

Zbigniew Tomaszczuk
Pracownia wiedzy o fotografii
Policealne Studium Reklamy Handlowej — Warszawa

Powrót do źródeł — prawdziwy czy pozorny?

U podstaw wynalazku fotografii leży zasada geometrycznego odwzorowania trójwymiarowej rzeczywistości na dwuwymiarową powierzchnię. Samo zjawisko powstawania obrazu w zaciemnionym pomieszczeniu znane było prawdopodobnie już od czasów starożytnych. Wielki człowiek renesansu, Leonardo da Vinci, w swoim dziele pt. *Codex atlanticus* podał praktyczny opis znanego już wcześniej zjawiska powstawania obrazu w tak zwanej *camera obscura* (dosłownie „ciemny pokój”). Czytamy tam: „Gdy fronton domu lub krajobraz jest oświetlony słońcem, a w zaciemnionej ścianie znajdującej się na przeciw domu uczyni się otwór, to oświetlone przedmioty będą wysyłać przez ten otwór swój obraz i obraz ten będzie odwrócony”. *Camera obscura* można uważać więc za prototyp współczesnego aparatu fotograficznego. W swojej pierwotnej postaci *camera obscura* był to po prostu pokój z okiennicą, w której znajdował się mały otwór. Przez ten otwór odwzorowywał się na przeciwnej ścianie pokoju pomniejszony i odwrócony obraz widoku znajdującego się przed okiennicą. Znacznie później pomniejszone urządzenia w kształcie skrzynki używali malarze, aby pomóc sobie w wiernym rysowaniu widoków rzeczywistości. Skrzynki te zaopatrzone były już w prosty obiektyw, który zwiększała jasność oglądanego na matówce obrazu.

Zastanówmy się jednak, czy zastosowanie soczewki będącej technicznym udogodnieniem nie sprowadziło konstrukcji aparatu do pewnego standardu. Funkcja bezpośredniego odwzorowania rzeczywistości zgodna z regułami perspektywy renesansowej powoduje bowiem powstawanie widoków konwencjonalnych. Trafnie zauważa to Piotr Wołyński, który od lat zajmuje się zagadnieniami fotografii otworkowej i który pisał: „Bez względu na to, czym nas będzie fotografia zajmować; wyglądem rzeczy, precyzją dokumentu czy innymi, skądinąd cennymi cechami, bezwarunkowa akceptacja jej reguł zamyka nas w pewnym modelu. Modelu, w którym projekcja zastanych form bierze górę nad tajemnicą tkwiącą w samym procesie tworzenia obrazów rzeczywistości”¹. W czym tkwi ta tajemnica? Skoro już Kartezjusz twierdził, że widzenie ma charakter arbitralny, czyli, że poddaje się konwencji, to pojawianie się obrazów w *camera obscura*, stworzonych na takiej sa-

¹ Wołyński P., *Camera obscura*, Żywa Galeria, katalog-gazeta, wystawy *Obrazy pojmane*. Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie.

mej zasadzie, jak pojawianie się obrazów w naszym oku, tę konwencję potwierdza. Jest jednak zasadnicza różnica pomiędzy ciemnią optyczną z samym otworkiem, czyli kamerą otworkową, a ciemnią z soczewką, czyli prototypem współczesnego aparatu fotograficznego. W fotografii otworkowej obrazy generują się w nieskończonej ilości. Jediną zasadą powstawania ostrego obrazu jest dobranie średnicy otworka w zależności od odległości obrazowej, czyli do miejsca, gdzie tworzy się ostry obraz. Konsekwencją tego jest fakt, że obrazy te powstają jakby samorzutnie z głębią ostrości rozciągającą się od samego otworka do nieskończoności. Zastąpienie otworka soczewką wprowadza pojęcie odległości przedmiotowej i co z tym związane — kwestię ogniskowania, czyli ustawiania ostrości. To powoduje, że ostre obrazy powstają w ściśle określonym schemacie relacji ogniskowej do odległości przedmiotowej.

Kamera otworkowa jest urządzeniem, w którym powstaje nieskończona ilość obrazów, w każdym miejscu jej wnętrza. Bliska jest więc myśleniu o przestrzeni wirtualnej. Generuje nieskończoną ilość widoków, tak jak program komputerowy działający wg określonego algorytmu może generować pojawianie się coraz to nowych obrazów. Bliska jest więc współczesnemu myśleniu o obrazowaniu. Problem ten doskonale ilustruje realizacja Marka Noniewiczza z cyklu „Warianty obecności,.. Autor fotografuje swoją obecność we wnętrzach przerobionych na *camera obscura*, w których pojawiają się widoki rzeczywistości zewnętrznej, pomieszane z rzeczywistością wewnętrzną nasyconą obecnością autora.

Twierdzenie, że współczesne zainteresowanie kamerą otworkową pojawia się jako opozycja do coraz bardziej zautomatyzowanych aparatów fotograficznych i wyrafinowanej optyki i jest spowodowane zniechęceniem wyrafinowaną techniką, wydaje się nadmiernym uproszczeniem. Budowa własnych urządzeń rejestrujących obraz na światłoczułym materiale ma sens w tym, że to konstruktorzy, a nie aparat fotograficzny nadają kształt końcowym obrazom. Tak jest np. w ciekawej twórczości Izy Królik, która buduje swoje aparaty, nazywając je „kamerami samofotografującymi się”. Przy pomocy tych kamer możliwe jest budowanie obiektów fotograficznych, w których o końcowym kształcie obrazu fotograficznego decyduje kształt samych kamer. Przywołajmy jeszcze raz tekst Piotra Wołyńskiego: „W konfrontacji z budowanymi przez tych artystów narzędziami, aparat fotograficzny ujawnia swą ograniczoność i manipulacyjny charakter. Z punktu widzenia możliwości, jakie stwarza indywidualne modelowanie ciemni optycznej w fotografii otworkowej, zdjęcia wykonane przy pomocy aparatu fotograficznego jawią się jako projekcja skonwencjonalizowanych potrzeb”.² Tak jest również w przypadku pracy Magdaleny Poprawskiej z cyklu „Relatywizowanie widzialnego”, w którym autorka wykorzystuje konstrukcje składające się z dużej ilości kamer otworkowych stanowiących całą ścianę do fotografowania. Otrzymane obrazy przedstawiają ten sam widok rzeczywistości, a jednak odmienny w wyniku różnego obrazowania różnie ustawionych kamer.

Inny problem niosą realizacje, w których istotny jest efekt końcowy w postaci zaskakujących przekształceń rzeczywistości. Jeden z pierwszych w Polsce autorów posługujących się kamerą otworkową, Paweł Borkowski, zaprezentował w 1978 roku serię zdjęć pod nazwą „Puszkowizja”.³ Fotografie wykonywane przy pomocy puszkki tworzyły przedziwną rzeczywistość, szczególnie wtedy kiedy autor zwiększał ilość otworków i powstawały obrazy składające się z wzajemnie przenikających widoków powstałych z różnych

² Tamże.

³ Galeria „gn”, Gdańsk 1978.

perspektyw. Dla tych autorów niezwykle ważny jest też moment niespodzianki, ponieważ ich kamery nie posiadają matówki i efektu końcowego nie da się z góry przewidzieć. Mogą więc powstawać całe serie intrygujących zdjęć banalnych przedmiotów, jak u wspomnianej już Magdaleny Poprawskiej w jej cyklu „Po drugiej stronie otworu”, w którym bohaterem jest zwykły widelec. W katalogu tej wystawy tak pisała: „Z kamerą obscurą jestem ślepcem i demiurgiem. Ludzie i przedmioty kładą się pokracznym cieniem na jej ściankach. Ten świat jest tak samo złudny i fałszywy jak cień w jaskini Platona. Ale jest zarazem tak samo dotykalny i prawdziwy jak byt materialny... Ten moment nadawania banalnej rzeczywistości niebanalnych znaczeń podkreśla z kolei Grzegorz Przyborek, opisując projekty wspomnianego już Piotra Wołyńskiego: „fotografie pt. «Pułapka pana Boga» i «Poznanie» opierają się na banalnym temacie w fotografii — komunii świętej. Temat ten jest w Polsce kwintesencją fotografii pamiątkowej i rodzinnej. Jest tak zrośnięty z polską kulturą, jak większość fotografii z albumu rodzinnego. Jest to temat, który wiąże się z symboliką naszego narodowego istnienia. Lecz kiedy Wołyński używa do utrwalenia tego tematu najbardziej prostego, wręcz prymitywnego w konstrukcji narzędzia, a jakim jest kamera otworkowa, to temat ten przestaje być banalny, a staje się wręcz wartością uniwersalną, tak jak uniwersalne jest pojęcie narodzin, cierpienia i śmierci”.⁴

Inny autor, Daniel Kazimierski⁵, swoje „otworkowe„ obrazy wykonuje w technice cyjanotypii. Technologia ta poprzez swój intensywny błękit nadaje tym pracom dodatkowego, kolorystycznego aspektu. Kazimierski dotknął tym samym dwóch wątków, które kiedyś doprowadziły do wynalazku fotografii. Wątku fizycznego, stosując *camera obscura*, i wątku chemicznego, powracając do starej technologii, własnoręcznie sporządzanej emulsji służącej do spreparowania światłoczułego papieru, przy wykorzystaniu soli żelaza.

Ciekawe barwne zdjęcia wykonuje kamerą otworkową Piotr Zabłocki⁶, u którego szczególnie wyraźnie widać nieskończoność głębi ostrości rozciągającej się od krawędzi otworka aż do ostatniego planu. W projekcie Anny Bućwińskiej⁷ najbardziej istotne stało się takie spreparowanie ciemni optycznej posiadającej dwa otworki, aby uzyskać niezależnie od podwojonego obrazu zewnętrznej rzeczywistości, również obraz wnętrza kamery. Zdjęcia Pawła Kuli obrazują „przenikające się przestrzenie składające się z fragmentów ciała (ręce, tors) i otaczającej przyrody. Są to zapisy pewnego działania przed kamerą. Poprzez wykorzystywanie długiego czasu naświetlania z przemieszczeniem fotografowanych przedmiotów i sposobów ich oświetlania autor tworzy obrazy jakby wbrew widzeniu kamery”⁸. W 1999 r. powstał projekt Marka Poźniaka i Przemysława Zajferta⁹. Poźniak wykonał w Berlinie siedem zdjęć otworkową kamerą tak zbudowaną, że obraz powstawał tylko na połowie negatywu, aby następnie Zajfert mógł w Stuttgarcie naświetlić swoje widoki na pozostałych połówkach. W ten sposób powstały zdjęcia przenikających się widoków dwóch miast łączące w jedno subiektywne wizje dwóch artystów.

W wielu przypadkach autorzy wykorzystujący kamerę otworkową kładą akcent nie na wynik, lecz na sam proces powstawania zdjęć. Chcą zwrócić uwagę na łatwość uzyskania obrazów kamerą otworkową i w związku z tym na niebezpieczeństwo popadania w sche-

⁴ Przyborek G., *Obszary iluzji — realność widma (o fotografii Piotra Wołyńskiego)*, Fotografia 5/2001.

⁵ Wystawa *Żelazny blues* kwiecień 1996.

⁶ Katalogi wystawy, *Oprócz stali*, Gdańsk 2000.

⁷ Tomaszczuk Z., *Trzeci wymiar*, Fotografia 2/2000.

⁸ Tamże.

⁹ *Camera obscura*, Galeria DESIGN, Wrocław 1999.

matyzm. W ten sam sposób traktuje swoją pracę Daniel Rumiancew, fotografujący czajnikami. Komentuje to następująco: „... sens związku sztuki i świadomości artysty ujawnia moja praca pt. «Czajniki». Jest to cykl czarno-białych fotografii otworkowych wykonanych różnymi czajnikami. Zdjęcia są eksponowane w kolejności odpowiadającej kolejności ich powstawania. Pierwsze z nich są dosyć interesujące, odwzorowują bowiem specyficzne «widzenie» świata przez ów przedmiot codziennego użytku; pokazują nie tylko to, co jest na zewnątrz czajnika, ale i fragmenty jego wnętrza, konkretnie dzióbka, w mocno zdeformowanej perspektywie. Kolejne fotografie tego cyklu są jednak coraz mniej ciekawe pod względem plastycznym albo poprzez użycie czajnika o niewłaściwej budowie, albo poprzez zaświetenie negatywu w trakcie ekspozycji. Tak konstruuując pracę, chciałem zwrócić uwagę na zwrot, który dokonał się podczas kilku miesięcy jej wykonywania. To co najpierw wydawało mi się interesujące, a więc wizualna atrakcyjność zdjęć, przestało być takie, gdy odkryłem łatwość jej osiągnięcia. Istotna stała się sama procesualność moich działań, z owym zwrotem jako punktem odniesienia”.¹⁰

Odmienny problem niesie mój cykl pt. „Pinhole polaroid”. W zdjęciach tych łączę ideę kamery otworkowej ze współczesnym materiałem światłoczułym, jakim jest polaroid, po to aby można było realizować bardzo długi czas naświetlania, w wyniku którego otrzymuje się obraz syntetyczny podobny w swojej strukturze do filmu, z tym że nie traktowanego linearnie, ponieważ obrazy nakładając się na siebie tworzą jak gdyby film warstwowy. Filmu takiego nie można obecnie odtworzyć. Jeżeli jednak potraktować negatyw fotograficzny jako zapis stanu energii fotografowanego momentu, to być może w przyszłości uda się z tej zakłętej w fotografii energii otrzymać z powrotem obraz rzeczywistości. Dotykam tym samym problemu magii fotografii zagubionej gdzieś w mechanicznej reprodukcji zautomatyzowanych aparatów fotograficznych.

Zatem sens realizacji fotografii otworkowej nie tkwi w nostalgicznym powrocie do źródeł. Lecz jest próbą szukania własnego indywidualnego języka wypowiedzi, poszukiwaniem odmiennego podejścia do otaczającej go rzeczywistości i przeciwstawianiem się konwencjonalnym metodom obrazowania.

¹⁰ Rumiancew D., *Krótką historia nowego medializmu*, Fotografia, 1/2000.