

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
KATEDRA DĚJIN UMĚNÍ

OBOR: *DĚJINY VÝTVARNÝCH UMĚNÍ*

**Gerhard Richter: *4. leden – 15. leden 2000.***  
**Příspěvek k sérii přemalovaných fotografií.**  
MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE



Martina Machová

Vedoucí diplomové práce: Prof. PhDr. Ladislav Daniel, Ph.D.

OLOMOUC 2009

Na tomto místě bych chtěla poděkovat profesoru Ladislavu Danielovi, který moji práci ochotně zaštil, profesoru Štěpánkovi za cenné připomínky a především řediteli Archivu Gerharda Richtera, Dietmaru Elgerovi, za užitečné rady a možnost stálého bádání v prostorách archivu, a v neposlední řadě Stephanu Franckovi.

Prohlašuji, že jsem předkládanou magisterskou diplomovou práci vypracovala samostatně a pouze s použitím uvedené literatury a pramenů.

V Jihlavě dne 10. prosince 2009.

Martina Machová

## Obsah

<b>1. Úvod</b>	5
<b>2. Přehled dosavadního stavu bádání</b>	9
2.1. Vývoj bádání v zahraniční výtvarné kritice	9
2.2. Recepce díla Gerharda Richtera v českých zemích	18
<b>3. Obsahové a formální aspekty přemalovaných fotografií</b>	24
3.1. Suvenýry přátelům aneb od odpadu k umění	24
3.2. Technika	30
3.2.1. Dělení fotografií dle způsobu přemalování	36
3.3. Fotografie versus malířství	38
<b>4. 4. leden – 15. leden 2000</b>	43
4.1. Uplynulý čas a vzpomínky na něj	43
4.2. Technika	47
4.2.1. <i>S. s děckem</i>	49
4.3. Idylický moment rušený červenou barvou	53
<b>5. Portréty malířových dětí (1977 – 2007)</b>	56
5.1. Betty	56
5.1.1 <i>Betty</i> (1977)	56
5.1.2 <i>Betty</i> (1988)	59
5.2. <i>S. s děckem</i> (1995)	65
5.3. <i>Mořic</i> (2000)	70
5.4. <i>Ella</i> (2007)	73
<b>6. Závěr</b>	75
<b>7. Katalog</b>	79
<b>8. Poznámky</b>	85
<b>9. Seznam zkratk</b>	106
<b>10. Literatura</b>	107
<b>11. Internetové zdroje</b>	114
<b>12. Resumé</b>	116

<b>13. Textové přílohy</b>	118
13.1. Biografie Gerharda Richtera v bodech	118
13.2. Seznam děl Gerharda Richtera vystavených v českých muzeích a galeriích	124
<b>14. Soupis obrazové přílohy</b>	127
<b>15. Obrazová příloha</b>	135
15.1. Obrazová příloha I	135
15.2. Obrazová příloha II (Katalog)	169

## 1. Úvod

Mezi hlavní cíle předkládané diplomové práce patří přiblížení originální série fenomenálního a jednoho z nejrespektovanějších malířů současnosti Gerharda Richtera (\*1932). V Kolíně nad Rýnem žijící a stále umělecky aktivní Richter patří bezesporu mezi jednu z ikon moderního umění. V mezinárodně uznávaném Uměleckém kompasu, přehledu stovky nejúspěšnějších umělců současnosti vycházejícím pravidelně od roku 1970, se v posledních pěti letech na prvním místě umístil právě Gerhard Richter [1].<sup>1</sup> Richterovo mimořádné postavení v pantheonu umělců 20. a 21. století potvrdil prestižní britský list *The Guardian*, když malíře nazval „*Picassem 21. století*.“<sup>2</sup> Osobitost malířova díla spočívá v jeho programové stylové indiferentnosti, ve více než čtyřicet let trvající oscilaci mezi abstrakcí a předmětností. Jako ryze postmoderní umělec libující si v experimentování autorský rukopis potlačuje: „*Nesleduji žádné záměry, žádný systém, žádný směr, nemám žádný program, žádný styl, žádné naléhavé poselství*.“<sup>3</sup> Jeho proměnlivý styl, kritiky často přirovnávaný k chameleonské image, je přesto nezaměnitelně osobitý.

Naše pozornost se soustředila na důkladné uměleckohistorické zpracování tématiky i formálně úzce specifikované série *4. leden - 15. leden 2000* (2000), jež se svým charakterem řadí mezi početnou skupinu fotografií, které Richter od roku 1986 resp. 1989 začal přemalovávat olejovými barvami.<sup>4</sup> Experimenty kombinující tradiční malířskou techniku - olej s netradičním malířským podkladem - fotografickým papírem, vykryštovaly v tvorbě Richtera ve svérázný celek tvořící podstatnou část jeho díla, který, jak správně upozornil německý historik umění Hubertus Butin, za absence odborného publika vytvořil v uměleckohistorickém kontextu umělcova díla trhlinu.<sup>5</sup>

Technice, lépe řečeno speciálnímu metodickému postupu spočívajícímu ve způsobu nanášení barvy na fotografii, přikládá Richter zvláštní význam, protože v sobě spojuje oba pilíře jeho produkce: předmětnost (fotografii) a abstrakci (malířství). Paletu se štětcem, hlavní malířské atributy, nahradil v Richterově pracovním procesu „svobodný manipulační akt“, při kterém je fotografie buď tažena, nebo obtiskována do ještě vlhkých barevných reziduí na bezmála tři metry dlouhé stěnce, instrumentu, který malíř od konce sedmdesátých let 20. století používá při malbě svých abstraktních pláten.<sup>6</sup> Naším úkolem bude tento fenomén podrobit kritickému formálnímu i obsahovému rozboru a blíže jej vymezit v rámci malířova díla.

Ačkoli bychom Richterovu tvorbu od závěru sedmdesátých let mohli označit za abstraktní, našli bychom přeci jenom výjimky, které jinak konstantní bezpředmětnou linii přerušují. Na mysli máme podobizny nejbližších členů rodiny, leitmotiv, který se v malířově díle s přestávkami stále vynořuje. Pokud bychom chtěli přiblížit počátky umělcova zájmu o tento klasický malířský žánr, museli bychom se vrátit až do šedesátých let minulého století. Po zřeknutí se slibně se rozvíjející kariéry malíře - freskaře ve službách bývalého socialistického režimu uprchl Richter v roce 1961 do západního Německa (Düsseldorfu), aby se tam jako devětadvacetiletý vrhl vstříc nejistému osudu. Vzpruhu k odvaze jít vlastní cestou mu v počátcích dodali nekonformní a radikálně jiní průkopníci pop artu, Andy Warhol a Roy Lichtenstein, jejichž práce Richter objevoval z kusých informací někdy na konci roku 1961 za studia na akademii v Düsseldorfu. Platformu pro díla tohoto období (1962-1966) tvořily vedle banálních ilustrací z novin a časopisů také fotografie z rodinného alba, které si s sebou Richter na Západ přivezl.

V následující části se pokusíme 4. leden – 15. leden 2000 zařadit do kontextu malířovy portrétní tvorby. Dvanáctidílná série vybočuje ze skupiny fotografií nejen atypickým výtvarným zpracováním, ale především svým námětem. Ústřední motiv série - pod nánosy barvy mizící a současně znovu se objevující malířův syn Mořic - a také zvolená technika evokují příbuznost s jinými staršími autobiograficky laděnými díly, sérií *S. s děckem* (1995) a *Mořicem* (2000).<sup>7</sup>

Zatímco starší Richterovy podobizny bazírují na anonymní fotografické předloze a vyznačují se neutralitou, určitou mírou distance a pouze jejich název nám říká něco o spřízněnosti s umělcem, ukazují mladší portréty v tomto směru zcela odlišný vývoj. Na tuto cestu nás přivedly nejenom odkazy v odborné literatuře, ale zejména Richter sám a to v rozhovorech, které umělec známý svojí skepsí vůči verbálním vyjadřovacím možnostem přesto - především v posledních čtrnácti letech - nespočet poskytl. Jak správně avizoval mladý francouzský badatel Erik Verhagen ve svém neuveřejněném příspěvku *Familienbilder von Gerhard Richter*, neměli bychom umělcovo dílo a jeho život od sebe navzájem oddělovat a jeho práce vykládat zcela autobiograficky.<sup>8</sup>

V tomto ohledu je velmi zajímavé sledovat umělcovo soukromí, v němž se právě v druhé polovině devadesátých let odehrálo několik důležitých momentů. Ze třetího sňatku s mladou studentkou Sabine (1995) se Richterovi postupně narodili tři děti: Mořic (\*1995), Ella Marie (\*1996) a Theodor (\*2007). Umělec, jemuž literatura buduje obraz introvertního malíře který mlčí, se u veřejného publika přesto těší velké popularitě, „protože sebe a své obrazy ukazuje v tak osobním a intimním světle.“<sup>9</sup> Gerhard Richter se odhodlal ve zralém věku své rodinné štěstí veřejně demonstrovat. Intimita, svěžest, osobní vztah k portrétovanému jsou pojmy dobře vystihující Richterovo mladší portrétní období.



Z důvodu absence kvalitní česky psané literatury k vybranému tématu nám nezbývalo jiné řešení, než se obrátit na rozsáhlý arzenál drážďanského archivu, především na literaturu v německém a anglickém jazyce. Bohatě dochovaný fond GRA, samostatně fungujícího institutu SKD se sídlem v Drážďanech obsahuje vedle knih, katalogů, novinových a časopiseckých článků, fotografií a diapozitivů také dosud nezveřejněné dokumenty a korespondenci, které archivu poskytl sám malíř.<sup>10</sup> Na vývoji bádání se, doufejme, pozitivně projevil dvouletý studijní pobyt v německých Drážďanech, který završilo několikaměsíční praktikum v GRA.

Tento příspěvek budiž chápán jako sympatický pokus o představení výjimečného umělce a jeho o nic méně originálního díla českému prostředí.

## 2. Přehled dosavadního stavu bádání

### 2.1. Vývoj bádání v zahraniční výtvarné kritice

Dílo Gerharda Richtera patří z umělecko-historického hlediska mezi jedno z nejlépe zpracovaných. Kontinuální zájem o Richtera a jeho tvorbu dokumentují nově vycházející monografie a doprovodné katalogy k výstavám, disertační práce ale také články plnící stránky výtvarné kritiky. Žádnému jinému současnému žijícímu umělci (možná s výjimkou Damiena Hirsta) není odbornou ani laickou obcí věnováno tolik pozornosti jako právě Richterovi. Než přistoupíme k detailnějšímu popisu vývoje bádání malířova díla, chtěla bych čtenářovu pozornost obrátit na dvě publikace a výstavní katalog, které mají v rozsáhlé umělcově bibliografii majoritní význam.

Dietmar Elger, ředitel GRA a dlouholetý důvěrný přítel Gerharda Richtera, pro kterého dokonce mezi léty 1984 a 1985 pracoval jako sekretář, vydal v roce 2002 umělcovu důslednou monografii nazvanou *Gerhard Richter, Maler*.<sup>11</sup> Obsáhlá publikace prostoupená četnými umělcovými citáty, fotografiemi, ale také např. komentáři a reakcemi na výstavy je více než pouhým popisem umělcova života. Elgerův elegantně psaný text tvoří jakýsi svorník mezi Richterovým životním osudem a jeho dílem. Hodnota této více než čtyřsetstránkové publikace spočívá, viděno očima historika umění, v četných bibliografických odkazech na materiály, které Elger při práci využil. V recenzi otisknuté v německém deníku *Die Zeit* chválí Christoph Heinrich na Richterově monografii více než dostatečné představení vývoje malířova díla, analýzu hlavních prací a diskutované sekundární literatury stejně jako uveřejnění tichých umělcových úvah a to vše s určitou mírou distance, kterou si Elger při psaní udžl.<sup>12</sup>

Muzeum moderního umění v New Yorku zorganizovalo Gerhardu Richterovi u příležitosti jeho životního jubilea, 70. narozenin, které malíř v roce

2002 oslavil, velkolepou expozici nazvanou *Gerhard Richter. Čtyřicet let malířství*.<sup>13</sup> Název expozice prozrazuje ústřední ideu výstavy – nástin trendů ve více než čtyři desetiletí trvající tvorbě Gerharda Richtera. Kurátor výstavy Robert Storr koncipoval také doprovodný katalog, ve kterém se objevilo všech více než tři sta reprodukcí prezentovaných děl, od chronologicky nejstaršího *Stolu* (1962) po nejmladší *Abstraktní kompozici* z roku 2000.<sup>14</sup> Obrazové části předchází teoretická pasáž, jež je dobře namíchaným koktejlem Richterových anekdot, osobních názorů a která také obsahuje exkurzi Roberta Storra do malířova díla, v níž se Storr zabývá například funkcí fotografie a osvětlením pojmu kapitalistický realismus, míněný jako parodický pandán k socialistickému realismu. Druhý korpus textů se skládá z bohatého interview mezi Storrem a Richterem z roku 2002, umělcova podrobného životopisu, rozsáhlého výběru bibliografie stejně tak jako přehledu autorských a kolektivních výstav.

V roce 2008 se objevila dlouho očekávaná publikace *Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007. Schriften, Interviews, Briefe*, na jejímž vydání se se podílel kromě Hanse-Ulricha Obrista již nám dobře známý Dietmar Elger. Jak napovídá sám titul kniha je pestrým kaleidoskopem všech uveřejněných i neuveřejněných malířových dokumentů, textů, prohlášení, rozhovorů, dopisů či poznámek a je podstatně rozšířeným navázáním na podobně orientovanou publikaci *Gerhard Richter: Text. Schriften und Interviews* z roku 1993.<sup>15</sup>

Vůbec poprvé poskytl malíř k dispozici obsah svého osobního archivu, ze kterého pochází také většina veřejnosti dosud neznámých fotografií použitých v publikaci. *Text* otevírá dopis z roku 6. února 1961 adresovaný Heinrichu Lohmarovi, ve kterém malíř vysvětluje příčiny, kvůli kterým se rozhodl opustit Drážďany, a završuje rozhovor s Obristem z léta 2007, kdy se Richter zúčastnil Bienále v Benátkách.<sup>16</sup> Závěr knihy doplňuje uměleckovědecká příloha, jejíž součástí je vedle komentářů a odkazů na prameny také rejstřík všech byt' jen krátce v textu uvedených osob. Podle mínění recenzenta Arno Widmanna ukazuje tento bezmála šestisetstránkový svazek Richtera jako hledače pravdy,

který, aby se dozvěděl tajemství o světě, musí vše aktivně vyzkoušet.<sup>17</sup> Náš obdiv nepřísluší pouze malířovým obrazům, ale také jeho textům.

Přestože každý aspekt autorovy tvorby neunikl důkladnému uměleckohistorickému zpracování, datují se počátky vědeckého zájmu o fenomén olejových fotografií až do roku 2008. Richterovy fotografie nebyly až na malé výjimky nikdy veřejně prezentovány; velkou část jich malíř věnoval jako suvenýry svým přátelům, kteří si je odnášeli z návštěvy malířova ateliéru, nebo jim je posílal ve formě přání či pohlednic.<sup>18</sup> V zápětí ale musíme doplnit, že první publikace, ve které v centru zájmu stanuly olejové fotografie, pochází již z roku 1994.<sup>19</sup> V *Sils*, jak se útlá brožovaná kniha jmenuje, bychom narazili na příspěvky Hanse-Ulricha Olbrista a Petera-André Blocha, kteří se jako první pustili do zmapování do té doby neprozkoumaného terénu. Jejich snaze snad jen jemně vytknout, že většina textu celkem logicky krouží kolem osudu místa Sils-Maria a pasáže, kde autoři píšou o fotografiích, by se tak dala spočítat na prstech jedné ruky. K iniciativě svých kolegů se připojil Dietmar Elger v publikaci *Firenze*. V doslovu autor vyslovil asi nejdůležitější koncept Richterova díla, totiž „*skeptické ptaní se po našich znalostech o realitě a pokusu ji s pomocí proměnlivých malířských metod dosáhnout*“, který dospěl v přemalovaných fotografiích ke svému vrcholu.<sup>20</sup>

Vůbec první příležitost seznámit veřejnost s touto částí Richterova díla nabídla výstava *Gerhard Richter. Přemalované fotografie* pořádaná Muzeem Morsbroich v Leverkusenu.<sup>21</sup> Volba barokního zámku jako kulisy pro práce intimního charakteru se ukázala jako šťastná; na pět set děl z více než jedenašedesáti soukromých sbírek zaplnilo komorní prostory dvou poschodí zámku. Richter, který se na dva roky trvající přípravě expozice spolupodílel, popsal potenciál svých prací těmito slovy: „*Téměř jako v pohádce se nechají rozeznat postavy, zápasící hadi, červení obři, skály a oblaka*“.<sup>22</sup> Slušelo by se dodat, že Markusem Heinzelmannelm kuratorovaná výstava po právu obdržela v konkurenci ostatních muzeí a galerií Severního Porýní - Vestfálska ocenění

„výstava roku 2008“.

Za inkunábuli zabývající se problematikou olejových fotografií lze považovat doprovodný katalog k výstavě nesoucí stejný název. Katalog zahrnuje čtyři statě, jejichž autory jsou vedle Heinzelmanna Botho Strauß, Siri Hustvedt a Uwe M. Schneede. Heinzelmannův příspěvek *Verwischungen. Die übermalten Fotografien von Gerhard Richter als Objekte der Betrachtung* lze považovat za vůbec první vážný pokus o umělecko-formální zpracování olejových fotografií. Autor sleduje počátky a vývoj tohoto fenoménu, přemýšlí nad vzájemným působením fotografie a malby na diváka. Čteme zde: „*Kombinace automatických fotografických obrazů a poloautomatických přemalob vede k překvapivým oboustranným komentářům mezi jednotlivými obrazovými rovinami. Oko, které se na začátku zaměřilo na četbu motivu na fotografii, vstupuje nyní do živého dialogu mezi tvarovými vztahy*“.<sup>23</sup> Zároveň se zde také objevuje základní pětičlenné dělení fotografií dle způsobu jejich přemalování, k němuž se vrátíme v příslušné kapitole.

Poměrně krátký, ale svým obsahem velmi cenný, je příspěvek ředitele Hamburger Kunsthalle Uwe M. Schneedeho *Die Realität, das Foto, die Farbe und das Bild*. V části nesoucí podtitul *Bildstörungen* nabízí autor domněnku, že olejovými fotografiemi prostupuje dvojí ikonografický koncept. Schneede píše: „*Fotografie referuje (...) o rodině, přátelích, Florencii atd. a barva o umělcově skeptickém postoji k fotografii, částečně také o jeho většinou idylickém, v každém případě mírumilovném motivu, především ale o agresivním jednání vůči světu, obavách a předtuchách*“.<sup>24</sup>

Pro nás se jeví jako nejzajímavější pasáž, ve které Schneede detailně zkoumá *4. leden - 15. leden 2000*. Rozsahově velmi omezený text s lakonickým podtitulem *Brisante Ikonografie* navazuje na autorovu monografii z roku 2006 *Gerhard Richter in der Hamburger Kunsthalle*.<sup>25</sup> Ve starším příspěvku autor dobře poukázal na paralelu mezi sérií a *S. s děckem*. Schneede píše: „*Série stojí v Hamburger Kunsthalle v bezprostřední spojitosti s*

cyklem S. s děckem. Richterovo přání se setkalo s naším: aby totiž přemalované fotografie patřily do stejné sbírky, ve které se již nachází obrazový cyklus.<sup>26</sup> Třebaže se obsahy obou článků sobě velmi blíží, přeci jen je ten aktuálnějšího data rozšířen o některá nová pozorování. V novějším zpracování se autor zamýšlí nad funkcí červené barvy dominující celé sérii a jejím významem ve spojení s motivem série, Richterovým synem Mořicem. Čteme zde: „Rovněž můžeme na případu fotografií dítěte mluvit o všední krvavé realitě světa, do které bylo toto dítě vsazeno. V každém případě nám výběr barvy a způsob, jak s ní autor naložil, opět sugerují neklidný obsahový výklad.“<sup>27</sup>

Do této kapitoly lze začlenit také výčet novinových a časopiseckých článků a recenzí, které se objevily v souvislosti s leverkusenskou výstavou.<sup>28</sup> Jejich úroveň kolísá a informace v nich uváděné se mnohdy opakují. Z velké části podávají zprávu kromě již několikrát zmiňované leverkusenské výstavy také o paralelně probíhající monografické výstavě *Gerhard Richter. Abstrakní obrazy* v Kolíně nad Rýnem, která s první jmenovanou úzce koresponduje.<sup>29</sup> Mezi první rozsáhlejší články, které se v celkovém přehledu jeví jako obsahově bohatší, se řadí reportáž s názvem *Aus der Kiste gefischt. Gerhard Richter lässt sich in die Werkstatt schauen. Zwei Ausstellungen im Rheinland feiern den Kölner Künstler*. Její autor, Georg Imdahl, v ní přibližuje postřehy ze své návštěvy v Richterově ateliéru: „V ateliéru malíře leží na parapetu několik pomůcek, které [autor] nazývá zcela vlastní výrobou (...) na jedné desce z plexiskla je jako držadlo podélně připevněna dřevěná lišta (...) odborná literatura zná tento doplněk jako stěrku.“<sup>30</sup>

V článku s názvem *Wie die Dinge laufen. Zweimal Richter: Köln zeigt seine abstrakten Gemälde, und Leverkusen macht bekannt mit den übermalten Fotografien* Richter přirovnává principy podmiňující vznik jeho díla s taktikou generála Kutusova, slavné postavy Tolstého románu *Vojna a mír*: „Nezasahovat, nic neplánovat, pouze pozorovat, jak věci plynou.“<sup>31</sup> Atypický

pracovní postup otevírá prostor náhodě, partnerovi, kterého Richter ve svých pracích často povolává. Jak sám ale dodává: „*Neměla by to být ale nikdy slepá náhoda, vždy trochu plánovaná.*“<sup>32</sup> A často je malíř překvapen, o kolik lepší je náhoda než on sám.

Již v úvodu práce zmiňovaný Hubertus Butin dokazuje ve svém článku *Kratzspuren an der Abstraktion. Gerhard richter im Museum Ludwig in Köln, und in Schloss Morsbroich, Leverkusen* proč v současnosti platí za jednoho z nejlepších interpretátorů Richterova díla. S vytříbeným vkusem formulovaný text je zajímavou komparací obou Richterových výstav a současně jedním z nejdůležitějších pramenů. Dle Butina se fotografie zdají „*ve své estetice vědomě banální a teprve použití olejové barvy je nobilituje na umělecké práce.*“<sup>33</sup> A v závěru dodává: „*Leverkusenské exponáty jsou neuvěřitelně svůdná malá díla, která právě díky svým drobným rozměrům a delikátní barevnosti vyjadřují něco mimořádně vzácného a ve kterých můžeme spatřit uvolněnou rozkoš, se kterou vznikala.*“<sup>34</sup>

Se zájmem o 4. leden – 15. leden 2000 bychom se setkali také v článku Ingeborg Schwenke-Runkel *Richter eröffnet Werkschau im Schloss*, kde si autorka dobře povšimla dvojího charakteru červené barvy obklopující malého Mořice. Čteme zde, že olejová barva působí „*jako těžká tkanina, která dusí vzpomínku na událost, kterou fotografie zachycuje: červené tahy špachtlí rozněcují sérii (...) jsou stopou po existenciálních obavách, které by fotografie mohly jen stěží reprodukovat.*“<sup>35</sup>

Chronologicky nejstarší dílo mapující Richterovy portrétní tvorbu je publikace s příznačným titulem *Gerhard Richter. Portraits* z roku 2006. V kapitole *Das Portrait des Abbilds* se autorovi, Stephanu Gronertovi, podařilo na dobře vybraných příkladech podat ucelený průřez malířovým portrétním dílem. Dle Gronerta můžeme s nadsázkou tvrdit, že Richter je ten, kdo pro moderní umění znovu objevil tento malířský žánr, který od závěru 19. století ztratil na své atraktivnosti. Gronert ale v zápeti dodává, že Richter modifikuje toto

malířské odvětví, když: „(...) jeho na fotografiích bazírující obrazy nepředstavují osoby, ale jsou to obrazy (nejen mediálních) obrazů: portréty obrazů.“<sup>36</sup> Podoba portrétovaného a její „realistické“ zvěčnění, hlavní vlastnosti charakterizující portrét, stojí u Richtera v pozadí.

Gronert rozčlenil Richterovo malířské dílo do tří hlavních období: první, nejpłodnější, časově spadá mezi léta 1962 až 1966. Richterovou účastí na benátském Bienále v roce 1972 se otevírá další etapa, kterou mimo 48 portrétů prezentovaných v Benátkách doplňují podobizny známé umělecké dvojice *Gilberta & George* (1975) a dvě varianty *Betty* (1977). Poslední fázi odstartovala v roce 1988 stejnojmenná ale mnohem více proslulejší kompozice *Betty*. V tomto na portréty „nejhubenějším“ období vznikla ale dle Gronerta díla nejpřednějšího významu. Autor píše: „V časovém rozmezí osmnácti let [1988-2006] je to pouze dvacet pět maleb, které můžeme tomuto uměleckému žánru [portrétu] připsat. Přitom se ale jedná o obrazy obsahově nejdůležitější: osm děl z cyklu *S. s dítětem* a tři po sobě následující podobizny *Mořice*.“<sup>37</sup> Autorově pozornosti dobře neušlo, že se většina portrétů nejmladší fáze nenalézají v Richterově rodné vlasti, Německu, ale v zámořských sbírkách. Ač tato původně neplánovaná okolnost podle Gronerta hraje do karet malířově mezitím revidované snaze šedesátých až osmdesátých let, kdy biografické pozadí svých motivů skrýval.<sup>38</sup>

Některé z Richterových nových portrétů přijala odborná kritika ambivalentně. Problematicky se v tomto ohledu jeví zejména cyklus *S. s děckem*.<sup>39</sup> V podkapitole *Eine erste Widerspiegelung der Biografie? Frau und Kind* hovoří Gronert o provokaci, které prostřednictvím „sladkého“ tématu Richter záměrně docílil. Umělcovu vědomou diferencí mezi klasickým mariánským ikonografickým námětem, madonou s děckem, a způsobem jakým běžné amatérské momentky své ženy a syna nobilitoval, nemůžeme i



přes poukaz na obecné duševní rozpoložení člověka uspokojivě vysvětlit.<sup>40</sup> V této části se Gronert také krátce dotkl série *4. leden – 15. leden 2000*, kterou v porovnání s podobnou technikou uplatněnou v *S. s děckem* řadí ještě výše. Čteme zde: „*Pomineme-li obecně vyšší mediální hodnocení malířství, mohli bychom se ptát, zda ve dvanáctidílném, o pět let mladším následném fotografickém přepracování tohoto motivického horizontu, 4. lednu – 15. lednu 2000, obraz nedosáhl díky radikálním tahům špachtlí nanášených a seškrabaných olejových barev radikálnějšího kontrastu, který je ještě působivější.*“<sup>41</sup>

Afinita mezi více než uspokojujícím vývojem v malířově biografii a jejím ideálním zpracováním v nejmladší portrétní fázi, dala podnět k polemické bitvě, kterou spolu na poli sekundární literatury svedli dva vykladači Richterova díla, Stefan Germer a Dieter Schwarz. Podnět k diskusi dal prvně jmenovaný statí *Familienanschluß. Zur Thematisierung des Privaten in neueren Bildern Gerhard Richters*, která vyšla v roce 1997 v *Textech zur Kunst*. Jablkem sváru se staly portréty Richterovy ženy Sabiny a cyklus *S. s děckem*, které Germer ve svém článku odmítl. V protikladu ke starším se nové portréty zásadně odlišují, když poprvé bez ostychu demonstrují novou situaci v Richterově privátním životě. V jejich uveřejnění spatřuje Germer vědomý umělcův kalkul a dle jeho slov by bylo naivní myslet si, že okaté akcentování osobního a intimního je pouhým dokumentaristickým realismem. Germer se k novým dílům vyjadřuje takto: „*Nová plátna jsou v tak velké míře stylizovaná, že u mne nezanechala dobrý pocit, totiž že malíř využívá svoje umění, aby publiku předvedl idealizovaný obraz svého osobního života.*“<sup>42</sup>

V následujícím vydání *Texte zur Kunst* byl v reakci na Germerovu stať otištěn dvoustránkový čtenářský dopis podepsaný Dieterem Schwarzem. Autor v něm napadá Germerovu vágní a rozporuplnou argumentaci, která se zakládá na malířovi přisouzených čistě polemických intencí a

psychologizujících spekulací.<sup>43</sup> Vzhledem k meritu práce zde bohužel není prostor na to zabývat se detailně příčinami, které motivovaly Schwarze reagovat na Germerův článek. My ale, na základě v textu uvedených tezí, jimž rozhodně nepřísluší přívlastek polemizující, sympatizujeme s Germerem a přiklonili bychom se v tomto sporu na jeho stranu.

Abychom měli nástin dosavadního vývoje bádání kompletní, nesmíme si dovolit nezmínit nejnovější katalog, jehož realizaci podmínila expozice se shodným názvem *Gerhard Richter. Portréty* probíhající od 26. 2. do 31. 5. letošního roku v londýnské National Portrait Gallery.<sup>44</sup> Kurátor výstavy a autor katalogu Paul Moorhouse představil jakési shrnutí téměř pět desetiletí trvající Richterovy portrétní tvorby, na jejíž prominentní příklady bychom v knize opět narazili.<sup>45</sup> Kniha je pestrou koláží Richterových názorů a úvah, který dobře psaný text adekvátně doplňují. V části *Private Bilder, persönliche Porträts*, které si vzhledem k tématu budeme všimát nejvíce, píše autor o revizi dřívějších Richterových vyjádřeních, v nichž malíř uváděl, že motivy jeho obrazů rodiny a blízkých přátel, jsou náhodné a bez významu. Na počátku devadesátých let Richter překvapil, když v jednom rozhovoru prohlásil: *[...] samozřejmě, že jsem někdy tíhl k motivům [...], rodiny, které jsem často znal. A v případě, že jsem je neznal, podobaly se přinejmenším rodinám a osudům, které jsem poznal.*<sup>46</sup>

Vůbec poprvé se na výstavě prezentovala nejaktuálnější kompozice z Richterova nejužšího rodinného kruhu, zatím jediná podobizna malířovy druhé dcery Elly, kterou Richter vytvořil již v roce 2007. V závěru své práce Moorhouse výstižně shrnul charakter Richterových nových obrazů, když píše: *„V Mořicovi (2000) a Elle (2007), nedávno vzniklých podobiznách Richterových dětí, je zřejmé, že se v těchto tak intimních a zároveň neuchopitelných obrazech bytí a malířství znovu nově setkaly. Před více než dvěma sty lety vyslovil Wiliam Blake hluboké tajemství o světě, v němž*

*Richterovo dílo pokračuje, aby se dobralo pravdy: Oči vidí více, než srdce zná.*<sup>47</sup>

## **2. 2. Recepce díla Gerharda Richtera v českých zemích**

Třebaže se českým historikům umění zatím nepodařilo vydat monografii zasvěcenou Richterově dílu, můžeme vyslovit tvrzení, že o malířově tvorbě přehled mají a poctivě v tisku informují o událostech spjatých se jménem německého malíře. České prostředí váže s dílem Gerharda Richtera rok 1967, kdy berlínský galerista René Block uspořádal sbírku jedenadvaceti mladých západoněmeckých výtvarníků s názvem *Hommage à Lidice*.<sup>48</sup> Ve výtvarné kritice zazněla na expozici slova chvály: „*Výstava není nijak rozsáhlá, ale zato je mnohohrstvá. To nejdůležitější ale je, že se přes různé větší i menší atrakce nezapomnělo na samotný důvod výstavy, totiž na poctu Lidicím.*“<sup>49</sup>

V následujícím roce byl soubor představen v rámci výstavy *Západoněmecká a západoberlínská avantgarda Lidicím* v Galerii Václava Špály v Praze, aby poté formou darů obohatil Lidickou sbírku, která v té době vznikala na popud anglického lékaře, sira Barnetta Strosse.<sup>50</sup> Do Lidické galerie se tak dostal vedle děl Josefa Beyuse nebo Volfa Vostela také jeden z Richterových prominentních příkladů fotorealismu obraz *Strýček Rudi* (1965) [2]. „*Strýček Rudi je oblečen v uniformě Wehrmachtu, usmívá se do objektivu a má dobrou náladu, protože je na dovolené: jak už to bylo za druhé světové války u německých vojáků celkem běžné, nedožil se jejího konce, zemřel na konci léta roku 1944.*“<sup>51</sup>

Tento obraz je jediným umělcovým dílem zastoupeným v tuzemských sbírkách a celkem logicky se tak u odborného publika těší asi největšímu zájmu. Petr Wolf nazval v úvodu své stati *Strýčka Rudiho* za „*možná nejdůležitější obraz Gerharda Richtera.*“<sup>52</sup> O nepopíratelné hodnotě obrazu

vypovídá skutečnost, že je často zapůjčován na výstavy po celém světě. S rostoucí umělcovou slávou jenom vzrůstá hodnota tohoto daru, „*kteřý lze brát jako důkaz jeho [Richterova] důkladného přístupu k vyrovnání s minulostí rodinnou i vlasti.*“<sup>53</sup>

V roce 1997 zorganizovalo České muzeum výtvarných umění v Praze novodobou výstavu *Pro Lidice. Padesát dva umělců z Německa*.<sup>54</sup> Po třiceti letech shromáždil tentýž René Block výtvarné práce současných renomovaných umělců Německa, kteří se rozhodli zopakovat velkorysé gesto svých předchůdců a přenechali svá díla Českému muzeu výtvarných umění do jeho Lidické sbírky. Z první sbírky pořádané pro Lidice reprezentoval na výstavě Richterovo dílo opět *Strýček Rudi*.

V rámci druhého ročníku veletrhu současného umění nazvaného *Art Prague*, organizovaného Kateřinou Bayerovou a Ivou Nesvadbovou v roce 2003 v prostorách výstavní síně Mánes, se v Praze představilo také dílo Gerharda Richtera.<sup>55</sup>

Důležitý mezník v oblasti výtvarného umění u nás přichystal rok 2005, ve kterém Dům umění města Brna připravil Richterovi první samostatnou výstavu.<sup>56</sup> V rámci putovní expozice *Přehled* pořádané Institutem pro zahraniční vztahy ve Stuttgartu se českému příznivci umění naskytlá příležitost prohlédnout si sedmadvacet děl Gerharda Richtera ze šedesátých až devadesátých let. Vedle abstraktních pláten tvořily většinu expozice fotografie nebo reprodukce obrazů přenášených fotografickou cestou na různé materiály tzv. multipla. Patřila k nim mimo jiné také kompozice *Strýček Rudi*, tentokrát v cibachromu (2000), nebo zřejmě Richterův nejznámější portrét *Betty* (1991) v ofsetovém tisku, pokládáný za emblém moderního umění. Pokud bychom chtěli uzavřít výčet podobizen zastoupených na výstavě, nemůžeme vynechat *Malou koupající se* (1996), opět v cibachromové zvětšenině, které je zajímavou variací na Ingresovu *Velkou koupající se* z Louvru.

V kritice *Jít na Richtera? Jak se to vezme* na brněnskou výstavu se dočteme: „*Putovní charakter je na souboru patrný. Běží o náznak Richtera. Je to určitý typ výstavní prezentace; osvětově šíří věhlas dotyčného umělce.*“ A dále: „*Nelze sem přicházet s představou retrospektivy, která mě na hodiny odvede do umělcova světa. Ale mohu tu absolvovat intenzivní setkání s několika díly.*“<sup>57</sup> V jiném hodnocení výstavy, *Richterovy fotografie kapitalistického režimu*, píše autor: „*Richter si v mnoha případech kreativně hraje s technikami. Jeho rozostřené malby vznikly jako imitace fotografie a nyní jsou znovu vyfocené obrazy nabídnuty divákovi jako svérázná fotografika (...) pár dobrých nápadů je však k celkovému úspěchu málo.*“<sup>58</sup> Jiří Skřivánek si pravděpodobně jako jediný uvědomil význam celé výstavy, když napsal: „*Šlo o putovní přehlídku (...), na které však místo originálů byly k vidění pouze fotografie Richterových maleb. I tyto reprodukce ale samotný umělec chápe jako součást své tvorby a signované tisky podle jeho slavných obrazů se běžně prodávají za desetitisíce dolarů.*“<sup>59</sup>

Z ohlasů na výstavu lze vytušit, že kritika vnímala Richterovu první samostatnou výstavu za jakési zklamání. Nelibě asi nesla skutečnost, že Richterova nejpopulárnější díla, *Strýček Rudi* a *Betty*, se veřejnosti prezentovala v „pouhé“ fotografické modifikaci. Zřejmě pozornosti výtvarné kritiky ušel fakt, že malířova multutipla nejsou žádnou podřadnou kopií proslulejších předloh, ale novými objekty. Například v *Strýčku Rudym* nabyla prostřednictvím užitého teplejšího šedého tónu nám dobře známá kompozice většího kontrastu.

Velmi sympatickým dojmem působí stejnojmenný doprovodný katalog k výstavě, dostupný pouze v anglické či německé verzi, sloužící jako dobré vodítko v základní orientaci Richterova spektakulárního díla.<sup>60</sup> Katalog zahrnuje reprodukce a krátkým výkladem všech zastoupených zasvěceného znalce Richterovy tvorby Dietera Schwarze. Závěr doplňuje stručná

umělcova biografie, výběr kolektivních i autorských výstav a přehled vybraných bibliografických titulů.

V úvodu katalogu napověděl Dieter Schwarz něco o tom, jak bychom na výstavu měli nahlížet, když napsal: „*Výběr si rozhodně nečiní nároky dokumentovat Richterovu tvorbu v celé šíři, jak se to podařilo v posledních letech četným malířovi věnovaným retrospektivám.*“<sup>61</sup> Název expozice bazíruje na v roce 1998 vytvořené grafice *Přehled*, diagramu nejpřednějších umělců, spisovatelů, myslitelů, skladatelů a architektů, kteří se významně zapsali do dějin západní kultury [3]. Schematický výčet osobností postupuje ve směru zleva doprava, zatímco vertikální uspořádání neumožňuje pozorovateli žádný způsob čtení. Po dlouhý čas se Richter zaobíral myšlenkou realizace takového kulturně historického kánonu, který by byl ale prost malířova osobního komentáře k výkonům jiných umělců. Bylo by krátkozraké tvrdit, že se *Přehled* ocitl na obálce katalogu zcela neúmyslně. Tuto grafiku můžeme chápat jako tiché poselství výstavy: totiž snahu podat průřez individuálními oblastmi Richterova díla a diskvalifikaci jakýchkoli jejích hodnocení.

Ve stejném roce reagovala Praha alespoň symbolicky na kulturní dění v konkurenční metropoli Moravy a prezentovala tvorbu Gerharda Richtera prostřednictvím expozice *Europe in Art*, projektu skupiny HVB Group.<sup>62</sup> Pikantní na celé záležitosti je fakt, že na výběru asi stovky exponátů, sochařských, malířských i fotografických, se v internetovém hlasování demokraticky podílely zaměstnanci HVB Group ve všech zemích, kde má tato původem rakouská finanční skupina pobočky. Hlavním záměrem putovní výstavy křižující Evropou byla snaha „*nalézt společnou řeč umění a propojit rozmanitou kulturu střední a východní Evropy*“.<sup>63</sup>

Další možnost k nahlédnutí do Richterova širokého výtvarného rejstříku nabídla v roce 2006 Galerie hlavního města Prahy prostřednictvím výstavy současného německého umění probíhající v prostorách Městské knihovny.<sup>64</sup>

Mezi hlavní body rozsáhlé expozice *Co bych byl bez tebe* patřilo představení vývoje německé malby posledních čtyřiceti let a její nejreprezentativnějších představitelů českému prostředí. Mezi umělci jako Josef Beuys, Georg Baselitz, Sigmar Polke, Neo Rauch či Rosemarie Trockelová nemohl Gerhard Richter absentovat. Kateřina Tučková nás v *Literárních novinách* informuje o úrovni zmiňované výstavy: „Zápůjčky z mnoha německých galerií, a především profesionální a citlivý výběr kurátorky, galeristky českého původu působící v Německu Ljuby Beránkové tento cíl rozhodně splnily. První velká expozice představující téma současné německé malby je nadmíru zdařilá a má nezastupitelný význam – doufejme, že provedení tohoto projektu inspiruje i jiné instituce k podobným přehlídkám.<sup>65</sup> Na výstavě se vedle *Strýčka Rudiho* objevily také dvě abstraktní kompozice ze sedmdesátých let *Šedá* (1973) a *Bez názvu* (1979).

V poslední době jsme o Gerhardu Richterovi mohli často slyšet v souvislosti s jeho retrospektivní výstavou ve vídeňské Albertině, probíhající od 30. ledna do 3. května letošního roku.<sup>66</sup> V návaznosti na tuto ojedinělou událost bychom v tisku našli několik recenzí, z nichž některé dosahují velmi dobré úrovně. Mezi ně můžeme počítat příspěvek Martiny Bulákové *Gerhard Richter, Picasso současnosti, bilancuje ve Vídni*. Dozvídáme se z ní, že: „Výstava je koncepčně promyšlená, nepřehlácená, instalovaná s citem a až s obsesivním smyslem pro detail, neboť tohle vše je ve vídeňské Albertině standard (...) výsledkem jsou pocity vznosu a katarze.“<sup>67</sup> Řediteli Albertiny a kurátorovi výstavy v jedné osobě, Klausu Albrechtu Schröderovi, se podařilo shromáždit nejdůležitější díla ze všech období malířovy tvorby – fotorealistické portréty a krajiny, monumentální abstrakce i akvarely. Buláková si všímá také olejem přemalovaných fotografií, čteme zde: „Součástí výstavy 153 děl různých stylů a technik též jsou olejovými barvami přemalované fotografie a pohlednice z dovolené. I do malých

*formátů divák prostupuje snadno, a může si tedy představovat, jak kdesi v Alpách na sebe nechává pršet červený hutný déšť.*<sup>68</sup>

Jan Skřivánek nehovořil ve své stati o malířově retrospektivě zrovna v superlativech, ale svoji funkci dle Skřivánkova názoru splnila. Dočítáme se zde: „*V některých oddílech je sice poznat, že organizátoři neměli příliš z čeho vybírat – výstava je poskladaná téměř výhradně ze soukromých německých a rakouských sbírek - , základní představu o pestrosti Richterova díla však poskytuje.*“<sup>69</sup>

Za zdařilou můžeme pokládat i recenzi *Gerhard Richter a jeho doba* s podtitulem *Fascinující obrazy nejvýznamnějšího současného malíře ve vídeňské Albertině* od Petra Wolfa. Wolf o výstavě napsal: „*Je to důkladná, dobře poskladaná expozice ukazující proměnlivost i soustavnost Richterova díla či jeho několikavrstvý obsah.*“<sup>70</sup> Wolf se v závěru své stati pustil do srovnání díla dvou hvězd současného trhu s uměním, Gerharda Richtera a Damiana Hirsta. Čteme zde: „*Zatímco čtyřiačtyřicetiletý Hirst v posledních deseti letech připomíná psa honícího se za svou oháňkou, Richter už pětáctyřicet let vytváří dílo, jež v každé etapě přináší nějaké překvapení: jako by malíř chtěl negovat předchozí snažení, i když by z pozice, které si vydobyl, klidně mohl dál – a bezpochyby – úspěšně vytěžovat. Je to postoj, jenž může inspirovat: nejenom malíře.*“<sup>71</sup>

K cestě do vídeňské Albertiny nabádal také Jiří Machalický v příspěvku *Picasso 21. století*. Tamější výstava Gerharda Richtera, „*nejvlivnějšího a nejúspěšnějšího malíře posledních čtyř století*“, má „*přesně volený rytmus a je založena na kontrastu mezi realistickým a abstraktním projevem.*“<sup>72</sup>

V článku otisknutém v *Reflexu* píše Magdalena Platzová, že na Gerhardu Richterovi je fascinující „*lehkost s jakou paralelně tvoří obrazy v naprosto protichůdných stylech*“, což retrospektiva ve Vídni dobře ukazuje.<sup>73</sup> Až po tomto moment by se moje mínění s autorčiným ztotožňovalo; rozchází se ale v místě, kde autorka napsala, že



„propadneme-li A, B se nám zprotiví. Prostě nemůžeme člověk mít rád nebe i dudy a v tom je právě kouzlo. I když to chybějící jednoho stylu, středu, osobního stanoviska – ta nepolapitelnost autora za jeho obrazy vzbuzuje kromě závratí i jistou beznaděj.“<sup>74</sup> V mnohovrstvém Richterově díle se může lehce stát, že nás některé práce osloví více a některá méně, to je jistě otázka vkusu. Narážku na „nepolapitelnost autora za jeho obrazy“ přičítám autorčině neznalosti základní Richterovské literatury. Několikrát se výtvarné kritice objevil tento Richterův citát: „[...] výroky o tom, že nemám styl a názor byly z části polemikou proti dobovým směrům, které jsem odmítal. Anebo byly obrannými tvrzeními.“<sup>75</sup>

### 3. Obsahové a formální aspekty přemalovaných fotografií

#### 3. 1. Suvenýry přátelům aneb od odpadu k umění

Systematický Richterův zájem o olejové fotografie spadá do závěru devadesátých let, ačkoli na ojedinělé příklady bychom narazili již v první polovině let šedesátých. Použití této techniky bylo v jejích počátcích neúmyslné; během věrného přenášení předlohy na plátno mnohdy ukápla barva na fotografii, kterou měl Richter připevněnou na malířském stojanu, nebo malíř použil vyřazenou fotografii jako paletu, aby na ní vyzkoušel, zda zvolené barvy korespondují se zamýšlenou barvenou škálou obrazu.<sup>76</sup>

Obě varianty uvedených příkladů bychom našly v *Atlase*, sbírce, ve které Richter od roku 1962 pečlivě shromažďuje a chronologicky třídí novinové a časopisecké výstřižky, vlastní fotografie, koláže, návrhy a skici, které mnohdy tvoří přímé předlohy k jeho realizacím. *Atlas* je tak nevyčerpatelným rezervoárem pro malířovu práci, jakýmsi myšlenkovým a motivickým fundem, „*instrumentem, kde je vše, co nenávratně pryč, co se nemůže opakovat, jakási obrazová biografie.*“<sup>77</sup> Jak trefně postuloval Michael

Kohler: „*Atlas, to je Richter sám.*“<sup>78</sup> Od svého vzniku se *Atlas* vyvinul v autonomní umělecký celek čítající na více než sedm set panelů, který je dnes v majetku mnichovského Lenbachhausu. Tak například panel číslo 53 z roku 1967 nám ukazuje černobílou fotografii Hamburku, kterou pokrývají kapky bílé barvy vyvolávající dojem balónků volně vznášejících se nad městem [4].

První přemalované fotografie mající potenciál autonomních děl pocházejí dle Heinzelmanna z roku 1989, kdy malíř přepracoval ve svém ateliéru celkem osmnáct snímků zachycující horskou krajinu Sils ve Švýcarsku, oblíbenou to destinaci Richterových výletů. Krajinný motiv překryly zelené, žluté, šedé a černé barevné tóny, které Richter na fotografiích obtiskl.<sup>79</sup> Nanesené barvy vyvolávají dojem hloubky a prostoru a vytvářejí před přímým pohledem na hory jakousi barevnou abstraktní clonu. Sekundárně přemalované fotografie našly své místo nejprve v *Atlase* [5] a [6].

Skutečnost, že se fotografie objevily nejdříve v *Atlase*, svědčí o Richterově nedůvěře v nové médium. „*Nejdříve jsem neměl vůbec odvahu tyto obrazy zveřejnit, a proto jsem je umístil do Atlasu*“, vzpomíná Richter.<sup>80</sup> *Atlas* plní funkci katalyzátoru či filtru, je místem, kde si Richter může prověřit, zda výsledné práce mají potenciál být hodnotným uměleckým dílem či nikoliv. „*Na začátku jsem se snažil uchovat v něm [Atlase] vše, co se nacházelo mezi uměním a odpadem, co se mi zdálo nějakým způsobem důležité a bylo mi líto to vyhodit. Po nějaké době v Atlase získaly některé listy přeci jen jiné platnosti, to znamená, že mi přišlo, že by mohly existovat volně, nejen pod ochrannou Atlasu*“, přibližuje Richter funkci *Atlasu* v jednom z interview z roku 1999.<sup>81</sup>

Ačkoli Heinzelmanm ve svém příspěvku uvádí, že vznik prvních přemalovaných fotografií se datuje do roku 1989, přeci jenom bychom již o tři roky dříve, v roce 1986, narazili na první vlašťovky.<sup>82</sup> Jedna z nich,

ukazující Richtera při práci v ateliéru, byla součástí leverkusenské výstavy [7]. Lépe řečeno tušíme, že jde o malíře, skrytého pod hustým nánosem barevné vrstvy. Protože ale ani jednu z těchto raných fotografií nezařadil malíř do *Atlasu*, můžeme se pouze domýšlet, jaké pohnutky motivovaly jejich vznik a dát zasvěcenějšímu kolegovi za pravdu.

Zatímco do roku 1991 ještě fotografie opouštěly malířův ateliér, o rok později už je Richter veřejnosti prezentoval jako suverénní umělecká díla. Na mysli máme edici *Kassel* a také již avizovanou uměleckou publikaci malého formátu *Sils* doprovázející malířovu expozici v domě Friedricha Nietzscheho, který se objevil na obálce knihy a který Richter vytvořil v ofsetovém tisku [8].

Edice *Kassel* čítající na sedmdesát pět ofsetových tisků přemalovaných lakem zachycuje pohledy na Richterovi důvěrně známé místo konání legendárních výstav současného umění pojmenovaných *Dokumenta*. Toto město ležící téměř ve středu Německa sehrálo v Richterově životním osudu důležitou roli. V létě roku 1950 se Richter tehdy ještě jako neznámý malíř vypravil vlakem do Kasselu, kde se konala druhá výstava *Dokument*. Mezi její hlavní úkoly patřilo představit nové trendy soudobého výtvarného umění, přičemž abstrakci deklarovala výstava za novou řeč umění. Richterovi, bilancujícímu v té době na tenkém ledě socialistického realismu, plátna Jacksona Pollocka a *concetta spaziale* Lucia Fontany doslova otevřela oči. „*Ta nestydatost! Která mě tak fascinovala a oslovila. Mohl bych skoro říci, že tyto obrazy byly oním důvodem, proč jsem opustil DDR.*“<sup>83</sup>

Do Kasselu Richter ještě několikrát zavítal, tentokrát však ne jako anonymní návštěvník ale co by úspěšná malířská hvězda. Většinu plochy fotografií zaplňují nepravidelně rozmístěné černobílé ovoidní útvary, jejichž jemná struktura v divákovi asociuje dojem volně se vznášejících motýlích křídel [9].

Podobnou topograficky orientovanou nostalgii v malířovi určitě vzbuzuje i Sils-Maria, malebné švýcarské městečko, kde zbytek svého prožil života jeden z nejznámějších německých filozofů. Také Richter podlehl geniu loci Sils-Maria, do kterého se rád a často vrací. Na čtyřicet osm přemalovaných fotografií této krajiny nejdříve Richter na dobře ukrytém místě před odbornou obcí vystavil, aby je poté, co se v rámci malířova díla emancipovala jako svébytná část, shromáždil a knižně vydal. Bez zajímavosti určitě není, že se v ní již uplatnily téměř všechny způsoby přemalování.

V *Emě (Aktu na schodech)*, portrétu z roku 1966, poprvé Richter sáhl po vlastnoručně pořízené fotografii své ženy, kterou použil jako malířskou předlohu. Malířovu vášeň pro fotografování bychom u něj vystopovali již v raném mládí, kdy v roce 1945 dostal od matky k Vánocům jednoduchou kazetovou kameru.<sup>84</sup> V zápiscích z roku 1966 si malíř poznamenal: „*Jako chlapec jsem hodně fotografoval a přátelil jsem se s jedním fotografem, který mi ukázal všechny triky. Určitou dobu jsem také pracoval jako fotolaborant, masy fotografií, které denně procházely vývojovou lázní, mi zřejmě způsobily trvalý šok.*“<sup>85</sup>

Od určité doby Richter využívá technických předností digitální kamery a fotografuje nepřetržitě a to téměř vše.<sup>86</sup> *Atlas* zaplňují stovky fotografií krajin, zátiší, portrétů, míst, které malíř osobně navštívil. Jako kdyby si malíř posedlý fotografováním chtěl uchovat v paměti vzpomínku na momenty, místa a postavy, které ve svém životě zažil a poznal. Pouze velmi malé procento fotografií nakonec projde malířovými velmi přísnými výběrovými kritérii a stane se vzorem pro následné malířské zpracování. V rozhovoru z roku 1993 malíř uvádí: „*Pokoušel jsem se také znovu fotografovat květiny, ale žádná nebyla dost vhodná a pokus květiny namalovat také zkrachoval. Bohužel. Vlastně jsem to měl tušit, že se mi téměř nikdy nepodařilo udělat*

*fotografii pro obraz. Fotografii dělá člověk kvůli fotografii, a když má pak štěstí, objeví ji později pro obraz.*<sup>87</sup>

Mezi malířem pořízenými fotografiemi by se dala vysledovat určitá hierarchie nebo přesně řečeno několik kategorií dle účelu k jakému takové fotografie slouží. Vedle přímých předloh k obrazům a prezentováním v *Atlase*, jak jsme se již dozvěděli, některé, pravděpodobně ty nejreprezentativnější, Richter třídí a řadí do rodinných alb. Nabízí se otázka, kde tedy končí ostatní fotografie, neboť jsme právě představili portrét Richtera – náruživého fotografa. Pozorný divák, který navštívil expozici *Gerhard Richter. Přemalované fotografie* v zámku Morsbroich by nám na naši otázku jistě poskytl správnou odpověď. Platformu pro druhotnou přemalbu tvoří dubleta, nespecifické či rozostřené fotografie, kterých je malíři líto se jednoduše zbavit, a tak je schraňuje ve speciální krabici ve svém ateliéru.<sup>88</sup> Řeč je tedy o „*privátním a uměleckém přebytku fotografií*“, kterých Richter každý rok nespočetně vyfotografuje<sup>89</sup>: fotografie z dovolené a prázdnin v Juistu, Sils-Maria či Tenerife, z procházek v kolínské čtvrti Hahnwald, kde Richterova rodina žije, jiné zachycující Richterovi děti při hraní, Sabine při kojení, umělcův ateliér v kolínské Bismarckstraße, fotografie z vlastní retrospektivy v Muzeu moderního umění v New Yorku a jiné. Ten, kdo přišel na výstavu motivován možností nerušeného pohledu do malířova soukromí, byl zklamán, neboť ve většině případů zakrývají barevné nánosy nejdůležitější partie a bez důvěrnější znalosti Richterovy biografie není možné je dešifrovat. Některé vystavované fotografie dokonce pocházejí od přátel a známých, kteří je malíři poslali. Z tohoto hlediska je tedy složité udělat si úsudek o tom, které fotografie Richter zamýšlel pro umělecký a které pro privátní kontext.

Už v první půli šedesátých let si Richter zapsal do poznámek: „*Sbírám fotografie (dnes jich také hodně dostávám) a prohlížím si je znovu a znovu. Ovšem žádné umělecké fotografie, ale takové od laiků nebo průměrných*

*fotoreportérů. Rafinovanosti a triky umělecké fotografie jsou snadno čitelné a nudné. Upřednostňuji naivní fotografie s jednoduchou, nekomplikovanou stavbou; proto se mi tak líbí Mona Lisa, protože na ní nic není.*<sup>90</sup> Richtera na fotografii fascinuje její autentičnost, banálnost a narativnost. Malíř dobře pochopil, že fotografie má velký podíl na tom, jak věci vidíme a vnímáme. Fotografie jednou provždy změnila náš pohled na viděnou realitu a způsob myšlení.

Již v samotných počátcích své tvorby Richter striktně odmítl vyumělkovanost a strojenost umělecké fotografie a nadchl se pro momentky amatérských fotografů. Umělecká fotografie nás šikovně klame – inscenuje jev poutající naši pozornost jako tvůrčí nutnost, ale ve skutečnosti je aranžovaný pohled tvořen z ničeho. Diskrepanci mezi uměleckou a amatérskou fotografií dobře vystihl ve své stati Heinzemann: *„Umělecká fotografie zachycuje bytí, ale zároveň dokumentuje i jeho konec a odklání se tak od původního paradoxu fotografie. Devoční obrazy (Andachtsbilder) fotografa zobrazují naopak nestrojeně.*<sup>91</sup>

Na amatérský charakter Richterových momentek poukazují četné technické nedokonalosti jako rozmazanost, přesvícenost či dokonce okraje filmu, které jenom umocňují autentický účín na diváka a odstraňují percepční bariéry mezi pozorovatelem a dílem. Žádné stopy po digitální úpravě fotografií a běžný formát 10 x 15 cm nás tak nechávají v domnění, že fotografie Richter nechává vyvolávat v běžné průmyslové laboratoři, jejíž služby využívá většina fotografů-amatérů. Pouze na milimetry přesné přeměření rozměrů fotografie nasvědčuje tomu, že v některých případech je malíř před přemalováním minimálně ořezal a částečně tak pozměnil kompozici.<sup>92</sup>

Pro malíře samotného stojí biografický podtext jeho fotografií v popředí. Jako kdyby ten, kdo si na výstavu přišel prohlédnout jeho drobné přemalované fotografie, listoval Richterovým rodinným albem. Pohlednicový

formát fotografií nutí diváka přiblížit se jim, téměř s pietní úctou, až nadosah pár centimetrů. Jak již víme, fotografie vyprávějí skutečné příběhy z malířova světa. Rodinné oslavy a výlety, setkání s přáteli, vše je navždy zdokumentováno na těchto takřka kabinetních dílkách. Takové fotografie zná důvěrně každý z nás, protože i my je schováváme nostalgicky v domácích rodinných albech, abychom si ony „šťastné“ okamžiky minulosti mohli znovu připomenout. U ostatních uměleckých děl, obrazů, soch ba dokonce architektury existuje touha je z různých příčin zničit. Podobný destruktivní pud bychom našli i u fotografií; z oblíbeného předmětu či milované osoby se v průběhu času mohou stát objekty nenávisti a snadno se tak ocitnout v naší nemilosti. Lidé se ale neradi zbavují fotografií; brání jim v tom „staré kouzlo“ a jakási úcta k minulosti.

V malířových zápiscích z let 1964-1965 bychom natrefili na tento výrok: *„Fotografie přejímá také platnost kultu: každý si své devoční obrázky sám udělal – jsou to fotografie příbuzných a přátel, památně zakonzervovány.“*<sup>93</sup> V jednom z rozhovorů malíř uvedl: *„Momentky jsou jako malé votivní obrázky, které u sebe lidé mají a prohlížejí si je.“*<sup>94</sup> V jiném interview z roku 2002, ve kterém malíře zpovídala jeho vlastní dcera Betty, Richter prohlásil: *„[V] našich fotoalbech se snažíme zachytit to radostné, tedy opak bídy, starostí a smrti.“*<sup>95</sup>

### 3. 2. Technika

Dříve než přistoupíme k výkladu technických aspektů přemalovaných fotografií, musíme se zastavit u samotného termínu „přemalba“, jež by se na první pohled mohl zdát problematický. Přemalbu vykládá odborná literatura jako *„dodatečný malířský zásah do původního díla porušující jeho intaktnost a původnost jako autorského výtvoru. Přemalby ovšem mohou být i metodou malířské práce ve vrstvené malbě při vytváření díla nového.“*<sup>96</sup>

Přemalování tedy vzniká potřeba původní výtvar překrýt či nahradit. V našem konkrétním případě však nemůžeme mluvit o jakémkoli porušení autentičnosti díla ani o nutnosti něco přemalovat. Naopak obě média, fotografie a malířství, se tu rovnocenně doplňují. Přemalby jsou nedílnou součástí originální autorské techniky, jak se o tom vzápětí přesvědčíme. Přesto se však toto označení jeví jako nešťastné, protože si pod ním představíme kontrolovanou malbu štětcem.

Od sedmdesátých let převládla v malířově produkci abstraktní poloha. To nejdůležitější a nejzajímavější z ní nabídla již avizovaná výstava *Gerhard Richter. Abstraktní obrazy*.<sup>97</sup> Rozhodujícím momentem v hledání vlastní pozice uvnitř dějin abstraktního umění se pro Richtera stal proces nanášení barvy. K aplikaci olejových barev na plátno malíř používá od roku 1979 přednostně stěrky, instrumentu, který se podobně uplatňuje při sítotisku k protlačení barvy skrze síto. V Richterově případě se stěrka, oproti stěrce z ohebné gumy u sítotisku, liší tím, že jejím výchozím materiálem je průhledné pětadvacet centimetrů silné plexisklo.

Richterovská literatura spatřuje v tomto počínání analogii s tvorbou asi největšího vyznavače tohoto malířského doplňku, Karla Otta Götze [10] a [11]. U informelního malíře Richter krátce studoval v roce 1962 na akademii v Düsseldorfu, kde Götz vedl vlastní ateliér. Richter vzpomíná na studia v Götzově ateliéru: „*Nikdy neměl potřebu [Götz] svoje žáky jakkoli usměřňovat. Přišel zas a znovu, potáhl z dýmky a řekl: Nenechte se rušit. To bylo přesně to, co nám vyhovovalo.*“<sup>98</sup> Richter po přesídlení do Düsseldorfu dokonce prošel krátkým informelním obdobím. Ryze abstraktní plátna se silným existenciálním podtextem a příznačnými názvy jako *Rána* či *Agrese*, se nám dochovala pouze na fotografiích.<sup>99</sup> Přestože se malíř později o informelu vyjádřil jako o malířství na nic, dílo svého učitele chová dodnes v úctě.



Pod označením stěrka si v Richterově případě musíme představit vlastnoručně vyrobenou, tenkou, plexisklovou lištu s dřevěnými úchopy na přední straně, jejíž délka se pohybuje v rozmezí 60 – 320 centimetrů [12]. Na takové originální zařízení malíř nakládá až několikakilový barevný náklad a rozdílným tlakem takto naloženou stěrkou přejíždí přes celou plochu plátna [13] a [14].<sup>100</sup> Tento proces se může opakovat až třicetkrát za sebou.<sup>101</sup> Pod malířovými tahy se tak komplexní několikavrstvá barevná masa formuje v transparentní komprimované různobarevné tkanivo. Od samého počátku spočívá vnitřní mechanika abstraktních kompozic v touze být blíže pravdě; jednak se abstrakce zcela zřiká klamu a jednak se odvolává na metafyzickou pravdivost, která je realistickému zpodobení nedosažitelná. Z Richterových pláten vyzařuje cosi neuchopitelného, jak to pravdivě vystihl Ulrich Wilmes: *„Těchto obrazů se my dotknout nemůžeme, ale oni se dotýkají nás. Povolávají nás k sobě tak, že účinek na nás, pozorovatele, reprodukuje: svoji mnohotvárnost a jednotnost, barevnost a odstíněnost, ztuhlost a pohyb, výrazovou intenzitu a rezervovanost, dokonalost a řemeslnost, potěšení a nejistotu, svoji agresivní a sentimentální krásu.“*<sup>102</sup>

Ačkoli malíř rozhoduje, v jakém sledu budou jednotlivé barvy následovat, určuje, zda spodní barevnou vrstvu nechá zaschnout či do ještě vlhké vrstvy nanese barvy další, a tlakem vyvíjeným na stěrku může do jisté míry kontrolovat, které barvy na plátně zůstanou a které ne, vstupuje do nezvyklého způsobu práce prvek náhodnosti, i když jak uvádí sám malíř, abstraktní obrazy jsou výsledkem *„hodně plánované spontaneity.“*<sup>103</sup> Richter může sledovat, co se pod stěrkou odehrává, zatímco přes s ní přes plochu plátna posunuje a nanese tak barvu stlačuje či stírá. Pro dobrou ilustraci toho, v jakých rozličných a časově odstupňovaných vývojových stádiích se abstraktní plátna nacházejí, nám dobře poslouží první plátno série *Cage* (2006) [15] až [23], inspirované hudbou legendárního experimentátora Johna Cage.<sup>104</sup>

Jak se malíř nechal slyšet, „*měl odjakživa sklony ke kutilství.*“<sup>105</sup> Vedle stěrek jsou to i špachtle skládající se z plexiskla a dřevěného držadla, které si Richter uzpůsobuje svým potřebám. Variací tloušťky držadla vyvíjí malíř na špachtli rozdílný tlak; čím je držadlo užší, tím více je tah špachtle flexibilnější a naopak je-li držadlo širší, o to větší tlak umožňuje její vedení. V poslední době si malíř oblíbil menší flexibilnější špachtle s užším držadlem.<sup>106</sup> Tato lapidární malířská pomůcka plní v Richterově malířském procesu trojí funkci: nanáší, roztírá a seškrabuje barvu. Špachtle malých rozměrů slouží k jedinému účelu: k odstranění barvy. Standardní malířské štětce Richter většinou prodlužuje pomocí dřevěné tyče, aby jimi mohl dosáhnout do potřebných míst [24].

Použití představených malířských instrumentů zajišťuje Richterovým kompozicím modernost a staví je na okraj všech malířských témat a klišé. V neposlední řadě zanechávají viditelné stopy v struktuře malířových pláten a jsou tak nezaměnitelným identifikujícím prvkem malířova rukopisu. Jako kdyby Richter vyslyšel volání amerického básníka Ezry Pounda, který před nástupem avantgardních směrů volal s „*Make it new!*“ do zbraně.<sup>107</sup> Třebaže je nezanedbatelná část Richterovy produkce dědictvím předmětné linie v dějinách umění, neguje ale současně umělcem používaná malířská aparatura tuto tradičnost a zpochybňuje její konceptuální základy. Malířova tvorba se v tomto ohledu rovná „*(...) pitevnímu stolu, na němž leží a je systematicky analyzováno malířské umění.*“<sup>108</sup> Při této operaci se ale nejedná o posmrtný zákrok, jak mnozí tvrdí, ale o vivisekci, jak trefně napsal Robert Storr.

Richterův pracovní postup si musíme představit jako rezultat bezpočtu umělcových rozhodnutí, na jejichž konci stojí výsledný obraz. Po denním penzu se na vnějším okraji stěrky kumulují zbytky vzájemně smíchaných barev, kterých se Richter nemůže jednoduše zbavit, protože „*pořád ukazují překrásná místa.*“<sup>109</sup> A na tomto místě znovu vstupuje do hry obsah oné

krabice, ve které si Richter schovává nepodařené momentky. Místo cigarety jako odměny za odvedenou práci na abstraktních kompozicích, jak to trefně glosovala odborná literatura, vyloví náruživý kuřák Richter spontánně pohotově ze své krabice s fotkami jednu, kterou si podle momentální nálady a chuti upraví.<sup>110</sup> „*Je to nádherný pocit z mé krabice z fotkami tak rychle a spontánně jednu vylovit*“, prohlásil Richter.<sup>111</sup>

Dosud vlhké barvy, druhořadý odpadový materiál, které na stěrcе vydrží asi tři dny, než zaschne, tak nabízí výchozí materiál pro díla zcela nová. Z jedné takové barvou pokryté stěrky malíř podle svých slov získá šestnáct až dvacet prací, než se nejlepší místa vypořebují.<sup>112</sup> Jak jsme již v úvodu nastínili, Richter fotografii barvou na stěrcе v rozdílném tempu táhne, nebo ji do ní obtiskuje, krátce položí, někdy změní nečekaně směr pohybu, anebo fotografii náhle převrátí hlavou vzhůru. Máme dojem, jako kdyby si Richter při takovém spontánním postupu potřeboval od vykalkulované a jistě fyzicky namáhavé práci na velkoformátových abstrakcích odpočinout a čas mezi tím, než barva na plátně zaschne, vyplnit něčím „nenáročným“, co ho naplňuje.

Ačkoli Richter vždy kladl velký důraz na to, aby jeho obrazy v žádném případě nebyly odrazem jediného umělceva rozpoložení, a každý jeho krok neustále podléhá revizi a dohledu, definují přemalované fotografie v tomto smyslu něco nového. Richter v rozhovoru z roku 1985 uvedl: „(...) *Proto na mých obrazech pracuji tak dlouho. Přerušuju malířský proces a po delší přestávce se k dílu zase vracím, aby v žádném případě nevzniklo v jedné jediné náladě, ale podléhalo přesné kontrole (...) často si obraz vyfotím, nebo přes něj položím fólii, abych viděl, jak bych mohl dál pokračovat. Ale to nikdy nefunguje. Přesto si to musím přehrát, abych neudělal nějakou hloupost.*“<sup>113</sup>

Podíváme-li se na přemalované fotografie a zamyslíme-li se nad tím, jak vznikají, nezbyvá nám než konstatovat, že jsou revoltujícími elementy

v Richterově díle a umělcova strategie se na ně rozhodně nevztahuje. Schneede v souvislosti s jejich realizací mluví o „*chuti po manipulačním aktu*“, jež vždy i samotného Richtera dovede k překvapivým výsledkům.<sup>114</sup> Současně s chutí po osvobozujícím spontánním experimentu se malířovi otevírá prostor „*nádherné svobody*“, jak se o tom sám vyjádřil.<sup>115</sup> Ačkoli malíř fotografii vybírá, volí, do jakých míst fotografii obtiskne a určuje tak nepřímou její barevné složení, je výsledný produkt relativně otevřený. Tato jednorázová dílka jsou přímoúměrným ekvivalentem Richterovy momentální nálady. V souvislosti s jejich realizací hovoří malíř o „*kvalitě, která je lepší než on sám. Které se nemůže vůbec přiblížit. Že je něco takového možné, je fascinující.*“<sup>116</sup>

Malíř v jednom z rozhovorů uvedl: „*Nemám před očima žádný určitý obraz, ale na konci bych chtěl získat takový, který jsem si vůbec neplánoval. [...] rád bych získal něco zajímavějšího než to, co sám můžu vymyslet.*“<sup>117</sup> Přesto bychom se vydali nesprávnou cestou, kdybychom v Richterově počínání hledali analogie s metodou surrealistů, kteří chtěli získat obraz odpovídající rozpoložení jejich duševního stavu a tvořili podobně jako Richter, jak správně avizoval Schneede.<sup>118</sup> Na mysli máme především techniku frotáže, praktikovanou Maxem Erstem, a také dekalkomanií, objevenou Oskarem Dominguezem a k dokonalosti dovedenou opět v podání Maxe Ernsta. Při frotáži dochází k přenášení otisku reliéfní struktury podložky měkkou tužkou na papír. V dekalkomanií se obtiskuje čistý arch papíru na akvarelovými barvami pomalovaný výkres. V obou případech stojí na konci procesu skvrnitá struktura, ve kterých se s pomocí fantazie nechají rozeznat zvířata, rostliny či krajiny. Rozdíl mezi surrealisty a Richterem je ale na první pohled zřetelný: cílem prvně jmenovaných se stala snaha osvobodit mysl a zmocnit se chiméry podvědomí. Richter naopak chce z fotografie a barvy získat dvojznačný - a to především pro něj samotného - cizí obraz.

Na samotném závěru bychom ale přeci jen našli něco ze „starého“ Richtera a jeho skepse: ty fotografie, které malíř shledá za nevydařené, okamžitě zničí. Po několika týdnech následuje ještě jedna nelítostnější selekce. Zhruba polovina fotografií, které z nějakých příčin nekorespondují s malířovými uměleckými nároky, je tak určena k zániku.<sup>119</sup> V interviu z roku 1986 nás Richter nechal nahlédnout do svého myšlenkového světa a naznačil, jakými kvalitami by měl výsledný obraz oplývat: *„Obecně vzato mi nejde o nic jiného než to nejrozličnější a nejrozporuplnější vyjádřit živě a vitálně v co nejmožnější volnosti. Žádný ráj.“*<sup>120</sup> A na jiném místě: *„Fascinuje mě alegorické, nereálné, věčné dění jedné události, které je zároveň tak logické, reálné a časově ohraničené a proto tak lehce uchopitelné. Chtěl bych to zachytit tak, aby tam ta rovnováha zůstala uchována.“*<sup>121</sup>

### 3. 2. 1. Dělení fotografií podle způsobu přemalování

Mezi olejovými fotografiemi se nechá rozlišit několik kategorií dle způsobu jejich přemalování.<sup>122</sup> Nejpočetnější část přemalovaných fotografií vznikla tak, že je Richter jednoduše táhl zbylou barvou po stěrce. Přitom z ní tak odebral větší množství barvy, které při kratším pohybu vytvořilo na fotopapíru asi milimetr slabou jednotnou vrstvu izolovaných amorfních útvarů; při delším pohybu je naopak směr vedení viditelný jako pastózní, jednosměrný tok barvy [25]. Táhne-li malíř fotografie přes hranu stěrky směrem dolů, dostává se tak na fotografii část barvy vytvářející vystouplý vyboulený okraj, zatímco větší část připomíná nejrůznější směsici barev se zřetelnými lineárními stopami po směru vedení [26]. V obou případech je tlak vyvíjený na fotografii tím nejdůležitějším faktorem. Takový postup dovoluje umělci souhru mezi plánovanou barevnou skladbou a zbylými olejovými barvami na stěrce relativně dobře ovládat.

Vedle tohoto způsob si Richter v hojném měřítku oblíbil techniku blížící se postupu při klasické monotypii, malířsko-grafické technice, při níž je motiv nakreslen nebo štětcem namalován na hladkou desku (kov, sklo, plast atp.) a „za vlhka“ ručně či pomocí lisu přetisknut na papír. Kvalitní bývá zpravidla pouze jediný originální list, a proto se pro tuto techniku vžil název jednotisk. Richter obtiskuje fotografii do barevných zbytků a poté ji zase opatrně vyjme. Tímto způsobem vznikají uvnitř nanesených barev ostré konvexní hrany, které minuciózně větví obtištěné barevné plochy [27].

Rok 1992 s sebou přinesl skupinu fotografií, na jejichž plochu Richter natupoval, natečkoval či nastříkal pouze jeden nebo dva barevné odstíny. Možnou afinitu s drippingem Jacksona Polocka a s jeho radikálním způsobem nanášením barvy na plátno malíř nikdy nepotvrdil ani nevyvrátil. Kapky a tečky probouzí v divákovi pocit deštivého či sněhového all-over efektu [28].

V posledních letech provází především abstraktní část malířovy tvorby experimentální fáze, ve které Richter kromě rozdílných vlastností barev zkouší atypické malířské podklady jako aluminiové či plastové desky. Vedle olejových barev své místo v Richterově tvorbě našel i lak, disponující oproti olejovým barvám řidší konzistencí a působící plošněji. Richter zřejmě našel zalíbení v kontrastním působení černého a bílého laku, protože se tato kombinace na přemalovaných fotografiích vyskytuje více než často. V místech střetu obou barev vznikají strukturované měkce modelované barevné přechody [29].

Poslední skupina fotografií bude naši pozornost budít asi nejvíce, protože se k ní řadí také *4. leden – 15. leden 2000*. Třebaže k Richterově nepsaným pravidlům při přemalování patří skutečnost, že na výsledku už nic nemění, přeci jen to neplatí zákonitě.<sup>123</sup> Již při práci na přemalbě fotografií první a druhé kategorie Richter sporadicky použil jedné ze svých menších špachtlí, která mu umožnila kontrapunkticky zasahovat do průběhu

barevné masy na fotografickém papíru. Zevrubněji se k této technice vrátíme v příslušné kapitole.

### 3. 3. Fotografie versus malířství

Objevení fotografie komentoval v roce 1839 Francouz Paul Delaroche slovy: „*La peinture est morte!*“.<sup>124</sup> Ačkoli byla novému médiu prorokována velká budoucnost a předpokládalo se, jak dává tušit výrok romantického malíře, že malířství je od tohoto okamžiku mrtvé, ukázal vývoj umění minulého století, že malířství, navzdory ambicím svého mladšího konkurenta a jiným nově nastupujícím médiím, na své pozici nic neztratilo.

Fotografie je v současnosti tím nejdostupnějším prostředkem jak zakonzervovat moment bytí. Předmět, který je na fotografii zachycen, není nikdy simulovaný, ale je vždy skutečný. Není to fotografie, co pozorovatel vidí, ale vždy vytoužený předmět nebo oblíbená osoba, věc, krajina aj. Tím se fotografie diferencuje od ostatních médií, malířství a filmu, protože v první instanci referuje o zobrazovaném předmětu a sama zůstává v pozadí. To, co fotografie dokáže nekonečně reprodukovat, se ve skutečnosti může odehrát pouze jedinkrát; fotografie opakuje tedy mechanicky to, co se nemůže znovu udát. Ukazuje tak současnost a zároveň také minulost; „*je to živý obraz již něčeho mrtvého*“.<sup>125</sup> Fotografie se tak vrací od znázornění zpět k zakonzervování. Na tomto bodě je založen její melancholický účinek; pozorovatel vnímá existující bytí, dovídá se o něm a současně ví, že je mrtvé. „*Každá fotografie je již mrtvým momentem.*“<sup>126</sup>

Gerhard Richter pro sebe objevil na začátku šedesátých let kouzlo fotografie, která mu pomohla překonat krizi v hledání vlastní pozice v rámci západní umělecké scény. Nicméně její kvality si upravil podle svých potřeb. Po krátkém koketování s informelem se v roce 1962 do rukou malíře dostala fotografie hvězdy francouzského filmu Brigitte Bardot. Richter vzpomíná:

*„Můj první obraz podle fotografie? Maloval jsem tenkrát Gaulem ovlivněný velkoformátový obraz. Jednoho dne mi přišla do ruky fotografie Brigitte Bardot a namaloval jsem ji v šedé do toho obrazu. Měl jsem plné zuby takového malířství a nápad obmalovat fotografii se mi zdál tím nejhoupějším a tím nejantiumělečtější, co mohl člověk udělat.“<sup>1257</sup>*

Stěžejním bodem fotorealismu či fotoalby, směru, který se nejvíce projevil v malířově díle mezi léty 1962 až 1966, je snaha malířskými prostředky vytvořit obraz identický fotografii. Fotografie nás podle Richtera informuje o autentické události a je tedy věrohodnější než namalovaný obraz. *„Je to [fotografie] jediný obraz, který informuje absolutně pravdivě, protože vidí objektivně, je mu přednostně důvěřováno, přestože je technicky nedokonalý a motiv těžko rozeznatelný (...) fotografie je tím nejdokonalejším obrazem; nemění se, je absolutní, nezávislá, ničím nepodmíněná, bez stylu. Proto mi je ve způsobu, jak a o čem zpravuje, příkladem.“<sup>128</sup>*

Takový pracovní postup, při němž Richter systematicky obmalovával fotografii, diskvalifikoval jakoukoli znalost kompozičních principů či barevných zákonitostí a dovolil malíři volně nakládat s vybraným materiálem. V souvislosti s uměleckým děním šedesátých let, s fluxusem, happeningem a pop artem, mluvil Laszlo Glozer o „výstupu z obrazu“, o vědomém odklonu umělců od tradičních zobrazovacích metod směrem ven z obrazu.<sup>129</sup> Gerhard Richter, jak sám dosvědčil, považoval tyto anarchistické směry za atraktivní a dokonce s nimi sympatizoval.<sup>130</sup> Umělec nikdy necítil potřebu přidružit se k nějaké skupině či hnutí, naopak jakékoli „zaškatulkování“ vnímal tehdy jako nebezpečné. Anonymní a lapidární obrazový materiál mu v jeho strategii poskytl adekvátní oporu. Ačkoli s nástupem abstraktního období v Richterově díle fotorealismus a s ním i fotografie ustoupily do pozadí, přeci jen se ale vynořila v jiných oblastech jeho tvorby. Na mysl máme ofsetové tisky, ve kterých malíř obrazy přetransformoval zpátky do



média fotografie, již zmíněná *Betty* (1991) či fotografie detailů abstraktních pláten jak je tomu v případě *War Cut* (2004).<sup>131</sup>

Gerhard Richter se v roce 1991 nechal v jednom interview slyšet: „(...) vytvořil jsem malé fotografie, na které jsem nanesl barvy. Něco z této problematiky se v nich sešlo.“<sup>132</sup> Onou problematikou měl malíř na mysli vzájemnou konotaci mezi realitou barvy a realitou fotografie. V odborné literatuře bychom se dočetli, že přemalované fotografie navazují na jednu starší kompozici, která stojí na samém počátku malířovy umělecké kariéry. *Stůl*, jak se obraz jmenuje, namaloval Richter v roce 1962 a zvolil si ho za číslo jedna ve svém přehledu díla [30].

Plátno představuje jednoduchý stůl, jehož předlohu malíř našel v italském časopise o architektuře a designu pojmenovaném *Domus*. „Namaloval jsem ho, ale nebyl jsem spokojený s výsledkem, a tak jsem přes něj položil noviny, část se přilepila na čerstvě namalovanou vrstvu (...) byl jsem ale stále nespokojen (...) a tak jsem ho přemaloval. Náhle získal kvality, které se mi zamlouvaly, a cítil jsem, že by to mohlo být to pravé, aniž bych věděl proč. V této době jsem zničil nebo přemaloval hodně pláten. Toto plátno dostalo pořadové číslo jedna v mém přehledu děl.“<sup>133</sup>

Informelní gesto sice obraz ruší, ale předmětný motiv zůstal zachován. *Stůl* je tak přechodovou prací ale také dílem nového začátku. Abstraktní tahy v centru obrazu a naturalistický motiv nám dávají tušit, že i zde došlo ke konfrontaci dvou realit, barvy/abstrakce s obrazem/předmětností, z nichž ani jedna není v obraze dominantní, ale obě tvoří rovnováhu. Malíř prohlásil: „Fotografie nevlastní žádnou skutečnost, je téměř jako obraz. A malířství disponuje stále realitou, barvy se můžeme dotýkat, je přítomna.“<sup>134</sup> Richter se v průběhu své tvorby dialog mezi oběma polohami, abstraktní a předmětné, rozvíjel. Například se mu prostřednictvím dodatečného přemalování podařilo opět zpochybnit realistický koncept ryze naturalistických krajin [31].

Gerhard Richter je na tento fenomén své tvorby obzvláště pyšný, protože spojuje „*oba provazy*“ jeho tvorby, fotografii a malířství. Obě média zde vystupují jako rovnocenní partneři; přece jen ale evokuje fotografie a nanášená barva protichůdné způsoby obrazové režie a tato polarita zůstává zřetelná, což dílům propůjčuje „*produktivní mnohoznačnost*“.<sup>135</sup> Pojdme se pokusit osvětlit ambivalentní vztah mezi fotografií/fotorealitou a malířstvím/barvou. Polychromní skvrnitě barevné vrstvy vytvářejí na ploše fotografií reliéfní struktury ve formě různých meteorologických jevů, vln či plamenů, které se motivů na fotografiích zmocňují a ve velké míře je činí neidentifikovatelnými. Jaký význam mají tedy tyto barevné masy atakující fotografii a její předmět? A jakou funkci v obraze zastávají?

Abychom mohli dané otázky dobře zodpovědět, podíváme-li se detailněji na dva příklady. Jako exemplum nám může posloužit fotografie 14.8.94 zachycující panoramatický pohled na blíže neurčenou krajinu [32]. Takovým idylickým námětem by jistě nepohrdl žádný romantický malíř. Levé spodní části, přibližně v její jedné třetině, dominuje výjevu dlouhá zeď či stavení z kamení. Takřka v centru obrazu se nachází zřejmě uměle vybudovaná vodní nádrž. Až do tohoto okamžiku by kompozice splňovala nároky amatérského fotografa. To by na ní ale nesměly v horní a dolní části vyrůst plastické do modra zbarvené kořenové systémy, které ale vedle této varianty mohou asociovat prudký déšť. V každém případě nám zabraňují v dokonalé podívání a zabírají takřka celé dvě třetiny plochy fotografie. Třebaže jsou tyto barevné větovitě členité barevné výrůstky cizím elementem, ba pro naše oko prvkem a priori rušivým, vnímáme je harmonicky, jako kdyby byly přirozenou součástí celého výjevu.

Jinak na nás ale mohou působit kompozice, k nimž se řadí 30. list.1999 [33]. Tentokrát nám výjev prozrazuje ještě méně o krajině, na kterou se díváme. V pozadí spatřujeme vodní hladinu a přední část vyplňuje nízký zelený porost. Můžeme se jen domnívat, že pod barevnou masou leží

předmětný motiv; ale také se můžeme mýlit. Dominujícím prvkem celého díla je agresivní útok z pravé části se řinoucí barevné vrstvy téměř apokalyptického charakteru. Jako kdyby se na krajinu řítily vlny tsunami a měli v nenávratnu pohřbít vše, co jim přijde do cesty. Náš dojem z obrazu je tedy, i s ohledem na převládající červenou barvu vlnobítí, disharmonický a sílí v nás naopak pocity neklidu.

Při vzájemné komparaci obou fotografií vychází najevo, že polohy účinku abstraktní barevné vrstvy na diváka se pohybují od kladných až k téměř záporným. Ačkoli materie olejových barev či laku zůstává na fotografe abstraktní, vzniklé struktury budí v divákovi dojem předmětných, téměř surreálních asociací. Fotografie chápeme jako realistickou sekvenci skutečnosti, jako iluzionistické a současně neuchopitelné znázornění, zatímco barevná vrstva se vyznačuje materiální hmatatelnou realitou. Oba světy tu materiálně a sensoricky oscilují mezi konkrétností a abstrakcí, klamem a skutečností, kategoriemi, které se u Richtera staly zaměnitelnými: barva je abstraktní a reálná současně a fotografický motiv je stejně tak reálný jako zdánlivý.

V žádném jiném malířově díle bychom nepotkali tak dokonalý dialog obou světů, ve kterém se tu tak neopakovatelně střetávají: „*plochá, studená, dvojdimenzionální plocha fotopapíru*“, fixující stále moment patřící minulosti a „*teplá, bohatě členěná, mnohoznačná, silnější či slabší reliéfní barva*“; fotografie s jejím motivem a barva se svým emocionálním působením.<sup>136</sup> Kromě optických kvalit se tu přidávají také kvality haptické. Ačkoli Richter hledá, jak jsme již avizovali, „*heterogenní obraz, který by měl odrážet všechny možné protiklady*“, povedlo se mu v přemalovaných fotografiích docílit překvapivé symbiózy.<sup>137</sup>

V přemalování fotografií spatřuje Botho Strauß takřka anarchistické počínání. Ale také akt magického charakteru.<sup>138</sup> Nanesená barva osvobozuje

fotografie od předmětného motivu a nově je tak komponuje. Jak trefně autor napsal: „*Fotografie krade duši. Přemalování ji vrací nazpět.*“<sup>139</sup>

#### **4. 4. leden – 15. leden 2000**

##### **4. 1. Uplynulý čas a vzpomínky na něj**

Sérii *4. leden – 15. leden 2000* získala do svých sbírek na malířovo přání Kunsthalle v Hamburku, kde se mimo jiných Richterových prací nachází od roku 1996 jiný obrazový cyklus *S. s děckem*.<sup>140</sup> Za hranice své domovské instituce série vycestovala až prostřednictvím expozice v Leverkusenu, kde patřila mezi minoritní část vystavovaných děl, jež jsou majetkem veřejných sbírek. V barokním zámku bychom sérii mohli spatřit v sále prvního patra, ve společnosti jiných fotografií velmi intimního charakteru. O rozvěšení děl na Leverkusenském výstavě rozhodoval a následně dohlížel sám Richter.<sup>141</sup> Dvanáct fotografií *4. ledna – 15. ledna 2000* rozdělil malíř do dvou řad vždy po šesti, přičemž ve vrchní a spodní se střídaly fotografie označující sudé a liché dny.

Pro označení „série“ v tomto případě mluví vedle identického formátu 10 x 15 cm, techniky olejových barev na fotografickém papíru, charakteru zvoleného pracovního postupu s využitím špachtle a barevné škále s dominujícím červeným odstínem především motiv, který je všem fotografiím společný: *4. leden – 15. leden 2000* tvoří řetězec dvanácti snímků malířova prvorozeného syna Mořice.

Pyšný otec Richter vyfotografoval novorozeně v postýlce a na přebalovacím pultu, v různých polohách: spící [č. kat. 1], [č. kat. 6], [č. kat. 8], [č. kat. 11], [č. kat. 12], bdělé [č. kat. 2], [č. kat. 5], [č. kat. 7], [č. kat. 9], [č. kat. 10], při přebalování, kde tušíme asistenci Sabine [č. kat. 4]. Z velké části fotografie zachycuje celého Mořice, jindy jen detail jeho hlavy [č. kat. 26] a

[č. kat. 7]. Silným účinkem působí především ty fotografie, kde je Mořic obnažen a obklopen pouze barevnou masou [č. kat. 1], [č. kat. 8], [č. kat. 9]. Problematicky se jeví *6. leden 2000* [č. kat. 3], kde je identifikace motivu takřka nereálná.<sup>142</sup>

Přemalované fotografie byly na výstavě zpravidla mezi kartonem, na kterém byly přimontovány, a spodním okrajem fotografie vlevo tužkou signovány a na pravé straně opatřeny datem. Důvěrná povaha fotografií a především expresivně působící barvy zprostředkovávají divákovi, v souvislosti s dny označujícím titulem, dojem „*emocionálního deníkového zápisu*“, jak ho zavedli někteří abstraktní expresionisté a informelisté.<sup>143</sup> Například již zmíněný Richterův učitel, Karl Otto Götz, pojmenoval mnoho svých obrazů podle dne jejich vzniku a vytvořil tak jakýsi umělecký protokol ke každému dni. Ještě radikálněji se k titulování svých děl postavil K. R. H. Sonderborg, původem německý informelní malíř, jehož umělecké jméno odráží vztah k rodnému městu v Dánsku. Sonderborgovy plátna jako *4.XII-55, 20.06 – 20. 56 h*, udávají na minutu přesné trvání samotného malířského procesu. Taková kongruence je ale v případě Richterových fotografií jen těžko myslitelná.

Třebaže jednotlivé názvy prací nám umožňují spekulovat o tom, že snímky vyfotografoval malíř v rozmezí 4. až 15. ledna 2000, byl by tento způsob uvažování mylný. Na některých fotografiích totiž zůstaly v levé spodní části viditelné stopy po automatickém zaznamenání data vzniku fotografie: '96 7 10. Vyplývá tak, že malíř svého syna vyfotografoval v létě, na počátku července 1996.

Nabízí se tak otázka, zda 4. až 15. leden 2000 neoznačuje ty dny, kdy Richter fotografie jednu po druhé ve svém ateliéru přemaloval olejovými barvami. I s touto hypotézou bychom ale narazili. Již čistě z praktického hlediska je to vyloučené; lze si jen těžko představit, že malíř denně pracuje v oleji a jsou mu tak téměř kontinuálně k dispozici barevné přebytky na jeho

instrumentu. Například již zmíněná série *Florencie* čítá na více než sto fotografií, jejichž názvy začínají 22. 11. 1999 a končí 24. 3. 2000.<sup>144</sup> Pokud bychom se spoléhali na označení dnů jako na ukazatele vzniku přemaleb, znamenalo by to, že by Richter po dobu více než čtyř měsíců na fotografiích intenzivně pracoval. Barevná škála všech dvanácti fotografií našeho cyklu se skládá převážně z červené a modré a varianty jejich vzájemného smísení, barvy fialové. Připomeneme-li si, že barvy na stěrci vydrží maximálně třicet šest hodin, než zaschnou, pak z toho můžeme usoudit, že fotografie vznikly v časovém rozpětí jednoho až tří dní.

Názvy jednotlivých dní fungují pouze k identifikaci a rozlišení mezi velkým množstvím přemalovaných fotografií a odkazují na přibližný časový úsek vzniku přemaleb. Richter si dokonce vede za každý rok seznamy názvů, které přemalovaným fotografiím přidělil, aby eliminoval možnost jejich opakování.<sup>145</sup> Podobný postup při titulování děl bychom našli i u malířových kreseb a akvarelů. Jejich účel je srovnatelný s číslováním obrazů v Richterově přehledu, na jehož počátku jak již víme, stojí plátno *Stůl* a jež mezitím dosáhl položky devět set tři.

Přijmeme-li tedy skutečnost, která se zdá velmi pravděpodobná, že Richter snímky nafotografoval v létě roku 1996, tedy rok po Mořicově narození, o to víc nás potom překvapí, že se k nim vrátil téměř po čtyřech letech, v lednu 2000, kdy jeho syn už nebyl novorozencem a nacházel se v úplně jiném vývojovém stádiu. Tedy ne aktuální, ale starší fotografie daly popud k přemalování. Uwe M. Schneede spatřuje v malířově počínání akt připomenutí si uplynulého času.<sup>146</sup>

Pokud bychom intenzivněji pátrali v celém širokém spektru přemalovaných fotografií, pak bychom narazili na několik příkladů, které s naší sérií motivisticky úzce souvisejí. Chronologicky nejstarší je 28.2.98 [34], kde o afinitě mezi naší sérií a přemalovanou fotografií svědčí vedle Mořice také zátiší, jež jej obklopuje, složené mimo jiné z deky či osušky se

stejným dětským vzorem, který se objevuje i na jiném snímku série [č. kat. 9]. Z těla novorozeněte vidíme pouze fragmenty - levou polovinu obličeje a obě dolní končetiny; ostatní části zmizely pod barevnou vrstvou. Při vzájemné komparaci obou fotografií dokonce můžeme vyslovit tvrzení, že vznikly ve velice blízkém, ne-li shodném časovém úseku. Pro tuto skutečnost mluví jak prostředí na fotografiích, tak to v jakém úhlu je Mořic zachycen. Diametrálně se však odlišuje způsob přemalování; starší z nich bychom na základě Heinzelmannaova dělení přiřadili k fotografiím první skupiny.

O rok později přemalovaná fotografie *Bez názvu* [35] vykazuje podobné prvky s *28.2.98 a 12. lednem 2000*; identický námět, shodné prostředí, takřka totožný záběr. Vertikálně tažený pruh nafialovělé barevné vrstvy pokrývá téměř celou horní polovinu fotografie a sahá takřka do úrovně obnaženého tělíčka, ze kterého nás upřeně pozoruje Mořicovo levé oko. Ačkoli se ve všech případech jedná o jeden a ten samý snímek, potřebuje divák poměrně hodně času na to, aby se k tomuto závěru dobral. Tak rozdílné jsou totiž způsoby jejich přemalby.

Kromě těchto fotografií bychom objevili ještě jinou, o jejíž nepochybné vazbě na naši sérii mluví automatický zápis data jejího vzniku v levém spodním okraji. Fotografie *Bez názvu (11. listopad 1999)* [36] představuje celkový pohled na Mořice položeného zřejmě v postýlce. Nalevo od něj se, přibližně v polovině výšky formátu, nalézá metr, sloužící pravděpodobně ke kontrole růstu miminka, a pod ním jakési blíže neidentifikovatelné písemnosti. Takový zákoutím s metrem a popsányými listy papíru disponují i snímky z naší série [č. kat. 11] a [č. kat. 12]. Nafialovělý nádech zvolené barvy k přemalování odpovídá podobnému tónu u *Bez názvu* [34].

Pokud bychom se chtěli vydat po cestě plné vágních spekulací, pak bychom mohli k *Bez názvu a Bez názvu (11. listopad 1999)* na základě motivu na fotografii a nafialovělého koloritu, připočíst i fotografii *Bez názvu*

z roku 1999 [37]. Motivicky by sice uvedené fotografie s naší sérií korespondovaly, ale fialová barva a postup při přemalbě se od naší série diametrálně diferencují.

S jistotou ale můžeme tvrdit, že všechny uvedené snímky stejně tak jako fotografie *4. ledna – 15. ledna 2000* vznikly v červenci roku 1996 a na jejich přemalování pracoval Richter od roku 1998 do roku 2000. Připomeneme-li si slova Schneedehe o uplynulém čase a jeho připomenutí, zdají se nám být v tomto případě více než výstižná.

#### **4. 2. Technika**

Jak jsme již naznačili, Richter používá při přemalbě fotografií také vlastnoručně zhotovené špachtle. Tento pracovní postup vychází z malby abstraktních kompozic, pro kterou špachtle malíř původně navrhl a zkonstruoval, a odchyluje se tedy do značné míry od zbylých kategorií přemaleb, protože ze hry vyřazuje jiné oblíbené, nám již důvěrně známé malířské náčiní - stěrku. Vezmeme-li v úvahu, že Richter započal s přemalováváním fotografií v roce 1986 resp. 1989, pak musíme konstatovat, že mu trvalo přeci jen delší čas – více než deset let, než se u něj nápad s použitím špachtle při přemalbě fotografií dostavil.

Poprvé využil malíř předností špachtle mimo rámec abstraktních pláten v roce 1999, v sérii fotografií zachycující srdce Toskánska, Florencii. Třebaže šlo o novou metodu, s o to větší zápal malíř na sérii pracoval: na více než sto děl tvoří tento obrazový cyklus. V první fázi nejdřív Richter nanesl na fotografie různě silné barevné vrstvy, které širokými tahy stěrku na fotografii sjednotil. Ve druhé etapě ještě vlhkou barvou vedl zpravidla čtyři různě silné kontra tahy špachtlí v horizontálním [38] nebo vertikálním směru. Malíř tak docílil neobvyklého efektu: některé části fotografie se divákovi odkryly, jiné zůstaly neviditelné pod barevným nánosem. Intenzita vyvíjená při odebírání



barvy z fotografie na špachtli je rozhodujícím faktorem ovlivňující výslednou podobu přemalby.

Převahou v souboru dominují snímky turisty nejvyhledávanějších florentských atrakcí, katedrály s Giottovým baptisteriem, florentské radnice s lodžii, ale také pohledy na Florencii protékající řeku Arno s kamennými mosty přes ni vystavěnými. Jiné ale, podrobíme-li je detailnějšímu zkoumání, sice malíř do série zařadil a svým titulem odkazují na Florencii, ale motivicky je s italským městem nic nespojuje.<sup>147</sup> Podíváme-li se důkladněji na fotografii 29. 1. 2000 (*Florence*), rozpoznáme bez větších obtíží baptisterium v Pise [39]. Nejinak je tomu u 25. 12. 99 (*Florence*) [40]. Místo očekávané Florence na nás vyhlíží krajina z okolí čtvrti Hahnwald, kam se Richter s rodinou v roce 1996 přestěhoval. Podobné ironické glosy nejsou v Richterově tvorbě ničím neobvyklým. Jako kdyby umělec zkoušel naši pozornost.<sup>148</sup> Některé fotografie formou přemalby ze souboru svým technickým provedením vybočují jako například 22. 1. 2000 (*Florence*) [41].

Ve shodném časovém úseku, kdy vznikala *Florence*, realizoval Richter zřejmě ještě jiné dílo: *4. leden – 15. leden 2000*. K této domněnce nás přivedla skutečnost, že některé tituly dílčích částí *Florence* jsou identické se dny v názvu naší série: například 4. 1. 2000 (*Florence*) odpovídá 4. lednu 2000. Takto bychom mohli pokračovat až k 15. lednu 2000, který 4. leden – 15. leden 2000 završuje. Ke každé fotografii 4. ledna – 15. ledna 2000 bychom tedy našli ve *Florencii* její protějšek. Zřejmě z důvodu zamezení nežádané repetice, zvolil Richter v názvu série *4. leden – 15. leden 2000* slovní způsob označení prvního měsíce v roce oproti číslovce jedna ve *Florencii*.

Ve *4. lednu – 15. lednu 2000* malíř techniku z *Florence* zopakoval. Spodní barevnou vrstvou, překrývající malého Mořice, malíř třemi až čtyřmi vodorovně vedenými tahy špachtlí znovu obnažil. Zpravidla postupoval se špachtlí ve směru zleva doprava, na což odkazují silné barevné vybouleniny

na okraji fotografií. Uwe M. Schneede nás zpravuje o účinku, kterého Richter v této sérii dosáhl: „(...) *tím vzniká zajímavý, nepravděpodobný a podmanivý dojem: části dítěte jsou ukryty pod první barevnou vrstvou, jiné nejsou pod barevnou vrstvou neviditelné, nýbrž jsou naopak znovu odkryté. Jednak se motiv určitým způsobem ocitl uvězněn v malířských frakturách; jednak odhaluje malířství, jako kdyby bylo méně technickým než metaforickým postupem předtím skrytého.*<sup>149</sup>

Časově nejmladším a zároveň prozatím posledním dílem tohoto zaměření je skupina fotografií, jejímž hlavním objektem zájmu je švýcarský kurátor, kritik umění a současně jeden z nejlepších přátel Gerharda Richtera, Hans-Ulrich Obrist.<sup>150</sup> V devatenáctičlenném cyklu *1.5.07 – 21.5.07* z roku 2007 dovedl Richter tuto metodu k jejímu krajnímu bodu. Barevný nános v tomto případě Richter seškrábal špachtlí až na velmi tenkou vrstvu, která halí motiv do roušky ze špinavých barev [42]. Vzniklé barevné struktury upomínají na proces při malbě abstraktních obrazů, které sestávají z četných barevných vrstev nanášených stěrkami a špachtlemi a jež jsou odškrabávány a znovu čerstvě nanášeny [43].<sup>151</sup>

#### **4. 2. 1. S. s děckem**

Rokem 1995 se datuje vznik osmi maloformátových pláten, žádné nepřesahující 62 x 72 cm, obrazového cyklu *S. s děckem*, které zachycují Richterovu ženu a jejich společného syna Mořice v různých pozicích. O afinitě mezi naší sérií *4. lednu – 15. lednu 2000* a *S. s děckem* svědčí pojednání obrazové plochy a motivika obou děl, ke které bude důkladně přihlédnuto v příslušné části.

Impuls k malbě olejových obrazů poskytly malíři snímky Sabine a malého Mořice, které malíř vyfotografoval o několik měsíců dříve, než začal na plátnech pracovat.<sup>152</sup> Nejprve Richter přenesl kontury tužkou na plátno a

rozhodl tak o formátu a kompozici.<sup>153</sup> Jako další krok následovala precizní malba v oleji s příměsí hřebíčku.<sup>154</sup> Ještě vlhká plátna zabalil Richter do igelitové fólie, aby se zpomalil proces schnutí. S tímto fotograficky věrným stádiem, ve kterém se obrazy nacházely, nebyl malíř srozuměn a hodnotil je jako „ošklivé, nesnesitelné, kýčovitě a prázdné“, ale potřebné pro další vývoj.<sup>155</sup>

Ve fázi s pořadovým číslem tři dosáhl Richter pomocí měkkého, širokého, suchého štětce, kterým uhladil povrch plátna, typické rozmazanosti či rozostřenosti, poznávacího znaku fotomalby.<sup>156</sup> Vzápětí ale musíme zdůraznit, že se zde jedná o diverzní postup; základem fotorealismu je snaha malířskými prostředky vytvořit fotografii, jednoduše řečeno obraz podobný fotografii. V cyklu *S. s děckem* je umělcovým záměrem z věrně obmalovaných fotografií získat obraz.

V závěrečné etapě se Richter vyzbrojil různě širokými špachtlemi a podobně jako u abstraktních obrazů a přemalovaných fotografií rozličnými způsoby mechanicky zpracoval povrch pláten, v některých případech až na jejich samotnou texturu.<sup>157</sup> Přes motiv prvního obrazu cyklu [44] vedl Richter nepravidelně špachtlí z levé strany šest vodorovných tahů ležících hustě vedle sebe, jež předmět na obraze silně narušují. Jednotlivé pásy se do sebe šlírovitě zapouštějí a třepí se jako například v místě Mořicových červených dupaček.

Také v následujícím díle [45] vedl Richter špachtli přes plátno v horizontálním směru, ale tentokrát svědomitěji než v prvním případě: čtyři pravidelné pruhy přeskupují barvy tak, že černá barva pozadí se skvrnitě přesouvá do obličejových partií Sabine a modrá barva deky, do které je Mořic zabalen, zase do narůžovělého inkarnátu Sabine a Mořice.

Kompozice s pořadovým číslem tři [46] je variací na úvodní obraz série, ačkoli identifikace předmětu je poměrně komplikovaná. Brání nám v tom bariéra z barevných struktur vystavěná malířem ve dvoufázovém pracovním

procesu. Nejdříve Richter vedl špachtli v několika vodorovných pásech, jak to dobře dokumentují dva pruhy v dolní části obrazu. S výsledkem ale nebyl spokojen, a tak vertikálně nanesl na plátno bílou barevnou vrstvu, kterou ale opět z části špachtlí seškrabal. Na závěr nanesl ve směru opačném, tedy vertikálním, s různou intenzitou modré a zelené barevné tóny tak, že překryly nepravidelně povrch plátna. Původní barvená vrstva spolu se zbytky druhotně nanesené vytvářejí barevný povlak sestávající ze dvou rozdílných haptických kvalit: lesklé v dolní polovině obrazu a drsné skvrnitě textuře v části horní.

Nelehce čitelný je i další obraz cyklu [47], který vykazuje podobný několikavrstvý pracovní proces jako dílo předcházející. Opět bychom zde našli vertikální tahy špachtlí, tentokrát s příměsí červené a modré barvy, které malíř na plochu plátna nanesl, aby je v následujícím okamžiku špachtlí znovu odstranil.

Kompozice s pořadovým číslem pět v našem přehledu zůstala před útoky špachtlí uchráněna [48]. Malíř docílil použitím suchého měkkého štětce jedinečného efektu: barevného závoje z toho nejjemnějšího materiálu, který se vznáší nad Sabine kojící Mořice.

Následující dílo se blíží předešlému, ale diferencuje se od něj tím, že jeho ploše dominuje cizí okrový tón, který Richter v tomto případě zřejmě štětcem na plochu vertikálně nanesl a poté špachtlí, viditelně většího rozměru než samotný obraz, seškrabal [49].

Plátno podélného formátu s pořadovým číslem sedm jako by nepřirozenou sladkou barevností, zapříčiněnou již barevným odstínem fotografické předlohy, a vybraným výřezem do celkového konceptu série nezapadalo [50].

Závěrečný obraz [51], v němž převládá opět cizorodý okrový tón, Richter brutálně atakoval čtyřmi horizontálními pásy širokou železnou špachtlí až na samotnou texturu plátna.<sup>158</sup>

Pozorujeme-li jednotlivé obrazy cyklu odděleně, pak nás překvapí, jak rozdílně na nás působí. Největší míru nevole u diváků vzbuzuje svojí „*bonbónovou barevností*“ odpovídající reklamě na „*Milupú*“, předposlední plátno série [50].<sup>159</sup> Ačkoli se většina návštěvníků při prohlídce v Hamburger Kunsthalle od tohoto obrazu odklání se slovy: „*Ano, ta nečitelná plátna obrazové řady jsou opravdu nádherná, ale tenhle – ne!*“, vyjádřil Christoph Heinrich asi nejlépe účinek a funkci tohoto obrazu v sérii, když napsal: „*Zvláště před tímto obrazem zůstávám stát, když si dnes sérii prohlížím. Je tak zářivý, tak vitální, tak svůj (...) díky jeho jasnému akcentu se celá série vyrovnává.*“<sup>160</sup>

V detailně rozebraných částech obrazového cyklu *S. s děckem* jsme si dokázali, jakými rozlišnými kvalitami jednotlivé kompozice disponují. Jejich polohy účinku na diváka oscilují prostřednictvím povolání hebkých štětců a špachtlí do pracovního postupu mezi pozitivními jako v případě jemného závoje vznášejícího nad motivem [48] až negativními [46], [47] a [51], kde Richter špachtlemi poranil obrazovou plochu a její hlavní objekty tak znečitelnil a částečně deformoval. Ataky špachtlí ztěžují divákovi pozorování, v některých případech je bariéra mezi pozorovatelem a obrazem dokonce tak intenzivní, že úplné dešifrování motivu vylučuje. Christoph Heinrich vyjádřil podle mého názoru nejpůsobivěji pocit, který šlírovité struktury v pozorovateli navozují: „*Jsou jako membrána [struktury], skrze kterou se snažíme prohlédnout, která se ale posouvá mezi diváka a předmět a drží tak pozorovatele dostatečně daleko od rodinné idyly. Intenzivní zpracování obrazové plochy sleduje privátní aspekt a povyšuje předmět do nadřazené, principiální roviny.*“<sup>161</sup>

Mechanické zpracování obrazové plochy pomocí rozličných malířských pomůcek, štětců a především špachtlí, exemplárně vychází z pracovního postupu při malbě abstraktních pláten. V tomto případě ale malíř poprvé použil špachtle v jiné oblasti své tvorby než nepředemtné, kde se uplatňují

v hojném měřítku od sedmdesátých let k míchání, nanášení a zejména odstranění barev. Zarážející na celé záležitosti je skutečnost, že Richter špachtli do malířského procesu přizval právě v této motivicky ojedinělé a tak důvěrné sérii, kde bychom ji snad ani nečekali. Zatímco vždy v díle Gerharda Richtera platilo, že abstrakci a předmětnost rozvíjel sice paralelně vedle sebe ale separátně, střetnuly se v této sérii oba pilíře malířovy tvorby v jedné obrazové ploše, ale ve vzájemné disharmonii. „*Jsou jako dva zcela samozřejmé a stále identifikovatelné obrazové postupy, které se navzájem prostupují a kombinují, přičemž někdy jeden, někdy druhý přebírá dominanci.*“<sup>162</sup>

Vrátíme-li se k našemu *4. lednu – 15. lednu 2000* a zamyslíme se nad jeho technickým provedením, pak musíme dojít k závěru, že *S. s děckem* tvoří jakýsi jeho předstupeň. Zatímco v *S. s děckem* Richter experimentoval a s novým způsobem malby pomocí špachtle se teprve sbližoval, v o pět let starší sérii přemalovaných fotografií nám novou metodu představil v její nejideálnější a současně nejkrajnější poloze.

#### **4. 3. Idylický moment rušený červenou barvou**

Jedním z nejnápadnějších prvků celé série, který je zároveň společným jmenovatelem všech přemalovaných fotografií a prvním, co vábí divákovu pozornost, je dominance červené barvy. Červená barva je zde zastoupena v rozličných tónech, od krvavě rudé až po sladce narůžovělou či nafialovělou, jež vznikly smísením červené a modré barvy pod malířovými tahy špachtlí. Pozornosti Uwe M. Schneedehe převaha červené barvy v sérii neunikla: „*Vesměs dominuje sérii výrazný, sytý, krvavě červený tón.*“<sup>163</sup> A v katalogu z roku 2008 svá slova zopakoval: „*(...) krvavě červený tón zaplňuje scény s dítětem nebo matkou s dítětem*“ a na jiném místě: „*Přitom je podoba dvanácti prací nepřehlédnutelně ovlivněna krvavě červeným tónem.*“<sup>164</sup>

O tom, že si Richter zvolil červenou jako barvu dominující celé sérii úmyslně, nemůže být nejmenších pochyb. Ovšem pohnutky či postranní záměry vedoucí umělce k tomuto barevnému výběru je těžké rekonstruovat. Pokusíme se zde alespoň o jakousi teoretickou vsuvku do historie a percepce červené barvy, která nám, doufejme, pomůže osvětlit umělcovo počínání.

Červenou řadíme mezi základní barvy spektra, která *teils actu, teils potentia* obsahuje všechny ostatní barvy. První barvou, kterou barevné vidění ontologicky a fylogeneticky počalo, byla červená, zkušeností a příčinou úvahou spojená s krví a životem.<sup>165</sup> Již v pravěkých plastických vyobrazeních ženských božstev, Venuších, bychom se setkali se stopami červené barvy, symbolizující menstruační krev, porody a v krvi se rodící život, záhadné před zrakem ukryté a nevysvětlitelné děje. V antice patřila červená mezi nejváženější barvy a výsadou oblékat se do červeného pláště, který nosil římský válečný Bůh Mars, se pyšnil pouze římský vojevůdce v triumfálním průvodu, oslavující jeho vítězství.

Křesťanství vtisklo červené barvě oba významy, kladný i záporný: červená je barvou Kristových pašijí ale také symbolem Vánoc, oslavy Kristova narození, mučedníků i hříšníků. Nejcennější barvou ve středověku byl purpur, nazývaný také karmín, či karmazín nebo šarlat. Podle Platóna nejkrásnější barva ze všech, kterou si z důvodu těžké dostupnosti barevných pigmentů mohli opatřit pouze lidé nejmocnější - panovníci.<sup>166</sup> V Byzanci se význam purpuru přenesl také na porfyr; v purpurově červeném porfyrovém sále se rodily děti císařoven, které byly po narození odívány do purpurových plenek a plachetek stejné barvy na znamení nejvyšší vznešenosti a božskosti.

Červená je nejživější a nejodvážnější mezi barvami. Její smyslová naléhavost a tím i psychická účinnost je ze všech barev nejsilnější: barva, která v nás podněcuje agresi a vášeň; barva erotiky a sexuality. Červenou si

nejčastěji vybavíme v kombinaci s krví, rubíny, ohněm, plameny nebo dokonce samotným peklem. Může vyjadřovat mnoho vzájemně si odporujících kvalit. Na Východě, v oblasti Číny, symbolizuje tato barva štěstí; nevěsta se ve svatební den obléká do červené, a kdo bydlí v Číně pod červenou střechou, ten bude žít šťastným životem. Naopak Starý Egypt znal červenou barvu jako neblahou; „začervenit“ znamenalo smrt, tj. zkrvavení, vykrvácení. Červená je tedy barvou velmi ambivalentní. Její podvojný charakter dobře vystihují slova amerického spisovatele Eugena Fielda: „*Něco červeného rozpaluje krev a přivádí člověka do varu a pěkně zprudka v jeho hlubokém nitru už klíčí zárodek hříchu*“.<sup>167</sup>

Goethe se o červené vyjádřil takto: „*Účinek této barvy je stejně jedinečný jako její přirozená povaha. Působí dojmem vážnosti a důstojnosti, tak grácie a líbeznosti. Jedním ve svém tmavém, zhuštěném stavu, tím druhým ve stavu světlém a zředěném. A tak se může i důstojnost stáří i půvab mládí odívat jednou a touž barvou*“.<sup>168</sup> V knize *Über das Geistige in Kunst* popsal Vasilij Kandinský červenou barvu jako: „*neomezenou, teplou barvu působící uvnitř velmi živě, impulsivně a neklidně (...) energie a intenzita svědčí o její intenzivní působivosti*“.<sup>169</sup>

Načtrli jsme si zde stručnou historii vnímání červené barvy a přesvědčili jsme se o tom, že polohy účinku červené barvy na diváka a s tím také spojený výklad jejího významu nemají jednotný charakter. Červená je barvou mnoha tváří, barvou mnohovýznamovou, a proto bychom měli i na její roli v souvislosti se sérií *4. leden – 15. leden 2000* nahlížet vícevrstevně. Uwe Schneede napsal, že v přemalovaných fotografiích „*vidíme záplavu, průtrž mračen, požár, krev a tušíme zánik, katastrofu a apokalypsu*“<sup>170</sup>. V samotné sérii spatřuje autor v souvislosti s nasazením špachtle do pracovního procesu a krvavě červeného tónu „*radikální autobiografický destrukční akt*“.<sup>171</sup> Ačkoli se neopovažují se zasvěcenějším kolegou Uwe M. Schneedem polemizovat, přesto jsem toho názoru, že červená barva nemusí



mít v sérii nutně jednostranný negativní význam a některé fotografie naopak zprostředkovávají přesně opačný dojem, jak si dobře všimla Ingeborg Schwenke-Runkel, která uvedla, že červené tahy „*mohou ale také evokovat pocit hedvábné šály vinoucí se kolem novorozeně, jež jej chrání a laská zároveň.*“<sup>172</sup>

O tom, proč se Richter vědomě rozhodl pro červenou barvu, se můžeme pouze dohadovat. Možná, že byly jeho pohnutky opravdu motivovány existenciálními otázkami, zvláště pokud se zamyslíme nad neveselými událostmi z léta 1998.<sup>173</sup> V interview s dcerou Babetou malíř uvedl, že „*jistota budoucí smrti se stává stále přítomným strachem.*“<sup>174</sup> Červená barva vyzařuje ale také nesmírnou energii a pozitivitu, která musela být Richterovi zřejmá. Pozdě nabyté malířovo rodinné štěstí ho v kladném slova smyslu ovlivnilo a udělalo z něj lepšího otce. Richter si s odstupem času uvědomil, že v době, kdy se narodila dcera Babetta, myslel více na svoji kariéru než na rodinu. „*Stát se otcem v pokročilém věku je namáhavé, ale nádherné*“, nechal se Richter slyšet.<sup>175</sup> Snad je to absurdní úvaha, ale přijde mi, že diskrepance mezi malířovými obavami, traumaty a láskou, rodinným štěstím, ve které snad sám malíř v tak zralém věku ani nedoufal, je zde představena v neopakovatelné symbióze.

## **5. Portréty malířových dětí (1977 – 2007)**

### **5.1. Betty**

#### **5.1.1 Betty (1977)**

Tradici podobizen členů malířovy rodiny zahajuje *Betty*, nerozměrné plátno Richterovy nejstarší dcery Babetty – dnes úspěšné galeristky, která se narodila v roce 1966 ze svazku s malířovou první ženou Emou Eufinger.

Richter vyfotografoval v roce 1977 tři snímky tehdy desetileté Betty, která otci ochotně pózovala vleže a sice na desce stolu. Uvedené fotografie, z nichž dvě si malíř vybral jako předlohy pro následné malířské zpracování, bychom našli v *Atlase* [52]. Richter vytvořil *Betty* ve dvou provedeních, „ležící“ [53] a „oteklou“ [54], jak se o plátnech v rozhovoru vyjádřil.<sup>176</sup>

Varianta číslo jedna ukazuje ramena a hlavu Betty z extrémní blízkosti v tříčtvrťovém profilu.<sup>177</sup> Dívka leží horizontálně na ploché podložce a její tělo vstupuje do prostoru obrazu z pravé strany. Dokonalý alabastrový inkarnát kontrastuje s vyzývavě rudou barvou lehce pootevřených dívčích rtů a svršku shodného barevného tónu s černým lemlem u krku, který má Betty na sobě. Nečtiváme se na desetiletou stydlivou dívku, ale na dospělou Betty. Pohled jejích blankytně modrých očí, z nichž levé umístil Richter do centra obrazu, hledá kontakt s divákem a takřka ho do plátna vtahuje. Moorhouse o *Betty* v katalogu napsal: „V prvním portrétu hledí dívka přímo do objektivu – a do oka pozorovatele. Bezprostřednost tohoto naléhavého intimního lidského kontaktu ještě zintenzivňuje extrémní jednoduchost a čistota obrazu samotného, efekt, který stojí k raným pracím měkkého fotorealismu v přímém rozporu.“<sup>178</sup>

V druhém případě nezůstalo z Bettina půvabu téměř nic zachováno. Malířova charakteristika portrétu jako „oteklý“ je více než výstižná. Z plátna na nás vyhlíží nespécifický rozostřený fantom s viditelně předimenzovanou hlavou, v jehož vzezření bychom bez fotografické předlohy obtížně hledali podobu s Richterovou dcerou.

Malíř postupoval obvyklým postupem: fotorealistická malba má za následek v prvním případě brilantně technicky provedenou a vyváženou kompozici. V druhém plátně paj Richter docílil - prostřednictvím následného přemalování barv suchým štětcem - rozmazanosti a s ní spojené nečitelnosti motivu, přesného opakopaku předešlé kompozice. Porovnáme-li fotografickou předlohu a malířský rezultat, zjistíme, že se v detailech

rozcházejí, z čehož vyplývá, že se Richter snímků přísně nedržel. Například v první verzi poupravil malíř kompozici oproti fotografiím v místě Bettiných ramenou, sjednotil barvu dřevěné podložky a namaloval také její okraj, který bychom na fotografii nenašli.

Podíváme-li se důkladněji na Richterovu tvorbu z roku 1977, zjistíme, že malíř v tomto období zcela propadl “abstraktní” euforii. Jediným předmětným dílem v přílivu abstraktních obrazů je právě *Betty*. „*Ten portrét, kde Betty leží na stole, jsem vytvořil v době, kdy jsem maloval pouze abstrakce. Existuje dokonce jedna fotografie z ateliéru v Brückenstraße, kde tento obraz stojí na malířském stojanu. Celá místnost je zaplněna abstraktními kompozicemi, až na tuto jedinou výjimku. Byl to druh luxusu nebo jakéhosi vyrovnání, protiváhy*“, vzpomínal Richter v roce 2002.<sup>179</sup>

V rámci konání dvanáctého ročníků *Dokument* v roce 2007 se divákům představilo také dílo Gerharda Richtera, na výstavě zastoupené první variantou *Betty*.<sup>180</sup> V konkurenci mnoha prací si *Betty* i po více než třiceti letech od svého vytvoření uchovala modernost, která dodnes oslovuje příznivce a znalce moderního umění. V katalogu k *Dokumentům* se objevil také krátký příspěvek k obrazu, v němž původem americká historička umění Kaja Silverman nejprve dobře upozornila na afinitu mezi oděvem Betty a Gundrun Ensslin, hlavního objektu obrazu *Předvedení* [55], který je součástí cyklu *18. října 1977*.<sup>181</sup>

V další části textu pak autorka buduje paralelu mezi *Betty* a obrazem dalšího představitele radikální teroristické skupiny z cyklu *18. říjen 1977*, Ulrike Meinhof.<sup>182</sup> Dílo *Mrtvá* [56] namaloval Richter ve třech verzích a představuje profil oběšené Ulrike Meinhof, kterou otiskl deník *Stern* na dvou stranách [57] a kterou si malíř vybral jako předlohu pro obraz.<sup>183</sup> Snímek, kde Meinhof leží na ploché podložce v blíže neidentifikovatelném prostoru s viditelnou stopou po provazu na nateklém krku, připomíná veřejnou

exekuci: „ (...) navíc dělení uprostřed fotografie separuje hlavu od jejího těla, podobně jako ostrý řez gilotinou.“<sup>184</sup>

Tento moment má pro autorčinu teorii propojující obě plátna majoritní význam. Povrch, na kterém Betty leží, přetransformoval Richter v řeznické prkno a vše ostatní na obraze namaloval „ostré jako čepel sekery“.<sup>185</sup> Oproti Ulrike Meinhof svoji dceru ale obohatil o jednu důležitou schopnost: možnost zpětného pohledu. V případě Ulrike je střetnutí se s jejím pohledem nereálné, a proto se jen stěží ubráníme impulsu, píše autorka, „naši vlastní šíji vydat na pospas gilotině a otočit hlavu doprava.“<sup>186</sup> Podlehne-li tomuto signálu, není pro nás Meinhof cizí neznámou, ale je tím, čím je Betty svému otci: podstata našeho ontologického bytí.<sup>187</sup> „Neexistuje kontemplace beze strachu a neexistuje doklad civilizace, který není současně dokladem barbarismu.“<sup>188</sup>

### 5.1.2 Betty (1988)

Neoblíbenějším a troufám si tvrdit, že také nejznámějším obrazem Gerharda Richtera vůbec, je *Betty*, „emblém současného umění“, který Richter vytvořil v roce 1988 [58].<sup>189</sup> *Betty*, perla sbírek moderního umění Saint Luis Art Museum, nechyběla na žádné z významných Richterových expozicí a několikrát se objevila na obálce doprovodných katalogů k výstavám. Žádné jiné Richterovo dílo nebylo tak často reprodukováno jako *Betty*. Také u výtvarné kritiky se tato kompozice těší nemalé přízně; o *Betty* toho bylo v rámci Richterových podobizen napsáno zatím nejvíce. Na podzim roku 2001 uspořádal prestižní umělecký časopis *Frieze* mezi umělci, galeristy a kurátory anketu nazvanou „Kdybyste si mohli domů vybrat pět uměleckých děl, která by to byla?“<sup>190</sup> Za Warholovým *Elektrickým křeslem* se na druhé příčce umístila Richterova *Betty*, současně s jiným malířovým obrazem *Jackie a Lovci ve sněhu* od Jana Bruegela staršího.

Jak nám napovídá název, opět se tu střetáváme s malířovou dcerou Babetou, tentokrát však v úplně jiné podobě než v předchozím případě. Výchozí impuls k malbě kompozice poskytl Richterovi zinscenovaný snímek, který vyfotografoval téměř deset let před samotným vznikem *Betty* v roce 1978 a který se nachází v *Atlase*, panel 445.<sup>191</sup> Fotografie tedy chronologicky i tematicky navazuje na oba snímky Betty z roku 1977.

Rafinovaně zvolený motiv je ohraničen tak, že levá horní polovina dívčina těla a především její levé rameno bezprostředně vystupuje ven z obrazové plochy směrem do prostoru pozorovatele, čímž se neguje distance mezi oběma prostory a divákovi je tak sugerována bezprostřední dívčina blízkost. Betty sedí v bílém koupacím plášti s kapucí a červenými obsesními květy na neidentifikovatelné ploše, jejíž část se nachází v levém spodním okraji plátna.<sup>192</sup> Levou dlaní, v obraze neviditelnou, se opírá, zatímco horní polovinou těla se od pozorovatele jemně odklání tak, že místo do dívčiny tváře hledíme na její týl s plavými vysoko sepnutými vlasy. Zdá se, jako by její pohled fascinovalo ploché, homogenní, šedé pozadí s čtvercovým rastrem vytvářející neutrální fólii, které nám ale nedává žádnou odpověď na otázku, proč na něj dívka upírá svůj pohled.<sup>193</sup>

Bez zajímavosti není, že během fotografování sice malíř dceru dirigoval, ale pokyn, aby se od něj odvrátila, jí nedal.<sup>194</sup> Zda je tedy dceřino otočení se zády k otci následek vědomé reakce na přítomnost kamery dnes nemůžeme spolehlivě rekonstruovat a ani samotný obraz nám o tom nedává jednoznačnou výpověď. V časovém horizontu, kdy Richter Betty fotografoval, žila malířova dcera u své matky, Richterovy první ženy Emy, zatímco malíř sdílel společnou domácnost se sochařkou Isou Genzken, se kterou se nedlouho poté oženil. Nemůžeme vyloučit, že vztah malíře a dcery se rozvodem s Emou zkomplikoval a mezi otcem a dcerou následovalo vzájemné odcizení. V interview z roku 2006 promluvila Babette Richter o tomto nelehkém období: „*Především v pubertě mi otec velmi chyběl a vztah*

*k němu byl složitý (...) nepomohlo tomu ani to, že mi někdy, když jsem procházela punkovým obdobím, věnoval desku Sex Pistols.*<sup>195</sup> Obraz by nám sice o povaze vztahu mezi oběma aktéry mohl podávat v přeneseném smyslu slova zprávu, její text zůstává ale nerozluštitelný.

Dieter Schwarz v souvislosti s tímto obrazem také přemýšlel nad poměrem dospívající dcery a otce. Dle Schwarze je kompozice hyperbolou o „rozporu mezi něžnou blízkostí a bolestivou distancí.“<sup>196</sup> V roce 1995 se malíř o plátně krátce zmínil: „*Odvrácená tvář do portrétu přináší programově to tajemné, ale to skutečné, co je zde zachyceno, je spíše bolestivý zážitek nad ztrátou a odloučením a toho, co je s tím spojené. Když jsem ho maloval, tak jsem si to samozřejmě vůbec neuvědomoval.*“<sup>197</sup>

Přestože nám titul prozrazuje, že předmětem plátna je Betty, realita se s tímto příslibem rozchází. Obraz sice ukazuje malířovu dceru, ale pokud bychom nebyli důvěrně seznámeni s dívčíným fyzickým zjevem, mohli bychom si myslet, že se nedíváme na Betty ale na anonymní dospělou ženu. Malířský žánr portrét slouží všeobecně k představení určité osoby, jejíž obrazová fixace jí propůjčuje nesmrtelnost. Při zobrazení individuality zaujímá obličej, hlavní nositel našeho osobitého specifického výrazu, nejdůležitější roli. Již od konce patnáctého století, ponecháme-li stranou rozmanité kulturní, sociální a politické platnosti podobizny, dominuje v portrétním umění snaha o podání psychologického charakteristika, úsilí o výraz niterných stavů a pocitů. Portrét je obrazem naší duše. Tradiční funkce tohoto malířského odvětví je u Richtera potlačena, ne-li popřena tak, „*že nevyzrazuje nic o jejím [Betty] signifikantním zevnějšku ani nic o jejím nitru.*“<sup>198</sup> Výtvarná kritika označila Betty za „ženu bez vlastností“, člověka bez definovatelné podstaty bytí.<sup>199</sup>

„*To nejzáhadnější na celém obraze je to, že to osobní a specifické jako tvář, fyzický zjev a věk zůstává neurčité a do jisté míry mě chrání. Někdy si říkám, možná že to na tom obraze nejsem vůbec já*“, prohlásila Babetta

Richter v roce 2006.<sup>200</sup> V momentu, kdy od nás Betty odvrací obličej, se malíř nechal inspirovat mistrem hororu Alfredem Hitchcockem a jeho proslulým *Psychem*. „Z hlediska dějin umění není ten nápad s Hitchcockovým efektem zajímavý, spíš z psychoanalytického, ale měl jsem velkou radost z toho, že to zatím nikoho jiného nenapadlo.“<sup>201</sup>

Betty je jedinečným příkladem měkkého fotorealismu. Precizní malířské provedení a „profil perdu“, Richtera pasují dle Benjaminu Buchloha na bezprostředního dědice klasicismu; v případě portrétu své dcery se Richter přihlásil k odkazu jednoho z nejobdivovanějších malířů klasicismu, Jeanu Augustu Dominique Ingresovi a jeho *Velké koupající se* (1808).<sup>202</sup> Richter dokázal všem zarytým vyznavačům bezpředmětného umění, že zobrazení ženské figury v kombinaci s bezchybným malířským zpracováním - i po osmdesáti letech od definování abstraktního umění - je tématem stále aktuálním a veskrze přitažlivým. V zápětí musíme doplnit, že Richterovi se povedlo vytvořit antiklasický portrét klasicismu, podvratnou kompozici, která sice splňuje všechny nároky a požadavky klasicistní podobizny, ale na ten nejpodstatnější, totiž na reprezentování vnější a vnitřní obsahové stránky osobnosti, Richter rezignoval. Na kompozici je osoba Betty, ale nikoli její osobnost.

Zasvěcenými vykladači Richterovy tvorby bývá přímá paralela hledána v jiném, aktuálnějším díle. Mimo triptychon *Mrtvá se Ulrike Meinhof* objevuje ještě na jiném obraze, který celkovou ikonografií a pochmurný ráz cyklu *18. říjen 1977* narušuje. V *Podobizně dívky* [59] zachytil malíř Ulrike v tradičním měšťanském portrétu jako nevinné děvče plné naděje a ideálů se zamyšleným, melancholickým pohledem. Richter si jako předlohu zvolil privátní snímek z doby, než se Ulrike stala členkou militantní teroristické skupiny. Nedíváme se na tvář nehumánní bestie, jak Ulrike a ostatní členy skupina prezentovala média, ale především na člověka. V malířově

„relativizování teroristky na podobiznu člověka“ spatřuje Hans Brender výraz „Richterova humánního gesta.“<sup>203</sup>

Osud mladé talentované novinářky Ulrike Meinhof Gerharda Richtera velice zajímal. „*Myslím si také, že ženy [ve Frakci Rudé armády] sehrály důležitější roli, a proto mne také daleko více zaujaly než muži.*“<sup>204</sup> V rámci patnáctidílného černobílého cyklu *18. říjen 1977* můžeme Ulrike chápat jako identifikační a kontaktní postavu.

*Betty* je jediný barevný obraz, který Richter během šestměsíční trvající práce na *18. říjnu 1977* vytvořil.<sup>205</sup> Když Richter plátno maloval, bylo jeho dceři přibližně jedenadvacet let. Byla tedy v podobném věku jako Meinhof, jak ji malíř představil v *Podobizně dívky*. Ačkoli bylo v této době Meinhof již třicet pět let, záměr Gerharda Richtera byl namalovat ji mladší a vytvořit tak skutečně dívčí portrét.<sup>206</sup>

Benjamin Buchloh označil jako první v roce 1993 *Betty* za obrazový protějšek k *18. říjnu 1977*. Bohužel se u něj ale obraz nesetkal s takovým nadšením: chápe ho „*na soukromí redukovanou perverzi požadavku na štěstí.*“<sup>207</sup> Hubertus Butin Buchlohovu interpretaci odmítl: „*Pro Buchlocha je štěstí výlučně kolektivní kategorií, pro kterou je obraz ze soukromého života pouze podvod, jak píše. Nakonec říká tato výpověď více o historikovi umění, než o samotném objektu jeho zkoumání.*“<sup>208</sup> Stephan Germer vidí v *Betty* nejen pandán, ale současně také díl Richtera zabývání se cyklem. „*[Betty] – v dané silně zašifrované podobě – vytváří rezipientovi 18. října 1977 privátní subtext, který je pro člověka vně stojícího v nejlepším případě předvídatelný, který ale nemůže nikdy opravdu pochopit.*“<sup>209</sup> Dietmar Elger naopak zdůraznil, že Richter si v podobizně své dcery položil otázku „*jak málo odolní jsme vůči ideologiím a jak málo stačí od dobře zajištěné buržoazní existence ke sklouznutí do iracionální, ideologické představě o světě.*“<sup>210</sup>



Teror Frakce Rudé armády ze sedmdesátých let minulého století vyšel z protestu studentského hnutí a mimoparlamentární opozice, které organizovali demonstrace proti válce ve Vietnamu, americkému imperialismu a rostoucí národně-socialistické sympatii v Německu. Teprve po tragické smrti studenta Benno Ohnesorga 2. června 1967 v souvislosti s protesty proti návštěvě perského šácha a atentátu na vůdce studentského hnutí Rudiho Dutschke v Berlíně dostaly události rychlý spád. Reakcí na násilí je opět násilí. Radikální menšina v čele s Baaderem a Enslin zapálila v dubnu 1968 dva obchodní domy ve Frankfurtu nad Mohanem a odstartovala tak vlnu teroru, kterou definitivně ukončil až 18. říjen 1977.

Víc než deset let vedl Richter se svojí ženou Isou Genzken a Bejnaminem Buchlochem kontroverzní dialog o terorismu, jeho příčinách a následcích. Genzken i Buchloh patřili dlouhý čas mezi sympatizanty politické ideologie Frakce Rudé armády a oceňovali především její nekompromisní radikalitu.<sup>211</sup> Gerhard Richter byl v tomto ohledu obezřetnější: *„Na počátku šedesátých let, po příchodu z DDR, jsem se samozřejmě zdráhal přijmout cíle a metody Frakce Rudé armády. Sice na mne zapůsobila energie, nekompromisní vůle a absolutní odvaha teroristů, ale nemohl jsem mít státu jeho tvrdost vůči teroristům za zlé; státy jsou už takové a já jsem zažil jinou [tvrdost], ještě nemilosrdnější.“*<sup>212</sup>

Richter po vlastních zkušenostech s národně socialistickým systémem a komunistickým režimem objevil novou formu fanatismu, který chce své záměry prosadit násilnou cestou, který ale nutně musí končit tragicky. *„Zajímá mne něco jiného, (...) proč na nás ideologie tak široce působí; potřebujeme ji vůbec, je to pouze jedna z našich nevyhnutelně potřebných vlastností – nebo zbytečný, životu nebezpečný klam. (...) Smrtelná a nelidská realita. Náš odpor. Bezmocnost. Ztroskotání. Smrt“*, prohlásil Richter v rozhovoru z roku 1989.<sup>213</sup> V tomto ohledu jsou pro něj teroristé z cyklu *18. říjen 1977* obětmi své ideologie. Ale nejsou to oběti

nějaké určité ideologie ať levicové či pravicové, ale ideologického postoje obecně. „*Souvisí to víceméně s odvěkým lidským dilema, všeobecně: revoltovat a ztroskotávat.*“<sup>214</sup>

V portrétu Ulrike Meinhof Richter s anonymním názvem *Podobizna dívky* zobrazil Richter každého z nás, lehce náchylného k slibům a myšlenkám ideologie. Mohli bychom dokonce tvrdit, že v každém z nás se schovává přání po prosazení cílů prostřednictvím násilí. Podle Butina dovoluje *Podobizna dívka* pochopit „*fanatismus (...) vyrůstající z buržoazní normality, který je nám nebo může být vlastní.*“<sup>215</sup>

V roce 1989 reagoval Richter na otázku, zda mají *Betty* a *Podobizna dívky* něco společného těmito slovy: „*Ne, nic. Připadalo mi zajímavé, o kolik vydařenější byl portrét Ulrike Meinhof než tento obraz [Betty].*“<sup>216</sup> V roce 2002 v rozhovoru se svojí dcerou svoje mínění malíř korigoval: „*(...) v každém případě je to pěkná věc, že jsem ho [Betty] namaloval jako kompenzaci k obrazům teroristů.*“<sup>217</sup>

## **5.2. S. s děckem (1995)**

V roce 1995 vznikla pozoruhodná řada obrazů *S. s děckem*, která patří do početného konvolutu prací, které se poprvé veřejnému publiku prezentovaly v červnu 1996 v jihofrancouzském Nimes.<sup>218</sup> Mezi sto nejnovějšími ale i staršími díly, převážně abstraktními kompozicemi, se vedle osmičlenné obrazové řady *S. s děckem* objevily také *Čtoucí* (1994) a *Malá koupající se* (1994), klasicky orientované podobizny Richterovi třetí ženy Sabine, malířův *Autoportrét* (1996) a celkem čtyři portréty Isy Genzken, se kterou se umělec v roce 1994 rozvedl.

Vůbec první, kdo obrazy spatřil, byl Jürgen Hohnmeyer, který se o své dojmy z návštěvy malířova ateliéru podělil se čtenáři *Spiegelu* v článku nazvaném *Selbstentblößung in Schmelz und Wut: „Vícevrstvá dramaturgie*

navozuje dojem nebezpečí pro matku a dítě, kteří tu a tam v barevných vrstvách a vlnách téměř zanikají.“<sup>219</sup> Přestože malíř podstatnou část portrétů vytvořil v roce 1994 a 1995, čekal s jejich „doručením“ veřejnosti poměrně dlouhou dobu. Výběr odlehlého a ne tolik známého Muzea současného umění v Nimes vyhovoval plně malířovým záměrům: „*Nimes je hodně daleko.*“<sup>220</sup> Dostatečnou vzdálenost potřeboval malíř k tomu, aby si mohl otestovat, jak bude na jeho nové obrazy - a především soubor intimně laděných portrétů - veřejná i laická obec reagovat. Umělci samotnému, jemuž vykladači umění vždy vytýkali „*artifiziální chlad*“ objektů jeho černobílých fotorealistických kompozic, připadalo o stoosmdesát stupňů obrácené odhalení svého soukromí „*strašlivé*“.<sup>221</sup> „*Člověk akorát tak skončí na titulních stranách bulvárních plátek*“, obával se Richter, ale na druhé straně, míní malíř, by měly jeho obrazy ukazovat, jak se mu momentálně daří.<sup>222</sup>

Direktor muzea, Guy Tossato, věnoval svůj příspěvek v katalogu výstavy Mořici Richterovi a v souvislosti s názvem filmu Petera Greenanwaye *Kuchař, zloděj, jeho žena a její milenec* žertovně spekuloval o názvu série: „*Žena, dítě a obraz.*“<sup>223</sup> Výtvarná kritika našla po Richterovu sérii *S. s děckem* méně entuziasmu. Gisling Nabakowski hodnotila malířova plátna jako „*živý měkký realismus.*“<sup>224</sup>

Od vzniku *Emy (Aktu na schodech)* v roce 1966, na kterém malíř zobrazil svoji první ženu ve druhém měsíci těhotenství jako akt sestupující se schodů, se nyní Richter odhodlal téměř po třiceti letech namalovat podobnou radostnou událost ze svého soukromí.<sup>225</sup> Obrazy cyklu *S. s děckem* představují Richterovu ženu Sabine s novorozencem, malířovým synem Mořicem. V obrazech, „*kteří dneska už vlastně nikdo nemaluje*“, jak se vyjádřil Richter, se podle Dietmara Elgera „*otec Gerhard Richter pokusil pojistit si a uchovat toto pozdně nabyté rodinné štěstí tak, že si motivy v*

*pomalém malířském procesu osvojil, jako kdyby tato situace pro něj byla jen tak věrohodná.*<sup>226</sup>

Se svojí třetí ženou se Richter se seznámil v roce 1992, kdy se tehdy čtyřadvacetiletá Sabine Moritz ucházela o studium v malířově ateliéru na akademii v Düsseldorfu. Richter se mezitím rozhodl o předčasném ukončení své pedagogické činnosti a nové žáky do ateliéru nepřijímal. V případě Sabine ale učinil výjimku. „*Bylo na ní [Sabine] něco zvláštního (...) přinejmenším saský přízvuk, který ve mne vzbudil pocit domova*“, vzpomínal Richter na první setkání se svojí budoucí ženou.<sup>227</sup> V průběhu následujícího roku se profesor a jeho studentka vzájemně sblížili. Richter žil mezitím se svojí druhou ženou Isou Genzken odděleně a po definitivní tečce za vzájemným soužitím se sochařkou v roce 1994, se se Sabine v roce 1995 oženil. Sabine zaujímá v malířově životě nejdůležitější místo. Není to pouze matka Richterových dětí, ale také umělcova múza a přítel v jedné osobě. „*Sabine přinesla do mého života více svěžestí*“, nechal se slyšet malíř.<sup>228</sup>

Nápadným rysem celé série je motiv, upomínající na topos madony s dítětem, který se zřejmě nejvýrazněji projevil v závěrečném díle obrazové řady [51]. Richer přiznal, že již při fotografování své ženy a syna se snažil přiblížit se uměleckohistorickým předlohám - zejména tématu madony s děckem – a snímky zaranžoval.<sup>229</sup> Z početné skupiny fotografií ukazující Sabine při kojení (madona lactans) či Sabine při mazlení s malým Mořicem v náručí, zaplňující panely 587, 588, 591, 592, 596, 599, 603-605 a 607 v *Atlase*, si nakonec Richter vybral sedm snímků [60] a [61]. Bez zajímavosti není, že ačkoli by na těchto dvou panelech měly být pouze fotografické předlohy obrazové řady *S. s děckem*, objevuje se na nich ještě jiná fotografie Sabine a Mořice, kterou Richter nakonec vůbec nepoužil.<sup>230</sup> Oproti ostatním fotografiím se na této dívá Sabine přímo do objektivu kamery.<sup>231</sup>

Při vzájemné komparaci fotografických předloh - běžných momentek dokumentující šťastné okamžiky maminky Sabine s novorozeným synem - a

malířských rezultatů je zvláště nápadné, že všechny podřadné detaily, které se na snímcích objevují, Richter v průběhu malířského procesu vytěsnil. Také prostředí, které Sabine s Mořicem na fotografiích obklopuje, vtiskl malíř v plátnech neurčitou bezčasovou podobu. Uwe M. Schneede si dobře všiml, že tvář Mořice se objevuje pouze v jediném obraze série [50], v ostatních chrání malého Mořice před cizími pohledy Sabinina ruka.<sup>232</sup>

Podíváme-li se na snímky v *Atlase* a jejich malířské protějšky, musíme konstatovat, že se Richterovy z průměrných a pro nezainteresovaného pozorovatele - stojícího mimo malířovu rodinu i okruh přátel a známých - banálních fotografií, podařilo získat jedinečné obrazy akcentující téma mariánské ikonografie. Madona je jedním z nejstarších a nejoblíbenějších námětů západního malířství, který se vyvinul v 19. století v profanovanou variantu „*matky s dítětem*“.<sup>233</sup> Nabízí se otázka, zda nám tento motiv, mezitím využívaný triky mediálního světa a především reklamy, ještě něco říká. Smí se dnes toto téma ještě malovat bez toho, aby byl umělec výtvarnou kritikou automaticky označen za malíře kýče? Richter se ze dotkl opět velmi citlivé látky, v německém prostředí navíc obohacené o ideální Hitlerovu představu „*německé matky s dítětem*“.<sup>234</sup> O tom, že malíři imponují náměty z tabuizované oblasti německých dějin, jsme se přesvědčili již ve *Strýčku Rudim* a 18. říjnu 1977. „*Nejpřirozenější na světě je to*“, míní Richter, „*že se člověk zabývá výjimečnými událostmi. Bylo by přece absurdní, kdyby právě to, co se nás nejvíce dotýká, mělo zůstat tabu.*“<sup>235</sup>

Malíři výtvarná kritika podstrkovala, že obrazy série *S. s děckem* tematizují méně malířův pohled na matku a dítě, ale daleko více ukazují její projekci, kterou malíř buduje sloučením „*domnělého otevření se veřejnosti a obnoveného maskování*“.<sup>236</sup> Richterovy nové obrazy jsou určitým typem kamufláže, ve které malíř převléká intimní motivy ze svého soukromí do falešných šatů klasických ikonografických témat, sloužících k růstu ješitnosti znalce, který je polichocen, že je rozpoznal. „*(...) veřejnosti volně*

prezentovaným obrazům z Richerova soukromí dominují uměleckohistorické konvence, právě ty kompoziční zákony, výběr tématu a ikonografie, před kterými se malíř na začátku své kariéry prostřednictvím použití fotografie jako výchozí báze své produkce snažil uniknout. K tomu, čemu se mladý Richter v dějinách umění snažil vyhnout, se vyzrálý Richter vrací zpět.<sup>237</sup>

To, že otec Richter v této rodinné idyle absentuje, je dle Germera zapříčiněno tím, že on je ten, který obraz rodinné harmonie vytváří a veřejně manifestuje. Na závěr Germer dodává: „(...) není lehce rozlišitelné, jestli zde to privátní podléhá estetickým záměrům, nebo zda je to estetické využíváno k legimitizaci privátního.“<sup>238</sup>

Ačkoli měl Stefan Germer ve své stati Richterovi za zlé, že „využívá svoje umění, aby publiku předvedl idealizovaný obraz svého osobního života“, učinil malíř v rozvoru 2002 všem podobným spekulacím na toto téma přítrž: „Při vsí podobnosti s obrazy madon nemají [obrazy S. s děckem] nic společného s ideální představou matky. Na to jsou v každém ohledu příliš individuální, zvláště ty, na kterých se nedá téměř nic rozeznat (...) Co jsem tím zamýšlel nebo chtěl vyjádřit v zásadě ani mne samotnému není jasné, takže nemůžu poskytnout jakoukoli jejich interpretaci. Striktně jsem si také zakázal, že budu cokoli dělat srozumitelné nebo že budu své náměty analyzovat, to vše je v obrazech.“<sup>239</sup>

Již při rozhodování se o tom, zda se vyplatí obrazový cyklus získat do sbírek Hamburger Kunsthalle, vyvstala otázka, zda je opravdu relevantní koupit toto svědectví z Richerova soukromí, ve kterém právě potřetí ženatý malíř zobrazil svoji velmi mladou ženu v tak privátní okamžiku. „Nevrhá taková zosnovaná rodinná idyla příliš bezproblémový, příliš příjemný stín na plátna?“, ptal se Jürgen Hohnmeyer ve svém článku.<sup>201</sup>

Gerhardu Richerovi se ale podařilo navzdory všem nesnázím, které s sebou volba tak provokativní látky přináší, zachovat si od objektu dostatečnou distanci. Samotný název série S. s děckem sice naznačuje

důvěrnost, zároveň ji ale prostřednictvím zkrácené varianty Sabinina jména chrání. V kontroverzní sérii aplikoval malíř strategii znemožňující čtení předmětu vystavěním optické blokády z abstraktně-gestických zásahů mezi objektem a subjektem, sloužící k „*anonymizování a zevšeobecnění motivu.*“<sup>241</sup> Čím snadněji by mohla být malířova žena na kompozicích rozpoznatelná, s o to větší intenzitou Richter plátna atakoval a Sabininu identitu znovu ukryl. Tím více nás ale Richter překvapil, když ty obrazy, kde bychom nejvíce očekávali, že je poruší abstrahujícími přemalbami, aby přemět znečitelnil, nechal malíř v měkké fotorealistické podobě [48] a [50].<sup>242</sup>

Uwe M. Schneede v souvislosti s mizícím a znovu se vynořujícím motivem Sabine s Mořicem hovořil o „*rozporu mezi (šťastnou) blízkostí a držením odstupu, ale také o konfliktu mezi odhalováním a zastíráním.*“<sup>243</sup> „*Díváme se na archetypální setkání matky a jejího novorozeněte a současně také na střet mezi otevřením se a ukrytím, mezi analýzou a euforií, na dialog mezi budoucím a již uplynulým*“, napsal Christoph Heinrich.<sup>244</sup>

### **5.3. Mořic (2000-2001)**

Mořic Richter, v jehož křestním jméně se vtipně odráží Sabinino dívčí jméno předtím, než se stala ženou Gerharda Richtera, se páru narodil v roce 1995. Gerhard Richter svého prvorozeného syna namaloval ve dvou variantách v roce 2000. Na přelomu následujícího roku vznikl třetí Mořicův portrét.<sup>245</sup> Obě Mořicovy starší podobizny se veřejnosti poprvé prezentovaly v roce 2000 v rámci výstavy *Gerhard Richter. Kresby a akvarely 1964 – 1999* v Krefeldu.<sup>246</sup> Vedle kreseb a akvarelů zaplnilo výstavní sály krefeldského muzea na více než třicet nových abstraktních kompozic, převážně menšího formátu, zdrženlivějšího koloritu a kompaktního povrchu, „*který diváka obemyká kolem dokola jako hradba.*“<sup>247</sup>

Sám umělec našel pro svá nová plátna přívlastky jako „*melancholický, ospalý, smutný a rezignující*“.<sup>248</sup> Tato díla vznikla po delší pauze v malířově tvorbě zapříčiněné na jedné straně tlakem na malíře ze strany uměleckého trhu a na straně druhé událostmi ze srpna 1998, kdy Richtera v jeho ateliéru postihla zástava srdce. Včas přivolaná pomoc a rychlé ošetření sice přispěly k brzkému a plnému uzdravení umělce, malíř ale zůstal na delší čas v šoku. Téměř celý celý rok nevzal Richter štětec do ruky. Teprve díky kresbám a akvarelům nabyl umělec postupně ztracenou důvěru a vrátil se zpět k malířství. Hodnotí-li malíř dobu bezprostředně před touto smutnou příhodou v jeho životě, hovoří o hektické produktivitě, která mu dnes přijde naprosto absurdní.<sup>249</sup> Na druhé straně, s odstupem času, spatřuje Richter v nechtěném přerušení daným zdravotními problémy přece jen jeden pozitivní přínos: totiž získání nové chuti do malířství.<sup>250</sup>

Richter svého v té době pětiletého syna namaloval podle fotografií, které jsou součástí *Atlasu*, panel 656. Všechny tři kompozice jsou variací jednoho tématu, která je v malířově produkci jen zřídka k vidění.<sup>251</sup> Mořic sedící u jídelního stolu se stříbrnou lžící v ruce má doširoka otevřené oči a v jeho fyziognomii se zrcadlí úžas či úlek, blížíce se spíše zděšení.<sup>252</sup> Druhá verze [63], porovnáme-li ji s varinatou jedna [62] a tři [64], je zřetelně abstraktnější. Podoba opticky anonymizovaného dítěte vystupuje jen obtížně z obrazové plochy a plátno, v partiích Mořicových rukou hrubě zpracované, připomíná spíše studii navozující pocit non-finita. S ohledem na vývojový stupeň obrazů bychom, jak napsal Gronert, očekávali toto plátno na začátku či v závěru obrazové posloupnosti, ale na ne v jejím středu.<sup>253</sup>

Odborná literatura často a ráda opakovala informaci, že se v případě *Mořice* jedná o dvojportrét, tedy o podobiznu Mořice a současně autoportrét otce-Richtera jako velmi mladého muže. Poprvé bychom tuto paralelu našli ve výstavním katalogu ke krefeldské výstavě z roku 2000, kdy Julian Heynen napsal, že „*tenkrát při telefonátu s Gerhardem Richterem hovořil malíř*



žertovně o *Mořici jako o autoportrétu*“.<sup>254</sup> Zatímco Stefan Gronert se o podobné afinitě mezi synem a otcem vyjádřil ve své monografii zdženlivěji, rozvinul Benjamin Buchloh, možná původně opravdu jako vtip míněná slova umělce, v pozoruhodnou interpretaci.<sup>255</sup> Buchlohova teorie vychází především z přesvědčení, že stopa po zděšení zřetelná v *Mořicově* tváří pramení na jedné straně z úleku, ale zároveň z očekávání něčeho neobyčejného. „*Je to úžas nad neočekávanou erupcí zkušeností zaznamenaných v naší paměti, nad nenadálým návratem potlačovaného, nad zjevně nechtěným koncem fascinace technickou virtuozitou představeného malířství a nepřetržitě rostoucí uměleckou nadějí a ambicí, která zde v neočekávané vzpomínce na Velasqueze vyplula na povrch. Je to rovněž velký údiv nad tím (...), že je ještě pořád můžeme tradici tohoto malířského žánru znovu prožít*“.<sup>256</sup>

Vedle toho kopíruje dle Buchloha portrét Richtera syna moment z umělcova života, který se Richter rozhodl pod náhlou empirickou zkušeností nahradit absolutním prázdňem – onou evakuací paměti, která za sebou zanechává trauma subjektivní i historické katastrofy - a na tomto místě si vypomohl malířstvím.<sup>257</sup> Strach z klasického příkladu *horror vacui*, jak píše Buchloh, se zdá být překonán prostřednictvím stříbrné lžice, apotropaického náčiní, hůlky, která se brzy promění v štětec, jehož pomocí bude tato absolutní bezradnost poražena.<sup>258</sup> Na závěr Buchloh dodává: „*(...) malířství mu dovolilo překonat nejtěžší podmínky a látku infantilní povahy proměnit – jako v pohádce – v plody úspěchu*“.<sup>259</sup>

Kurátora krefeldské výstavy, Juliana Heynena, zaujal vedle *Mořice* ještě jiný předmětný obraz, který se na expozici také objevil a mezi nímž a *Mořicem* spatřuje Heynen afinitu. *Sníh* [65], jak se kompozice nazývá, představuje pohled do sněhem pokryté krajiny, v jejímž popředí se nachází keř. Difuzního účinku, který diváka oslňuje, docílil malíř znejasněním černých

a šedých linií v obraze. Heynen chápe *Sníh* jako „šťěstí v zaslepenosti“, zatímco *Mořice* jako výraz „zděšení nad právě viděným.“<sup>260</sup>

#### 5.4. *Ella* (2007)

Třebaže se *Ella* narodila Sabine a Gerhardu Richterovým rok po *Mořicovi*, v roce 1996, její první podobizna spatřila světlo světa až o více než desetiletí později. Již v roce 2004 zajímala novináře skutečnost, proč malíř, známý zálibou v malování portrétů rodinných příslušníků, dosud s podobiznou své nejmladší dcery *Elly Marie* tak otálí.

V interview mezi Benjaminem Buchlohem a Gerhardem Richterem z roku 2004 se dotkl prvně jmenovaný aktuálního tématu, když se malíře přímo zeptal: „*Možná to vyzní zvláště, ale jak je možné, že jsi maloval pouze svého syna Mořice? Proč jsi nezkusil namalovat Ellu?*“ A malíř odpověděl: „*(...) proč jsem ji ještě nemaloval? Někdy mi to bylo dokonce navrhováno, přišla Ella a zeptala se mě: kdy konečně namaluješ mě? Nebo začala Sabine: Maloval jsi svoji dceru [Betty], potom chlapce [Mořic], teď je na řadě Ella, nebo se mýlím? (...)* ale po pravdě je to tak, že mě ještě žádná vhodná myšlenka pro *Ellin* portrét nenapadla. Asi s ní mám příliš málo starostí. Ale překážkou je také to, že některé z mých dřívějších portrétů se staly ikonami, a tudíž se teď ode mne očekává, že vytvořím ještě něco lepšího. To není dobré.“<sup>261</sup>

Centrální kompozice výškového formátu z roku 2007 představuje v té době jedenáctiláctiletou *Ellu Marii* [66]. Obrazu dominuje dívčina sklopená hlava s pěšinkou uprostřed lesklých plavých vlasů a jemným obličejem s oblým nosíkem a něžnými rtíky, jehož přesnou podobu spíše tušíme. Divákovu pozornost poutá sladce narůžovělý tón *Elliny* blůzy, v partiích límečku přecházející do zelenkavé barvy, která vyplňuje takřka celou dolní polovinu plátna. Na rozdíl od *Betty* (1977) *Ellin* pohled diváka nefixuje. I přes

inscenovanou blízkost nám zůstává dívčina tvář nepřístupná a její pohled je příslibem otevřenosti, který ale není dodržen. Na afinitu mezi portétem Elly a Richterovým *Autoportrétem* z roku 1996 [67], právě na základě identického sklonu hlavy a pohledu směřujícího k zemi, dobře poukázal Paul Moorhouse.<sup>262</sup> Výtvarnou kritikou je takový, pro portrét jistě neobvyklý pohled směrem dolů, spojován s gestem pokory a úcty.<sup>263</sup>

Třebaže bychom v *Atlase* našli téměř všechny fotografické předlohy Richterových podobizen, v případě *Elly* tomu tak není. O Ellině pozování před otcovým fotoaparátem nám tak nezbyvá než spekulovat. Na druhé straně by tomu ale fotorealistický způsob malby nasvědčoval. Efektu lehké rozostřenosti a jedinečných třpytivých odlesků světla na Ellině blůze a ve vlasech Richter docílil pomocí jemného, měkkého, suchého štětce, kterým olejové barvy vodorovně vedenými tahy uhladil. *Ella* kráčí ve šlépějích měkké fotorealistické tradice Richtera díla, která se započala v *Emě* (1966), pokračovala přes *Betty* (1988) a *S. s děckem* (1995) a vyvrcholila právě v tomto díle, kterým se prozatím kruh malířových podobizen uzavírá.

Jak jsme se již přesvědčili u jiných portrétů Richterových nejbližších, potřebuje malíř delší dobu, než se odhodlá své obrazy veřejně prezentovat. Richter jednou v této spojitosti poznamenal: „*Jednou musí mé obrazy nutně opustit ateliér, aby ukázali, jestli to tam venku vydrží.*“<sup>264</sup> *Ella* nejdříve vycestovala v roce 2008 do Paříže, kde byla vůbec poprvé vystavena v rámci expozice *Gerhard Richter. Abstraktní malby* v Marion Goodman Gallery, která patří Richterovi nejvěrnější a v současnosti nejznámější galeristce vůbec.<sup>265</sup> Hlavní program výstavy tvořily, jak nám prozrazuje název, z velké části abstraktní kompozice, mezi nimiž *Ella* patřila k jedné z výjimek. V doprovodném katalogu konfrontoval Benjamin Buchloh portrét nejmladší Richterovy dcery s plátnem *Září* [68], které je Richterovým vypořádáním se a připomenutím tragických událostí z 11. září 2001. „*Ella je stejně jako Září výjimečným obrazem. Obě díla se až příliš nebezpečně blíží*

*hranici přílišné sentimentálnosti (aniž by ji ale překročily) a to právě díky tomu, že si plně uvědomují, ba dokonce tematizují nutnost obrazu prezentovat lásku ale také trauma a bolest.*<sup>266</sup>

Teprve po dvou letech kdy tento obraz Richter namaloval, na jaře roku 2009, si *Ella* mohla vychutnat premiéru ve velké galerii světové úrovně v rámci expozice *Gerhard Richter. Portréty* v londýnské National Portrait Gallery.

## 6. Závěr

Malovat podobizny lidí nejmilejších a nejbližších je malířovou disciplínou per excellence. S malbou portrétů rodinné provenience začal Richter před více než pět a čtyřiceti lety a její kontinuitu v malířově tvorbě nepřerušil ani nástup abstrakce v letech sedmdesátých. Zatímco bezpředmětnou část Richtera díla provází chuť po překonávání hranic a hledání nových možností malířství, v oblasti portrétní se Richter - experimentátor mění v Richtera – klasika, byť možná jen zdánlivě. Ať vědomě či nevědomě Richter vytrvale v tomto ohledu bojkotuje nové trendy v umění a jako jeden z mála současných umělců vůbec maluje portréty, téma, které s přílivem nových médií do umění považují mnozí umělci za nepotřebný přežitek a symbol starého umění.

V bohatě fazetovaném kaleidoskopu malířovy tvorby, tvořeném střípky abstrakcí, akvarelů, kreseb, fotorealistických kompozic či přemalovaných fotografií, se v Richterově produkci objevují citáty tradičních malířských žánrů (akt, krajina, zátiší, portrét). Gerhardu Richterovi se na drážďanské akademii dostalo „klasického“ vzdělání. Vedle technických základů malířských technik a studia kompozice kladli tamější profesori důraz také na to, aby si studenti osvojili široké spektrum rozmanitých malířských odvětví.<sup>267</sup> Gerhard Richter na studium v Drážďanech vzpomínal: „*Bylo to hodně*

*fundované studium. Možná že právě z tohoto období pochází také vědomá důvěra v umění, která mne vždy držela zpět od toho, abych se stal „moderním“ umělcem.*<sup>268</sup>

Můžeme se domnívat, že vedle studia trávil malíř také hodně času pozorováním starých mistrů bohatě zastoupených v uměleckých sbírkách drážďanského Zwingeru, kteří poskytovali Richterovi na delší čas jedinou možnost, jak utéct před přísnou a jasně definovanou doktrínou socialistického realismu. Vedle Vermeerovy *Dívky čtoucí dopis* (1659), který Richter bezpochyby znal a obdivoval, jak dává tušit tento malířův citát: „*Chtěl jsem z každé fotografie udělat Vermeera, ale to se mi nikdy, nikdy nepodařilo*“, romanticky laděnými plátny Caspara Davida Friedricha, jehož vliv se asi nejvíce projevil v malířových krajinách, mohla v Richterově paměti utkvět také pozoruhodná tradice podobizen v díle Rembradtově, kterými Galerie starých mistrů disponuje.<sup>269</sup> Slova o tom, zda je Richterova portrétní tvorba - krácející ve šlépějích umění starých mistrů - výrazem zkušenosti, kterou malíř nabyt při studiu na akademii v Drážďanech, zazněla v závěrečné debatě v rámci symposia *Bild Medien. Medien Bilder*.

Bejamin Buchloh se ve svém příspěvku věnoval skupině Richterových portrétů, které se podle názoru historika umění hlásí k malířskému žánru portrét, ale na straně druhé jsou negací tohoto tradičního odvětví. Mezi ně se řadí *Ema* (1966), *Betty* (1988), *Čtoucí* (1994), *Mořic* (2000) a *Autoportét* (1996), podobizny činící si nárok začlenit se do umělcovy produkce jako kdyby ještě mohlo mít malířství v současné době nepopíratelný přístup k této tradici. Takové chování stojí ale v hlubokém rozporu k malířově obecnému postoji, který právě věrohodnost a přístupnost takových malířských a ikonografických konvencí zpochybňoval.<sup>270</sup> Není to nostalgické, postmoderní potvrzení anachronického malířského odvětví a jeho ztraceného estetického postavení, jak by se na první dojem mohlo zdát, ale vědomé obnovení tradice se zasloužilo o jeho pokračování v modifikované formě.<sup>271</sup> „*Tato*

*skupina (...) ztělesňuje zneklidňujícím způsobem možnosti latentního návratu řádu do Richterova díla, jako kdyby se chtěla podílet na antimodernistickém projektu. Ale přesto zůstávají tyto obrazy spíše výjimkami, ačkoli se staly mistrovskými díly proti své vůli“.<sup>272</sup>*

Přesvědčili jsme se o tom, že každý Richterův portrét - kromě nepochybných estetických kvalit - je vedle toho také jakýmsi jeho vyrovnáním se s určitou životní zkušeností či reakcí na nějakou důležitou autobiograficky orientovanou událost, což potvrzuje výrok Erika Verhagena z úvodu práce. Pouze nejčerstvější portrét Elly jako kdyby na svůj hlubší výklad ještě čekal, či, vezmeme-li slova Gerharda Richtera o tom, že s Ellou nemá starosti, vážně, pak ho můžeme pokládat za výsledek ryze esteticky motivovaného aktu.

V úvodu práce jsme si předsevzali nelehký úkol – pokusit se sérii *4. leden – 15. leden 2000* vymezit v kontextu Richterovy portrétní tvorby. V tomto smyslu jsme se podrobně zastavili u podobizen malířových dětí a osvětlili jsme si jejich poměrně komplikované autobiografické pozadí. Trebaže se malíř ve *4. lednu – 15. lednu 2000* vyrovnával s jiným médiem jeho tvorby - olejem na fotografickém papíru - přesto by se tato série navzdory rozlišné technice nechala spíše přiřadit ke skupině portrétů než mezi široké spektrum přemalovaných fotografií. V porovnání s jinými přemalovanými fotografiemi je na první pohled patrný ne tolik rozšířený pracovní postup s využitím špachtle, ale také skutečnost, že se zde setkáváme s principem sériovosti, který se v této kategorii a potažmo i celém malířově díle často nevyskytuje.

Po formální stránce se *4. leden – 15. leden 2000* nejvíce blíží obrazové řadě *S. s děckem*, na což odborná literatura několikrát a po právu poukázala. Důležitým momentem, který je třeba zdůraznit, je fakt, že přáním malíře samotného bylo, aby *4. leden – 15. leden 2000* visel ve stejné galerii jako o pět let mladší obrazová řada, a tak mezi oběma cykly podpořil

tušenou obsahovou příbuznost. Obě díla mezi sebou navzájem korespondují v jedinečném ambivalentním efektu, ve kterém je divákovi v jednom momentu motiv ukazován a v zápětí před ním ukryt. Zatímco v *S. s děckem* bylo malířovo použití špachtle podmíněno snahou předmět na obraze zanonymizovat a zevšeobecnit, je podobná konstrukce na *4. leden – 15. leden 2000* sice do jisté míry aplikovatelná, ale podle mého názoru není tím rozhodujícím a určujícím prvkem jako v prvním případě. Spíše mi uvízla v paměti slova Uwe M. Schneedehe o uplynulém čase a vzpomínce na něj a výrok Dietmara Elgera v souvislosti s obrazovou řadou *S. s děckem* o tom, že „otec Gerhard Richter pokusil pojistit si a uchovat toto pozdně nabyté rodinné štěstí tak, že si motivy v pomalém malířském procesu osvojil, jako kdyby tato situace pro něj byla jen tak věrohodná.“<sup>273</sup>

Zdá se, že naše série nesleduje onu linii v malířově portrétní tvorbě, která reflektuje určité obecné problémy ve společnosti a s ní spojené otázky jako *Betty*, ani onu měkkou fotorealistickou linii, která odpovídá některým částem *S. s děckem* a *Elle*. Pokud uvěříme slovům Benjamina Buchloha a podpoříme jeho teorii o existenci skupiny antiklasických podobizen v malířově produkci, pak ani tam by nám cyklus přemalovaných fotografií nezapadal. *4. leden – 15. leden 2000* je malířovým vypořádáním se s konkrétní osobní událostí zapříčiněnou novou životní situací, která je pro zralého umělce nejen nová, inspirující a krásná ale zároveň také velmi křehká. Možné je také, že s nástupem otcovské role v malířově životě se mu promítly zážitky z jeho dětství spojené s válkou, která mu domů místo otce vrátila cizího člověka. Richter vyrostl v generaci, které chyběl otcovský vzor: „(...) týká se to celé generace, poválečné generace a dokonce možné dvou generací, které ze všech možných důvodů o otce přišly, - z části skutečně, to jsou tak zvaní padlí, ostatní, ponížení, kteří se vrátili psychicky i fyzicky zlomení a potom otcové, kteří se propůjčili zločinům. To jsou tři druhy otců,

*keré nikdo nechce mít. Každé dítě si přeje otce, na kterého by mohlo být pyšné.*<sup>274</sup>

V tomto ohledu by do jisté míry v sérii mohly promítnout podobné myšlenky, obavy či dokonce strach z toho, aby byl Gerhard Richter dostatečně dobrým vzorem, ve kterém by se malý Mořic mohl později vzhlednout a který Richter sám nikdy nepoznal. Neopomenout nesmíme ani malířovy zdravotní potíže, které jeho tvorbu téměř na celý rok ochromily a které v ikonografii a formě přemalovaných fotografií mohly sehrát také svojí roli. Na otázku dcery Babetty z interview v roce 2002, zda je téma smrti pro Richtera pořád ještě téma, malíř odpověděl: „*Pořád ještě, abych tak řekl přirozeně.*“<sup>275</sup>

Dietmar Elger, častý host v Richterově ateliéru, mi prozradil, že malíř pracuje na řadě obrazů svého zatím nejmladšího potomka, syna Theodora. Tato informace by sama o sobě nebyla až tak překvapivá, kdyby Elger nedoplnil, že malíř opět používá techniku využívající špachtli. Příznivci Richterova malířského umění, ať již z řad laických či odborných, se tak mohou v blízké budoucnosti těšit na další „doručení“ podobizny z umělcova ateliéru, jejíž komparace v rámci Richterova portrétního díla bude určitě více než zajímavá.

## **7. Katalog**

Katalog zahrnuje detailní popis všech dvanácti přemalovaných fotografií série *4. leden – 15. leden 2000* (2000), která patří do sbírek moderního umění Hamburger Kunsthalle. Díla jsou řazena chronologicky podle čísel označujících dny v jejich názvech. Reprodukce, převzané z oficiálních internetových stránek Gerharda Richtera, se nalézají v obrazové části II. na straně 170.



#### **1/ 4. leden 2000, 2000**

Fotografie, olej, 10 x 14, 7 cm

Prvnímu dílu otevírající sérii viditelně dominuje pouze červený tón, v pravém horním rohu částečně rušený barvou zelenou, který se v takto přísné variantě v celém cyklu již neopakuje. Snímek zachycuje spícího, obnaženého Mořice v záplavě sněhově bílých osušek a dek. V levém dolním okraji zůstala viditelná stopa po automatickém záznamu vzniku fotografie: '96 7 10. 4. leden 2000 se vedle převládajícího rudého tónu do jisté míry od zbylých fotografií série diferencuje také způsobem přemalování. Červený barevný povlak nanese Richter v první fázi na plochu fotografie a následně ho horizontálně ve směru zleva doprava – tuto skutečnost dosvědčují barevné vybouleniny na okraji fotografií - nestejně vyvíjeným tlakem na špachtli až na tenkou část odstranil.

#### **2/ 5. leden 2000, 2000**

Fotografie, olej, 10 x 14, 7 cm

*5. leden 2000* ukazuje Mořice z podobného pohledu a pozici jako dílo předcházející. Liší se ale tím, že novorozeně leží v opačném směru, tedy hlavičkou doprava, není obnažená ale v dupačkách, je bdělé a svůj pohled upírá na diváka. V díle převládají teplé barevné tóny: červená, nafialovělá a modrá. Pouze dolní pás vyplňuje špinavě bílá barva. Malíř tedy nejdříve na fotografii nanese špachtlí barvy, aby je poté je třemi mocnými pravidelně vedenými tahy zleva doprava vodorovně seškrabal. Zajímavého efektu dosáhl malíř v partii Mořicovi hlavy, kterou podélně vedené pruhy půlí na dva stejné díly.

#### **3/ 6. leden 2000, 2000**

Fotografie, olej, 10 x 14, 8 cm

*6. leden 2000* se jeví z celé série nejproblematičtěji. Detailnímu popisu brání nečitelnost fotografie způsobená barevnou explozí a třemi horizontálními pásy vedenými špachtlí tentokrát zprava doleva. Mořice bychom po dlouhé námaze objevili přibližně v polovině obrazu na pravé straně. Ovšem rozhodnout o tom, na jakou část těla novorozence se díváme, není v podstatě reálné. S jistotou ale můžeme tvrdit, že se Mořic nalézá opět v zátiší z bílých dek a osušek.

#### **4/ 7. leden 2000, 2000**

Fotografie, olej, 10 x 14, 8 cm

Na následující přemalované fotografii, *7. lednu 2000*, se jako na jediné vedle Mořice objevuje také s největší pravděpodobností jeho matka. O Sabinině přítomnosti usuzujeme z paží v levé části obrazu, které pečují o malého Mořice a zřejmě ho právě přebalují. Tentokrát Richter plochu fotografie atakoval čtyřmi nerovnoměrnými a nestejně dlouhými tahy špachtlí; horní dva jsou o něco málo kratší než oba spodní, které procházejí napříč celou fotografií. Opět pro nás malíř přichystal překvapení: Sabininy paže a tělíčko Mořice od sebe navzájem oddělují tahy špachtlí tak, že matčiny ruce se novorozence vůbec nedotýkají. V levém spodním okraji je čitelná stopa po automatickém záznamu vzniku fotografie '96 7 10.

#### **5/ 8. leden 2000, 2000**

Fotografie, olej, 10 x 14,8 cm

*8. leden 2000* představuje Mořice v dupačkách, ležícího v postýlce, jehož pohled právě cosi upoutalo a dívá se směrem vzhůru. Snímek zřejmě

Richter vyfotil z nadhledu, což by vysvětlovalo, proč se nám Mořic na fotografii jeví tak malý. Odstupy mezi jednotlivými tahy jsou minimální, což vyvolává dojem rovnoměrné barevné membrány. V levé části připomínají vegetaci ze zelených, bílých, žlutých tónů. V kontrastu k velmi živé levé části snímku je horní polovina velmi tmavá. *8. lednu 2000* dominuje především nápadná sytě rudá barva objevující se zejména v těsné blízkosti novorozeněte.

### **6/ 9. leden 2000, 2000**

Fotografie, olej, 10 x 14, 8 cm

Tato přemalovaná fotografie nabízí velmi intimní pohled na spokojeně spícího malířova syna ležícího v postýlce. Z malého Mořice spatřujeme vedle hlavičky také profil s líbezným nosíkem. Oproti předcházejícím fotografiím druhotné přemalování motiv celkově nenarušuje a naskýtá se nám tak ojedinělá příležitost ničím nerušené podívání. Barevnou vrstvu tvořenou opět červeným, modrým, fialovým a bílým tónem malíř v opačném směru, tedy vertikálně, zprava doleva ve třech pásech špachtlí obnažil. Mezi jednotlivými pruhy nechal Richter několikacentimetrové rozestupy.

### **7/ 10. leden 2000, 2000**

Fotografie, olej, 10 x 14, 8 cm

Díváme-li se na *10. leden 2000* neubráníme se dojmu, že se zde jedná o podobný snímek Mořice jako v *9. lednu 2000*, s tím rozdílem, že malířův syn se - možná otcovou přítomností – právě probudil a zvědavě si nás prohlíží. V přesile jsou zde opět narůžovělé a nafialovělé barevné tóny. Tři vodorovně vedené tahy špachtlí zprava doleva, oddělené od sebe minimálními rozestupy, nám pohled na Mořice neznesnadňují. Jediným rušivým

elementem jsou barevné skrvny, v partiích Mořicova čela, levého ucha a částečně i obličejové části. Kompozice však působí velmi kompaktně a díky růžovofialovým tónům také harmonicky.

#### **8/ 11. leden 2000, 2000**

Fotografie, olej, 10 x 14, 8 cm

*11. leden 2000* představuje velmi podobný, ne-li dokonce identický snímek jako první dílo série *4. leden 2000*. Spící Mořic se na obou fotografiích nachází v totožné poloze a prostředí. Ovšem způsob, jakým malíř plochu fotografického papíru barvami ztvárnil, je na první pohled rozdílný. Zatímco v první variantě ponechal malíř svého syna „vcelku“, v následujícím případě ho trojicí silných tahů špachtlí vedených z pravé strany na levou podélně rozpůlil na dva díly. Protože Richter mezi jednotlivými pásy nechal poměrně nápadné mezery, je proluka mezi oběma půlkami Mořicova tělíčka markantní. Vedle formálního zpracování se fotografie od sebe diferencují také koloritem; *4. lednu 2000* dominuje červený tón, naproti tomu v *11. lednu 2000* převládá kombinace několika barev.

#### **9/ 12. leden 2000, 2000**

Fotografie, olej, 10 x 14, 8 cm

Na následující přemalované fotografie se Mořic ocitá v prostředí, jaké bychom na zbylých snímcích série nenalezli. Pravděpodobně se jedná o přebalovací pult, na kterém obnažený Mořic leží a pohledem fixuje diváka. I přes červené a nafialovělé tóny ovládající kompozici se zdá být *12. leden 2000* ve vztahu k ostatním fotografiím poměrně tmavý. Vysvětlení nabízejí čtyři široké tahy špachtlí, které v horní půli seškrabují barvu až na

fotografický papír tak, že pod tenkou barevnou vrstvou prosvítá načernalé pozadí.

### **10/ 13. leden 2000, 2000**

Fotografie, olej, 10 x 14, 8 cm

*13. leden 2000* zachycuje malého Mořice v postýlce, ze které si nás novorozeně zvědavě prohlíží. V tomto případě malíř barvu na fotografii odstranil třemi poměrně silnými tahy špachtlí, přičemž spodní a prostřední pás se na levé straně spojují. Tentokrát se Richterovi podařilo trefit se špachtlí přímo do místa Mořicovi hlavy, takže i přes fakturování zůstává předmět na fotografii kompaktní.

### **11/ 14. leden 2000, 2000**

Fotografie, olej, 10 x 14, 7 cm

*14. leden 2000* je bezesporu nejpestřejší částí série. Díváme se na Mořice ležícího v postýlce, vlevo od něj se nachází metr a blíže neurčitelná listina. V levém dolním rohu je viditelná stopa po automatickém záznamu data vzniku fotografie '96 7 10. Malíř vedl špachtlí tři pravidelné tahy, které kromě Mořice odkryly také divoký barevný ohňostroj. Kromě převládající sytě rudé barvy obklopující spící novorozeně, bychom na snímku našli také bílé, zelené a černé tóny, které se především v části vedle Mořicovy hlavy zajímavým způsobem smísily. Kdyby na fotografii chyběla Mořicova hlavička, opět tahem špachtlí podélně přepůlená, měli bychom dojem, že se díváme na ryze abstraktní kompozici. Zvláště pohled na tuto fotografii v nás vzbuzuje nepříjemný pocit pramenící z chaotického rejdu barev kupících se kolem spícího ho a nic netušícího Mořice.

## **12/ 15. leden 2000, 2000**

Fotografie, olej, 10 x 14, 8 cm

Závěrečná fotografie řady jako kdyby s předcházejícím *14. lednem 2000* v mnoha ohledech korespondovala. Zdá se nám, že Richter fotografoval Mořice ve shodném okamžiku jako na *14. lednu 2000*, ale tentokrát z profilu, tedy z levé strany. Soudíme tak z podobného zátiší sestávajícího z metru a písenností ve spodní části fotografie, které je oběma snímkům vlastní. Také na *15. lednu* zůstala stopa po automatickém zápisu data vzniku fotografie '96 7 10. Červené, zelené a barevné tóny převládají v barevné skladbě obou fotografií. Navzájem se od sebe ale diferencují se charakterem přemalování: *15. leden 2000* malíř atakoval čtyřmi nepravidelnými, skoro bychom chtěli říci „lajdáckými“ tahy špachtlí ve směru zleva doprava. Druhý pruh od shora je dokonce přerušen a rozdělen na dva nestejně dlouhé díly.

## **8. Poznámky**

1. Na konečné umístění v Uměleckém kompasu mají vliv následující kritéria: pořádání samostatných výstav v okruhu dvou seti nejvýznamnějších mezinárodních muzeí a uměleckých institucí (Muzeum moderního umění v New Yorku, Centre Pompidou v Paříži), účast na výstavách současného umění (Dokumenta v Kasselu, Bienále v Benátkách), počet prodaných děl uznávaným muzeím a galeriím (Tate Modern), zastoupení ve virtuálních muzeích a galeriích koncipovaných uměleckými experty jako je Pierre Restany a konečně rezenze objevující se v renomovaných uměleckých časopisech jakými jsou *Art in America*, *Kunstforum* nebo *Parkett*. Článek dostupný na internetové adrese <http://manager-magazin.de>, 19. 3. 2009.

2. Poprvé se toto označení objevilo v souvislosti s retrospektivní výstavou Gerharda Richtera pořádané Muzeem moderního umění v New Yorku v roce 2002, jak mi ústně sdělil Dietmar Elger v červnu roku 2009.
3. Gerhard Richter, Notiz 1966, in: Dietmar Elger – Hans-Ulrich Obrist (Hrsg.), *Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007, Schriften, Interviews, Briefe*, Köln 2008, s. 46.
4. Původní název série v německém jazyce zní *4. Jan. – 15. Jan. 2000*.
5. Článek Huberta Butina, Kratzspuren an der Abstraktion. Gerhard Richter im Museum Ludwig, Köln, und in Schloss Morsbroich, Leverkusen je dostupný pouze na internetové adrese <http://magazine/reviews/butin/butin11-05-08.asp>, 23. 12. 2008.
6. Uwe M. Schneede, Die Realität, das Foto, die Farbe und das Bild, in: Markus Heinzemann – Siri Hustvedt – Uwe M. Schneede et al., *Übermalte Fotos* (kat. výst.), Köln 2008, s. 193-201, cit. s. 193.
7. V názvu práce *S. s děckem* se ukrývá jméno Richterovy ženy Sabine.
8. Erik Verhagen vystoupil se svým příspěvkem *Gerhard Richters Familienbilder: Eine Ausnahme im Medienfeld* v rámci symposia *Bild Medien. Medien Bilder*, které pořádal GRA 8. listopadu 2008. Pokus vydat všech pět přednesených referátů ve formě publikace ztroskotal na pomalém jednání některých autorů, kteří dodnes svoje příspěvky řediteli GRA Dietmaru Elgerovi nezaslali.
9. Babette Richter, Glauben, in: *Interviews: Der Andere. Versuch einer Annäherung*, Köln 2002, s. 39-58, cit. s. 42. Rozhovor je zahrnut také v Elgerově publikaci (pozn. 3), s. 449-462.
10. Seznam zkratk se nalézá na straně 106.
11. Monografie Dietmar Elger, *Gerhard Richter, Maler*, Köln 2002 mapuje život a dílo Gerharda Richtera v rozmezí let 1932 až 2002.
12. Rezenzi Christopa Heinricha na monografii Dietmara Elgera *Gerhard Richter, Maler* otiskl *Zeit* 14. 11. 2002. Rezenze dostupná na

- internetové adrese: <http://www.perlentaucher.de/buch/11788.html>, 17. 11. 2009.
13. Expozice se z New Yorku (14. 2. – 21. 5. 2002) následně přemístila do Art Institute, Chicago (22. 6. – 15. 9. 2002), San Francisco Museum of Modern Art (11. 10. 2002 – 14. 1. 2003) a Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington (20. 2. – 18. 5. 2003).
  14. Robert Storr, *Gerhard Richter. Forty Years of Painting* (kat. výst.), New York 2002.
  15. Hans-Ulrich Obrist (Hrsg.), *Gerhard Richter. Text: Schriften und Interviews*, Frankfurt am Main 1993.
  16. V ateliéru malíře Hanse Lohmara (\*1900 - † 1976) studoval Richter na Akademii výtvarných umění v Drážďanech, obor nástěnné malířství. Profesor svého žáka při studiích velmi podporoval, na což Richter nikdy nezapomněl. Po přesídlení do Düsseldorfu byl Lohmar, kromě umělcovy rodiny, první, komu se písemně přihlásil.
  17. Recenzi Arno Widmanna na publikaci *Text* otiskly *Frankfurter Rundschau* 23. 4. 2008. Recenze dostupná na internetové adrese: <http://www.perlentaucher.de/buch/29425.html>, 17. 11. 2009.
  18. Například dne 9. 2. 1992 položil Richter na talíř hostům, kteří byli pozváni na jeho narozeninovou hostinu, celkem šedesát fotografií.
  19. Hans-Ulrich Obrist (Hrsg.), *Gerhard Richter. Sils*, Köln 2002. Texty *Circuius Vitiosus Pictus* od Hanse-Ulricha Obrista a *Rings nur Welle und Spiel* od Petera André Blocha jsou v publikaci také v anglické a francouzské verzi.
  20. Dietmar Elger, *Gerhard Richter. Firenze*, Ostfildern-Ruit 2001, nestr.
  21. Dalšími zastávkami této putovní výstavy byla vedle Leverkusenu (17. 10. 2008 – 18. 1. 2009) také Ženeva, Centre de la photographie (20. 2. – 20. 5. 2009) a následně Madrid, Fundación Telefónica (3. 6. – 26. 7. 2009). Na internetové adrese <http://gerhard-richter.com/videos/?p=2> je



možné prohlédnout si reportáž z leverkusenské výstavy s výkladem jejího kurátora, Markuse Heinzelmanna.

22. Annette Schroeder, Wenn Gewitter übers Papier ziehen. Das Museum Morsbroich überrascht mit übermalten Fotografien des gebürtigen Dresdners, *Kölnische Rundschau*, 17. 10. 2008, s. 10.
23. Markus Heinzelmann, Verwischungen. Die übermalten Fotografien von Gerhard Richter als Objekte der Betrachtung, Markus Heinzelmann – Siri Hustveld – Uwe M. Schneede et al., *Übermalte Fotos* (kat. výst.), Köln 2008, s. 80-88, cit. s. 85.
24. Schneede (pozn. 6), s. 197.
25. V prvním Schneedeho vydání z roku 1997 bychom stat' nenalezli.
26. Uwe M. Schneede, *Gerhard Richter in der Hamburger Kunsthalle*, Hamburg 2006, s. 40.
27. Schneede (pozn. 6), s. 198.
28. Výčet dosud neuvedených článků, které se objevily v souvislosti s pořádáním výstavy *Gerhard Richter. Přemalované fotografie* v Leverkusenu: Monika Klein, Ausstellung des Jahres, článek uveřejněn 10. 01. 2009 na internetové adrese <http://rp-online.de/public/article/leverkusen/659063/Ausstellung-des-Jahres.html>. Monika Klein, Privates von Gerhard Richter, článek uveřejněn 11. 10. 2008 na internetové adrese <http://rp-online.de/public/article/leverkusen/624603/Privates-von-Gerhard-Richter.html>; Monika Klein, Die Anbetung des Herrn Richter, článek uveřejněn 17. 10. 2008 na internetové adrese <http://rp-online.de/public/article/leverkusen/626847/Die-Anbetung-des-Herrn-Richter.html>; Bertram Müller, Übermalter Gerhard Richter stellt aus, článek uveřejněn 17. 10. 2008 na internetové adrese: <http://rp-online.de/public/article/leverkusen/627203/Übermalter-Gerhard-Richter-stellt-aus.html>; Monika Klein, Gerhard Richter lockte Kunstinteressierte,

článek uveřejněn 18. 10. 2008 na internetové adrese [http://www.rp-online.de/bergischesland/leverkusen/nachrichten/leverkusen/Gerhard-Richter-lockte-Kunstinteressierte\\_aid\\_627470.html](http://www.rp-online.de/bergischesland/leverkusen/nachrichten/leverkusen/Gerhard-Richter-lockte-Kunstinteressierte_aid_627470.html), 10. 11. 2009.

29. Výstava probíhala v Muzeu Ludwig v Kolíně nad Rýnem (18. 10. 2008 – 1. 2. 2009), následně se přesunula do Haus der Kunst, Mnichov (27. 2. – 31. 5. 2009). K výstavě vyšel také katalog Ulrich Wilmes (Hrsg.), *Gerhard Richter. Abstrakte Bilder*, Ostfildern-Ruit 2008. Výčet dosud neuvedených článků, které se věnují jak leverkusenské tak kolínské výstavě: Georg Imdahl, Exzesse des Sichtbaren, *Kölner Stadt-Anzeiger*, 16. 10. 2008; Patrick Bahners, Ja, mach nur keinen Plan, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27. 11. 2008, Gabriele Henkel, Malen kann man alles, *Die Weltwoche*, 8. 12. 2008. Na internetové adrese (pozn. 21) je možné shlédnout reportáž z výstavy v Muzeu Ludwig, kterou komentuje sám její iniciátor Ulrich Wilmes.
30. Georg Imdahl, Aus der Kiste gefischt. Gerhard Richter lässt sich in die Werkstatt schauen. Zwei Ausstellungen im Rheinland feiern den Kölner Künstler, *Kölner Stadt-Anzeiger*, 14. 10. 2008. Článek dostupný v internetové verzi na adrese <http://www.ksta.de/koeln/artikel/1218660685785.shtml>, 10. 1. 2009.
31. Stefanie Stadel, Wie die Dinge laufen. Zweimal Richter: Köln zein seinen abstrakte Gemälde, und Leverkusen macht bekannt mit den übermalten Fotografien, *Hannoversche Allgemeine Zeitung*, 2008, č. 253, 28. 10. 2008, s. 7.
32. Ibidem.
33. Butin (pozn. 5).
34. Ibidem.
35. Ingeborg Schwenke-Runkel, Richter eröffnet Werkschau im Schloss, *Kölner Stadt-Anzeiger*, 16. 10. 2008. Článek dostupný v elektronické

podobě na internetové adrese  
<http://ksta.de/html/artikel/1218660692373.shtml>, 10. 1. 2009.

36. Stefan Gronert, *Gerhard Richter, Portraits*, Ostfildern-Ruit 2005, s. 51.
37. Ibidem, s. 56.
38. Ibidem.
39. Gronert, Ibidem, s. 99-100 poukázal na nesprávné používání výrazů „cyklus“ nebo „série“ pro osm obrazů *S. s děckem*, které na základě nejednotného formátu a rozlišného malířského zpracování spíše evokují potencionální otevřenou skupinu jednotlivých obrazů.
40. Mariánskou ikonografií se podrobně zabývala Astrid Kasper, *Gerhard Richter: Malerei als Thema der Malerei*, Berlin 2003, s. 116-127.
41. Stephan Germer, Familienanschluß. Zur Thematisierung des Privaten in neueren Bildern Gerhard Richters, in: *Texte zur Kunst*, 7. Jahrgang, Nr. 26, Juni 1997, s. 109-115, cit. s. 100.
42. Ibidem, s. 113.
43. Dieter Schwarz, Leserbrief, in: *Texte zur Kunst*, September 1997, Nr. 27, s.165-167, cit. s. 165.
44. Reportáž z londýnské výstavy komentovaná Paulem Moorhousem je dostupná na internetové adrese (pozn. 21).
45. Ačkoli se kompozice *Strýček Rudi* na výstavě neobjevila, protože byla součástí expozice *Art of Two Germans / Cold War Cultures* probíhající v Los Angeles County Museum of Art od 25. 1. do 19. 2. 2009, autor ji ve své knize nevynechal.
46. Paul Moorhouse, *Gerhard Richter. Portraits* (kat. výst.), London 2009, s. 116.
47. Moorhouse (pozn. 46), s. 123.
48. Výstava probíhala v berlínské Galerii Reného Blocka mezi 22. 10. a 25. 5. 1967. Podnětem k její realizaci bylo dvacetipětileté výročí od vypálení

obce Lidice, na které v manifestu upozornil delegát a předseda výboru Lidice budou žít Barnett Stross.

49. Elger (pozn. 11), s. 182.
50. Výstava se konala od 4. 7. do 28. 7. 1968. Galerie Václava Špály vydala k výstavě také stejnojmenný katalog.
51. Petr Wolf, Gerhardův strýček Rudi, *Reflex*, 2009, č. 32, 6. 8. Článek je dostupný na internetové adrese <http://reflex.cz/Clanek37133.html>, 6. 9. 2009. Ke *Strýčku Rudimu* také Detlef Hoffmann, *Die Schärfe der Unschärfe – Zum Beispiel: Onkel Rudi von Gerhard Richter*, in: Moshe Zuckermann (Hrsg.), *Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte XXXIV.*, Göttingen 2006, s. 254-268 a Jan Skřivánek, Gerhard Richter, *Art & Antiques*, č. 4, 2009, s. 66-68.
52. Ibidem. O tomto výroku by se dalo polemizovat. Dle mého osobního názoru lze za nejdůležitější dílo v tvorbě Gerharda Richtera považovat kontroverzní cyklus *18. Říjen 1977*.
53. Ibidem.
54. Výstava probíhala v Domu u Černé matky Boží mezi 9. 3. až 6. 4. 1997.
55. Veleterh současného umění Art Prague 2 se konal mezi 27. 5. až 1. 6. 2003. Více informací o vystavovaném díle Gerharda Richtera se bohužel nepodařilo zjistit.
56. Expozice *Gerhard Richter. Přehled* kuratorovaná Janou Vránovou probíhala v Domě umění města Brna mezi 11. 2. až 20. 3. 2005.
57. Josef Chuchna, Jít na Richtera? Jak se to vezme, *Mladá Fronta*, 4. 3. 2005. Článek je dostupný na internetové adrese <http://kultura.idnes.cz/jit-na-richtera-jak-se-to-vezme-den-vytvarneum.asp?c=A050303184615vytvarneumkot>, 9. 9. 2009.
58. Skřivánek (pozn. 51), s. 68.
59. Petr Kováč, Richterovy fotografie kapitalistického režimu, *Právo*, 25. 2. 2005. Článek je dostupný na internetové adrese

<http://novinky.cz/kultura/50714-richterovy-fotografie-kapitalistickeho-realismu.html>, 9. 9. 2009.

60. Dieter Schwarz, *Gerhard Richter. Übersicht* (kat. výst), Köln 2000.
61. Ibidem, s. 8.
62. Výstava *Europe in Art* probíhala od 20. 7. Do 28. 8. 2005 ve výstavní síni Mánes. K expozici se vztahuje také článek -mah-, Pracovníci banky kurátory, *Lidové noviny*, 8. 8. 2005.
63. Oficiální tisková zpráva vydaná HVB Group 2. 8. 2005 v Praze. Více o dílech Gerharda Richtera na výstavě se nepodařilo zjistit.
64. Expozice se konala mezi 4. 7. a 22. 10. 2006.
65. Martina Tučková, Co bych byl bez tebe, *Literární noviny*, 4. 8. 2006. Článek je dostupný na internetové adrese [http://literarky.cz/index\\_o.php?p=clanek&id=2583](http://literarky.cz/index_o.php?p=clanek&id=2583), 9. 9. 2009.
66. Expozice se konala mezi 30. 1. až 3. 5. 2006 a byla rozšířenou podobou výstavní tour nazvané *Gerhard Richter. Obrazy ze soukromých sbírek*, které odstartovalo v Museum Frieder Burda, Baden-Baden (19. 1. - 27. 4. 2008), poté se přesunulo do skotské National Gallery Complex, Edinburg (1. 11. 2008 – 4. 1. 2009) a do Museum Küppersmühle für Moderne Kunst, Duisburg (16. 5. – 16. 8. 2009). Kostru rozsáhlého souboru tvořily výpůjčky z privátních sbírek; z velké části ze Sbírký Frieder Burda, Sbírký Ströher a Böckman. Pouze ve Vídni byla expozice doplněna o Richterovy akvarely, kresby a přemalované fotografie a také o díla ze soukromých rakouských sbírek. K výstavě vyšel doprovodný katalog Götz Adriani (Hrsg.), *Gerhard Richter. Bilder aus privaten Sammlungen* (kat. výst), Ostfildern-Ruit 2008.
67. Martina Buláková, Gerhard Richter, Picasso současnosti, bilancuje ve Vídni, *Mladá Fronta Dnes*, 16. 3. 2009. Článek dostupný na internetové adrese <http://zpravy.idnes.cz/gerhard-richter-picasso-soucasnosti->

bilancuje-ve-vidni-piv/kavarna.asp?c=A090316\_134803\_kavarna\_bos,  
9. 9. 2009. Články nejsou záměrně řazeny chronologicky, ale podle  
rozsahu.

68. Ibidem.
69. Skřivánek (pozn. 51), s. 68.
70. Petr Wolf, Gerhard Richter a jeho doba, *Reflex*, č. 15, 8. 4. 2009.  
Článek je dostupný na intrnetové adrese  
<http://reflex.cz/Clanek35672.html>, 9. 9. 2009.
71. Ibidem.
72. Jiří Machalický, Picasso 21. Století, *Lidové noviny*, 12. 3. 2009.
73. Magdalena Platzová, Od půdy do sklepa – 3 x v Albertině, *Respekt*, 29.  
4. 2009.
74. Ibidem.
75. Moorhouse (pozn. 46), s. 116.
76. Heinzelmann (pozn. 23), s. 87.
77. Fred Jahn, *Gerhard Richter: Atlas*, München 1989, s. 19. V *Ateliéru* (č.  
7, 2007, s. 2) se objevil zajímavý článek *Prehistorie vizuálních studií*,  
v němž jeho autorka Marta Filipová hleda paralelu mezi atlasem  
vizualního materialu Aby Warburga, tzv. *Mnémosyné* a *Atlasem*  
Gerharda Richtera.
78. Michael Kohler, Gerhard Richter: Übermalte Fotografien. Zigarett nach  
dem Schaffenrausch, *Art*, 17. 10. 2008. Článek dostupný na internetové  
adrese <http://art-magazin.de/kunst/11375/?mode=print>, 10. 1. 2009.
79. Armin Zweite, Photography and Painting in the Work of Gerhard  
Richter, *in*: Benjamin H. D. Buchloh – Jean Francois Chevrier – Armin  
Zweite et al., *Four essays on Atlas*, Barcelona 2000, s. 61-101, cit. s.  
89.
80. Heinzelmann (pozn. 23), s. 88.
81. Ibidem.

- <sup>82.</sup> Na tuto okolnost poukázala Christiane Hoffmann v článku Zufällige Bilder für den zweiten Blick, *Welt*, 19. 10. 2008.
- <sup>83.</sup> Elger (pozn. 11), s. 38.
- <sup>84.</sup> Ibidem, s. 17
- <sup>85.</sup> Elger (pozn. 3), Notizen 1964 (-67), s. 21-23, cit. s. 21. V literatuře se často setkáme s tvrzením, že se Richter vyučil jako fotolaborant. Ačkoli si Richter tuto informaci zaznamenal již v roce 1964 do svých poznámek, je, jak správně poukázal Dietmar Elger (pozn. 11), s. 17, nepravdivá.
- <sup>86.</sup> Richtera využívá přednostně 35 milimetrového filmu.
- <sup>87.</sup> Ibidem, Interview mit Hans Ulrich Obrist 1993, s. 298-312, cit. s. 309.
- <sup>88.</sup> Leonore Leonardy, Richter, klein und groß, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, č. 48, 2008, 30. 11., s. R4.
- <sup>89.</sup> Heinzelmann (pozn. 23), s. 82.
- <sup>90.</sup> Elger (pozn. 11), s. 21. Pod jednoduchou nekomplikovanou stavbou si malíř představuje kompozici, ve které postava či předmět stojí v centru obrazu.
- <sup>91.</sup> Heinzelmann (pozn. 23), s. 83-84.
- <sup>92.</sup> Ibidem.
- <sup>93.</sup> Elger (pozn. 3), Notizen 1964-65, s. 29-35, cit. s. 30.
- <sup>94.</sup> Ibidem, Interview mit Storr 2002, s. 383-402, cit. s. 401.
- <sup>95.</sup> Richter (pozn. 9), s. 56.
- <sup>96.</sup> RK [Roman Kubička], heslo Přemalba, in: Roman Kubička – Jiří Zelinger, *Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství*, Praha 2004, s. 234.
- <sup>97.</sup> Srov. poznámka č. 29.
- <sup>98.</sup> Elger (pozn. 11), s. 52.
- <sup>99.</sup> Richter v roce 1962 pro sebe objevil fotorealismus, a tak všechna informelní plátna spálil, aby tak demonstroval nový začátek své tvorby.

- <sup>100.</sup> Malíř pracuje v případě abstraktních obrazů kvůli velké spotřebě s průmyslovými barvami, které kupuje převážně po pětikilových baleních.
- <sup>101.</sup> Kasper (pozn. 40), s. 33.
- <sup>102.</sup> Ulrich Wilmes, *Gerhard Richter. Abstrakte Bilder*, Köln 2008, s. 10.
- <sup>103.</sup> Ibidem, s. 4.
- <sup>104.</sup> Legendární kontroverzní hudebník a malíř John Milton Cage Jr. (\*1912 - †1992) je považován za jednu z klíčových postav happeningu a fluxusu. Název šestidílné série *Cage* (2006) upomíná právě na Cage, kterého Richter velmi obdivoval a jehož hudbu si v ateliéru při práci na sérii abstraktních pláten přehrával. K tématu více také Ulrich Wilmes, *Gerhard Richter. Zur Entstehung der Abstrakten Bilder*, Köln 2009 a Robert Storr, *Gerhard Richter. Die Cage-Bilder*, Köln 2009.
- <sup>105.</sup> Imdahl (pozn. 30).
- <sup>106.</sup> Kasper (pozn. 40), s. 32.
- <sup>107.</sup> Storr (pozn. 103), s. 68. Ezru Westona Loomise Pounda (\*1885 - †1972), amerického básníka, esejistu, překladatele, literárního teoretika a zakladatele modernismu, považovala generace básníků v čele s Jamesem Joycem a Ernestem Hemingwayem za pravděpodobně nejlepšího básníka své doby.
- <sup>108.</sup> Ibidem, s. 64.
- <sup>109.</sup> Schneede (pozn. 6), s. 193.
- <sup>110.</sup> Kohler (pozn. 77).
- <sup>111.</sup> Imdahl (pozn. 30).
- <sup>112.</sup> Schneede (pozn. 6), s. 193.
- <sup>113.</sup> Elger (pozn. 3), Interview mit Dorothea Dietrich 1985, s. 145-159, cit. s. 45.
- <sup>114.</sup> Schneede (pozn. 6), s. 194.
- <sup>115.</sup> Ibidem.



- <sup>116.</sup> Imdahl (pozn. 30).
- <sup>117.</sup> Butin (pozn. 5).
- <sup>118.</sup> Schneede (pozn. 6), s. 194.
- <sup>119.</sup> Ibidem.
- <sup>120.</sup> Elger (pozn. 3), Interview mit Benjamin H. D. Buchloh 1986, s. 165-189, cit. s. 189.
- <sup>121.</sup> Ibidem, Interview mit Dieter Hülsmanns 1966, s. 45-46, cit. s. 46.
- <sup>122.</sup> Dělení jsme převzali od Heinzelmanna (pozn. 23), s. 84-85.
- <sup>123.</sup> Schneede (pozn. 6), s. 193.
- <sup>124.</sup> Elger (pozn. 11), s. 68. Paul Delaroche (\*1797 - †1856), francouzský malíř a sochař, maloval v duchu svého učitele Antoine-Jeana Grose obrazy ovlivněné akademismem a romantismem.
- <sup>125.</sup> Swen Stein, Die Helle Kammer – Bemerkung zur Fotografie, 2008, 4, s. 2. Online verze dostupná ke stažení na internetové adrese: <http://kunsttexte.de/2008-4/stein-swen-3/PDF/stein.pdf>, 10. 1. 2009.
- <sup>126.</sup> Botho Strauß, Der Maler löst den Bann, in: Markus Heinzelmann – Siri Hustveld – Uwe M. Schneede et al., *Übermalte Fotos* (kat. výst.), Köln 2008, s. 203-207, cit. s. 203.
- <sup>127.</sup> Elger (pozn. 11), s. 21. Informelní malíř Winfred Gaul (\*1928 - †2003) žil od roku 1955 v Düsseldorfu, kde ovlivnil tamější malířskou scénu.
- <sup>128.</sup> Elger (pozn. 92), s. 30.
- <sup>129.</sup> Jürgen Harten (Hrsg.), *Gerhard Richter: Bilder 1962-85* (kat. výst.), Köln 1986, s. 18.
- <sup>130.</sup> Elger (pozn. 92), s. 30. Na obou uměleckých proudech si Richter cenil autentičnosti a kvality. V roce 1963 se Richter zúčastnil jako divák düsseldorfského *Festum Fluxororum Fluxus*, svátku fluxusu, na kterém vystoupili Joseph Beyus, Nam June Paik a také John Cage.
- <sup>131.</sup> Název *War Cut* není dle mého názoru nutné překládat. Naši kolegové, němečtí historici umění, jej také ponechali v původním anglickém znění.

Titul odkazuje na monografii, kterou Richter v roce 2004 vydal pod stejnojmenným názvem (Suzanne Pagé – Hans – Ulrich Obrist, *Gerhard Richter: War Cut*, Köln 2004) a která zahrnuje dvě stě šestnáct detailních Richterových fotografií *Abstraktní kompozice* roku 1987.

- <sup>132.</sup> Elger (pozn. 20).
- <sup>133.</sup> Elger (pozn. 11), s. 62.
- <sup>134.</sup> Elger (pozn. 3), Interview mit Jonas Storsve 1991, s. 275-281, cit. s. 278.
- <sup>135.</sup> Butin (pozn. 5).
- <sup>136.</sup> Schneede (pozn. 6), s. 196.
- <sup>137.</sup> Elger (pozn. 112), s. 145.
- <sup>138.</sup> Strauß (pozn. 125).
- <sup>139.</sup> Ibidem.
- <sup>140.</sup> Obrazový cyklus získal přímo z Richtera ateliéru do sbírek nově plánované galerie současného umění v Hamburger Kunsthalle její ředitel Uwe M. Schneede dne 15. 12. 1995. Částka, kterou Hamburger Kunsthalle za obrazový cyklus zaplatila, podle neověřených informací překročila hranici miliónu německých marek.
- <sup>141.</sup> Frank Weiffen, Der Weg ist bereit, *Kölner Stadt-Anzeiger*, 13. 10. 2008.
- <sup>142.</sup> Katalog s podrobným popisem všech přemalovaných fotografií *4. ledna - 15. ledna 2000* se nalézá bezprostředně za textem na straně 79, obrazová příloha s reprodukcemi k sérii na straně 169.
- <sup>143.</sup> Heinzelmann (pozn. 23), s. 86.
- <sup>144.</sup> Kontinuální numerování série *Florence* je tu a tam přerušeno drobnými výpadky. Například po *25. listopadu 99* následuje *28.11.99* a podobně na *10.12.1999* přímo navazuje *12.12.1999*.
- <sup>145.</sup> Heinzelmann (pozn. 23), s. 87.
- <sup>146.</sup> Schneede (pozn. 26).
- <sup>147.</sup> Elger (pozn. 20) na tuto okolnost ve své publikaci jako první upozornil.

- <sup>148.</sup> Prominentním příkladem Richterových kamuflažních choutek je malířův dopis Wulfu Herzogenrathovi, tehdejšímu předsedovi kolínského uměleckého spolku, z roku 22. 12. 1972, ve kterém Richter vyplnil Herzogenrathovu prosbu a zaslal mu svoji fotografii. „*Konečně moje slibovaná fotografie.*“ Elger (pozn. 3), Brief an Wulf Herzogenratg 1972, s. 68-69, cit. S. 69. Místo Gerharda Richtera je na fotografii vrátny Schmettka z akademie v Düsseldorfu.
- <sup>149.</sup> Schneede (pozn. 26).
- <sup>150.</sup> Hans-Ulrich Obrist (\*1968) se po studiích ekonomie a práv rozhodl zasvětit svůj život modernímu umění. Kromě výstav současného umění, které Obrist organizuje, se také spolupodílel na první edici bienále současného umění nazvané *Manifesta* v Rotterdamu.
- <sup>151.</sup> Heizelmann (pozn. 23).
- <sup>152.</sup> Elger (pozn. 11), s. 408.
- <sup>153.</sup> Richter používá od šedesátých let episkop, jež mu dovoluje promítat kontury na plátno a pohodlně je obkreslit.
- <sup>154.</sup> Hřebíčkový olej dnes malíři téměř nepoužívají. Hřebíčkový olej vedle zpomalení proces schnutí, také do jisté míry ovlivňuje lesk a sytost plátna. Jeho kvality jsou rozhodujícím faktorem především u fotorealistických obrazů.
- <sup>155.</sup> Richter využívá nejčastěji k tomuto účelu štětce z jezevčích chlupů. Jedinečným ilustrativním materiálem k pracovnímu postupu Gerharda Richtera nabízí filmový záznam Reinhadra Hannese, *Gerhard Richter: In der Werkstatt*, 1969, který je součástí dvd nosiče Corinna Belz, *Gerhard Richter: Das Kölner Domfenster*. 2008.
- <sup>156.</sup> Schneede (pozn. 26), s. 28.
- <sup>157.</sup> Elger (pozn. 11), s. 412 napsal, že Richer při malbě této série použil vedle špachtlí, také své oblíbené stěrky. Tuto informaci nemůžeme

bohužel ani vyvrátit, ani potvrdit. U jiných autorů (Schneede, pozn. 26) a (Kasper, pozn. 40) bychom ji ale nenalezli.

- <sup>158.</sup> Schneede (pozn. 26), s. 29.
- <sup>159.</sup> Christoph Heinrich, *Gerhard Richter: S. mit Kind (1995)*, in: Felix Krämer – Christine von Oehsen (Hrsg.), *Bildnisse in der Hamburger Kunsthalle*, Hamburg 2006, s. 89-91, cit. s. 90. Milupa je tradiční německá firma vyrábějící dětské produkty, známá je především díky kojenecké výživě.
- <sup>160.</sup> Ibidem.
- <sup>161.</sup> Ibidem, s. 91.
- <sup>162.</sup> Schneede (pozn. 26), s. 29.
- <sup>163.</sup> Ibidem, s. 40.
- <sup>164.</sup> Schneede (pozn. 6), s. 196 a 198.
- <sup>165.</sup> Jan Baleka, *Modř: barva mezi barvami*, Praha 1999, s. 38.
- <sup>166.</sup> Ibidem, s. 45.
- <sup>167.</sup> Alexander Theraux, *Anleitung eine Farbe zu lesen*, Hamburg 1998, s. 6.
- <sup>168.</sup> Manfred Wenzel (Hrsg.), *Johann Wolfgang Goethe: Zu Farbenlehre*, Band 23, s. 255, in: Hendrik Birus – Dieter Borchmeyer – Dorothea Kuhn at al., *Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke: Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Frankfurt am Main 1991.
- <sup>169.</sup> Vasilij Kandinskij, *Über das Geistige in Kunst*, Bern 2004, s. 103.
- <sup>170.</sup> Schneede (pozn. 26), s. 198.
- <sup>171.</sup> Ibidem.
- <sup>172.</sup> Schwenke-Runkel (pozn. 35).
- <sup>173.</sup> O událostech ze srpna 1998 šířeji pojednává podkapitola *Mořic (2000-2001)*.
- <sup>174.</sup> Richter (pozn. 9), s. 58.
- <sup>175.</sup> David Galloway, Quick-change Master, *Art News*, March 2002, s. 104-107, cit. s. 104.

- <sup>176.</sup> Richter (pozn. 9), s. 47.
- <sup>177.</sup> K *Betty* (1977) vyšel krátký článek v *Ateliéru* (č. 16-17, 2007, s. 6) nazvaný Zpátky do budoucnosti, ve kterém Olga Wewerka, nedostatečně seznámená s tvorbou Gerharda Richtera, napsala, že: „v kompozici i barvách připomíná [Betty] jeho [Richterův] známý RAF cyklus [18. říjen 1977].“ Výše uvedený cyklus je černobílý, zatímco Betty září svojí intenzivní barevností. K podobným přehmatům by se historici umění neměli dopouštět, protože vedle toho že kazí autorčinu reputaci, vrhají také nepěkný pohled na úroveň českých vykladačů umění obecně.
- <sup>178.</sup> Moorhouse (poz. 46), s. 120.
- <sup>179.</sup> Richter (pozn. 9), s. 48. Onu fotografii, na kterou malíř v rozhovoru upozornil, lze možno nalézt v Elegerově monografii (pozn. 11) na straně 295.
- <sup>180.</sup> *Dokumenta 12* se konala od 16. 6. do 23. 9. 2007 ve Fridricianu v Kasselu.
- <sup>181.</sup> Roger Buergel – Ruth Noack, *Documenta 12* (kat. výst), Köln 2007, s. 104. Patnáctidílný černobílý cyklus *18. říjen 1977* namaloval Richter mezi lednem a listopadem 1988 ve svém ateliéru a do svých sbírek ho zakoupilo v roce 1995 Muzeum moderního umění v New Yorku. Titul označuje v německé historii tragické vyvrcholení střetu mezi státem a militantní opozicí. V tento den, 18. října 1977, zaútočila pohraniční skupina v Mogadišu na teroristy unesené letadlo a osvobodila všechny na palubě držené pasažéry; tři hlavní představitelé militantní teroristické skupiny *Frakce Rudé armády*, Andreas Baader, Gundrun Enslinn a Carl Raspe byli nalezeni mrtví ve svých celách ve vězení s vysokou ochranou ve Stammheimu. Vybraná literatura zabývající se tímto fenoménem: Martin Henatsch, *Gerhard Richter, 18. Oktober 1977*, Frankfurt am Main 1988; Jan Thorn-Prikker, *Gespräch über den Zyklus 18. Oktober 1977*, in: Elger (pozn. 3), s. 230-250; Hubertus Butin, *Zu*

*Richters Oktober-Bildern*, Köln 1991, Kai-Uwe Hemken, *Gerhard Richter. 18. Oktober 1977*, Frankfurt am Main und Leipzig 1998; Robert Storr, *Gerhard Richter. October 18., 1977*, New York 2000; Elger (pozn. 11), s. 333-389. Vlastním podnětem k malířského zpracování této háklivé látky dala malíři monografie Stephana Aust, *Der Baader-Meinhof Komplex*, Hamburg 1985, která přinesla nový pohled na celou událost.

- <sup>182.</sup> Ulrike Meinhof (\*1934 - †1976) byla oproti zbylým členům skupiny médií i veřejností hodnocena vždy kladně. Svůj život ukončila dobrovolně v noci z 8. na 9. května 1976, kdy se ve své cele oběsila na provaze svázaném z ručníků.
- <sup>183.</sup> Fotografie publikoval *Stern*, 16. 6. 1976.
- <sup>184.</sup> Buergel (pozn. 181).
- <sup>185.</sup> Ibidem.
- <sup>186.</sup> Ibidem.
- <sup>187.</sup> Ibidem.
- <sup>188.</sup> Lisette Lignano, Documenta 12, *Afterall*, Issue 19, Autumn/Winter 2008. Článek dostupný na internetové adrese: [http://www.afterall.org/onlinecurrent.html?online\\_id=35246351](http://www.afterall.org/onlinecurrent.html?online_id=35246351), 12. 1. 2009).
- <sup>189.</sup> Jim Lewis, Gerhard Richter: Betty, *Artforum*, October 1993, s. 133-134, cit. s. 133.
- <sup>190.</sup> Elger (pozn. 11), s. 383. Původní název ankety v originále zní: „*If you could have any five artworks for your home, what would you choose?*“.
- <sup>191.</sup> Na tuto okolnost poukázal Dieter Schwarz (pozn. 57), s. 23 a Richter v rozhovoru s dcerou Babetou, Richter (pozn. 9), s. 47.
- <sup>192.</sup> V rozvoru s Ingolf Kern (Ingolf Kern, Ich bin Kunst, *Monopol*, Nr. 4, 27. 7. 2006, s. 62) si Babetta Richter vzpomněla, že při fotografování seděla na stole.

- <sup>193.</sup> Hubertus Butin (Hubertus Butin – Stephan Gronert (Hrsg.), *Gerhard Richter: Editionen 1965 – 2004*, Ostfildern-Ruit 2004, s. 44), si dobře povšiml, že pozadí v obraze *Betty* by mohl tvořit jeden z mnoha Richterových pláten *Šedá*.
- <sup>194.</sup> Ibidem, s. 41.
- <sup>195.</sup> Kern (pozn. 192).
- <sup>196.</sup> Schwarz (pozn. 57), s. 22.
- <sup>197.</sup> Elger (pozn. 3), Spiegel Interview mit Susanne Beyer und Ulrike Knöfel, s. 509-518, cit. s. 512.
- <sup>198.</sup> Butin (pozn. 181), s. 61.
- <sup>199.</sup> Poprvé toto označení přinesl Butin (pozn. 193), s. 45. *Žena bez vlastností* označuje titul románu Roberta Musila.
- <sup>200.</sup> Kern (pozn. 192).
- <sup>201.</sup> Richter (pozn. 9), s. 48. Film *Psycho* graduje scénou odehrávající ve sklepení, kde se hlavní aktérka filmu střetává s matkou vraha, která sedí na židli zády k divákovi. „(...) a konečně otočí židli a je vidět rozpadající se obličej mumifikované matky. Docela děsivé“, komentoval Richter (Ibidem) tuto scénu.
- <sup>202.</sup> Benjamin H. D. Buchloh, Die Malerei am Ende des Sujets, in: *Gerhard Richter, Ausstellungskatalog Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland* (kat. výst.), Band II, Ostfildern-Ruit 1993, s. 54-57, cit. s. 55. Více k tomuto tématu: Klaus Krüger, Der Blick ins Innere des Bildes. Ästhetische Illusion bei Gerhard Richter, *Pantheon* LIII, 1995, s. 149-166.
- <sup>203.</sup> Butin (pozn. 193), s. 61.
- <sup>204.</sup> Elger (pozn. 181), s. 235.
- <sup>205.</sup> Ibidem, s. 236.
- <sup>206.</sup> Butin (pozn. 181), s. 19.
- <sup>207.</sup> Buchloh (pozn. 202), s. 56.

- <sup>208.</sup> Butin (pozn. 193), s. 60.
- <sup>209.</sup> Germer (pozn. 41), s. 112.
- <sup>210.</sup> Elger (pozn. 11), s. 383.
- <sup>211.</sup> Ibidem, s. 385.
- <sup>212.</sup> Elger (pozn. 3), Notizen November 1988 (für die Pressekonferenz Februar 1989 – Museum Haus Estrers, Krefeld), s. 205-207, cit. s. 205.
- <sup>213.</sup> Elger (pozn. 168), s. 236.
- <sup>214.</sup> Ibidem, s. 237.
- <sup>215.</sup> Butin (pozn. 181), s. 48.
- <sup>216.</sup> Elger (pozn. 181), s. 236.
- <sup>217.</sup> Richter (pozn. 9), s. 48.
- <sup>218.</sup> Výstava *Gerhard Richter. 100 Bilder* probíhala v Carré d'Art, Musée d'Art Contemporain de Nîmes, Nîmes od 15. 6. do 15. 9. 1996.
- <sup>219.</sup> Jürgen Hohnmeyer, Selbstentblößung in Schmelz und Wut, *Spiegel*, Nr. 13, 1996, s. 216-219, cit.s. 218.
- <sup>220.</sup> Ibidem, s. 219.
- <sup>221.</sup> Ibidem, s. 217
- <sup>222.</sup> Ibidem, s. 218.
- <sup>223.</sup> Doprovodný katalog k výstavě: Hans-Ulrich Obrist (Hrsg.), *Gerhard Richter: 100 Bilder* (kat. výst.), Ostfildern Ruit 1996. Gisliind Nabakowski, Heilig, heilig, heilig! Trügerischer Weichmacher-Realismus: Gerhard Richter in Nimmes, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 165, 18. 7. 1996, s. 36.
- <sup>224.</sup> Nabakowski (pozn. 224), s. 36.
- <sup>225.</sup> Elger (pozn. 11), s. 147. Dcera Babetta se narodila 30. 12. 1966.
- <sup>226.</sup> Nabakowski (pozn. 224), s. 36; Elger (pozn. 11), s. 412.
- <sup>227.</sup> Hohnmeyer (pozn. 220), s. 217.
- <sup>228.</sup> Ibidem.
- <sup>229.</sup> Elger (pozn. 11), s. 411.



- <sup>230.</sup> Fotografie se nalézají na panelu 216, v levém dolním rohu. Této skutečnosti si všiml Dietmar Elger (pozn. 11), s. 414.
- <sup>231.</sup> Více k tématu Angelica Beck, *Die Mutter-Kind-Fotos in Gerhard Richters „Atlas“ und die acht Bilder „S. mit Kind“*, in: Bernard Balkenhol – Heiner Georgsdorf (Hrsg.), *x mal documenta X. Über Kunst und Künstler der Gegenwart*, Kassel 1998, s. 143-146.
- <sup>232.</sup> Schneede (pozn. 26), s. 29.
- <sup>233.</sup> Heinrich (pozn. 159), s. 90.
- <sup>234.</sup> Ibidem.
- <sup>235.</sup> Schneede (pozn. 26), s. 29-30.
- <sup>236.</sup> Germer (pozn. 41), s. 115.
- <sup>237.</sup> Ibidem, s. 114.
- <sup>238.</sup> Ibidem, s. 115.
- <sup>239.</sup> Richter (pozn. 9), s. 47.
- <sup>240.</sup> Hohnmeyer (pozn. 220), s. 217.
- <sup>241.</sup> Elger (pozn. 11), s. 414.
- <sup>242.</sup> Ibidem.
- <sup>243.</sup> Schneede (pozn. 26), s. 30.
- <sup>244.</sup> Christoph (pozn. 159), s. 91.
- <sup>245.</sup> U třetí varianty *Mořice* bychom ve výstavním katalogu z roku 2002 (Storr, pozn. 14, s. 279) našli „work in progress“ (ve vývoji) a dataci do přelomu let 2000-2001. Přesto bychom ale v dataci tohoto plátna narazili na odlišnosti: někteří historikové umění kladou jeho vznik do roku 2000, jiní do roku následujícího.
- <sup>246.</sup> Výstava probíhala v Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld od 9. 4. do 18. 6. 2000.
- <sup>247.</sup> Elger (pozn. 11), s. 419.
- <sup>248.</sup> Julian Heynen (Hrsg.), *Gerhard Richter: Bilder 1999* (kat. výst.), Köln 2000, nestr.

- <sup>249.</sup> Ibidem. Richter kritizoval především příliš rozsáhlou výstavu *Gerhard Richter. New Paintings*, kterou pořádala Anthony d'Offay Gallery, London od 11. 9. 1998 do 22. 10 1998.
- <sup>250.</sup> Ibidem.
- <sup>251.</sup> Gronert (pozn. 36), s. 100.
- <sup>252.</sup> Bejmanin H. D. Buchloh, Abstraktion – Transzendenz. Fragmente eines Lexikons für/über Gerhard Richter, in: *Gerhard Richter: Bilder 1996-2001* (kat. výst.), Düsseldorf 2002, s. 5-25, s. 17.
- <sup>253.</sup> Gronert (pozn. 36), s. 101.
- <sup>254.</sup> Heynen (pozn. 249).
- <sup>255.</sup> K *Mořicovi* také Fontini Ladaki, *Richter: Moritz*, Athen 2004.
- <sup>256.</sup> Buchloh (pozn. 253), s. 18.
- <sup>257.</sup> Ibidem. Freud definoval návrat subjektu na místo či pozici, kde se subjekt již v dřívější fázi svého života ocitl.
- <sup>258.</sup> Ibidem.
- <sup>259.</sup> Ibidem.
- <sup>260.</sup> Heynen (pozn. 249).
- <sup>261.</sup> Elger (pozn. 3), Interview mit Benjamin H. D. Buchloh, s. 495-507, cit. s. 501.
- <sup>262.</sup> Moorhouse (pozn. 46), s. 123.
- <sup>263.</sup> Stephan Koldehoff, Rausgeworfen und aufgehängt, *Süddeutsche Zeitung*, 9. 1. 2009.
- <sup>264.</sup> Ibidem.
- <sup>265.</sup> Výstava probíhala od 26. 1. do 1. 3. 2008.
- <sup>266.</sup> Benjamin H. D. Buchloh, Gerhard Richter's new Abstractions: Infinite and Infinitesimal, in: *Gerhard Richter. Abstract Paintings* (kat. výst), Ostfildern-Ruit 2008, s. 63-72, cit s. 72. Více k obrazu *Září* Robert Storr, *September: A history painting by Gerhard Richter*, New York 2009.
- <sup>267.</sup> Elger (pozn. 11), s. 18.

- <sup>268.</sup> Ibidem.
- <sup>269.</sup> Schneede (pozn. 26), s. 29. V Galerii Starých mistrů v drážďanském Zwingeru se nacházejí tyto Rembrandtovy podobizny: *Saskie s červeným květem* (1641), *Saskia van Uylenburgh jako dívka* (1633), *Rembrandt a Saskie v podobenství o ztraceném synovi* (1635). V Richtervě díle se objevují také přímé citáty starých mistrů jako například plátno *Rodina podle starých mistrů* (1965) nebo *Zvěstování podle Tiziana* (1973).
- <sup>270.</sup> Buchloh (pozn. 253), s. 16. Společným znakem této skupiny je vedle skutečnosti, že zde máme co dočinění se členy Richterovy rodiny a malířem samotným, také charakter fotografií, podle kterých malíř obrazy vytvořil a jež se diametrálně odlišují od obrazového materiálu ze šedesátých let.
- <sup>271.</sup> Ibidem, s. 17.
- <sup>272.</sup> Butin (pozn. 181), s. 47.
- <sup>273.</sup> Pozn. 226.
- <sup>274.</sup> Richter (pozn. 9), s. 44-45.
- <sup>275.</sup> Ibidem.

## 9. Seznam zkratk

GRA - Gerhard Richter Archiv (Archiv Gerharda Richtera)

Archiv, jehož vznik inicioval sám malíř v roce 2005, úzce spolupracuje s kolínským ateliérem a mezi jeho hlavní úkoly patří podílení se na přípravě a pořádání publikací a výstav. Na konci minulého roku dokončil archiv soupis malířových dosavadních realizací. Instituce má velké plány do budoucna; od roku 2009 mají vycházet jednotlivé soupisové svazky celého malířského a sochařského díla Gerharda Richtera.

SKD - Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (Státní sbírky Dráždany)  
Volba Dráždán jako centra (nejen) badatelského zájmu o dílo Gerharda Richtera nebyla náhodná; již v roce 2004 přenechal Richter svému rodnému městu rozsáhlý konvolut prací, který s ostatními výpůjčkami ze soukromých i veřejných sbírek představuje bezpochyby nejobsáhlejší soubor Richterových veřejnosti zpřístupněných děl. Prostory Galerie nových mistrů v Albertinu procházejí v současnosti rekonstrukcí. Její dveře se návštěvníkům se znovu otevřou na jaře nadcházejícího roku.

č. kat. - číslo katalogu

## 10. Literatura

### Katalogy k výstavám

Jürgen Harten (Hrsg.), *Gerhard Richter: Bilder 1962-85* (kat. výst.), Köln 1986, s. 18.

*Gerhard Richter*, Ausstellungskatalog Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (kat. výst.), Band II, Ostfildern-Ruit 1993.

Hans-Ulrich Obrist (Hrsg.), *Gerhard Richter: 100 Bilder* (kat. výst.), Ostfildern Ruit 1996.

Dieter Schwarz, *Gerhard Richter. Übersicht* (kat. výst.), Köln 2000.

Julian Heynen (Hrsg.), *Gerhard Richter: Bilder 1999* (kat. výst.), Köln 2000.

*Gerhard Richter: Bilder 1996-2001* (kat. výst.), Düsseldorf 2002.

Robert Storr, *Gerhard Richter. Forty Years of Painting* (kat. výst.), New York 2002.

Roger Buergel – Ruth Noack, *Documenta 8* (kat. výst), Köln 2007.

*Gerhard Richter. Abstract paintings* (kat. výst), Ostfildern-Ruit 2008.

Götz Adriani (Hrsg.), *Gerhard Richter. Bilder aus privaten Sammlungen* (kat. výst.), Ostfildern-Ruit 2008.

Markus Heinzemann - Uwe M. Schneede - Siri Hustveld - Botho Strauss, *Gerhard Richter. Übermalte Fotos* (kat. výst.), Köln 2008.

Ulrich Wilmes (Hrsg.), *Gerhard Richter. Abstrakte Bilder* (kat. výst.), Ostfildern-Ruit 2008.

Paul Moorhouse, *Gerhard Richter. Portraits* (kat. výst.), London 2009.

### **Monografie, slovníky, sborníky**

Stephan Aust, *Der Baader-Meinhof Komplex*, Hamburg 1985.

Martin Henatsch, *Gerhard Richter, 18. Oktober 1977*, Frankfurt am Main 1988.

Fred Jahn, *Gerhard Richter: Atlas*, München 1989.

Hendrik Birus – Dieter Borchmeyer – Dorothea Kuhn et al., *Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke: Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Frankfurt am Main 1991, Band 23.

Hans-Ulrich Obrist (Hrsg.), *Sils*, Köln 1992.

Hans-Ulrich Obrist (Hrsg.), *Gerhard Richter: Text. Schriften und Interviews*, Köln 1993.

*Texte zur Kunst*, 7. Jahrgang, Nr. 26, Juni 1997.

Hubertus Butin, *Zu Richters Oktober-Bildern*, Köln 1991, Kai-Uwe Hemken, *Gerhard Richter. 18. Oktober 1977*, Frankfurt am Main und Leipzig 1998.

Alexander Theraux, *Anleitung eine Farbe zu lesen*, Hamburg 1998.

Bernard Balkenhol – Heiner Georgsdorf (Hrsg.), *x mal documenta X. Über Kunst und Künstler der Gegenwart*, Kassel 1998.

Jan Baleka, *Modř: barva mezi barvami*, Praha 1999.

Bejamin H. D. Buchloh – Jean Francois Chevrier – Armin Zweite et al., *Four essays on Atlas*, Barcelona 2000.

Robert Storr, *Gerhard Richter. October 18., 1977*, New York 2000.

Babette Richter, *Der Andere. Interviews – Versuch einer Annäherung*, Köln 2000.

Dietmar Elger, *Gerhard Richter, Maler*, Köln 2001.

Dietmar Elger, *Gerhard Richter. Firenze*, Ostfildern-Ruit, 2001.

Hans-Ulrich Obrist (Hrsg.), *Sils*, Köln 2002.

Astrid Kasper, *Gerhard Richter: Malerei als Thema der Malerei*, Berlin 2003.

Suzanne Pagé – Hans – Ulrich Obrist, *Gerhard Richter: War Cut*, Köln 2004.

Fontini Ladaki, *Richter: Moritz*, Athen 2004.

Hubertus Butin – Stephan Gronert (Hrsg.), *Gerhard Richter: Editionen 1965 – 2004*, Ostfildern-Ruit 2004.

Vasilij Kandinskij, *Über das Geistige in Kunst*, Bern 2004.

Roman Kubička – Jiří Zelinger, *Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství*, Praha 2004.

Stefan Gronert, *Gerhard Richter, Portraits*, Ostfildern-Ruit 2005.

Uwe M. Schneede, *Gerhard Richter in der Hamburger Kunsthalle*, Hamburg 2006.

Moshe Zuckermann (Hrsg.), *Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte XXXIV.*, Göttingen 2006.

Felix Krämer – Christine von Oehsen (Hrsg.), *Bildnisse in der Hamburger Kunsthalle*, Hamburg 2006.

Dietmar Elger - Hans-Ulrich Obrist (Hrsg.), *Gerhard Richter. Text. Schriften, Interviews, Briefe*, Köln 2008.

Ulrich Wilmes, *Gerhard Richter. Abstrakte Bilder*, Köln 2008

Robert Storr, *Gerhard Richter. Die Cage-Bilder*, Köln 2009.

Ulrich Wilmes, *Gerhard Richter. Zur Entstehung der Abstrakten Bilder*, Köln 2009.

Robert Storr, *September: A history painting by Gerhard Richter*, New York 2009.

### **Články:**

Jim Lewis, Gerhard Richter: Betty, *Artforum*, October 1993.

Klaus Krüger, Der Blick ins Innere des Bildes. Ästhetische Illusion bei Gerhard Richter, *Pantheon* LIII, 1995.

.

Jürgen Hohnmeyer, Selbstentblößung in Schmelz und Wut, *Spiegel*, Nr. 13, 1996.

Gislind Nabakowski, Heilig, heilig, heilig! Trügerischer Weichmacher-Realismus: Gerhard Richter in Nimmes, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 165, 18. 7. 1996.



David Galloway, Quick-change Master, *Art News*, March 2002.

Petr Kováč, Richterovy fotografie kapitalistického režimu, *Právo*, 25. 2. 2005.

Josef Chuchna, Jít na Richtera? Jak se to vezme, *Mladá Fronta*, 4. 3. 2005.

-mah-, Pracovníci banky kurátory, *Lidové noviny*, 8. 8. 2005.

Ingolf Kern, Ich bin Kunst, *Monopol*, Nr. 4, 27. 7. 2006.

Martina Tučková, Co bych byl bez tebe, *Literární noviny*, 4. 8. 2006.

Marta Filipová, Prehistorie vizuálních studií, *Ateliér*, č. 7, 2007.

Olga Wewerka, Zpatky do budoucnosti, *Ateliér*, č. 16-17, 2007.

Frank Weiffen, Der Weg ist bereit, *Kölner Stadt-Anzeiger*, 13. 10. 2008.

Georg Imdahl, Aus der Kiste gefischt. Gerhard Richter lässt sich in die Werkstatt schauen. Zwei Ausstellungen im Rheinland feiern den Kölner Künstler, *Kölner Stadt-Anzeiger*, 14. 10. 2008.

Georg Imdahl, Exzesse des Sichtbaren, *Kölner Stadt-Anzeiger*, 16. 10. 2008.

Ingeborg Schwenke-Runkel, Richter eröffnet Werkschau im Schloss, *Kölner Stadt-Anzeiger*, 16. 10. 2008.

Annette Schroeder, Wenn Gewitter übers Papier ziehen. Das Museum Morsbroich überrascht mit übermalten Fotografien des gebürtigen Dresdners, *Kölnische Rundschau*, 17. 10. 2008.

Michael Kohler, Gerhard Richter: Übermalte Fotografien. Zigarette nach dem Schaffenrausch, *Art*, 17. 10. 2008.

Christiane Hoffmann, Zufällige Bilder für den zweiten Blick, *Welt*, 19. 10. 2008.

Stefanie Stadel, Wie die Dinge laufen. Zweimal Richter: Köln zein seinen abstrakte Gemälde, und Leverkusen macht bekannt mit den übermalten Fotografien, *Hannoversche Allgemeine Zeitung*, 2008, č. 253, 28. 10. 2008.

Leonore Leonardy, Richter, klein und groß, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, č. 48, 2008, 30. 11., s. R4.

Lisette Lignano, Documenta 12, *Afterall*, Issue 19, Autumn/Winter 2008.

Stephan Koldehoff, Rausgeworfen und aufgehängt, *Süddeutsche Zeitung*, 9. 1. 2009.

Jiří Machalický, Picasso 21. století, *Lidové noviny*, 12. 3. 2009.

Martina Buláková, Gerhard Richter, Picasso současnosti, bilancuje ve Vídni, *Mladá Fronta Dnes*, 16. 3. 2009.

Jan Skřivánek, Gerhard Richter, *Art & Antiques*, č. 4, 2009,

Magdalena Platzová, Od půdy do sklepa - 3 x v Albertině, *Respekt*, 29. 4. 2009.

Petr Wolf, Gerhardův strýček Rudi, *Reflex*, 2009, č. 32, 6. 8.

## **11. Internetové zdroje**

<http://manager-magazin.de>.

<http://magazine/reviews/butin/butin11-05-08.asp>.

<http://www.perlentaucher.de/buch/11788.html>.

<http://www.perlentaucher.de/buch/29425.html>.

<http://gerhard-richter.com/videos/?p=2>.

<http://rp-online.de/public/article/leverkusen/659063/Ausstellung-des-Jahres.html>.

<http://rp-online.de/public/article/leverkusen/624603/Privates-von-Gerhard-Richter.html>.

<http://rp-online.de/public/article/leverkusen/626847/Die-Anbetung-des-Herrn-Richter.html>

<http://rp-online.de/public/article/leverkusen/627203/Uebermalen-Gerhard-Richter-stellt-aus.html>.

[http://www.rp-online.de/bergischesland/leverkusen/nachrichten/leverkusen/Gerhard-Richter-lockte-Kunstinteressierte\\_aid\\_627470.html](http://www.rp-online.de/bergischesland/leverkusen/nachrichten/leverkusen/Gerhard-Richter-lockte-Kunstinteressierte_aid_627470.html).

<http://www.ksta.de/koeln/artikel/1218660685785.shtml>.

<http://ksta.de/html/artikel/1218660692373.shtml>.

<http://reflex.cz/Clanek37133.html>.

[http://kultura.idnes.cz/jit-na-richtera-jak-se-to-vezme-den-vytvarneum.asp?c=A050303\\_184615vytvarneumkot](http://kultura.idnes.cz/jit-na-richtera-jak-se-to-vezme-den-vytvarneum.asp?c=A050303_184615vytvarneumkot).

<http://novinky.cz/kultura/50714-richterovy-fotografie-kapitalistickeho-realismu.html>.

[http://literarky.cz/index\\_o.php?p=clanek&id=2583](http://literarky.cz/index_o.php?p=clanek&id=2583).

[http://zpravy.idnes.cz/gerhard-richter-picasso-soucasnosti-bilancuje-ve-vidnikipiv/kavarna.asp?c=A090316\\_134803\\_kavarna\\_bos](http://zpravy.idnes.cz/gerhard-richter-picasso-soucasnosti-bilancuje-ve-vidnikipiv/kavarna.asp?c=A090316_134803_kavarna_bos).

<http://reflex.cz/Clanek35672.html>.

<http://art-magazin.de/kunst/11375/?mode=print>.

<http://kunsttexte.de/2008-4/stein-swen-3/PDF/stein.pdf>.

## 12. Resumé

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Oeuvre eines der bedeutendsten Künstler der Gegenwart, Gerhard Richter. In Dresden geborene und seit 1983 in Köln lebende Richter gilt als der teuerste Maler des heutigen Kunstmarkt und von der Kunstkritik wurde er als „*Picasso des 21. Jahrhunderts*“ bezeichnet.

Im Fokus unseres Interesses steht die zwölfteilige Serie *4. Jan. – 15. Jan. 2000*, die zu einer umfangreichen Gruppe von übermalten Fotografien gehört. Mit dieser Technik – Öl auf Fotografie – beginnt Richter im Jahre 1986 resp. 1989. Bisher unbekannter Strang des facettenreichen Werks von Richter wurde erst im 2008 im Rahmen der Ausstellung *Gerhard Richter. Übermalte Fotos* im Museum Morsbroich in Leverkusen gezeigt.

Bei dem Arbeitsprozess verwendet Richter ein langes selbst gebasteltes Rakel, das er sonst bei der Arbeit an den abstrakten Bildern benutzt. Der Maler zieht das Foto durch die noch feuchte Farbe auf dem Rakel ein, oder er tunkt das ein und vorsichtig wieder abhebt. Die Ergebnisse, die durch die Lust auf einen befreienden manipulativen Akt, entstehen, überraschen selbst den Künstler. Das Wechselspiel zwischen dem Schein und der Realität, zwischen der Malerei und der Fotografie, zwischen dem, was man sieht und dem, was man nur ahnen kann, zieht diese kleine Werke wie eine rote Fahne durch.

Die Serie *4. Jan. – 15. Jan. 2000* zeigt den Malers Sohn Moritz in verschiedenen Positionen, der aber meistens bloß teilweise zu sehen ist. Richter verwendete in diesem Fall einen von seinen kleinformatischen Spachtel, mit dem er die noch feuchte Farbschicht waagrecht bis auf eine dünne Partie wieder abkratzte.

Der Künstler malt besonders gerne die Portraits von seinen Familienmitgliedern. Die Anfänge dieser Beliebtheit findet man bei Richter

bereits in den früheren 60er Jahren. Im Jahre 1961 flieht Richter zusammen mit seiner Frau durch Berlin nach Düsseldorf um ein neues Leben und eine damit verbundene neue Malerphase anzufangen. Nach der direkten Konfrontation mit den Pionieren des Poparts, Roy Lichtenstein und Andy Warhol, entwickelte Richter einen spezifischen malerischen Stil: den sogenannten Fotorealismus. Vorlagen für seine Bilder fand Richter in Zeitschriften und im Werbematerial, aber auch in seinem privaten Fotoalbum. Die Bildnisse der Verwandten von Richter zeigen anonyme, neutrale Personen, wo auf ein Verhältnis zwischen dem Maler und der Figur auf dem Bild bloß der Titel hinweist.

Im Jahre 1995 malte Richter eine Reihe von Bildern mit dem Titel *S. mit Kind*, die seine dritte Frau und ihren gemeinsamen Sohn in ganz privaten Momenten darstellen. Diese Serie markiert im Richters Werk einen Bruch. Im Unterschied zu den älteren Bildnissen, zeigen neue Porträts von Richter einen gewissen Mut mit verbundener Intimität und legen solche höchst private Relationen ganz offen. Der wesentliche Teil der vorliegenden Arbeit besteht darin, die Serie von übermalten Fotos in Kontext der anderen Bildnisse von Richters Kindern einzuordnen. Richter malt als fast einziger Künstler der Gegenwart überhaupt noch Porträts, ein Thema, das mit dem Einstieg neuer Medien in die Malerei, an seiner Prestige verlor.

Richter studierte zwischen 1950 und 1956 an der Kunstakademie Dresden, wo er eine traditionelle Malereiausbildung bekam. Zweifellos besuchte er auch dortige Sammlungen im Zwinger, wo er Meisterwerke von Rubens und Caspar David Friedrich bewunderte, so wie die Porträts von Rembrandt. Mit seinen Familienbildern zeigte sich Richter als ein direkter Erbe der langen Tradition von Porträtgattung. Seine Bildnisse erlauben uns einen Blick ins sonst unzugängliche Private von Richter zu werfen und auf Grund ihrer autobiographischen Hintergründe lassen sich ganz private Interpretationen rekonstruieren.

## 13. Textové přílohy

### 13.1. Biografie Gerharda Richtera v bodech

- **1932** Gerhard Richter se narodil 9. února v Drážďanech. Dětství prožil v Reichenau a Waltersdorfu v Horní Lužici. Richterova matka, Hildegarda Richter, rozená Schönfelder, byla dcera známého pianisty a v Richterovi podporovalo jeho umělecké vlohy. Otec Horst Richter se živil jako učitel.
- **1939 – 1945** Během druhé světové války byl Richterův otec a oba jeho strýcové povoláni do války; z fronty domů se vrátil pouze otec. Richterova mentálně zaostalá teta Marianne zahynula jako oběť v nacistickém programu eutanazie. Rodina se z Drážďan přestěhovala na venkov v domnění, že se jí tam lépe podaří přečkat válku.
- **1945** V únoru bombardovala spojenecká letadla Drážďany; Richter žil v té době u tety poblíž města, aniž by bombardování slyšel.
- **1948** Úspěšné dokončení studií na obchodní škole v Žitavě.
- **1949** Studium scénografie Žitavě.
- **1950** Neúspěšný pokus o zapsání se na drážďanskou Akademii výtvarných umění. Zaměstnán jako podnikový malíř ve státní firmě Dewag v Žitavě.
- **1950** Zahájení studia na Akademii výtvarných umění v Drážďanech.

- **1953** Prezenční studium nástěnné malby v ateliéru profesora Heinze Lohmara.
- **1955** Cesty do Západního Německa a Paříže.
- **1956** Závěrečná diplomová práce v drážďanském Deutsches Hygiene Museum. Nástěnná malba s názvem *Radost ze života*.
- **1957** Tři roky trvající aspirantura na Akademii výtvarných v Drážďanech. Richter měl k dispozici vlastní ateliér a dostával měsíční plat. Sňatek s Marianne (Emou) Eufinger. Svatební cesta do Západního Německa
- **1959** Návštěva *Dokument 2* v Kasselu. Poprvé se tu Richter setkal s díly abstraktních expresionistů a informelisty.
- **1961** Plánovaný útěk přes Berlín do Düsseldorfu. Studium na tamější akademii v ateliéru Ferdinanda Macketanze.
- **1962** Přestoupení do ateliéru Karla Otta Götze. Maluje pod vlivem Jeana Debuffeta, Alberta Giacomettiho a Jeana Foutriera. Přátelství s Konrádem Luegem (později Fischerem), Manfredem Kuttnerem, Sigmarem Polkem a Blinky Palermem. První Richterova výstava *Manfred Kuttner/Gerhard Richter* v Galerii Junge Kunst, Fulda. Většinu z 37 vystavovaných děl malíř o rok později zničil. Richter začíná nové malířské období, první plátno v jeho přehledu prací tvoří *Stůl*.
- **1963** Demonstrativní výstava s Kuttnerem, Luegem a Polkem v Kaiserstrasse 31A, Düsseldorf. Akce a výstava happeningového



charakteru *Gerhard Richter/Konrad Lueg: Demontrace za kapitalistický realismus* v düseldorfském obchodním domě Berges.

- **1964** Ukončení studia. Výstava v Galerii Friedrich + Dahlem, Mnichov. První samostatná výstava v Galerii Schmela, Düsseldorf a v Galerii René Block, Berlín. Společná výstava s Luegem a Polkem v Galerii Parnass, Wuppertal.
- **1965** Richter vytváří první multiplum *Pes* v nákladu devíti kusů.
- **1966** Společná výstava se Sigmarem Polkem v Galerii h, Hannover. Narození dcery Babetty (Betty). Končí hlavní období fotorealismu. Pracuje na *Barevných tabulkách*.
- **1967** Docentura na Akademii výtvarných umění v Hamburku. Ocenění Junger Westen, Recklinghausen. Vznik jediného Richteraova filmu *Volker Bradtke*.
- **1968** Vznikají pohledy na města, krajiny a šedé kompozice.
- **1969** Richter zhodnocuje svůj materiál, který od počátku šedesátých let shromažďoval, a začíná ho třídit v *Atlasu*. Číslem jedna v Atlasu je *Stůl*. Maluje maríny, mraky a šedé kompozice.
- **1970** Společná cesta s Blinkym Palermem do New Yorku.
- **1971** Profesura na düseldorfské Státní umělecké akademii. Maluje krajiny, obrazový cyklus *Bridgit Polk* a *48 portrétů* pro Bienále v Benátkách.

- **1972** Jediný zástupce německého umění na 36. Bienále v Benátkách. Účast na *Dokumentech 5* v Kasselu.
- **1975** Maluje obraz *Turista*, maríny a portréty *Gilberta & George*.
- **1976** Začíná pracovat na abstraktních kompozicích.
- **1977** Maluje akvarely. Prostřednictvím Benjamina Buchloha poznává svoji druhou ženu, sochařku Isu Genzken (\*1948). Samostatná výstava v Centre Pompidou, Paříž.
- **1978** Roční profesura Nova Scotia College of Art, Halifax.
- **1979** Maluje abstrakce a velkoformátové *Tahy štětcem* pro instalaci v krajském odborném učilišti v německém Soestu.
- **1981** Cena Arnolda Bodeho, Kassel.
- **1982** Sňatek s výtvarnicí Isou Gentsken. Maluje *Svíce*.
- **1983** Stěhuje se z Düsseldorfu do Kolína nad Rýnem, kde se natrvalo usazuje.
- **1984** Po šestileté přestávce se opět vrací k malbě akvarelů.
- **1985** Maluje svíce, lebky a krajiny. Retrospektivní výstavy v Düsseldorfu, Berlíně, Bernu a Vídni. Cena Oskara Kokoschky, Vídeň.

- **1986** Vznikají abstraktní plátna.
- **1987** Maluje krajiny a abstrakce.
- **1988** Retrospektivní výstavy v Torontu, Chicagu, Washingtonu a San Franciscu. Profesura na Akademii výtvarných umění ve Frankfurtu nad Mohanem. Kaiserring der Stadt Goslar (ocenění). Vznik kontroverzního cyklu *18. říjen 1977*. Maluje asi svůj nejznámější obraz *Betty*.
- **1989** Maluje abstrakce a krajiny. *18 říjen 1977* prezentován poprvé v Museum Haus Esters, Krefeld; výstavu doprovázel obrovský mediální zájem. Samostatná výstava v Muzeu Boymans-van Beuningen, Rotterdam.
- **1991** Retrospektivní výstava v londýnské Tate Gallery.
- **1993** Vzniká série obrazů *I.G.* (Isa Gentzken). Vydání publikace Hanse-Ulricha Obrista, *Gerhard Richter: Text. Schriften und Interviews*, Köln 1993. Retrospektivní výstavy v Paříži, Bonnu, Stockholmu a Madridu. V březnu vyšlo speciální číslo britského uměleckého časopisu *Parkett*, ke kterému umělec vytvořil limitovanou edici obrazů.
- **1994** Ukončení profesury na Státní Akademii výtvarných umění v Düsseldorfu.
- **1995** Sňatek se Sabine Moritz (\*1970). Narození syna Mořice. Wolf Prize in Arts, Jeruzalem. Vznik obrazového cyklu *S. s děckem*, zátiší a abstrakcí.

- **1996** Přestěhování se do nového umělcem projektovaného domu a ateliéru ve čtvrti Hahnwald na předměstí Kolína. Narození dcery Elly Marie. Vzniká malířův *Autoportrét*.
- **1997** Zlatý lev na 47. Bienále v Benátkách. Ocenění Praemium Imperiale, Tokio. Účast na *Dokumenta 10* v Kasselu.
- **1998** Výstava *Krajiny* ve Sprengel Museum, Hannover. Wexner-Preis, Columbus, Ohio. Maluje *Kosočtverce*, maríny a abstrakce. Malíř ve svém ateliéru utrpěl infarkt. Trvalo téměř rok, než se znovu vrátil k práci.
- **1999** Retrospektivní výstavy ve Winterthuru, Drážďanech, Krefeldu a Tilburgu. Vznik *Černá-červená-zlatá* pro budovu parlamentu v Berlíně a plátno *Sníh*.
- **2000** Maluje *Mořice*, dvojportrét sebe a Benjamina Buchloha před kostelem Panny Marie v Drážďanech a abstrakce.
- **2001** Čestný doktorát na Univerzitě v Leuven. Vzniká třetí varianta *Mořice*.
- **2002** Putovní retrospektivní výstava v Muzeu moderního umění v New Yorku, Chicagu, San Franciscu a Washingtonu kuratorovaná Robertem Storrem u příležitosti výročí malířových 70. narozenin.
- **2004** Otevření tří výstavních prostor veřejnosti s díly Gerharda Richtera v Albertinu, Drážďany.
- **2006** Založení Gerhard Richter Archivu v Drážďanech.

- **2007** Uděleno čestné občanství města Kolína nad Rýnem. Vysvěcení jižního okna transeptu dómu v Kolíně nad Rýnem. Maluje *Ellu*.
- **2008** Výstava *Gerhard Richter. Abstraktní obrazy* v Muzeum Ludwig, Kolín nad Rýnem a Haus der Kunst, Mnichov (2009). Výstava *Gerhard Richter. Přemalované fotografie* v muzeu zámku Morsbroich, Leverkusen, Centre de la photographie, Ženeva a Fundación Telefónica, Madrid. Narození syna Theodora. Vydání publikace Dietmara Elgera a Hanse-Ulricha Obrista, *Gerhard Richter. Text. Schriften, Interviews, Briefe*, Köln 2008.
- **2009** Výstava *Gerhard Richter: Portréty* v National Portrait Gallery, Londýn.

Gerhard Richter žije a pracuje v Kolíně nad Rýnem.

### **13.2. Seznam děl Gerharda Richtera vystavených v českých muzeích a galeriích (1965 – 2006)**

#### **1968, červenec, Praha**

4. červenec – 28. červenec, Galerie Václava Špály, *Západoněmecká a západoberlínská avantgarda Lidicím*

*Strýček Rudi* (85), 1965, olej na plátně, 87 x 50 cm

#### **1997, březen-duben, Praha**

9. březen – 6. duben, České muzeum výtvarného umění v Praze, Dům u Černé matky Boží, *Pro Lidice. Padesát dva umělců z Německa*

*Strýček Rudi* (85), 1965, olej na plátně, 87 x 50 cm

**2003, květen-červen, Praha**

27. květen – 1. červen, Výstavní síň Mánes, *Art Prague 2*

**2005, únor-březen, Brno (řazení děl, čísla)**

11. únor – 20. březen, Dům umění města Brna, *Přehled*

*Přehled* (93), 1998, ofsetový tisk, 83 x 68 cm

*Abstraktní malba* (431-7), 1977, olej na překližce, 66 x 68 cm

*128 fotografií jednoho obrazu* (99), 1988, osm jednotlivých ofsetových tisků, zaskleno, 64 x 101 cm každé pole

*Abstraktní malba* (717-1), 1990, olej na plátně, 62 x 82 cm

*Strýček Rudi* (111), 2000, cibachrom, 87 x 50 cm

*Betty* (75), 1991, ofsetový tisk, 97 x 66 cm

*Abstraktní malba* (748-3), 1991, olej na plátně, 112 x 102 cm

25.10.96, 1996, olej na papíře, 29, 7 x 42 cm

26.10.96, 1996, olej na papíře, 29, 7 x 42 cm

27.10.96, 1996, olej na papíře, 29, 7 x 42 cm

28.10.96, 1996, olej na papíře, 29, 7 x 42 cm

*Katedrální zákoutí (98)*, 1998, cibachrom, 78 x 55 cm

*Rokle (87)*, 1997, cibachrom, 75 x 54 cm

*Malá koupající se*, 1996, cibachrom, 53 x 38 cm

*Abstraktní malba (829-13)*, 1995, olej na plátně, 82 x 62 cm

*Kassel (78)*, 1992, ofsetový tisk, 42 x 59 cm

*Kapuce (88)*, 1996, ofsetový tisk, 18 x 25 cm

*Abstraktní malba (836-4)*, 1996, olej na plátně, 36 x 41 cm

*Abstraktní malba (841-1)*, 1997, olej na alucobondu, 29 x 37 cm

*Abstraktní malba (841-2)*, 1997, olej na alucobondu, 29 x 37 cm

*Demo (91)*, 1997, ofsetový tisk, 50 x 61 cm

*Černá, červená, zlatá*, 1999, syntetický smalt, zaskleno, 36 x 36 cm

*Orchidej (103)*, 1998, ofsetový tisk, 30 x 37 cm

*Abstraktní malba (837-5)*, 1996, olej na plátně, 81 x 71 cm

*Abstraktní malba (837-6)*, 1996, olej na plátně, 81 x 71 cm

*Ofélie (96)*, 1998, cibachrom, 102 x 116 cm

*Guildenstern* (95), 1998, cibachrom, 102 x 116 cm

**2005, červenec-srpen, Praha**

20. červenec – 28. srpen, Výstavní síň Mánes, *Europe in Art*

**2006, červenec-říjen, Praha**

4. červenec – 22. říjen, Galerie hlavního města Prahy, Městská knihovna, *Co bych byl bez tebe*

*Strýček Rudi* (85), 1965, olej na plátně, 87 x 50 cm

*Šedá* (334), 1973, olej na plátně

*Bez názvu* (451), olej na plátně

**14. Soupis obrazové přílohy**

**Internetová adresa a literatura obsahující reprodukce:**

**Richter 2009**

[www.gerhard-richter.com](http://www.gerhard-richter.com) (oficiální webové stránky Gerharda Richtera)

**Storr**

Robert Storr, *Gerhard Richter. Cage-Bilder*, Köln 2009.

Obr. I., Gerhard Richter. Foto: Richter 2009.



Obr. II., Gerhard Richter, *Strýček Rudi* (85), 1965, olej na plátně, 87 x 50 cm, Galerie Hlavního města Praha, Lidická galerie. Foto: Richter 2009.

Obr. III., Gerhard Richter, *Přehled* (93), 1998, ofsetový tisk na kartonu, 82, 2 x 68, 2, soukromá sbírka. Foto: Richter 2009.

Obr. IV., Gerhard Richter, *Atlas*, panel 53, 1967, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München. Foto: Richter 2009.

Obr. V., Gerhard Richter, *Atlas*, panel 468, 1989, olej na fotografii přimontovaný na kartonu, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München. Foto: Richter 2009.

Obr. VI., Gerhard Richter, *Atlas*, panel 469, 1989, olej na fotografii přimontovaný na kartonu, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München. Foto: Richter 2009.

Obr. VII., Gerhard Richter, *25. 3. 86*, 1986, olej na fotografii, 99, 4 x 77, 8 cm, soukromá sbírka. Foto: Richter 2009.

VIII., Gerhard Richter, *Sils* (79), 1992, 15, 6 x 11 cm, ofsetový tisk, soukromá sbírka. Foto: Richter 2009.

IX., Gerhard Richter, *Kassel* (78), 1992, ofsetový tisk na ofsetovém papíru přemalovaný lakem na kartonu, 42 x 59, 3 cm, soukromá sbírka. Foto: Richter 2009.

XII., Karl Otto Götz při práci v ateliéru na akademii v Düsseldorfu v roce 1959. Foto: [www.artnet.de](http://www.artnet.de), 22. 10. 2009.

X., Gerhard Richter při práci v ateliéru. Foto: Richter 2009.

XI., Vnější strana stěrky s barevnými nánosy. Foto: Storr.

XII., Gerhard Richter v ateliéru při malbě abstraktních pláten. Foto: Storr.

XIII., Gerhard Richter v ateliéru při malbě abstraktních pláten. Foto: Storr.

XIV., Gerhard Richter, *Cage I* (897-1), 2006, olej na plátně, 290 x 290 cm, Tate Modern, London. Fáze číslo 1. Foto: Storr.

XV., Gerhard Richter, *Cage I* (897-1), olej na plátně, 290 x 290 cm, Tate Modern, London. Fáze č. 2. Foto: Storr.

XVI., Gerhard Richter, *Cage I* (897-1), olej na plátně, 290 x 290 cm, Tate Modern, London. Fáze číslo 3. Foto: Storr.

XVII., Gerhard Richter, *Cage I* (897-1), olej na plátně, 290 x 290 cm, Tate Modern, London. Fáze číslo 4. Foto: Storr.

XVIII., Gerhard Richter, *Cage I* (897-1), olej na plátně, 290 x 290 cm, Tate Modern, London. Fáze číslo 5. Foto: Storr.

XIX., Gerhard Richter, *Cage I* (897-1), olej na plátně, 290 x 290 cm, Tate Modern, London. Fáze číslo 6. Foto: Storr.

XX., Gerhard Richter, *Cage I* (897-1), olej na plátně, 290 x 290 cm, Tate Modern, London. Fáze číslo 7. Foto: Storr.

XXI., Gerhard Richter, *Cage I (897-1)*, olej na plátně, 290 x 290 cm, Tate Modern, London. Fáze číslo 8. Foto: Storr.

XXII., Gerhard Richter, *Cage I (897-1)*, olej na plátně, 290 x 290 cm, Tate Modern, London. Fáze č. 9. Foto: Storr.

XXIII., Richterova malířská aparatura. Foto: Storr.

XXIV., Gerhard Richter, *3. Březen 03, 2002*, olej na fotografii, 9, 8 x 15, 1 cm, soukromá sbírka. Foto: Richter 2009.

XXV., Gerhard Richter, *4. březen 03, 2003*, olej na fotografii, 9, 7 x 15, 1 cm, soukromá sbírka. Foto: Richter 2009.

XXVI., Gerhard Richter, *18. duben '05, 2005*, olej na fotografii, 10 x 14, 7 cm, soukromá sbírka. Foto: Richter 2009.

XVIII., Gerhard Richter, *Fextal Piz Lagrev, 1992, 1992*, olej na fotografii, 8, 9 x 12, 8 cm, soukromá sbírka. Foto: Richter 2009.

XXIX., Gerhard Richter, *8. 2. 92, 1992*, olej na fotografii, 14, 5 x 10, 1 cm, soukromá sbírka. Foto: Richter 2009.

XXX., Gerhard Richter, *Stůl (1), 1962*, olej na plátně, 90 x 113 cm, soukromá sbírka. Foto: Richter 2009.

XXXI., Gerhard Richter, *Skupina stromů (628/1), 1987*, olej na plátně, 72 x 102 cm, Sprengel Museum, Hannover. Foto: Richter 2009.

XXXII., Gerhard Richter, *14.8.94*, 1994, olej na fotografii, 9, 9 x 14, 9 cm, soukromá sbírka. Foto: Richter 2009.

XXXIII., Gerhard Richer, *30. list. 1999*, 1999, olej na fotografii, 10, 1 x 14, 8 cm, soukromá sbírka. Foto: Richter 2009.

XXXIV., Gerhard Richter, *28.2.98*, 1998, olej na fotografii, 10 x 14, 8 cm, soukromá sbírka. Foto: Richter 2009.

XXXV., Gerhard Richter, *Bez názvu*, 1999, olej na fotografii, 10, 2 x 15 cm, soukromá sbírka. Foto: Richter 2009.

XXXVI., Gerhard Richter, *Bez názvu (11. listopad 1999)*, 1999, olej na fotografii, 10 x 15 cm, soukromá sbírka. Foto: Richter 2009.

XXXVII., Gerhard Richter, *Bez názvu*, 1999, olej na fotografii, 10, 2 x 15 cm, soukromá sbírka. Foto: Richter 2009.

XXXVIII., Gerhard Richter, *5. leden 2000 (Florencie)*, 2000, olej na fotografii, 12 x 12 cm, soukromá sbírka. Foto: Richter 2009.

XXXIX., Gerhard Richter, *29.1.2000 (Florencie)*, 2000, olej na fotografii, 12 x 12 cm, soukromá sbírka. Foto: Richter 2009.

XXXX., Gerhard Richter, *25.12.99 (Florencie)*, 1999, Olej na fotografii, 12 x 12 cm, soukromá sbírka. Foto: Richter 2009.

XXXXI., Gerhard Richter, *22.1.2000 (Florencie)*, 2000, olej na fotografii, 12 x 12 cm, soukromá sbírka. Foto: Richter 2009.

XXXXII., Gerhard Richter, *16. 5. 07*, 2007, olej na fotografii, 16, 6 x 12, 3 cm, soukromá sbírka. Foto: Richter 2009.

XXXXIII., Gerhard Richter, *Cage VI (897-6)*, detail, 2006, olej na plátně, 300 x 300 cm, Tate Modern, London Foto: Storr.

XXXXIV., Gerhard Richter, *S. s děckem (827-1)*, 1995, olej na plátně, 36 x 41 cm, Hamburger Kunsthalle. Foto: Richter 2009.

XXXXV., Gerhard Richter, *S. s děckem (827-2)*, 1995, olej na plátně, 41 x 36 cm, Hamburger Kunsthalle. Foto: Richter 2009.

XXXXVI., Gerhard Richter, *S. s děckem (827-3)*, 1995, olej na plátně, 52 x 62 cm, Hamburger Kunsthalle. Foto: Richter 2009.

XXXXVII., Gerhard Richter, *S. s děckem (827-4)*, 1995, olej na plátně, 52 x 56 cm, Hamburger Kunsthalle. Foto: Richter 2009.

XXXXVIII. / Gerhard Richter, *S. s děckem (827-5)*, 1995, olej na plátně, 61 x 51 cm, Hamburger Kunsthalle. Foto: Richter 2009.

XXXXIX. / Gerhard Richter, *S. s děckem (827-6)*, 1995, olej na plátně, 62 x 72 cm, Hamburger Kunsthalle. Foto: Richter 2009.

XXXXX / Gerhard Richter, *S. s děckem (827-7)*, 1995, olej na plátně, 36 x 51 cm, Hamburger Kunsthalle. Foto: Richter 2009.

XXXXXI / Gerhard Richter, *S. s děckem* (827-8), 1995, olej na plátně, 46 x 41 cm, Hamburger Kunsthalle. Foto: Richter 2009.

XXXXXII., Gerhard Richter, *Atlas*, 1978, panel 394, fotografie na kartonu, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München. Foto: Richter 2009.

XXXXXIII., Gerhard Richter, *Betty* (425-4), 1977, 30 x 40 cm, olej na dřevě, soukromá sbírka. Foto: Richter 2009.

XXXXXIV., Gerhard Richter, *Betty* (425-5), 1977, olej na dřevě, 50 x 40 cm, soukromá sbírka. Foto: Richter 2009.

XXXXXV., Gerhard Richter, *Předvedení* (671-2), 1988, olej na plátně, 112 x 102 cm, Museum of Modern Art, New York. Foto: Richter 2009.

XXXXXVI., Gerhard Richter, *Mrtvá* (667-1), 1988, olej na plátně, 62 x 67 cm, Museum of Modern Art, New York. Foto: Richter 2009.

XXXXXVII., Oběšená Ulrike Meinhof. Foto: Archiv Gerharda Richtera.

XXXXXVIII., Gerhard Richter, *Betty* (663-5), 1988, olej na plátně, 102 x 72 cm, Saint Luis Art Museum. Foto: Richter 2009.

XXXXXIX., Gerhard Richter, *Podobizna dívky* (672-1), 1988, olej na plátně, 67 x 62 cm, Museum of Modern Art, New York. Foto: Richter 2009.

XXXXXX., Gerhard Richter, *Atlas*, panel 614, fotografie na kartonu, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München. Foto: Richter 2009.

XXXXXXI., Gerhard Richter, *Atlas*, panel 615, fotografie na kartonu, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München. Foto: Richter 2009.

XXXXXXII., Gerhard Richter, *Mořic* (862-1), 2000, olej na plátně, 51 x 46 cm, De Pont Museum voor hedendaagse kunst, Tilburg. Foto: Richter 2009.

XXXXXXIII., Gerhard Richter, *Mořic* (862-2), 2000, olej na plátně, 62 x 52 cm, De Pont Museum voor hedendaagse kunst, Tilburg. Foto: Richter 2009.

XXXXXXIV., Gerhard Richter, *Mořic* (863-3), 2000/2001, olej na plátně, 62 x 52 cm, soukromá sbírka. Foto: Richter 2009.

XXXXXXV., Gerhard Richter, *Sníh* (861-2), 1999, olej na plátně, 56 x 51 cm, Museum Frieder Burda, Baden-Baden. Foto: Richter 2009.

XXXXXXVI., Gerhard Richter, *Ella* (903-1), 2007, olej na plátně, 40 x 31 cm, soukromá sbírka. Foto: Richter 2009.

XXXXXXVII., Gerhard Richter, *Autoportrét* (836-2), 1996, olej na plátně, 51 x 46 cm, soukromá sbírka. Foto: Richter 2009.

XXXXXXVIII., Gerhard Richter, *Září* (891-5), 2005, olej na plátně, 52 x 72 cm, soukromá sbírka. Foto: Richter 2009.

## 15. Obrazová příloha

### 15. 1. Obrazová příloha I

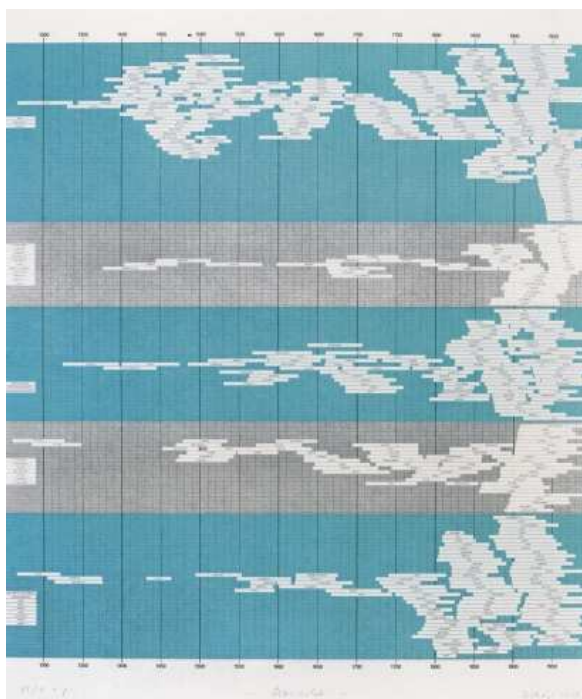


I / Gerhard Richter.

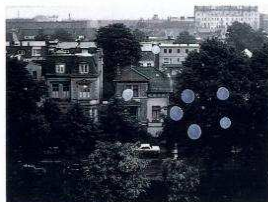


II / Gerhard Richter, *Strýček Rudi*.

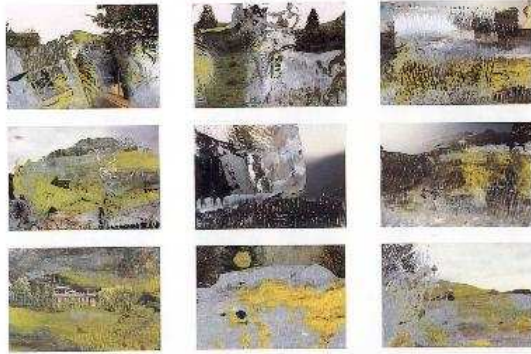




III / Gerhard Richter, *Přehled*.



IV / Gerhard Richter, *Atlas*.



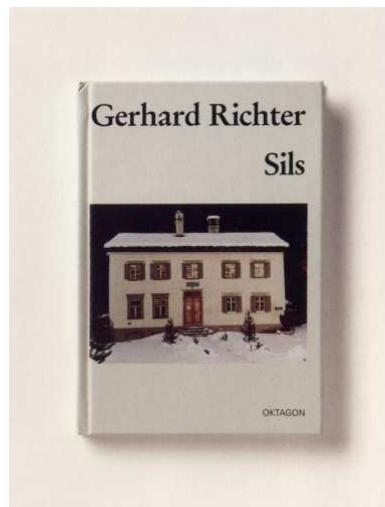
V / Gerhard Richter, *Atlas*.



VI / Gerhard Richter, *Atlas*.



VII / Gerhard Richter, 25.3.86.



VIII / Gerhard Richter, *Sils*.



IX / Gerhard Richter, *Kassel*.



X / Karl Otto Götz v ateliéru.



XI / Gerhard Richter v ateliéru.



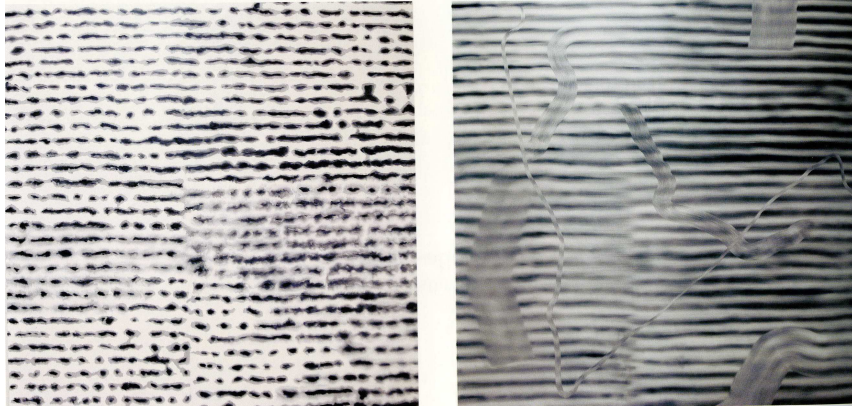
XII / Vnější strana stěrky.



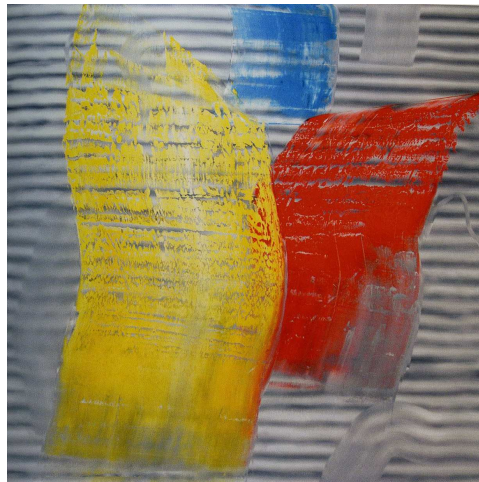
XIII / Gerhard Richter v ateliéru.



XIV / Gerhard Richter v ateliéru.



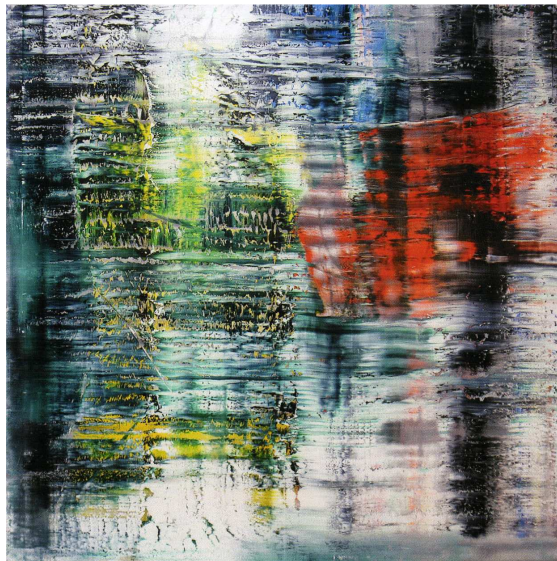
XV / Gerhard Richter, *Cage I*.



XVI / Gerhard Richter, *Cage I*.



XVII / Gerhard Richter, *Cage I*.



XVIII / Gerhard Richter, *Cage I*.





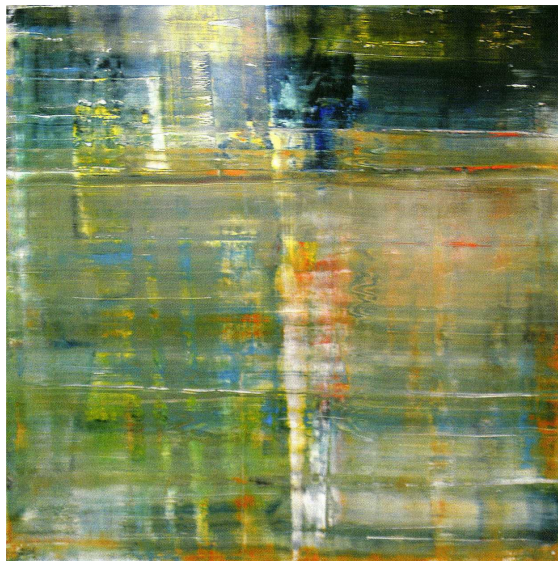
XIX / Gerhard Richter, *Cage I*.



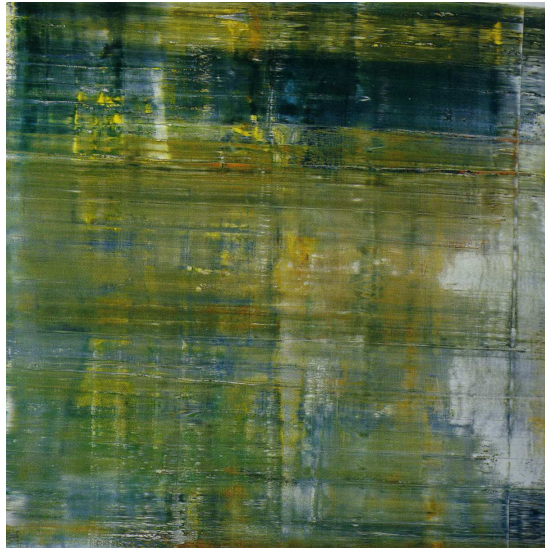
XX / Gerhard Richter, *Cage I*.



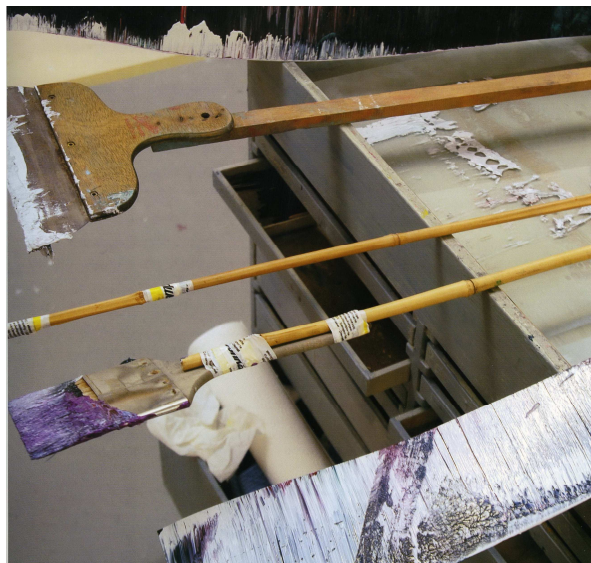
XXI / Gerhard Richter, *Cage I*.



XXII / Gerhard Richter, *Cage I*.



XXIII / Gerhard Richter, *Cage I*.



XXIV / Richterova malířská aparatura.



XXV / Gerhard Richter, 3. *Březen 03*.



XXVI / Gerhard Richter, 4. *Březen 03*.



XXVII / Gerhard Richter, *18. duben '05.*



XXVIII / Gerhard Richter, *Fextal Piz Lagrev.*



XXIX / Gerhard Richter, 8. 2. 92.



XXX / Gerhard Richter, *Stül*.



XXXI / Gerhard Richter, *Skupina stromů*.



XXXII / Gerhard Richter, *14.8.94*.



XXXIII / Gerhard Richter, 30. list. 1999.



XXXIV / Gerhard Richter, 28.2.98.





XXXV/ Gerhard Richter, *Bez názvu*.



XXXVI / Gerhard Richter, *Bez názvu* (11. listopad 1999).



XXXVII Gerhard Richter, *Bez názvu.*



XXXVIII / Gerhard Richter, *5. leden 2000 (Florence).*



XXXIX / Gerhard Richter, 29.1.2000 (*Florence*).



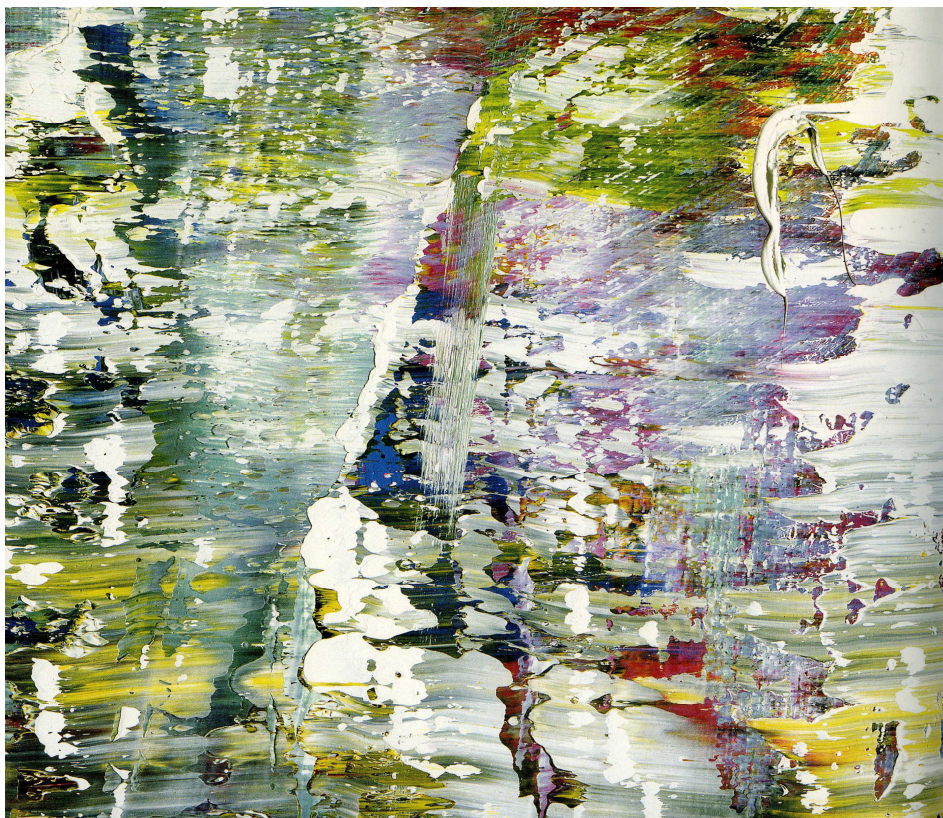
XXXX / Gerhard Richter, 25.12.99 (*Florence*).



XXXI / Gerhard Richter, 22.1.2000 (*Florence*).



XXXII / Gerhard Richter, 16. 5. 07.



XXXXIII / Gerhard Richter, *Cage VI*.



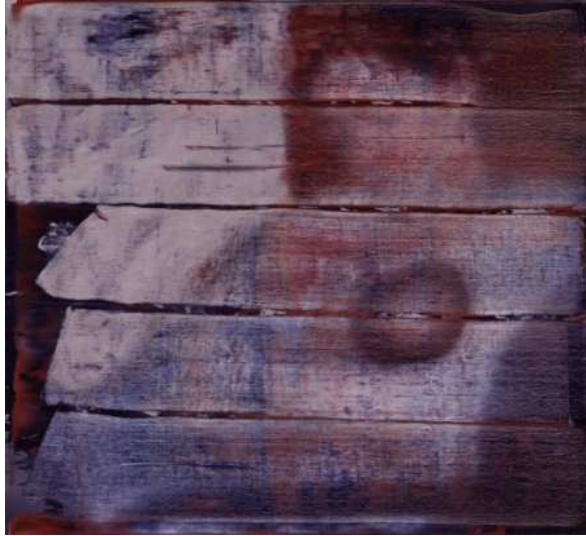
XXXXIV / Gerhard Richter, *S. s děckem*.



XXXXV / Gerhard Richter, *S. s děckem*.



XXXXVI / Gerhard Richter, *S. s děckem (827-3)*.



XXXXVII / Gerhard Richter, *S. s děckem*.



XXXXVIII. / Gerhard Richter, *S. s děckem*.



XXXXIX. / Gerhard Richter, *S. s děckem.*



XXXXX / Gerhard Richter, *S. s děckem.*





XXXXXI / Gerhard Richter, *S. s děckem*.



XXXXXII., Gerhard Richter, *Atlas*.



XXXXXIII., Gerhard Richter, *Betty*.



XXXXXIV., Gerhard Richter, *Betty*.



XXXXXV., Gerhard Richter, *Předvedení.*



XXXXXVI., Gerhard Richter, *Mrtvá.*

**diese  woche** Das Nachrichtenmagazin im STERN

**Selbstmord**

**Was alles schreit nach Lösung**

Naher sich Ulrike Meinhof das Leben, weil sie Unwissenheit über ihre Mitgefangenen nicht mehr ertragen konnte. Warum und unter Zuhilfenahme des norwegischen...

Das Foto zeigt Ulrike Meinhof in einem dunklen Raum, die Augen geschlossen, mit dem Kopf nach oben geneigt. Sie trägt eine weiße Bluse. Die Aufnahme ist in Schwarz-Weiß gehalten.

Das Foto der Terroristin Ulrike Meinhof. Die Strafanzeige an Frank-Helm von der Mauer, die sich in Berlin röhrt und so einen Strohmann. Damit verhängte sie ein am Freitagabend über Zelle.

XXXXXV., Oběšená Ulrike Meinhof.



XXXXXXVI., Gerhard Richter, *Betty*.



XXXXXVII., Gerhard Richter, *Podobizna dívky.*



XXXXXVIII., Gerhard Richter, *Atlas.*



XXXXXXIX., Gerhard Richter, *Atlas*.



XXXXXXX., Gerhard Richter, *Mořic*.



XXXXXXI., Gerhard Richter, *Mořic*.



XXXXXXII., Gerhard Richter, *Mořic*.



XXXXXXIII., Gerhard Richter, *Sníh*.



XXXXXXIV., Gerhard Richter, *Ella*.





XXXXXXV., Gerhard Richter, *Autoportrét.*



XXXXXXVI., Gerhard Richter, *Září.*

## 15. 2. Obrazová příloha II (Katalog)



1/ Gerhard Richter, *4. leden 2000*. Foto: Richter 2009.



2/ Gerhard Richter, *5. leden 2000*. Foto: Richter 2009.



3/ Gerhard Richter, *6. Ieden 2000*. Foto: Richter 2009.



4/ Gerhard Richter, *7. Ieden 2000*. Foto: Richter 2009.



5/ Gerhard Richter, *8. Ieden 2000*. Foto: Richter 2009.



6/ Gerhard Richter, *9. Ieden 2000*. Foto: Richter 2009.



7/ Gerhard Richter, *10. leden 2000*. Foto: Richter 2009.



8/ Gerhard Richter, *11. leden 2000*. Foto: Richter 2009.



9/ Gerhard Richter, *12. Ieden 2000*. Foto: Richter 2009.



10/ Gerhard Richter, *13. Ieden 2000*. Foto: Richter 2009.



11/ Gerhard Richter, *14. Ieden 2000*. Foto: Richter 2009.



12/ Gerhard Richter, *15. Ieden 2000*. Foto: Richter 2009.