



www.ec-aiss.it

Testata registrata presso il  
Tribunale di Palermo  
n. 2 del 17 gennaio 2005  
ISSN 1970-7452 (on-line)

© EIC · tutti i diritti riservati  
gli articoli possono essere riprodotti a  
condizione che venga evidenziato che  
sono tratti da www.ec-aiss.it

## Ottobre sfuocato: lo sguardo di Richter<sup>1</sup>

Diletta Sereni

“You do not see less, by looking at a field out of focus through a magnifying glass”  
Gerhard Richter

### 1. Introduzione

Quando dipinge il ciclo di quindici tele dal titolo *Oktober 19, 1977*, Gerhard Richter è ormai un pittore affermato. Ci lavora dal marzo al novembre 1988 e le tele vengono esposte per la prima volta a Krefeld, vicino Colonia, dal febbraio all'aprile 1989, nella Haus Esters, un edificio progettato da Mies Van der Hohe. Le opere si ricollegano esplicitamente alla vicenda della banda Baader-Meinhof, parte della Rote Armee Fraktion (RAF) e responsabile di numerosi attentati in Germania e non solo, a partire dai primi anni Settanta. Non è la prima volta che Richter rivolge la sua attenzione a eventi del recente passato tedesco e anche questa volta lo fa attraverso un lavoro che potremo definire di riappropriazione dell'evento a partire da quello che ne ha proposto l'immaginario mediatico. Il gruppo Baader-Meinhof si forma nell'ambito delle proteste giovanili della metà degli anni Sessanta, che in Germania erano indirizzate verso la resistenza del governo a riesaminare l'esperienza nazista per favorire un rapido ristabilirsi della normalità. La nascita ufficiale della RAF viene sancita il 14 maggio 1970, dopo la liberazione di Andreas Baader dal carcere di Tegel, orchestrata da Gudrun Enslin e Uriche Meinhof. Dopo le prime azioni dimostrative i componenti del gruppo si danno alla clandestinità rifugiandosi più volte all'estero. Si susseguono vari arresti e evasioni, ma già nell'estate del '72 tutti i fondatori della RAF erano in carcere. Il processo, anche per le polemiche riguardo alle condizioni carcerarie degli imputati, mobilita una enorme attenzione mediatica che diffonde una curiosità affascinata verso le storie personali dei terroristi e li porta a godere di una certa popolarità. A contribuire a questa forma inedita di celebrità ci fu l'interesse e talvolta l'appoggio da parte di alcuni intellettuali (Régis Debray durante la clandestinità e Jean-Paul Sartre durante il processo), senza dimenticare che proprio Uriche Meinhof era nota fino a qualche anno prima, anche televisivamente, come critica e giornalista della rivista *Konkret*.

---

<sup>1</sup> Comunicazione presentata al XXXVII congresso dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici, "Politica 2.0. Memoria, etica e nuove forme della comunicazione politica", Bologna, 23-25 ottobre 2009.



Le illustrazioni di due riviste che mostrano i corpi di Baader e Meinhof

La morte dei leader della RAF nel carcere di Stammheim, archiviata come suicidio molti anni dopo, ma di cui non si sono mai del tutto chiarite le dinamiche e i responsabili, ha prodotto dei risultati mediatici eccezionali, con la diffusione su giornali e televisione dei primi piani dei cadaveri e i dettagli delle celle, che facevano leva proprio sull'attenzione morbosa sollecitata dai protagonisti. I quadri di Richter prendono il titolo proprio dalla data di questo avvenimento: *Oktober 18, 1977*<sup>2</sup>.

## 2. Le opere

A scapito del titolo, valido ingannatore, Richter non dipinge solo la notte del 18 ottobre '77 di Stammheim: le quindici tele riprendono esplicitamente i materiali fotografici che vennero massicciamente diffusi sui canali mediatici e che rimandano a vari episodi della vicenda della RAF, sia precedenti (ritratti della Meinhof e della Enslinn, arresti, morte della Meinhof) che posteriori a quella data (funerale). Robert Storr<sup>3</sup>, nel saggio dedicato proprio a questo gruppo di quadri, approfondisce gli aspetti problematici legati alla ricezione dei quadri, o meglio, alla loro leggibilità da parte del pubblico. Secondo Storr, l'accoglienza di queste opere in Germania dipese in larga misura dall'ansia, l'ambivalenza, fino alla seduzione macabra che esercitarono sui tedeschi le morti dei terroristi, in quanto emblemi del punto più alto di tensione sociale del dopo-guerra. Come sottolinea anche Stefan Aust nel suo saggio dedicato alla storia della RAF:

“dal momento che, che anche quando erano ancora in vita, era capitato spesso che i fondatori della RAF si trasformassero in una tabula rasa, su cui proiettare i propri desideri, speranze, timori e sentimenti d'odio, simili transfert di massa si verificarono a maggior ragione quando l'opinione pubblica si ritrovò a confrontarsi con la notte di Stammheim”<sup>4</sup>.

La tensione che si creò intorno ai quadri di Richter, sembra dunque legata al rinnovamento dell'attenzione su una vicenda delicata e irrisolta, seguita da una coda di polemiche e, soprattutto dall'estero, di accuse sulla mancata accuratezza delle procedure di indagine<sup>5</sup>. Da più parti in Germa-

<sup>2</sup> Più precisamente, in questa data vengono trovati morti nelle proprie celle Andreaa Baader, Gudrun Enslinn e Jan Carl Raspe. Irmgard Moller viene trovata solo gravemente ferita, uscirà dal carcere nel '94 per motivi di salute. Uriche Meinhof invece è stata trovata impiccata nella sua cella più di un anno prima, il 9 maggio 1976.

<sup>3</sup> Storr, 2000.

<sup>4</sup> Aust, 2008, pag. 505.

<sup>5</sup> Una dettagliata descrizione delle indagini e degli atti trasmessi al pubblico o rimasti segreti si trova sempre in Aust, 2008.

nia a Richter venne addirittura imputato di proporre una celebrazione funebre dei membri della RAF, anche per alcune disposizioni riguardo al trattamento delle sue opere, che ne alimentarono un certo alone di “sacralità”: non vuole vernissage della mostra, impone importanti restrizioni per la riproduzione delle opere sulla stampa e non vuole che i quadri siano venduti separatamente e comunque non a breve.

Dopo la mostra a Krefeld, le opere viaggiano per due anni, prima in Germania e poi nel resto del mondo e infine tornano, come era previsto, al Museum für Moderne Kunst di Francoforte in qualità di prestito per dieci anni. Nel giugno del '95 si diffonde la notizia della vendita delle opere al Moma, e si annuncia il loro trasferimento a New York, alla fine del prestito a Francoforte. La notizia solleva ancora dissensi in Germania, soprattutto riguardo alla *leggibilità* che poteva avere negli Stati Uniti un'opera così profondamente legata alla storia nazionale tedesca. Richter e i suoi curatori invece motivano il trasferimento proprio per evitare che i quadri venissero travisati dalla polemica politica e scongiurare l'eventuale tensione che sarebbe potuta nascere nella città ospitante, Francoforte, sconvolta dalle azioni della RAF della generazione successiva alla banda Baader-Meinhof e toccata anche in alcuni membri della direzione dello stesso Museo<sup>6</sup>. Nelle sue dichiarazioni, Richter insiste soprattutto sulla necessità di sottrarre le opere a qualsiasi strumentalizzazione ideologica, condizione che poteva essere raggiunta solo sistemandole in una collezione importante. Benché probabilmente dettata da ragioni pratiche, la giustificazione teorica di Richter è interessante perché in qualche modo tenta di descrivere lo sguardo da rivolgere alle opere: se “teme” che in Germania sarebbero sempre rimaste intrappolate in una lettura politico-ideologica e trattate come *materiale illustrativo*, pensa che all'estero avrebbero avuto la possibilità di diventare *documenti*<sup>7</sup> di un lavoro essenzialmente artistico e essere investiti di una lettura puramente estetica.



*Erschossener 1*, 1988, 100 x 140 cm, olio su tela



*Erschossener 2*, 1988, 100 x 140 cm, olio su tela

In questo come in altri casi<sup>8</sup>, Richter lavora dunque su immagini legate alla storia tedesca, e insiste in particolare sulle resistenze che esse pongono alla rappresentazione, concentrandosi sulla possibilità o impossibilità di riappropriarsi di una memoria collettiva a partire dai materiali mediatici. L'ipotesi che proverò avanzare, attraverso una più precisa analisi delle immagini, è che il portato politico di queste immagini non stia nel tentativo di rileggere o re-interpretare la vicenda (celebrando o condannando i

<sup>6</sup> Storr, 2000.

<sup>7</sup> Storr, 2000.

<sup>8</sup> Penso a quadri come *Hitler, 1962* o *Onkel Rudi, 1965* o tutto il repertorio di immagini sui campi di concentramento raccolto e montato in Atlas, con cui Richter propone un discorso pittorico sul Nazismo. Con la tecnica del *photopainting* Richter si è avvicinato anche a eventi di cronaca, si veda ad esempio la serie *Tourist* del '75 e il quadro *Acht Lernschwwestern*, del '66.

terroristi, come gli è stato attribuito), ma vada riposizionato a un livello più astratto della rappresentazione, attraverso il quale Richter tenta di tradurre le pratiche discorsive con cui quella vicenda è stata raccontata attraverso i media.

### 3. Analisi

Per verificare se le circostanze e il dibattito che si sono creati intorno alle opere hanno una qualche rilevanza occorre però prima di tutto tornare sui testi e ricominciare da lì. La mia analisi si svilupperà in due momenti: prima cercherò di descrivere l'operazione di *montaggio* attraverso cui Richter assembla materiali eterogenei e passerò poi a descrivere gli effetti della *sfocatura* in quanto strumento pittorico che invece ricostruisce l'omogeneità del ciclo. Sottolineare la varietà dei materiali da cui parte Richter – e dunque la portata della sua operazione di montaggio – è tanto più importante se si considera invece la necessità di coesione che viene ribadita dall'artista riguardo al loro trattamento espositivo. I quindici quadri sono tratti da altrettante fotografie, estratte dalla più vasta raccolta di Richter dei materiali fotografici sulla RAF, di cui rimane traccia in *Atlas* (tavv. 470-479). Prendere in considerazione questi materiali e il loro contesto di produzione è pertinente se si considera che affiancare queste immagini non produce un racconto “pacifico” degli eventi, ma propone piuttosto degli accostamenti, delle *soglie*<sup>9</sup>, che sembrano rendere rilevante, più che l'immagine singola di per sé, il passaggio, lo scarto tra l'una e l'altra. Cinque immagini sono effettivamente collegate alla data che dà il titolo al ciclo e sono tratte dalle fotografie scattate dalla polizia subito dopo il ritrovamento dei corpi nel carcere di Stammheim, la mattina del 18 ottobre '77: il corpo impiccato di Gudrun Enslinn (*Erhängte*), la cella di Andreas Baader (*Zell*), il giradischi nella cella di Baader (*Plattenspieler*), il cadavere di Andreas Baader (*Erschossener*). Tutte le altre tele fanno però riferimento a momenti diversi dallo scandalo di Stammheim e provengono da contesti diversi: abbiamo un ritratto di Uriche Meinhof della fine degli anni Sessanta, diffuso per pubblicizzare *Bambule*, un suo documentario per la televisione (*Jugendbildnis*); due frames televisivi dell'arresto di Meins, Baader e Raspe, nel giugno '72 (*Festnahme*); tre immagini della Enslinn mentre viene condotta a un interrogatorio, nel carcere di Stammheim (*Gegenüberstellung*); altre tre sono primi piani del volto cadavere di Uriche Meinhof, con sul collo i segni evidenti della corda con cui si è impiccata nel maggio '76 (*Tote*), e infine una veduta panoramica della folla radunata al funerale di Baader, Enslinn e Raspe (*Beerdigung*).

Queste foto descrivono dunque diversi “regimi discorsivi” e suggeriscono ognuna una diversa costruzione dello sguardo. Viene individuato un punto di vista lontano e sopraelevato sia nel caso dei due frames televisivi che della foto dei funerali: in entrambi i casi si tratta di immagini prodotte da un occhio “mediatico” in cui si descrive un osservatore esterno, uno sguardo non partecipato, che attraverso la veduta generale gode di una presa visiva sull'intero svolgersi dei fatti.

---

<sup>9</sup> È a partire dalla teoria del montaggio di Eizenstein che l'efficacia patemica dell'opera viene cercata proprio nelle procedure di raccordo tra materiali eterogenei, dove il dialogo tra le immagini si innesta sulle soglie di frattura dei diversi registri espressivi. Nel caso qui analizzato l'eterogeneità che viene a delinarsi, e che fa funzionare queste soglie patemiche, è piuttosto, come cercherò di mostrare, quella dei regimi discorsivi.



*Festnahme 1*, 1988, olio su tela, 92 x 126 cm



*Festnahme 2*, 1988, olio su tela, 92 x 126 cm



*Beerdigung*, 1988, olio su tela, 200 x 320 cm



*Plattenspieler*, 1988, 62 x 83 cm, olio su tela

Nel caso invece delle immagini legate al ritrovamento dei corpi nelle celle di Stammheim, la foto è trattata come strumento di sapere, come documento, come prova (ad es. il giradischi in quanto supporto mezzo per introdurre la pistola con cui Baader si è sparato); si viene così a descrivere uno sguardo estremamente ravvicinato, che indaga, *vuole sapere* e che possiamo inserire in una forma di inchiesta, in cui si valorizza la pragmatica di osservazione. Un'ulteriore avvicinamento avviene con il trittico *Tote*

(immagini a pag. 9): anche qui si tratta di un occhio pragmatico o, più precisamente, dell'occhio competente di uno specialista, che ispeziona (il corpo), indaga (la ferita), sanziona (la morte).

Un esempio del lavoro dell'eterogeneità che si viene a creare nell'opera, e di come l'efficacia patetica si produca proprio sulla soglia tra un'immagine e l'altra, è proprio l'accostamento di *Tote* con *Jugendbildnis*. Vengono cioè accostate due forme di *posa* fotografica, di cui viene valorizzata l'immobilità: una tesa a esaltare la bellezza del volto e il potere seduttivo dello sguardo (non a caso, come ho già accennato, la foto venne utilizzata per presentare la Meinhof al pubblico come sceneggiatrice) e l'altra come esito definitivo della *posa*, con un profilo che racconta la morte anche escludendo la possibilità di un incrocio di sguardi.

A partire dall'eterogeneità che ho cercato di evidenziare, Richter sottopone i suoi materiali di partenza ad un trattamento pittorico uniforme, cioè a un'operazione di sfocatura che, più precisamente, gratta via la pittura (*unpainting*), attenua i contrasti, diminuisce la luminosità, dissolve i contorni netti. Questo procedimento pittorico produce due tipi di effetti, uno che possiamo descrivere sul piano figurativo e l'altro sul piano enunciativo dell'immagine. Nel primo caso la perdita di definizione, di nitidezza, sottrae gradualmente i dettagli figurativi, li maschera, e arriva eventualmente a "schermare"<sup>10</sup> alcuni elementi problematici delle foto di partenza. Ad esempio in *Erhängte* la sfocatura fa sì che non sia più riconoscibile Gudrun Enslinn impiccata e che il suo corpo diventi un formante scuro verticale che ritorna più volte (una nello stesso quadro e una nel quadro abbinato per dimensioni, *Zell*, che mostra la cella di Andreas Baader), ripetuto quasi alla stregua di un elemento decorativo, tanto che non si può dire quale dei tre sia il corpo, forse tutti e tre forse nessuno. L'effetto sfocato è dunque simile a una patina sull'immagine, che ne scherma parzialmente il contenuto figurativo.



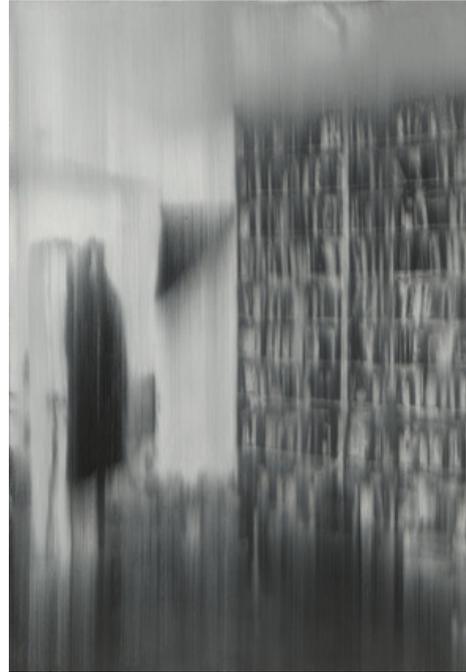
*Jugendbildnis*, 1988, 67 x 62 cm, olio su tela

---

<sup>10</sup> Hal Foster mette in rapporto l'effetto della sfocatura di Richter con la funzione dello schermo lacaniano: nei suoi termini lo sfocato rivela l'elemento traumatico dell'immagine proprio attraverso la sottrazione di iconicità, creando così la tensione fra quelle che definisce *semblance* e *resemblance* dell'immagine.



*Erhängte*, 1988, olio su tela, 200 x 140 cm



*Zell*, 1988, olio su tela, 200 x 140 cm

Per quanto riguarda il piano enunciativo, possiamo collocare lo sfocato sullo spazio di superficie dell'immagine: si deposita sul diaframma di separazione tra spazio osservato e spazio di osservazione, descrivendo così lo sguardo che lo attraversa. Di questo sguardo segnala una perdita di nitidezza, di focus, imputabile ad un movimento: che si tratti di un movimento dell'osservatore o dell'osservato, oppure a una non giusta distanza tra i due, in ogni caso racconta la temporalità di un'immagine che si vede *non ancora o non più* bene. Questo lavoro sul punto di vista viene reso più evidente dalle miniserie: ce ne sono diverse all'interno del ciclo, dove la ripetizione dello stesso tema figurativo, lasciato pressoché invariato, permette di evidenziare il lavoro della sfocatura. Ad esempio: nel trittico *Tote* abbiamo tre immagini prodotte a partire dallo stesso modello, tutte e tre sono sfocate rispetto alla foto di partenza, ma con diversa intensità. C'è una progressiva: diminuzione delle dimensioni della tela e del soggetto rappresentato, accompagnata dall'aumento della sfocatura: la patina dell'immagine diventa più spessa e fa gradualmente perdere dettagli, nitidezza, definizione, intelligibilità (in *Tote 3*, si arriva quasi ad uno sguardo *aptico*, che tasta la pittura, come se la capacità tattile dell'occhio potesse sostituire quella visiva, messa in crisi).



*Tote 1*, 1988, olio su tela, 62 x 67 cm



*Tote 2*, 1988, olio su tela, 62 x 62 cm



*Tote 3*, 1988, olio su tela,  
35 x 40 cm

Dal primo al terzo quadro di questo trittico sembra raccontarsi l'annebbiamento dell'occhio, il racconto di un osservatore sempre meno capace di vedere. Robert Storr ha descritto questo effetto della sfocatura come un doppio movimento, quello di spingere indietro l'immagine e in avanti la materialità della pittura: dinamica che mostra proprio la gradualità tra volto e grigio. L'operazione sul punto di vista si fa insomma attraverso l'opacizzazione – nel senso mariniano di infrazione della trasparenza della rappresentazione - di un tema figurativo costante, su cui si segnala un difetto di visione.

## Conclusioni

Quello che ho cercato di mostrare a partire dall'analisi è innanzitutto come in questo ciclo di pitture si renda pertinente una moltiplicazione, un montaggio di punti di vista, dove l'eterogeneità risiede proprio nelle posizioni di osservazione inscritte nell'immagine e i loro investimenti modali (saper e poter vedere) e passionali. La sfocatura non si esaurisce come strumento estetizzante, ma funziona come un dispositivo che crea tensione tra la dimensione di trasparenza e di opacità dell'immagine, dal momento che segnala le crepe, le falle di uno sguardo sempre mal posizionato. Ho cercato di notare anche l'importanza della componente ripetitiva, rinvenibile sia a livello plastico (l'ho mostrato con la moltiplicazione del formante nero nel dittico *Gehängte-Zell*), che figurativo, con la creazione di piccole serie interne al ciclo, composte da immagini tra cui corrono solo minime variazioni <sup>11</sup>.

Anche il lavoro sulla serie si traduce in un'azione sul punto di vista: quella che viene descritta è una forma di accanimento dello sguardo, che si incanta o si inceppa sulla stessa immagine e vi insiste a più riprese prima di proseguire. E se la sequenzialità porta a individuarvi una forma di racconto, ne viene sollecitata piuttosto la dimensione allucinatoria. Questo sguardo che ho tentato di ricostruire strettamente a partire dalla composizione dell'immagine, risente però inevitabilmente anche della porzione di memoria storico-culturale che la figuratività dell'immagine si porta dietro. Partendo dalle foto diffuse su giornali, riviste e televisioni, Richter può far leva su una familiarità delle immagini e su una loro immediata identificazione con la storia della Raf. La scelta del titolo va anche in questa direzione: quella cioè di convocare porzioni di archivio. Le immagini non raccontano, non mostrano, ma evocano: la sfocatura funziona come un dispositivo di "de-cognizione", che richiama sottraendo, ricorda cancellando, in un procedere quasi schizofrenico, che permette però di accedere ad un secondo grado del

---

<sup>11</sup> Quelle che vengono fatte variare sono spesso caratteristiche plastiche: la sfocatura e le dimensioni della tela nel caso di *Tote 1*, *Tote 2* e *Tote 3*, l'inquadratura nel caso di *Man Shot down 1* e *2*, ancora l'inquadratura nel caso di *Festnahme 1* e *2*, la posizione del soggetto, colto in momenti successivi ma ravvicinati in *Geneuerstellung 1*, *2*, *3*. (le due immagini dell'arresto, quella sul mezzo busto della Enslinn o sul collo rotto della Meinhof, o il dittico sul corpo di Baader, preso da due punti di vista leggermente diversi, che lo "muovono").

racconto. Con le quindici tele di *Oktober 18, 1977*, Richter non propone una rilettura degli eventi ma stressa piuttosto la rappresentazione degli eventi, le strategie mediatiche che li hanno raccontati.



*Gegenüberstellung 1*, 1988, olio su tela, 112 x 102 cm



*Gegenüberstellung 2*, 1988, olio su tela, 112 x 102 cm



*Gegenüberstellung 3*, 1988, olio su tela, 112 x 102 cm

In altre parole mi sembra che queste immagini non insistano sulla vicenda del gruppo Baader-Meinhof, argomento responsabile della tensione intorno alle opere, ma che Richter rifletta piuttosto sulle immagini che hanno fornito una condivisione della vicenda e sulle dinamiche della loro immisione nell'immaginario collettivo. Sono queste dinamiche che Richter sembra voler tradurre, attraverso dispositivi visivi. Mi pare cioè che l'interesse dei quadri sia descrivere il racconto mediatico che è stato fatto di quelle foto: la copertura morbosa della vicenda che disinnesci la specificità delle immagini, fino a produrre, se non una forma di cecità, almeno quella di un appiattimento, con aspetti quasi allucinanti, esemplificati dalle numerose ripetizioni a cui ho accennato, dove le immagini di morte vengono trattate alla stregua di illustrazioni, decorazioni.

Richter sembra insomma tornare a un tema che gli è caro e interessarsi proprio all'impossibilità di questo racconto (e del mezzo fotografico in generale) di proporre nel contemporaneo una rappresentazione della storia. Nel ciclo di *Oktober* vengono accostate immagini che descrivono diversi regimi discorsivi (dove ogni immagine è porzione complessa della memoria storica visiva), tutte "disturbate" allo stesso modo. La sfocatura non si esaurisce come procedimento estetico, ma funziona come dispositivo teorico che traduce la gonfiatura dell'immagine, ne fa emergere la grana, la consistenza materica, dunque descrive uno sguardo compromesso, inceppato, che non occupa mai una giusta distanza dall'immagine, che occupa un luogo dove non c'è visione nitida possibile.

Sembra dunque che la pittura di Richter, in questo come in altri casi, riesca ad abitare un livello di metadiscorsività: che cioè nei suoi oggetti si possa rintracciare una certa consapevolezza teorica sulle dinamiche della rappresentazione e che attraverso dispositivi visivi non figurativi (il montaggio di punti di vista, la sottrazione di dettaglio iconico) Richter rifletta sulle le conseguenze "politiche" dell'impatto di quelle foto sull'immaginario collettivo.



## Bibliografia

- Aust, S., 2008, *Der Baader-Meinhof Komplex*, Ed. Goldman; trad. it. di V. Parisi e B. Tortorella, *Rote Armee Fraktion. Il caso Baader-Meinhof*, Milano, Il Saggiatore, 2009.
- Buchloh, B. 1989, "A note on Gerhard Richter's *October 18, 1977*", *October*, vol. 48, Mit Press, pp. 88-109.
- Buchloh, B., 1996, "Divided memory and post-traditional identity: Gerhard Richter's work of mourning", *October*, vol. 75, MIT Press, pp. 61-82.
- Buchloh, B., 1993, "Ready-made, photographie et peinture dans la peinture de Gerhard Richter" in *Gerhard Richter*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, vol. II.
- Foster, H., 2003, "Semblance According to Gerhard Richter", *Raritan*, vol. 22, n 3.
- Koch, G., 1992, "The Richter-Scale of Blur", *October*, vol. 62, Mit Press, pp. 133-142.
- Marin, L., 1994, *De la représentation*, Paris, Gallimard-Seuil; trad. it. a cura di L. Corrain, *Della Rappresentazione*, Roma, Meltemi, 2002.
- Obrist, H., 1993, a cura di, *Gerhard Richter. Text, Schriften und Interviews*, Frankfurt, Insel Verlag; trad. it. di Elena Molinaro, *Gerhard Richter. La pratica quotidiana della pittura*, Milano, Postmedia, 2003
- Storr, R. 2002, *Interview with Gerhard Richter*, New York, Moma; trad. it. di Elena Molinaro, *Gerhard Richter. La pratica quotidiana della pittura*, Milano, Postmedia, 2003.
- Storr, R., 2000, *Gerhard Richter: October 18, 1977*, Museum of Modern Art- catalogo dell'esposizione (5 Novembre 2000-30 Gennaio 2001), New York.