

Tomasz FERENC
Bartłomiej TALAGA

LUX MACHINA CZYLI KILKA UWAG O FOTOGRAFII I ŚWIETLE

Fotografia to rodzaj technologii pozwalający utrwalić efemeryczny i simultaniczny charakter światła. Platon byłby zapewne podejrzliwy wobec narzędzia operującego światłem i dającego pozorny wgląd w prawdę. Tym bardziej, że atrakcyjny dla oka i bogaty w szczegóły obraz bywa także narzędziem propagandy i manipulacji, przekonując siłą swojej estetyki do zafalszowanych racji. Może fotografia jest zatem tylko jednym ze sposobów rejestrowania światła, zawierającym w sobie taki sam potencjał odkrywania prawdy, jak i wytwarzania fałszu.

Względnie krótkie dzieje fotografii są fascynujące przynajmniej z trzech powodów. Po pierwsze dlatego, że obfitują one w wielość zdarzeń, wynalazków oraz barwnych postaci związanych z fotografią. Historyk zajmujący się tym medium ma zatem ogromny materiał do opracowania i opisania, a odkrywane co pewien czas archiwa systematycznie dostarczają nowych źródeł, czasami zmuszając do rekonfiguracji uznanej już i utrwalonej historii fotografii. Drugi powód wiąże się ze zdumiewającą dynamiką rozwoju tego medium oraz jego zdolnością do kolonizowania kolejnych obszarów wytwarzania, przetwarzania oraz podtrzymywania kultury wizualnej. Technologiczny postęp umożliwiający stopniowe upraszczanie i obniżanie kosztów wykonywania zdjęć spowodował popularyzację fotografii, która stała się dominującym, wizualnym kodem nowoczesności. Jest to obszar badań nad społecznymi funkcjami fotografii. I – po trzecie – fotografia fascynuje jako fenomen estetyczny i problem filozoficzny. Zaskakuje różnorodnością stylistyk i form, zmienia się wraz z pojawianiem się nowych technologii. Jest materia i narzędziem eksperymentu, bez którego trudno byłoby wyobrazić sobie współczesną sztukę. Zmusza nas także do rozważań o charakterze ontologicznym, do zadawania pytań o to, czym jest obraz, czym jest realizm przedstawienia, jaki status posiada fotograficzne świadectwo. Jeśli zatem chcemy kompleksowo badać fotografię, konieczne staje się odwołanie do historii, nauk społecznych oraz estetyki i filozofii. Zagadnienie światła może być tym, co łączy wszystkie te perspektywy, oczywiście za każdym razem ujawniając się w inny sposób i w różnym stopniu. Wynika to stąd, że historia fotografii jest także historią badania światła i jego właściwości.

Niniejszy artykuł obejmuje cztery części. Pierwsza dotyczy filozoficznych rozważań nad charakterem światła istotnych dla teorii fotografii, druga koncentruje się na tytułowej lux machnie, trzecia część dotyka kwestii naturalnego i sztucznego oświetlania, czwarta i ostatnia zaś zawiera opis artystycznego projektu autorstwa Bartłomieja Talagi – projektu, w którym próbie percepcyjnej poddana zostaje materia światła i jego braku ujęta w formule lightroom/darkroom.

FILOZOFIA ŚWIATŁA METAFORA POZNANIA I FORMA ZAPISU W FOTOGRAFII

Światło jest tajemnicą i wciąż niewiele wiemy o jego istocie. Potrafimy jednak zbadać, jak zachowuje się pojedynczy promień, umiemy rozszczepić go za pomocą pryzmatu czy zmierzyć jego natężenie. Musimy przyjąć jego dualną naturę fali i korpuskuły, aby uzgodnić ze sobą fizyczne obserwacje. Prędkość światła została rozpoznana jako skończona wartość przed niespełną półwieczem. Choć dopiero na początku wieku dwudziestego wyznaczono dokładną stałą fizyczną tej prędkości, to tajemnicę światła badał już Platon, przyznając jego naturze najwyższy status ontyczny i jednocześnie dostrzegając trudny do uchwycenia charakter światła. „Nie ma [...] żadnej mojej rozprawy omawiającej te zagadnienia – pisał – i z pewnością nigdy nie będzie. Nie są to bowiem rzeczy dające się ująć w słowa, tak jak wiadomości z zakresu innych nauk, ale z długotrwałego obcowania z przedmiotem, na mocy zżycia się z nim, nagle, jakby pod wpływem przebiegającej iskry, zapala się w duszy światło i płonie już odtąd samo siebie podsycając”¹.

Platon wzbrania się przed opisywaniem „najpoważniejszych”² zjawisk, które – jako nieuchwytnie rozumowo – sytuują się poza intelektem, w obszarze subtelnej duszy. Filozof wskazuje jedynie na ich właściwości i porównuje zjawiska te do światła oświetającego i trwającego jak płomień ognia. Metaforycznie przedstawia procesy odkrywania idei, które są drogą do prawdy, dobra i piękna³. Kilka wieków później, gdy odżyła klasyczna myśl platońska, twórca neoplatonizmu postanowił zgłębić tajemnicę, którą założyciel Akademii w Atenach pozostawił jedynie wybranym. Plotyn (w trzecim wieku naszej ery) rozwinął i przekształcił platońską teorię idei w poznanie misterium życia. Uwierzył on – jak uważał Johann Wolfgang von Goethe – w prostotę życia,

¹ P l a t o n, *List siódmy*, 341 C-D, w: tenże, *Listy*, tłum. i oprac. M. Maykowska, M. Pąkcińska, PWN, Warszawa 1987, s. 50.

² Tamże.

³ P o r t e n z e, *Państwo*, 514-517 A, tłum. W. Witwicki, Wydawnictwo Akme, Warszawa 1991, s. 63-67.

które jest całe w obecnym momencie – teraz – w sposób syntetyczny, zespolone z bezpośrednią wiedzą o sobie⁴. Dzięki temu podmiot, poznając część, może także odkodować całość, na co wskazywał już Heraklit. Taki punkt widzenia prowadzi do postulatu kontemplacji życia, otwiera możliwość doświadczenia poprzez osobisty wgląd, który przeradza się w doświadczenie uniwersalne. Plotyn wyciąga poza nawias świata fizycznego zjawiska natury, lokując je we własnej koncepcji emanującej Jedni. Tworzy coś na kształt symulatora służącego do rozumnego oglądu wszystkich procesów jednocześnie, we wszystkich wymiarach i opcjach. Zdaniem Plotyna taki ogląd jest możliwy dzięki idei uniwersalnego, przeświecającego światła.

Rozważania starożytnych na temat światła nieuchronnie prowadziły do refleksji nad jego brakiem. Oba te wątki są istotne w filozoficznych rozważaniach nad fotografią. Kilka wieków później Pseudo-Dionizy Areopagita napisze o ciemności, w której „promienieje całkowicie niepoznawalne i niewidzialne, to, co jest największą jasnością”⁵. W mroku niewiedzy Pseudo-Dionizy widzi możliwość osiągnięcia pełnego wglądu w sensie teologicznym. W kontekście rozważań o fotografii można zaryzykować stwierdzenie, że filozofia Pseudo-Dionizego metaforycznie „definiuje” tak zwaną ciemnię optyczną jako miejsce i możliwość zaistnienia obrazu utajonego. Dopóki światłoczuła, zaświetlona powierzchnia nie zostanie w odpowiedni sposób zapisana (wywołana), obraz nie zostanie utrwalony. Zjawisko zaświetenia lub prześwietenia polega na kompletnej utracie wcześniej zarejestrowanych kadrów wskutek działania przeświecającego światła – nadekspozycji. Materia fotograficzna rozpościera się gdzieś pomiędzy totalną ciemnością i absolutnym światłem.

Nierozwikłaną zagadką pozostanie problem początku: światła i ciemności. Georg Wilhelm Friedrich Hegel pisał: „Ludzie wyobrażają sobie byt np. w postaci czystego światła, jako jasność niezmaconego widzenia, a Nic jako czystą noc, i mówiąc o różnicy między bytem a Niczym, nawiązują do tej dobrze znanej różności zmysłowej. W rzeczywistości, jeśli jednak wyobrazić sobie dokładniej to widzenie, można się łatwo przekonać, że w absolutnej jasności widzimy tyle samo, co w absolutnej ciemności, że zarówno jedno widzenie, jak i drugie, jest czystym widzeniem, widzeniem Niczego. Czyste światło i czysta ciemność to dwie pustki, które są jednym i tym samym. Dopiero w świetle określonym – a światło zostaje określone przez ciemność – a więc tylko w świetle zmaconym, podobnie jak dopiero w ciemności określonej – a więc tylko w ciemności rozjaśnionej, można coś rozróżnić, gdyż dopiero

⁴ Por. P. H a d o t, *Plotyn albo prostota spojrzenia*, tłum. P. Bobowska-Nastarzewska, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2004, s. 31.

⁵ Pseudo-Dionizy Areopagita, *Teologia mistyczna. Do Tymoteusza*, w: tenże, *Pisma teologiczne*, tłum. M. Dzielska, Wydawnictwo Znak, s. 163.

zmacone światło i rozjaśniona ciemność zawierają różnicę w sobie samych i są tym samym bytem określonym, istnieniem”⁶.

To właśnie wynalazek z pierwszej połowy dziewiętnastego wieku daje bezpośrednią możliwość mechanicznego „rozróżnienia” – rozpoznania zarejestrowanej rzeczywistości. Obraz widzialny ujęty za pośrednictwem fotografii rozciąga się pomiędzy bytem a niczym. Fotografia pozwala za pomocą swojej optyczno-światłoczułej konfiguracji rejestrować widzialne – istnienie. Idąc tropem myślenia heglowskiego, czerń i biel to także para dialektyczna – w rozwoju pojęć fotograficznego warsztatu utrwaliła się ona jako pozytywny i negatywny, dając syntezę w formie fotografii⁷. Podobne wnioski znajdujemy w pismach współczesnego filozofa Viléma Flussera: „Czarno-białe stany rzeczy nie mogą istnieć w świecie, gdyż czerń i biel są skrajnymi «idealnymi» przypadkami: czerń jest absolutną nieobecnością wszystkich zawartych w świetle częstotliwości, a biel jest absolutną obecnością wszystkich tych elementów. Czerń i biel są pojęciami, np. teoretycznymi pojęciami optyki. Ponieważ czarno-białe stany rzeczy są teoretyczne, nie mogą istnieć w świecie realnie. Tymczasem czarno-białe zdjęcia istnieją realnie. Są bowiem obrazami pojęć teorii optycznej, tj. powstały z niej”⁸.

Czerń i biel to właśnie dwa skrajne, pierwotne i abstrakcyjne stany wyznaczające rozpiętość tonalną szarości. W fotografii tradycyjnej jest to zakres, w którym halogenki srebra wykazują aktywność pod wpływem padającego światła. W cyfrowym zapisie rozpiętość tę opisuje histogram, czyli matematyczny wykres natężenia światła. Ponieważ fala fotonów uderzająca o światłoczułą matrycę jest homogeniczna, zapis przez większość matryc jest monochromatyczny (podobnie jak w metodzie tradycyjnej-analogowej). Rozbicie na poszczególne kolory staje się możliwe za sprawą algorytmu interpretującego impuls światła przechodzącego przez filtr siatki Bayera. Piksele zyskują wartość koloru na zasadzie matematycznej analizy. Istnieją również matryce, które działają podobnie jak czopki w układzie optycznym oka. Sensor podzielony jest wtedy na trzy niezależne płaszczyzny, uczulone kolejno na barwę niebieską, zieloną oraz czerwoną. Nie inaczej dzieje się w materii kolorowego filmu negatywowego – z tą różnicą, że zamiast sensora mamy trzywarstwową taśmę celuloidową.

Fotografia to zatem rodzaj technologii pozwalający utrwalić efemeryczny i symultaniczny charakter światła. Stosowana była przez lata jako obiektywne źródło wiedzy o fotografowanym przedmiocie, świadek zdarzeń czy zapis

⁶ G.W.F. Hegel, *Nauka logiki*, tłum. A. Landman, PWN, Warszawa 1967, t. 1, s. 110. Por. P. T e n d e r a, *Od filozofii światła do sztuki światła*, Wydawnictwo UJ, Warszawa 2014, s. 202.

⁷ Terminy „pozytywny”, „negatywny” i „fotografia” zaproponowane zostały przez sir Johna Herschela, wybitnego fizyka i astronoma, odkrywcę tiosiarczanu potasu oraz wynalazcę cyjanotypii.

⁸ V. F l u s s e r, *Ku filozofii fotografii*, tłum. J. Maniecki, Aletheia, Warszawa 2015, s. 86.

badan. Platon byłby zapewne podejrzliwy wobec narzędzia operującego światłem i dającego pozorny wgląd w prawdę. Tym bardziej, że atrakcyjny dla oka i bogaty w szczegóły obraz bywa także narzędziem propagandy i manipulacji, przekonując siłą swojej estetyki do zafalszowanych racji. Pytanie o prawdę i fałsz często towarzyszy spojrzeniom na współczesne zdjęcia. Czy wierzymy w autentyczność obrazków ilustrujących reklamy? Co myślimy, oglądając zdjęcia reportażowe w gazecie? Może fotografia jest zatem tylko jednym ze sposobów rejestrowania światła, zawierającym w sobie taki sam potencjał odkrywania prawdy, jak i wytwarzania fałszu.

OD OBSERWOWANIA – DO CHWYTANIA ŚWIATŁA

Próbując odpowiedzieć na przytoczone wyżej pytania, należy cofnąć się do tego, co umownie można określić mianem prehistorii fotografii. Ten etap jej dziejów wiąże się z urządzeniem znanym jako kamera obskura, przedstawionym po raz pierwszy przez Arystotelesa. Zalecał on stosowanie tego urządzenia do obserwacji zaćmienia Słońca. Grecki filozof zwrócił uwagę, że odbicie przedmiotów powstające na tylnej ściance kamery jest tym ostrzejsze, im otwór, przez który wpada światło, jest mniejszy⁹. Dostrzegł zatem fundamentalną dla istoty fotografii relację zachodzącą między wielkością otworu przesłony a głębią ostrości. Dalsze badania w tym zakresie oraz pierwsze naukowe opisy kamery obskury pochodzą z dziesiątego wieku. Ibn al-Haytham, znany w Europie jako Alhazen, arabski matematyk, astronom oraz badacz zjawisk optycznych, eksperymentalnie dowodził, iż nasza zdolność widzenia wynika z tego, że światło odbite od przedmiotów dociera bezpośrednio do oczu. W czasach Alhazena wiedza ta wcale nie była oczywista.

Starożytni uczeni greccy i rzymscy mieli dwie odmienne teorie wyjaśniające proces widzenia. Według pierwszej oko wypuszcza promienie, które docierają do obiektów i pozwalają je zobaczyć. Zgodnie z drugą to obiekty wysyłają małe kopie siebie, które zmniejszając się stopniowo, docierają do oka. W pierwszym przypadku problem stanowiło wyjaśnienie, dlaczego zarówno przedmioty bliskie, jak i dalekie dostrzegamy w tym samym czasie, w drugim zaś trudno było wyjaśnić możliwość widzenia obiektów o ogromnych rozmiarach (w jaki sposób góra miałyby się zmniejszyć do tego stopnia, aby pomieściło ją nasze oko)¹⁰. Ibn al-Haytham zakwestionował obie te teorie, twierdząc, że widzenie

⁹ Por. B. von Brauchitsch, *Mała historia fotografii*, tłum. J. Koźbiał, B. Tarnas, Wydawnictwo Cyklady, Warszawa, 2004, s. 18.

¹⁰ Por. N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, tłum. Ł. Zaremba, Muzeum Sztuki Nowoczesnej–Wydawnictwo Karakter, Warszawa–Kraków 2016, s. 85.

możliwe jest jedynie wtedy, gdy światło odbija się od przedmiotu i trafia do oka. Jego przełomowe dzieło *Księga optyki* było pierwszym podręcznikiem z tej dziedziny, zostało przełożone na łacinę, a w roku 1572 wydano je drukiem. Wśród czytelników *Księgi optyki* znalazł się między innymi słynny astronom z Gdańska Jan Heweliusz¹¹. Nieco wcześniej, bo w roku 1535, w Norymberdze Georg Transtetter wraz z Peterem Apianem wydali *Perspektywę* autorstwa Witelona, polskiego franciszkanina, fizyka, który miał bezpośredni dostęp do pism Alhazena. Kamera obskura fascynowała ówczesnych badaczy i artystów. Leonardo da Vinci w swoim dziele *Codex Atlanticus* tak opisał jej działanie: „Gdy fronton domu lub krajobraz jest oświetlony słońcem, a w zaciemnionej ścianie znajdującej się naprzeciw domu uczyni się otwór, to oświetlone przedmioty będą wysyłać przez ten otwór swój obraz i obraz ten będzie odwrócony”¹². Urządzeniem tym posługiwał Johannes Kepler, obserwując zaćmienie Słońca, co przedstawił na wykonanej przez siebie rycinie. To on, jako pierwszy, w roku 1604 zwrócił uwagę na analogię między okiem a kamerą obskurą. Porównanie takie pozwalało na wyjaśnienie, dlaczego przedmioty znajdujące się w pewnej odległości i większe od oka mogą być przez nie postrzegane. Podobny eksperyment trzydzieści lat później opisał Kartezjusz; tym razem jako aparat optyczny wykorzystano prawdziwe oko wołu, które odpowiednio spreparowane i zainstalowane pozwalało na uzyskanie obrazu na tylnej ścianie zaciemnionego pokoju¹³. Naukowe opracowanie dokonane przez Keplera stało się wykładnią dla holenderskiego malarstwa kolejnych wieków. Według Svetlany Alpers to właśnie odkrycia naukowe ośmieliły malarzy do korzystania z przyrządów optycznych wspomagających widzenie. Dzięki temu możemy podziwiać „fotograficzną” dokładność niderlandzkich miniatur. Obok malarzy holenderskich, chociażby Jana Vermeera, z urządzeń optycznych korzystali Canaletto, Caspar David Friedrich i liczni inni twórcy. Do czasu wynalezienia chemicznego procesu fotograficznego dostępne były głównie środki manualne i mechaniczne – przyrządy optyczne takie, jak zwierciadła wklęsłe, kamera obskura czy camera lucida. Później możliwości rozszerzyły się o nowy moduł skróconego w czasie światłoczułego zapisu. Malarstwo tworzone przy udziale projekcji optycznych istotnie różni się od malarstwa wypracowanego w tradycji bezpośredniego widzenia – różnica polega nie tyle na przewadze, ile na odmienności metody geometrycznej konstrukcji od „naśladowania optycznego”. Jak estetyka fotograficzności dzieł flamandzkich zrodziła się z ugruntowanej

¹¹ Zob. *How Ibn al-Haytham Changed the Course of Science*, <http://www.ibnalhaytham.com/discover/who-was-ibn-al-haytham>.

¹² Cyt. za: Z. Tomaszczuk, *Łowcy obrazów. Szkice z historii fotografii*, Centrum Animacji Kultury, Warszawa 1998, s. 3.

¹³ Por. T. Wright, *Fotografia. Teorie realizmu i konwencji*, tłum. S. Sikora, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty” 51(1997) nr 3-4, s. 25.

przez Keplera świadomości zapośredniczenia obrazu natury przez przyrząd optyczny, tak narracyjność włoskich mistrzów powstała z wykreślnej, naocznej metody szkoły Leona Battisty Albertiego. Stopniowe udoskonalanie układów soczewek powodowało rozjaśnianie i wyostrzenie obrazu.

W roku 1685 Johann Zahn opublikował schemat przenośnej kamery obskury z wbudowaną soczewką o zmiennych ogniskowych. Z czasem schemat ten był udoskonalany i coraz bardziej przypominał urządzenie, które w przyszłości przybrało kształt aparatu lustrzankowego. W osiemnastym wieku malowanie i rysowanie z zastosowaniem kamery obskury stało się powszechną praktyką, a urządzenia wspomagające widzenie można już było kupić w sklepie¹⁴. „Aparat był więc gotowy, jednak do wynalezienia fotografii musiało upłynąć kolejnych 150 lat”¹⁵. Istniała maszyna, która pozwalała przechwycić widok i zamienić go w obraz, jedynym sposobem jego zachowania pozostawała jednak manualna praca ludzkiej ręki, która obraz ten kopiowała. Światło zostało zatem uchwycone, ale wciąż pozostawało zjawiskiem efemerycznym i nie dawało się go utrwalić. Do grona tych, w których ciemna skrzynka wzbudzała ambiwalentne uczucia, należał Goethe. Fascynowała go (sam ją wykorzystywał), ale uważał, że prawdziwym artystom przynosi ona jedynie szkody, skłaniając do nadmiernej szczegółowości, która cieszyć może jedynie amatora. Dla nas istotne są obserwacje Goethego zawarte w książce *Zur Farbenlehre* [„Nauka o barwach”]¹⁶, w której pisał, że oko swój byt zawdzięcza światłu, że wykształca się ono w świetle i dla światła¹⁷. To dzięki świetlistej sile oka umysł może przywoływać jasne obrazy nawet w największych ciemnościach. Umierający w Weimarze w 1832 roku poeta, według relacji towarzyszącego mu lekarza Carla Vogela, miał wypowiedzieć swoje ostatnie słowa: „Więcej światła”¹⁸. Autentyczność tego przekazu podaje się w wątpliwość – nie wiadomo, czy w chwili śmierci Goethego Vogel faktycznie przebywał w tym samym pokoju. Dla kogoś, kto poświęcił wiele czasu i trudu badaniom światła i kolorów, słowa te mogłyby być jednak rodzajem nostalgicznej kody.

Aby w pełni zrealizowało się marzenie o maszynie wiernie rejestrującej obrazy powstające wskutek działania światła, konieczne było odkrycie sposobu ich trwałej rejestracji. W latach trzydziestych dziewiętnastego wieku, próbowano rozwikłać tę chemiczną zagadkę jednocześnie w kilku miejscach na świecie. Tutaj także można wskazać na prapoczątki badań nad światłoczu-

¹⁴ Por. D. H o c k n e y, *Wiedza tajemna. Sekrety technik malarskich Dawnych Mistrzów*, tłum. J. Holzman, Universitas, Kraków 2006, s. 200.

¹⁵ V o n B r a u c h i t s c h, dz. cyt., s. 20.

¹⁶ Zob. J.W. v o n G o e t h e, *Zur Farbenlehre*, t. 1-2, Cotta, Tübingen 1810.

¹⁷ Por. v o n B r a u c h i t s c h, dz. cyt., s. 22.

¹⁸ Zob. C. V o g e l, *Die letzte Krankheit Goethe's*, „Journal der Practischen Heilkunde” 1833, s. 3-32.

łością. W roku 1556 Georg Fabricius zaobserwował zacinanie się chloru srebra pod wpływem światła, a w roku 1727 Johann Heindrich Schulze uzyskał pierwsze odwzorowanie obrazu, korzystając ze światłoczułej emulsji¹⁹. Prawdziwy przełom nastąpił jednak wraz z odkryciem, którego dokonał Joseph Nicéphore Niépce. Wykonana przez niego w roku 1827 fotografia zatytułowana *Widok z okna w Le Gras* uznawana jest za pierwsze na świecie utrwalone zdjęcie. Ta niewyraźna, kontrastowa i bardzo ziarnista fotografia naświetlana była przez osiem godzin, dlatego centralne miejsce kompozycji wypełnia cień spowodowany przesuwaniem się słońca. Na tym zatem etapie maszyna do łapania światła rejestrowała przede wszystkim cienie. Cień był niezwykle istotny we wczesnym okresie rozwoju fotografii, na co zwrócił uwagę Walter Benjamin, pisząc, że aby mógł powstać obraz fotograficzny, niedoskonała technika wymagała długiego działania światła. Na wykonanych wówczas zdjęciach światło z trudem przebija się przez mrok. Już wkrótce jednak „zaawansowana optyka dysponowała instrumentami, które całkowicie przewyciężyły ciemności i rejestrowały zjawiska z wiernością lustrzanego odbicia”²⁰. Zmiana w dziedzinie fotografii dokonała się za sprawą optycznych i chemicznych wynalazków, które pozwoliły szybciej chwycić światło, co zdaniem Benjamina skutkowało nieodwracalną utratą aury.

Zasada działania kamery obskury powielana jest w każdym aparacie fotograficznym, niezależnie od jego technologicznego zaawansowania oraz rodzaju światłoczułego materiału (negatywu, diapozytywu, matrycy CCD), na którym rejestrowany jest obraz. Stanowi on rdzeń fotografii, nie tylko jako zjawisko optyczne, ale także w kontekście ontologicznego pytania o to, czym jest fotografia. Współcześnie swoisty renesans przeżywa tak zwana fotografia otworkowa (ang. pinhole photography). W swojej prostocie wydaje się ona najbliższa pierwotnej idei kamery obskury i wpisuje się w nurt określany jako slow photography. I faktycznie zdjęć przy zastosowaniu kamery typu pinhole nie da się robić szybko. „Kamery *pinholowe*, wielkie i małe, można zbudować ze wszystkiego: z pudełka od zapalek i pudełka od butów, z puszki po piwie, skorupy orzecha, muszli, plastikowej butelki, starej lodówki, samochodu, muszli klozetowej”²¹. Kamery obskury mogą przybierać zaskakujące formy, wciąż jednak chyba największe wrażenie wywołuje wejście w przestrzeń czarnego pokoju i osobiste doświadczenie tego zjawiska optycznego. Na tej stra-

¹⁹ Por. J. D z i e w i t, *Aparaty i obrazy. W stronę kulturowej historii fotografii*, grupakulturalna.pl, Katowice 2014, s. 39.

²⁰ W. B e n j a m i n, *Mala historia fotografii*, tłum. J. Sikorski, w: tenże, *Twórca jako wytwórca*, tłum. H. Orłowski, J. Sikorski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975, s. 35.

²¹ K. O l e c h n i c k i, *Łap chwilę... powoli. O tym, jak fotografujący radzą sobie z nadlatwością produkcji obrazów*, „Kultura Współczesna” 2013, nr 1(76), s. 72.

tegi swoje działania artystyczne opiera Abelardo Morell²², który fotografuje obrazy uzyskane w tak właśnie przygotowanych pokojach. Jego prace z cyklu *Camera obscura* powstawały między innymi w Wenecji, Paryżu, Rzymie, Toledo, Nowym Jorku i Hawanie. „Światło jest moją mądrością i wrogiem. [...] Fotografia bywa tak przewrotna, [...] że potrzeba ciemności, aby ujrzeć światło”²³. Słowa te wypowiedział Morell, kiedy „preparował” wenecki pokój znajdujący się przy Canal Grande. Chwilę potem na tylnej ścianie pomieszczenia pojawił się odwrócony obraz bazyliki Santa Maria della Salute²⁴.

A jeśli pozbedziemy się jakiegokolwiek układu optycznego (nawet otwórka w aparacie typu pinhole)? Czy wówczas będzie można jeszcze mówić o fotografii? Według definicji encyklopedycznej fotografią może być każdy ślad zapisany przez światło²⁵. Przekonany był o tym Stefan Themerson – awangardowy artysta tworzący w materii języka, fotografii i filmu. Jego zdaniem fotograficzne ślady nazywane „fotogramami” towarzyszyły człowiekowi od początku. „Fotogramy są stare jak świat. Do niedojrzałego jabłka przykleił się mały listek. Swieciło słońce, jabłko zarumieniło się, ale nie pod listkiem. Kiedy Ewa zerwała jabłko, miłe dla oczu, strzepnęła listek, ale nie zauważyła, że na skórcie jabłka powstał piękny, bladawy kształt listka. Nie zauważył tego Adam. Ani też autor Genezis (w przeciwnym wypadku wspomniałby o tym, a tego nie zrobił)”²⁶. Czym są fotogramy i jak określić ich wymykającą się, odmienną od realizmu estetykę? Czy zadowolili nas stwierdzenie, że są to kształty wywołane przez działanie światła? Ślady umykające percepcji, cienie emanujące swoje formy? Wszelkie próby opisu i definicji bez wątplenia sytuują tego typu obrazy gdzieś na marginesie funkcji reprodukcji-dokumentu, jaki fotografia „wypracowała” w swojej niemalże dwustuletniej tradycji.

ŚWIATŁO NATURALNE I SZTUCZNE

Jeśli przyjmiemy, że zdjęcia są rejestracją światła odbitego od sfotografowanych obiektów, to będziemy musieli zapytać także o przedmiot każdego zdjęcia. Czy będzie nim obraz zewnętrznego świata, czy też samo światło

²² Zob. A. M o r e l l, *Camera obscura*, <http://www.abelardomorell.net/project/camera-obscura>.

²³ Tamże.

²⁴ Scena ta pochodzi z pierwszego odcinka serialu dokumentalnego *Geniusz zaklęty w fotografii* (*The Genius of Photography*, BBC, 2007, reż. T. Kirby).

²⁵ „Fotografia [gr. phōs, phōtós «światło», gráphō «piszę»], otrzymywanie trwałych obrazów na powierzchniach pokrytych substancją światłoczułą (promienioczułą)”. Hasło „Fotografia”, w: *Encyklopedia PWN*, encyklopedia.pwn.pl/szukaj/fotografia.html.

²⁶ S. T h e m e r s o n, *O potrzebie tworzenia widzeń*, tłum. M. Sady, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2008, s. 59.

i jego właściwości? Marianna Michałowska pisze, że „jedynym przedmiotem, o którym informuje nas fotografia, jest światło”²⁷. Możemy patrzeć na fotografię jak na ślady „pracy” światła na materiale światłoczułym. Kiedy oceniając zdjęcie, mówimy o nim, że jest prześwietlone, niedoświetlone, źle lub dobrze naświetlone, odnosimy się do siły luksów. W siłę tę wierzył Roland Barthes, dla francuskiego filozofa miała ona jednak wymiar ontologiczny: „Dosłownie rzecz biorąc, zdjęcie jest emanacją przedmiotu. Od rzeczywiściego ciała, które tu było, pobiegły promienie, które dotykają mnie – mnie, który tu jestem. Nieistotna jest długość trwania przekazu; zdjęcie osoby, której już nie ma, dociera do mnie jak zbłąkane promienie gwiazdy. Tak jakby coś w rodzaju pępowiny łączyło ciało fotografowanej rzeczy z moim spojrzeniem. Światło, chociaż nie-dotykalne, jest tutaj środowiskiem cielesnym, skórą, którą dzielę z tym lub tą, która była fotografowana”²⁸. Nie ulega wątpliwości, że podczas wykonywania zdjęcia powstaje w warstwie chemicznej (w przypadku fotografii analogowej) lub numerycznej (w fotografii cyfrowej) zapis energii świetlnej. Energia ta może jednak mieć różne źródła, co może okazać się istotne w kontekście interesującego nas zagadnienia.

Niemal każdy podręcznik do nauki robienia zdjęć zawiera oddzielny rozdział poświęcony światłu, zaczynający się z reguły od uwagi, że bez światła nie byłoby fotografii. W niektórych podręcznikach odnajdujemy opis cech światła naturalnego ze wskazaniem najważniejszych czynników mających wpływ na zdjęcia, takich jak wysokość (stosunek słońca do horyzontu), kierunku padania promieni słonecznych, temperatura barwowa oraz kontrast²⁹. Światło naturalne ma wiele zalet, co także podkreślają autorzy podręczników. Jego fundamentalną cechą jest to, że istnieje, nie trzeba go ustawiać, co pozwala fotografowi na bardziej spontaniczną pracę i na skupienie, ale także zmusza do kreatywnego wykorzystania tego, co oferuje natura³⁰. Wymowne są już same tytuły takich publikacji, jak chociażby *Po pierwsze światło. Warsztaty fotografii krajobrazowej*³¹ czy *Światło w fotografii. Magia i nauka*³². Autorzy drugiej z wymienionych książek piszą: „Oświetlenie stanowi język fotografii [...] wzorce oświetlenia przekazują informacje tak

²⁷ M. Michałowska, *Niepewność przedstawienia*, Rabid, Kraków 2004, s. 144.

²⁸ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 137.

²⁹ Por. A. McWhinnie, *Fotografia. Podręcznik*, tłum. A. Jałowiecka, K. Wojciechowski, Arkady, Warszawa 2001, s. 68.

³⁰ Por. D. Marr, *Światło zastane w praktyce*, tłum. P.M. Kazimierzczak, Galaktyka, Łódź 2009, s. 7.

³¹ Zob. J. Cornish, *Po pierwsze światło. Warsztaty fotografii krajobrazowej*, tłum. W. Tkaczyński, Galaktyka, Łódź 2002.

³² Zob. F. Hunter, S. Biver, P. Fuqua, *Światło w fotografii. Magia i nauka*, tłum. P. Kazimierzczak, Galaktyka, Łódź 2009.

samo dobrze jak mówienie”³³. Kontynuując tę analogię z językiem, piszą oni o składni oświetlenia i o jego własnym słownictwie. Osobną kategorię stanowią książki poświęcone sztucznemu oświetleniu. Bez wątpienia tytuły takie, jak: *Z pamiętnika lampy błyskowej. Wielka siła małych fleszy*³⁴, zwracają na siebie uwagę. Nie ma potrzeby, aby kontynuować ten przegląd; jasne jest to, że kwestia światła ma dla autorów podręczników znaczenie kluczowe, a wykorzystanie go wymaga wiedzy i nieustającej praktyki.

Badając światło niezbędne do powstania fotografii, musimy uwzględnić jego źródło. Najczęściej mówimy o oświetleniu naturalnym lub sztucznym. Może ono także przybrać formę mieszaną, kiedy fotograf decyduje się na uzupełnienie zastanego, naturalnego oświetlenia dodatkowym, generowanym przez źródło sztuczne (na ten temat także powstają podręczniki). We wczesnym, pionierskim okresie fotografii jedynie światło słoneczne pozwalało na wykonywanie zdjęć. Zarówno nocą, jak i w miejscach zbyt słabo oświetlonych lub nieoświetlonych fotografia nie mogła być użyteczna. Już jednak w roku 1857 pojawiła się pierwsza substancja chemiczna, która działając podobnie jak sztuczne ognie, na krótką chwilę rozjaśniała fotografowaną scenę. Jej wadą była emisja zbyt dużej ilości dymu, który mógł skutecznie popsuć końcowy efekt. Nieco lepiej sprawdzała się wprowadzona na rynek w roku 1859 magnezja, która dawała ostrzejsze światło. To dzięki niej Charles Piazzi Smyth w roku 1865 fotografował wnętrze piramidy w Gizie, a Timothy O’Sullivan dwa lata później dokumentował kopalnie w Nowadzie³⁵. Jednym z europejskich pionierów wykorzystania sztucznego oświetlenia był francuski fotograf Gaspard-Félix Tournachon, znany jako Nadar. Pierwsze fotografie oświetlane w taki sposób zaczął wykonywać w roku 1858. Swoje eksperymenty przeprowadzał w paryskich katakumbach, używając flar magnezjowych. Do tematu tego powrócił w latach 1860-1861 – zastosował wówczas oświetlenie elektryczne³⁶. Nadar był świadomy decydującej roli światła nie tylko w zakresie poszerzenia obszarów eksploracji, ale jako zasadniczej materii pracy fotografa: „Teorii fotografii można się nauczyć w godzinę, pierwszych kroków w niej w ciągu dnia. [...] To, czego nie można się nauczyć, to [...] wyczucia światła – artystycznego zrozumienia efektów, które dają różne jego źródła i kombinacje”³⁷.

³³ Tamże, s. 15.

³⁴ Zob. J. M c N a l l y, *Z pamiętnika lampy błyskowej. Wielka siła małych fleszy*, tłum. P. Imieliński, J. Kołodziej, Galaktyka, Łódź 2009.

³⁵ Por. M. F r i z o t, *Artificial Light*, w: *A New History of Photography*, red. M. Frizot, Köne-mann, Köln 1998, s. 285.

³⁶ Por. L. L e c h o w i c z, *Historia fotografii*, cz. 1, 1839-1939, Wydawnictwo PWSFTviT, Łódź 2012, s. 59.

³⁷ A.H. H o y, *Wielka księga fotografii*, tłum. zbiorowe, Wydawnictwo G+J RBA, Warszawa 2006, s. 74 (rozdz. „Fotografia Prasowa”, tłum. A. Pacholak, S. Lis).

Rozświetlenie mroków przy użyciu sztucznego błysku i eksplorowanie przestrzeni do tej pory niedostępnych możemy rozumieć zarówno dosłownie, jak i metaforycznie. Zaangażowani społecznie fotografowie skierowali penetrujący błysk flesza w stronę miejsc społecznego wykluczenia, biedy, niesprawiedliwości. Szczególnie konsekwentny w tego rodzaju eksploracjach był nowojorski fotograf Jacob Riis. Jego filantropijno-badawczej pracy przyświecało jednak hasło: Cel uświęca środki. „Ze spisanej przez Riisa autobiografii wyłania się taki oto obraz pracy w terenie: Riis wraz z całą towarzyszącą mu ekipą bezceremonialnie wkracza późną nocą do mieszkań biedaków, którzy wystraszeni najściem i oślepieni błyskami prymitywnych fleszy [...] nierzadko próbowali ucieczki oknem”³⁸. Fotograf stosował magnezję, której spalaniu towarzyszył błysk intensywnego światła. Te dziewiętnastowieczne flesze często doprowadzały do poparzeń i pożarów, ale dla Riisa stwarzały jedyną szansę na fotografowanie nocą. Dzięki temu mogło powstać między innymi takie zdjęcie, jak *An All-night Two-cent Restaurant*, in „*The Bend*”, ukazujące ukrytą spelunkę z tanim piwem³⁹.

Pojawienie się lamp fleszowych zrewolucjonizowało fotografię reporterską. Jej niewątpliwym mistrzem był Usher Fellig, znany jako Weegee. Jego nocne, rozświetlone błyskiem flesza fotografie wykonywane w Nowym Jorku przeszły już do klasyki gatunku. Wydany w roku 1945 album *Naked City* ukazuje nocne życie tego miasta. „Ostre światło [...] lampy błyskowej – pisze o tych pracach André Rouillé – wydobywa z nowojorskiej nocy mroczną stronę społeczeństwa, ukazując krwawą i ponurą podszewkę nowoczesnych metropolii. Nigdy dotąd miasto tak bardzo nie przypominało «teatru zbrodni»”⁴⁰. Choć takie zdjęcia stanowią istotną część cyklu, Weegee pokazuje także inne aspekty nocnego życia miasta, między innymi widzów kin i cyrkowych spektakli, sceny z barów i klubów muzycznych czy śpiących bezdomnych. Jedno jest pewne: sztuczne światło po raz kolejny pozwoliło pokazać to, co do tej pory pozostawało w sferze cienia. Rozświetlone kadry faktycznie mogą kojarzyć się ze scenicznym, teatralnym oświetleniem, co w połączeniu z często drastycznym tematem zdjęć daje surrealistyczny, mocny, często brutalny efekt. W fotografiach Weegego w pełni objawiała się penetrująca moc błysku.

Dziś zupełnie nowe możliwości oferują filmy uczulone na podczerwień oraz aparaty cyfrowe, które mogą w takim trybie pracować. Nowoczesna technologia pozwala coraz bardziej uniezależnić się od źródła światła i kierować

³⁸ K. O l e c h n i c k i, *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2003, s. 63.

³⁹ Zob. A. J. R i i s, *How the Other Half Lives. Studies Among the Tenements of New York*, Dover Publications, New York 1971.

⁴⁰ A. R o u i l l é, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, tłum. O. Hedemann, Universitas, Kraków, 2007, s. 44.

oko kamery na coraz odleglejsze punkty. Fotograf Richard Mosse wykorzystał możliwości wojskowego sprzętu fotograficznego wykrywającego promieniowanie cieplne nawet z odległości trzydziestu kilometrów. W zastosowaniach militarnych służy on do obserwacji, umożliwiając namierzanie pozycji wroga oraz kontrolowanie ostrzału. Mosse posłużył się tym sprzętem, aby ukazać szlaki przemierzane przez uchodźców z Syrii, Afganistanu, Iraku, Senegalu i Somalii. Powstałe w ten sposób fotografie w swojej rozpiętości tonalnej zbliżają się do negatywów. Uchwyczone postacie migrantów stają się rozmyte, niepokojące, przywodzą na myśl duchy. Zdjęcia te opublikowane zostały w albumie *Incoming*⁴¹, do którego tekst napisał Giorgio Agamben. O znaczeniu tej niezwyklej publikacji można by wiele mówić, nas interesuje jednak kwestia kolejnego poszerzenia możliwości fotografii, a mianowicie zmiana sposobu rejestrowania światła.

Zakres możliwości, jakie oferowała fotografia, zmienił się całkowicie, gdy pojawiły się i technologicznie rozwinęły źródła sztucznego oświetlenia. Od tego czasu medium to stało się niezależne od rytmów dnia i nocy. Fotografowie mogli pracować wszędzie i praktycznie bez żadnych ograniczeń czasowych. Sztuczne oświetlenie zmieniło fotografię reporterską, dokumentalną, artystyczną i komercyjną. Dzięki niemu całkowicie zmienił się tryb pracy w fotograficznym atelier, które zaczęło się przekształcać w nowoczesne, technologiczne studio. Z czasem lampy błyskowe pojawiały się także w amatorskich aparatach fotograficznych. W roku 1957 firma Kodak wprowadziła na rynek swój pierwszy model z wbudowanym fleszem, Brownie Starflash⁴². Wkrótce wbudowane lampy stały się standardowym wyposażeniem amatorskich aparatów fotograficznych. W drukowanych i telewizyjnych reklamach nowego produktu firma Kodak kontynuowała swoją linię promowania fotografii jako medium rodzinnego, przeznaczonego do uwieczniania rodzinnych spotkań, łatwego w obsłudze i dostępnego cenowo⁴³. Dzięki fleszowi kolejne obszary życia rodzinnego mogły otrzymać swoje fotograficzne odzwierciedlenia.

Reasumując: sztuczne źródła światła poszerzyły istniejące już funkcje fotografii, umożliwiły podejmowanie niedostępnych do tej pory tematów, ukazywanie zjawisk uprzednio niemożliwych do pokazania. Z czasem wpłynęły także na wyodrębnienie się nowego stylu fotografowania, który stał się znakiem rozpoznawczym wielu artystów, na przykład Zofii Rydet, Diane Arbus, Martina Parra czy Nan Goldin. Jeden z najważniejszych polskich cykli dokumentalnych, *Zapis socjologiczny* autorstwa Rydet, uzyskał formalną spójność

⁴¹ Zob. R. Mosse, *Incoming*, Mack, London 2017.

⁴² Zob. *Brownie Starflash*, <http://www.brownie-camera.com/36.shtml>.

⁴³ Zob. *1959 Commercial for Kodak Brownie Starflash Camera*, <https://www.youtube.com/watch?v=ynbaJEHSNVE>.

dzięki konsekwentnemu stosowaniu przez autorkę błysku lampy fleszowej. Wraz z cyklem tym w historii polskiej fotografii pojawiała się nowa estetyczna i poznawcza wartość, nieujawniona do tej pory z taką siłą.

„Rydet szybko [...] zorientowała się, że świat *Zapisu* nie może podlegać światłu naturalnemu, musi pojawić się w nim element irracjonalny, jakieś inne światło, które mocnym błyskiem przesyje rzeczywistość. [...] Wąski strumień błysku powoduje wrażenie, że to ludzie stają się źródłem światła. To oni emanują jasnością, która rozchodzi się po ciemnych wnętrzach domów”⁴⁴. Zaproponowana przez Karola Józwiaka interpretacja wykorzystania lampy błyskowej w tym cyklu fotografii przeciwstawia się pragmatycznym wyjaśnieniom wskazującym na niedostateczną ilość światła w izbach fotografowanych przez Rydet. Możliwe zatem, że wspomniany czynnik irracjonalny stał się elementem w pełni intencjonalnej artystycznej strategii. Sama Zofia Rydet także skomentowała proces dochodzenia do takiej formy rejestracji fotograficznej: „Robiłam chałupy z zewnątrz, a chciałam robić je w środku. Ale nie miałam odpowiedniego sprzętu ani flesza, ani obiektywu szerokokątnego... Jak kupiłam sprzęt, to od razu wiedziałam, że to jest to”⁴⁵.

Wśród fotografów są zarówno orędownicy fotografii wykonywanej przy wykorzystaniu sztucznego źródła oświetlenia, jak i ci, którzy wystrzegają się jego stosowania, a nawet zwracają uwagę na związane z tym niebezpieczeństwa. Jan Kosidowski pisał na przykład, że flesz „zalewa potokami ostrego światła, sprowadza oświetlenie każdego obrazu do wspólnego mianownika”⁴⁶. Podkreślał, że takie zdjęcia stają się do siebie podobne, pozbawione wyrazu, atmosfery i nastroju. Dziś fotografia tego rodzaju stała się modna, operowanie fleszem skierowanym prosto na fotografowany obiekt jest zabiegiem często stosowanym. Jeden z nurtów nowej estetyki fotografii, określane czasami angielskim słowem „trash” (śmieć), łamiący wszelkie możliwe zasady kompozycyjne i ostentacyjnie zrywający z tradycyjną, „poprawną” fotografią, charakteryzuje się także swobodnym użyciem lampy błyskowej. Jej światło często „przepala” fotografowany obiekt, spłaszcza go, czyni sztucznym, ale może właśnie dzięki temu innym i ciekawym.

Niewątpliwą zaletą światła błyskowego jest możliwość zamrożenia fotografowanej chwili. Czas synchronizacji błysku i migawki w aparatach zaawansowanych technologicznie może osiągnąć nawet jedną ośmiotysięczną sekundy, co pozwala uchwycić obraz wystrzelonego pocisku w fazie lotu

⁴⁴ K. J ó ź w i a k, *Świat na moment przed zagładą. Zofia Rydet między fotomontażem a zapisem*, „Gazeta Fotograficzna” 2017, nr 5, s. 12.

⁴⁵ Zofia Rydet o „Zapisie socjologicznym”, „Konteksty” 1997, nr 3-4, <http://zofiarydet.com/zapis/pl/pages/sociological-record/notes/konteksty>.

⁴⁶ J. K o s i d o w s k i, *Zawód: fotoreporterzy*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1984, s. 15.

i moment przebicia przezeń napotkanego obiektu. Standardowo każdy aparat umożliwi fotografującemu zatrzymanie chwili trwającej jedną dwieście pięćdziesiątą sekundy, co i tak znacznie przekracza możliwości percepcyjne człowieka. Fotografia wykonana przy odpowiednio długim czasie naświetlania może zatem zarejestrować specyficzne, nieuchwytne dla zmysłów ślady światła. Błysk jest skrajnie krótki, lecz intensywny, w przeciwieństwie do rozciągniętych w czasie, długich ekspozycji. Aspekt czasu w fotografii przejawia się w ilości fotonów gromadzonych na światłoczułej powierzchni. Dodatkowym gestem twórczym jest poruszanie podczas ekspozycji aparatem bądź źródłem światła. W wyniku tego rodzaju eksperymentów powstają osobliwe i zdumiewające obrazy.

Doskonałą ilustracją wykorzystania tego efektu w praktyce artystycznej może być twórczość Pabla Picassa. Gjon Mili pokazał sześćdziesięcioletniemu wówczas malarzowi kubiście niezwykle możliwości fotografii. Uznany i dojrzały artysta wykonał w przestrzeni świetlne rysunki przed obiektywem kamery. Podobne eksperymenty na polu naukowym przeprowadził już w roku 1889 Étienne-Jules Marey, przytwierdzając żarówki do stawów swojego asystenta. Zarejestrowane smugi światła były fizycznym zapisem toru ruchu postaci. Artystami, którzy korzystali z tego formalnego zabiegu, byli także Man Ray i Henri Matisse. W historii polskiej fotografii mistrzem manipulacji czasem i światłem jest Stefan Wojnecki. Stosuje on oryginalną metodę, tworząc zdjęcia po zmierzchu, synchronizując światło naturalne i sztuczne przez odpowiedni czas naświetlania. „Dzięki temu możemy skonfrontować dwa wymiary świata: postrzegalnego ludzkimi zmysłami i niewidzialnego, lecz realnego. Tę drugą, niewidzialną dla naszego oka rzeczywistość, odkryć może tylko fotografia, zdolna do rejestracji fal pozostających poza zasięgiem ludzkich zmysłów”⁴⁷. Fotografie Wojneckiego są nie tylko estetyczną formą zapisu światła i jego rysunku, ale także wizualną podbudową oryginalnej teorii obrazów impulsograficznych. Traktuje on rzeczywistość jako niestabilną, emanującą substancję falową. Fotografia pozwala uchwycić tę migotliwą, ziarnistą strukturę, ponieważ sama operuje ziarnistą „matrycą” zapisu. Dla Wojneckiego fotografia jest zatem naturalną kontynuacją rozwoju zmysłu wzroku. Analizuje on zagadnienie fotografii i światła przez pryzmat wiedzy i praktyki fizyka-artysty. Doskonale jest to widoczne w jego praktyce artystycznej – dzieła sztuki tworzone są metodą badawczą. Niejednoznaczny efekt wizualny skonstruowany zostaje na podstawie myślenia fizyczno-filozoficznego. Można zaryzykować stwierdzenie, że wiele prac Wojneckiego (zwłaszcza te poświęcone falowej naturze rzeczywi-

⁴⁷ S. W o j n e c k i, *Obraz impulsograficzny – nadrzędne pojęcie obrazów fotograficznego i wzrokowego*, w: tenże, *Fotografia – gwiazda podwójna kultury. Pisma z lat 1977-2004*, oprac. A. Kepińska, Akademia Sztuk Pięknych, Poznań 2007, s. 27 (jest to tekst referatu wygłoszonego podczas sympozjum „Przestrzeń społeczna w fotografii” w ramach X Gorzowskich Konfrontacji Fotograficznych w roku 1979).

stości) powstaje w wyniku zastosowania najstarszej metody naukowej – obserwacji przyrody.

LIGHTROOM/DARKROOM

Niniejsze rozważania nad światłem i fotografią uwzględniają jedynie niektóre aspekty tych zjawisk i ich powiązań. Autorzy starli się nakreślić jedną ze ścieżek, jakimi można podążać, próbując zbliżyć się do zrozumienia fenomenu *lux machina*. Nieuchwytność analizowanego problemu skłania do niestandardowej formy podsumowania. Zamiast oczekiwanego zakończenia zaprezentowany zostanie czytelnikom fragment dzieła-wystawy, praktycznej części pracy doktorskiej Bartłomieja Talagi przygotowanej w Szkole Filmowej w Łodzi⁴⁸. Taki sposób ujęcia wieloaspektowego charakteru relacji między fotografią i światłem stanowi próbę dokonania syntezy omawianych zagadnień w oparciu o praktykę naukowo-artystyczną. Metoda badawcza przyjęta przy tworzeniu omawianej pracy podobna jest do tej, którą w swojej działalności posługiwał się Stefan Wojnecki. Talaga stara się w swojej twórczości w sposób syntetyczny opowiadać o naturze światła na podstawie fizycznych obserwacji, nadając jednak owej opowieści metaforyczną formułę. Mamy tu do czynienia z hybrydą podejścia naukowego, refleksji okołofilozoficznej i osobistego doświadczenia naturalnych zjawisk przyrody. Obrona przez autora retoryczna strategia polega na symbolicznym uproszczeniu skomplikowanych zagadnień związanych z funkcjonowaniem świata fizycznego.

Wystawa *lightroom/darkroom*, o której mowa, miała miejsce w Szklarni DWA, galerii Szkoły Filmowej w Łodzi, podczas szesnastej edycji Międzynarodowego Festiwalu Fotografii Fotofestiwal i w dużej mierze poświęcona była zagadnieniu światła i ciemności. Punktem wyjścia stała się dla autora Plotyńska teza, że ciemność jest brakiem światła, interpretowana jednak nie w duchu manichejskim, lecz heglowskim. Talaga z racji wykształcenia związany był z tradycją fotografii, lecz medium światłoczułego zapisu przestało mu wystarczać. Do tworzenia prac wykorzystuje więc na równych prawach elementy projektowania znaków, zapis filmowy czy elementy instalacji site-specific, które w medium niefotograficznym opowiadają o związkach znaku, światła i percepcji. Krzysztof Pijarski, kurator wystawy, we wstępie do tekstu towarzyszącego temu wydarzeniu napisał: „Ciemnia/jaśnia. Zaproponowana przez Bartka Talagę para pojęć nie tworzy dychotomii ani dialektycznej pary, lecz wyznacza spektrum; spektrum zmysłowo poznawalnego świata. Tym zaś,

⁴⁸ Praca przygotowana została pod kierunkiem dr. hab. Marka Poźniaka oraz dr. Krzysztofa Pijarskiego.

co rysuje jego kontury, jest światło – prawdziwy przedmiot czy też medium pracy artysty. Wystawa, której otwarcie przywołuje na myśl strukturę rytuału przejścia, zanurza odbiorcę w autonomicznym środowisku; świecie nie tyle rozpiętym między światłem i ciemnością, ile napędzanym tym kontrastem – powoli wirującym. W tym wirze wyświetlają się przedmioty i obrazy, tyleż uwodzące, co wystawiające na próbę pewność i samooczywistość, z jaką zwykliśmy przyjmować fenomeny otaczającego nas świata. Doświadczenie niemożności łatwego zaklasyfikowania i nazwania tego, co nam się wyświetla w ciemni/jasni Talagi, można by nazwać pierwotnym zadziwieniem światem, które jest przecież warunkiem wszelkiego poznania. Pierwotność oznacza tu samorodność raczej niż pierwszeństwo – nie chodzi o powrót do natury czy jakkolwiek pojętej niewinności, lecz o przypomnienie, że nawet w zaawansowanej cywilizacji technicznej mit nie przestał być częścią naszego doświadczenia. Mit rozumiem tu jako projekcję porządkującą, spoiwo dyskretnych elementów składowych świata, narrację łączącą je w zrozumiały ciąg, niekoniecznie – choć także – jako żywioł wyobcowania i manipulacji. Właśnie dlatego Talaga posługuje się najróżniejszymi mediacjami technologicznymi, opartymi na projekcji optycznej. Towarzyszące nam od wieków projekcje rozumiane jako ekstensje zmysłów są dla niego wyrazem «potrzeby rejestracji świata zjawisk», a więc wytworzenia dystansu, jakiego wymaga obserwacja (w przeciwieństwie do dysekcji, która jest symulacją immanencji). Technologiczny wymiar prac artysty jest więc ich filozoficzną podstawą, a nie przygodną cechą, i uczestniczy w formułowaniu pytań dotyczących «zestrajania» się człowieka z otaczającym go światem i samym sobą⁴⁹.

Zadaniem, z którym miał się zmierzyć odbiorca wystawy *lightroom/darkroom*, było dogłębne zbadanie możliwości własnej percepcji, rozpoznawanie szczególnych znaków i synchronizacja siebie z przygotowaną wystawową przestrzenią (il. 1). Tekst kuratorski pełnił rolę wstępnego wprowadzenia, zarysowywał najważniejsze aspekty dzieła. Celowo zrezygnowano z umieszczania dokładnych opisów merytorycznych poszczególnych obiektów – wystawę zaaranżowano w taki sposób, aby poszczególne dzieła przez swoją nieoczywistość wyznaczały szlak wzajemnych powiązań. Za jedyne wyjaśnienie znaczeń czy genezy powstania poszczególnych elementów musiał wystarczyć autorski komentarz. Dzięki takiej strategii wystawa stwarzała możliwość badania recepcji twórczości autorskiej w kontekście percepcji osób odwiedzających ekspozycję. Dialog między autorem a widzem przewidziany został jako istotny element funkcjonowania dzieła, proces obustronnego rozpoznawania znaczeń, wymiany różnych możliwych interpretacji.

⁴⁹ Fragment towarzyszącego wystawie *lightroom/darkroom* tekstu kuratorskiego Krzysztofa Pijarskiego.

Otwierająca i jednocześnie zamykająca ekspozycję praca zatytułowana *Dyfuzja wywoływacza i utrwalacza* (il. 3) to fotografia bezkamerowa uzyskana przez włożenie światłoczułego papieru do roztworu wywoływacza i utrwalacza. Papier poddany działaniu przeciwstawnych substancji chemicznych zaczął się na skutek zaświecenia. Prezentowany między dwiema szybami unikat był zatem wynikiem eksperymentu przeprowadzonego na pierwotnej (podstawowej) materii fotograficznej. W kolejnych realizacjach eksperymentalny, intuicyjny charakter pracy dopełniała metoda koncepcyjno-projektowa. Dobór odpowiednich odczynników i materiałów wyznaczyła technologia, którą można utożsamiać z aparatem, warsztatem i instrumentem badawczym.

Elementem łączącym pojedyncze prace z architekturą wystawy stał się znak graficzny powstały z konstrukcji dwóch identycznych okręgów – drugi przechodził przez środek pierwszego. Wspólna część tworzyła symbol o wielokulturowym znaczeniu nazywany „mandorłą” (łac. *vesica piscis*)⁵⁰. Znak ten, jeszcze przed upublicznieniem dzieła, pojawił się w zaproszeniu na wystawę oraz w promującej ją identyfikacji wizualnej (il. 2). W autorskim opracowaniu kształt ów został zaprojektowany jako figura niemożliwa (nawiązująca do wstęgi Möbiusa). Nieustanne „przelewanie się” gradientu szarości zapowiadało prezentację *lightroom/darkroom*.

Przekształcenia geometrii mandorli posłużyły do stworzenia kroju pisma (il. 4) wzorowanego na alfabecie łacińskim, uwzględniającym również polskie znaki. Inspiracje do stworzenia autorskiego projektu fontu pochodziły między innymi z pracy Władysława Strzemińskiego *Komunikat*⁵¹. Projekt miał na celu zbadanie, czy nowa, nieznana dotąd geometryczna konfiguracja liter może stać się początkiem alternatywnej komunikacji. Powstała czcionka charakteryzuje się równomiernym, wewnętrznym, otwartym światłem. Przypomina na przykład pismo klinowe i runiczne, zachowując przy tym czytelność i użyteczność.

⁵⁰ Instrukcję, jak wykreślić kształt *vesica piscis*, podaje już Euklides. Mandorla obecna była w sztuce bizantyjskiej, zasadę mandorli stosowali też architekci gotyckich katedr, jako funkcjonalną strukturę sklepień krzyżowo-żebrowych. Symbol ten ma znaczenie teologiczne i uniwersalne. „Nawet gdy geometrycznym symbolem ziemi jest kwadrat (i sześciąt), nieba zaś – koło, niekiedy używa się dwóch kół jako symboli świata górnego i dolnego, tzn. nieba i ziemi. Ich styk, strefa przecinania się i przenikania wzajemnego (przejawienie) to mandorla, figura migdałowata otrzymana z dwóch przecinających się kół. Przy jej ustawieniu pionowym [...] lewe koło przyjmuje funkcję materii, prawe ducha. Strefa ta [...] kryje w sobie antypody wszelkiego dualizmu. Dlatego symbolizuje również ofiarę odnawiającą siły stwórcze podwójnym nurtem wstępująco-zstępującym (pojawienie się, życie i śmierć, ewolucja i inwolucja). Morfologicznie jest tożsama z wrzeczonym Wielkiej Macierzy i magicznych prządek”. Hasło „Mandorla”, w: J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Wydawnictwo Znak, Kraków 2000, s. 246.

⁵¹ Por. J. M r ó w c z y k, *Polacy nie gęsi...*, „2+3D” 2005, nr 17, s. 18 (<http://www.2plus3d.pl/artykuly/polacy-nie-gesi>). Zob. E. L u p t o n, J.A. M i l l e r, *Design Writing Research*, Phaidon Press Limited, London 2000.

Krój „mandorla” przedstawiony został w formie tablicy służącej do badania ostrości wzroku przygotowanej zgodnie z założeniami Hermanna Snellena (il. 5, 6).

Sferyczny kształt tworzący litery powtórzono również w łuku ściany organizującej przestrzeń głównej części wystawy. Ustawiona na środku bryła stała się centralnym elementem rozdzielającym obszar *lightroom/darkroom*, blokując przelewające się światło i stanowiąc ekran dla projekcji (il. 7). Dwie pierwsze części z wyświetlanego tryptyku wideo związane były ze źródłem światła i narzędziem optycznym, które je rejestruje. Sekwencja o niebieskim zabarwieniu przedstawiała element natury, który pulsując, unosi emanującą substancję chemiczną – lucyferynę. Substancja ta, wnikać w linie papilarne falującego delikatnie organizmu, została zarejestrowana przez matrycę o czułości 1024002 ISO. Po wygaszeniu błękitu można było zobaczyć środkową część wideo, czyli pulsujący, kulisty kształt (il. 8). Sekwencja przedstawia niestabilną formę stanu energii, która coraz silniej migocząc, zbliża się do widza, pokrywając swoją emanacją cały ekran. Przez ułamek czasu iluminacja stroboskopowa stanowiła jedyne źródło światła, oświetlała i pozwalała zobaczyć pracę powieszoną tuż obok, na sąsiedniej ścianie. W ciemności uwidoczniły się tylko zarys ramy i blikująca szyba (il. 9). Dopiero w bliższym oglądzie możliwe stało się zobaczenie obrazu, wymagało to jednak maksymalnego otwarcia źrenicy.

Trzecia część wideo, która następowała tuż po nagłym zniknięciu pulsującego obiektu, przypominała symbol mandorli – tym razem niejako przywołany z kosmosu (il. 10). Film, zarejestrowany przez instrument optyczny Cassini nastawiony na obserwację Saturna, pokazywał, jak jeden z jego księżyców, Prometeusz, wchodzi w pole grawitacyjne gazowego olbrzyma. Wywołana anomalia w sposób narracyjny odnosiła się wprost do mitycznego tytana, który kradnąc bogom ogień, ofiarował ludziom światło.

Zapełniona projekcja powtarzała się na centralnej ścianie w formie tryptyku. Po przeciwnej stronie, gdzie główną rolę odgrywało światło, znajdowała się praca poświęcona tajfunowi Haiyan (il. 11), największemu i najbardziej śmiertelnościemu cyklonowi tropikalnemu, jaki kiedykolwiek zarejestrowano. Obraz wykonany został na podstawie fragmentów zdjęcia satelitarne generowanego przez aplikację NASA Worldview. Końcowy efekt przygotowano w taki sposób, aby mógł sprostac zamierzonemu koncepcyjnie technologicznemu wyzwaniu. Aby uzyskać czarną monolityczną powierzchnię, zastosowano szkło barwione w masie. Druk stanowił biały pigment na czarnym tle⁵² – fotograficzny kontrast uzyskany został tylko dzięki przejściu tonów: od czerni

⁵² Technologia druku UV bezpośrednio na dowolnym płaskim podłożu, gdzie światło jest energią wiążącą biały pigment z powierzchnią.

podłoża do białego zadruku. Poprzez zapożyczenie znalezionych fotografii, ich przetworzenie oraz połączenie w jeden wielkoformatowy wydruk powstał montaż, będący bardziej swobodną kreacją niż rejestracją konkretnego ułamka sekundy, a zatem dzieło o charakterze raczej malarskim lub graficznym niż fotograficznym (w tradycyjnym rozumieniu).

Treść dzieła to jednak nie tylko estetyka efektu końcowego. Kluczową rolę pełnią w nim proces produkcji i dobieranie odpowiednich parametrów oraz materiałów. Przetworzenie – zbudowanie na nowo obrazu (czyli proces) jest tak samo istotne, jak finalny, gotowy przedmiot. Zabieg wprowadzenia dodatkowych elementów scenograficznych – lukrowatych modułów – w pracy *Haiyan*, spowodował ustawienie centralnego oka cyklonu na wprost oczu widza. Zderzenie tych „spojrzeń” to kolejny aspekt percepcyjnej próby – osobistego starcia z żywiołem i jego konsekwencjami. Wyjście od fotografii i poszukiwania formalne doprowadziły do stworzenia instalacji, która nie będąc fotografią, ma w sobie fotograficzność. Gubi się zatem jednoznaczność medium, co prowokuje otwartą formę odczytania i interpretacji.

Kolejne dwie prace znajdowały się w zasięgu światła opisanej instalacji. Mniejszy obiekt to oprawiony polaroid, umieszczony między dwiema szybami (il. 12). Biel i abstrakcyjny charakter dzieła korespondowały ze wspomnianym już zdjęciem powieszonym w zaciemnionej przestrzeni. Kontrast między fotografiami-obiektami rozgrywał się na poziomie estetycznym (czern i biel), różnicował je również charakter oglądanego przedstawienia. Czy jaśniejsze zdjęcie jest abstrakcyjne, czy przedstawiające? Jaka rolę pełni tu chemiczny proces fotografii natychmiastowej oraz w jaki sposób zdjęcia odnoszą się do przedstawienia natury? Czy dostrzeżone szczegóły ciemnego obrazu przy minimalnym świetle są wyobrażone (wskutek oniryczności formy), czy oznaczone za sprawą referencyjnych właściwości fotografii? Okrążając centralną ścianę, przechodząc ze strony jasnej na stronę ciemną, widz mógł zadawać sobie pytania, mógł badać wzajemną koneksję dwóch identycznie oprawionych polaroidów i szukać powiązań także z innymi elementami ekspozycji.

Ostatnim dziełem w tym pomieszczeniu był obiekt wykonany za pomocą ekranu wyświetlającego zapętloną sekwencję wideo (il. 13), która przechodziła przez transparentną materię fotografii wydrukowanej na folii. Oto trzy postacie płyną łodzią w otoczeniu przyrody, w bliżej nieokreślonym celu. Co jakiś czas światło zapala się silniej, a woda pulsuje szybciej. W tej pracy bez wątpienia istnieje świat przedstawiony – figuratywny. Materię płynącego czasu symuluje forma filmowa, która prześwieśla statyczny, zamrożony moment fotografii.

Całość przestrzeni zanurzono w dźwięku. Pejzaż dźwiękowy (ang. soundscape) został wygenerowany cyfrowo przy użyciu konkretnych długości fal – poddany zabiegom estetyzacji i rozciągnięcia, miał zapewnić odbiorcom wystawy atmosferę kontemplacji i skupienia. Odpowiednie pasmo często-

tliwości wzmacnia percepcję i wzbudza czujność. Stanowi tło, które ma niwelować hałas i wprowadzać ciszę. Fale akustyczne wylaniały się z centrum ekspozycji – ukryte w ścianie naturalnie rezonowały i wabiąc odwiedzających, organizowały przestrzeń.

Wykorzystywana przez twórcę technologia nie jest przygodną cechą dzieła – co wyraźnie podkreślił w swoim tekście kurator wystawy – lecz stanowi podstawę formowania jego wymiaru filozoficznego. Wybór medium ma istotne znaczenie dla synchronizacji wszelkich poziomów i meta-poziomów artystycznego przekazu. Szczególnie interesująca okazuje się możliwość tworzenia swobodnych i subtelnym zarazem połączeń między zaprojektowanymi uprzednio warstwami dzieła. Mogą to być różnego typu intelektualno-wizualne, przenikające się powłoki. Ważne jest, aby wybrana konfiguracja generowała w kontaktującym się z nią odbiorcy osobiste przeżycia, nie tylko estetyczno-emocjonalne, aby w sposób niespodziewany rozszerzała percepcję bądź uświadamiała oglądającemu jej nieadekwatność – wewnętrzną ślepotę.

Pojawiające się w tytule wystawy skrajności ciemni i jaśni nie są granicami, lecz liniami kreślonymi przez własne doświadczenia każdego człowieka. W tym kontekście *lightroom/darkroom* podaje w wątpliwość ludzkie przyzwyczajenia, stanowiąc autorską propozycję eksperymentowania z nieuchwytną materią.