ze sobą te zdjęcia opuszczając w 1961 roku NRD, a także własnych rodziców, których nigdy już miał nie zobaczyć.

<sup>3</sup> Piszę o tej serii analizując ją dokładnie w: K. Bojarska, *Wydarzenia po Wydarzeniu: Białoszewski-Richter-Spiegelman*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2012.

<sup>4</sup> G. Didi-Huberman poświęcił swoje *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2012.

Zdjęcia z II wojny światowej i Zagłady europejskich Żydów powracają jakomotywy fotograficzne na planszach *Atlasu* od lat 60., można powiedzieć, że nawiedzają one artystę. W 1997 roku na przykład (na planszach 635-646) układa je po kilka na planszy, potem następują szkice do pracy zamówionej u artysty do Reichstagu. Richter pozwala nam zobaczyć, jak (na kolejnych planszach 647, 648, 649, 650) figuratywne obrazy masowej zbrodni i niemożliwej do przepracowania czy porzucenia niemieckiej winy powoli ulegają stopniowemu uabstrakcyjnieniu, znikają, albo też zacierają się, zostają zamalowane i ostatecznie widzimy trzy prostokątne umieszczone pionowo jedna po drugiej płaszczyzny kolorów: czarną, czerwoną, złotą. Obraz wiszący w zachodnim foyer Reichstagu nosi tytuł *Schwarz Rot Gold* (1998).

W jednej z rozmów ukazanych w filmie pojawia się istotny wątek związany z tym, co nazwałam „wywoływaniem” obrazów, pytanie: kiedy wiadomo, że obraz jest gotowy, skoro każdorazowo powstaje on bez uprzednio powziętego planu. Richter mówi, że kiedy maluje obraz abstrakcyjny, stopniowo zaczyna odczuwać zaciskanie się wokół niego pętli, narastające uczucie ograniczenia swobody działania, aż wreszcie dochodzi do punktu, w którym czuje, że już nic nie może zrobić w danym obrazie i wtedy zdaje sobie sprawę, że to koniec. Potem następuje test prawdziwości czy też szczerości obrazu. Może się zdarzyć, że obraz okaże się fałszywy (wówczas się nie obroni i zostanie za/prze-malowany). Nie sposób rozstrzygnąć, jak to Richter to ocenia, to się dzieje w procesie malowania: po każdorazowym nakładaniu i przecieraniu farby, kiedy malarz oddala się od płótna, przechadza, przygląda. Wiemy już, że w tej choreografii testowania obrazu decyduje się cały jego kształt, decyduje się to, czy cała ta praca na cokolwiek się zdała.

Interesującym zabiegiem jest swoista równoległość procesu malowania i filmowania. Corinna Belz zachowała w filmie scenę, w której Richter niemal rezygnuje z całego przedsięwzięcia malowania/filmowania. Mówiąc „to się nie uda” ma zapewne na myśli zarówno swoje malowanie, jak film o malowaniu. Zaraz potem wybucha jednak śmiechem. Mówi jeszcze, że w szpitalu czuł się „równie obnażony” i dodaje, że tym razem jest jednak „gorzej”. Kiedy jednak próbuje powiedzieć, na czym polega problem, przyznaje się, że świadomość, że obserwuje i rejestruje go kamera, sprawia, że zaczyna „inaczej chodzić”, nie, że inaczej maluje, ale właśnie, że inaczej chodzi, a zatem jego ciało wchodzi w tę grę i zaczyna grać, a skoro robi to ciało, on cały zmienia się w przedstawienie, wszystko, co robi, staje się przedstawieniem. O tym, czy w filmie udało się uchwycić i oddać coś więcej niż przedstawienie, zdecydują już sami widzowie, podobnie, jak w przypadku obrazów malarza.

Opracowała Katarzyna Bojarska

#### **Bibliografia (w języku angielskim)**

- Gerhard Richter. Atlas. The Reader*, Whitechapel Gallery Ventures, London (2012)  
*Gerhard Richter, Panorama*, red. M. Godfrey, N. Serota, Tate Modern, London (2011)  
*Gerhard Richter, Writings 1961-2007*, red. H.U. Obrist, D. Elger, DAP, New York (2009)  
R. Storr, *Gerhard Richter Doubt and Belief in Painting*, MoMA, New York (2003)  
*Gerhard Richter October Files*, red. B. Buchloh, MIT Press, Cambridge Mass. (2009)

Kontakt do prowadzącej:

dr Katarzyna Bojarska  
Instytut Badań Literackich PAN /  
Redakcja "Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej"  
[www.pismowidok.org](http://www.pismowidok.org)

[kabojarska@gmail.com](mailto:kabojarska@gmail.com)  
+48 504 537 883