



Zbigniew Tomaszczuk

Świadomość Kadru – szkice z estetyki fotografii

Wyd. Kropka

Września 2003

Spis treści

Wstęp [czytaj](#)

Fotografia bez aparatu

Fotografia bez obiektywu

Świadomość kadru [czytaj](#)

Ostro-nieostro [czytaj](#)

Szybciej-wolniej [czytaj](#)

Obiektywnie-subiektywnie

Wielobrazowa wypowiedź fotograficzna

Estetyka Polaroida

Estetyka błędu

Bibliografia

Spis fotografii

Wstęp

W dzisiejszych czasach już nikt nie zadaje sobie pytania, czy fotografia jest sztuką. Kwestia ta była rozważana na przełomie wieków, kiedy to fotografowie chcieli swoimi pracami zaistnieć na tzw. salonach, na których wystawiano malarstwo, grafikę, rysunek itp. Chcąc upodobnić fotografię do wymienionych dyscyplin sztuki, stosowali tak zwane techniki specjalne, takie jak guma, bromolej, przetłok, pigment itp. Techniki te, poprzez możliwość ingerencji manualnej w sam obraz oraz stosowanie integralnych kolorów, utożsamiały fotografię z przyjętymi kanonami w sztuce. Dochodził do tego wybór motywów (portret, akt, martwa natura, krajobraz, architektura) daleki od dokumentalizmu czy ujęć reportażowych. Tendencja ta pod nazwą piktorializmu została zakwestionowana przez ortodoksyjnych fotografów, na przykład spod znaku niemieckiej „Nowej Rzeczowości” czy amerykańskiej Grupy f/64, na rzecz szukania specyfiki fotografii w jej cechach autonomicznych. Otóż takie cechy fotografii, jak jej ostrość, możliwość wyboru kadru, różne kąty widzenia, a z drugiej strony wykorzystanie tak zwanego „decydującego momentu”, stały się środkami używanymi do dzisiaj w kreatywnej fotografii.

Niniejsza książka dotyczy wybranych aspektów estetyki fotografii, związanych na przykład z głębią ostrości, rejestracją zjawiska ruchu, rolą kadru, seryjnością itp. Przedstawione przykłady pozwolą na zorientowanie się co do roli pewnych cech obrazu fotograficznego, od których zależy nasze odczytywanie zdjęcia. I być może, poprzez określenie, chociażby w incydentalnej formie, kontekstu historycznego, pozwolą na zorientowanie się w całym bogactwie różnych środków fotograficznej wypowiedzi w jej ponad 160-letniej historii i różnych sposobach fotograficznego obrazowania, począwszy od powrotu do fotografii otworkowej, aż do współczesnych eksperymentów.

Książkę tę traktuję również jako efekt własnych zmagania z materią fotografii, stąd pozwoliłem sobie na umieszczenie wielu własnych fotografii. Związane jest to również z faktem, że wypowiedziane przeze mnie poglądy, dotyczące estetyki fotografii, oparte są na osobistych doświadczeniach jako fotografa. Ale to, co wydaje mi się najważniejsze, to fakt, że wielu artystów fotografików zgodziło się na wykorzystanie ich fotografii w tej publikacji, za co autorom serdecznie dziękuję.

Świadomość kadru

Prekursorska wobec współczesnej fotografii dagerotypia, od ogłoszenia której (1839) rozpoczynamy oficjalne datowanie wynalazku fotografii, charakteryzowała się cechą jednostkowego wyrobu. Obraz końcowy był tożsamy z zaobserwowanym na matówce kamery, co skłaniało fotografa do starannej kompozycji. Tak więc od samego początku istnienia fotografii kadrowanie, czyli wybór do zarejestrowania fragmentu rzeczywistości, była jedną z najistotniejszych cech tego medium, między innymi dlatego, że pierwsi fotografowie byli związani z działalnością artystyczną i estetyką malarską.

Niecephore Niépce, którego **heliografia** z 1826 uważana jest za pierwsze zachowane na świecie zdjęcie, poszukiwał łatwiejszego sposobu wykonywania litografii. Louis Jaques Mande Daguerre, wynalazca **dagerotypii**, był malarzem a William Henry Fox Talbot, wynalazca **kalotypii**, szukał sposobu mechanicznego kopiowania natury, czyli, jak sam to nazywał, fotograficznego rysowania. Nic więc dziwnego, że pierwsze fotografie, nawet te o charakterze dokumentalnym, nosiły piętno malarskiej estetyki. Dla przykładu morskie pejzaże Gustava Le Graya przypominają do złudzenia malarstwo XIX-wiecznego angielskiego malarza Williama Turnera. Szybko jednak fotografię zdominowała inna estetyka. Zaczęto odchodzić od klasycznej kompozycji malarskiej, ponieważ kolejni fotografowie traktowali już swoją pracę jako poznanie naukowe. Dla przykładu, Francuz Jules Marey czy Amerykanin Eadweard Muybridge eksperymentowali z uchwyceniem ruchu migawkowego. Roger Fenton, jeden z pierwszych fotografów wojennych, wykonywał dokumenty z pola walk na wojnie krymskiej. Francuz, Eugène Atget, dokumentował ulice Paryża, a zdjęcia te miały stanowić notatnik do kopiowania przez malarzy. Jacob Riis i Lewis Hine dokumentowali ciężkie warunki życia części amerykańskiego społeczeństwa, stając się prekursorami fotografii społecznej. W konsekwencji fotograficzne kadrowanie wpłynęło niewątpliwie na ówczesne malarstwo. Zaczęły powstawać obrazy, których kompozycja nawiązywała do zdecydowanego kawałkowania widzianej rzeczywistości przez obiektyw kamery. Dla poparcia tej tezy wystarczy przywołać odcięte przez ramę obrazu ludzkie postaci na płótnie Edgara Degasa pt. „Place de la Concorde” z 1874. Jednocześnie zaistniała relacja odwrotna, polegająca na wykorzystywaniu przez fotografów estetyki malarskiej, na przykład złotego podziału odcinka, mocnych punktów obrazu itp. Pojawił się cały nurt tak zwanej fonografii piktorialnej, stawiającej sobie za cel maksymalne upodobnienie do malarstwa czy technik graficznych. Z kolei nowe kierunki w fotografii, jak na przykład niemiecka „Nowa Rzeczowość” czy prace amerykańskiej Grupy f/64, były reakcją na

fotografię piktorialną i powrotem do traktowania fotografii jako dziedziny autonomicznej, posiadającej własne środki wyrazu.

Jednym z takich środków jest **kadr fotograficzny**, tworzący samodzielną rzeczywistość, wyrwaną z kontekstu otoczenia **rzeczywistość fotograficzną**.

Problem kadrowania jest szczególnie istotny w pracy na materiałach odwracalnych, kiedy to błędy w kadrowaniu właściwie są nie do naprawienia, ponieważ z reguły wykorzystujemy całą klatkę oprawioną w ramkę, wyświetlaną na ekranie. Powyższa uwaga dotyczy też fotografowania na barwnym negatywie, jako że obecnie w zdecydowanej większości odbitki otrzymuje się w maszynach automatycznych, kopiujących również z całej (lub prawie całej) powierzchni negatywu.

Również duży format aparatu, kiedy to w konsekwencji prezentujemy odbitki stykowe (np. wielkości 4 x 5") zmusza do dużej dyscypliny pracy w momencie dokonywania wyboru motywu.

Analogia do przywołanej na początku dagerotypii jawi się w świadomości kadru, który bez żadnych zmian, nie rozproszony światłem powiększalnika, powstaje jako kopia 1:1. Wielu autorów metodę kopiowania z całej klatki negatywu przyjmuje jako swoistą estetykę. Zaliczają się do nich na przykład polscy fotografowie uprawiający bardzo chętnie fotografię stykową, tacy jak: Ewa Andrzejewska (fot. 41), Jakub Byrczek (fot. 42), Sławoj Dubiel (fot. 43), Bogdan Konopka (fot. 44, 45), Piotr Komorowski, Andrzej J. Lech (fot. 46, 47), Marek Liksztet (fot. 48), Marek Poźniak, Rafał Swosiński (fot. 49), Marek Szyryk (fot. 50), Wojciech Zawadzki (fot. 51) i wielu innych. Często na dowód takiego postępowania pozostawiają czarną ramkę na brzegu kadru, która w tym wypadku nie pełni oczywiście funkcji estetycznej, lecz jest wynikiem wspomnianego programu fotografa. Warto w tym miejscu szerzej opisać specyfikę fotografii stykowej. W katalogu „Kontakty”, towarzyszącemu zorganizowanej przez Jakuba Byrczka wystawie fotografii stykowej, bardzo trafnie fotografię kontaktową opisał jeden z jej uczestników, Piotr Komorowski. Zwraca on uwagę na całą procedurę poprzedzającą wykonanie zdjęcia aparatem wielkoformatowym. „Ustawienie kamery na statywie, wybór kadru ze światem widzianym »do góry nogami«, czarna płachta izolująca fotografa od wszystkiego, co nie jest obrazem na matówce oraz pozostałe konieczne manipulacje tworzą misterium, które samo w sobie kusi odmiennością, wabi tajemniczością, obiecuje więcej niż zazwyczaj”.¹ Dalej autor opisuje specyfikę fotografii kontaktowej, skupionej na analizie struktury wizualnej jako samodzielnej wartości „Fotografia taka

¹ Katalog Kontakty, Galeria Pusta, Górnośląskie Centrum Kultury w Katowicach, 1998 (w wystawie brali udział: Ewa Andrzejewska, Jaroslav Beneš, Jakub Byrczek, Sławoj Dubiel, Marek Gardulski, Maciej Hnatiuk, Janina Hobgarska, Václav Irásek, Eugeniusz Józefowski, Piotr Komorowski, Bogdan Konopka, Andrzej Jerzy Lech, Adam Lesisz, Marek Liksztet, Marek Poźniak, Jan Reich, Marek Szyryk, Wojciech Zawadzki).

nie służy opisowi, anegdocie, czy też relacjonowaniu czegokolwiek – przynajmniej w swoim zasadniczym przesłaniu. Ukazując pewnego rodzaju bezinteresowność w wyborze tematu (przedmiotu) zdjęcia, dowodzi, że świat jest fotogeniczny sam w sobie, bez względu na obiegowość obowiązujących stereotypów” i dalej - „Ci najbardziej dociekliwi starają się dojść do korzeni, podstawowej przyczyny, która sprawia, że fotografia jest taka jaka jest. Sięgają po duże, niewygodne kamery i sami przeżywają to co ich poprzednicy sprzed wielu lat, tyle tylko, że dysponują świadomością bogatszą o dokonania historii. Zaczynając uprawiać fotografię stykową decydują się na pewną ortodoksyjność techniki i technologii, która w założeniu ma zintensyfikować przeżycia związane z przyjemnością fotografowania”.

Z kolei Adam Sobota, w eseju towarzyszącym wystawie „Kontakty. Czas przełomu. Przełom czasu”², pisząc o specyfice prac kontaktowych, przywołał teorię ekwiwalentów (jako specyficznego kontaktu fotografa z naturą) wylansowaną w 1920 przez Alfreda Stieglitza³: „W najszerszym sensie, ekwiwalentność uznaje fotografię artystyczną za sumę emocjonalnej reakcji i poczucia jedności fotografika z fotografowanym obiektem lub sceną. Jest to niedokumentalne podejście pozostawiające otwarte możliwości dalszej metaforycznej interpretacji”.⁴ Można by to interpretować jako poszukiwanie źródeł wizji artystycznej, zarówno w przyrodzie, jak i w oparciu o intuicję i uczucie. Takie podejście szczególnie wyraźnie było widoczne w twórczości innego Amerykanina, Minora White’a⁵, który starał się włączać do fotografii metody zaczerpnięte z innych źródeł m.in. z Zenu i gestaltyzmu.⁶ Przywołując A. Stieglitza, Adam Sobota wydaje się łączyć niektórych współczesnych polskich fotografów pracujących metodą stykową z tradycją transcendencji artystycznej. Wydaje się to o tyle słuszne, że fotografowie ci wielokrotnie powoływali się na ciągłość historyczną własnej estetyki, objawiającą się m.in. specyficznym zbliżeniem, interakcją z naturą, która może być źródłem natchnienia fotografa do pokazywania za pomocą zdjęć własnego wnętrza.

Przejdźmy teraz do innego podejścia do fotografii i do roli kadru w nadawaniu określonych znaczeń. W możliwościach fotografii leży również umiejętność przetwarzania na dwuwymiarowej płaszczyźnie, trójwymiarowej rzeczywistości w sposób niejako anegdotyczny. Fotografia poprzez

² W 2000 Jakub Byrczek zorganizował kolejną wystawę fotografii kontaktowej pod wspólnym tytułem: „Czas przełomu - przełom czasu. Tym razem udział wzięło 31 fotografów, dołączyli: Andrzej P. Bator, Marek Domański, Błażej Florkiewicz, Marcin Kielbiewski, Jerzy Malinowski, Tomasz Mielech, Andrzej Sitko, Rafał Swosiński, Zbigniew Tomaszczuk, Józef Wolny, Ireneusz Zjeżdżałka, Fedor Gabcan, Karel Kuklik, Jiří Šigut, Jesseca Ferguson.

³ A. Stieglitz (1864-1946), wiodąca postać amerykańskiej fotografii, publicysta, organizator i twórca, członek „Camera-Clubu” w Nowym Jorku i redaktor czasopisma „Camera-Notes”.

⁴ M. Fulton, z albumu „Mądra cisza: Fotografie Paula Caponigro”, 1983.

⁵ Minor White (1908-1976)

⁶ M. White założył w 1952 niezależny kwartalnik „Aperture”, w którym promował swoje idee łączenia fotografii z duchowością.

odpowiedni kadr może nabrać innego, często symbolicznego znaczenia. Ilustracją tej tezy niech będą niektóre moje zdjęcia z serii „Post card collection” (fot. 52, 53). W zdjęciach z tego cyklu główną rolę pełni właśnie anegdota, nadawanie poprzez kadr innego znaczenia. W swoim założeniu różni się więc od opisaney wyżej tendencji fotografii stykowej, która pozornie może powstać w każdym miejscu, bowiem zależy bardziej od momentu fotografowania, od klimatu wywołanego światłem od wrażliwości wizualnej fotografa, od pewnego typu utożsamiania się z fotografowaną sceną. W przeciwieństwie do niej fotografia anegdotyczna bliższa jest literaturze i skupiona bardziej na obserwacji, na swego rodzaju polowaniu na motyw, na wychwytywaniu z otoczenia charakterystycznych elementów, które poprzez przełożenie na dwuwymiarową płaszczyznę wydają się być inne niż w trójwymiarowej przestrzeni. Dlatego w tego typu fotografii raczej unika się stosowania obiektywu standardowego. Szukając w wyborze optyki innego obrazowania, często używa się obiektywu wąskokątnego, który ma tendencję do nakładania planów, do izolacji i tym samym wyodrębniania motywu z otoczenia. Chętnie stosuje się również obiektyw szerokokątny, który, zmieniając stosunki perspektywiczne, potrafi nadać przerysowany kształt blisko położonym przedmiotom tworząc intrygujące kadry. Potrafi również, oddzielać blisko położone plany od siebie, tworzyć wrażenie rozległości przestrzeni.

Dzisiaj przywykliśmy już do obiektywów o jeszcze krótszej ogniskowej, a ekstremalna optyka obiektywów typu „Rybie oko” (Fish-eye) wymaga bardzo precyzyjnego doboru motywu, aby nie popaść w banał. Bardzo chętnie superszerokie obiektywy stosował w swoim cyklu zdjęć krajobrazowych („Krajobraz z przednim planem” 1982-1985) kielecki fotograf - Paweł Pierściński⁷ (fot. 54).

Warto przy okazji napisać kilka słów o estetyce tzw. „kieleckiej szkoły krajobrazu”, promowanej swego czasu przez Pierścińskiego. Program powstał w latach 60.⁸⁸ i dotyczył wyeksponowania poprzez fotografie geometrycznych struktur w kieleckim krajobrazie. Jak głosili autorzy, chodziło o podjęcie prób „udokumentowania nastrojów zawartych w krajobrazie”⁹ (fot. 55).

Chciałbym powrócić do specyfiki zdjęć wykonywanych obiektywem szerokokątnym. Do autorów, którzy konsekwentnie używają takiego obiektywu, tworząc interesujące zestawy zdjęć, należy Andrzej Brzeziński. W fotografiach wykonywanych ogniskową 20 mm szczególnie ważna

⁷ Na podstawie katalogu wystawy: Paweł Pierściński, fotografie 1955-1995, retrospektywna wystawa twórczości, Galeria BWA „Piwnice”, Kielce, wrzesień 1995

⁸ P. Pierściński, Krajobraz polski w fotografii, tekst w biuletynie towarzyszącym IV Ogólnopolskiemu Sympozjum Fotograficznemu pn. „Krajobraz”, 6-8 maja 1983, Ameliówka k. Kielce

⁹ tamże, str. 20

jest relacja pomiędzy specyficznym przerysowanym pierwszym planem kadru a planem drugim, co szczególnie ciekawie uwidocznił autor w cyklu „Spotkania”¹⁰ (fot. 56), gdzie widać wyraźnie, że fotograf musiał podejść bardzo blisko do fotografowanego motywu, nawiązując z nim bezpośredni kontakt. Drugi cykl Brzezińskiego wykonany tym obiektywem nosi tytuł „Homeostazja”¹¹ (fot. 57). Henryk Kuś, który wielokrotnie pokazywał fotografię Andrzeja Brzezińskiego w galerii fs w Białej Podlaskiej tak pisał o tej ekspozycji: „Homeostazja jest liryczną opowieścią, w sposób perfekcyjny sfotografowaną, o wzajemnych związkach między człowiekiem - symbolizowanym przez jego rękę a naturą. Opowieścią, która podkreśla, że człowiek jest elementem natury, co więcej: dopiero człowiek nadaje naturze sens jej istnienia, że jest on niejako elementem harmonizującym naturę, że dopiero współgranie świata człowieka i świata natury tworzy pełnię”.¹²

Wróćmy do samego momentu fotografowania. Victor Burgin, wykładowca teorii fotografii na Politechnic of Central London, twierdzi: „Niezależnie od tego, czym jest przedstawiony obiekt, jego przedstawienie dokonuje się zgodnie z zasadami rzutowania geometrycznego, określającymi także punkt, z którego należy rzut oglądać. Oglądający musi przyjąć ten punkt widzenia - jest to punkt widzenia aparatu. Ponadto dzięki kadrowaniu, świat w systemie fotografii rozpada się na całości logiczne i spoiste, a więc posiadające cechy, których sam świat jest pozbawiony. Struktura przedstawienia fotograficznego, punkt widzenia oraz kadrowanie w sposób konieczny obecne są w każdej fotograficznej prezentacji światopoglądu”.¹³

Poszukiwanie przez fotografa odmiennego od tradycyjnego punktu widzenia kamery stało się tym bardziej możliwe po wynalezieniu lekkich kamer fotograficznych, a konkretnie aparatu małoobrazkowego.¹⁴ Poręczny aparat, który nie wymagał używania statywu i mógł być zabierany w dowolne miejsce, wprowadził nowe elementy do estetyki obrazu fotograficznego. Tacy fotografowie jak Rosjanin Aleksander Rodczenko, czy Węgier László Moholy-Nagy zaczęli używać ptasiej (fotografowanie z góry) i żabiej (fotografowanie z dołu) perspektywy. Uzyskiwane skróty perspektywy uatrakcyjniały obraz i pozwalały zobaczyć w fotografii odmienną formę i nowe widoki rzeczywistości. Aparat małoobrazkowy pozwalał też być niezauważonym, co przyczyniło się do rozwoju zdjęć podchwyconych, wykonywanych zniemacka. Doprowadziło to do rozpowszechnienia się zdjęć reportażowych. Pomimo, iż są oczywiście fotografowie bardzo starannie komponujący zdjęcia reportażowe w trakcie fotografowania, to jednakże w tego typu

¹⁰ A. Brzeziński, Spotkania, Galeria fs, Biała Podlaska 1980

¹¹ A. Brzeziński, Homeostazja, Galeria Foto-video, Kraków 1983

¹² M. Kuś, Galeria fs, Biała Podlaska 1984

¹³ Tekst z katalogu V. Burgina, Stara Galeria ZPAF Warszawa

¹⁴ W 1924 ukazał się na rynku aparat małoobrazkowy na film 35 mm, skonstruowany przez niemieckiego inżyniera Oscara Barnacka.

fotografii, kiedy to szybkość wykonania zdjęcia jest sprawą decydującą, często ostateczne kadrowanie odbywa się w procesie powiększania. Problem ten przedstawił William Klein, pokazując na swojej wystawie zdjęcia „robocze” z zaznaczonym kolorowym flamastrem kadrem końcowym. Pokazywało to możliwość wyboru ostatecznego kadru i intensyfikację jego znaczenia podczas pracy przy powiększalniku (fot. 58), a jednocześnie podkreślało kreatywny charakter procesu powiększania fragmentu negatywu.

Problem powiększania jest ciekawym zagadnieniem, któremu warto poświęcić kilka słów refleksji. Szczególnie istotna wydaje się być tu możliwość ujawniania fragmentów rzeczywistości niewidocznych na małej odbitce, a jednak zarejestrowanych na filmie. W tym miejscu większość czytelników przywoła jako przykład doskonały film M. Antonioniego „Powiększenie”. Fabuła opiera się, jak pamiętamy, na ujawnieniu morderstwa poprzez kolejne powiększenie fragmentu fotograficznej klatki. Zarejestrowany moment morderstwa z leżącą na trawie ofiarą nie był widoczny na odbitce. Dopiero wielokrotne powiększenie wycinka fotografii ujawniło krytą tajemnicę.

Dla zilustrowania problemu roli powiększania w procesie twórczej fotografii chciałbym przywołać dwie realizacje polskich autorów. Pierwsza z nich to wielokrotnie opisywana praca Jerzego Lewczyńskiego¹⁵ „Nasze powiększenie - Nysa 1945” (fot. 59). Przedstawia ona reprodukcję dokumentalnej fotografii pociągu przeładowanego setkami repatriantów, którzy wypełniają szelnie pociąg, a także siedzą na dachu w niebywałym tłoku, aby jak najwięcej się ich zmieściło. Na tej reprodukcji są naklejone powiększone, wybrane fragmenty poszczególnych osób. Na temat tej pracy tak pisze Jerzy Olek: „przez wydobycie z tłumu oblepiającego pasażerski pociąg na stacji w Nysie kilkunastu konkretnych postaci oraz fragmentaryczne ukazanie ich zмумifikowanych w ułamku sekundy gestów i min, pozwala nam przyrzeć się im szczególnie wnikliwie i głęboko wejrzeć w twarze wybrane przez artystę, twarze z historycznego dokumentu -reporterskiego zdjęcia zrobionego przez Rękosławskiego¹⁶ w sierpniu 1945 r.”¹⁷

Druga z prac to dwie realizacje Jadwigi Przybylak pt. „Zdjęcie”.¹⁸ W pierwszej z nich autorka wykorzystowała archiwalną fotografię przedstawiającą grupę 210 uczniów wraz z nauczycielami, a następnie wykonała powiększenie każdej twarzy sprowadzając je do jednakowego formatu. Podobnie jak Lewczyński, nadała zbiorowemu wizerunkowi indywidualne cechy, jakie posiada

¹⁵ Np. w: Z. Tomaszczuk, Łowcy obrazów. Szkice z historii fotografii, Warszawa 1998.

¹⁶ Rękosławski był autorem dokumentalnego zdjęcia, które następnie Lewczyński wykorzystał do zbudowania swojej pracy.

¹⁷ Katalog J. Lewczyński, Fotografie zestawy, zbiory, WDK, Legnica 1979

¹⁸ J. Przybylak, Zdjęcie, Galeria GN, Gdańsk 1978

każdy fotograficzny portret. Stworzyło to, jak komentowała Przybylak, nową sytuację poprzez możliwość kontaktu z każdym z osobna, również przez powiększenie poszczególnych twarzy ze zbiorowego portretu wielu osób, zaistniała sytuacja inna. Otóż znaczne powiększenie twarzy rozluźniło związki między sfotografowanymi. Zdjęcia nabrały charakteru osobnych portretów. Zwiększyła się możliwość bezpośredniego obcowania z każdą ze sfotografowanych postaci. Zginęły relacje istniejące między nimi na zbiorowej fotografii. Pomimo że autorka zastosowała w obu przypadkach taki sam zabieg wyszczególnienia motywu poprzez powiększenie, okazało się, że za każdym razem rzeczywistość fotograficzna okazała się inna, a czynnikiem tej zmienności jest sposób widzenia fotografii.

Proces powiększenia ma oczywiście swoją granicę, poza którą obraz traci w ogóle swoją czytelność. Granicę tę tworzy struktura ziaren srebra zawartych w emulsji. Problem ten w sposób ciekawy wizualnie przedstawił w swojej konceptualnej pracy Leszek Szurkowski.¹⁹ Na pracę tę (z 1975) składają się 3 serie zdjęć. Każda z nich zaczyna się kadrem przedstawiającym klasyczny fotograficzny temat, tj. martwą naturę, akt i fragment pejzażu. Kolejne zdjęcia z każdej serii stanowią stopniowe powiększenia kadru, ujawniając coraz większe zbliżenia. Dochodzi do rozbicia obrazu na ziarna srebra aż do całkowitej nieczytelności motywu. Ostatnie klatki poszczególnych serii to jednorodna struktura. Idea serii wydaje się być czytelna. Artysta potwierdza naukowy fakt, że wszechświat składa się z elementarnych cząstek i każde zdjęcie, niezależnie od tego, co przedstawia, musi powstać z pojedynczych elementów. Fotografia jawi się nam jako tajemnica zaklęta w ziarnach srebra. Fotograf to człowiek, który nie tyle rejestruje rzeczywistość, co ją ujawnia.

Dotychczas pisząc o kadrze nie analizowałem jego formatu. Większość produkowanych aparatów daje prostokątny format klatki zdjęciowej. Istnieją jednak również konstrukcje na format kwadratowy, który przy świadomym stosowaniu narzuca określoną estetykę zdjęć. W kwadracie bowiem nie ma wyróżnionego wymiaru, podstawa jest taka sama jak bok. Stanowić to może wyróżnik kompozycyjny. Można powiedzieć, że istnieje specyficzna energia kwadratu. W światowej fotografii niewiele jest jednak autorów konsekwentnie pracujących aparatami na format kwadratowy. Również w malarstwie taki format należy do rzadkości. Do najsłynniejszych realizacji należą niewątpliwie „Czarny kwadrat na białym tle” i „Biały kwadrat na białym tle” Kazimierza Malewicza, w których to pracach warstwa znaczeniowa została zredukowana do najprostszej formy geometrycznej, nadając jej charakter symboliczny.

¹⁹ O. Mrazkova, *Pribeh fotografie*, Mlada fronta, 1985

Jak to się ma w fotografii? Świadome korzystanie ze zdjęć kwadratowych nie jest, jak już wspomniałem, zbyt częste. Analizując problem kwadratowego kadru starałem się przywołać w pamięci realizacje polskich fotografów, którzy konsekwentnie posługują się aparatem 6x6. Na pewno należy do nich Waldemar Jama [cykle: Głowy, Ankry, Śląskie rydwany, Fantomy, Podróże (fot. 60), Wizerunki (fot. 61), Moje prywatne pejzaże, Auschwitz i inne] a także Wojciech Wilczyk ze swoim dokumentalnym cyklem na temat Śląska²⁰ oraz Wojciech Prażmowski ze swoim cyklem „Biało-czerwono-czarna”. Na osobną uwagę zasługuje wiele fotografii Janusza Leśniaka (fot. 62), szczególnie tych, o których krytyk Ryszard Bobrowski tak pisał: „posługuje się fotografią niczym osobistym notesem, w którym zapisuje interesujące go sceny czy obrazy. To co dla niego charakterystyczne, to nie opis czy analiza przedstawionych scen, ale dążenie do odkrycia i pokazania w przedstawianych tematach cech zwykle nierozpoznawalnych, niezauważalnych lub dziwnych. W pracach tych, podkreślić trzeba, Leśniak nie próbuje narzucać otoczeniu własnych rozwiązań czy koncepcji, lecz odwrotnie - stara się w nich odkryć nieskończoność i różnorodność znaczeń, jakie oferują one otwartej i wrażliwej osobowości”²¹. Do jednych z ostatnich realizacji, jakie mam przed sobą, w której autor posłużył się kwadratowym kadrem, należy zestaw prac Ireneusza Zjeżdżałki, który powstał w rocznicę słynnego strajku dzieci wrzesińskich (fot. 63). Autor fotografował w swoim rodzinnym mieście dzieci, które mają teraz tyle samo lat, co mieli ówczesni strajkujący. Fotografował właściwie w tym samym otoczeniu: podwórek, klatek schodowych, odrapanych ścian, które w nie zmienionej postaci dotrwały do naszych czasów. Zacytujmy fragment wstępu z katalogu wystawy autorstwa Bogdana Konopki: „W fotografiach-portretach Ireneusza Zjeżdżałki jest kilka elementów charakterystycznych. Posłużył się on kamerą średnioformatową o wymiarach negatywu 6x6 cm, co daje w konsekwencji obraz kwadratowy, bardzo trudny kompozycyjnie, ale za to wywołujący wrażenie neutralności przestrzennej, a co za tym idzie jest bliższy kontemplacji niż narracji”²². Czy rzeczywiście tak są odbierane zdjęcia kwadratowe - pozostawiam prywatnemu osądowi odbiorców. Natomiast chciałbym przywołać w tym miejscu doskonały zestaw kwadratowych portretów, które w latach 70. wykonał na warszawskich ulicach i w parkach cytowany już wcześniej Andrzej Brzeziński (fot. 64, 65, 66, 67). Posłużył się aparatem z długoogniskowym obiektywem i fotografując z ukrycia pozostawił nam dokumentalny zapis ówczesnego społeczeństwa. Sądzę, że Brzeziński był w swojej realizacji bliski

²⁰ Część zdjęć opublikował autor w książce pt. „Kapitał”, Zakład Wydawniczy STS, Kielce 2002

²¹ R. Bobrowski, *Bezwstydną fotografia*, biuletyn *Fotografia Polska 1946-1986*, ZPAF, 1987

²² I. Zjeżdżałka, „Bez atelier. Portrety dzieci wrzesińskich”, Wrzesień 2001

tw. fotografii ulicznej²³, bardzo popularnej w Stanach Zjednoczonych, a w Polsce nie znajdującej właściwej recepcji.

W tym rozdziale chciałbym zwrócić uwagę na jeszcze jeden wyróżniający się format zdjęć. Mam tu na myśli format panoramiczny. Do najbardziej popularnych aparatów panoramicznych należy u nas radziecki „Horyzont” (format klatki materiału zdjęciowego wynosi w nim 24 x 72 mm). Aparatem tym przekonywujący cykl prac dotyczący fotografii buków wykonał Janusz Nowacki. Uważam ten zestaw za jeden z najciekawszych zestawów zdjęć drzew, jakie powstały w polskiej fotografii przyrodniczej po wojnie (fot. 68). Warto również wymienić jego inne cykle, w których uzyskał specyficzną rozległość planów. Mam tu na myśli nadwodne pejzaże (fot. 69) i zdjęcia Poznania w zimowej szacie. Aparat „Horyzont” w specyficzny sposób wykorzystuje również w swoim cyklu pt. „Partytury”²⁴ Janusz Kobylński. W trakcie kilkusekundowego naświetlania autor wykonuje aparatem dodatkowy ruch, uzyskując niezwykle frapujące widoki potocznie znanych miejskich scen. Uzyskane barwne obrazy charakteryzują się nie tylko dynamizmem, ale również oddziałują niezwykle formą plastyczną (fot. 70). W tym miejscu należy wymienić prace powstałe w podobny sposób, ale już aparatem o innej konstrukcji. Mam tu na myśli zdjęcia Tomasza Woźniakowskiego z cyklu „Kwiaty cięte i rośliny doniczkowe”.²⁵ „Od strony estetycznej zdjęcia te wpasowywały się w klasyczną fotografię o walorach kompozycyjnych. Wyróżniał się efekt zastosowania takiego oświetlenia, że cień rośliny tworzył intrygującą formę. Klasyczna kompozycja do klasycznego tematu. Ale czy tylko? Na pierwszy rzut oka tak to wyglądało. Ale uważny widz mógł po chwili zorientować się, że »coś tu nie gra«. Na zdjęciu można było na przykład zaobserwować cień rośliny, której nie ma w wazonie. W innym naczyniu widzimy kilka kwiatków, ale ich cień zredukowany jest do jednego. Zauważamy ze zdumieniem, że górna część zdjęć »nie pasuje« do dolnej (fot. 71). Widzimy wyraźny efekt jakby optycznego montażu dwóch ujęć, ale nie potrafimy rozszyfrować techniki powstania takiego efektu. Wiemy, że autor posługuje się klasycznymi metodami fotografowania, ale efekt wygląda jak komputerowy montaż. I to wizualne zaskoczenie jest dla mnie najistotniejszą cechą tego zestawu. Cechą, która potwierdza wizualne możliwości fotografii klasycznej. Fotografii, która nie musi podierać się elektronicznymi metodami dla wzmocnienia jej iluzorycznego charakteru. Zdjęcia te są potwierdzeniem kreatywnych możliwości autora. Fotografia, której niejako z przyrodzenia skłonni jesteśmy przypisywać dokumentalną opisowość, jeszcze raz wymknęła się potocznym wyobrażeniom. Z jednej strony można by określić tę realizację jako »niebanalny widok banalnego

²³ Z fotografią tego typu utożsamiani są m.in.: Lee Friedlander, Ray Metzker, Gary Winogrand i Tod Papageorge.

²⁴ J. Kobylński, Partytury, Mała Galeria ZPAF/CSW, Warszawa 1996

²⁵ T. Woźniakowski, Kwiaty cięte i rośliny doniczkowe, Mała Galeria ZPAF/CSW, Warszawa 1995

przedmiotu«, gdyby nie to, że jego surrealny charakter sprowadza nasze myślenie raczej w kierunku pozaobrazowym, z płaszczyzny co obraz przedstawia na płaszczyznę jak rzecz jest przedstawiona i w związku z tym dlaczego tak widzimy? Co spowodowało taką wizualizację przedmiotu? Jakie cechy fotografii autor tak umiejętnie wykorzystał? Pierwsza z nich związana jest z długim czasem ekspozycji. Druga z konstrukcją samego aparatu. Autor posłużył się aparatem panoramicznym, którego obiektyw w trakcie fotografowania porusza się po obwodzie. Wyobraźmy sobie taką sytuację, że ustawiamy czas naświetlania na przykład na 1 sekundę. W ciągu tego czasu obiektyw poruszając się fotografuje 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 zdjęć. Tyle tylko, że autor wykorzystał cechę tego sprzętu, która leżała poza zainteresowaniami jego konstruktorów nastawionych na efekt 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”²⁶

Tekst ten byłby niepełny, gdybyśmy ominęli aparaty panoramiczne o specjalnej konstrukcji obejmujące kąt widzenia 360 i więcej stopni. Dla przykładu można wymienić kilka realizacji, które były eksponowane u nas w postaci wystaw. Do takich należą np. panoramy Susanne Schmidt²⁷, która posługuje się aparatem przekraczającym kąt widzenia 360 stopni. W ten sposób fotografowany widok otaczającej nas przestrzeni przedstawiany jest jako płaski obraz. W naszym codziennym widzeniu nie jesteśmy w stanie, pomimo pamięci wzrokowej, zarejestrować gałką oczną tak obszernego panoramowego widoku, ale aparat nam to umożliwił. Umożliwił nam również zobaczenie widoków związanych z upływem czasu, których sami nigdy nie bylibyśmy w stanie zobaczyć, ponieważ, jak opisuje to Piotr Chojnacki: „Kamera Susanne Schmidt po zarejestrowaniu pełnego widnokregu wraca do punktu wyjścia, ale to już nie jest ten sam punkt. Specyfika tych obrazów polega między innymi również na tym, że podczas naświetlania rzeczywistość podlega dynamicznym procesom. Na niektórych obrazach osoba umieszczana w rejestrowanym wycinku rzeczywistości przemieszcza się, wielokrotnie wyprzedzając postępujący ruch kamery, co powoduje, że obraz nabiera »Specyficznej gęstości« - staje się jakby odzwierciedleniem tego, co

²⁶ Z. Tomaszczuk, Niespodzianka dla Twoich oczu, Kwartalnik Fotografia 8/2001

²⁷ S. Schmidt, Spojrzenie kameleona, Galeria Fotografii pf, Poznań 2002

było wcześniej i tego, co później nastąpi. Zwraca przez to uwagę na inny bardzo ważny aspekt rejestracji fotograficznej, jakim jest problem czasu”.²⁸

Podobnie Peter M. Pfersick, Amerykanin, który prezentował swoje barwne prace w warszawskiej Małej Galerii²⁹, jest zainteresowany możliwościami, jakie dają barwne panoramy obejmujące 400 stopni. Fascynuje go w nich dawka dynamizmu i przypadku, a także, podobnie jak u S. Schmidt problem czasu. Podczas dość długiej ekspozycji ruch na fotografowanym planie zamienia się w barwne plamy, pozostawiając swój wydłużony ślad.

Dość popularne jest również wykonywanie zdjęć panoramicznych zwykłym aparatem fotograficznym, przesuając go o stały kąt. Otrzymujemy poszczególne odbitki, które następnie skleja się w całość. Niedawno na wystawie czeskiej fotografii we wrocławskiej BWA³⁰ mogliśmy oglądać atrakcyjne panoramy wykonane ze złożonych styków 4 x 5” autorstwa Václava Jiráskaa.³¹ W Polsce podobne prace wykonuje Waldemar Śliwczyński (fot. 72), nawiązując niejako do chlubnej tradycji w tym zakresie polskiej fotografii. Historia polskiej fotografii może się bowiem pochwalić ciekawą realizacją panoramiczną, a autorem jej był warszawski fotograf Konrad Brandel.³² W 1873 z Wieży Zegarowej Zamku Królewskiego wykonał 10 fotografii, które złożyły się na panoramę Warszawy. Fotografiami tymi posłużył się Adolf Kozarski do sporządzenia rysunku, który następnie został zamieszczony w postaci drzeworytu w „Tygodniku Ilustrowanym” w 1875 jako podarunek dla czytelników, którzy mogli po sklejeniu powiesić go na ścianie lub złączyć końcami do środka. Te i inne dokumentalne zdjęcia Brandla weszły na stałe do ikonografii naszej stolicy.

Ostro-nieostro

Jeżeli w aparacie fotograficznym nastawimy ostrość na jakiś obiekt, to na otrzymanej fotografii ostry będzie nie tylko ten obiekt, ale również przedmioty położone przed nim i za nim. Ten cały ostro odwzorowany obszar nazywa się głębią ostrości. Zależy ona od trzech czynników: ogniskowej obiektywu, wielkości otworu przysłony i odległości, na jaką nastawiona jest ostrość. Spróbujmy przeanalizować powyższe zależności w zastosowaniu do praktyki.

²⁸ P. Chojnacki, Panoramy Susanne Schmidt, Kwartalnik Fotografia 10/2001

²⁹ P. M. Pfersick, Panoramy, Mała Galeria ZPAF/CSW, Warszawa 1995

³⁰ Wystawa nosiła tytuł „Z tradycją w tle. Fotografowie z Pragi” i odbyła się w 2001. Kuratorem była Elżbieta Łubowicz.

³¹ E. Łubowicz, Mit i fotografia, Kwartalnik Fotografia 8/2001

³² K. Lejko, Warszawa w obiektywie Konrada Brandla, Warszawa 1985

Relacja: głębia ostrości-ogniskowa

Jeżeli chodzi o zależność między głębnią ostrości a ogniskową obiektywu, to przy nastawieniu na tę samą odległość i zachowaniu takiej samej wielkości otworu przysłony **głębina ostrości jest tym większa im krótsza jest ogniskowa**. Dla przykładu przy przysłonie 5,6 i nastawieniu na ostrość na 5 m głębina ostrości będzie w przypadku obiektywu o ogniskowej 20 mm rozciągać się od 1,59 m do nieskończoności, w przypadku obiektywu o ogniskowej 50 mm głębina ostrości będzie rozciągać się od 3,7 m do 7,6 m. Natomiast w przypadku obiektywu o ogniskowej 180 mm głębina ostrości obejmie obszar od 4,85 do 5,15 m.

Wynika z tego, że chcąc rejestrować duże obszary ostrości wybieramy obiektywy o krótszych ogniskowych.

Relacja: głębina ostrości-odległość przedmiotowa

Rozpatrzmy teraz zależność głębi ostrości od odległości, na jaką nastawiona jest ostrość (tzw. odległość przedmiotowa). Regułą jest, że **im bliżej obiektywu znajduje się przedmiot nastawiony na ostrość, tym głębina ostrości jest mniejsza**. Dla przykładu przy obiektywie 50 mm i otworze przysłony 5,6 przy nastawieniu na ostrość na 1 metr, głębina ostrości rozciągać się będzie od 3,7 m do 7,6 m, a przy nastawieniu na nieskończoność głębina rozciąga się od 15 m do nieskończoności. Dlatego też musimy pamiętać, że fotografując z bliska mamy małą głębię ostrości.

Relacja: głębina ostrości-przysłona obiektywu

Pozostaje trzecia zależność, mianowicie wpływ wielkości otworu przysłony na głębię ostrości. W tym przypadku **głębina ostrości jest tym mniejsza, im większy jest otwór przysłony**. Przykładowo przy ogniskowej 50 mm i nastawieniu na ostrość na odległość 5 m otrzymamy przy przysłonie 2,8 m głębię ostrości od 4,3 do 6 m; przy przysłonie 5,6 od 3,7 do 7,6 m, a przy przysłonie 11 od 3 do 15 m, czyli zmniejszenie wielkości otworu przysłony zwiększa głębię ostrości. Jak widzimy, zależność głębi ostrości od otworu przysłony jest bardzo istotna.

Głębina ostrości należy do tych cech fotografii, które są specyficzne dla tego medium i świadome korzystanie z jej efektów stanowi jedną z możliwości kreatywnych każdego fotografa.

W 1932 grupa amerykańskich fotografów: Edward Weston, Ansel Adams i Imogen Cunningham, założyli Grupę f/64, której nazwa pochodzi od najmniejszego otworu przysłony w

wielkoformatowym aparacie, przy której to przysłonie można osiągnąć bardzo dużą głębię ostrości. Podstawą tej fotografii była precyzyjna technika, ostry obraz na całej powierzchni zdjęcia i umiejętność widzenia. Znana jest powszechnie, wielokrotnie cytowana sentencja Ansel Adamsa, który powiedział: „Czasami wydaje mi się, że pojawiając się w miejscu i o czasie, gdzie Bóg mi mówi, że bym nacisnął migawkę”. Chodzi o uchwycenie momentu, który zawierałby wręcz mistyczne podejście do fotografowanej sceny. Echa prezentowanej koncepcji nie znalazły odbicia w swoim czasie w fotografii polskiej opanowanej przez tendencję „malarską”. Estetyka ta pod nazwą piktorializmu opierała się na budowie fotografii na wzór obrazu malarskiego czy też grafiki z charakterystycznym miękkim rysunkiem. Stąd, przypominam, stosowanie technik specjalnych, takich jak guma, przetłok, bromolej itp. dających szerokie pole do ręcznej ingerencji w sam fotograficzny obraz.

Dopiero w latach 70. pojawili się u nas fotografowie będący bezpośrednimi kontynuatorami wspomnianej amerykańskiej fotografii. Zaliczyłbym do nich w pierwszym rzędzie wrocławianina Kryspina Sawicza i jego wystawę „Ontogeneza” oraz członków warszawskiej grupy „&”: Jerzego Łapińskiego (fot. 73), Jerzego Pawłowskiego, Pawła Kazimierczaka, Janusza Filę i Ryszarda Piotrowskiego (którzy w swoim manifestie podkreślali samodzielność i autonomiczność fotografii jako jednej z równoprawnych dziedzin sztuki wizualnej), a w latach późniejszych Wojciecha Zawadzkiego (fot. 74), Andrzeja J. Lecha, Adama Lesisza, Jakuba Byrczka i in.

Jak już wspomniałem, gdy fotografujemy obiekt z bliska, otrzymujemy zdjęcia o niewielkiej głębi ostrości, nawet wtedy, gdy maksymalnie przymkniemy przysłonę obiektywu. Sytuacja ta jest niekorzystna szczególnie w przypadku fotografii katalogowej i reklamowej. Dlatego też do wykonania tego typu fotografii niezbyt przydatny staje się aparat o sztywnej konstrukcji. Maksymalną ostrość fotografowanej powierzchni zapewnia nam natomiast aparat z możliwościami pokłonów i przesuwów obiektywu i powierzchni materiału światłoczułego. Możemy wtedy zastosować tak zwaną regułę Scheimpfluga, która polega na odpowiednim skróceniu powierzchni obiektywu i materiału światłoczułego, aby przedłużenie trzech płaszczyzn: obiektywu, matówki (materiału światłoczułego) i obiektu przecięły się wzdłuż jednej linii.

Mała głębia ostrości może być jednak świadomym zabiegiem i to zarówno we wspomnianej fotografii reklamowej na przykład do wyodrębnienia reklamowanego przedmiotu z otoczenia, jak również wszędzie tam, gdzie za pomocą tego zabiegu chcemy zwrócić szczególną uwagę na określony fragment zdjęcia. Mała głębia ostrości może stanowić również ważny element kreacyjny w fotografii o ambicjach artystycznych. Ciekawym przykładem tego typu zdjęć są niektóre cykle

Piotra Komorowskiego (fot. 75). Autor deklarujący w teoretycznych rozważaniach postawę ortodoksyjnego fotografa stara się przedstawić w swoich realizacjach obrazy rzeczywistości oderwane od wszelkiej narracji i anegdoty. Mają one przekonać odbiorców samą formą plastyczną, przy czym forma ta jest specyficzna dla fotografii, a niewielka głębia ostrości stanowi jej ważny element kompozycyjny.

Podobnie w pracach Zdzisława Dadosa istotną rolę pełnią nieostre plany (fot. 76). Autor tak komentuje swoją twórczość: „Ingeruję w układ optyczny kamery oraz swoiste balansowanie ostrością w trakcie fotografowania. Ostre i nieostre ujawnianie poszczególnych planów, zaskakujące odbicia i zafalszowania perspektywy pomagają mi wyzwolić się z dosłowności i realizmu, tworząc efekt innej, bardziej emocjonalnej przestrzeni. Proces fotografowania osiąga swój epilog w odbitce fotograficznej, która jest obrazem przetworzonej rzeczywistości i dzięki niezwyklej substancji różnorodnego zagęszczenia drobin srebra staje się bogata w szarości, półcienie, światła. Ten czarno-biały prostokąt jest niebagatelnym fenomenem objawiającym niezwykłość w zwyczajność. Fotografia jest dla mnie sposobem widzenia rzeczy i ujawniania ich nowego oblicza wizualnego w obrazie powołanym do kontemplacji”.³³

Ważnymi dokonaniem z zakresu analizy widzenia są zdjęcia Zbigniewa Dłubaka z cyklu „Asymetrie”, które autor realizuje od 1981. Fotografie te odnoszą się do specyfiki widzenia optyki aparatu, która różni się od naszego widzenia. Niewielka ostrość obrazu powoduje, że nie jesteśmy w stanie jednoznacznie zinterpretować co przedstawia dana fotografia. Oto co na temat tej serii fotografii pisze Anna Rajkowska: „W pięknej fotografii przedstawiającej kamienie, mocą artystycznego wyboru Zbigniew Dłubak wyluskuje z morza pozornej identyczności fragment, który poddaje wnikliwym oględzinom. Skupia nim swoją - i naszą uwagę. Swoim wyborem nadaje znaczenie wylowionym elementom, podkreśla ich inność, osobność wobec pozostałej masy kamieni. Inne zdjęcia przedstawiają ułożone koło siebie dwie płaszczyzny (np. zwykle tekturki). Głębia ostrości sprowadzona jest do linii, tak iż przy minimalnym odchyleniu szczegóły robią się nieczytelne. Odnosi się wrażenie przecięcia zamazanego planu ostrą krawędzią, wzdłuż której każdy detal rysuje się z niezwykle wyrazistością. Zabieg ten pozwala zasugerować pewną przestrzeń, nie pokazując jej dokładnie i niezwykle plastycznie uzmysławia różnice między widzeniem ludzkim a widzeniem kamery, nie znającej zjawiska akomodacji”.³⁴ Dalej tekst odnosi się do realizacji Jerzego Olka pod nazwą „Bezwymiar iluzji” i chociaż cykl ten nie odnosi się bezpośrednio do analizy ostrości planów a raczej do fotograficznej penetracji przestrzeni, to kwestia

³³ Z. Dados, *Przestrzeń emocjonalna*, katalog Galerii FF, Łódź 1990

³⁴ *Dotknięcie widzenia*, tekst w katalogu *Fotografie, Zbigniew Dłubak, Jerzy Olek*, Muzeum Ziemi Kłódzkiej, 2002

ostrości poszczególnych składowych zdjęcia często pojawia się w pracach tego autora i warto je tu przywołać.

Praca z aparatem o nieszytywnej konstrukcji nie tylko umożliwia, poprzez zastosowanie wspomnianej reguły Scheimpfluga, maksymalny zakres ostrego odwzorowania, ale również poprzez odpowiednią manipulację pokłonami i skrętami czołówki i matówki umożliwia w dowolny sposób rozkładanie akcentów ostrych i nieostrych w płaszczyźnie kadru. Dość często stosuje się ten efekt w fotografii reklamowej, aby np. uzyskać ostre odwzorowanie tylko wzdłuż jednej linii.³⁵ Do autorów wykorzystujących wspomniany efekt w budowie własnych wypowiedzi twórczych należy np. wyróżniony nagrodą Kodaka na festiwalu IMAGES '2000 miasta Vevey, Gerard Petremand.³⁶ Jego zestaw zdjęć dotyczył miejskiego pejzażu, a na zdjęciach ostrość pojawia się i zanika w różnych częściach obrazu.

Do ekstremalnych projektów, w których brak ostrości pełni zasadniczą rolę, należy cykl Tomka Woźniakowskiego. Autor zamieszcza w prasie ogłoszenia, że poszukuje różnych zwierząt do fotografii. Po nawiązaniu kontaktów i uzgodnieniu terminu sesji pojawia się z małym kompaktowym aparatem i ku zdumieniu właścicieli zwierzątek, którzy spodziewają się zawodowego aparatu, skomplikowanego oświetlenia itp. wykonuje bez specjalnych przygotowań zdjęcie z małej odległości. Powstają nieostre fotografie, ponieważ odległość fotografowania jest mniejsza niż możliwość ostrego odwzorowania obiektywu. W ten sposób realizuje swój cykl „Zwierzęta domowe - projekt ciągły” (fot. 77, 78). „Aparat fotograficzny w mojej dłoni, którą wyciągam ku zwierzęciu, staje się sondą, która na krótki czas zanurza się w ten specyficzny świat. Ostateczny wybór obrazu pozostawiam aparatowi. W powstałą kompozycję nie ingeruję”.³⁷ Ta niewielka ostrość obrazu lub całkowity jej brak podkreśla związek między człowiekiem a hodowanym w ciasnym mieszkaniu zwierzęciem. Podkreśla sztuczność warunków życia tych zwierząt w wielkim mieście. Sugestywność zdjęć jest jeszcze dodatkowo uwypuklona przez zamieszczane cytaty rozmów z właścicielami, które są dla autora tak samo ważne jak same fotografie. Prace te są przykładem potwierdzającym olbrzymią rolę, jaką odgrywa wybór obszaru ostrości w świadomym kształtowaniu obrazu fotograficznego.

Nieostrość na zdjęciu może być również efektem poruszenia aparatu czy też zastosowania długiego czasu ekspozycji. Ale to już problem kolejnego rozdziału.

³⁵ U. Tillmanns, Creative Large Format, Sinar Edition, 1992

³⁶ I. Zjeżdzałka, Vevey-ville d'images, Kwartalnik Fotografia 3/2000

³⁷ T. Woźniakowski, Zwierzęta domowe, projekt ciągły, Kwartalnik Fotografia 4/2001

Szybciej-wolniej

Pierwsze zachowane do naszych czasów zdjęcie autorstwa Francuza, Niecephora Niépce'a, przedstawia widok z okna na dachy sąsiednich budynków. Autor wykonał je w 1826 na płytce metalowej, pokrytej asfaltem syryjskim, a czas potrzebny do jego powstania sięgał ośmiu godzin. Tak długie naświetlanie było związane z niewielką czułością asfaltu syryjskiego. Następna technika zdjęciowa, tzw. dagerotypia, potrzebowała już znacznie krótszego czasu naświetlania. Jednakowoż i w tym przypadku sięgał on najpierw kilku minut, a po udoskonaleniu warstwy światłoczułej kilkudziesięciu sekund. Do zrobienia fotografii wystarczyło więc odkrycie i ponowne założenie ochronnego kapturka na obiektywie aparatu. Technologia ta uniemożliwiała wykonywanie zdjęć obiektów w ruchu, a portretowane osoby musiały dość długo nieruchomo pozować do zdjęć.

Wzrost światłoczułości warstw filmów i zwiększenie jasności obiektywów otworzyły możliwości rejestracji poszczególnych faz ruchu. Równolegle trwały więc prace nad skonstruowaniem szybkich migawek, czyli urządzeń dopuszczających w określonym czasie światło do warstwy światłoczułej. Jedną z pierwszych w 1853 zbudował Anglik, G.M. Levy. Zaś w 1862 William England zastosował migawkę, która składała się z klapki opadającej przed materiałem światłoczułym. Aby wyeliminować wstrząsy spowodowane konstrukcją migawki, wyzwalało ją pneumatycznie za pomocą gumowej gruszki. Następnym rozwiązaniem unowocześniającym migawkę była zbudowana w 1888 przez niemieckiego konstruktora z Leszna, Ottomara Anschütza, migawka szczelinowa o czasach ekspozycji od 1/500 sekundy do 1 sekundy. Migawka taka umożliwiała tym samym rozwój fotografii rejestrującej poszczególne fazy ruchu. Do dzisiaj zachowały się wykonane przez Anschütza serie zdjęć fruujących bocianów i biegnących koni.

Jednym z pierwszych konstruktorów migawek był również Polak z Witebska, Stanisław Jurkowski.³⁸ Swoją konstrukcję opisał w 11. numerze rosyjskiego czasopisma „Fotograf” z 1882. Mimo nieupowszechnienia tego wynalazku jest on niewątpliwie jednym z najciekawszych odkryć, stanowiących trwałą wkład polskich konstruktorów do historii światowej fotografii.

Zakłada się, że pierwszym fotografem, który przeprowadzał eksperymenty w zakresie analizy poszczególnych faz ruchu zwierząt i ludzi, był Amerykanin, Eadweard Muybridge. W 1887 na

³⁸ W. Zieliński, Stanisław Jurkowski - polski fotograf i wynalazca z Witebska, [w:] Polska fotografia artystyczna, IV Sympozjum Historyczne, Szczecin 1989

zlecenie gubernatora stanu Kalifornia wykonał serię fotografii, które udowodniały, że istnieje taki moment biegu klusaka, w którym żadne z czterech jego kopyt nie dotyka ziemi. Cykl ten powstał w sposób następujący: wzdłuż toru ustawiono 24 kamery fotograficzne, a do migawki każdej z nich zamocowano linę. Biegący koń, przerywając linę, wyzwalał migawki w kolejnych aparatach. Zastosowany krótki czas naświetlania dał wyraźny i nie poruszony obraz jeźdźcy. Uzyskane fotografie opublikowano następnie w postaci litografii. Było to niezwykle ważne wydarzenie. Zatrzymane na fotografii sekwencje ruchu miały wpływ na wielu malarzy XX wieku. Przykładem mogą być szkice i obrazy malarza Edgara Degasa, przedstawiające studia tancerek i jeźdźców.

W latach 80. XIX wieku przedstawiciel amerykańskiego malarstwa realistycznego, Thomas Eakins, fotografował na jednej klatce negatywu poszczególne fazy ruchu człowieka. Innym eksperymentatorem był francuski fizjolog, Étienne-Jules Marey. W 1892 zbudował „karabin fotograficzny”, którym fotografował na przykład fazy lotu ptaka. Dalszym udoskonaleniem było zbudowanie przez niego aparatu z migawką rotacyjną, która, obracając się, odsłaniała światłoczułą płytę. Tę metodę uzyskiwania obrazów fotograficznych nazwał chronofotografią.

W konsekwencji tych eksperymentów nad „ożywianiem fotografii” doszło do wynalazku kina. 28 grudnia 1895 Francuzi, Auguste i Louis Lumière, zorganizowali pierwszy publiczny pokaz projekcji filmu. Nie należy jednak zapominać, że pierwsze eksperymenty z zatrzymaniem na fotografii zapisu ruchu, który nie może być dostrzeżony przez ludzkie oko, prowadził z powodzeniem wynalazca kalotypii, Anglik - Henry Fox Talbot, wykorzystując do tego celu światło iskry elektrycznej.

Już w 1887 profesor fizyki, Ernest Mach, wykonał fotografię pocisku lecącego z prędkością 350 km/godz.

Chronofotografie wymienionych wyżej autorów w swojej warstwie formalnej przypominają zdjęcia wykonane przy użyciu tak zwanego stroboskopu, który skonstruował w 1832 Belg, J. A. Plateau. Ale dopiero w kilkadziesiąt lat po tym wynalazku, fotografia zastosowała „zjawisko stroboskopowe” do otrzymania obrazu faz ruchu. Do najciekawszych należą zdjęcia profesora Massachusetts Institute of Technology, Haralda Edgertona, otrzymane za pomocą światła lampy błyskowej. Co ciekawe, zdjęcia te wykonane w latach 30. XX wieku do złudzenia przypominają futurystyczne malarstwo Giacomo Balli, na przykład „Pies na smyczy” z 1912 czy słynny obraz Marcela Duchampa - „Akt schodzący po schodach” z tego samego roku. Twórcze wykorzystanie zjawiska ruchu stało się jednym z bardziej interesujących cech fotografii.

Spróbujmy opisać techniczne aspekty czasu naświetlania w odniesieniu do fotografii. Podczas ustalania warunków naświetlania materiału światłoczułego otrzymujemy kilkanaście równoważnych pod względem prawidłowości naświetlenia par: **migawka- przysłona**. To znaczy, jeżeli dla przykładu ustalimy za pomocą światłomierza, że czasowi 1/30 sekundy odpowiada wielkość przysłony 8, to prawidłowe będzie również naświetlenie 1/15 sekundy i przysłona 11; 1/8 sekundy i przysłona 16, czy też 1/60 sekundy i przysłona 5,6 lub 1/125 sekundy i przysłona 4 i tak dalej. Wynika z tego, że dłuższemu czasowi ekspozycji odpowiada mniejszy otwór przysłony, krótszemu czasowi ekspozycji odpowiada większy otwór przysłony. Zależność ta zwana prawem odwrotnej proporcjonalności Roscoe-Bunsena³⁹ mówi, że zwiększenie natężenia oświetlenia i jednocześnie skrócenie czasu naświetlania (lub na odwrót) daje niezmienny efekt fotograficzny w postaci jednakowej gęstości optycznej negatywu.

Skoro prawidłowe naświetlenie uzyskamy niezależnie od wybranej pary (pomijamy przypadki czasów powyżej 1 sekundy i poniżej 1/1000 sekundy, kiedy to musimy uwzględnić współczynnik Schwarzschilda⁴⁰ przedłużający czas ekspozycji), to w pierwszej chwili możemy stanąć przed dylematem wyboru odpowiedniej pary **czas-przysłona**. Dlatego przed określeniem ekspozycji musimy przyjąć pewne założenie wstępne. Otóż takim założeniem może być decyzja o zastosowaniu odpowiedniego czasu migawki. Na przykład konsekwencją długiego czasu naświetlania (to znaczy zastosowania długiej migawki) obiektów ruchomych mogą być zdjęcia nieostre. Jest to oczywiście nieostrość spowodowana ruchem obiektu. Tak zwane bezpieczne czasy naświetlania, gwarantujące nie poruszone zdjęcie, zależne są od tego, czy obiekt porusza się w poprzek kadru, po skosie kadru czy też po osi zdjęcia oraz od tego, w jakiej odległości od aparatu znajduje się ruchomy obiekt. Dla przykładu bezpieczne czasy fotografowania dla obiektów poruszających się równolegle do aparatu wynoszą: rzeka (odległość 10 m) - 1/125 s, fale morskie (odległość 10 m) - 1/500 s, łódź żaglowa (odległość 10 m) - 1/1000 s, samochód w ruchu miejskim (odległość 10 m) - 1/1000 s. Dla odległości dwukrotnie mniejszej od podanej czas naświetlania należy dwukrotnie skrócić, dla odległości dwukrotnie większej - można dwukrotnie przedłużyć. Jeżeli kierunek ruchu jest ukośny, to czas naświetlania możemy podwoić, w przypadku ruchu po osi czas naświetlania możemy potroić.

³⁹ K.D. Solf, Fotografia, podstawy, technika, praktyka, WAiF Warszawa 1980

⁴⁰ Tamże

Chciałbym również zwrócić uwagę na fakt, że przyczyną poruszonego zdjęcia może być drgnienie ręki fotografa lub tak zwane drgania wewnętrzne aparatu fotograficznego. Na dobrą sprawę fotografując z ręki (to znaczy bez statywu), powinniśmy stosować czas nie dłuższy od 1/125 s. Przy odpowiedniej wprawie możemy uzyskać nie poruszoną fotografię nawet przy migawce 1/30 s. Przy czasie dłuższym konieczne jest mocowanie aparatu do statywu. W przypadku fotografowania aparatem z obiektywem długoogniskowym, niebezpieczeństwo poruszonych zdjęć zwiększa się wraz ze wzrostem ogniskowej.

Fotografie przy wykorzystaniu długiego czasu naświetlania

W tym miejscu interesować mnie będą realizacje podobne do opisywanego wcześniej fotodynamizmu. Chodzi o fotografowanie obiektów ruchomych z zastosowaniem długiego czasu ekspozycji. Nie uwzględniam tu fotografowania aparatem, który porusza się przypadkowo w trakcie ekspozycji, dając efekt całkowitej nieostrości obrazu. Przykłady takie opisuję w rozdziale „Estetyka błędów”.

W przypadku fotografowania z użyciem długich czasów ekspozycji, dobrze jest oprzeć budowę kadru o jakiś element nieruchomy, tworząc kontekst nieruchomego motywu z rozmażanym.

Początkujący fotograf przeważnie z zainteresowaniem odbiera zdjęcia nocne z przejeżdżającymi samochodami. Zostawiają one smugi światła w miejscach świecących reflektorów. Efekt ten szczególnie ciekawie wychodzi na materiale barwnym. Musimy jednak zauważyć, że tak będzie zawsze, gdy fotografujemy ruchome światła i efekt ten sam w sobie nie jest niczym nadzwyczajnym. Dopiero świadoma budowa całego kadru np. wydobycie głównego motywu, zagospodarowanie tła itp. może dać satysfakcjonujący efekt. Dosyć popularny jest np. zabieg wykonany przy pomocy poruszającej się latarki zamocowanej na sznurku nad aparatem z otwartą migawką, znajdującym się w zaciemnionym pomieszczeniu, kiedy to latarka wykonuje ruchy kołowe. Zaslaniając światło różnokolorowym filtrem i wykonując kilkakrotne ruchy, możemy otrzymać nieskończoną (jak w kalejdoskopie) liczbę obrazów.

W bardzo ciekawy sposób długi czas naświetlania Stefan Wojnecki wykorzystał przy realizacji cyklu zdjęć pod wspólnym tytułem „Wpisuję swoje uporządkowanie świata”⁴¹ (fot. 79). Autor fotografował aparatem umieszczonym na statywie, przy czasie sięgającym kilkadziesiąt sekund (a nawet kilku minut) scenę rozgrywającą się w plenerze. Wokół stojących nieruchomo postaci

⁴¹ Mała Galeria ZPAF, Warszawa 1986

biegały inne osoby trzymające w ręce zapalone pochodnie. Pochodnie te wobec długiego czasu ekspozycji zakreślały widoczną drogę ognia w postaci jasnych smug. Zdjęcia niosą w sobie ciekawy problem. Po pierwsze zaświadcza o tym, że fotografia, będąc w świadomości odbiorców medium wiarygodnym, nie zarejestrowała poruszających się osób, dla których czas naświetlania był za długi, czyli zgubiła jakiś element fotografowanej sceny. Natomiast odnalazła i zarejestrowała ślad poruszającego się ognia, który patrzący oglądali jako poruszający się punkt. Tylko na fotografii biegnący punkt będzie zarejestrowany jako ciągła smuga światła. Powstała nowa jakość estetyczna, którą stworzyła sama technologia. W tego typu twórczości biorą udział moce technologiczne same z siebie, jak np. w realizacji Antoniego Mikołajczyka pn. „Partytury miast” (fot. 80). W cyklu tym autor rejestrował przez okno pokoju, w którym zatrzymywał się na nocleg podczas swoich podróży, widok miasta w nocy. Naświetlanie było długie i w tym czasie autor wykonywał ruchy aparatem. W ten sposób na obraz miasta, składający się ze śladów świateł latarni ulicznych, neonów, przejeżdżających samochodów i okien mieszkań, nakładał się obraz świateł powstałych w płaszczyźnie poruszającego się aparatu. Całość stanowiła zapis świetlny poszczególnych miast, rejestrowała pewnego typu energię określonego miasta. Powstała jakość estetyczna, którą stworzyła sama technologia. Podobny pod względem wizualnym efekt odnajdziemy w twórczości znakomitego polskiego artysty, Stanisława Ostoi-Kotkowskiego, tworzącego w Australii. Należał on do prekursorów kinetycznej sztuki laserowej, tworząc w przestrzeni nieba fantastyczne spektakle. W 1991 w Warszawskiej Filharmonii Narodowej odbył się jego laserowy pokaz pod nazwą „Synkronos”.⁴² Z początku pokaz miał odbyć się w przestrzeni otwartej, ale nie dysponowano wtedy u nas laserami o tak dużej mocy i dlatego ograniczono się do wnętrza. Rzutowane z dwóch niezależnych projektorów slajdy przenikały się na ekranie w rytm muzyki, tworząc typową diaporamę. Nowością było zastosowanie świateł laserowych, które generowane z odpowiednich urządzeń, sterowanych komputerowo, budowały barwne przestrzenie. Dzisiaj podobny efekt można zobaczyć w każdej dyskotecie, ale w owym czasie na pewno stanowiło to nowość. Sfotografowane przy długim czasie fragmenty świetlnego spektaklu tworzyły interesujące obrazy (fot. 81).

Inną drogą kroczy Mirosław Skrzypkowski. Po swoich doświadczeniach z fotografią architektury przy realizowaniu albumów o swoim rodzinnym mieście Gnieźnie, zaczął fotografować bardziej emocjonalnie. Autor fotografuje miasto o zmierzchu lub nocą, przez co czas ekspozycji przedłuża się do kilkudziesięciu sekund, a ponieważ cały czas aparat trzymany jest w ręku, nie da się uniknąć drgań. Powstają zdjęcia poruszone, które nie przenoszą wartości

⁴² Z. Tomaszczuk, Stanisław Ostojka-Kotkowski, *Magazyn 6x9* 5/1991

dokumentalnych, ale za to tworzą widoki bardzo ekspresyjne (fot. 82). Zdjęcia te są jakby rejestracją własnej obecności.

W 1995 w warszawskiej Małej Galerii widziałem podobny projekt. Była to wystawa Jima Cooke'a pt. „Noc”. Autor również fotografował w nocy aparatem trzymanym w ręku przez ok. 30 sekund. Powstała seria, w tym przypadku czarno-białych fotografii analogicznie jak u Skrzypkowskiego, rejestrująca nie tyle pejzaż nocą, co uczestnictwo fotografa w nocnym pejzażu. I tak jak pisze w katalogu wystawy Cooke'a - Chris Mullen: „Te zdjęcia poddają w wątpliwość nasze wcześniejsze wyobrażenie czym może być Noc”.

Długi czas naświetlania stwarza i inne interesujące możliwości. Dla przykładu chciałbym przytoczyć zdjęcia Pawła Kuli, który, aby wydłużyć czas naświetlania (inaczej mówiąc sztucznie obniżyć czułość materiału światłoczułego), stosował przed obiektywem różnego rodzaju filtry (fot. 83). W rezultacie uzyskiwał wizerunek przenikających się przestrzeni, składających się z fragmentów ciał (rąk, torsu) i otaczającej go przyrody. Są to zapisy pewnego rodzaju działania przed kamerą. Poprzez wykorzystanie długiego czasu otwarcia migawki (ok. 1 min) z jednoczesnym przemieszczaniem się fotografowanych scen stworzył obrazy jakby wbrew widzeniu kamery. Podobnie postąpił Sławomir Decyk, zawierając w cyklu niewielkich prac niezwykle ekspresyjny obraz człowieka wtapiącego, czy też przenikającego się z otoczeniem. Stworzył dwie wzajemnie transparentne przestrzenie: ludzkiej cielesności i materialnej powierzchni pomieszczeń (ścian), w których dokonuje się egzystencja człowieka (fot. 84). Fotografie te siłą ekspresji przypominają mi dzieła Francisa Bacona. Również i w moim cyklu pt. Pinhole-TV-Polaroid wykorzystałem długi czas ekspozycji (fot. 85). Do monitora TV przymocowana była otworkowa kamera z natychmiastowym materiałem Polaroida. Materiał ten rejestrował dość długi przedział czasowy włączonego telewizora. W ten sposób powstawał syntetyczny obraz pewnej akcji dziejącej się na ekranie. Interesujący wydawał mi się obraz, który zawierał pewien przedział czasu, możliwy do zarejestrowania na światłoczułym materiale. Ważne, że był to materiał Polaroida, ponieważ mógł on, tak jak negatyw w tradycyjnym procesie, zawrzeć w sobie pewien rodzaj energii emitowanej przez ekran TV.

Może na zakończenie tego rozdziału dotyczącego długiego czasu ekspozycji warto przywołać jeszcze jedną pracę, w której czas naświetlania jest naprawdę ekstremalny, bo sięgający pół roku. Mam tu na myśl projekt pt. „Solaris” prowadzony przez grupę studentów z poznańskiej ASP (m.in. P. Kula, S. Decyk, K. Smoleński) .⁴³ Ten zamieszczony w internecie projekt dotyczy

⁴³ P Kula, Słońce jest otworem, przez który wpada Światło, Kwartalnik Fotografia 8/2001)

fotografowania Słońca przez jak największą ilość uczestników z jak najróżniejszych miejsc naszej planety, którzy powinni eksponować materiał fotograficzny przez pół roku (od przesilenia do przesilenia). Umożliwić to może kamera otworkowa z papierem fotograficznym jako materiałem światłoczułym. Powstające obrazy zawierają w sobie świetlne przebiegi położenia Słońca i oprócz pewnych cech fotografii naukowej mają w sobie coś z magii fotografii, że zacytuje uwagę jednego z uczestników projektu, Pawła Kuli: „Co moglibyśmy zobaczyć, gdyby nasz aparat percepcyjny działał wolniej, gdyby zamykanie obrazu w światłoczułości trwało tydzień, miesiąc, rok? Pucybut i jego klient zarejestrowani przypadkiem przez Daguerre’a stoją na paryskim bulwarze otoczeni przez tłum niewidocznych, rozmazanych wielominutowym naświetleniem postaci. Kiedy jedno mgnienie trwa miesiąc, powierzchnia Ziemi zaczyna pulsować, ludzie znikają we mgle rozedrganych bytów, dzień zlewa się z nocą, a niebo przecinają migoczące łuki wędrującego Słońca. Być może tak właśnie widzą kamienie”⁴⁴ (fot. 86).

Fotografie przy wykorzystaniu krótkiego czasu naświetlania

Polskie tradycje w konstrukcji szybkich migawek zapoczątkowane, jak już pisałem, wynalazkiem Jurkowkiego znalazły swoją kontynuację w pracach Stefana Wojneckiego, który w 1965 zbudował superszybką migawkę o czasie otwarcia 2×10^{-8} sekundy. Ta unikalna w skali światowej konstrukcja była tak mała, że z powodzeniem nadawała się do małoobrazkowego aparatu, gdy tymczasem podobnej klasy migawka zachodnia wymagała kilkumetrowego pomieszczenia. Była to więc prawdopodobnie najmniejsza w tym czasie migawka na świecie. Serię zdjęć spadającej kropli wody i rozcinanej bańki mydlanej (fot. 87), wykonanych przy pomocy tej migawki, zaprezentował w 1965 na wystawie w poznańskim salonie PTF⁴⁵

Użycie bardzo krótkiego czasu naświetlania pozwala nam zobaczyć na fotografii takie obrazy, których nie jesteśmy w stanie obejrzeć gołym okiem. Tym samym już tylko z tego powodu fotografia taka posiada swoistą estetykę. Odkrywa przed nami nowe światy. Znana i wielokrotnie opisywana fotografia spadającej kropli mleka, tworząca przy zderzeniu z powierzchnią płynu fantastyczną koronę, jest jednym z takich charakterystycznych efektów zastosowania krótkiego czasu naświetlania.⁴⁶ W tego typu zdjęciach najważniejszy jest odpowiedni moment wykonania ekspozycji. Z tego powodu stosuje się różne metody trafiania w odpowiednią chwilę. Mogą to być na przykład świetlne pułapki -spadający przedmiot, który ma być sfotografowany, przecina wiązkę

⁴⁴ tamże

⁴⁵ J. Busza, Stefan Wojnecki, Fotografia 1/1983

⁴⁶ Mam tu na myśli fotografię Harolda E. Edgertona „Milk Drop Coronet” z 1957.

światła i ten moment wyzwala migawkę. Przy czym najczęściej, stosuje się w takich (laboratoryjnych) przypadkach zgaszone światła i otwartą migawkę, a sam moment fotografowania odbywa się przy użyciu krótkiego błysku lampy elektronowej. Pomijając takie super krótkie czasy ekspozycji, które są przypisane przeważnie do fotografii naukowej, w klasycznym fotografowaniu mówimy o krótkich czasach rzędu 1/250-1/1000 s, czyli takich, które posiada tradycyjny aparat fotograficzny. Również i w tym przypadku zastosowanie tych już nie tak superkrótkich czasów może dać ciekawe rezultaty. Szczególnie dotyczy to zdjęć reporterskich. Odpowiedni moment fotografowania, jak to mówił słynny francuski fotograf, Henri Cartier-Bresson, to moment, który decyduje o przesłaniu fotografii. Stąd termin „decydujący moment” określa swoistą estetykę zdjęć. Estetyka ta dotyczy właściwie zdjęć reporterskich i opiera się na przeświadczeniu, że istnieje taki moment fotografowanej sceny, który skupia na sobie wszystkie charakterystyczne cechy tego wydarzenia. I uchwycenie tego jedyne momentu daje gwarancję przekonującego zdjęcia. Chodzi o taki moment, który zawiera w sobie najbardziej dynamiczną i charakterystyczną dla danego zdarzenia wizualną informację. Przegapienie takiego momentu fotografowania przekreśla wynik i powoduje, że wśród tak wielu fotografujących jest tak niewiele intrygujących fotografii (fot. 88). Oczywiście każda głoszona teza rodzi antytezę. Ripostą na twierdzenie Cartier-Bressona są realizacje oparte na „niedecydującym momencie”, że wymienię zdjęcia Roberta Franka, Diany Arbus itp.

Współczesna fotografia coraz bardziej interesuje się „niedecydującym momentem”. Bardziej fascynuje ją byle jaki moment i tu jest zbieżność z intencjami sztuki, która obecnie (z wyjątkami) wyciszyła się, jak np. w szeregu instalacji. Instalacje te tworzą przestrzeń z minimalnych elementów. Nie ma tu na czym zawiesić oka. Nie ma znaku, który znaczyłby najbardziej. Pojęcie znaczenia umyka. Nie ma znaków znaczących. To rodzi zupełnie nową estetykę. To co mogło by być ważne, dzieje się poza kadrem. Ponieważ wszystko właściwie zostało już zobrazowane i ponownie zobrazowane (zrefotografowane), fotografia paradoksalnie próbuje tworzyć obraz poprzez powstrzymanie się od obrazowania, zminimalizowania działań.