

GYÁSZFRAGMENTUMOK

A Birkenau-sorozat helye Gerhard Richter életművében*

GERHARD RICHTER 1989 májusában készült sorozatán (*Sechs Fotos*, 2.5.89–7.5.89) hat kísérletes jelenet tárul fel: az azonos beállításból készült, életlen fényképek egy részén mintha egy cellájában kuporgó rabot látnánk a szűk és üres térben, míg kettőn hullát vagy eszméletlen testet vonzó felmeztelen alakok drámai kompozíciója sejlik fel. A harmadik képen látszik egyedül élesen Richter alakja, ahogy egy csíkos ingben guggolva mered maga elé, de valójában ő a képek többi szereplője is. A késleltetett zárkioldással és többszörös exponálással¹ készített evokatív jelenetekben értelmezéstől függően Richter – akitől nem áll távol a szerepjáték² – egyszerre ő és rab, elkövető és áldozat, avagy elesett, és az is, aki felsegíti. A lokalizálhatatlan szoba így börtöncellát vagy a koncentrációs táborok tereit idézi. Olyan időn kívüli, neutrális teret, ahová Richter talán éppen e két téma – a halott Andreas Baader, Gudrun Ensslin és Ulrike Meinhof börtönképei, illetve a Holokauszt-archívum – okán vonul vissza, hogy maga játssza újra a jeleneteket.³ A fényképek készítése idején a német médiában még heves viták zajlottak az év elején⁴ bemutatott 18. *Oktober* 1977-sorozatáról, amellyel a rendkívül ambivalens megítélésű Rote Armee Fraktion és annak művészeti ábrázolhatósága a – szakmai közegen jóval túllépve – közbeszéd tárgyává

vált. Másrészt a terrorizmus reprezentációja kapcsán a Holokauszt ábrázolhatósága is újra és újra felmerül a sorozatról kialakult diskurzusban. Richter fotó-performansa egyfelől vizuális reflexió⁵ műve rendkívül megosztó recepciójára, másfelől annak a jele, hogy a sorozat tervezése és készítése alatt felvetett kérdések számára sem zártak le annak megfestésével. Ezek az önarcképeken, melyeken a gyász, az empátia, a magány és a tanácstalanság keveredik, az *Oktober* után keresi önnön pozícióját és perspektíváit. Ehhez a feltételezhető kontinuitáshoz hozzátartozik a közvetlenül a *Sechs Fotos* előtt, címei fordított kronológiai sorrendjével visszautalást sejtető grandiózus sorozat, a *Januar, Dezember, November* (1989).⁶ Mintha

1 Az *Atlas*-ban található számos kísérleti fotó között szerepel több multi-expozícióval készült is (lásd pl. *Doppelbelichtungen*, 1970 [Atlas: 58–61]). Gilbert & George portréihoz Richter multi-expozíciós fényképeket készít (Gilbert & George, 1975 CR: 379–381–2).

2 További performatív önpotrék: *Selbstportrait*, 1970 (Atlas: 62; 63), *Selbstportrait mit Maske*, 1972 vagy a szintén rabot imitáló *Selbstportrait als Gefangener*, 1966.

3 Kaja Silverman szerint Richter sorozata a hatvanas években látott és azóta is kísértő Holokauszt-fotókkal való utalásként értelmezi. Achim Borchardt-Hume hasonló megállapításokra jut, míg Robert Storr az *Oktober* szellemiségével rokonítja. (Kaja Silverman: *Flesh of My Flesh*. Stanford University Press, Stanford, 2009, 211–213; Achim Borchardt-Hume: 'Dreh Dich Nicht Um': Don't Turn Around. Richter's Paintings of the Late 1980s. In: Mark Godfrey-Nicholas Serota (eds.): *Gerhard Richter: Panorama. A retrospective*. Tate, London, 2011, 168; Robert Storr: *Gerhard Richter: October 18, 1977*. New York, MoMA, 2000, 116).

4 Az *Oktober*-sorozatot a Krefeld-i Museum Haus Esters-ben mutatták be 1989 februárjában.

* A szerző az Emberi Erőforrások Minisztériuma ÚNKP-1-17-1 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság programjának támogatásában részesült. A szöveg az MKE Képzőművészet-elmélet Tanszék *Gerhard Richter 85* című szimpóziumán (FUGA, Budapest, 2017. december 8.) elhangzott előadás szerkesztett változata.

a fotóalapú *Oktober* után, annak absztrakt alternatíváival ahhoz a nonfigurális stratégiához térne vissza, amit az 1987-ben Ensslin emlékének szentelt, hasonlóan nagyméretű absztrakt *Gudrun* jelez.⁷ Szintén ennek jegyében festi át PIETER H. BAKKER Schut *Stammheim* című könyvének⁸ huszonhárom oldalát (*Stammheim*, 1994), amelyből kiderül, hogy még hat évvel az *Oktober* után is új irányokat keres a téma feldolgozásához.

„Mindig egyformán vagyunk az állam és a terrorista” – mondta Richter a sorozat kapcsán egy interjúban. „Ha az emberek akasztva szeretnék látni [a RAF tagjait] mint bűnözőket, az csak az egyik oldal: van valami más is, ami további félelmet kelt az emberekben, nevezetesen, hogy ők maguk is terroristák.”⁹ A sorozat készítése idején pedig ezt jegyzi fel: „Az jelentené csak igazán [a náciik bűneinek] elbagatellizálását, ha azokat kizárólag nekik tulajdonítjuk, könnyedén felmentve magunkat a bűntudat alól.”¹⁰ A *Sechs Fotos* önarcképein ennek megfelelően Richter csak azáltal konstruálhatja meg (nemzeti és egyben egyéni) identitását, amennyiben elfogadja, hogy mint minden német, nem független sem az állam intézkedéseitől, sem a kezdetben annyiaknak szimpatikus RAF-tól, ahogy egy generációval előtte a náciik és a megsemmisített áldozatok is akár egyazon családból kerülhettek ki. HELMUT FRIEDEL hívja fel a figyelmet arra, hogy az 1965-ös családi fényképeken alapuló festményeken (*Onkel Rudi*, *Tante Marianne*), az elkövető és az áldozat nincs szétválasztva.¹¹ A *Wehrmacht*-egyenruhában mosolygó katona a családban akkor is „Rudi bácsi” marad, ha közben lelkes nemzetiszocialista lett belőle, aki az eutanáziaprogramban kivégzett Marianne néni mellé kerülhet a családi albumban.

A *48 Portraits* (1972) – amennyiben elfogadjuk BENJAMIN BUCHLOH gondolatmenetét – egy olyan irreális kulturális kánon „arcképcsarnoka”, amely egy nemzeti identitását kereső generáció bizalmatlanságának lenyomata

7 A szakirodalom meglepő módon szinte teljesen figyelmen kívül hagyja a *Gudrun*-t, noha az vitathatatlanul az *Oktober*-sorozathoz kapcsolódik. Ugyanez érvényes a *Stammheim*-re is.

8 Pieter H. Bakker Schut: *Stammheim: Der Prozess gegen die Rote Armee Fraktion*. Neuer Malik Verlag, Kiel, 1986.

9 Conversation with Jan Thorn-Prikker, 227. (Az idegen nyelvű szövegeket – amennyiben külön nem jelzem – saját fordításomban közlöm – Z.-K. B.).

10 Notes, 1988. In: *Text*, 200.

11 Helmut Friedel: *Aufgehoben im Bild – Zum Birkenau-Bild*. In: *Gerhard Richter. Birkenau*. Waltherr König, Köln, 2016, 10.



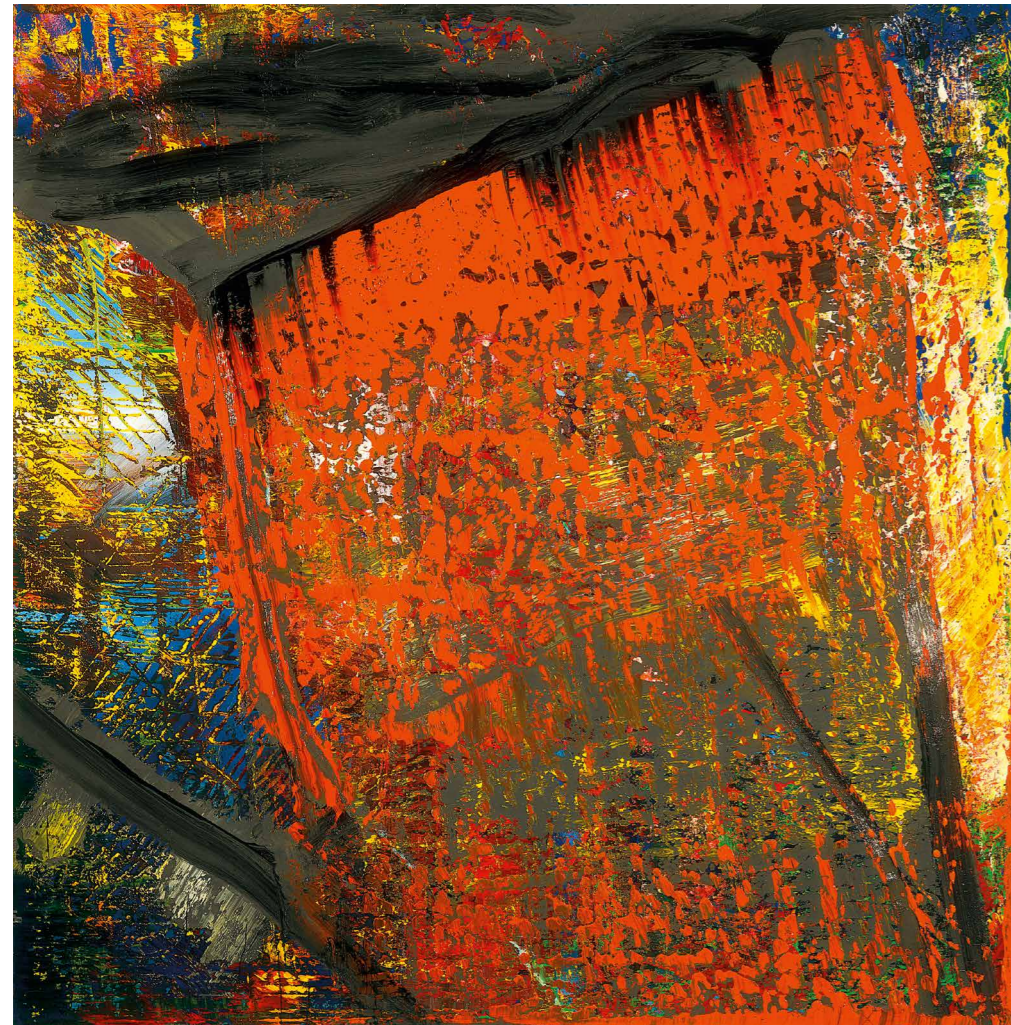
Gerhard Richter
Sechs Fotos (Hat fénykép), Május 3., 1989, fénykép, 35 × 50,8 cm (CR: 74b).
Sechs Fotos (Hat fénykép), Május 4., 1989, fénykép, 35 × 50,8 cm (CR: 74c).
Sechs Fotos (Hat fénykép), Május 6., 1989, fénykép, 35 × 50,8 cm (CR: 74e).
© 2011 Gerhard Richter – All rights reserved / Alle Rechte vorbehalten

mindenfajta paternális örökség, apafigura, példakép iránt. A Harmadik Birodalom által emelt velencei német pavilonban a 48 *portraits* egy olyan egyén retroaktív azonosulási kísérlete egy érvénytelené vált tradícióval szemben, aki átélte az apafigurákról, mindenekelőtt a Führerről ápolt kép¹² szételésének traumáját.¹³ A Reichstag teljes körű felújítása alatt, 1997-ben a német állam Richtert kérte fel, hogy egy új művet hozzon létre a bejárati csarnokba. Eredetileg menetelő táborig foglyokról készült felvételek alapján négy nagyméretű festmény készült volna a történelmileg terhelt épületbe, mementóként, hogy az újraegyesített Németországnak ugyanabban a fizikai és szellemi térben kell újraalkotnia nemzeti identitását, amelynek felszámolását éppen az újjáépített Reichstag kívánja reprezentálni.¹⁴ Számos variáció kidolgozása után végül a visszafogott, vertikális német zászlót formáló három üveglap, a *Schwarz, Rot, Gold* (1999) valósult meg. Ez volt a második alkalom Richter munkásságában, amikor végül inadekvát választásnak, spektakulárisnak vagy számára megfesthetetlennek ítélte a Holokauszt-archívumot. Harminc évvel korábban, 1967-ben az akkor még művészként dolgozó KONRAD LUEGGel terveztek egy kiállítást a Düsseldorf-i Galerie Niepelbe, amelyben különböző eszközökkel konfrontáltak

- 12 A megfestett arcképek „mögött” nem csak a látványosan kihagyott képzőművészek, bal- és jobboldali gondolkodók vagy épp a nők állnak, de ott kísért Richter egyik legkorábbi – és megsemmisített – portréja, a *Hitler* (1962) is.
- 13 Benjamin H. D. Bucloh: Divided Memory and Post-Traditional Identity: Gerhard Richter's Work of Mourning. In: *Gerhard Richter*. MIT Press, Cambridge MA, 2009 [1996], 86–88.
- 14 A Holokauszt-archívum ehhez gyűjtött szelekciója és a tervezés különböző fázisai nyomon követhetőek az *Atlas* lapjain (*Atlas*: 635–650).

Gerhard Richter

Gudrun, 1987
olaj, vászon, 250 × 205 cm (CR: 633)
Fondation Louis Vuitton, Paris, France
© 2013 Gerhard Richter – All rights reserved / Alle Rechte vorbehalten



volna Holokauszt- és pornóképeket, de végül lemondtak róla.¹⁵

Ahogy a *Sechs Fotos* közös térbe helyezi a Baader-Meinhof (ön)gyilkosságok és a megoldatlan feladatként kísértő Holokauszt-archívum formaproblémáit, a két téma az *Oktoberre* fókuszáló interjúkban is újra és újra összevetésre kerül. A terrorizmus szintén bizonytalan ábrázolhatóságával szemben, amelynél Richter végül a megvalósítás mellett döntött, maga hozza fel a meghíúsult kooperációt Lueggel.¹⁶ Egy másik interjúban az adornói esztétika nyomán a Holokausztot mint az abszolút iszonyat művészettől elzárt terét (legalábbis önmaga számára) megközelíthetetlennek ítéli: „A koncentrációs táborok tisztán borzalmasak voltak, megfosztva minden reménytől és ez olyasvalami, amit nem tudok megfesteni. A Baader-Meinhof nem ilyen: igyekeztem az ő reményeiket kiemelni a festményeken.”¹⁷ Azonban Richter szerint nincsenek sem vizuális tabuk, sem megfesthetetlen témák.¹⁸ Mint azt a későbbi interjúkban elmondja, a megfelelő forma volt az, ami hiányzott, „ami elviselhetővé teszi, és nem marad a látványosság szintjén.”¹⁹ Noha újra és újra szembeállítja őket, a RAF-archívum sikeres formába öntése az, amely Richtert a Holokauszt-archívummal való mintegy húsz éve félbehagyott feladatának átgondolására készíti.

Feltételezhető, hogy Richter számára a megfelelő forma szorosan összefügg azzal az igénnyel, hogy a rendelkezésére álló „nyers” képanyagból egy önálló, az archívum addigi rendjétől eltérő vagy azzal akár ellentétes narratív konstrukciót hozzon létre. Az *Oktober* kereteit is a RAF-archívum „tudattalanjából” felszínre hozott, „szinte akarata ellenére”²⁰ kirajzolódó kvázi-narratíva jelölte ki. A tizenöt festmény mindenekelőtt hosszadalmas szelekciós munka eredménye volt: Richter a sajtóban megjelent reprodukciókon, rendőrségi anyagokon

- 15 Richter többször beszámol erről az esetről, pl. Conversation with Jan Thorn-Prikker. In: *Text*, 226; MoMA Interview with Robert Storr, 2002. In: *Text*, 403. A projekt dokumentumai megtalálhatóak: *Atlas*: 16–23.
- 16 Conversation with Jan Thorn-Prikker, 226.
- 17 Interview with Gregorio Magnani, 223.
- 18 MoMA Interview with Robert Storr, 403. „Van költészet Auschwitz után” – válaszolja Richter Buchlohnak 1986-ban (Interview with Benjamin H. D. Bucloh, 1986. In: *Text*, 175).
- 19 Nicholas Serota: 'I have nothing to say and I'm saying it.' Conversation between Gerhard Richter and Nicholas Serota, Spring 2011. In Mark Godfrey-Nicholas Serota(eds.): *Gerhard Richter: Panorama. A retrospective*. Tate, London, 25.
- 20 Interview with Sabine Schütz, 1990. In: *Text*, 252.

kívül a RAF-tagok privát fotóit is megszerelve hatalmas anyagot halmozott fel. A festményekhez kiválasztott végső képanyagban az volt a legfeltűnőbb, ami kimaradt belőle: a csoport akcióinak, gyilkosságainak dokumentációi, a per képei, a teljes társadalmi kontextus. A három kiemelt tagon (Andreas Baader, Gudrun Ensslin és Ulrike Meinhof) kívül más alak nem jelenik meg a képeken, kivéve a Baader, Ensslin és Jan-Carl Raspe temetéséről készült festményen (*Beerdigung*), ahol a tömeg egyetlen elmosódott masszává olvad össze a három koporsó körül, míg a Baader, Raspe és Holger Meins 1972-es letartóztatását ábrázoló két képen (*Festnahme I-II*) senki sem látható.

„A képek politikai aktualitása jóformán semmit sem jelent nekem”²¹ – hangsúlyozza Richter, aki ezzel szemben újra és újra kiemeli, hogy sorozatát a személyes döbbeneten és gyászon keresztül egyúttal egy elvont (ilyen értelemben is a történelmi festészet hagyományával dialektikus relációban álló) halál-tematika határozza meg: a RAF-tagok öngyilkossága (vagy kivégzése) számára az ideológia, az elnyomó hatalom erőszakos megdöntésének lehetőségébe vetett hit szimbolikus halála is.²² Ennyiben az *Oktober* vásznait meghatározó áldozatok közeli felvételei messzire nyúlnak vissza: az értelmetlen, erőszakos halál már a hatvanas években jelen van olyan művekben, mint a sorozatgyilkosság áldozataivá vált nővérkenyévendékek sematikus portréi (*Acht Lernschwestern*, 1966) vagy az 1963-as *Tote* (amely az egy évvel korábban készült Warhol-festmény, a *129 Die in Jet!* párdarabja is lehetne). Azonban ahelyett, hogy warholi gesztussal festményekként demonstrálná a tragédia erodálódását, Richter személyessé (ilyen értelemben ismét reprodukálhatatlanná) tesz olyan képeket, amelyeket addig a média használt a RAF ellen, ugyanakkor a „terror klónozásának” (W. J. T. Mitchell)²³ eszközével a RAF használt a médián keresztül az állam ellen. A tagok tragédiájának nyilvános felvállalása, „újrateremtése”²⁴ a megfestésükben ölt testet:

Jan Thorn-Prikker: „Ön minden részletében osztozik a [rendőrségi felvételekben

- 21 Notes 1989. In: *Text*, 213.
- 22 Uo.
- 23 Wö. W. J. T. Mitchell: A kimondhatatlan és az elképzelhetetlen. Szó és kép a terror idején. Ford. Horváth Gyöngyvér. In: Szőnyi György Endre-Szauter Dóra (szerk.): *A képek politikája*. W. J. T. Mitchell válogatott írásai. JATEpress, Szeged, 2008 [2005], 267–284.
- 24 Interview with Gregorio Magnani, 221.



Gerhard Richter
Gegenüberstellung II (Konfrontáció II), 1988
olaj, vászon, 112 × 102 cm (CR: 671-2)
The Museum of Modern Art (MoMA), New York, USA
© Gerhard Richter – All rights reserved / Alle Rechte vorbehalten

konstruálódó] tekintettel. A festményen keresztül osztozik annak iszonyatában. És mégis, a festmények merőben különböznek a rendőrségi felvételektől. Gerhard Richter: Ez volt a szándékom. Talán így tudnám leírni a különbséget: ebben a sajátos helyzetben a fotográfia az iszonyatot idézi elő, míg a festmény – ugyanazzal a motívummal – inkább a gyászt. Ez nagyon közel áll ahhoz, amit elterveztem.”²⁵

A másolás tehát gyászmunka, amelyben Richter a fénykép és a festmény közti médiumváltáson keresztül dolgozza át a rettenetet részvétté. Azonban ha „az események képi megisméltése egyfajta módja a megértésüknek,”²⁶ ennek feltétele az az intim szelekció, a képek megközelítőleg életnagyságúra nagyítása és bizonyos fényképek kivágása is, ami mind hozzátartozik ehhez a gyászmunkához. A szelekció formai vezérfonala a RAF-archívumban újra és újra megjelenő zsáner, a portré lett. A halottak portréinál talán csak azok megdöbbentőbbek, amelyek még életükben készültek: a három *Gegenüberstellung (Szembesítés)* a jókedvűnek tűnő Ensslin-nel,²⁷ de különösen az eseményektől időben legnagyobb távolságban álló ifjúkori portré Meinhofról (*Jugendbildnis*). Ezek a festmények, az események tudatában, halálraítéltek és egyben halottak képeként jelennek meg nőiük előtt a barthes-i *noéma* értelmében, akárcsak *Onkel Rudi* és *Tante Marianne* vagy az *Acht Lernschwestern* portréi.²⁸ A legpontosabb jelző ezekre a képekre Freud, az esztétikában bevetté vált fogalma, az *unheimlich*, azaz a *kísérteties*, melynek alapvető természete, hogy a megszo-

- 25 Conversation with Jan Thorn-Prikker, 229.
- 26 Notes for a Press Conference..., 202.
- 27 A három fotó, amellyel Richter dolgozott, valójában Ensslin akarata ellenére készült. A fotós egy festménybe fűrt kémelönyiláson keresztül készítette a képeket a vialatósobában tartózkodó elítéltről (Danchev, 1. m., 18.)
- 28 „...Van egy másfajta *punctum* („Stigma”) is, nemcsak a részlet. Ez az új *punctum*, amely már nem formai, hanem intenzitásbeli mozzanat, az Idő, a *noéma* (az *Ez volt!*) fájdalmas hangsúlyozódása, ennek sallangtalan ábrázolása.” Roland Barthes: *Világoskamra*. Ford. Ferch Magda. Európa, Budapest, 1985 [1980], 108.



Gerhard Richter
Fotos aus Büchern
(Fotók könyvekből)
(Atlas: 19), 1967
66,7 × 51,7 cm
Städtische Galerie
im Lenbachhaus
und Kunstbau
München, Munich,
Germany
© Gerhard
Richter – All rights
reserved /
Alle Rechte
vorbehalten

nem csak azért hátborzongatóak, mert tudjuk, mi lesz a sorsa a rajta látható embereknek, hanem azért is, mert *valahonnan* ismerősek, mert minden családi albumban találhatók hasonló képek, szinte mindenkiről készült olyan kissé dacos, formális jellegű fotó, mint amilyen Meinhof ifjúkori portréja. Richter a hatvanas években írta látszólag totálisan banális fotófesményeiről, mint a *Klorolle* vagy a *Flämische Krone* (1965), hogy mikor a fotográfia „normalitása” (objektivitásának illúziója) a megfestés révén a „Másikká” válik, sokkal döbbenetesebb, mint Dalí vagy Bacon műveiben, ahol ez expliciten jelenik meg.²⁹ 2001-ben portréi kapcsán úgy fogalmaz „Nekem [Francis Bacon-nel szemben], nem kell eltorzítanom az arcot. Sokkal félelmetesebb, ha a maga banalitásában festem meg, ahogy a fotón látom.”³⁰ Ennek egy lehetséges szélső foka az, amit HANNAH ARENDT nyomán Richter a „gonosz banalitásának” nevez,³¹ olyan képeket jelölve ezzel, melyekben a banalitás és az iszonyat együttesen van jelen. Mint Arendt kimutatta, a náci emberiségellenes bűntetteit egy racionálisan felépített és működtetett, komplex államgépezet tette lehetővé, melynek szereplői, mint Adolf Eichmann vagy a Richter által megfestett Dr. Werner Heyde (*Herr Heyde*, 1965), önmagukban csupán egy bürokratikus rendbe ágyazódó, középszerű alakok.

Az emlékezetkultúra paradigmaváltását meghatározó Eichmann-pert (1961), majd a frankfurti Auschwitz-pert (1963–65) követő években kezdi gyűjteni Richter angol és amerikai katonai fotográfusok könyvekben

megjelenő felvételeit Bergen-Belsen, Buchenwald és Theresienstadt felszabadításáról, hogy aztán férfimagazinok képeivel konfrontálja őket.³² Nem Richter az egyetlen, aki a Holokauszt-archívum ambivalens recepcióját látva a pornóhoz fordul hasonlatért, hogy érzékeltesse: a mindent megmutatás, a tabu képeinek érzéki (akár perverz) vágya nem egyszer a hideg, objektív dokumentarizmusban ölt testet. ROLAND BARTHES és SUSAN SONTAG fényképezésről szóló klasszikus köteteikben vélhetően egymástól függetlenül egyaránt a pornográf felvételekhez nyúlnak hasonlatért, mikor a *tűrhetetlen képek* (Jacques Rancière)³³ ellentmondásait elemzik. Barthes e képek maximális banalítását (a *punctum* hiányát) és az egységes kompozíció érdektelenségét emeli ki, amely így teszi őket hasonlatossá a riportfotókhoz.³⁴ Sontag, akire kislánként elemi erővel hatottak a haláltáborok képei, a banalitást egy folyamat végének látja, melyben az iszonyat képei mind megszokottabbá válnak, ahogy a pornó képeinek tabuja végül éppolyan érdektelen, mint amennyire elsőre izgató.³⁵ A holokauszt-túlélő BORIS LURIE több művén montázsolt össze tábori foglyokat és meztelen modelleket, mint a híres *Railroad to America* (1963) esetében, ahol a vagonra felhalmozott csontsovány hullák közé fenekét kivillantó nő képét ragasztotta. Noha Richter nem készített montázsokat, de a reprodukciók életlenítésével annál kegyetlenebbül mošta össze azokat.³⁶ A nagyítások ugyanis az absztrahálódás olyan foka felé mutatnak, ahol meztelen test és meztelen test, a Holokauszt- és pornóképek többé nem különíthetők el. A homály indifferenciájában az iszonyat banalizálódását felváltja a banalitás iszonyata. A *blur*, a fotó objektivitására hagyatkozó Richter e „megszűntetve megőrzött” stílárius jegye is ennek a fenyegető potenciálnak a jelenlétét jelzi, mikor mindent, ha finoman is, de az indifferencia felé billent. Ahogy írja: „Az életlenséget azért használom, hogy a képen minden egyaránt legyen lényeges és lényegtelen.”³⁷

32 Benjamin H. D. Buchloh: *Gerhard Richter's Birkenau Paintings*. Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2016, 6.

33 Vö. Jacques Rancière: A tűrhetetlen kép. Ford. Erhardt Miklós. In: *A felszabadult néző*. Műcsarnok, Budapest, 2011 [2008], 59–72.

34 Barthes: *I. m.*, 45–46.

35 Susan Sontag: *A fényképezésről*. Ford. Nemes Anna. Európa, Budapest, 1981 [1973], 27–29.

36 *Fotos aus Büchern* (Atlas: 19); *Fotos aus Magazinen* (Atlas: 21), 1967.

37 Notes, 1964–1965, 33.

2008 február tizenegyedikén a *Frankfurter Allgemeine Zeitung* egy recenziót közölt GEORGES DIDI-HUBERMAN *Images malgré tout*³⁸ című kötetéről, annak német fordítása alkalmából. A cikk illusztrációjaként a könyvben elemzett *Sonderkommando*-fényképek egyike szerepel, amelyen a fényképet készítő „Alex” az V. krematórium gázkamrájából titokban dokumentálta az égetőgödörknél dolgozó társait.³⁹ Richter, aki évtizedek óta hű a napilaphoz, itt figyelte fel a számára ismeretlen fényképre.⁴⁰ Elmondása szerint, a cikk olvasása előtt a reprodukción a *Sonderkommando* tagjai „kertészeknek tűntek, akik épp a kerti hulladékot égetik el.”⁴¹ A békésnek, banálisnak ható jelenet és annak valós tartalma közti kontraszt nem múló sokként érte Richtert, aki kivágta és bekeretezte a reprodukciót, amely íróasztala feletti legszemélyesebb képek közé lett kiakasztva, emlékeztetőként egy sok éve el nem végzett feladat lehetséges megvalósítására.

A revelatív élmény érthető, amennyiben figyelembe vesszük, hogy ami ezeken a képeken rögzítve lett, az a Holokauszt-archívum „vakfoltján” helyezkedik el. A genocídium működtetése teljes mértékben hiányzik a náci fényképeiről, melyeknek – legalábbis bizonyos keretek között – a normalitás látszatát kellett kelteniük, ahogy törvényszerűen hiányzik a felszabadítók képeiről is. Így ami ezeken a fényképeken látható, annak semmilyen vizuális referenciája sincs a közösségi emlékezetben. A „kertészek” hátborzongató asszociációját tovább segíti, hogy a birkenauai gázkamrák túltelítődésével szükségessé vált égetőgödörk léte és használata kevésbé ismert tény. A *Sonderkommando*-fénykép Richter olvasatában banális, de éppen ellentétes természetű azzal, amit a felszabadítók képeiben mutatott fel. Míg az előbbi a kísérteties banalitás extrém foka, az utóbbi a sokkolóan transzparens, fokozatosan elbanalizálódó iszonyat.

Az „együttműködő áldozat”⁴² skizofrén szerepébe kényszerült *Sonderkommando* identitásválsága olyan tragédia, amely, mint láttuk, az apafigurák elvesztésétől a RAF-tagokig mindig is foglalkoztatta Richtert. Talán erre az analógiára erősít rá, mikor kijelenti Buchlohnak, hogy a *Birkenau* vásznain olyan sötét és erősen elmosódott *grisaille*-t használ majd, mint amilyen az *Oktober* volt.⁴³ Didi-Huberman könyvén keresztül pedig bebizonyosodik számára, hogy e fényképek radikális másságának érzete abból a náci és a többi áldozatok nagy részétől különböző tekintetből eredeztethető, amely a *Sonderkommando* speciális státuszából adódott a táborok hierarchiájában,⁴⁴ és amely e fényképekben egyedülálló módon rögzült. A titkos akcióban résztvevő *Sonderkommandósok* éppúgy az életüket kockáztatták a tábor működésének ellehetetlenítése érdekében, hogy e bizonyító erejű fényképek létrejöjjenek és kijussanak a lengyel ellenálláshoz, ahogy később a felkelés során maguk kíséreltek meg kitörni onnan. A birkenauai *Sonderkommandónál* senki sem jutott közelebb a tábor lerombolásához, míg a fényképeket annak reményében

38 Első kiadás: *Images malgré tout*. Les Éditions de Minuit, Paris, 2003. Angolul: *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*. University Of Chicago Press, Chicago–London, 2012.

39 Alberto Errera (másik nevén „Alex”): *Elgázostott testek élegetése a hamvasztógödörknél, a szabad ég alatt, az auschwitzi V. krematórium gázkamrája előtt, 1944.* augusztus. Ószi cím, Auschwitz-Birkenau Állami Múzeum (PMO neg. nos. 281). Ld. még: <http://auschwitz.org/en/gallery/historical-pictures-and-documents/extermination,11.html>

40 Noha nem kételkedünk állításában, érdemes felfigyelni rá, hogy Richter két alkalommal is kiválasztott már meg nem valósult projektjei gyűjtőmunkáinál egy-egy *Sonderkommando*-fényképet, mindkét esetben annak közismert, lényegesen módosított változatában. Ez magyarázza, hogy miért érhetette mégis a meglepetés erejével 2008-ban. Lásd: *Fotos aus Büchern* (Atlas: 19), 1967; *Holocaust* (Atlas: 635), 1997.

41 Julia Voss–Peter Geimer: Man kann Auschwitz nicht Abmalen. Gespräch mit Gerhard Richter. *FAZ.NET*, 2016. 02. 25., ld. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/gerhard-richter-im-interview-ueber-gemaeldezyklus-birkenau-14088410-p4.html> (utolsó letöltés: 2018. november 8.)

42 A *Sonderkommando* megítélése a táborok működése alatt és a felszabadítás után is ambivalens volt, sokan kollaboránsoknak tekintették őket.

43 Buchloh (2016): *I. m.*, 21.

44 Vö. Kékesi Zoltán: *Haladék. Holokauszt-emlékezet a kortárs művészetben*. Kijarat, Budapest, 2011, 31–33.

készítették, hogy a genocídium realitásával szembesítsék a kételkedő Európát. A táborok tehát mégsem voltak egészében „megfosztva minden reménytől,”⁴⁵ ahogy Richter vélte 1989-ben – így megfestésük lehetősége is felmerült.

Richter 2013 decemberében meghívta kölni műtermébe Didi-Hubermant, hogy – mint a művészettörténész fogalmaz – „e rendkívül szokatlan és épp ezért rendkívül komoly meghívás” során megmutassa, hogy a műterem falán lógó nagyméretű vásznak „még nincsenek megfestve.”⁴⁶ Didi-Huberman ekkor készült stúdiófotói egy steril és üres, fehérre meszelt teret mutatnak, hasonlót ahhoz, amelyben a *Sechs Fotos* fotóperformanszai játszódtak. A vélhetően jó ideje kiakasztott üres vásznak pedig hasonlóan aporikus helyzetet⁴⁷ sejtetnek, mint amilyenben a művész 1989 májusában volt. Richter Didi-Hubermant, a dilemma „forrását” keresi fel, hogy valamiképpen segítsen döntenie azokról a fényképekről, amelyekről 2011-ben még azt mondta NICHOLAS SEROTÁNAK, hogy teljesen valószínűtlennek tartja a megfestésüket.⁴⁸

Ekkor már jó ideje kísérletezett egy olyan forma kidolgozásával, amely egyszerre valószínűsíti meg az indifferencia élményének (az 1967-es kiállítási terv) és a differencia szándékának (*Oktober*) kettős ambícióját. Az *Atlasban* található tervek⁴⁹ mutatják, hogy az erőteljes *blur* és nagyítás mellett Richter a mindössze négy fényképből is igyekezett variációkon keresztül az *Oktober*-hez hasonló képalkotói stratégiával élni. Ennek érdekében módosította az eredeti sorrendet, tükrözéssel, forgatással, illetve szimmetriával is kísérletezett, kihasználva az első két fénykép közel azonos beállítását. A másik lapon a negyedik fényképet elhagyva oltárkép-jellegű kompozíció is felmerült. Mint az a stúdiófotókról rekonstruálható, a végleges verzió, amit grafitallal felvitt, az *Atlas* 807. lapján lévő két változat egy harmadik variációja: a bal szélső helyre a megtükrözött és enyhén elforgatott harmadik felvétel (*Neg. 282*) került, középen a megcserélt sorrendben az égetőgödörknél készült két fénykép (a *Neg.*

45 Interview with Gregorio Magnani, 223.

46 Georges Didi-Huberman: Out of the plan, out of the plane. In: Hans Ulrich Obrist (ed.): *Gerhard Richter: Pictures/Series*. Hatje Cantz, 2014, 155.

47 Lásd erről Didi-Huberman nyílt levelét: Georges Didi-Huberman: Die Malerei in Ihrem aporetischen Moment. In: *Gerhard Richter. Birkenau*, 31–55.

48 Serota: *I. m.*, 25.

49 *Studien für Birkenau* (Atlas: 807; 808), 2013.



Gerhard Richter
Fotos aus Büchern (Fotók könyvekből) (Atlas: 20), 1967
66,7 x 51,7 cm | Städtische Galerie im Lenbachhaus und
Kunstbau München, Munich, Germany | © Gerhard
Richter – All rights reserved / Alle Rechte vorbehalten

278 tükrözve, a *Neg. 277* érintetlenül), jobb szélre pedig, kilencven fokban elforgatva, az absztrakt jellegű negyedik (*Neg. 283*). Azonban 2014 augusztus harmadikán, mintegy hat évvel a *Frankfurter Allgemeine Zeitung* cikke után, Richter végső döntésével lépésről lépésre lefesti a grafittal felvitt vázlatokat, míg huszonötödikén elkészül a négy absztrakt festménnyel, amely maradéktalanul elrejtje referenciáit. A *Birkenau* mind struktúrájában, mind színeiben négy variációt alkot egy témára: a fekete-fehér, elmosódott *grisaille* négyzettrácsos szerkezetén keveredés nélkül jelenik meg a méregzöld és a bíborvörös festék kiegészítő színpárja, élesen elváló fragmentumokat képezve a felületen.

Benjamin Buchloh *Birkenau*-elemzésében azt állítja, hogy Richter végső válasza mindvégig határozott a mnemonikus ábrázolás lehetőségének eltörlésére vonatkozóan, legyen szó az *Atlas* fotómontázsairól, a Reichstag festményeiről vagy a *Birkenau* táblaképeiről. Az „emlékezés Szküllája és a spektakulum Kharübdisze között” végül az absztrakció „eltörlí” a traumatikus képeket.⁵⁰ Buchloh ezzel ahhoz a „modernista” megközelítéshez csatolja Richtert,

⁵⁰ Uo., 7–8; 29–34.

amely tagadja a haláltáborok ábrázolhatóságát és félrevezetőnek ítéli annak képi archívumát. A *Birkenau*, ha végső változatában és nem folyamat-jellegében szemléljük, egy jelentős, a Holokausztot nonfiguratív módon ábrázoló – olyan alkotók, mint RICHARD SERRA, FRANK STELLA PETER EISENMAN vagy épp BARNETT NEWMAN nevével fémjelzett – művészeti hagyomány egyfajta örökösének tűnhet. Richter döntése mögött azonban – mint azt a jelen esszé alátámasztani igyekszik – minden bizonynyal nem a *Sonderkommando*-fényképek „megfesthetetlensége”, vagy fotófestményként spektakuláris voltuk áll, sokkal inkább annak belátása, hogy a felvázolt fotófestményekben a személyes élmény, a banalitás mögött rejlő iszonyat nem válik autonóm narratívává, amely az *Oktober*-sorozatban lehetővé tette a differenciát horror és gyász között. A *Sonderkommando*-fényképek inherens narratíváját ugyan ki tudják „hangosítani”, de túl szűknek bizonyul az alkotói mozgástér, amely lehetővé tenné egy alternatív narratív konstrukció megvalósítását.⁵¹ Szintén erősen vitatható, hogy Richter sorozatában az absztrakció szembenállna a mnemomikus ábrázolással. Sokkal inkább dialektikus mozgásról van szó, hasonlóan az *Oktober* megelőző és az azt követő absztrakt „fázisokhoz”. Feltételezhető, hogy Richter végül a paradox banalitás helyett egyszerűen egy másik aspektust emelt ki: a *Sonderkommando*-fényképek immanens absztrakcióját. Didi-Huberman interpretációját követve a leolvasható – figurális – információ határainál kezdődő – absztrakt – *akciót*, amely a negyedik fényképet szinte olvashatatlanná teszi. A mögöttes döntések és dilemmák mélyebb mintázatai ugyanakkor csak a fentebb vizsgált, több évtizedes kontextusban rajzolódhatnak ki.⁵²

Ha a történelmi festészet egy hatalmi narratíva vizuális legitimációs eszköze, akkor Richter „történelem utáni történelmi festészet”⁵³ olyan kvázi- vagy pszeudo-narratívákat épít, amely nem csupán kikezdeni avagy idézőjelbe tenni kívánja a hegemon narratívát, de – mint a *48 Portrait* vagy az *Oktober* esetében – eleve bizalmatlan egy egységes narratíva megkonstruálhatóságával szemben. Richter, az életművön bűvópataként átvéló, mintegy hatvan éve tartó gyászmunkája, amit a drezdai Akadémián látott fényképek váltottak ki először, és legutóbb a *Birkenau* vásznain öltött testet, egy *eleve lezárhatatlanként* örökösen tovább épülő és dekonstruálódó ellen-narratíva, amely a teljes formakészletet bejárva a talált fényképtől a monokrómig⁵⁴ végül mindig visszatér abba a képek közti térbe, amit a *Sechs Fotos* vagy Didi-Huberman stúdiófotói dokumentáltak. CLAUDE LANZMANN szerint „a legsúlyosabb morális és művészi vétség egy olyan Holokausztnak szentelt mű létrehozása, amely azt elmúlnak tekinti.”⁵⁵ Richter ellen-narratívája ezzel összhangban olyan forma-fragmentumok közti folyamatos mozgásként írható le, amelynek morális pozíciója maga az elkötelezett elevenség.

⁵¹ Richter 2017-ben a Reichstagnak adományozta a sorozat méretarányos másolatát, szembe helyezve a *Schwarz, Rot, Gold*-dal, világos analógiát állítva és visszautalva sikertelen kísérletére.

⁵² Emellett a kérdéstől elválaszthatatlan az életmű egyik legkomplexebb, központi témája, az absztrakció és a mimézis dialektikája, amelyet itt nincs lehetőségem tárgyalni. Lásd ezzel kapcsolatosan például Hal FOSTER: *Semblance According to Gerhard Richter*. In: *Gerhard Richter*, 113–134; Benjamin H. D. Buchloh: *The Chance Ornament. Aphorisms on Gerhard Richter's Abstractions*. *Artforum International*, Vol. 50, No. 6 (2012), 168–178; illetve jelen folyóiratban Fehér Dávid írását.

⁵³ Erről lásd bővebben: Hornyik Sándor: *Idegének egy bűnös városban. Művészettörténetek és vizuális kultúrák*. L'Harmattan, Budapest, 2011, 117–137.

⁵⁴ „Most, a szürke monokrómokat nézve ismerem fel, hogy talán, biztos nem egészen tudatosan, ez volt az egyetlen módja annak, hogy megfessek a koncentrációs táborokat. Lehetetlen megfesteni az élet nyomorúságát, kivéve talán szürkével, hogy eltakarjam.” (Interview with Gregorio Magnani, 224).

⁵⁵ Claude Lanzmann: *From the Holocaust to the "Holocaust"*. In Stuart Liedman (ed.): *Claude Lanzmann's Shoah: Key Essays*. Oxford UP, Oxford, 2007 [1979], 35.

TOLNAY IMRE

ECSETTEL ÍRT IDŐ

Soha nem szűnő – Nádler István grafikai retrospektív

Rómer Flóris Művészeti és Történelmi Múzeum, Esterházy-palota, Győr
2018. november 25 – 2019. január 27.

geometriából gesztusokba

NÁDLER ISTVÁN hosszú, zárandoklat-szerű utakat jár be mintegy hat évtizede papíron és vásznon, ecsettel. A megtett út hossza is tetemes, eredménye fajsúlyos, a hazai kortárs festészet egyik legnagyobb, legmélyebb meritése. De Nádler számára a cselekvés, az úton levés „soha nem szűnő” cselekménye a legfontosabb. 1965 és 1972 között készült munkái erőteljesen stilizált táj- és térélmények geometrikus esszenciái. Monokróm színmezőkből összeálló, kontrasztos tér-szerkezetek és sík-viszonylatok, személyes jelekké redukált egyetemes szituációk, melyek mértani helyzetként, történéseként öltenek testet. A győri Esterházy-palota háromszög alaprajzú előterének késő-reneszánsz falsávjai és mészkö vak-árkádjai ezekkel a korai Nádler-művekkel fogadják a látogatót. Nádler István munkásságának e korai szakaszában a geometria redukáló, általánosító nyelven fogalmazta meg élményeit, gondolatait: gondolatait: a racionalitásra fókuszálva, a világ összefüggéseit „személytelen, vagy személyen túli jelentések előtérbe helyezésével” fogalmazta meg. Képépítési metódusa „általánosnak és tipikusnak tekinthető 70-es évekbeli kortársai körében, tehát rokon szemléletet mutat FAJÓ JÁNOS, GÁYOR TIBOR, MAURER DÓRA analitikus műveivel.”²

az út megélése

Grafikai retrospektívra hív az elegáns, álló fehér felületen jobbra tolódva négy meditatív függőleges fekete gesztust hordozó plakát. A tárlat emeleti termeibe lépve is ezzel találkozunk először. Nem lényegtelen dolog ez: lent, a múzeum aulájában korai előzményeként következetes mértani karakterű kép-egységei rendszerébe vont be Nádler, fent egy csendet

¹ Hegyi Lóránd: *Az új szeszibilitástól a meditatív festészetig*, 129–151. Budapest, Jelenkor Kiadó, 1995.

² Hegyi Lóránd i. m.

és hangot egyszerre megszólaltató fekete-fehér mű adja a kiállítás további hét, egymásba nyíló termék felütését. Bár, ha innen indulunk, ahogy egy-egy útba indító Nádler- és HEGYI LÓRÁND-szöveg indokolja, akkor az évszámok szerint az időben visszafelé haladnánk az életműben a közelmúlttól. A lényeg, hogy a művész korábbi formákban, geometriai együttállásokban megnyilvánuló képeit a cselekvő festés élményalapú, és egyben meditációs tevékenysége követi, amikor mindennapi rituális-intellektuális cselekedetként nyúl a festészethez. Ezek az élmények, ahogy Nádler fogalmaz, „bárhonnan érkehetnek” „legyen az a *Biblia*, bölcsélet, filozófia, fizika, irodalom vagy zene”. A művész által a sajátunknál egy sokkal erősebb szellemi közegbe kerülünk és egy megállíthatatlan folyamat részesei leszünk. Tapasztalatok útján indulunk, de a történetek fölé vivő élmények a művész szerint „a legnehezebben verbalizálhatók”. Ez az az emelkedett létélmény, melybe a telitalálat tárlatcím, mint soha nem szűnőbe beavat. Alig arany, inkább aranyló, finoman transzparens gesztusokat látunk, papíron, 2014-ből. Ezek egyik részének a fent és lent kapcsolata, a világ vertikális tengelye mentén tetten ért (vagy ott létrehozott) történet és veleje, másik részük vízszintesen elterülő, belső