

Zeszyty

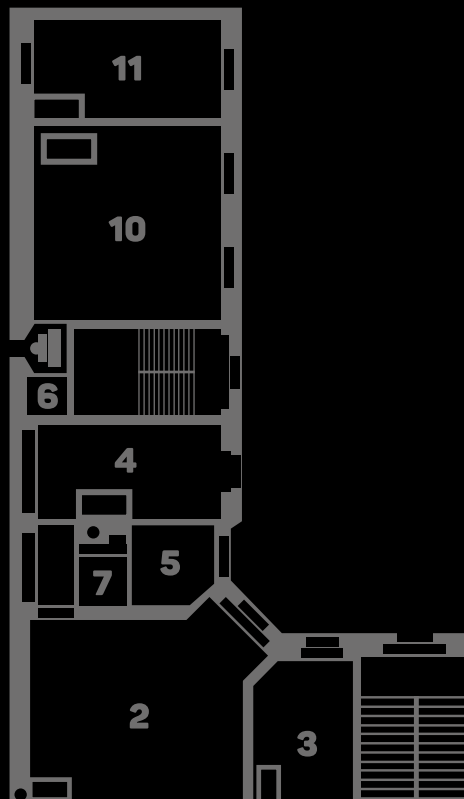
#46

Artystyczne

„Berliński pokój”
– współczesne
relacje między
Poznaniem
a Berlinem

Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu

2(46)/2024



Z A

„Berliński pokój”
– współczesne
relacje między Poznaniem
a Berlinem

Krzysztof Ślachciak

Politechnika Poznańska

Poznan University of Technology, Poland

Dr Krzysztof Ślachciak (ur. 1983) - artysta fotograf, kurator i popularyzator fotografii, autor i uczestnik przeszło 90 wystaw, członek Związku Polskich Artystów Fotografików, stypendysta Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, absolwent Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza i Uniwersytetu Ekonomicznego w Poznaniu, pracownik dydaktyczno-naukowy Wydziału Architektury Politechniki Poznańskiej, gdzie między innymi prowadzi zajęcia z Fotografii i Psychofizjologii Widzenia, opiekun Koła Naukowego FotoLAB, Dyrektor Kreatywny ds. Fotografii poznańskiej Galerii Sztuki Rozruch oraz Wiceprezes Okręgu Wielkopolskiego ZPAF.

Strona autorska:

<https://impurephotography.eu>

Dziwne widoki miasta

Abstrakt

Autor artykułu analizuje metody wykonywania fotografii architektonicznej na przykładach prac Romana Stefana Ulatowskiego oraz opisuje jego związki z doświadczeniem bezpośredniego odbioru obiektu architektonicznego. Korzystając ze źródeł oraz doświadczeń własnych opisuje rolę korekcji perspektywy w dysonansie między doświadczeniem bezpośrednim a oglądaniem fotografii. Istotną dla artykułu jest droga, jaką przemierza wizerunek architektury od wizji poprzez projekt, realizację i ponowną rejestrację na płaszczyźnie fotografii. Ważna dla niniejszych rozważań mechanika powstawania projekcji na materiale światłoczułym staje się pretekstem do omówienia motywacji fotografującego w znalezieniu kompromisu między obrazem a rzeczywistością.

Słowa kluczowe: Roman Ulatowski, zniekształcenia, miasto, obrazowanie miasta, architektura, fotografia

Strange views of the city

Abstract

The author of the article analyzes the methods of architectural photography using examples of works by Roman Stefan Ulatowski and describes its connection with the experience of directly perceiving an architectural object. Utilizing sources and personal experiences, the author discusses the role of perspective correction in the dissonance between direct experience and viewing a photograph. The article focuses on the journey of the architectural image from vision, through design, to realization, and its re-registration in the photographic plane. The mechanics of image formation on photosensitive material, which is significant to these considerations, serves as a pretext to discuss the photographer's motivation in finding a compromise between the image and reality.

Keywords: Roman Ulatowski, distortion, city, city imaging, architecture, photography

Dziwne widoki miasta

Krzysztof Ślachciak

Politechnika Poznańska

ORCID 0000-0002-6647-1548

DOI 10.48239/ISSN123266824604

Zeszyty Artystyczne

nr 2 (46)/2024, s. 77-93

Wstęp

Gdy niedoświadczony, ale ciekawskie oko przemierza przepastne archiwa fotografii Poznania autorstwa Romana Stefana Ulatowskiego, poza zachwytem nad wizerunkami miejsc i zabytków okresu międzywojennego, może dostrzec też w nich coś dziwnego. Dziwność ta dotyczy w szczególności obrazów obiektów wysokich, fotografowanych z bliska, z poziomu ulicy lub wewnątrz, gdzie ściany pomieszczeń znajdowały się blisko obiektywu. Mózg za tym okiem ukryty nie potrafi wskazać powodu tego dysonansu: z jednej strony zachwyca się wspaniałymi technicznie fotografiami, z drugiej strony podświadomie zdaje sobie sprawę, że na żywo nie da się tak obejrzeć miasta. To oko i mózg należą zapewne do jednego z najlepszych naukowców na świecie – ciągle zadającego pytania dziecka. Dorosły, ale nieszkolony w patrzeniu mózg niczemu się nie dziwi. Przyzwyczyił się, że architektura „musi być prosta”, przecież ściany takie właśnie są. Ten mózg to wie, bo sam sprawdził, poza tym widział na pocztówkach, wizualizacjach, planach, rysunkach, w gazetach, Internecie i telewizji. Nie zadaje pytań, wie, że patrzy na zdjęcie – wizerunek „zdjęty”, a więc prawdziwy. Jednak doświadczony, szkolony w patrzeniu oko wie, że powodem dysonansu dziecka jest korekcja perspektywy, tym silniejsza, im wyższy obiekt, tym silniejsza, im z niższego pułapu go obserwujemy. Patrząc niedokładnie można ulec wrażeniu, że linie okien i ścian rozszerzają się ku górze, przypatrując się jednak widać, że tak nie jest. Linie są proste, równoległe do krawędzi kadru, wszystko jest idealnie równe, tak jak w rzeczywistości, tak jak zapewne było na projekcie. Skąd więc ten dysonans? Dlaczego miasto na fotografii wydaje się tak inne?

Wizerunek obiektu architektonicznego przemierza ciekawą drogę. Pierwszym jego etapem jest wyobrażenie architekta uwzględniające doświadczenie odbiorcy: oglądającego, odwiedzającego, przechodzącego obok, mieszkającego czy w nim pracującego. Drugim etapem jest projektowanie, podczas którego

architekt weźmie pod uwagę proporcje, umiejscowi postać człowieka wobec budynku, zadziała skalą, światłem, proporcjami i perspektywą, weźmie też pod uwagę miejsce obserwacji obiektu, wpasuje go w otoczenie, linię zabudowy¹. Jednocześnie ścisłość przedsięwzięcia architektonicznego sprawi, że powstałe rysunki, a później projekt będą traktować perspektywę tak, jakby wybór punktu obserwacji narysowanych form był nieograniczony przestrzennie. Gdy projekt zostanie zrealizowany, bezpośrednie doświadczenie budynku uwzględni wszelkie zniekształcenia perspektywiczne, choć oko przeciętnego odbiorcy nie odbiera tego w pełni, gdyż z własnego doświadczenia wie on, że budynki są przecież proste. Dysonans ten musi z kolei uwzględnić fotograf, który biorąc do ręki aparat poszukuje punktu widzenia, który da mu możliwość uchwycenia budynku z możliwie niewielkimi zniekształceniami, choć często, z konieczności, z użyciem obiektywu szerokokątnego.

Budynek więc istnieje, jest realnym, namacalnym obiektem, powstał na podstawie wyobrażenia zbudowanego na doświadczeniu obserwacji przestrzeni, zamkniętego później w również realnie istniejący projekt. Budynek ten jest doświadczany, dotykany, oglądany i na podstawie tego powstaje fotografia negocjująca między doświadczaniem a projektem. Na żadnym etapie tej drogi wizerunek obiektu nie oddaje jego cech w pełni. Fotografia, mózg połączony z okiem czy papier nie mają mocy go „udokumentować”. Każde z tych przedstawień jest wyjątkowe, a fotograficzne wydaje się najbardziej dziwne.

Miasto Romana Stefana Ulatowskiego

Okres po Wielkiej Wojnie w Polsce był czasem odbudowy. Jeszcze chwilę wcześniej rozbite przez zaborców państwo polskie potrzebowało nie tylko unifikacji, ale również własnej, spójnej tożsamości. To czas łączenia środowisk, czas początku budowy archiwów. W tym właśnie okresie Jan Bułhak pracował nad swoimi fotografiami miast polskich, a w Poznaniu, z tożsamym zamiarem, działał Roman Stefan Ulatowski. Jego pracę, rozpoczętą jeszcze przed odzyskaniem niepodległości, cechują wysoka staranność i sprawność techniczna. Fotografie

1 Błażej Filanowski, „Obrazy niedostrzegalnej architektury,” w: *Zakłócone spojrzenie – fotografia i strategię widzenia*, red. Łukasz Białkowski, Katarzyna Oczkowska (Muzeum Fotografii, Uniwersytet Papieski Jana Pawła II, Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN: Kraków, 2017), 106.

Ulatowskiego ukazują miasto w panoramie, w tle codziennego życia jego mieszkańców, najważniejsze obiekty architektoniczne, wnętrza zarówno budowli użyteczności publicznej, jak i sakralnej, a nawet szczegóły: rzeźby, ornamentykę, reprodukcje malarstwa i przedmioty. Swoje fotografie Ulatowski zamykał w teki – tematycznie ułożone zbiory fotografii. Można odnieść wrażenie, że jego celem była budowa kompletnego wizerunku miasta, nie pojedynczych, wyrwanych z kontekstu otoczenia wizerunków obiektów i ludzi, ale pełnego przeglądu tego, jak wyglądał Poznań.

Roman Stefan Ulatowski naukę zawodu fotografa rozpoczął w Poznaniu, jednak chcąc poszerzyć swój warsztat wyjechał szybko do Niemiec. Praktykował w znanych zakładach fotograficznych w Dreźnie, Monachium i Berlinie, które specjalizowały się w portrecie. Korzystając z muzeów, galerii i bibliotek tych miast zgłębiał swoją wiedzę o sztuce, nie tylko fotograficznej. W 1905 roku wrócił do Poznania, gdzie przez 3 lata pracował na stanowisku kierownika „Atelier Rubens”, a po trzech latach przeniósł się do Bydgoszczy, gdzie założył własny zakład „Atelier Rembrandt”. To właśnie w Bydgoszczy Ulatowski zaczął zajmować się fotografowaniem architektury. Wrócił do Poznania tuż przed wybuchem I wojny światowej, otwierając działający pod jego nazwiskiem zakład fotografii, zlokalizowany przy Placu Wolności. Od tego momentu fotografował Poznań.

Ulatowski swoje fotografie wykonywał aparatem wielkoformatowym, naświetlając negatyw przygotowany w technice bromowo-srebrowej. Oznaczało to pracę ze statywu, powolną, z namysłem, wymagającą dokładności, ale również dającą możliwość manewrowania pozycją obiektywu względem powierzchni światłoczułej. Zachowała się fotografia ratusza poznańskiego², gdzie fotograf, chcąc zmieścić obiekt w kadrze jednocześnie nie zmieniając kąta padania osi optycznej wobec fasady, uniósł optykę tak wysoko względem szklanej płyty, że na górnych krawędziach kadru zarysowała się winieta. To samo zdjęcie zdaje się być wybrzuszone pośrodku, mimo że wszystkie linie ratusza są równoległe, a kąty proste. Patrząc na wieżę ratuszową, obserwujemy otwory okienne od dołu, niemal widząc kryjący się wewnątrz sufit, z kolei patrząc na schody wejściowe na poziomie ulicy, widzimy ich płaszczyznę z góry, niemal z perspektywy

2 Wirtualne Muzeum Historii Poznania Cyryl, obiekt: CYRYL_18_1_9_0009 <https://cyryl.poznan.pl/content/archive/288/aJGEB7aobvdIRQov6zyR.jpg> (25.05.2024).

szybującego ptaka. Ulatowski musiał wykonać tę fotografię z okien kamienicy znajdującej się naprzeciwko ratusza. Tym samym był ograniczony nie tylko pozycją okna, ale również jego odległością od obiektu, co zmusiło go do użycia szerokokątnej optyki. I choć dystorsja beczkowata jest na tych fotografiach niedostrzegalna, to tak bliska odległość fotografowania sprawia, że mamy wrażenie bycia znacząco bliżej środka budowli niż jej szczytu i podstawy.



Il. 1. Ratusz poznański, fot. Roman Stefan Ulatowski, ze zbiorów Biura Miejskiego Konserwatora Zabytków w Poznaniu. Źródło: cyryl.poznan.pl (13.06.2024)

Na innej fotografii Roman Ulatowski zarejestrował wizerunek kościoła bernardynów³. Tym razem fotograf miał odpowiednio dużo miejsca aby stanąć w znacznej odległości i opisany wyżej efekt wybrzuszenia jest już o wiele słabiej dostrzegalny. Zarejestrowany budynek przypomina makietę – formę, którą można uchwycić w dłoni. W rzeczy samej przypomina rysunek architektoniczny. Oglądający nie ma poczucia skali obiektu, a efekt ten podbity jest przez niewielki format odbitki – zaledwie 12 x 17 cm.

Inny ciekawy przykład stanowi fotografia fasady międzywojennej katedry poznańskiej⁴. Ulatowski wykonał ją ze znacznej odległości, ale z poziomu ulicy,

3 Wirtualne Muzeum Historii Poznania Cyryl, obiekt: CYRYL_18_1_7_0004 <https://cyryl.poznan.pl/content/archive/292/PLy2dYLxaQeFqBR8Tast.jpg> (25.05.2024).

4 Wirtualne Muzeum Historii Poznania Cyryl, obiekt: CYRYL_18_1_7_0006 <https://cyryl.poznan.pl/content/archive/292/PLy2dYLxaQeFqBR8Tast.jpg>

i ponownie dokonał korekcji perspektywy, manewrując pozycją osi optycznej. Widz spodziewa się, że wieże katedry powinny choćby lekko schodzić się perspektywicznie ku górze. Tymczasem tak się nie dzieje, w zamian za to mózg odbiorcy zdaje się odwracać sytuację, dopytując, czy wieże te się nie rozszerzają. Fotografia ta, jak i wiele innych tego autora, jest przykładem wysokiego kunsztu technicznego, jednocześnie obrazując różnice pomiędzy spostrzeganiem przestrzeni na żywo i na fotografii.

Będąc znawcą sztuki Ulatowski na pewno zdawał sobie sprawę z tego, że spojrzenie kamery nie jest doskonałe, a rozpatrywanie powyższych fotografii wyrwanych z kontekstu całej twórczości tego artysty zdecydowanie nie oddaje mu sprawiedliwości. O świadomości i chęci ukazania doświadczenia miasta może świadczyć choćby sam fakt kompletowania tek. Ponadto wśród jego fotografii można znaleźć również przykłady, na których architektura jest jedynie tłem wydarzeń, tak jak na fotografii Nowego Rynku (dziś Plac Kolegiacki), ukazującej życie codzienne na tle Fary, a nawet ludzi patrzących wprost w obiektyw pracującego artysty.

Projekcja

Zawierającymi się w rozumieniu *obrazu złożonego z czynników danych a priori* Stefana Wojneckiego⁵ są niewątpliwie wszelkie fotografie powstałe na podstawie projekcji światła. Innymi słowy większość obrazów fotograficznych można rozumieć jako zapisane projekcje wycinków rzeczywistości, przy czym owa projekcja ma znaczenie zarówno metaforyczne, jak i fizyczne. Na potrzeby dalszych rozważań w niniejszym tekście weźmiemy jednak pod uwagę jedynie to drugie znaczenie. Wybór ten wynika z faktu, że omawiana dziwność, nierealność fotografii, jest konsekwencją właśnie tego zjawiska – projekcji. Co jeszcze ciekawsze, zjawisko to stanowi również podstawę procesu widzenia jako pierwsze działanie oka dostarczające później odpowiednimi kanałami nerwowymi informacji do mózgu. Stąd właśnie Stefan Wojnecki zaliczał obraz widzialny i fotografię do tej samej kategorii *obrazów impulsograficznych*⁶.

pозnan.pl/content/archive/292/nTBHrxjDbTmuo4x7RHut.jpg (25.05.2024).

5 Stefan Wojnecki, *Moja teoria fotografii* (Poznań: ASP w Poznaniu, 1999), 4.

6 Stefan Wojnecki, *Fotografia – gwiazda podwójna kultury* (Poznań: Akademia Sztuk Pięknych, 2007), 202.

Płaszczyzna materiału światłoczułego w aparacie fotograficznym nadaje projektowanemu na niej obrazowi charakterystyczne cechy. Jeśli oś optyczna ułożona jest pod kątem 90 stopni do środka tej płaszczyzny, obraz wydaje się ludzkiemu mózgowi dość znajomy – podobny do sposobu, w jaki soczewka oka projektuje obraz świata na siatkówce. Jeśli obserwowana płaszczyzna, np. ściany, również znajduje się pod kątem 90 stopni do osi optycznej i trafia w sam jej geometryczny środek, a odległość przedmiotowa jest odpowiednio duża, zarejestrowane zniekształcenia perspektywiczne mogą być niewykrywalne dla ludzkiego oka. W zawodowej fotografii architektonicznej taka konfiguracja wydaje się najbardziej pożądaną, niestety warunki naturalne bardzo rzadko pozwalają na takie ustawienie aparatu. Najczęstszymi problemami są: brak możliwości odpowiedniego uniesienia kamery, zbyt krótka, możliwa odległość przedmiotowa czy niemożność ustawienia się naprzeciw fotografowanej płaszczyzny. Chcąc utrzymać opracowane przez Filippo Brunelleschiego zasady, fotografowie mანewrują pozycją i kątem osi optycznej wobec płaszczyzny obrazowania, korygując w ten sposób zniekształcenia perspektywy. O ile jednak w epoce renesansu, jak i w epokach po niej następujących, aż do wynalezienia fotografii, ten sposób obrazowania mógł negocjować między koniecznością ukazania kątów prostych oraz wyobrażeniem zbudowanym przez mózg człowieka, to posiadający określony w fizycznej przestrzeni punkt widzenia obraz fotograficzny zmuszony jest pokazać projekcję dokładnie taką, jaką optyka rzutuje na materiał światłoczuły. Z tego też względu, pomimo utrzymania kątów prostych, fotografowane obiekty mogą mieć zaburzone proporcje. Należy tu też zaznaczyć, iż istnieje kontrowersyjna hipoteza, że Brunelleschiemu w odkryciach pomógł wynalazek lustra wklęsłego, który z fizycznego punktu widzenia stanowi soczewkę, za pomocą której można dokonywać projekcji obrazu⁷.

Co więcej – odbiorcy architektury w taki sposób nie widzą. Obraz obserwowany, tak samo jak i późniejsze wyobrażenie, jest w gruncie rzeczy syntezą doświadczeń. Wielkość obszaru ostrego widzenia na siatkówce odpowiada mniej więcej wielkości paznokcia widzianego z odległości wysuniętego ramienia⁸. Ponadto siatkówka oka nie jest powierzchnią płaską, a delikatnie wklęsłą. Wraże-

7 David Hockney, *Secret Knowledge* (London: Thames & Hudson, 2014), 212.

8 Piotr Francuz, „Oko-Mózg-Sztuka prof. Piotr Francuz,” wykład, *Wszechnica FWW*, 15.12.2014. <https://youtu.be/HLfpP-Ustw8?si=ZqSHPh8sV3BxGT0k> (26.05.2024).

nie wzrokowe samo w sobie stanowi więc interpretację sygnałów nerwowych wysyłanych przez czopki i pręciki do pola projekcyjnego naszego mózgu. Jeśli więc coś w przestrzeni jest proste, a widzimy to pod kątem, nasze wyobrażenie staje się syntezą obu informacji. Widziane zniekształcenie w takim wypadku rzadko wpłynie na wrażenie spostrzegania. Jeśli jednak obserwujemy fotografię, gdzie skorygowano perspektywę, zarejestrowany obiekt może wydawać się dziwny. Dziwność ta jest zauważalna pomimo tego, że tego typu zniekształcenie wcale nie jest kompletnie obce zmysłowi wzroku, funkcjonuje jednak na jego peryferiach. Aby się to tym przekonać, wystarczy skierować wzrok pod kątem 90 stopni na wysoki obiekt architektoniczny i nie zmieniając punktu fiksacji wzroku zwrócić uwagę na podstawę bądź szczyt obiektu. Obszar ten będzie się naturalnie znajdował poza strefą ostrego widzenia, ale podobieństwo do skorygowanej perspektywy będzie dostrzegalne. Dzięki temu prostemu eksperymentowi widać, że owa „dziwność” wcale nie jest nienaturalna, a dostrzegalna przez nas, choć w sposób marginalny.

Jako widzowie jesteśmy przyzwyczajeni do perspektywy Brunelleschiego, co by się jednak stało, gdybyśmy spróbowali stworzyć obraz przestrzeni bliższy doświadczeniu odbiorcy? Stosując pewne uproszczenia można zaryzykować stwierdzenie, że taka fotografia powinna być syntezą obrazów uwzględniających punkty fiksacji otoczone obszarem ostrego widzenia i rozchodzące się z nich na zewnątrz pola nieostrości, odpowiadające widzeniu peryferyjnemu. Każdy z obrazów musiałby być zindywidualizowany dla konkretnego obserwatora oraz uwzględniać ruch głowy bądź całej postaci, ukazując paralaksę. I choć stanowić to może ciekawy eksperyment, to nie daje on tak dużej wolności spojrzenia widzowi, jak tradycyjny sposób obrazowania przestrzeni, i może być raczej nieczytelny.



Il. 2. Kolaż wyobrażonych punktów fiksacji – praca własna

Negocjowanie między doświadczeniem a fotografią

W języku polskim określając fotografię często używamy potocznego słowa *zdjęcie*, rozumiejąc je jako *zdejmowanie wizerunku*. Słuszność tego założenia jest co najmniej dyskusyjna, gdyż ów wizerunek, ograniczając się na potrzeby niniejszych rozważań jedynie do wizualności, jest zawsze subiektywny – inny dla każdego doświadczającego. Co więcej: fotografia wcale go nie obiektywizuje. Medium to jest niewolnikiem punktu widzenia, kadru, rejestrowania całości projekcji naraz, w jednym momencie, i jak pisał Vilém Flusser, „zastępowania wydarzeń stanami rzeczy”⁹. Ta ostatnia cecha wydaje się na pierwszy rzut oka dokładnie tym, o co chodzi w fotografii architektury, w końcu ma ona ująć właśnie stan rzeczy. Gdy jednak wziąć pod uwagę to, że akt obserwacji sam w sobie jest wydarzeniem, sam w sobie dzieje się w czasie i składa się z wielu różnych perspektyw, paralaks, punktów fiksacji i zbliżeń, zauważymy, że flusserowski „stan rzeczy” to w gruncie rzeczy uproszczenie – wyłożenie naraz, z jednego punktu widzenia, wszystkich elementów projekcji. Przystają być istotne doświadczenia, a ich miejsce zajmują relacje między elementami sfotografowanego obiektu. Fotografia architektury nie tylko spłaszcza kompozycję przestrzenną do wymiarów wysokości i szerokości, ale również ją wykrzywia. Nawet nie biorąc pod uwagę dystorsji beczkowatej, spojrzenie w sposób niemożliwy do uchwycenia dla ludzkiego oka, choć z perspektywy widza zmienia proporcje budowli, tworzy obraz przytłaczający, nienaturalnie prosty lub zminiaturyzowany. Znaczącą większość obiektów architektonicznych widz ogląda fragmentarycz-

⁹ Vilém Flusser, *Ku filozofii fotografii*, przeł. Jacek Maniecki (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2015), 43.

nie, składając swoje wyobrażenie z punktów fiksacji, poruszając się względem budynku, wchodząc do niego, zauważając szczegóły i ogólny kontekst. Można odnieść wrażenie, że to właśnie próbował naśladować Roman Stefan Ulatowski, tworząc swoje teki uwzględniające fotografie architektury, wnętrz, szczegółów i obiektów.

Przegląd strategii widzenia miasta w swoim tekście pt. *Fotografia i miasto – dyskurs spojrzenia*, opublikowanym w ramach publikacji *Miasto w Sztuce – sztuka miasta*¹⁰, zaproponowała Marianna Michałowska. Wyróżnia ona widzenie panoramiczne – dyscyplinujące, z ponad poziomu ulicy, pokazujące charakterystyczne dla danego miasta „znaki”. Dalej opisuje doświadczającego miasta *flâneura* i podglądacza *voyeura*. Zwraca także uwagę na rolę kamer CCTV, kamerek internetowych wprowadzających w intymny świat mieszkańców, a nawet technologii skanujących, opierających się na spacerach wirtualnych i fotografii satelitarnej. W zaproponowanym przeglądzie można dostrzec wyraźny podział na wyabstrahowane, nieangażujące sposoby patrzenia oraz takie, które nie tylko są zbliżeniami, ale również angażują fotografa, a za jego pośrednictwem odbiorcę, którzy wspólnie stają się agentami wydarzeń. Obraz miasta bowiem to nie tylko jego widoki, ale również funkcjonujące w jego kontekście zjawiska społeczno-kulturowe, zarówno te reprezentacyjne, jak i na co dzień ukryte, których dostrzeżenie wymaga odwiedzin miejsc, gdzie wchodzący staje się elementem teatru. I choć na początku niniejszego tekstu narzucony został rygor spojrzenia, wizerunku budynków i miejsc, to nie można nie zauważyć, że miasto jest żywym organizmem. Marianna Michałowska, odnosząc się do zamieszczonego w tej samej publikacji tekstu Johna Tagga, wyróżnia jako najważniejsze dyskurs estetyczny, społeczno-polityczny, dyskurs feministyczny, na który nakładają się również dyskursy rasowe i mniejszości kulturowych¹¹. Z punktu widzenia niniejszych rozważań jest to o tyle istotny wątek, że na sposób patrzenia, dostrzegania architektury ma również wpływ ogólne pojęcie o miejscu, jego *genius loci*. Zanim obserwator w ogóle zobaczy budynek, czy to w rzeczywistości, czy na fotografii, może mieć co do niego pewne oczekiwania czy uprzedzenia. To one będą częściowo rządziły wzrokiem, kazały szukać tego, czego mózg oczekuje.

10 Marianna Michałowska, „Fotografia i miasto – dyskurs spojrzenia,” w: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. Ewa Rewers (Kraków: TAIWPN Universitas, 2010), 415.

11 Michałowska, „Fotografia i miasto...,” 428.

Podsumowanie

Relacja pomiędzy fotografią a obiektem przestrzennym jest skomplikowana. Z jednej strony projekcja na materiale światłoczułym zmusza go do rejestracji jakiegoś wizerunku, z drugiej strony zafiksowany punkt widzenia nie ma szans oddać pełni jego cech, o doświadczeniu w ogóle nie wspominając. W swoich ograniczeniach jednak fotografia daje pewną wolność patrzenia. Rejestrując obiekt w pełni i naraz pozostawia odbiorcy akt jego obserwacji z tego konkretnego punktu widzenia. Relacje między jego elementami definiuje już mózg odbiorcy, a nie pierwotnego obserwatora – fotografa z kamerą w dłoni. Sposoby obrazowania obiektu przestrzennego z formalnego punktu widzenia można podzielić co najmniej na trzy kategorie. *Odbicie*, gdzie celem fotografującego jest jak najwierniejsze oddanie struktury obiektu lub przestrzeni, jej zaprojektowanego czy zastanego wizerunku. To podejście można dostrzec w fotografiach Romana Ulatowskiego, ale jego rozwinięciem będzie też słynna panorama San Francisco Eadwearda Muybridge’a z 1877 roku, a współcześnie fotografia dronowa i panoptyczne spojrzenie Google Maps i Street View. *Doświadczenie*, gdzie tematem jest zbliżenie, faktura, doświadczenie obcowania. W tej kategorii znajdziemy miejską fotografię wernakularną, fotografię uliczną i reportaż. Obie te kategorie w połączeniu mają szanse stworzenia pełnej, choć wciąż subiektywnej wizji miejsca. Ciekawym zestawieniem obu może być zestaw, a może zbiór zestawów, pt. *Jaka piękna katastrofa* Adriana Wykroty, gdzie, jak pisze sam autor, „dokument miesza się z subiektywnością, intymnością i abstrakcją”¹². Przyszłość tego przedsięwzięcia należy zapewne do algorytmów generatywnej Sztucznej Inteligencji, które na podstawie danych mogą uwolnić oglądającego z niewoli punktu widzenia i zaproponować doświadczenie znane dotąd z rzeczywistości wirtualnej. Trzecim, choć najmniej istotnym dla niniejszych rozważań, ale wartym zauważenia sposobem są *przetworzenia*, gdzie gotowy obraz naznaczony jest silnym subiektywizmem. Takie podejście w kontekście miasta Poznania zaprezentował Ryszard Horowitz w albumie *Poznańskie impresje*¹³. Innym, ale już pozapoznańskim przykładem są prace Krzysztofa Pruszkowskiego z cyklu *Konstrukcja Materializacji Konceptu*, gdzie autor, stosując zaawansowaną

12 Adrian Wykrota, „Jaka piękna katastrofa,” *Adrianwykrota.com*, https://adrianwykrota.com/pl/portfolio_page/katastrofa/ (25.05.2024).

13 Ryszard Horowitz, *Poznańskie impresje* (Poznań: Wydawnictwo Miejskie Poznań, 2011).

multiekspozycję nazywaną fotosyntezą, tworzy zupełnie nowe, oderwane od pierwotnych wizerunków obiektów, prace.

Tytułowa dziwność ma więc swoje podstawy w różnicy między doświadczeniem a obrazowaniem. Żaden z widoków architektury nie jest i nie może być tożsamy z kompleksowością procesów widzenia. I choć Jacek Dukaj pisał, że „fotografia jest pierwszym medium bezpośredniego transferu przeżyć”¹⁴, to być może jako widzowie jesteśmy skazani na akceptację tego, że w istocie stanowi ona uproszczenie pierwotnego doświadczenia, ale zarazem doświadczenie całkiem nowe.

Summary

Strange views of the city

The author of this article analyses methods of photographing architecture on the basis of Roman Stefan Ulatowski's work and describes its relationship to the experience of direct perception of an architectural object. Using source texts and his own experience, the author describes the role of perspective correction in the dissonance between the direct experience and the viewing of photography. Important for the article is the path travelled by the image of architecture from the vision through design, implementation, and re-registration through photography. The mechanics of the formation of a projection on light-sensitive material, crucial for these considerations, becomes a pretext for discussing the photographer's motivation in striking a compromise between image and reality.

Introduction

The photographic image of a city differs from its direct experience and from blueprint drawings. Direct experience is a collage of experiences, while the latter is created without taking into account the spatial constraints that affect the possible choice of viewpoints. The building, therefore, exists; it is a real, tangible object based on an imaginary idea built on the experience of observing the space which is later encapsulated in an equally real and existent design. The building is experienced, touched, looked at, and is the object photographed, its photograph being a negotiation between experience and design. At no stage of this

path does the image of the object fully reflect its characteristics. Photography, the brain connected to the eye or paper do not have the capacity to 'document' it. Each of these representations is unique, and the photographic one seems the most peculiar.

Roman Stefan Ulatowski's city

The period after the Great War in Poland was a time of reconstruction. Only a short while earlier, the Polish state, shattered by the partitioners, needed not only unification, but also its own coherent identity. It was a time of unification, a time of the beginning of the construction of archives. It was during this period that Jan Bułhak worked on his photographs of Polish cities; in Poznań the same was true of Roman Stefan Ulatowski.

Ulatowski took his photographs with a large-format camera, exposing a negative prepared in bromine-silver technique. This meant working from a tripod, slowly, with thought, requiring precision, but also the possibility of manoeuvring the position of the lens in relation to the photosensitive surface. One surviving picture of the Poznań City Hall shows the efforts of the photographer, who wished to frame the object without changing the angle of the optic axis vis-à-vis the façade¹⁵. For this reason, he raised the optics so high with respect to the glass plate that a vignette is outlined in the upper part of the frame. The same picture seems bulging in the centre even though all the lines of the city hall are parallel and the angles right. Looking at the city hall tower, we observe the window openings from below, almost seeing the ceiling hiding inside; looking at the entrance stairs at street level, we see their plane from above, almost from the perspective of a gliding bird. Ulatowski had to take this photograph from the windows of the tenement opposite the city hall. Thus, he was limited not only by the position of the window, but also by its distance from the object, which made him use a wide-angle lens. And although lens barrel distortion is imperceptible in these photographs, this photographic distance gives the impression of being significantly closer to the centre of the building than to its top and base.

15 Cyril Virtual Museum of the History of Poznań, object: CYRYL_18_1_9_0009 <https://cyryl.poznan.pl/content/archive/288/aJGEB7aobvdIRQov6zyR.jpg> (25.05.2024).

Projection

Stefan Wojnecki's *images made up of a priori factors*¹⁶ represents no doubt all the photographs created through light projection. In other words, most photographic images can be seen as recorded metaphorical and physical projections of fragments of reality.

The plane of light-sensitive material in a camera gives the image projected onto it its distinctive features. If the optical axis is aligned at 90 degrees to the centre of this plane, the image appears quite familiar to the human brain. If the observed plane is also aligned at 90 degrees to the optical axis and hits the geometric centre of the plane itself, and the subject distance is sufficiently large, the registered perspective distortion may be undetectable to the human eye. In professional architectural photography, this setup seems the most desirable. Unfortunately, natural conditions very rarely allow such a camera alignment. Photographers manoeuvre the position and angle of the optical axis in relation to the imaging plane, thus correcting perspective distortions. However, while in the Renaissance, as well as in the eras following it until the invention of photography, this mode of imaging could negotiate between the need to show right angles and the image constructed by the human brain, having a point of view defined in physical space, the photographic image is forced to show the projection exactly as the optics project onto the photosensitive material. Therefore, despite the right angles, the photographed objects may have distorted proportions.

Negotiating between experience and a photograph

The medium of photography is a slave to the point of view, to the frame, to capturing the entirety of a projection at once, in a single moment, and, as Vilem Flusser observed, "replacing events with states of affairs"¹⁷. The last feature seems at first sight what really matters in the photography of architecture; after all, it is supposed to capture a state of affairs. However, when we consider that the act of observation is itself an event, taking place in time and consisting of many different perspectives, parallaxes, fixation points, and close-ups, we see

16 Stefan Wojnecki, *Moja teoria fotografii* (Poznań: ASP w Poznaniu, 1999), 4.

17 Vilém Flusser, *Ku filozofii fotografii*, tłum. Jacek Maniecki (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2015), 43.

that Flusser's "state of affairs" is essentially a simplification, a lining up of all the elements of projection at once, from a single point of view. Experiences cease to be relevant and are replaced by relationships between the elements of the photographed object. Architectural photography not only flattens the spatial composition to the dimensions of height and width, but also distorts it. Even without taking barrel distortion into account, the gaze alters the proportions of the building in a way that is impossible for the human eye to grasp, albeit it creates an image that is overwhelming, unnaturally straight or miniaturised from the viewer's perspective.

Summary

The relationship between photography and the spatial object is complex. On the one hand, projection onto light-sensitive material forces it to register some kind of image. On the other hand, a fixated point of view has no way of conveying its full qualities, let alone experience. In its limitations, however, photography offers a certain freedom of vision. By recording the object fully and all at once, it leaves the viewer with the act of observing it from that particular point of view. The relationships between its elements are defined by the brain of the viewer, rather than that of the original observer.

The titular strangeness is thus grounded in the difference between experience and imaging. No view of architecture is or can be identical to the complexity of the processes of seeing. While Jacek Dukaj wrote that "photography is the first medium of the direct transfer of experience"¹⁸, perhaps as spectators we are doomed to accept the fact that in reality it is a simplification of the primary experience and a novel experience itself.

18 Dukaj, *Po piśmie*, 220.

Bibliografia

Dukaj, Jacek. *Po piśmie*. Wydawnictwo Literackie: Kraków, 2021.

Filanowski, Błażej „Obrazy niedostrzegalnej architektury.” W: *Zakłócone spojrzenie – fotografia i strategię widzenia*, red. Łukasz Białkowski, Katarzyna Oczkowska. Muzeum Fotografii, Uniwersytet Papieski Jana Pawła II, Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN: Kraków, 2017.

Flusser, Vilém. *Ku filozofii fotografii*. Tłum. Jacek Maniecki. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2015.

Francuz, Piotr. „Oko–Mózg–Sztuka prof. Piotr Francuz.” *Wszechnica FWW*, 15.12.2024. <https://youtu.be/HLfpP-Ustw8?si=ZqSHPh8sV3BxGT0k> (26.05.2024).

Hockney, David. *Secret Knowledge*. London: Thames & Hudson, 2014.

Horowitz, Ryszard. *Poznańskie impresje*. Poznań: Wydawnictwo Miejskie Poznania, 2011.

Michałowska, Marianna. „Fotografia i miasto – dyskurs spojrzenia.” W: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. Ewa Rewers. Kraków: TAiWPN Universitas, 2010.

Wirtualne Muzeum Historii Poznania Cyryl, <https://cyryl.poznan.pl> (25.05.2024).

Wojnecki, Stefan. *Moja teoria fotografii*. Poznań: ASP w Poznaniu, 1999.

Wojnecki, Stefan. *Fotografia – gwiazda podwójna kultury*. Poznań: Akademia Sztuk Pięknych, 2007.

Wykrota, Adrian. „Jaka piękna katastrofa.” *Adrianwykrota.com*, https://adrianwykrota.com/pl/portfolio_page/katastrofa/ (25.05.2024).

ZA

Zeszyty Artystyczne
nr 46 / 2024 / rok XXXIII
ISSN 1232-6682

Redaktorka prowadząca
Hanna Grzeszczuk-Brendel

Redaktorka naczelna
Ewa Wójtowicz

Zespół redakcyjny
Magdalena Kleszyńska
Izabela Kowalczyk
Justyna Ryczek
Marta Smolińska

Sekretarzynie redakcji
Karolina Rosiejka

Skład i projekt graficzny
Mateusz Janik

Korekta
Joanna Fifelska, Filologos

Kontakt
<https://za.uap.edu.pl>
zeszyty.artystyczne@uap.edu.pl

Wydawca
Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu
Aleje Marcinkowskiego 29
60-967 Poznań

<https://uap.edu.pl/>
+48 61 855 25 21

Wydział Edukacji Artystycznej
i Kuratorstwa

<https://za.uap.edu.pl>

© Copyright by Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu,
2024

Wersją pierwotną czasopisma jest wersja
drukowana.

Nakład: 100 egz.

Druk

MJP Drukarnia Poterscy Sp. j.
ul. Romana Maya 30
61-371 Poznań

UAP | POZNAŃ

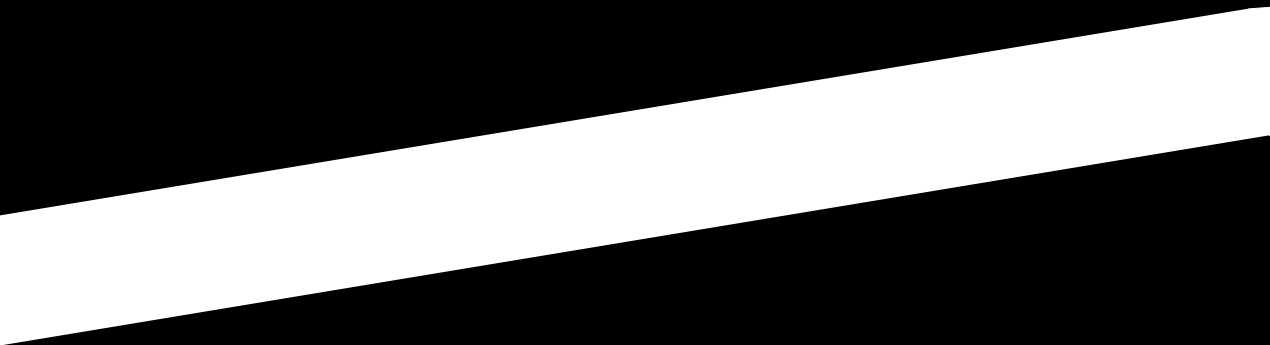


WYDZIAŁ EDUKACJI
ARTYSTYCZNEJ I KURATORSTWA

ABAKANOWICZ
UNIVERSITY

Ilustracja na okładce:

Berlin, plan mieszkania w kamienicy
czyższej ok. 1896 (Eberstadt R.,
*Handbuch des Wohnungswesen
und der Wohnungsfrage*, Jena 1909)



nakład 100 egz.

ISSN 1232-6682

