

Zbigniew TOMASZCZUK

Wydział Sztuki Mediów i Scenografii

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

Wydział Dziennikarstwa i Nauk Politycznych

Uniwersytet Warszawski

Fotografia rzeczywistości – rzeczywistość fotograficzna

Na uniwersytecie stanowym w Austin w Teksasie znajduje się pieczołowicie przechowywany pierwszy zachowany do naszych czasów obraz powstały i utrwalony na materiale światłoczułym. W każdym podręczniku historii światowej fotografii znajduje się reprodukcja i opis tej pracy, której autorem jest Niecephore Niepce, francuski oficer, litograf i jeden z prekursorów wynalazków z dziedziny fotografii, który latem 1827 roku uzyskał bezpośredni obraz pozytywowy lustrzany o rozmiarach $16,5 \times 19,7\text{cm}$.

Dla mnie praca ta przedstawiająca widok z okna w Le Gras ma niezwykle intrygujący wymiar związany z efektem wielogodzinnego naświetlania mało czułego asfaltu syryjskiego, który tworzył na metalowej powierzchni światłoczułą warstwę. Ponad 8-godzinna ekspozycja zarejestrowała nie tylko widok z pracowni Niepce'a na sąsiadujące z nią dachy, ale również dziwny układ cieni związany z tym, że słońce w ciągu tak długiego czasu oświetlało domy z kilku stron. Dlatego to, co zarejestrowała światłoczuła powierzchnia asfaltu syryjskiego, nie jest tożsame z tym, co widział autor obserwując codzienne widok ze swojego okna. Oczywiście zastosowałem tu pewien skrót myślowy. Gdyby bowiem autor siedział nieruchomo przez 8 godzin, to byłby świadkiem tego samego procesu, ale ludzka percepcja nie jest wykształcona tak, aby dostrzegać zmiany kierunku światłocienia i autor zmian tych by nie zauważył! To jest dowód na to, że fotografia to inny obraz świata.

Z punktu widzenia celów, jakie przyświecały Niepce'owi, długi czas ekspozycji stanowił dopiero punkt wyjścia do dalszych eksperymentów z materiałem

światłoczułym. To doprowadziło go do współpracy z paryskim malarzem i autorem dioram Louistem-Jacques-Mande Daguerre'em, który kontynuując już samodzielne badania doprowadził do wynalazku dagerotypii. Od momentu ogłoszenia i przekazania światu tego wynalazku mówimy o narodzinach fotografii, mając ciągle na uwadze, że rzecz dotyczy unikalnej technologii opartej na procesie wywoływania obrazu w parach rtęci. Na jednym z dagerotypów powstałych prawdopodobnie w 1838 r. przedstawiającym Boulevard du Temple widać sylwetki dwóch postaci: osobę stojącą nieruchomo z nogą wysuniętą do przodu i będącego w ruchu pacybuta. Mamy więc stosunkowo ostro zarejestrowany na dagerotypii pierwszy fotograficzny wizerunek człowieka¹. Dla innych będących w ruchu przechodniów, jak też dla przejeżdżających karet i wozów konnych czas ekspozycji był za długi, aby mogli być uwiecznieni. To, co widział obserwator – fotograf, nie pokryło się z tym, co zostało zarejestrowane na światłoczułej powierzchni jodku srebra. Przywołana praca to kolejny obraz wpisujący się swoją warstwą estetyczną w moje zainteresowania. Oczywiście, dla pierwszych wynalazców długi czas naświetlania był faktem niekorzystnym, z którym skutecznie się zmierzili, najpierw wprowadzając do światłoczułej warstwy inne (bardziej czułe) halogenki srebra², a następnie opracowując nową technologię, tzw. mokrą metodę kolodionową³, której poziom światłoczułości wzrósł na tyle, iż umożliwił wykonanie zdjęć migawkowych. Fotografowanie obiektów w ruchu stworzyło nowe zastosowanie dla fotografii i odkryło nowe widoki, dotąd dla oka niewidoczne.

W historii fotografii do najważniejszych osób prowadzących doświadczenia nad fotograficzną analizą ruchu należeli: Amerykanin Eadweard Muybridge⁴ i francuski fizjolog Jules-Etienne Marey. W 1884 roku pracami Muybridge'a zainteresował się amerykański malarz Thomas Eakins. W wyniku współpracy tych dwojga powstał album zawierający tysiące zdjęć przedstawiających poszczególne fazy ruchu ludzi i zwierząt. Zatrzymane na fotografii sekwencje ruchu oddziaływały bardzo wszechstronnie na artystów XX wieku⁵.

Można by na przykład odwołać się do studiów tancerek i dżokejów Edgara Degasa. Sam Eakins wykorzystywał zamrożony krótką migawką aparatu ruch do malowania obrazów, na których często głównym motywem byli sportowcy z wyeksponowanym napięciem mięśni uchwyconym w ekstremalnym momencie

¹ W sierpniu 1998 roku na stronie internetowej francuskiego „Collodions & Clopinettes” opublikowano portret Nicolasa Hueta wykonany przez Daguerre'a i datowany na rok 1837. Byłby to w takim razie pierwszy zachowany na dagerotypie portret człowieka. <http://www.midley.co.uk/articles/Huet.htm> [dostęp: 20.10.2008].

² Bromek i chlorek srebra. Już w 1840 roku dokonał tego Anglik John Frederick Goddard – naświetlanie skróciło się do 5–8 sekund.

³ Metodę opracował w 1851 r. Gustave Le Grey, a udoskonalili Frederick Archer.

⁴ Prawdziwe nazwisko Edward James Muggeridge.

⁵ Eksperymenty z przedstawianiem faz ruchu na fotografii prowadził od 1872 r.

ruchu. Również chronofotografie drugiego z wymienionych eksperymentatorów: Mareya odnoszące się do fotografii naukowej wyszły poza wyłącznie techniczne ich odczytywanie.

Eksperymenty ww. twórców zweryfikowały poglądy na mechanikę ruchu ciał i sposobów przedstawiania go w sztuce. Słynny obraz Marcela Duchampa z 1912 roku pt. *Akt schodzący po schodach* inspirowany był zarówno kinem jak i pracami Mareya i Muybridge'a.

Zacytujmy w tym miejscu Naomi Rosenblum, która w swojej historii fotografii światowej pisze:

Do transformacji pozującej nagiej modelki, tradycyjnie przedstawianej statycznie, francuski malarz Marcel Duchamp wykorzystał fotografie Mareya, tworząc dzieło pełne wyjątkowej energii. Obraz ten ma modernistyczny charakter, przy równoczesnym zachowaniu ciągłości tradycji. Ze wszystkich, którzy usiłowali oddać witalnego ducha epoki, Duchamp był tym, który najlepiej zdawał sobie sprawę, iż fotografia we wszystkich swych dziedzinach, całkowicie zmieniała tradycyjny stosunek pomiędzy artystami i tradycyjnym malarstwem⁶.

W 1952 roku, czyli w 40 rocznicę powstania *Aktu schodzącego po schodach*, czasopismo „Life” opublikowało stroboskopowe zdjęcie Marcela Duchampa schodzącego po schodach⁷.

Od strony artystycznej ideą ruchu i próbami przedstawienia go na płaszczyźnie obrazu zajęli się futuryści. W tym kontekście niezwykle istotnym wydaje się przywołanie ogłoszonej w 1911 r. przez Antona Giulio Bragaglię koncepcji fotodynamizmu, która opierała się na syntetycznym przedstawieniu śladu poruszającego się obiektu zarejestrowanego na fotografii podczas długiej ekspozycji.

W zredagowanym przez siebie w 1911 r. manifestie autor pisał:

Na początku trzeba podkreślić, że fotodynamizm nie może być interpretowany jako innowacja, dająca się tak zastosować w fotografii, jak chronofotografia. [...] Jeśli w ogóle może być kojarzony z fotografią, filmem czy chronofotografią, to jedynie dzięki faktowi, że jak one ma swe źródło w szerokim polu wiedzy fotograficznej, jej środków technicznych, będących wspólną podstawą. Wszystkie oparte są na fizycznych własnościach aparatu fotograficznego. [...] Film nie znaczy kształtu ruchu, lecz dzieli go bez żadnych zasad, z mechaniczną dowolnością, dezintegrując i rozbijając go, bez jakiegokolwiek estetycznego zainteresowania rytmem. W naturze jego zimno mechanicznej siły nie leży zaspokojenie takich zainteresowań. Ponadto film nigdy nie analizuje ruchu. Rozbija go na taśmie filmowej zupełnie inaczej niż fotodynamizm, który analizuje precyzyjnie fragmenty ruchu, a także nigdy nie dokonuje jego syntezy. On po prostu rekonstruuje fragmenty rzeczywistości w chłodny sposób rozbitej, tak jak wskazówka zegara odnosi się do czasu, chociaż ten przepływa ciągłym i stałym strumieniem. [...] Także chronofotografie Mareya, będąc formą ruchomego filmu przeniesionego na zwyczajną płytę lub film fotograficzny, nawet jeśli nie korzysta z filmowych kadrów rozbijających ruch, który jest tu pokawałkowany na krótkotrwałe błyski, i tak ciągle jeszcze rozbija akcję. Każdy taki wyodrębniony obraz jest bardziej autonomiczny i rozrzedzony niż obrazy filmowe, co

⁶ N. Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, wyd. Baturo, Bielsko-Biała 2005, s. 255.

⁷ Autorem zdjęcia był Eliot Elisofon.

jeszcze bardziej wyodrębnia go z akcji, tak iż on także nie może być analizą. [...] Moglibyśmy dokonać pospolitego porównania chronofotografii z zegarkiem, na tarczy którego zaznaczone zostały jedynie kwadransy, filmu z tarczą zegarową, na której zaznaczono tylko minuty, zaś fotodynamizm do takiego zegara, który wskazuje nie tylko sekundy, ale wszystkie momenty czasu znajdujące się pomiędzy sekundami. Jest to prawie nieskończona kalkulacja czasu. [...] Fotodynamizm zatem, wedle życzeń i z wielką skutecznością analizuje i syntetyzuje ruch, a to dlatego, że nie musi się on uciekać do dezintegrowania ruchu w celu prowadzenia obserwacji, lecz posiada wystarczającą siłę, aby notować ciągłość akcji w przestrzeni, aby znaczyć nie tylko ekspresję mijających stanów umysłu, czego na przykład fotografia i film nie są w stanie uczynić, lecz także, aby notując szybkie następowanie brył, tworzyć błyskawiczną transformację ekspresji⁸.

Fotodynamizm Bragaglii stanowił spójną koncepcję artystyczną. Po raz pierwszy pojawiła się propozycja rezygnująca z mimetycznych właściwości fotografii na rzecz poszukiwań innych właściwości tego medium. Fotografia stała się przedmiotem zainteresowania artysty jako tworzywo sztuki.

Bragaglia rozpoczął od podkreślenia, że jego fotodynamizm przeciwnie niż chronofotografie Mareya, nie był tylko nowym technicznym osiągnięciem w fotografii, lecz nową sztuką, której idee nie miały odpowiednika wśród istniejących sposobów wyrazu. Utrzymywał, że jedyną wspólną rzeczą między fotodynamizmem, chronofotografią i filmem była zależność od fizycznych uwarunkowań kamery. Nade wszystko zaś pragnął uwolnić się od tego ograniczenia, jakim była koncepcja dokładnego odtworzenia ruchu⁹.

Jak widzimy w futurystycznej koncepcji fotografii nie chodziło o realistyczne przedstawienie świata, lecz o tworzenie autonomicznych obrazów rządzących się własną wizualnością.

Obraz fotodynamiczny miał charakter nierealistyczny, ponieważ ukazywał to, co nigdy nie zaistniało w rzeczywistości w takim kształcie, w jakim zostało przedstawione, a co ponadto znajduje się poza naszym poznaniem zmysłowym. Ani doświadczenie zmysłowe, ani wysiłek umysłu nie są w stanie wytworzyć w nas takiego wrażenia ruchu, ciągłości, jakie daje obraz fotodynamiczny¹⁰.

Chciałbym w tym miejscu przedstawić własny projekt pt. *Paralaksa czasu*. Pisząc w skrócie stanowi on zestaw prac dotyczący moich zainteresowań problemem rejestracji czasu w fotografii w odniesieniu do czasu otwarcia migawki oraz specyfiki warstwowej budowy materiału barwnego i prób przełożenia tych eksperymentów w ideę artystyczną, a co za tym idzie przesunięcie akcentu z dokumentalnej funkcji fotografii w stronę jej wartości symbolicznej i artystycznej.

Czas otwarcia migawki jest rejestracją pewnego trwania i w przypadku moich prac utożsamiany jest z ruchem obiektu. Tytuł: *Paralaksa czasu* jest metaforą. Jednym z wątków prowadzących do mojego projektu jest różnica pomiędzy naszym widzeniem a widzeniem aparatu. Cechą wielu aparatów celownikowych

⁸ L. Brogowski, *Sztuka w obliczu przemian*, WSiP, Warszawa 1990, s. 197–198.

⁹ C. Tisdall, A. Buzzola, *Futurystyczny dynamizm Bragagli*, „Obscura” 1984, nr 5, s. 21.

¹⁰ L. Lechowicz, *Awangarda wobec statyczności obrazu fotograficznego*, „Rocznik Historii Sztuki” 2006, s. 26.

jest paralaksa, czyli różnica w widzeniu celownika i obiektywu. Jeżeli takim sprzętem fotografujemy obiekt zbyt blisko położony względem aparatu, to uzyskany obraz nie pokrywa się z obserwowanym przez celownik. Tak samo dzieje się w moich pracach, istnieje różnica pomiędzy tym, co widzi oko i tym, co zostaje zarejestrowane przez aparat. Jeżeli upraszczając przyjmiemy, iż materiał światłoczuły rejestruje rzeczywistość, tworzy ją i przekształca, to prace te ilustrują cały ten proces.

Od strony wizualnej fotografie te przedstawiają naturalny, niezniekształcony obraz elementów nieruchomych, natomiast elementy ruchome (ludzie, pojazdy) zarejestrowane są jako swoiste barwne fantomy i to one mogą być argumentem upływającego czasu.

Moja strategia artystyczna opiera się na wykorzystywaniu cech fotografii ujawnionych dopiero w procesie autorskiej interpretacji technologii materiału światłoczułego.

Przyjmujemy w uproszczeniu, iż barwny materiał fotograficzny zbudowany jest z trzech warstw światłoczułych uczulonych na podstawowe barwy światła tzn. niebieską, zieloną i czerwoną. W wyniku naświetlania i wywołania powstają więc w poszczególnych warstwach obrazy barwnikowe. Obrazy te nakładają się na siebie tworząc wielobarwną fotografię.

W swoich pracach wykorzystuję to zjawisko, ale niejako wbrew „instrukcji obsługi” materiału barwnego. Podczas mojego fotografowania z użyciem selektywnego filtrowania, obraz rzeczywistości zostaje zarejestrowany tylko w jednej warstwie. Na całość składa się naświetlenie trzech osobnych obrazów (zarejestrowanych w poszczególnych 3 warstwach). Istotne jest to, że czas rejestracji poszczególnych obrazów jest praktycznie dowolny. Różne części obrazu odpowiadają różnym odcinkom czasu. Fotografia ta stanowi więc swoiste rozwarstwienie czasu.

W pracach tych nie chodzi o odzwierciedlenie rzeczywistości, lecz o nadawanie jej określonych znaczeń.

Moje fotografie bliższe są realizacjom Mareya niż Muybridge’a. W przypadku Muybridge’a powstają pojedyncze fotografie wykonane z różnych punktów widzenia. Marey w chronofotografiach nakładał sekwencje ruchu fotografując z jednego punktu widzenia. Można powiedzieć, że Muybridge poruszał się wokół swoich obiektów, natomiast u Mareya obiekty poruszają się przed obiektywem. Stały punkt widzenia aparatu jest również podstawą mojej pracy *Paralaksa czasu*. Dla mnie istotne jest, że właściwości fotografii do rejestracji i wizualizacji różnorodnych zjawisk mogą być wykorzystywane w idei artystycznej. Dzisiaj, po upływie wieku od momentu ich powstania, patrzymy na fotografie Mareya jak na fantastyczne obrazy potwierdzające siłę fotografii w pobudzaniu naszej wyobraźni. „Dzieje się tak, mimo że twórca tych fotogramów sporządzał je wyłącznie dla celów badawczych, dokumentując zaplanowane i przeprowa-

dzzone przez siebie doświadczenia naukowe”¹¹. Przywołany powyżej cytat z tekstu Grzegorza Banaszkiewicza towarzyszy jego refleksji nad pracami Mareya, które stały się inspiracją do jego własnych fotografii z wykorzystaniem specyfiki aparatu Horyzont z ruchomym obiektywem zataczającym podczas fotografowania kąt 120 stopni. Prace wpisują się w estetyczny problem, który nazwałem „widzeniem aparatu”.

Również i inne zestawy prac polskich fotografów w sposób szczególnie dla mnie istotny podejmowały temat „widzenia aparatu” i w mojej refleksji nad tym tematem znajdują ważne miejsce. Na pewno należy do nich praca Wojciecha Bruszeńskiego z 1979 roku, również z wykorzystaniem aparatu Horyzont. Autor pisze:

W 1979 roku zadałem sobie pytanie: jak wygląda świat myślącej istoty, której oko funkcjonuje na innych zasadach. Jedną z takich „istot” mógłby być aparat fotograficzny HORYZONT. Widzenie tej „istoty” w dramatyczny sposób uwikłane jest w pojęcie *continuum* czasu, w przeciwieństwie do „mgnieniowego” widzenia, typowego dla istoty ludzkiej. HORYZONT nie zna pojęcia *Augenblick*. Przedmioty w ruchu rejestruje w całkowitej niezgodzie z ludzką logiką, a fotografuje przecież materialny świat, wspólny dla wszystkich myślących istot. Na podstawie teoretycznych dociekań, doszedłem do wniosku, że obiekt jadący z szybkością 432 km/godz., poruszający się z zachodu na wschód (z lewej na prawo), mijający aparat HORYZONT w odległości 6 metrów, zostanie zarejestrowany jako jadący w przeciwnym kierunku, ze wschodu na zachód (z prawej w lewo), a wszystkie elementy obiektu zostaną odwrócone jak w lustrzanym odbiciu. Odwrócony będzie tylko obiekt w ruchu. Nieruchome tło zarejestrowane zostanie zgodnie z rzeczywistością ludzkiego oka¹².

Podobnie w moich pracach tylko elementy nieruchome zarejestrowane są bez zniekształceń barwnych, w przeciwieństwie do obiektów poruszających się, które zostały zarejestrowane w kolorach arbitralnych.

Innym autorem, którego prace stały się dla mnie w swoim czasie źródłem przemyśleń nad rejestracją czasu w fotografii jest Krzysztof Pruszkowski. Na początku lat 80. ubiegłego wieku uzyskiwał obrazy poprzez wielokrotne naświetlenie jednej klatki negatywu. Fotografie te nazwane przez autora „fotosynteza” uwypuklały ciągłość czasu, jednocześnie zacierały granice pomiędzy tym, co indywidualne podkreślając cechy wspólne¹³.

W 1986 roku Stefan Wojnecki zaprezentował wystawę pt. *Wpisuję swoje uporządkowanie świata*. Autor wykorzystując kilkuminutowe ekspozycje fotografował scenę rozgrywającą się przed aparatem. Wokół stojących nieruchomo postaci poruszały się inne osoby trzymające w ręce zapalone pochodnie. Światło pochodni zakreśliło na fotografii widoczną drogę w postaci jasnych smug. Zdjęcia te zaświadczały o tym, że fotografia, będąc w świadomości nas odbiorców

¹¹ G. Banaszkiewicz, *Sztuka jako wartość dodana twórczości naukowej*, „Camera Obscura” 2007, nr 1, s. 24.

¹² W. Bruszeński, *Horyzont*, „Camera Obscura” 2006, nr 2, s. 39.

¹³ Patrz np. katalog wystawy *Fotologia. Egipt – Światło i Fotosynteza*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 1993–1994.

medium wiarygodnym, nie zarejestrowała poruszających się postaci, dla których czas ekspozycji był za długi, czyli zagubiony został jakiś element fotografowanej sceny. Natomiast proces rejestracji fotograficznej odnalazł i zarejestrował ślad poruszającego się ognia, który patrzący oglądali jako poruszający się punkt. Tylko na fotografii poruszający się świetlny punkt został zarejestrowany jako obraz smugi światła. Powstała nowa jakość estetyczna, którą stworzyła sama technologia. Cytując komentarz autora wpisał on swój ślad bytności wiedząc, że zaistniał on wyłącznie w rzeczywistości fotograficznej.

[...] na zdjęciach pojawia się coś, czego nie było w fotografowanej rzeczywistości. Za to znika coś innego, co było. Rysująca osoba ulega dematerializacji, podobnie rzecz ma się z psem wędzącym wzdłuż polnej ścieżki. To wszystko nie dzieje się w nocy, umożliwiając wiele podobnych efektów. Również nie ma w tym żadnych „sztuczek” – po prostu fotografia odsłania oblicze niezgodne z naszym o niej wyobrażeniem¹⁴.

W 1999 roku Piotr Wołyński zaprezentował pierwsze *Mimoformy*, realizując autorski projekt utopijnej możliwości dwuocznego widzenia. Został w nich połączony zarówno proces rejestracji widzianej rzeczywistości, jak i specyfika narzędzia, które w konsekwencji wywarło wpływ na gotowe prace. Cykl prac fotograficznych pt. *Mimoformy* jest próbą uzyskania na potrzeby sztuki innych możliwości percepcyjnych. Podstawowym założeniem tych prac jest doświadczenie odmiennego wykorzystania zjawiska widzenia dwuocznego.

W fotografiach tych zakładam swobodę w usytuowaniu względem siebie dwóch obrazów fotograficznych, które są dla mnie modelem widzenia prawym i lewym okiem. Pozostawiam jednak pewne cechy charakterystyczne dla widzenia dwuocznego. Może to być na przykład wspólne pole widzenia i skłonność do budowania zwartej, czytelnej formy przedmiotu. Powstałe obrazy traktuję jako obiektywne względem rzeczywistości negatywu¹⁵.

Wszystkie te realizacje opierają się na refleksji na temat fotografii jako narzędzia analizy i interpretacji świata umożliwiającej zobaczenie znanej rzeczywistości w inny sposób, niedostrzegalny w codziennym bytowaniu. Najistotniejszą rolę pełni w nich czas ekspozycji.

W całej historii fotografii problem czasu wydaje się być jednym z kluczowych zagadnień teoretycznych, związany jest bowiem z technologią i techniką tego medium.

Na początku chodziło o pokonanie długich czasów ekspozycji pierwszych fotograficznych materiałów. Jak pisałem na wstępie, heliografia N. Niepce’a wymagała kilkugodzinnego naświetlania, a światłoczułość pierwszych dagerotypów oscylowała początkowo w granicach kilkunastu minut, by po kolejnych

¹⁴ Katalog wystawy, Galeria FF, Łódź 1987

¹⁵ P. Wołyński, *Formy i mimo formy*, [w:] *Estetyka i racjonalność fotografii*, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław [b.r.w.], s. 108–109.

udoskonaleniach można było skrócić czas naświetlania do kilkadziesiąt sekund. Obrazowo na temat czasu ekspozycji pisze Bogna Obidzińska:

Sto lat później pół minuty ściąga się do króciutkiego „trzask”, którego odgłos jest dłuższy niż faktyczne otwarcie migawki, trwające około jednej setnej sekundy, a niecałe sto pięćdziesiąt lat od pierwszego dagerotypu – nawet około jednej kilkutyśięcznej części sekundy¹⁶.

Zmiana związana ze skróceniem czasu ekspozycji była jednak głębsza. Dotyczyła przede wszystkim czasu pozowania modela przed aparatem. Kiluminutowe pozowanie przed aparatem do dagerotypii wymagało usztywnienia modela za pomocą specjalnej podstawki mocowanej z tyłu głowy, a on sam musiał nie mrugając oczyma wytrzymać bez ruchu tak długi czas ekspozycji. Ten długi czas naświetlania pozwalający na „wrastanie” fotografowanych postaci w obraz, wiązał Walter Benjamin z pojęciem aury dzieła sztuki, jaką emanowały według niego wczesne fotografie, która to aura została zagubiona w czasach masowej reprodukcji. Aurę definiował Benjamin w następujący sposób: „Czymże właściwie jest aura? Osobliwa pajęczyna przestrzeni i czasu: niepowtarzalne zjawisko pewnej dali, choćby była najbliżej”¹⁷.

Zacytujmy dalszy ciąg rozważań Obidzińskiej:

[...] należy zwrócić uwagę na fakt, że zarówno w przypadku dagerotypu, jak i zdjęć nowoczesnych interwał czasu, w którym odbicie ‘obiekту’ naświetla światłoczułą powierzchnię, przekracza czas naturalnej percepcji. Zauważmy, że właściwie nie obserwujemy czyjegoś zupełnego bezruchu trwającego tak długo, jak odwzorowanie na dagerotypie. Nawet osoba skupiona przy pracy nad czymś, głęboko zamyślona, bądź śpiąca wygląda inaczej – nieustannie, choć minimalnie, zmienia się, oddycha, mruga oczami, wykonuje drobne ruchy mimiczne itp.

i dalej w odniesieniu z kolei do zdjęć z użyciem krótkiego czasu otwarcia migawki autorka pisze:

Także *snapshot* zaskakuje, ponieważ przekracza ludzką percepcję – ale dokonuje tego na jej (percepcji) przeciwnym biegunie. Możliwość zatrzymania momentów sto razy krótszych niż uświadomione mgnienie oka sprawia, że utrwalony na fotografii momentalny wygląd nie licuje z tym, co zapamiętujemy jako chwilowy obraz. Doskonale znamy te sytuacje, gdy na zdjęciu o ułamek sekundy spóźnionym względem szczytowego punktu uśmiechu fotografowanych, dostrzegamy grymasy tak obce i sztuczne, że wręcz niewiarygodne, nierozpoznawalne. Nasze naturalne spojrzenie – zawsze intencjonalnie-prawdopodobnie zapamiętuje ów szczytowy moment wtopiony przez świadomość w cały interwał uśmiechu w jego płynnym powstawaniu i przemijaniu, w przedziale czasowym

¹⁶ B.J. Obidzińska, *Od dagerotypu do snapshot. Rozważania na marginesie wspomnień K. Blixen i V. Woolf*, „Sztuka i Filozofia” 2006, nr 29, s. 120.

¹⁷ W. Benjamin, *Mała historia fotografii*, [w:] *Twórca jako wytwórca*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975, s. 37.

na tyle długim i na tyle krótkim, by zmysłowe postrzeganie nie przegoniło neurologicznych procesów uświadamiania (że to właśnie ‘uśmiech’), ale dotrzymało im kroku¹⁸.

W refleksjach teoretycznych nad fotografią, problem pojęcia czasu pojawia się w różnych aspektach wielokrotnie. Najbardziej znane określenia to: „balsamowanie czasu”, „cięcie przez czas”, „decydujący moment” czy też „niedecydujący moment”.

Pojęcie „balsamowania czasu” wprowadził Andre Bazin, wg którego fotografia nie tworzy rzeczywistości artystycznej jak sztuka, lecz balsamuje czas, ratując go przed samozniszczeniem. U podstaw refleksji Andre Bazina stała koncepcja, iż istotą popularności fotografii jest tęsknota człowieka za nieśmiertelnością w sferze symbolicznej. Tę psychologiczną genezę fotografii przedstawił w *Ontologii obrazu fotograficznego*¹⁹. Ciągłe poszukiwanie przez człowieka sposobów przedłużenia życia poprzez pozostawianie swojej obecności w postaci śladu, odcisku czy wizerunku plastycznego jest wg Bazina wynikiem „kompleksu mumii”, czyli kompleksu podobieństwa i potrzeba „zachowania” siebie dla potomności. Fotografia uwalniając malarstwo od potrzeby tworzenia podobieństw, przejęła na siebie funkcje rejestrowania rzeczywistości. Istotą fotografii staje się potwierdzenie faktu „to było”, a zatem w fotografiach chodzi o czas, a nie o formę, ponieważ najważniejszą kwestią jest, że stanowią one dla nas klisze pamięci.

Pojęcie „balsamowanie czasu” stało się popularne i przywoływane w opisach prac wielu fotografów. Przywołam tu cytat z wypowiedzi Zofii Rydet na temat własnego, realizowanego w latach 1978–1991 projektu *Zapis socjologiczny*²⁰:

[...] mój zapis miał być takim balsamowaniem czasu, miał czy raczej ma utrwalić to, co już się zmienia i co, choć jest jeszcze realną rzeczywistością, przestaje istnieć i może już w niedługim czasie będzie trudne do wyobrażenia. Ma pokazać wiernie człowieka w jego codziennym otoczeniu, wśród jakby tej otoczki, która z jednej strony staje się dekoracją jego bezpośredniego otoczenia – wnętrza, ale która także pokazuje jego psychikę, mówi czasem więcej niż on sam²¹.

O „cięciu przez czas” pisał Alfred Ligocki następująco:

Niezwykle ważną rolę dla ekspresji artystycznej fotografii odgrywa trafne „cięcie przez czas”. Zdjęcie jest nieruchome, a ponieważ jest utrwaleniem jakiegoś realnego zjawiska, a nie tworem imaginacji, zawierać musi zawsze „cięcie przez czas” – utrwalenie jednego momentu w przebiegu zdarzenia. Ta umiejętność najtrafniejszego „cięcia przez czas” jest obok zdolności odkrywczej obserwacji, błyskawicznego syntetyzowania i poddania się uderzeniu rzeczywistości najważniejszym atrybutem artysty fotografa²².

¹⁸ B. Obidzińska, dz. cyt., s. 121–123.

¹⁹ A. Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego*, [w:] *Film i rzeczywistość. Wybór tekstów*, WAiF, Warszawa 1963.

²⁰ Tytuł *Zapis socjologiczny* wykreowała Urszula Czarторыska.

²¹ Miesiąc Fotografii, katalog, Kraków 2008, s. 71.

²² A. Ligocki, *Fotograficzne penetracje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979, s. 75.

Jak widać koncepcja Ligockiego dotyczy fotografii reporterskiej, analogicznie jak teoria „decydującego momentu” Henri Cartier-Bressona, którą ten ostatni opublikował w formie wstępu do swojego albumu zdjęć *Obrazy z ukrycia* wydawnego w 1952 r. W tekście tym przywołuje słowa kardynała Retza²³: „Nie ma niczego na świecie, co nie miałoby decydującego momentu”²⁴. Sens określenia „decydujący moment” nie dotyczy oczywiście tylko fotografii reporterskiej. Już w 1852 roku William Henry Fox Talbot eksperymentował ze „zdjęciami momentalnymi”, które uzyskiwał przy pomocy błysku iskry elektrycznej, by pochwycić życie niczym myśliwy. „Szybkie obrazy, rozkładające ruch na coraz krótsze okresy naświetlania, przedstawiają tylko jeden wycinek z przepływającego strumienia życia, który nigdy się nie powtórzy”²⁵. W przypadku fotografii reporterskiej, „decydujący moment”, to ustawiczne usiłowania fotografa, aby być we właściwym miejscu i właściwym czasie, aby uchwycić całe wydarzenie w unikalnym kadrze. Zdaniem Cartier-Bressona fotograf, to myśliwy polujący na motyw. W wymienionym wyżej albumie swoich zdjęć pisze:

Chodziłem przez cały dzień, z wytężoną uwagą, usiłując na ulicach wykonać zdjęcia z zaskoczenia, jakby przyłapując chwile na gorącym uczynku. Nade wszystko pragnąłem pochwycić w jednym obrazie istoty sceny, która się wyłoniła²⁶.

Przełomem w podejściu do fotografii reportażowej była realizacja pt. *Amerykany* szwajcarskiego fotografa zamieszkałego w USA, Roberta Franka, wydana w formie książki najpierw we Francji w 1958 roku, a później w USA. Zdjęcia wykonane podczas dwuletniej podróży po kraju nie pokazywały wydarzenia w jakimś kulminacyjnym momencie, stały jakby w opozycji do „decydującego momentu” lansowanego przez Henri Cartier-Bressona. Nowy był również wybór motywów podkreślających rozległość terenów, ale również wielonarodowość kultur, różnorodność społeczeństwa, samotność, słowem codzienną banalność. Wydawało się, że zdjęcia te może wykonać każdy i wszędzie. Można powiedzieć, że koncepcja „niedecydującego momentu” opowiada o tym, że świat nie składa się z decydujących momentów i nie ma powodu polować na ekstremalną chwilę, aby o nim opowiadać.

O „banalnej chwili”, jako reakcji na „decydujący moment” pisze w kontekście konceptualnej fotografii amerykańskiego artysty Douglasa Hueblera w swoim tekście Leszek Brogowski: „Automatyczne wybieranie motywów zdjęć według wcześniej zdefiniowanych reguł obezwładnia tę niebezpieczną retorykę, gdyż eliminuje subiektywność z aktu polegającego na wyborze obrazu fotograficznego i/lub jego wizualnej treści”²⁷. Cytat ten jest swoistą manifestacją nie-

²³ Kardynał Retz (Jean François Paul de Gondi [1613–79]), francuski arcybiskup, polityk i pisarz.

²⁴ H. Cartier-Bresson, *Decydujący moment*, „Format” 2005, nr 46, s. 2.

²⁵ H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Universitas, Kraków 2007, s. 224.

²⁶ F. Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, Universitas, Kraków 2007, s. 37.

²⁷ L. Brogowski, *Koniec fotografii*, „Format” 2003, nr 43, s. 84.

wiary artysty wobec „decydującego momentu” czy też inaczej „uprzywilejowanej chwili” na rzecz dowartościowania doświadczenia potocznego i zdjęć przypadkowych, niedających się poddawać selekcji estetycznej.

Z kolei Roland Barthes w swojej klasycznej pozycji *Światło obrazu. Uwagi o fotografii* pisze co następuje:

To co tworzy naturę Fotografii, to czas naświetlania, pozowania. Nie jest ważny czas trwania fizycznego naświetlania, bo nawet jedna milionowa sekundy (kropla mleka H.D. Edgertona) zakłada także pozowanie, a pozowanie nie jest tu podstawą przedmiotu, w który się celuje, ani nawet techniką Operatora, lecz rezultatem intencji odczytywania. Przymierzam nieruchomość obecnego zdjęcia do samego momentu ekspozycji i to właśnie zniemuchomienie stanowi pozę. [...] W Zdjęciu coś umieściło się przed małym otworem i pozostało tam już na zawsze²⁸.

Na zakończenie chciałbym odwołać się jeszcze raz do komentarza towarzyszącego mojej pracy *Paralaksa czasu*. Napisałem w nim, iż wykorzystuję materiał barwny niejako wbrew „instrukcji obsługi”. Chciałbym wyjaśnić to sformułowanie, które nabiera szczególnego znaczenia w epoce cyfrowej. Pojęcie to umieściłem w cudzysłowie, bo nie chodzi mi o modyfikację czy zmianę sprzętu prowadzącą do jego nowych zastosowań, jak to ma niejednokrotnie miejsce w wielu współczesnych realizacjach. Jak twierdzi Mirko Tobias Schafer:

[...] w epoce cyfrowej każdy produkt wykorzystujący technologię komputerową może być poddany modyfikacjom. Od samego początku epoki komputerów i sprzętu elektronicznego użytkownicy szukają sposobu zaadoptowania go i przystosowania do własnych potrzeb. Zdarza się, że znajdują jego nowe zastosowanie. [...] Gameboy Nintendo został zamieniony na edytora muzyki i narzędzie DJ-a. [...] Odkurzacz Roomba w formie robota również przyciągnął uwagę kilkunastu użytkowników, ze względu na możliwość eksperymentowania z techniką robotów, a iPod został przerobiony na Linuxa. Kompetentni użytkownicy są w stanie zmienić prawie każdy nowy produkt, a nawet zrobić z niego coś innego²⁹.

Moja artystyczna strategia podobna byłaby w takim razie do koncepcji niemieckiego fotografa Andreasa Müller-Pohle „ominięcia programu kamery”.

Ucieczka przed programem kamery jest zatem ucieczką przed tymi „charakterystycznymi cechami fotografii”, które zostały zdefiniowane przez fotograficzny formalizm³⁰.

Gdybym miał w jednym zdaniu podsumować *Paralaksę czasu*, określiłbym ten projekt jako próbę czynienia widzialnym tego, co ukryte. Jako tworzenie nowej rzeczywistości – rzeczywistości fotograficznej.

²⁸ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 132–133.

²⁹ M.T. Schafer, *Praca domowa*, „Magazyn Sztuki” 2005, nr 32–33, s. 39.

³⁰ A. Müller-Pohle, *Analogizacja, digitalizacja, projekcja*, „Format” 1997, nr 3–4.