

Zbigniew Tomaszczuk
Akademia Sztuk Pięknych
Uniwersytet Warszawski
Warszawa

**Związki pomiędzy konstrukcją aparatu
a estetyką otrzymywanych obrazów**

**Relation between construction of a camera
and the aesthetics of the photographs**

Streszczenie

W artykule omówione zostały związki pomiędzy konstrukcjami fotograficznych aparatów, technologią procesu zdjęciowego i estetyką otrzymywanych obrazów. Analiza zaprezentowana została w kontekście historycznym i dotyczy lat od 1839 r. do współczesności. Autor omawia różnorodne czynniki, które wpływają na sposób obrazowania fotograficznego: zaczyna od prezentacji techniki dagerotypowej i kalotypii, w dalszej części zwraca uwagę m.in. na możliwości stworzone przez małoobrazkową kamerę Leica, zjawisko tzw. łomografii, a także działania z wykorzystaniem analogowej fotografii błyskawicznej (polaroid) czy kamer otworkowych.

Słowa kluczowe: historia fotografii, technika fotografii, estetyka fotografii, obrazowanie fotograficzne

Związki pomiędzy konstrukcją fotograficznego aparatu i technologią procesu zdjęciowego a estetyką otrzymywanych obrazów są oczywiste. Łatwo można to prześledzić odwołując się do historii tego medium.

Zacznijmy od techniki dagerotypowej ogłoszonej 19 sierpnia 1839 roku.¹ Technologia ta opierała się na dokładnym polerowaniu posrebrzanej powierzchni materiału zdjęciowego, uczuleniu jej parami jodu lub mieszaniny jodu i bromu i wywoływaniu obrazu w parach rtęci. Wszystko to, a szczególnie niezwykle precyzyjna procedura polerowania niedopuszczająca pozostawienie najdrobniejszych rys, uniemożliwiała uzyskanie dużych formatów zdjęć. Największy format dagerotypów wynosił 216 x 162 mm. Jest on jednak bardzo rzadko spotykany. Najbardziej popularnym motywem był portret, a stosowane formaty to 1/4, 1/6, 1/8, 1/9 wymienionej wyżej płyty. Początkowe obawy, że dagerotypia wyprze realistyczne malarstwo, nie sprawdziły się, natomiast niewątpliwie metoda ta, jako łatwiejsza i tańsza, zastąpiła tzw. miniaturę malarską. Charakterystyczną cechą dagerotypu jest jego unikalny, jednostkowy charakter, a sam obraz, który jest odwrócony stronami, w zależności od tego pod jakim kątem jest oglądany, jawi się jako pozytywny lub negatywny. Precyzyjny, o bardzo dużej rozdzielczości dagerotyp uważany był za wierne odbicie rzeczywistości w przeciwieństwie do ówczesnej alternatywnej metody fotografowania, czyli kalotypii, opracowanej jako metoda negatywowo-pozytywna przez Williama Henry'ego Foxa Talbota (1800–1877). Cecha tej technologii, związana z użyciem jako podłoża papieru, który przenosił w procesie kopiowania swoją strukturę, poprzez nieostrość rysunku wpisywała kalotypię w konwencję bliższą malarskiej interpretacji. Pierwsze kalotypie były niewielkiego formatu (dla przypomnienia pierwszy znany nam negatyw przedstawiający widok okna autorstwa Foxa Talbota z 1835 roku miał format znaczka pocztowego)², natomiast późniejsze kamery miały format w okolicy 20 x 30 cm. Talbot wykorzystał możliwość swojej negatywo-pozytywowej technologii do stworzenia pierwszej fotograficznej książki. Jego *The Pencil of Nature* (1844–1846) zawierała odbitki

¹ Dagerotypię opracował Louis Jacques Mandé Daguerre (1787–1851).

² Żona wynalazcy nazywała jego aparaty „pułapkami na myszy”.

z oryginalnego negatywu, którym towarzyszył komentarz autora.

Specyfika technicznie doskonałej dagerotypii włączyła ją w obszar komercji, szczególnie w odniesieniu do portretu. Zapotrzebowanie na tysiące egzemplarzy spowodowało powstanie wielu zakładów wywołując swoistą „dagerotypomanię”.

Ciekawostką w konstrukcji aparatów do dagerotypów była zbudowana w 1840 roku przez Alexandra Walcotta (1804–1844) bezobiektywowa kamera oparta na rejestracji obrazu w wyniku odbicia światła od zwierciadła wklęsłego. Metoda ta umożliwiała skrócenia czasu ekspozycji pierwszych dagerotypów wykonywanych w studio z ok. 30 minut do pięciu, co było szczególnie istotne w fotografii portretowej, której Walcott był niewątpliwym prekursorem. Wadą aparatu była jego znaczna masa i konieczność naświetlenia bardzo małej płytki dagerotypowej, co w sumie spowodowało, że aparat nie odniósł sukcesu komercyjnego.

Impresjonistyczne w wyrazie odbitki kalotypowe bliższe były idei sztuki. Można by tu zacytować francuskiego fotografa Gustave’a Le Gray³ (1820–1882): „pragnąłbym, aby fotografia zamiast zagłębiać się w dziedzinę takie jak przemysł czy handel, weszła do dziedziny sztuki. Tam jest jej jedyne prawdziwe miejsce i zawsze w tym właśnie kierunku starał się będę ją rozwijać”⁴. Co ciekawe jego doświadczenia z emulsją kolodionową znalazły kontynuację w pracach Anglika Fredericka Scotta Archera (1814–1857) w postaci opatentowanego przez niego w 1851 roku mokrego procesu kolodionowego. Metoda ta przyniosła zasadniczy przewrót w technologii fotograficznej. Zdecydowanie wyższa światłoczułość warstwy kolodionowej pozwalała na wykonywanie zdjęć przy zastosowaniu krótszego czasu ekspozycji, stąd aparaty zaopatrzone były już w prostą migawkę. Niezwykle istotna była wysoka jakość obrazu i pomimo kłopotliwej technologii, spowodowanej koniecznością korzystania z podręcznej ciemni, kolodion umożliwiał otrzymanie wielkoformatowych negatywów odbijanych później na papierze albuminowym. W przypadku kolodionu sprzęt zdjęciowy miał już większe gabaryty. Mokra technologia umożli-

³ Gustave Le Gray, właśc. Jean Baptiste Gustave Le Gray (lub Legray).

⁴ Andre Rouille, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, Universitas, Kraków 2007, s.271.

wiała również otrzymywanie bezpośrednich kopii pozytywowych na czarnym szkłe tzw. ambrotypii⁵ oraz na czarno emaliowanych metalowych płytkach czyli ferrotypii⁶ i na ceracie tzw. pannotypii⁷. W przypadku ferrotypów format zdjęć był raczej niewielki. Szczególną popularność zyskały w czasie wojny secesyjnej w USA. Wykonywane portrety przesyłane były bliskim drogą pocztową w kopertach. Metoda ta rozpowszechniła się po wprowadzeniu w 1891 roku suchej ferrotypii, a skonstruowanie specjalnego aparatu zwanego kamerą Bosco umożliwiło produkcję niewielkich portretów formatu 2,5 x 2cm uzyskiwanych już w ciągu jednej minuty. W 1854 roku André Adolphe Eugène Disdéri (1819–1889) zaczął wykonywać seryjne portrety aparatem własnej konstrukcji wyposażonym w sześć do ośmiu obiektywów, pozwalającym uzyskać kilka fotografii na jednym materiale zdjęciowym, który następnie rozcinano i naklejano na tekturki tworząc tzw. carte do visite. Cały proces pozwalający uzyskiwać zdjęcia o formacie ok. 6 x 9 cm obniżył znacznie koszty wytwarzania, stając się produkcją masową liczoną w milionach egzemplarzy. Fotografowana osoba ukazywana była często w pozycji stojącej, na tle zasłony albo specjalnego tła, często w otoczeniu rekwizytów (krzesła, kolumny, stołu itp.). Od strony estetycznej mówi się o upadku doskonałego zawodowego portretu na rzecz ujęć banalnych.

Kolejnym znaczącym krokiem w rozwoju fotografii było wynalezienie w 1871 roku przez Richarda Leacha Maddoxa (1816–1902) suchej emulsji bromo-srebrzej. Technologia ta umożliwiła produkcję materiałów światłoczułych na skalę przemysłową, co spowodowało powstanie i rozwój ruchu fotoamatorskiego, a sam materiał odznaczał się znacznie zwiększoną światłoczułością. Równolegle za sprawą wynalazku Hermanna

⁵ W ambrotypii wykorzystywano celowo niedoświetlone negatywy, które na czarnym podłożu jawiły się jako pozytywy. Popularność zdobyła zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych, gdzie w 1854 roku została opatentowana przez fotografa z Bostonu Jamesa Ambrose'a Cuttinga.

⁶ Proces został wynaleziony w 1852 roku we Francji przez Adolphe'a Alexandre'a Martina.

⁷ Technika ta została wynaleziona w 1853 r. przez firmę Wülff & Co. Polega na wykonaniu negatywu kolodionowego, który zdejmowano ze szklanego podłoża i przenoszono na nawoskowaną czarną tkaninę.

Wilhelma Vogla (1834–1898) udoskonalono emulsję zwiększając zakres jej barwoczułości⁸. Szeroki dostęp do fotografii sprawiło wprowadzenie w 1889 roku na rynek prostego w obsłudze aparatu Kodak zaopatrzonego w papierową wstęgę z naniesioną na nią emulsją, któremu towarzyszyło słynne hasło „Ty naciśnij spust, my wykonamy resztę”. Od strony estetycznej zdjęcia wykonane tym aparatem miały charakterystyczny okrągły kształt. Związane to było z zastosowaniem prostego obiektywu obciążonego wadą znacznego spadku ostrości na rogach kadru. Aby to wyeliminować, wycinano z kadru formę koła. Dodatkowym atutem aparatu była możliwość wykonywania zdjęć seryjnych. Do zbudowania tego aparatu przyczynił się wcześniejszy wynalazek rolkasety polskiego konstruktora Leona Warnerke (1837–1900)⁹. Późniejsze wprowadzenie taśmy celuloidowej i zbudowanie aparatu z rewelacyjnie jasnym obiektywem stworzyło w połączeniu z coraz bardziej światłoczułymi filmami i zmniejszeniem gabarytów kamery możliwość wykonywania zdjęć w trudnych warunkach oświetleniowych bez użycia statywu. Prekursorskie fotografie Ericha Salomona (1886–1844) wykonane podczas procesu sądowego kamerą Ermanox na format 4,5 x 6 cm zaopatrzoną w obiektyw o jasności 1:2 stały się zapowiedzią ujęć wykonywanych z ukrycia¹⁰. Dalsze zmniejszenie wymiarów aparatu, możliwe dzięki opracowanej w 1891 roku przez Thomasa Alva Edisona (1847–1931) perforowanej błonie zwojowej o szerokości 35 mm, w połączeniu z rewolucyjną myślą techniczną Oskara Barnacka (1879–1936) w postaci prototypowej Leiki z 1914 roku, umożliwiło masową produkcję aparatu małoobrazkowego. Począwszy od 1925 roku aparat ten stał się nieodłącznym narzędziem szczególnie w pracy reporterskiej. To wszystko umożliwiło stworzenie estetyki „uprzywilejowanej chwili” głoszonej przez André Kertésza (1894–1985) i analogicznego „decydującego momentu” promowanego przez Henri Cartier-Bressona (1908–1932). Cartier-Bresson we wstępie do wydanego

⁸ W 1873 roku wynalazca rozszerzył barwoczułość czarno-białego materiału o kolor żółty i zielony.

⁹ Prawdziwe nazwisko wynalazcy brzmiało Aleksander Małachowski, a rollkasetę skonstruował na emigracji w 1875 roku.

¹⁰ Aparat Ermanox, po raz pierwszy wprowadzony w 1924 roku pod nazwą Ernox.

w 1952 roku albumu pt. *Decydujący moment*¹¹ określał Leikę jako stałe przedłużenie swojego oka. Według niego każde wydarzenie ma swój decydujący moment kulminacyjny, z którego najlepiej wynika to, co poprzedzało ten moment, oraz to, co po nim nastąpi. Fotograf powinien więc posiadać umiejętność wykonywania zdjęć właśnie w tym momencie w połączeniu z przekonującą kompozycją fotograficzną.

Oczywiście równolegle z pracami nad wzrostem światłoczułości materiałów fotograficznych trwały prace nad stworzeniem szybkich migawek. Niska światłoczułość pierwszych materiałów, kiedy to czas ekspozycji liczył się minutach, a później w dziesiątkach sekund nie wymagała aparatów z wbudowanymi migawkami. Wystarczyło odliczyć czas sekundnikiem i po naświetleniu zakryć obiektyw odpowiednim dekielkiem. Długi czas ekspozycji uniemożliwiał wykonywanie zdjęć obiektów będących w ruchu. Ulice fotografowanych miast były wyludnione, w najlepszym przypadku osoby jawiły się jak nieostre duchy lub też fotografowane postacie pozowały do zdjęcia nieruchomo. Wraz z udoskonaleniem technologii materiałów światłoczułych i co za tym idzie skróceniem czasu ekspozycji zaistniała konieczność budowy migawek. W 1862 roku William England (?–1896) skonstruował migawkę, która składała się z klapki opadającej przed materiałem światłoczułym. Późniejsze migawki klapkowe realizowały najkrótszy czas w granicach 1/25 sek.

W 1878 roku Eadweard Muybridge¹² (1830–1904) na zlecenie gubernatora Kalifornii wykonał przy pomocy 24 kamer ustawionych wzdłuż toru serię fotografii przedstawiającą poszczególne fazy biegu kłusaka. W późniejszym okresie wydał zbiór kilkuset kalotypii zawartych w 13 tomach, które przedstawiały fazy ruchu zwierząt i ludzi. Było to niezwykle ważne wydawnictwo. Zatrzymane na fotografii sekwencje ruchu oddziaływały inspirująco na wielu artystów XX wieku.

Po spotkaniu z Muybridge'em, na przełomie lat 1881 i 1882 Francuz *Étienne-Jules Marey* (1830–1904) skonstruował tzw. strzelbę fotogra-

¹¹ Henri Cartier-Bresson, *Decydujący moment*, New York 1950

¹² Urodził się w Anglii jako Edward James Muggeridge, nazwisko zmienił po przybyciu do USA.

ficzną (*fusil photographique*), wykonującą na szklanym dysku dwanaście zdjęć na sekundę, np. lecącego ptaka. Dalszym udoskonaleniem było zbudowanie aparatu z rotacyjną migawką, która obracając się naświetlała na jednej płycie sekwencję ruchu. Taką metodę uzyskiwania obrazów nazwał Marey chronofotografią. Niewątpliwie jest, że prace te wzbudziły zainteresowanie kubistów i futurystów. Na potrzeby niniejszego tekstu dotyczącego związków techniki fotografowania z estetyką obrazu fotograficznego należałoby przywołać idee futurizmu zaistniałe w dziedzinie fotografii w postaci tzw. fotodynamizmu Antonio Giulio Bragaglii (1890–1960). W opublikowanym w 1913 roku przez autora tekście *Fotodynamismo futurista* pisał: „Film nigdy nie analizuje ruchu. Rozbija go w rytm taśmy filmowej, całkowicie odmiennie niż fotodynamizm, który precyzyjnie analizuje fragmenty ruchu. Film nie jest w stanie dokonać syntezy ruchu. Rekonstruuje on fragmenty rzeczywistości, rozbitej z doskonałą obojętnością, w taki sposób, w jaki wskazówka zegara rozdziela czas, chociaż upływa on ciągłym, nieprzerwanym strumieniem (...) 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”¹³.

Kontynuując rozważania nad udoskonalaniem migawek przywołajmy Stanisława Jurkowskiego (?–1901), który w 1882 roku na Wszechrosyjskiej Wystawie Przemysłowej w Moskwie zaprezentował swoją konstrukcję, a także Ottomara Anschütza (1846–1907), który w 1883 roku zbudował migawkę szczelinową o czasie ekspozycji 1/1000 sekundy, umożliwiając tym samym rozwój fotografii migawkowej. Analiza sfotografowanych przez niego w locie bocianów stała się inspiracją w skonstruowaniu przez Otto Lilienthala (1848–1896) pierwszych szybowców. Jeszcze szybsze migawki i super czułe filmy

¹³ Brogowski L., *Sztuka w obliczu przemian*, WSiP, Warszawa 1990, s.197-198.

umożliwiły rejestrację zjawisk, których nie jesteśmy w stanie zarejestrować gołym okiem, czego przykładem może być np. słynna wykonana w 1936 roku fotografia spadającej kropli mleka autorstwa Harolda Eugene Edgertona (1903–1990).

Wcześniej fotografowanie w słabym oświetleniu możliwe było przy zastosowaniu światła sztucznego. Do prekursorów fotografii wykonywanych w trudnych warunkach oświetleniowych należał niewątpliwie Gaspard-Félix Tournachon (1820–1910), tworzący pod pseudonimem Nadar, który jako pierwszy fotografował podziemia i katakumby Paryża na początku lat 60. XIX wieku, stosując sztuczne światło elektrycznych baterii Bunsena. W przeciwieństwie też do wspomnianych sztabprowych portretów w stylu *carte de visite*, Nadar wypracował własną stylistykę portretu autorskiego. W uznaniu jego umiejętności operowania światłem potomni nazywali go Tycjanem fotografii. Estetyka zdjęć portretowych Nadara i podobnych mu fotografów tkwiła niewątpliwie w malarskich inspiracjach. Warto jednak mieć świadomość sytuacji odwrotnej. Technika fotografii wykonywanych przy długich czasach naświetlenia stwarzała konieczność tworzenia sytuacji zdjęciowych ułatwiających pozowanie na przykład wykorzystujących podparcie ręką głowy. I właśnie te pozy przejęło ówczesne malarstwo, co może stanowić przykład inspirującej roli fotografii.

Jako oświetlenie sztuczne często stosowany był sproszkowany magnez. Estetyka zdjęć wykonanych przy tym oświetleniu charakteryzowała się dużymi kontrastami, płaskim światłem i charakterystycznymi cieniami wywołanymi przez silne kierunkowe światło. Umożliwiała jednakże wykonanie fotografii w miejscach dotychczas niepenetrowanych przez fotografa. Przykładem mogą być prekursorskie fotografie społeczne dotyczące tragicznych sytuacji bytowych dużej części emigrantów, wykonanych w Nowym Jorku pod koniec XIX wieku przez Jacoba Riisa (1849–1914). Późniejszy wynalazek lamp spaleniowych i elektronicznych lamp błyskowych umożliwił kreowanie sposobu oświetlenia zarówno w przypadku fotografii reporterskiej, jak i w pracy studyjnej.

Powróćmy do konstrukcji fotograficznych kamer, ponieważ istnieje ważny związek pomiędzy ich budową a na przykład możliwościami korekty perspektywy. Kiedy patrzymy na XIX-wieczne zdjęcia architektury, daje się zauważyć, iż fotografowie tworzyli obrazy w taki sposób, jak widzi rzeczywistość oko ludzkie, a właściwie jak je interpretuje nasz mózg. To znaczy, że zachowane są wszystkie linie pionowe fotografowanych obiektów. Aby wyprostować zbieżność kadru w przypadku zdjęć z innej perspektywy niż centralna, korzystano z możliwości pochyłu matówki lub podnoszenia czołówki aparatu. Aparaty te, znane później w rozbudowanej formie jako kamery o niesztymnej konstrukcji, umożliwiają nie tylko korektę perspektywy, ale również poprzez stosowanie reguły Scheimpfluga¹⁴ tworzenie fotografii o maksymalnej głębi ostrości. Odwołując się do estetyki fotografii, dużą głębią ostrości charakteryzowała na przykład twórczość słynnej grupy f/64¹⁵. Na dużą głębię miało wpływ również stosowanie niewielkiego otworu przysłony (stąd nazwa). Ilustracją mogłyby być doskonale fotografie krajobrazowe członka grupy Ansel Adamsa (1902–1984). Aparat o niesztymnej konstrukcji umożliwia również miejscowy rozkład ostrości zdjęcia. Dla przykładu można w tym miejscu przywołać współczesne prace Olivo Barbieriego (1954), wykorzystującego w swojej pracy możliwości obiektywu typu *tilt-shift*.

Wprowadzenie aparatu małoobrazkowego oderwało go od statywu, upowszechniając zdjęcia wykonane z różnych punktów widzenia kamery, wykorzystujące dynamiczne ujęcia z ptasiej lub żabiej perspektywy. Tacy fotografowie jak: László Moholy-Nagy (1895–1946) czy Aleksander Rodcenko (1891–1956) wprowadzili i upowszechnili nowy sposób fotograficznej interpretacji rzeczywistości.

Na estetykę obrazu fotograficznego ma zdecydowany wpływ format materiału zdjęciowego. Oczywiście najbardziej rozpowszechniony jest

¹⁴ Reguła ta mówi, że zdjęcie będzie ostre na całej powierzchni, jeżeli na jednej prostej przetną się trzy płaszczyzny: fotografowana, filmu oraz główna płaszczyzna obiektywu prostopadła do jego osi.

¹⁵ Grupa f/64 została założona w 1932 roku przez: Edwarda Westona, Ansel Adamsa, Imogena Cunninghama i Willarda van Dycka. Program grupy zakładał wykonywanie fotografii realistycznej ostro odwzorowującej rzeczywistość.

format prostokąta. W zależności od motywu wykorzystywany jako ujęcia horyzontalne lub wertykalne. Podział ten jest szczególnie widoczny, kiedy fotograf z premedytacją używa aparatu panoramicznego. Pierwszy aparat panoramiczny skonstruował w 1859 Thomas Sutton (1819–1875). W Polsce dość dużą popularnością cieszył się rosyjski aparat Horyzont z obracającym się obiektywem, produkowany seryjnie od 1957 roku. Konstrukcja umożliwiła uzyskanie trzech czasów ekspozycji: 1/100, 1/200 oraz 1/400 s. Wadą aparatu była duża awaryjność związana z nierównomiernym ruchem obiektywu. Ale to, co w znacznym stopniu zniechęcało do użytkowania aparatu, wykorzystał Michael Ackerman (1967) w swoim projekcie o indyjskim świętym mieście Benares, świadomie wstrzymując palcem ruch obiektywu, uzyskiwał niezwykle ciekawe i nieoczekiwane efekty. To, co było wadą, stało się dla autora zaletą. Równie ciekawe prace wykorzystujące specyfikę aparatu Horyzont, inspirowane doświadczeniami Marey'a stworzył Grzegorz Banaszkiewicz¹⁶. Chciałbym też przytoczyć tu ciekawy projekt Tomasza Woźniakowskiego wykonany dzięki specyfice innego typu aparatu z ruchomym obiektywem. Mam tu na myśli zestaw fotografii pt. *Rośliny cięte i doniczkowe*. Patrząc na te zdjęcia jesteśmy przekonani, że jest to precyzyjny fotomontaż. Na fotografii można na przykład zaobserwować cień rośliny, której nie ma w wazonie. Na innej widzimy kilka kwiatków, a ich cień zredukowany jest do jednego. „Co spowodowało taki sposób obrazowania? Jakie cechy fotografii autor tak umiejętnie wykorzystał? Pierwsza z nich związana jest z długim czasem ekspozycji. Druga z konstrukcją użytego aparatu. Wyobraźmy sobie sytuację, że autor ustawia czas ekspozycji na 1 sekundę. W ciągu tego czasu obiektyw poruszając się rejestruje widzianą przestrzeń z lewej strony do prawej. Najpierw widzi lewy fragment kadru, którym jest na przykład cień rzucany przez kwiat, a następnie poruszając się w prawo fotografuje dalej stojący wazon. Jednakże wazon ten jest już pusty, bo fotograf zdążył w trakcie długiej ekspozycji wyjąć z niego kwiat. I to cała tajemnica powstałej fotografii. Tyle tylko, że autor wykorzystał cechę sprzętu, która leżała poza zainteresowaniem jego konstruktorów nastawionych na efekt

¹⁶ Fotografie reprodukowane były w: Grzegorz Banaszkiewicz, *Merci, Monsieur Marey!*, „Camera Obscura” 2007, nr 1, s. 230.

zdjęć panoramicznych. Wykorzystał pewną lukę. Stał w pozycji tych artystów, których nie zadawała standaryzacja techniki, którzy poszukują wszelkiego rodzaju uchybień i marginesów technologicznych, którzy nie poddają się presji wytwórców sprzętu i materiałów światłoczułych i potrafią nagiąć te standardy do realizacji własnych wizji.”¹⁷

Powracając do formatu, w fotografii klasycznej dość popularnym był, czy też jest, format kwadratowy. Kultowym aparatem na ten format jest niewątpliwie szwedzki Hasselblad, głównie ze względu na unikalną konstrukcję opartą na wymiennych kasetach na materiał zdjęciowy. Nie bez powodu też na jego, że tak to określe, kulturowy charakter było zabranie go w pierwszą kosmiczną podróż z lądowaniem człowieka na księżycu.

Przy świadomym korzystaniu z tego formatu otrzymujemy specyficzną estetykę zdjęć. W kwadracie nie ma bowiem wyróżnionego wymiaru, podstawa jest taka sama jak bok. Można powiedzieć, że istnieje swoista energia kwadratu. Kadr taki narzuca na przykład sposób komponowania obrazu oparty na symetrii. Przy tej okazji chciałbym opisać kilka tendencji związanych z współczesnym odwołaniem się do tradycyjnych technik. Jedną z nich w kontekście kwadratowego kadru jest tzw. holgrafia. Nazwa wzięła się od używania przez fotografów prostego aparatu Holga¹⁸ i podobnych konstrukcji. Przy czym nie chodzi tylko o sam kadr, ale też o estetykę obrazu wynikłą z zastosowanego w tym aparacie prostego, plastikowego obiektywu. Zdjęcia wykonane tym aparatem są nieostre i często charakteryzują się efektem winetowania obrazu. Moda na te aparaty rozpoczęła się na początku lat 90. XX wieku wraz z przywróceniem w wyniku społecznej akcji fotoamatorów produkcji aparatu Łomo i zaistnieniem swoistego fotograficznego ruchu pod nazwą łomografia. Zaletą aparatu, pomijając niską cenę, był po pierwsze dobry szklany obiektyw, metalowa obudowa i niewielki rozmiar, a także półautomatyczna obsługa. Można powiedzieć, że łomografia stanowi dziś zjawisko kulturowe, w którym można odnaleźć swoistą estetykę? Odpowiedź podsuwa publikowa-

¹⁷ Zbigniew Tomaszczuk, *Niespodzianka dla Twoich oczu*, „Kwartalnik Fotografia” 2001, nr 8.

¹⁸ Format może być też 6 x 4,5 cm.

na na licznych stronach www lista „10 złotych zasad łomografii”¹⁹, które opierają się na tym, aby mieć aparat zawsze ze sobą, wykonywać zdjęcia o każdej porze dnia i nocy, pstrykać z biodra, nie myśleć w czasie fotografowania i nie przejmować się zasadami i konwenansami obowiązującymi w tradycyjnej fotografii. Fotografie tworzone w duchu łomo wyróżniają się dowolną tematyką oraz charakterystyczną formą obrazu, wynikającą z niskiej jakości sprzętu fotograficznego. Dużą popularność aparatu Łomo L-CA (Łomo Kompakt Automat) spowodowało pojawienie się kilku odmian tej konstrukcji. Plastikowy przezroczysty Actionsampler zaopatrzony jest w cztery obiektywy. Zwolnienie migawki uruchamia sekwencję czterech zdjęć wykonanych po kolei przez poszczególne obiektywy. Cztery obiektywy posiada również inna konstrukcja pod nazwą Supersampler. Jednakże tu obiektywy ułożone są w jednej linii. Uzyskuje się w ten sposób na jednej klatce filmu serię pionowych lub poziomych zdjęć w postaci wąskich pasków. Wyzwolenie migawki uruchamia serię wykonywanych po sobie zdjęć w czasie 2 sekund lub 0,2 sekundy. Ciekawostką jest sposób przewijania filmu, do czego służy specjalna linka. Specyficzną konstrukcję stanowi POP 9 zaopatrzony w 9 szerokokątnych obiektywów (24mm). Aparat posiada wbudowaną lampę błyskową. W wyniku ekspozycji uzyskuje się mozaikę złożoną z 9 takich samych ujęć.

Popularność tych konstrukcji związana jest oczywiście z próbą wypromowania całego szeregu działań pobocznych, wpisujących się w kreowanie określonego stylu funkcjonowania łomografii. Jednym z nich jest tworzenie tzw. łomościan. Zasadą powstanie takiej instalacji jest zabudowanie (zaklejenie) fotografiami jak największej powierzchni ściany. Tworzy się specyficzna mozaika, w której biorą udział wszystkie dostarczone zdjęcia. Wydaje się, że brak selekcji przyklejanych fotografii jest wyróżnikiem tych akcji

W 1947 roku Edwin Land (1909–1991) ogłosił na spotkaniu Towarzystwa Optycznego swój wynalazek otrzymywania zdjęć natychmia-

¹⁹ Patrz: www.lomuj.sie.pl

stowych. Rok później ukazał się w sprzedaży pierwszy aparat Polaroid, Model 95 wykonujący sepiowe obrazy, co zapoczątkowało erę Polaroida. Niezależnie od funkcji pamiątkowych zastosowanie tej technologii prowokuje do wszelkiego rodzaju działań, w których natychmiastowość powstania obrazu jest decydująca. Spośród wielu efektów estetycznych popularne jest zostawianie śladu po oderwanym podłożu. Inne techniki wykorzystujące materiał polaroidowy to transfer polegający na przeniesieniu warstwy podłoża przed upływem zalecanego czasu wywoływania – nim jeszcze powstanie gotowy pozytywny – i nałożeniu go na inne podłoże. Taki obraz ma odrealnione w stosunku do oryginału kolory, a także rozmyte kontury, co daje „malarski efekt”. Kolejną metodą interpretacji materiału polaroidowego jest oderwanie emulsji i nałożenie jej na inny materiał. Przy tej operacji nie udaje się uniknąć zmarszczeń i ubytków, co daje specyficzny efekt. W 2008 roku zakłady Polaroida zamknęły linię produkcyjną. Nikt jednak nie spodziewał, że wznowiona przez kilku byłych pracowników technologia i ponowne wprowadzenie polaroida na rynek przyniesie sukces. Tymczasem nowo powstała firma pod nazwą Impossible Project sprzedała w 2010 roku 500 tysięcy różnego typu wkładów do swych aparatów. Co w dobie fotografii cyfrowej jest tak pociągające w starej technologii? To zmysłowy kontakt z przedmiotem, trwałość zapisu, niepowtarzalność każdego ujęcia i wrażliwość na czynniki zewnętrzne, co sprawia, że ostateczny wygląd zdjęcia jest nie do przewidzenia. Również konkurujący z Polaroidem koncern Fuji wypuścił jakiś czas temu model aparatu do analogowej fotografii błyskawicznej, który stał się obecnie bardzo popularnym narzędziem również w pracy artystycznej. Te charakterystyczne fotografie wielkości karty kredytowej wykorzystuje między innymi Rafał Milach (1978) w swoich przekonujących projektach wydawniczych.

Puentującym zagadnieniem niniejszego tekstu będzie zwrócenie uwagi na relacje pomiędzy konstrukcją aparatów otworkowych a estetyką otrzymanych obrazów. Chodzi o takie, które narzucają indywidualny efekt otrzymywanych obrazów. Może to być na przykład aparat umożliwiający

wykonanie zdjęcia o kącie widzenia 360, czy też fotografii anamorficznych, kiedy to materiał światłoczuły jest ułożony skośnie. Może to być budowanie konstrukcji, tak jak w przypadku kamer Izy Królik, które pozwalają na otrzymywanie swoistych fotograficznych obiektów. Do ekstremalnych przykładów należy fotografowanie przez Juliana Valentina²⁰ małą kamerą umieszczoną w ustach czy jak w przypadku Paulo Gioli – zaciśniętej dłoni. Niektóre realizacje otworkowe badają wpływ kształtu otworka na estetykę obrazu. Na potrzeby tekstu przywołam tu pracę Stefana Wojneckiego (1929) powstałą w wyniku zastosowania otworka o kształcie szczeliny. Oczywiście można by tu wymienić jeszcze wiele przykładów świadczących o nieograniczonej wyobraźni autorów. Zakończę przykładem zastąpienia otworka tzw. płytką strefową²¹, której zastosowanie daje charakterystyczny rozpoznawalny efekt estetyczny. W polskiej fotografii ciekawe prace wykorzystujące płytkę strefową zrealizowała Katarzyna Majak. W cyklu *Kanapy* (2009) „Zanikają wyraźne granice między miękkim ciałem kanapy a nieokreślonym, fluidalnym zarysem człowieka. Postaciom na kanapie zostały odebrane kolejne warstwy tożsamości. Pozostało ciało znak”²².

Powyższe przykłady wykorzystywania prywatnych konstrukcji aparatów otworkowych wpisują się we współczesne tendencje, które idąc tropem Viléma Flussera (1920–1991) można by nazwać próbami ominięcia programu aparatu. Ale to już inna historia

Warszawa 17.09.2013

²⁰ <http://www.lomography.tw/magazine/236111-workshop-pinhole-workshop-with-justin-quinnell> (17.09.2013).

²¹ Płytką strefową, znana jest też jako płytką strefową Fresnela, skupia światło wykorzystując zjawisko dyfrakcji. Składa się z naniesionych na przezroczystym materiale naprzemiennych jasnych i ciemnych stref, które odpowiadają kolejnym strefom Fresnela.

²² Anastazja Dwulit, *Kanapa, ciało i czas*, „Kwartalnik Fotografia” 2002, nr 10, s. 62.

Bibliografia

Druki zwarte

- Brogowski L., *Sztuka w obliczu przemian*, WSiP, Warszawa 1990.
- Flusser V., *Ku filozofii fotografii*, Wyd. Aletheia, Katowice 2004.
- Michałowska M., *Niepewność przedstawienia*, Wyd. Rabid, Kraków 2004.
- Renner E., *Pinhole Photography. Rediscovering a Historic Technique*, [b.m.w.] 1995.
- Rosenblum N., *Historia fotografii światowej*, Wyd. Batura, Bielsko-Biała 2005.
- Rouille A., *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, Universitas, Kraków 2007.
- Żakowicz A., Piwowarski J., *Słownik technik i tendencji stylistycznych stosowanych w polskiej fotografii artystycznej przed 1939 r.*, Centrum Europy, Lwów 2001.

Periodyki

- Banaszkiewicz G., *Merci, Monsieur Marey!*, „Camera Obscura” 2007, nr 1.
- Dwulit A., *Kanapa, ciało i czas*, „Kwartalnik Fotografia” 2002, nr 10.
- Henrykowska M., *Ruchome obrazy Ottomara Anschütz’a*, „Camera Obscura” 2007, nr 1.
- Królik K., *Obiekty fotograficzne. Światłortrety – samowystarczalne obiekty fotograficzne*, „Kwartalnik Fotografia” 2001, nr 6.
- Tomaszczuk Z., *Niespodzianka dla twoich oczu*, „Kwartalnik Fotografia” 2001, nr 8.
- Zieliński W., *Zygmunt Jurkowski – polski fotograf i wynalazca z Witebska*, „Camera Obscura” 2007, nr 1.

Summary

The article describes relation between construction of cameras, technology of photo process and the aesthetics of the received images. The analysis is presented in a historical context and it refers to the timeframe from 1839 to contemporary times. The author describes various factors, which influence the way of photo imaging. He starts with presenting daguerreotype and calotype techniques, secondly he indicates possibilities of Leica 35mm full frame camera, the phenomena of Lomography, actions of instant analog photography (polaroid) and the pinhole cameras.

Keywords: history of photography, photography technique, photography aesthetics, photography imaging.