

# Ewa Kuryluk

---

## Sztuka a fotografia : przyczynek do rozważań o dziele sztuki w dobie technicznej reprodukcji

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2 (38), 124-131

---

1978

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Mimo wszystkich zastrzeżeń, które może ona budzić, pozostaje faktem, że jej kategorie są dzisiaj stosowane w rozmaitych dziedzinach badań nad wytworami kulturowymi. Gdyby zaś związane z tymi badaniami nadzieje spełniły się choć w części, generatywizm tekstowy mógłby stać się zaczątkiem „nowej humanistyki”, jak powiada A. J. Greimas, tzn. nowej teorii kultury wolnej od głęboko zakorzenionych w kulturze europejskiej i w umysłach wielu badaczy mistyfikujących założeń i opozycji, które — jak sądzę — stanowią dzisiaj istotną przeszkodę w rozwoju badań humanistycznych, w tym zwłaszcza estetyki, która kryzys własnych pojęć skłonna jest opisywać jako kryzys bądź też „śmierć” sztuki.

Katarzyna Rosner

### **Sztuka a fotografia. Przyczynek do rozważań o dziele sztuki w dobie technicznej reprodukcji**

Fakt, że na długo przed powstaniem dzisiejszego fotorealizmu artyści posługiwali się w swej twórczości fotografią, był co prawda znany, ale nie przywiązywano doń dostatecznego znaczenia, nie doceniano też roli, jaką spełniała w malarstwie, nim wynaleziono aparat fotograficzny, kamera obskura.

Najprymitywniejsza kamera obskura to, jak mówi sama nazwa, ciemne pomieszczenie z małym otworem w ścianie lub w okiennicy, przez który pada na przeciwległą ścianę bądź na jasny ekran odwrócony obraz rozpościerającego się na zewnątrz krajobrazu. Zjawisko to zaobserwowano w krajach południowych, gdzie przez większość dnia pomieszczenia są zaciemnione, zapewne na długo przedtem, zanim jego optyczną zasadę sformułował w IV w. p.n.e. Arystoteles. Zauważył on podczas częściowego zaćmienia słońca, że jego cień o kształcie sierpu, padający przez sito i listowie płatana, odcinał się na ziemi tym ostrzej, im mniejszy był otwór.

Ten dobrze znany uczonym arabskim fenomen wykorzystywano w średniowieczu właśnie do obserwowania zaćmień słońca. Pierwszy rysunek kamery obskury ukazał się w 1545 r. w księdze holenderskiego lekarza i matematyka Reinerja Gemmy Frisiusa *De radio astronomico et geometrico liber*. O przyrządzie tym wspomina uczeń Leonarda, Cesare Cesarino, w swoim wydaniu Witruwiusza *De architectura*, ogłoszonym drukiem w 1521 r., jego mistrz zaś wymienia kamerę obskurę około 1500 r. dwukrotnie w swoich dziennikach — opublikowanych jednakże dopiero w 1797 r.

Najdokładniejszy opis kamery obskury zawiera dzieło Giovanniego Battisty della Porta *Magiae Naturalis* (1558), który też po raz pierw-

szy poleca ten przyrząd nieutalentowanym artystom: „Jeśli ktoś nie umie malować, może dzięki niemu zaznaczyć ołówkiem (kontury odbicia). Potem wystarczy pokryć je farbami. Robi się to rzutując obraz przez kartkę papieru na rysownicę”. Della Porta zwrócił też uwagę na zastosowanie kamery obskury w malarstwie portretowym: proponował sytuować model w ostrym słońcu przodem do otworu w okiennicy.

Poczytność dzieła della Porty, wielokrotnie wznawianego i tłumaczonego na wiele języków w wieku XVI, przyczyniła się do spopularyzowania kamery obskury, tym bardziej że w 1550 r. znacznie ulepszył ją Girolamo Cardano, wkładając do otworu w okiennicy dwuwypukłą soczewkę, a florencki matematyk i astronom Egnatio Danti ułatwił posługiwanie się nią, wyposażając przyrząd w wklęsłe zwierciadło, które odwracało obraz.

Przenośne kamery obskury zaczęto konstruować w tej udoskonalonej formie w XVII w. Małym czarnym namiotem, na którego czubku umieszczona była ruchoma rura z dwuwklęsłym obiektywem i lusterkiem reflektującym obraz na znajdującą się u dołu rysownicę, posługiwał się w swoich pracach mierniczych prowadzonych na terenie Austrii Johannes Kepler, a Athanasius Kircher opisał i zilustrował w 1646 r. kamerę obskurę, którą mogło nieść jak lektykę dwóch mężczyzn.

W XVII i XVIII w. kamerą obskurą posługiwało się wielu słynnych malarzy, przede wszystkim ci, którym jak Antoniemu Canale, Bernardowi Belotto czy Guardiemu, zależało na precyzji topograficznej. Ze korzystali z tego przyrządu prawdopodobnie również Crespi, Vermeer czy Reynolds, stało się zrozumiałe dopiero znacznie później, gdy już po wynalezieniu fotografii zaczęto badać zachodzące w niej specyficzne odchylenia perspektywiczne i stwierdzono, iż również ci malarze rejestrowali przestrzeń w podobny sposób. Zwrócił na to uwagę stosunkowo wcześniej angielski malarz i rysownik Joseph Pennell. Posługiwał się on zdjęciami, robiąc serię rysunków angielskich katedr, a gdy po raz pierwszy zobaczył te budowle w naturze, zdał sobie sprawę, jak bardzo zniekształciła je fotografia. To doświadczenie uwrażliwiło go, być może, na „fotograficzną” perspektywę w niektórych dziełach Holendrów, głównie Vermeera, o którego obrazie *Zołnierz ze śmiejącą się dziewczyną* (Frick Collection, Nowy Jork) pisze, iż wydaje mu się nader prawdopodobne, że malarz zastosował w nim kamerę obskurę.

Po wynalezieniu fotografii artyści zaczęli się nią regularnie posługiwać, choć nie wszyscy to ujawniali. Większość malarzy dziewiętnastowiecznych, używających zdjęć w swojej pracy, nie tylko fakt ten ukrywała, ale i zacierała ślady, niszcząc zdjęcia i klisze, co spowodowało, iż stosunkowo późno, właściwie dopiero na fali współczesnego fotorealizmu sprawę tę ujawniono i zbadano. Pozwoliło to zobaczyć wiele zjawisk sztuki XIX i XX w. w zupełnie innym świetle i uświadomić sobie, jak błędne i naiwne było prze-

ciwstawianie sztuki i fotografii. Obaliło też popularny pogląd, według którego wynalezienie fotografii równało się końcowi sztuki naturalistycznej, a nawet przedstawiającej. Bezasadne okazały się również lęki tych wszystkich dziewiętnastowiecznych malarzy, którzy, jak Ingres, widzieli w fotografii zagrożenie własnego zawodu, choć sami chętnie się nią posługiwali.

Relacje między fotografią a malarstwem czy grafiką były od samego początku złożone i wielorakie. Nowe formuły plastyczne oddziaływały często na prace fotografów i odwrotnie, techniczne i artystyczne zdobycze fotografii wpływały prawie nieprzerwanie na sztukę XIX i XX w.

Zbadaniu tych wzajemnych powiązań i obustronnych inspiracji poświęcił swoją dysertację Aaron Scharf. W tej niezmiernie interesującej i bogato udokumentowanej pracy, opublikowanej w 1968 r. pod tytułem *Art and Photography*, autor wykazuje, jak wiele zagadnień formalnych i predylekcji tematycznych uwarunkowanych było w sztuce fotografią, ile spraw nie potrafiiono wytłumaczyć, fakt ten ignorując. W studium indywidualnego wyrazu ludzkiego ciała fotografii wspierały umiejętności Ingesa czy Delacroix (ten ostatni był gorącym zwolennikiem fotografii), pozwalając im osiągnąć spotęgowaną naturalność i żywość.

Posługiwanie się zdjęciami przez prerafaELITÓW prowadziło natomiast do zupełnie odmiennych efektów: postacie wyglądały na sztucznie upozowane, krajobraz wydawał się makietą, brakowało integralnego powiązania między pierwszym planem a tłem. Te cechy ich dzieł, szczególnie wyraźne w niektórych obrazach Millaisa, spowodowały, jak sądzi Scharf, dowolne i bezkrytyczne montowanie obrazów w wielu rozmaitych dagerotypów. Millais przeniósł na pierwszy plan to, co na fotografii znajdowało się w oddali, odsunął w głąb postacie pierwszoplanowe, co dezorganizowało relacje przestrzenne lub w ogóle spłaszczało całość, nadając jej charakter reliefu (podobne efekty świadomie wykorzystuje dziś wielu malarzy).

Wpływami fotografii tłumaczy Scharf specyficzną ekspresję niektórych obrazów Daumiera, prawie monochromatycznych, w których stosuje on, jak w *Don Quixote i Sancho Panza*, ostre cienie. Powstanie tych dzieł zbiega się z eksperymentami Nadara, przyjaciela Daumiera, który w tym właśnie czasie fotografuje przy ostrym sztucznym świetle, eliminującym całkowicie półtony, i uzyskuje efekty zbliżone do Daumierowskich.

Badania Scharfa obalają wiele mitów dotyczących malarstwa impresjonistów, których przywykło uważać się za malarzy chwytających w plenerze zmieniające się oświetlenie, studiujących momentalne ruchy i subtelne niuanse.

To, że malowanie ze zdjęcia kolidowało poniekąd z głoszonymi przez nich zasadami, z tego już i oni sami musieli zdawać sobie sprawę, nie byłoby w przeciwnym razie tak skrętnie ukrywali tego faktu.

Szczególnie pouczające jest zestawienie przez Scharfa obrazów Maneta, Moneta czy Degasa z wykorzystanymi przez nich zdjęciami. To, co przywykliśmy uważać za ich indywidualną ekspresję, rozmazane kontury poruszających się ludzi i przedmiotów, widzenie miasta z lotu ptaka, kompozycje „obcięte” z brzegu, dokładnie koresponduje z dokonaniem ówczesnych fotografów.

Czy fotografowanie tego samego przedmiotu w zmieniającym się oświetleniu nie narzuciło impresjonistom myśli o serii obrazów tej samej budowli? O różnych porach dnia malował Monet katedrę w Rouen, Sisley kościół w Moret. Jako źródło inspiracji szczególnie ważną rolę odegrała fotografia w twórczości Degasa. Zdjęcia Disdériego, który utrwalił poszczególne sekwencje ruchu tancerek, czy serie fotografii Muybridge’a, rejestrującego ruch ludzi i zwierząt, pozwoliły Degasowi uchwycić i sprecyzować to bogactwo gestów i poruszeń, jakim odznaczają się jego sceny baletowe czy wizerunki jeźdźców na koniach. Wiele interesujących zasad kompozycyjnych — powiększenie postaci na pierwszym planie, nadmierne zmniejszenie ludzi i przedmiotów znajdujących się nieco dalej — zawdzięcza Degas w większym stopniu specyficznym odchyleniom perspektywy fotograficznej niż, jak sądzono wcześniej, japońskim drzeworytom, zbudowanym na podobnych zasadach. Scharf jest też zdania, iż nawet niektóre z japońskich drzeworytów popularnych wówczas w Europie, w szczególności zaś późne dzieła Hiroshige, mogły powstać pod wpływem fotografii. Jeden z ostatnich cykli tego artysty, *Sto widoków z Edo*, różniący się zdecydowanie od wcześniejszych dzieł Hiroshige właśnie ujęciem perspektywicznym charakterystycznym dla zdjęć, powstał w okresie, w którym w Japonii znano już fotografię.

Nadmierne wysunięcie portretowej postaci ku przodowi i „obcięcie” jej przez ramy obrazu, powodujące w niektórych obrazach Degasa specyficzne efekty przestrzenne, zdaje się również wywodzić z kompozycji fotograficznych. Zdjęciami inspirowali się Toulouse-Lautrec, Cézanne, Gauguin, Picasso.

Malując scenę rozstrzelania cesarza Maksymiliana Manet posłużył się wyrazistym zdjęciem monarchy, zafascynowany fotografią nieznaną mu księżnej Metternich Degas namalował jej portret.

W XX w. eksperymenty z fotograficznym medium korespondują z zainteresowaniami wielu artystów, zapładniając ich wyobraźnię. Fotograficzne diagramy ruchu, tzw. chronofotografie, których odbiciem w malarstwie są dwie wersje słynnego aktu schodzącego ze schodów autorstwa Duchampa (1911 i 1912 r.), stały się podniętą dla kompozycji futurystów i kubistów, wykorzystujących w swoich pracach zasady symulatanizmu, superimpozycji, przekształcenia pozytywu na negatyw.

Następnym krokiem było wprowadzenie zdjęcia do obrazu na zasadzie kolażu i fotomontaż zapoczątkowany przez grupę niemieckich dadaistów, dla których poetyki, podobnie jak dla sposobu

obrazowania surrealistów, medium to okazało się wprost idealne. Ze zdjęć korzystali oczywiście prawie wszyscy dwudziestowieczni realisci, zwykle zbyt nie afiszując. Przyrost fotograficznej informacji wizualnej w ostatnim dwudziestolecu zaczął stopniowo stawiać fotografię w centrum zagadnień artystycznych. Ważną rolę odgrywa już w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych u twórców „nowego realizmu” i pop-artu, około 1970 r. oprze się na niej cały kierunek, fotorealizm albo hiperrealizm. Zdjęcie a rzeczywistość, percepcja optyczna a fizjologia, iluzja i abstrakcja — oto sprawy nurtujące jego przedstawicieli, spośród których przedstawiam tu kilku.

Obrazy francuskiego malarza Jean-Oliviera Hucleux to wizerunki świata jako rzeczywistości zabalsamowanej na użytek wieczności: nie przypadkiem artysta ten najchętniej maluje cmentarze — ludzi i samochodów. Wybrane przez siebie obiekty Hucleux fotografuje, przeźroczą rzutuje na płótno, a następnie z lupą w rękę odzwierciedla je milimetr po milimetrze.

Ten niewiarogodny nad-realizm, szklisty i zimny, fizycznie prawie odpychający, budzi zmienne uczucia, w których podziw dla technicznej zręczności artysty miesza się ze współczuciem prawie wobec jałowości jego trudu, a następnie prowokuje refleksje dotyczące już nie istoty tej sztuki i jej sensu, lecz mentalności współczesnego człowieka, którą dzieła te odbijają.

Podobnie jak w wypadku sztuki konceptualnej wartość obrazów Hucleux tkwi głównie w pobudzaniu takich rozmyślań o rzeczywistości zamrożonej bez pęknięć i luk. Wypolerowane kamienne płyty i gładkie karoserie, w których odbijają się chmury i gałęzie drzew, to już nie dzieła sztuki, lecz mauzolea spoczynku ludzi i przedmiotów z ostatniego ćwierćwiecza XX w.

Choć dążenie do kompletnej iluzji charakteryzuje również twórczość Franza Gertscha, to szwajcarski malarz jest znacznie mniej „bezlitosny” i unaocznic pragnie nie rzeczywistość samą, lecz raczej problematykę obrazu jako tworu oscylującego pomiędzy sugestywną przedmiotowością a zupełną abstrakcją, jako *trompe d'oeil* i powierzchni pokrytej farbami.

Gertsch pragnie malować takie obrazy, na których „coś” (przedstawienie realistyczne) istniałoby w sposób równie nieskazitelny jak „nic (zagruntowane na białym płótno)”. Dlatego też od obrazów tradycyjnych realistów bliższe są mu monochromatyczne, jednolicie niebieskie obrazy Yvesa Kleina, tak samo „nieskazitelnie obecne” jak błękit nieba. Realizując swoją tęsknotę za maksymalną iluzją i idealną abstrakcją, wypracował Gertsch „strategię” pozwalającą, jego zdaniem, połączyć te dwa rywalizujące z sobą pryncypia.

Do „stworzenia takiej struktury formalno-narracyjnej, w której spotkałyby się z sobą w sposób dialektyczny dwa bieguny — rzeczywistość i abstrakcja” — dążył Gertsch w swoich obrazach już

przed rokiem 1968. Ale górę brała wtedy abstrakcja, co jak sam powiada, doprowadziło do kryzysu, a w rezultacie pozwoliło mu dokonać „wielki skok” — przewyciężyć dualizm treści i formy, sięgnąć po samą rzeczywistość.

Stało się to za sprawą fotografii. Jesienią 1968 r. zaczął Gertsch po raz pierwszy malować ze zdjęć. Doszedł wówczas do wniosku, że rzeczywistość można dziś uchwycić jedynie za pośrednictwem aparatu fotograficznego, gdyż człowiek zaczął uważać zdjęcie za ważny obraz natury i w pełni polega na nim.

„Strategia” Gertscha zasadza się na odwzorowywaniu „punkt w punkt” wykonywanych przez niego barwnych przeźroczy. Fotografuje on zwykle obiektywem szerokokątnym (odległość ogniskowa 35 mm), a wybrane przeźrocza rzutuje identycznym obiektywem na powierzchnię obrazu z odległości większej o jedną trzecią od dystansu, z jakiego uprzednio wykonał zdjęcie. Stąd biorą się ogromne rozmiary malowideł Gertscha, wynoszących przeciętnie trzy i pół na dwa i pół metra (słynny obraz *Medici* wynosi aż cztery na sześć metrów).

Z tymi relacjami optycznymi wiąże się zagadnienie „idealnej” odległości, z jakiej oglądać należy obrazy Gertscha. Pełną iluzję osiąga widz wtedy, gdy znajduje się stosunkowo daleko od obrazu, mniej więcej o jedną trzecią dalej niż projektor, z którego rzutowane było przeźrocze. Im bardziej zbliża się do obrazu, tym większym deformacjom ulega przedstawiany przedmiot, aż w końcu zatracą się całkowicie, zamieniając w czystą formę malarską, gdy zaś zbyt oddala się od malowidła, przestaje go ono frapować jako *trompe d'oeil* i nabiera charakteru „optycznego cytatu”.

W swoim iluzjonistycznym malarstwie przedstawia Gertsch reprezentantów pokolenia telewizji i big-beatu. We wnętrzach, w których meble zastępuje materac pokryty barwnymi tkaninami i poduszkami, a dekoracja sprowadza się do zdjęć czy posterów przyklejonych skoczem do ściany, szczupli długowłosi chłopcy i zwinne chłopięce dziewczęta o wyrazistych nerwowych twarzach, ubrani według mody „unisexu” w jednakowe dzinsy i skórzane kurtki, przeglądają kolorowe magazyny, przygotowują się do wyjścia, siedzą trochę nieobecni, jakby zaśluchani w dla nich tylko słyszalne melodie i rytmy. Tkwią we własnym świecie, oddzieleni od starszej generacji barierą odmiennej wrażliwości, innego pojmowania przeżywania świata.

Fotorealizm Gertscha staje się środkiem do wyrażenia specyfiki młodzieżowej pop-kultury i hołdem składanym młodości jako istnieniu dynamicznemu i spontanicznemu, wyrazem kultu niedorobłości, któremu ulegało, jak Gombrowicz, i ulega wielu współczesnych artystów.

Wszyscy młodzi ludzie portretowani przez Gertscha należą do kręgu jego rodziny i przyjaciół, stąd daleko idąca emocjonalna identyfikacja artysty z tematem, pozwalająca mu, mimo maksymalnej

wierności wobec fotograficznego wzoru, przesycić przedstawiane postaci osobistym nastrojem.

Gertsch wtedy zadowolony jest z siebie, gdy uda mu się wprowadzić widza w błąd: gdy patrząc na zdjęcie przedstawiające jego obraz w jakimś wnętrzu, nie potrafimy rozróżnić, co jest namalowane, a co istnieje naprawdę. Trzeba przyznać, że zwykle mu się to udaje. Można, co najwyżej, podważać sens takiego iluzjonizmu, którego sam artysta wcale zresztą nie broni powiadając, że „realnie rzecz biorąc malowanie obrazów” wydaje mu się „absolutnie bezsensowne”.

Zbliżoną problematyką, tyle że prezentowaną wyłącznie na przykładzie natury nieożywionej, zajmuje się również inny artysta szwajcarski, Alfred Hofkunst. Wysiłek tego twórcy podporządkowany jest jednemu celowi: by rzeczy przedstawione w jego dziełach istniały same przez się, „nieskażone” niczym artystycznym. Hofkunst rysuje wszystkie przedmioty w skali 1:1. Materac odtworzony bez perspektywy i bez światłocienia można by wziąć, przy pobieżnym spojrzeniu, za prawdziwy materac, podobnie jak rolety *made by Hofkunst* czy wieszak wiszący na prawdziwym gwoździu. W grze pomiędzy iluzją a rzeczywistością Hofkunst posunął się jeszcze dalej, „reprodukując” w skali 1:1 swoją pracownię jako trójwymiarową makietę. Prawie wszystko w tym wnętrzu, wystawionym po raz pierwszy w 1972 r. w muzeum w Eindhoven, podłoga, na którą padają cienie, ściany, drzwi, okna i sufit, jest narysowane i już nie tyle mamy widza, co w pewnym sensie podważa realność jego własnego istnienia. Dziełem tym dotyka Hofkunst granic sztuki odtwarzającej przedmiot, po drugiej stronie znajduje się już prawdziwa rzecz — i sztuka konceptualna, która była zresztą dla szwajcarskiego artysty głównym źródłem inspiracji.

W swojej istocie konceptualna jest również twórczość niemieckiego artysty Gerharda Richtera. Zaliczany w latach sześćdziesiątych do pop-artu, dziś do hiperrealizmu i konceptualizmu, posługuje się on fotografią nie dlatego, że zależy mu na wierności wobec rzeczywistości. Przeciwnie, Richter uważa, że coś takiego jak „prawdziwy” obraz otaczającego nas świata w ogóle nie istnieje, gdyż nie możemy polegać ani na naszym wzroku, ani na korygującym je doświadczeniu. Naturalne widzenie nie zaspokaja nas, właśnie dlatego uprawiamy malarstwo.

W pragnieniu zobaczenia świata „inaczej” pomaga artyście migawka rzeczywistości utrwalona przez kamerę. Zdjęcie ma dodatkowo tę dobrą stronę, iż uwalnia go od indywidualnych predyspozycji: „Gdy rysuję przedmiot z natury”, powiada Richter, „zaczynam stylizować, zmieniać go zgodnie z moim wyobrażeniem i umiejętnościami. Gdy odmalowuję zdjęcie, mogę o tym wszystkim zapomnieć i w pewnym sensie malować wbrew woli. A to mnie wzbogaca”.



Zafascynowanie fotografią, która nie posiada „ani stylu, ani kompozycji, ani interpretacji” i jest dlatego „piękniejsza niż Cézanne”, wynika u tego artysty z pragnienia autentyczności przeciwstawiającego się akademizmowi i naśladownictwu dawnych mistrzów. Zdjęcie nie wchodzi „w zakres historii sztuki”, ale za to przekazuje wizerunek aktualnej rzeczywistości, stanowi pomost ku niej. Aby jak najbardziej upodobnić obraz do zdjęcia, a więc oddalić go od malarstwa, Richter posługuje się chętnie zdjęciami poruszonymi albo zatartymi — przefotografowanymi z innych, zrobionymi przez szybę, z jadącego pociągu itp.

Jego twórczość ma nam uświadamiać, że nic nie jest ani białe, ani czarne, zmuszać do spojrzenia obiektywnego, nie zabarwionego indywidualnymi wrażeniami czy emocjami. Stąd szary koloryt wiążący namalowanych przez Richtera obrazów.

Ta naturalna gama mówi jednak nie tylko o światopoglądzie artysty, pragnącego nie wypowiadać się jednoznacznie na żaden temat, ale służy także, podobnie jak zatarte kontury, podważeniu iluzyjnego charakteru przedstawianych przedmiotów.

Na pytanie, jaki sens ma jego „ręczne” odtwarzanie tego, co zarejestrowała maszyna, Richter odpowiada, że nie zadowala go nigdy to, na czym najbardziej mu zależy, a co nazywa „niemym” istnieniem rzeczy.

Richterowi zdaje się tu chodzić o podobną naoczność i „nieskazitelną” jak Gertschowi, tyle że bez udziału iluzji, a więc niejako poza obrębem rzeczywistości. Marzy mu się to, co już niejednokrotnie przyświecało artystom, a co tak jasno sformułował Hofmannsthal, wkładając w usta poety lorda Chandosa pragnienie pisania w języku, „którym mówią do mnie nieme przedmioty”. Ta wieczna tęsknota artystów jest zapewne nie do zrealizowania. Ale też nie o jej realizację chodzi, lecz o podważenie pewników, na jakich opiera się potoczna percepcja. Richter uważa to właśnie za najważniejszy cel sztuki i dlatego traktuje ją bardzo serio, jako działalność „moralną” i „namiastkę religii”.

Do jakiego stopnia zdjęcie jest dla Richtera punktem wyjścia i końcowym momentem twórczości, świadczy najlepiej cykl portretów słynnych osobistości eksponowanych po raz pierwszy na Biennale w Wenecji w 1972 r. Artysta namalował je według powiększonych pod episkopem fotografii z encyklopedii, a następnie „oryginały” sfotografował. Z otrzymanych w ten sposób wizerunków 48 wybrał w drodze losowania, jednakowo oprawił i rzędkiem zawiesił na ścianie — stawiając tym gestem znak równości pomiędzy rękodziełem a maszynową odbitką.

*Ewa Kuryluk*