

FOTOGRAFIA  
JAKO  
PRZEDŁUŻENIE  
CIAŁA

---

Zbigniew  
Tomaszczuk

Ogłoszona w 1839 roku technika dagerotypii (nazwana tak od jej wynalazcy Louisa Jacquesa Mandé Daguerre'a) była obrazem unikatowym. Obraz ten powstawał na światłoczułej wypolerowanej powierzchni srebrnej płytki uczulonej jodkiem srebra i, co właśnie istotne, nie dawał się bezpośrednio powielać. Podczas oglądania dagerotypu udział patrzącego był o tyle decydujący, że wszystko zależało od kąta patrzenia. Obraz był pozytywowym, ale widziany pod innym kątem jawił się jako negatyw. Tajemnicza zamiana pozytywu w negatyw i odwrotnie, stanowiła niewątpliwie rodzaj wizualnej niespodzianki, a lustrzana powierzchnia sprawiała, że nazywany był „lustrem obdarzonym pamięcią”. Na dodatek powierzchnia dagerotypu była bardzo wrażliwa na mechaniczne uszkodzenia, dlatego całość chroniona była za szkłem i oprawiana w specjalne etui. Ze względów technologicznych obiekt ten nie był zbyt dużych rozmiarów, stąd dagerotyp oglądało się przeważnie trzymając go w dłoniach. W lustrzanej powierzchni mógł również odbić się wizerunek patrzącego. Można więc powiedzieć, że relacja dagerotyp-widz miała charakter performatywny. Oczywiście, sam proces produkcji dagerotypu związany był z szeregiem specjalistycznych czynności, co wymagało od fotografa wykonania wielu gestów.

Richard Shusterman w swoim eseju *Fotografia jako proces performatywny*<sup>2</sup> pisze, że fotograficzny proces performatywny zachodzi w trakcie aranżowania, przygotowywania i fotografowania ujęć podczas sesji fotograficznej. Idąc tym tropem, opisana wyżej sytuacja XIX-wiecznego dagerotypisty wprowadza nowe możliwości interpretacyjne procesu performatywnego fotografii, związane z technologią historycznych metod fotografowania. I tak, dla przykładu, kolejny fotograficzny proces, zwany kolodionowym, wymagał, jak to opisuje Wanda Mossakowska, kilkunastu czynności, aby doprowadzić do satysfakcjonującego efektu<sup>3</sup>. Dzisiaj wielu fotografów odtwarzających te techniki tłumaczy swoje nimi zafascynowanie właśnie skomplikowaną technologią, wymagającą, w przeciwieństwie do współczesnego automatycznego fotografowania, doświadczenia wielu niespodzianek w zderzeniu z techniczną materią i próbami zapanowania nad nie do końca przewidzianym efektem. Właśnie te czynności związane z koniecznością samodzielnego przygotowywania materiału zdjęciowego i fizycznego zetknięcia się z pracą w zaciemnionym pomieszczeniu, wydają się być powrotem do stanu, kiedy to wykonanie fotografii związane było z przewyciężaniem wielu technologicznych trudności.

Również samo posługiwanie się wielkoformatową kamerą umocowaną na statywie różniło pracę wczesnych fotografów od dzisiejszych operatorów cyfrowych kamer. Stąd wiele osób używających obecnie wielkoformatowego aparatu kładzie nacisk na specyfikę jego obsługi. Posłużę się tu słowami Piotra Komorowskiego, który swego czasu jako fotograf związany był z tendencją tzw. fotografii kontaktowej. Autor pisał: *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*<sup>4</sup>. Wynikałoby z tego,

że niezależnie od efektu końcowego w postaci uzyskanego negatywu, równie ważny w tym procesie jest cały szereg nietypowych dziś, tajemniczych zachowań. Ta tajemnica jest udziałem również postronnego obserwatora. Pamiętam sytuację, kiedy z grupą studentów fotografowaliśmy takim aparatem widoki Warszawy i w pewnym momencie usłyszeliśmy hałas spowodowany stłuczką wywołaną gwałtownym zatrzymaniem się samochodu. Niefortunny sprawca wypadku tłumaczył, że zapatrzył się na nietypową dla niego sytuację ujrzenia człowieka stojącego przy statywie, któremu widać było jedynie nogi wystające spod osłaniającego aparat materiału. Dzisiaj wiele osób nie kojarzy fotografa z taką sceną.

Upowszechnienie się automatycznych, małych aparatów, a szczególnie powszechne gromadzenie setek tysięcy zdjęć w sieci, spowodowało jeszcze inną reakcję – pojawienie się swego rodzaju dystansu w stosunku do człowieka z fotograficznym aparatem. Od lat fotografuję warszawską Pragę Północ i dawniej na pytania mieszkańców „po co?” odpowiadałem: „bo jestem fotografem”. Dzisiaj, aby nie stworzyć konfliktowej sytuacji, mówię: „bo jestem antropologiem”, chociaż nie mam z tą nauką wiele wspólnego, ale dla pytającego nazwa jest na tyle tajemnicza, że staje się wystarczającym wyjaśnieniem mojej obecności na obcym terytorium, gdzie fotograf jest często kojarzony z powszechną inwigilacją.

W 1888 roku pojawił się na amerykańskim rynku aparat Kodak zapowiadający erę fotografii amatorskiej. Słynne hasło reklamowe „Ty naciśnij spust, my wykonamy resztę” przesunęło akcent wykonania zdjęcia z procesu technologicznego na sam proces fotografowania. Aparat sprzedawany był z założoną już rolką filmu. Należało wybrać odpowiedni kadr z motywem leżącym w odległości powyżej jednego metra, wykonać zdjęcie, a następnie przewinąć film w celu dokonania kolejnego ujęcia. Ważne były niewielkie gabaryty aparatu, które uwolniły fotografa od potrzeby stosowania statywu, co

przyniosło interesujący skutek związany z estetyką fotografii w postaci pojawienia się nowego trendu robienia zdjęć. Dzięki aparatowi Kodak i jego następcom fotografie zyskały mniej formalny charakter. Fotografowane postacie były częściej rozluźnione, uśmiechnięte czy wręcz śmiejące się. Zdjęcia były nieupozowane, portretowano bawiące się dzieci, fotografowano nieświadomych tego ludzi w parkach czy na plażach, podczas pikników, na wakacjach, w podróży albo po prostu w domach, podczas codziennych czynności. [...] Rewolucja w fotografii zapoczątkowana przez aparat Kodak znalazła w dzisiejszych czasach swój pełny wyraz w nieformalnych zdjęciach robionych telefonem komórkowym<sup>5</sup>. Nastąpiła era bezpośredniego związania aparatu z ciałem fotografa, który zyskał możliwość trzymania go przy sobie.

W 1928 roku toczył się w Berlinie, śledzony przez opinię publiczną, głośny proces o morderstwo. Na sali sądowej obowiązywał zakaz fotografowania, a mimo to w „Berliner Illustrierte Zeitung” ukazał się fotoreportaż z tego wydarzenia, wykonany przez Ericha Salomona. Autor zrobił zdjęcia z ukrycia, aparatem Ermanox, charakteryzującym się stosunkowo niedużymi gabarytami, zaopatrzone w jasny obiektyw, umożliwiające wykonanie fotografii bez użycia lampy błyskowej. Kamera na stałe oderwała się od statywu. Fotograf pojawił się jako osoba „niewidoczna”, ponieważ mógł wykonywać zdjęcia po kryjomu, również w trudnych warunkach oświetleniowych.

Jednak prawdziwą rewolucję w relacjach człowiek-kamera spowodowało pojawienie się małoobrazkowego, poręcznego, nie rzucającego się w oczy aparatu Leica. Fotograf stał się mobilny, często rezygnował z bezpośrednich ujęć z pozycji centralnej, na rzecz szukania różnych punktów widzenia z perspektywy ptasiej i żabiej. Szczególne predyspozycje związane z fizyczną sprawnością zaczęły być owocnie wykorzystywane w fotografii reportażowej. Zwiększenie światłoczułości materiałów zdjęciowych umożliwiło wykonywanie

nieporuszonych zdjęć z zastosowaniem szybkiej migawki<sup>6</sup>. Z możliwości lejki korzystał m.in. francuski reporter Henri Cartier-Bresson, kreując styl „decydujących momentów”, będący połączeniem zdolności uchwycenia konkretnej chwili z budową przekonującego wizualnie kadru<sup>7</sup>. Warto zacytować jego słowa: *Właśnie odkryłem lejkę. Stała się przedłużeniem mojego oka i nigdy się odtąd z nią nie rozstałem. Całymi dniami polowałem na ulicach, napięty i gotów do skoku, zdecydowany „uchwycić” życie – złapać je na gorącym uczynku<sup>8</sup>.*

Wspomniane przez Cartier-Bressona odniesienie do polowania często pojawia się w relacjach z fotografią. Francuski prekursor badań nad istotą ruchu, Étienne-Jules Marey, skonstruował w 1882 roku tzw. strzelbę fotograficzną, będącą połączeniem karabinu z aparatem fotograficznym, umożliwiającą wykonanie na obrotowej szklanej kliszy dwunastu zdjęć na sekundę. Mniej więcej w tym samym czasie warszawski fotograf Konrad Brandel zbudował przenośny aparat, który nazwał fotorewolwerem, umożliwiający wykonanie serii zdjęć, bardzo przydatny w pracy reporterskiej. Właśnie w odniesieniu do tego rodzaju fotografii, wymagającej szybkiej reakcji fotografa, najczęściej pojawia się odwołanie do pojęcia „ustrzelenie kadru”. Nie bez powodu wydany w 1954 roku popularny album zdjęć przyrodniczych autorstwa polskiego przyrodnika, fotografa i filmowca, Włodzimierza Puchalskiego, nosił nazwę *Bezkrwawe łowy*. W 1882 roku pracujący we francuskiej firmie Enjalbert Alzatczyk Albert Ponso zaprojektował najbardziej realistyczny aparat w kształcie broni, *revolver de poche*, w którego cylindrycznym magazynku znajdowało się 10 szklanych klisz formatu 16 x 16 mm. W lufie znajdował się obiektyw, a do wyzwiania migawki służył język spustowy. Niewielka ilość tych aparatów znajduje się obecnie w kilku muzeach<sup>9</sup>.

Połączenie aparatu z karabinem było podstawą zbudowania już współczesnego aparatu produkowanego przez Rosjan pod nazwą fotosnajper. W latach siedemdziesiątych XX wieku w polskich sklepach

można było kupić taki zestaw, złożony z aparatu Zenit 122 i obiektywu Tair 300/4,5, umocowanych w charakterystycznej karabinowej kolbie i ze spustem do zwalniania migawki. Posługiwanie się tym sprzętem umożliwiało wykonanie zdjęć przy użyciu ciężkiego dług ogniskowego obiektywu bez użycia statywu. Tutaj określenie „bezkrwawe łowy” jako polowania na motyw znalazło swoje odpowiednie odzwierciedlenie. Zarówno myśliwy jak i fotograf mógł wycelować w swoją ofiarę i pociągnąć za spust. Filozof Vilém Flusser tak pisał o geście fotografowania: *Obserwując ruch człowieka posługującego się aparatem fotograficznym (bądź ruchy aparatu fotograficznego, który „wykorzystuje człowieka”), odnosi się wrażenie, że znajduje się on w stanie zaczenia: jest to ten sam prastary gest paleolitycznego myśliwego skradającego się w tundrze*<sup>10</sup>. Fotograf przynosi do domu łup, który jest wynikiem zaprogramowania aparatu.

W polowaniu na motyw pomagało również to, że małoobrazkowe aparaty miały też inną bardzo istotną zaletę: umożliwiały wykonanie serii zdjęć bez konieczności każdorazowej wymiany materiału zdjęciowego. Wywoływało to całkiem nową relację fotografa z własnym ciałem. Teoretyk filmu Karl Sierek opisał ten problem na przykładzie działalności fotograficznej niemieckiego kulturoznawcy Aby Warburga. Pisał: *Zwłaszcza w zdjęciach seryjnych Warburg jako fotograf ingeruje bezpośrednio w zdarzenie: szybko manipuluje aparatem, aby przygotować zdjęcie; niezauważony nastawia narzędzie, aby uzyskać korzystny widok; błyskawicznie zmienia pozycję ciała, aby aparat znalazł się w odpowiednim położeniu. Fotografując, Warburg uruchamia własne ciało jako przedłużenie oka, przeobrażając tę akcję i dramatyzm w fizyczną siłę działania obrazów. Fotograf inwestuje energię kinetyczną, modelując z niej ciało obrazu o intensywnych plastycznych wartościach*<sup>11</sup>. Dalej autor zwracał uwagę na interwencjonistyczny i dialogiczny charakter Warburgiańskiego gestu fotografowania, pisząc: *Nic dziwnego, że przy tak interwencjonistycznych aktach fotografowania*

dokonuje się bezpośredni przeskok od uczucia ciała do uczucia obrazu<sup>12</sup>. Podkreślał również, iż lekko przechylony aparat dodatkowo dynamizuje zdarzenie, a tworzenie sekwencji zdjęć *czyni z nich serie aktów performatywnych*<sup>13</sup>.

Z początkiem XX wieku powszechnie zaczęto używać pojęcia „zdjęcie migawkowe”, zapoczątkowanego słynnym eksperymentem Eadwearda Muybridge’a, który w 1878 roku za pomocą szeregu ustawionych w jednej linii aparatów po raz pierwszy sfotografował poszczególne fazy galopującego konia. Szybkie ujęcia wykonane z reguły z ukrycia stają się dziś domeną pracy fotoreporterów zwanych *paparazzi*<sup>14</sup>, którzy bez pozwolenia wkraczają w prywatność znanych osób. W pracy często wykorzystują techniki znane z działań służb specjalnych, używając aparatów zaopatrzonych w teleobiektywy pozwalające wykonać zdjęcie z dużej odległości, lub, przeciwnie – miniaturowych kamer szpiegowskich, aby posługując się również podsłuchem, prowokacją itp. uzyskać dostęp do interesujących ich osób. Ich praca często wywołuje konflikty i powoduje niebezpieczne sytuacje. Najbardziej znaną, tragiczną w skutkach sytuacją, o spowodowanie której oskarżono paparazzich, była śmierć Diany, księżnej Walii i Dodiego Al-Fayed’a, którzy zginęli uciekając przed nimi w nocy 30/31 sierpnia 1997 roku<sup>15</sup>.

W przypadku paparazzich można mówić o swego rodzaju podglądactwie, ale wojerystyczna postawa może być również przyjętą strategią działań artystycznych. Dla przykładu warto przywołać tu konceptualne i performatywne realizacje francuskiej artystki Sophie Calle. Wiele jej prac, opierających się głównie na fotografii, filmie i tekście, powstało w wyniku potajemnej obserwacji zachowań nieznanymi. W realizacji *Suite Venetienne* artystka podążyła za mężczyzną, którego poznała na imprezie w Paryżu, dokumentując z ukrycia jego podróż do Wenecji. W rezultacie powstała praca zawierająca czarno-białe zdjęcia wraz z tekstem. W innej serii poprosiła matkę, aby zatrudniła prywatnego



detektywa, żeby śledził każdy jej krok, by później wykorzystać materiał w cyklu *The Shadow*. Miał to być, jak twierdziła, dowód własnego istnienia. W kolejnej serii *The Hotel* podjęła pracę pokojówki w hotelu w Wenecji, gdzie fotografowała osobiste przedmioty podróżnych, tworząc z tych zdjęć opowieść poprzez wprowadzenie w publiczną przestrzeń prywatnego życia obserwowanych.

Wróćmy do wątku relacji fotografa z aparatem. Przed skonstruowaniem aparatu z wewnętrznym światłomierzem fotograf musiał dokonywać pomiaru światła ręcznym przyrządem, przeanalizować wskazania i przełożyć je na funkcje aparatu. Każdorazowa zmiana oświetlenia sceny wymagała powtórzenia tych czynności. Wprowadzenie pomiaru światła przez wewnętrzny światłomierz pozwalało na stosowanie preselekcji czasu lub przysłony, znacznie ułatwiając właściwą korektę naświetlenia. Automatyczny pomiar światła uniezależnił fotografa od ciągłej kontroli tych parametrów i stał się niezwykle przydatny w wielu dziedzinach fotografii. Wprowadzony na rynek japoński aparat Nikon F, zaopatrzony dodatkowo w silnik do przewijania filmu z prędkością 4 klatek na sekundę, stał się ulubionym sprzętem reporterów wojennych. Aparat miał przydatne w tego rodzaju fotografii wymienne obiektywy i był niezwykle solidny. Znanym jest przypadek fotoreportera Dona McCullina, któremu konstrukcja ta uratowała życie, zatrzymując karabinowy pocisk wystrzelony w jego kierunku.

Proces fotografowania został kolejny raz uproszczony wraz z wyprodukowaniem aparatu Kodak Instamatic, który nie wymagał zakładania filmu na rolkę odbiorczą. Wystarczyło włożyć kasetę i aparat był gotowy do użycia, zapewniając również automatyczną ekspozycję. Ciekawe jest również to, że niektórzy z fotografów preferują w dalszym ciągu fotografowanie aparatem celownikowym. Słynny nowojorski fotograf Joel Meyerowitz tłumaczył to tym, że specyfika jego pracy polega na jednoczesnej obserwacji tego, co widzi, patrząc przez

celownik i tego, co może niezależnie obserwować drugim okiem. On sam preferuje – w opozycji do Cartier-Bressona – chwytanie decydującego momentu bez względu nawet na niedoskonały kadr. W jego działaniu wyraźnie przeważa czynnik emocji nad konstruowaniem formy ujęcia.

Praca tego typu fotografa ulicznego wymaga często bardzo bliskiego podejścia do fotografowanej sceny. Stwarza to specyficzne relacje pomiędzy fotografem a modelem, co wiąże się często z agresywnym wejściem fotografa w przestrzeń. Przykładem takiego fotografa jest postać Bruce'a Gildena, który nie tylko podchodzi bardzo blisko do fotografowanej osoby, ale jeszcze dodatkowo błyska mu z tej niewielkiej odległości fleszem prosto w oczy. Wymaga to przekroczenia specyficznych psychologicznych barier w naruszaniu prywatności fotografowanych osób. Podobną metodą fotografowania, skoncentrowaną na drobnych szczegółach i fragmentach gestów, stosuje inny Amerykanin – Mark Cohen – nazywając ją „metodą inwazyjną”. Rzadko korzysta z wizjera, trzymając aparat na odległość ramienia. Skupiając się na geometrii, fragmentach ciała, tworzy surrealistyczne obrazy. Używając lampy błyskowej nawet w środku dnia, wydobywa elementy z tła.

Na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku społeczna akcja fotoamatorów spowodowała wznowienie produkcji radzieckiego aparatu Lomo. Zaletą aparatu, pomijając niską cenę, jest dobry szklany obiektyw, metalowa obudowa i niewielki rozmiar, a także półautomatyczna obsługa. Pojawienie się różnych wersji tej konstrukcji wywołało międzynarodowy ruch pod nazwą lomografii. Użytkownicy aparatu zaczęli promować estetykę opartą o tzw. „10 złotych zasad lomografii”. A oto one:

1. Gdziekolwiek idziesz, weź lomo ze sobą
2. Rób zdjęcia o każdej porze dnia i nocy
3. Lomo stanowi część Twojego życia

4. Pstrykaj „z biodra”
5. Fotografuj przedmioty z jak najmniejszej odległości
6. Nie myśl!
7. Bądź szybki!
8. Przed naciśnięciem spustu nigdy nie wiesz, co znajdzie się na zdjęciu
9. Po naciśnięciu spustu też nie będziesz tego wiedział
10. Nie przejmuj się zasadami i konwenansami obowiązującymi w tradycyjnej fotografii.

Chciałbym podkreślić tu rolę fotografowania jako elementu codziennej aktywności oraz aktu oderwania aparatu od oka. Stworzyło to nową estetykę fotografii, opartą o rodzaj niespodzianki, jaka może być udziałem takiego spontanicznego fotografowania. Można powiedzieć, że utworzyła się swego rodzaju społeczność skupiona wokół Towarzystwa Lomograficznego (The Lomographic Society), którego członkami jest wiele osób z całego świata. Jest ono również oficjalnym dystrybutorem aparatów, organizuje wystawy, wyprawy plenerowe, wydaje katalogi z lomozdjęciami. Organizuje konkursy na tworzenie tzw. lomościan, *których idea polega na zebraniu w jednym miejscu jak największej ilości zdjęć i umieszczeniu ich na przeznaczony do tego celu ścianie tak, żeby oglądający był całkowicie pod wpływem „lomospojrzenia”. Fotografie układane są jedna koło drugiej, tak aby uzyskać jak największą przestrzeń ze zdjęciami – niejednokrotnie w jednym miejscu prezentowano ponad 100 tysięcy zdjęć<sup>6</sup>.*

Zupełnie inny gest fotografowania przyjmują osoby posługujące się najbardziej popularnymi dziś aparatami cyfrowymi z wyświetlanym na tylnej ścianie obrazem. Tu nastąpił powrót do fotografii widzianej na matówce, z tym, że obraz ten nie jest odwrócony – ani do „góry nogami”, ani stronami. Nową sytuacją jest niewątpliwie duża ilość wykonywanych przez dzisiejszego fotografa ujęć. Jeżeli dokonuje on selekcji, to raczej *post factum*. W ogóle postprodukcja stanowi immanentną cechę fotografii cyfrowej.

Pojawienie się smartfonów stworzyło natomiast nowy odruch, całą serię nowych gestów ciała. W przekonujący sposób pokazała to szwajcarska fotografka Corinne Vionnet w serii *Here Now*, która zawiera portrety osób na wpół ukrytych za ekranami smartfonów, ujętych w momencie fotografowania. Praca ta uzmysławia nam powszechność fotografowania jako rodzaju gestu przenoszącego obraz do Sieci i to, że każda nasza obecność w publicznym miejscu może być obecnie rejestrowana. Do najbardziej powszechnych, wręcz rytualnych fotografii wykonywanych smartfonem należy oczywiście selfie. Należy odróżnić ten rodzaj zdjęć od wcześniej wykonywanych autoportretów. Po pierwsze dlatego, że powstają one z reguły w celu upublicznienia ich w Internecie, a po drugie, że powstają w wyniku połączenia aparatu z ciałem osoby fotografującej. Nicholas Mirzoeff dodaje: selfie jest połączeniem wyobrażenia o sobie, autoportretu artysty jako bohatera i obrazu technicznego właściwego sztuce nowoczesnej – połączeniem pełniącym funkcję cyfrowego performansu<sup>17</sup>. Niewiarygodna popularność tych zdjęć, które w milionach egzemplarzy zalewają codzienne portale społecznościowe, wytworzyła rywalizację w ściganiu się, aby powstawały w jak najbardziej ekstremalnych miejscach i sytuacjach, co w wielu przypadkach zakończyło się utratą życia.

Powróćmy jeszcze na moment do specyfiki fotografii analogowej związanej z pracą w ciemni. Otóż podczas kopiowania zdjęć fotograf-laborant musiał wykonać wiele gestów wysłaniania poszczególnych fragmentów obrazu, aby uzyskać satysfakcjonującą pojemność tonalną odbitki. Ta specyficzna gestykulacja dłońmi wyglądała często jak pantomimiczny taniec. Znany jest przykład pracy w ciemni amerykańskiego fotografa specjalizującego się w optycznym fotomontażu, Jerry'ego Uelsmanna, który często korzystał przy produkcji jednej odbitki z kilku powiększalników naraz, krążąc między nimi. Wyglądało to pewnie jakby odprawiał skomplikowany rytuał.

Na zakończenie warto wspomnieć krótko o relacjach przestrzennych widza względem fotograficznego obrazu. Specyficzną sytuację wywołała możliwość wykonywania wielkich powiększeń wprowadzonych do sal wystawowych na podobieństwo wielkoformatowego malarstwa, charakteryzujących się dużą rozdzielczością. W przypadku prac Andreasa Gursky'ego widz, aby zobaczyć całość, musi odejść na odpowiednią odległość, a zbliżając się na niewielki dystans może zobaczyć detal. W czasie oglądania odbitki widz krąży wokół dzieła – nie jest ono rozpoznawane jednym rzutem oka. W dzisiejszych czasach zalewanych milionami cyfrowej fotografii wielki format dał szansę przykucia uwagi i powrotu do kontemplacji obrazu. To, co odbiera oglądający w galerii, nie jest tożsame z tym, co odbiera oglądający reprodukcję w albumie. Skala oryginału wytwarza inne relacje psychofizyczne, udział patrzącego stał się bardziej aktywny.

SŁOWA KLUCZOWE:

**PERFORMATYWNOŚĆ, APARAT WIELKOFORMATOWY, DECYDUJĄCY  
MOMENT, GEST FOTOGRAFOWANIA, SELFIE**

- 1 Lub miedzianej posrebrzanej.
- 2 <http://magazynszum.pl/krytyka/fotografia-jako-proces-performatywny> (17.07.2018)
- 3 Wanda Mossakowska, *Walery Rzewuski (1837–1888). Fotograf. Studium warsztatu i twórczości*, Warszawa 1981, s. 45–49
- 4 Piotr Komorowski, tekst wstępny w: *Kontakty* [katalog wystawy], Galeria Pusta, Katowice 1998
- 5 Michael Pritchard, *50 najslawniejszych aparatów w historii*, przeł. J.J. Malinowski, Warszawa 2017, s. 38.
- 6 Aparat Leica miał najkrótszy czas migawki: 1/500 sekundy.
- 7 Filozofię „decydującego momentu” opisał ilustrując własną twórczością w wydanej w 1952 roku książce *Decisive Moment*.
- 8 Susan Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Warszawa 1986, s. 168.
- 9 <https://fotoblogia.pl/6533,to-rewolwer-czy-aparat-photo-revolver-de-poche-z-1882-roku> [dostęp: 23.07.2018]
- 10 Vilém Flusser, *Ku filozofii fotografii*, przeł. J. Maniecki, Katowice 2004, s. 38
- 11 Karl Sierek, *Fotografia, kino i komputer. Aby Warburg jako teoretyk mediów*, przeł. J. Gilewicz, Warszawa 2007, s. 61.
- 12 Tamże, s. 64
- 13 Tamże, s. 65
- 14 Słowo *paparazzo* wywodzi się z filmu Federico Felliniego z 1960 roku, w którym jedną z postaci jest natarczywy fotograf o imieniu Paparazzo.
- 15 W wypadku tym zginął również kierowca Henri Paul.
- 16 <https://www.signs.pl/artukul.php?sid=3588&fo=> [dostęp: 26.07.2018]
- 17 Nicholas Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, przeł. Ł. Zaremba, Kraków–Warszawa 2017, s. 46.

Zbigniew Tomaszczuk

*Photography as a body extension*

The text concerns the performativeness of the process of making photographs. It discusses examples of experiencing photography through such medium as the photographer's body. The relations between the photographer and the technological changes of photography have been analysed. The main subject is the process of making photographs concluded with a reflection on the relation between the viewer and the large format photographic artwork.

KEYWORDS:

**PERFORMATIVENESS, LARGE FORMAT CAMERA, DECISIVE MOMENT, GESTURE OF MAKING PHOTOS, SELFIE**



Tomasz Szrama  
*A Piece of a Puzzle Sadistically Removed*  
ASIATOPIA, Bangkok, Tajlandia, 2016  
fot. Sareena Sattapon

