

Marek Domański
CAMERA LUCIDA

ISBN

978-83-66037-64-9

Akademia Sztuk Pięknych
im. Władysława Strzemińskiego
w Łodzi 2020

Marek Domański
Camera Lucida
Motyl UŁ, ul. Sienkiewicza 21, Łódź 2020

Marek Domański

Camera Lucida



Na przełomie siermiężnych lat 80. i 90. XX wieku album opracowany przez Bohumira Mraza¹ był jak posłaniec z innego świata. Ekskluzywnie wydany, z płócienną okładką, na której widniało wytłoczone jedno słowo INGRES. Kiedy dostałem go od ojca, byłem studentem drugiego roku studiów na Wydziale Grafiki i Malarstwa Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi (obecnie ASP) i od kilku lat uczyłem się rysunku z natury. Doskonałe reprodukcje w dużym formacie pozwalały studiować precyzyjną kreskę mistrza. Ta perfekcyjność w odwzorowywaniu kształtu, pewność prowadzonych linii granicząca z doskonałością, bez śladów prób i błędów były niewiarygodne. Artysta jawił się jako cudowne medium przenoszące trójwymiarowe fenomeny na dwuwymiarową płaszczyznę papieru z nadludzką sprawnością. Czułem, że wchodzi tu w rachubę jakiś czynnik „nie-ludzki”, który identyfikowałem z talentem lub geniuszem mistrza. Moje próby powtórzenia tych wyczynów kończyły się niepowodzeniem. Jednocześnie fascynowała mnie nadzwyczajna zdolność odwzorowania, niemal kalkowania obrazów z siatkówki oka na papier. Taką zdolność uobecniania rzeczywistości w obrazie wówczas ofiarowywał mi tylko mój Pentax K1000. Wychowany w romantycznym kulcie artysty nie byłem w stanie wyobrazić sobie, że kryje się za tym coś innego niż nadzwyczajny talent. Nie zwróciłem uwagi na fakt, że wczesne rysunki Ingesa były pozbawione tej szczególnej pewności i precyzji linii oddzielających światła od cieni. Jego umiejętności w pewnym momencie osiągnęły zawrotny poziom i dawały mu rodzaj powtarzalności rezultatów, co można było uznać za „styl”. W syntetycznym opracowaniu Bohumir Mraz wskazywał na wpływ teorii Emerica Davida na twórczość Ingesa. „Na pierwsze miejsce wysuwało się nie tyle powtarzanie przyjętego ideału piękna, ile studiowanie natury. Tak powstała sztuka

¹ Bohumir Mraz, *Ingres. Rysunki*, Arkady, Warszawa 1989.

staje się wiarygodna i dostarcza prawdziwie silnych przeżyć.” (Mraz s. 9) Ingres był krytykowany za odcięcie się od klasycznych wzorów swojego mistrza Davida. Mnie jednak nie interesowało wówczas ani piękno, ani wzniosłość jego prac. Moją uwagę przykuwała precyzja szkicowych partii rysunków. Zwykle wypracowanych światłocieniowo, z fotograficzną dokładnością, gdzie głowie modelu towarzyszą uproszczone, ale perfekcyjnie osadzone, jakby przygotowane do dalszej obróbki, partie ubrań z pozbawionymi szczegółów cieniami. Później podobnie opracowane kontury znalazłem w portrecie młodego Thomasa More’a autorstwa Hansa Holbeina i rysunkach Henry’ego Foxa Talbota. Lata 1820-1824 Ingres spędził we Florencji – jednym z głównych ośrodków renesansowej rewolucji. Może wówczas zauważył w obrazach mistrzów to, czego nie można osiągnąć nieuzbrojonym okiem: doskonałość perspektywy, desenie tkanin podążające za formą fałd czy wręcz operowanie głębią ostrości. Artyści renesansu używali różnych urządzeń wspomagających oko i rękę. W tym okresie nastąpiło ustanowienie jednego z kluczowych dla naszej kultury dyskursów określanych przez Martina Jaya² i Michela Foucaulta mianem *scopic regime*. To wówczas dzięki teoretycznym założeniom perspektywy, opracowanym przez Filippa Brunelleschiego, koncepcji kadru – okna Albertiego i wielu doświadczeniom z *camera obscura*, ukształtował się współczesny wzorzec percepcyjny. Jego podstawowym warunkiem jest obserwacja jednym, unieruchomionym okiem. Dynamiczna, wielopunktowa i rozciągnięta w czasie obserwacja zanikła. Obrazy narracyjne, podobne do komiksowych plansz, zostały zastąpione przez fotograficzną statyczność. Giorgio Vasari w pierwszym podręczniku historii sztuki „Żywoty najślawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów” pisał: „...wynalazł Alberti coś podobnie cennego

(do techniki druku Gutenberga), a mianowicie, jak rozjaśniać perspektywę, zmniejszać postacie, a także jak małe przedmioty powiększać i jeszcze raz powiększać”³. Zapewne nie chodziło tu o *camera obscura*, która była powszechnie znana, ani o narzędzia mechaniczne bazujące na konstrukcji cyrkla lub pantografu. Ponieważ w opisie pada słowo „rozjaśniać”, można założyć, że chodziło o urządzenie optyczne ze zwierciadłami lub soczewkami, które były już wówczas w powszechnym użyciu. Bez względu na konstrukcję, możemy śmiało uznać słowa Vasariego za kolejne potwierdzenie teorii o optycznych źródłach renesansowej rewolucji. Dziś wiemy o istnieniu wielu tego typu urządzeń, jak choćby opisany i narysowany przez Dürera *Perspective Apparatus graticola*. Znamy również nazwiska wynalazców: Johannes Keplera, Jamesa Watta, który skonstruował mechanizm do przerysowywania brył na papier, Corneliusa Varleya, który wynalazł teleskop graficzny, czy Williama Hyde’a Wollastona, który w 1807 roku opatentował *camera lucida*. Nazwa tego używanego do dziś narzędzia znaczy „jasny pokój”, ponieważ w przeciwieństwie do *camera obscura* (ciemny pokój) nie wymaga zaciemnienia. Zasada działania nie jest oparta na projekcji, lecz na załamaniu i odbiciu promieni światła w pryzmacie. Być może dzięki temu urządzeniu Ingres mógł w pełni rozwijać swoje przekonanie, że „tylko jej [natury] naśladowanie prowadzi do sztuki.” (Mraz s. 22)

Na początku lat 90. odkryłem dla siebie inne urządzenia i inne medium: fotografię. Zdążyłem poznać klasyczne techniki srebrów i ideę fotografii w jej modernistycznym kształcie, który na początku nowego tysiąclecia odszedł w niepamięć. Zafascynowała mnie archaiczna forma aparatu – kamera otworkowa. Przez wiele lat używałem różnych, własnoręcznie wykonanych konstrukcji, w których za obiektów

² Zob. Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley 1993.

³ Giorgio Vasari, *Żywoty najślawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, PIW Kraków 1980, s. 200.

służyła blaszka z małym otworkiem. Poszukiwanie historii pinhola doprowadziło mnie do platońskiej jaskini, „Topików” Arystotelesa, Alhazena, Vitelona⁴ i Albertiego. Nie mogłem wiedzieć, że w tym samym czasie David Hockney prowadził konsekwentne śledztwo, w wyniku którego stwierdził, między innymi, że rysunki Ingresa powstały z pomocą camera lucida. W książce „Secret Knowledge. Rediscovering the lost techniques of the Old Masters”⁵, opublikowanej w 2001 roku, Hockney opisał swoje dochodzenie i szereg eksperymentów z prafotograficznymi technikami obrazowania. W poszukiwaniach na temat fotografii i malarstwa, a szerzej – historii obrazowania i kulturowych uwarunkowań ich wytwarzania, Hockney doszedł do wniosku, że fotografia jest tylko etapem na drodze rozwoju technik wytwarzania obrazów. Fotografia nie była nową formą obrazu, ale nową formą jego produkcji. Obrazy mogą występować na różnych ekranach i powstawać dzięki różnym technologiom, ale dzielenie ich według medium nie ma większego sensu. Traktowanie fotografii jako odrębnego medium straciło sens, również dzięki postępującej digitalizacji. Cyfrowe narzędzia wyparły oparte na światłoczułości soli srebra techniki i aparaty fotograficzne. Współczesna forma fotografii, nazywana postfotografią, pojawiła się dzięki rewolucji, którą można porównać do rewolucji renesansowej. Zmieniło się nie tylko medium, nasze środowisko, ale i my sami. Człowiek wyewoluował do homo photographicus – istoty, która jest fotograficznym przekątnikiem,

4 Erazm Ciołek, autor dzieła o optyce i fizjologii widzenia *Perspectivorum libri decem*, ukończonego w 1273 r., wydanego w Norymberdze w 1535 r. Dzieło było niewątpliwie znane wśród artystycznych i naukowych elit okresu renesansu.

5 David Hockney, *Wiedza tajemna. Sekrety technik malarskich Dawnych Mistrzów*, Universitas, Kraków 2006.

bez jednoznacznego rozróżnienia na producenta i konsumenta.⁶ Obrazy zatryumfowały, choć Jean Baudrillard nazwał ich nadmiar współczesnym ikonoklazmem.⁷

Nie wierzę, że świat przed fotografią wytwarzał mocniejsze obrazy niż dziś i nie godzę się z tym, że „historia obrazów to historia znikania, przemiany iluzji rzeczywistości w jej symulację”⁸. Obrazy są wciąż naszym najistotniejszym łącznikiem ze światem. Nie ma znaczenia, czy powstają samorzutnie jako zjawisko przyrodnicze, efekt ewolucji narządu wzroku, czy na skutek zawitych zabiegów technicznych. Nasze doświadczanie świata, choć uwikłane w kulturowe uprzedzenia, jest obrazowe. Powtarzam za Hockneyem, że „w równym stopniu co słowami myślimy obrazami i tak samo obrazami śnimy oraz staramy się zrozumieć ludzi i otaczający nas świat”. (Hockney s. 7) Intuicyjne rozpoznanie artysty potwierdziła w swoich badaniach Elinor Amit. Na łamach „The Harvard Gazette”⁹ stwierdziła, że zawsze gdy myślimy, jednocześnie wizualizujemy. Obrazy, choć często uproszczone, towarzyszą naszej wewnętrznej mowie.

Przez pewien czas wydawało mi się, że jestem fotografem. Było to wówczas, kiedy aktualną i wiążącą definicję fotografii można było znaleźć w encyklopedii. Obecnie zadajemy więcej pytań niż jest odpowiedzi. Można jedynie stwierdzić, że fotografia przeobraziła się na skutek licznych zmian, z których najważniejsze to: demokratyzacja, globalizacja i dema-

6 Joan Fontcuberta, *The Post-Photographic Condition* [w:] *The Post-Photographic Condition*, Joan Fontcuberta [red.], s. 12, [online] https://issuu.com/moisdelaphoto/docs/excerpts_the_post-photo_condition_dc15c1e9d234cd.

7 Jean Baudrillard, *Spisek sztuki*, Warszawa 2006, s. 51.

8 Bernd Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, Kraków 2009, s. 220.

9 Peter Reuell, *The power of picturing Thoughts*, [online] <http://news.harvard.edu>. [dostęp online: 11.11.2018]

terializacja. Transformacje te spowodowały również powstanie nowych modeli produkcji artystycznej w rzeczywistości hybrydowej. To, co fotograficzne w uniwersum obrazów, pojawia się często w nieoczekiwany sposób. Rozumienie fotografii stało się doraźne i osobiste. Chciałoby się powtórzyć za Barthesem: zatem „ja mam być miarą wiedzy fotograficznej. Co moje ciało wie o fotografii?”¹⁰. Za każdym razem kiedy chcę wykonać zdjęcie aparatem fotograficznym, muszę nacisnąć spust migawki. Moje ręce wchodzi w fizyczny kontakt z maszyną wytwarzającą obraz. Odwołanie się przez Barthesa do najbardziej „niefotograficznego”, najbardziej atawistycznego zmysłu dotyku było inspirujące. Skierowało moją uwagę na maszyny jako fizyczne obiekty obdarzone masą, fakturą, temperaturą i pewnymi predyspozycjami. Spojrzałem na swoje aparaty jak na niemych współników. Było ich wiele, niektóre urzekły mnie swoją formą, jakością lub potrzebowały ocalenia przed złomowiskiem. Każdym z nich fotografowałem. Aparaty były dla mnie ważne, choćby przez krótki czas wyznaczony jedną, może dwiema rolkami filmu. Są dla mnie czymś więcej niż zbiór motyli lub mumie wymarłych gatunków, które należy skatalogować. Są moimi współnikami w doświadczaniu rzeczywistości, co Berger ujął krótko: „widzenie poprzedza słowa”¹¹. Nie znaczy to, że fotografie znoszą pojęciowe konstrukcje, wyprzedzają je jednak, dając rodzaj natychmiastowego i pełnego doświadczenia, zanim obraz zostanie sformatowany przez pojęcia.

Aparaty wytwarzają obrazy, reprodukując jednocześnie wpisane w ich programy konwencje obrazowania. Kamery charakteryzują się pewnymi możliwościami, które nie zawsze wynikają ze świadomych założeń konstruktorów. Niekiedy pojawiają się one na skutek przypadkowych zbiegów oko-

liczności ekonomicznych, technicznych lub wynikających z mody. Niektóre aparaty lubią rozległe horyzonty, a zdjęcia studyjne nimi robione wychodzą z trudem i jakoś niepewnie. Inne doskonale radzą sobie w atelier, ale nie wpadłoby mi do głowy zabierać je na wyjazd w ramach realizacji projektu dokumentalnego. Aparaty fotograficzne są przedmiotami, a „przedmioty nie rosną na drzewach”¹². Są rezultatem twórczej aktywności ludzi działających w konkretnych warunkach społecznych, kulturowych i ekonomicznych. Trudno uwierzyć, że w świecie, w którym tak wiele uwagi poświęcamy na zdobywanie przedmiotów, tak niechętnie przyznajemy się do naszej zależności od nich, do ich wpływu na nasze życie i relacje społeczne. Bez nich bylibyśmy zupełnie bezradni, ponieważ to one umożliwiają nam twórcze oddziaływanie na otoczenie. Bez nich nie byłoby fotografii. Fotografowie są funkcjonalnymi cyborgami, czyli „fyborgami” – jak nazwał ludzi Gregory Stok, ponieważ nie możemy funkcjonować bez narzędzi, które wytwarzamy, aby zwiększyć swoje możliwości.¹³ Przedmioty nie tylko stanowią ramy naszych działań, ale także kształtują interakcje społeczne, stając się niekiedy ich „aktywnymi” uczestnikami, co szczególnie łatwo zaobserwować, patrząc na fotografujących się ludzi. Aparaty pełnią w relacjach społecznych różne, także opresywne funkcje. Mogą być protezą oka artysty lub dyktatora. „Ludzie to nie rzeczy, ale jednocześnie tam, gdzie nie ma rzeczy, nie ma też tego, co ludzkie.”¹⁴ Na przestrzeni kilkuset lat aparaty przeszły ewolucję od drewnianych skrzynek używanych przez obu Canaletto po zegarmistrzowsko

¹⁰ Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Warszawa 1996, s. 17.

¹¹ John Berger, *Sposoby widzenia*, Rebis, Poznań 1997, s. 7.

¹² Zob. Judith Attfield, *Wild Things. The Material Culture of Everyday Life*, Berg Publishers, New York 2000.

¹³ Zob. Alexander Chislenko, *Are you a cyborg?* [dostęp online: 30.10.2007], <http://www.ethologic.com/sSsha/articles/Cyborgs.rtf>.

¹⁴ Zob. Marek Krajewski, *Przedmiot, który uczłowiecza*, https://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/4_marek_krajewski_-_przedmiot_ktory_uczlowiecz.pdf.

wykonane z metalu maszyny i plastikowe automaty. Kiedyś tak podziwiane i pożądane przez amatorów fotografii, dziś przyciągają uwagę głównie kolekcjonerów. Cokolwiek pisał o ich władzy nad nami Vilem Flusser¹⁵, klasyczne aparaty doby halogenków srebra stają się zupełnie bezradne wobec medium, które je porzuciło. Te kamery, kupowane w komisach, a później za pośrednictwem Internetu, nikomu nie były potrzebne. Jednak fascynowała mnie ich różnorodność, ciekawe rozwiązania techniczne i wzornictwo. Moja relacja z nimi była bardzo osobista i czułem, że tkwi w niej coś istotnego. Aby ją przeanalizować, postanowiłem odwołać się do najbardziej fundamentalnego sposobu: rysunku.

Wykonanie cyklu rysunków zacząłem od zrobienia własnej wersji Camery Lucidy. Na początku był to kawałek szkła w czarnym pudełku, ale niedogodności związane z jego używaniem skłoniły mnie do zbudowania udoskonalonej wersji. Wyposażenie w odwracające obraz lustro pozwoliło na wygodne rysowanie „z natury”. Aparaty fotograficzne przestały być narzędziami do wytwarzania obrazów, choć wciąż można ich tak używać, a stały się pretekstem do refleksji na temat historii obrazów. Mógłbym powtórzyć z Hockneyem: „Nie interesuje mnie tu historia sztuki jako taka, ale historia robienia obrazów.” (Hockney s. 200). Nie skatalogowałem całego mojego zbioru. Lubię mieć poczucie, że nie jest on zamknięty. Aparaty fotograficzne nie są bytami biernie istniejącymi, one zdarzają się w naszym życiu. Dzięki rysowaniu doświadczyłem fotografii w nowy, nieoczekiwany sposób. Moje ciało wie teraz więcej o fotografii, jest jej bardziej świadome. Z większą pewnością mogę stwierdzić, że istotą fotografii jest fenomen reprezentacji w formie uobecnienia, którego fundamentem jest i zawsze była intencja twórcy. Na własne, doraźne potrzeby przewyciężyłem kryzys reprezentacji, tak

¹⁵ Zob. Vilem Flusser, *Ku filozofii fotografii*, Alatheia, Warszawa 1996, s. 17.

intensywnie odczuwany przez moje pokolenie, po zakwestionowaniu paradygmatu realistycznego w fotografii. Zaczynam również wątpić w słuszność twierdzenia Baudrillarda¹⁶ o słabnięciu zdolności uobecniania głębokiej rzeczywistości przez obrazy. Każdy obraz, bez względu na technikę, ma potencjał autentycznej manifestacji.¹⁷ Nie osłabia tego ani ich nadprodukcja, ani technika, ani rodzaj ekranu.

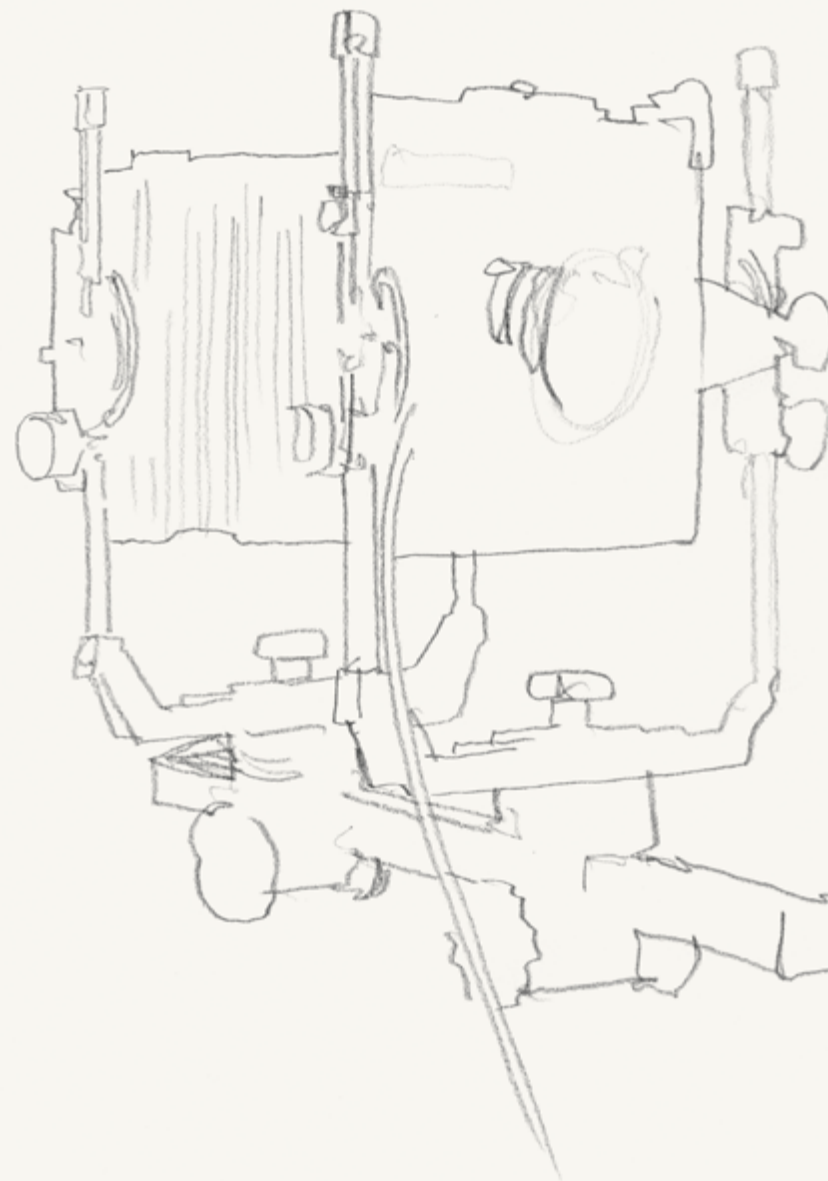
Nie mogę się pozbyć wrażenia, że od kiedy zacząłem rysować moje aparaty, patrzą one na mnie nieco inaczej.

¹⁶ Zob. Jean Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, Sic!, Warszawa, 2005.

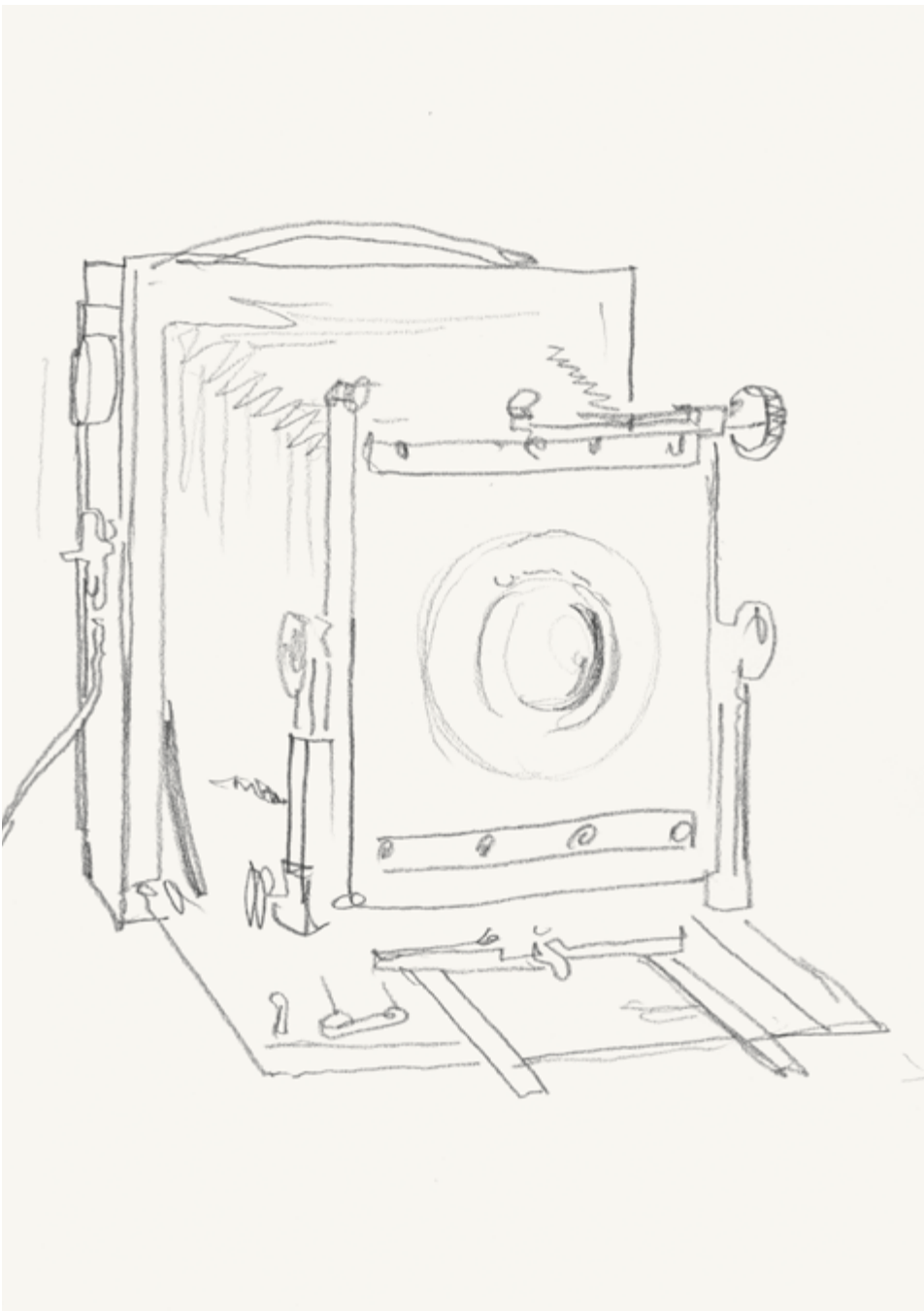
¹⁷ Por. C. Freeland, *Fotografie i ikony* [w:] *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, W.S. Walden (red.), I. Zwiech (tłum.), Universitas, Kraków 2013, s. 71.



Graflex Crown Graphic 4" x 5" (T* 150 mm)
Kupiłem go od pewnego Amerykanina, który całe swoje zawodowe życie, gdzieś na dalekim Wschodzie, wykonywał nim portrety do dokumentów. Mnie posłużył do wykonania cyklu „Dalekie Powietrze”.

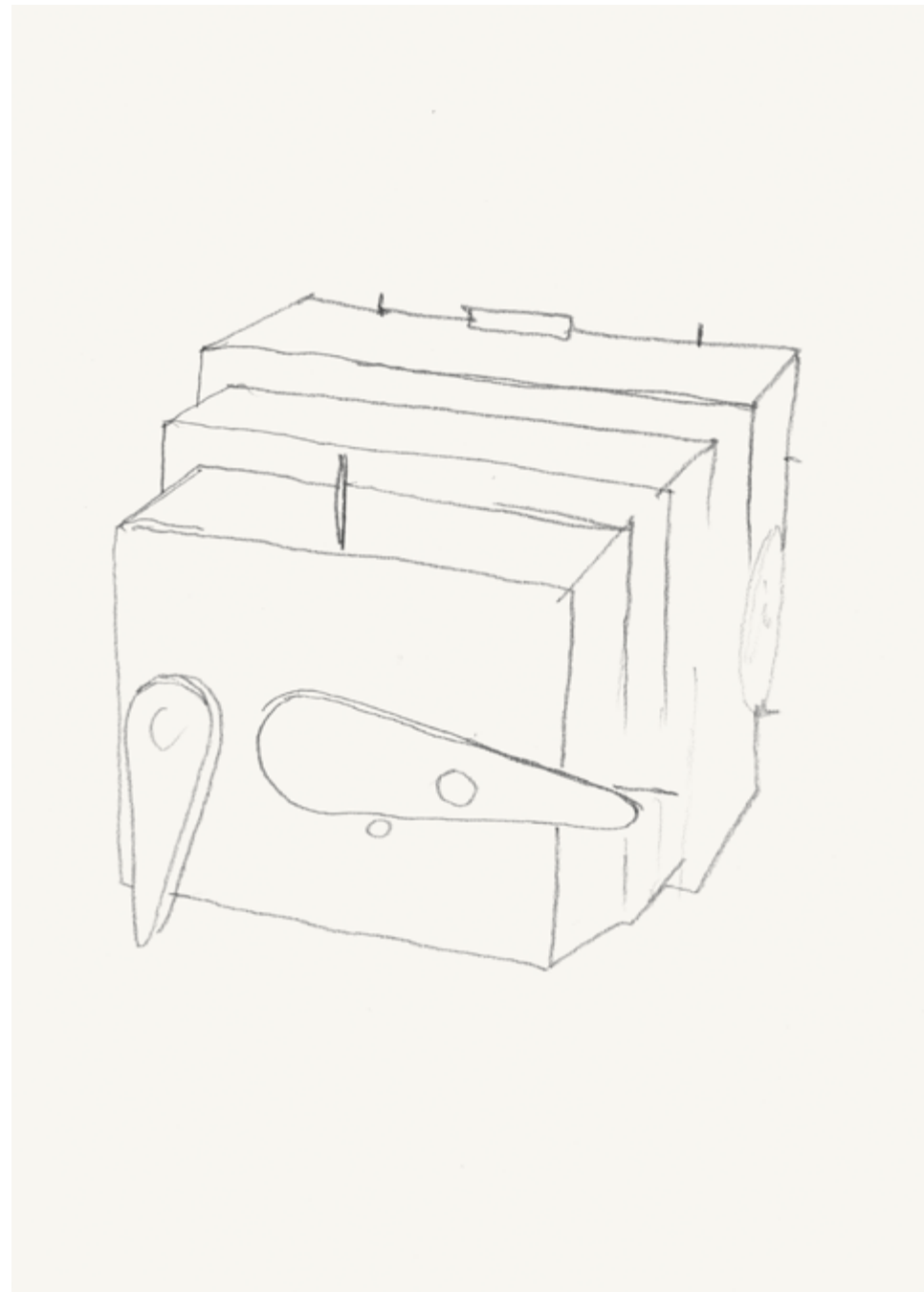


Cambo
Pierwszy, kupiony w Gliwicach, profesjonalny aparat wielkoformatowy. Służy mi od 1996 roku.
Dzięki niemu mogę przed nazwiskiem stawiać skrót "dr".



Aparat Mentor 13 x 18 cm

Kupiony w komisie w 1995 roku, gdzie przeleżał wiele lat w oryginalnym pudełku. Na początku XXI wieku posłużył mi do wykonania cyklu zdjęć „Między-miejscami”. Bardzo duży, solidny i ciężki, ale dzięki wmontowanej migawce szczelinowej można do niego zakładać obiektywy wymontowane z reprokamer. Charakteryzują się one wspaniałą rozdzielczością, ale nie mają migawki centralnej. Kiedy do drukarni wkraczały komputery, można je było kupić za grosze.

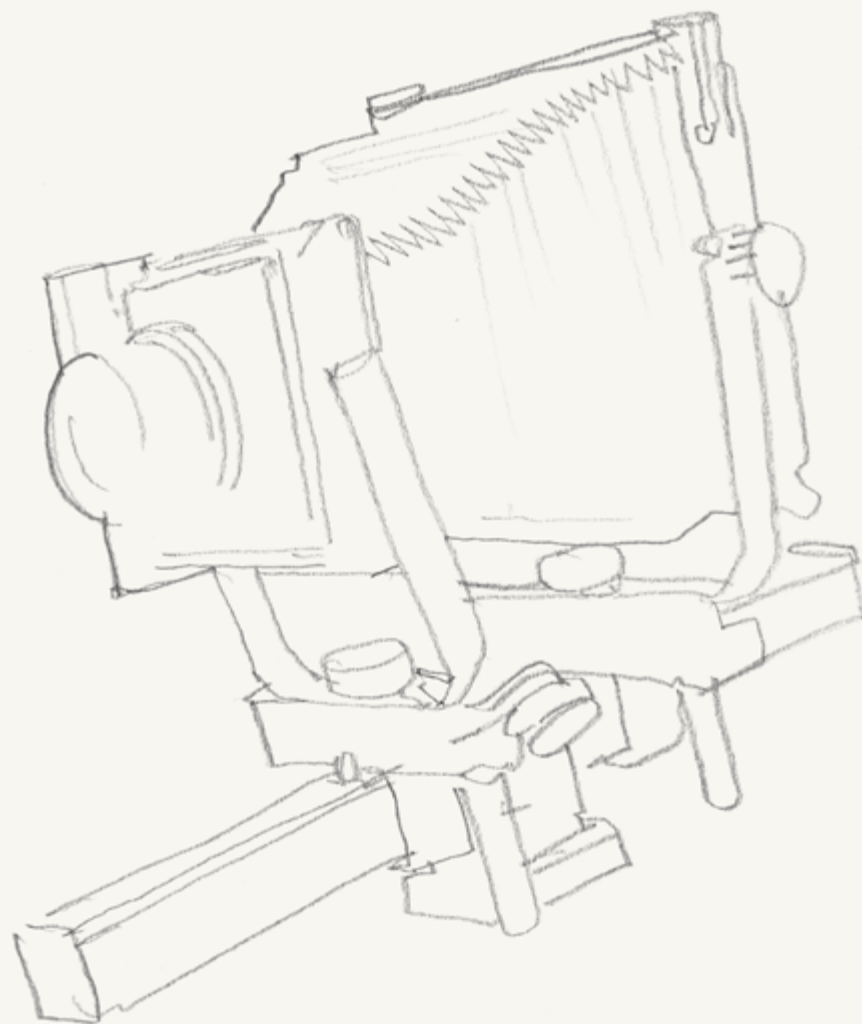


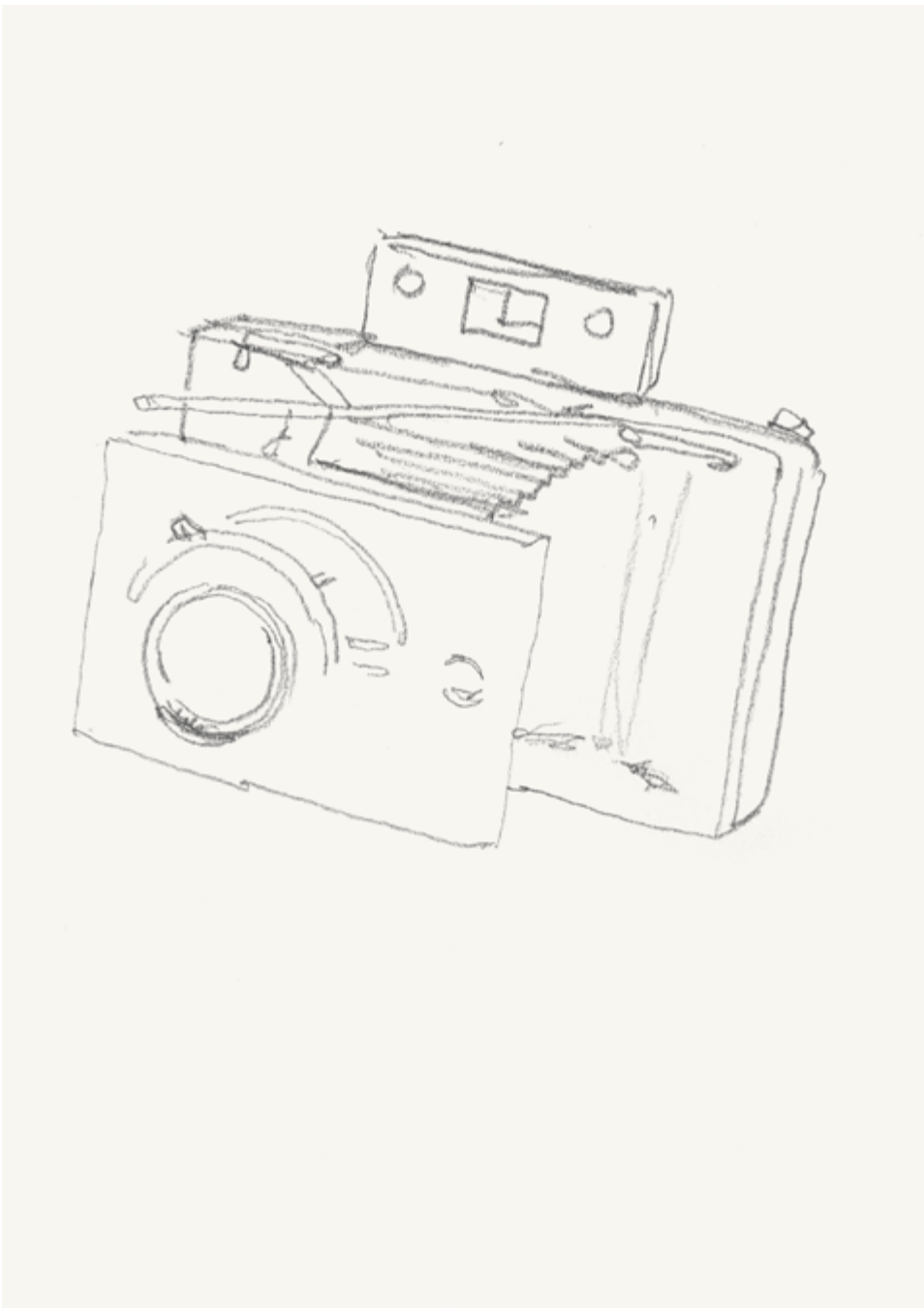
Kamera otworkowa 4" x 5"

Konstrukcja umożliwiającą fotografowanie z trzema różnymi ogniskowymi. Zbudowałem go wspólnie z moim bratem w jego warsztacie. Bardzo poręczny i lekki.



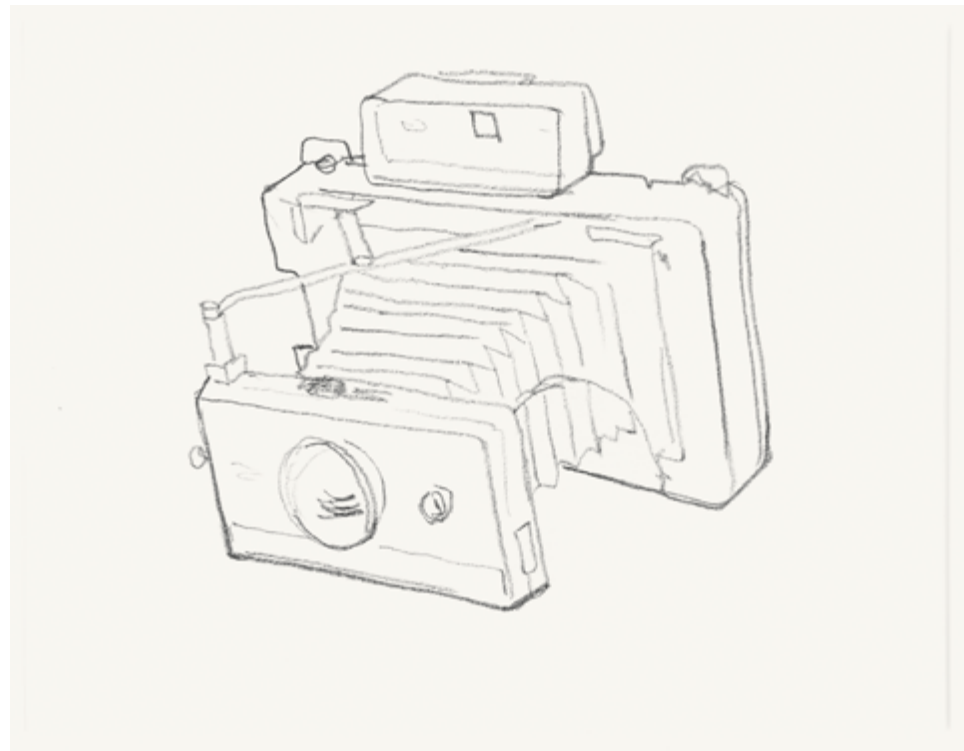
Holga 120 Pan 6 x 12 cm
Jej plastikowy obiektyw zastąpiłem „prawdziwym szkłem” Schneider Kreuzenach.
Doskonale nadaje się do zdjęć w podczerwieni.

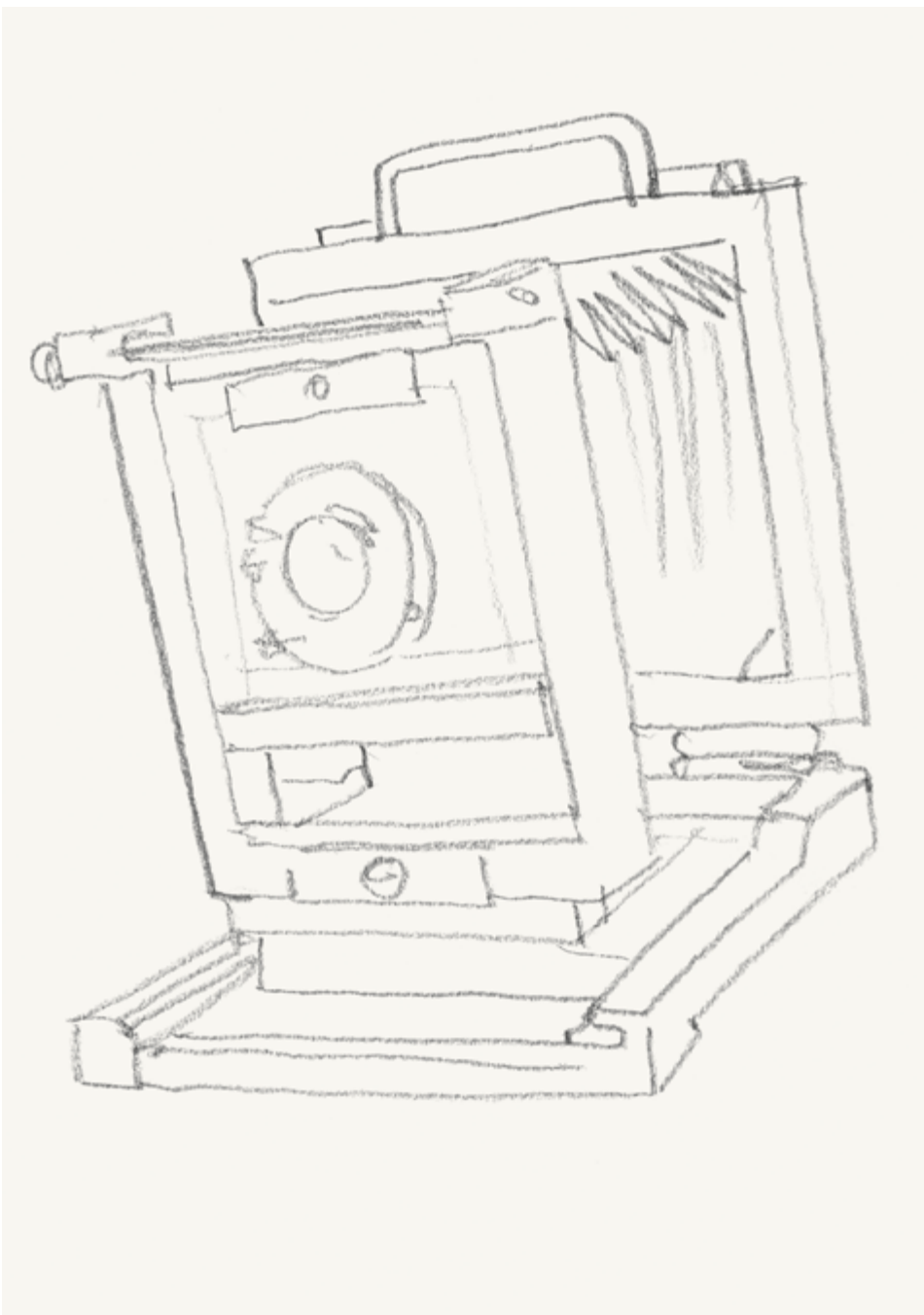




Polaroid Land

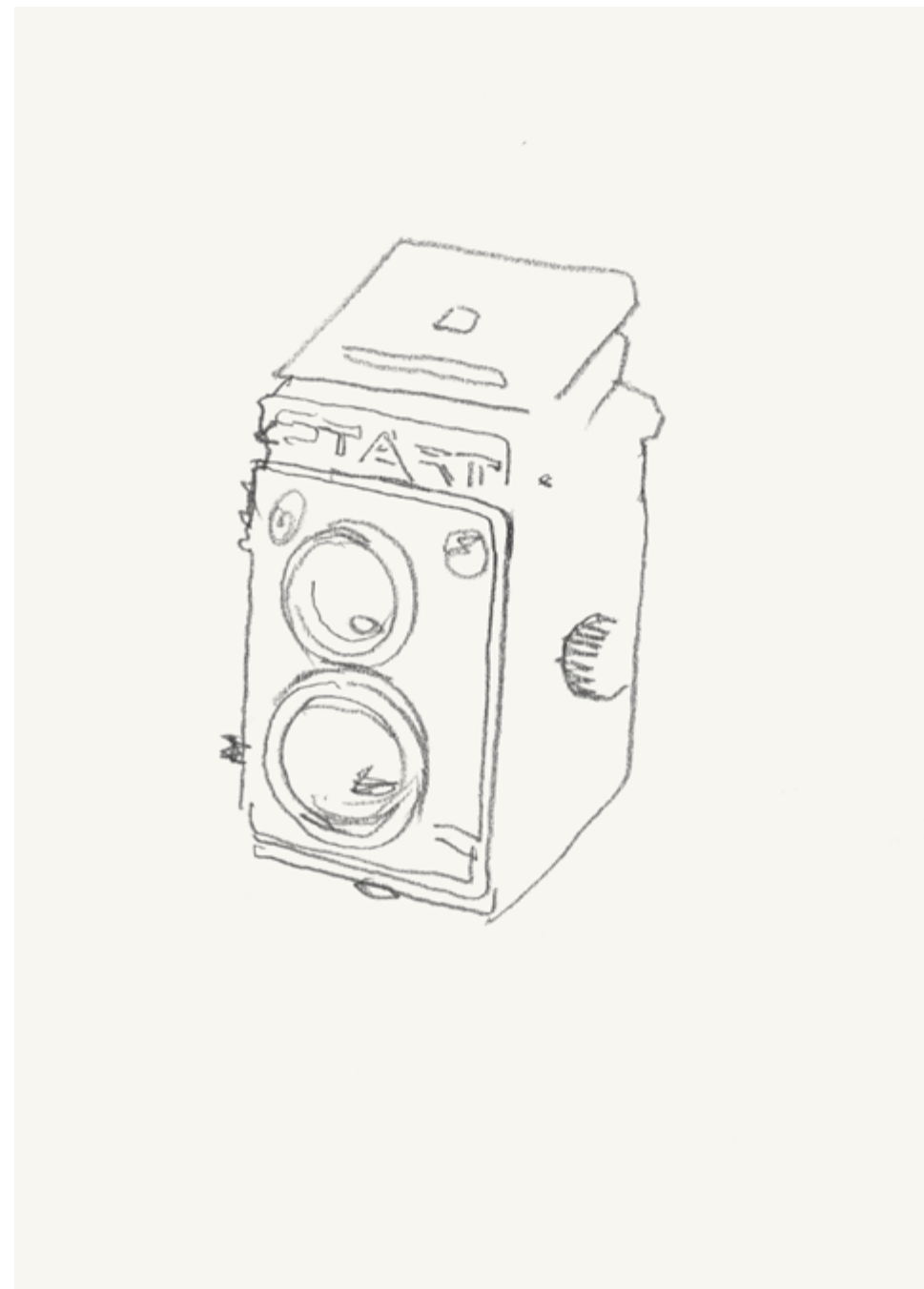
Dostałem w prezencie. Niestety, miał uszkodzony obiektyw. Zastąpiłem go obiektywem Graflex Optar 127 mm, co dało mi pełną kontrolę ekspozycji i rozdzielczość nieporównywalną ze standardowym polaroidem. Używam wkładów Fuji FP 100 C, które niestety nie są już produkowane. Mam jeszcze dwie paczki w lodówce, które zachowałem na specjalną okazję.





Aparat 4" x 5"

Zrobiłem go z drewna na potrzeby fotografii w plenerze. Po złożeniu zajmuje w plecaku mniej miejsca niż cyfrowa lustrzanka i jest znacznie lżejszy od większości profesjonalnych aparatów.

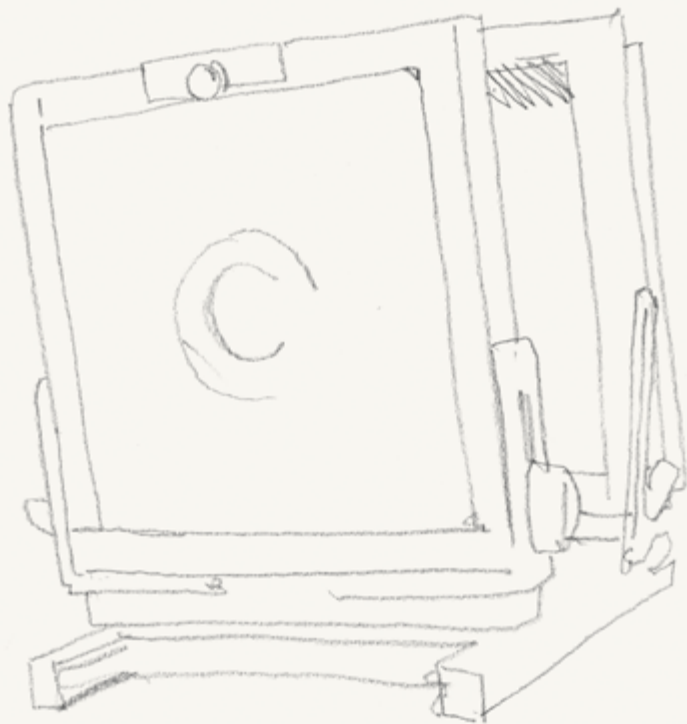




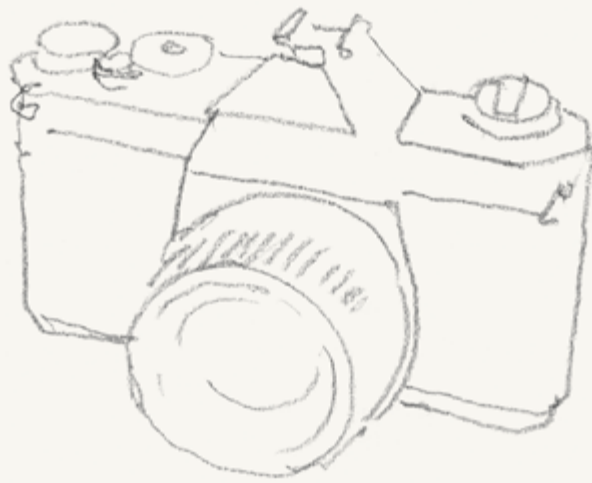
Mamiya 7II

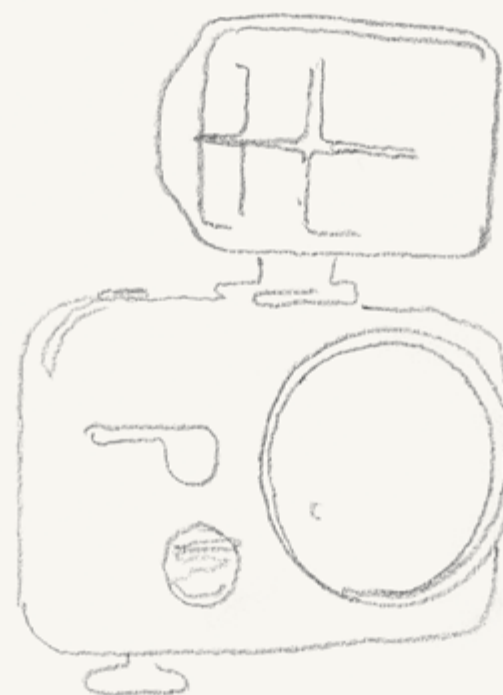
Aparat-przyjaciel, na którego można liczyć w każdych okolicznościach. Nawet nie pamiętam, w ilu realizacjach mi pomagał. Długo się uczyłem pracy z tym aparatem, ale od dziesięciu lat mam wrażenie, że jest przedłużeniem mojego oka.



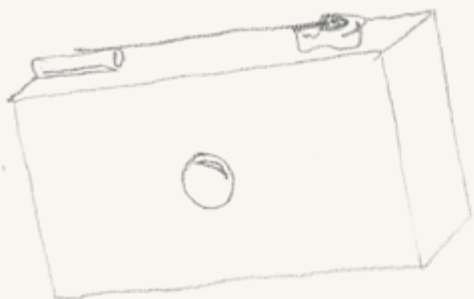


Mamiya 645
Była pierwszym profesjonalnym „średnim formatem” kupionym za pieniądze zarobione fotografowaniem.
Sformatowała cykl portretów wykonywanych w ramach dyplomu u prof. Ireneusza Pierzgańskiego w 1995 roku.

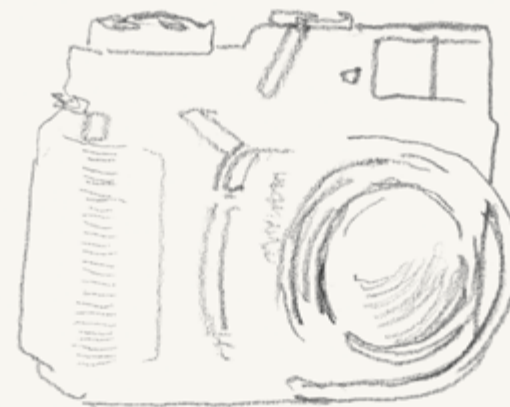




Aluminiowa obudowa aparatu Lomo LC
Do zdjęć podwodnych – kupiłem ją w nieistniejącym od lat komisie przy ulicy Zielonej w Łodzi. Zazdrozczą mi jej wszyscy miłośnicy lomografii. Wewnątrz znajduje się niewidoczny na rysunku aparat Lomo LC.



Tekturowy aparat otworkowy 6 x 12 cm
 Płaszczyzna filmu jest wygięta w taki sposób, że odległość od otworka jest równa na całej powierzchni.
 Najlepiej wychodzą rozległe pejzaże, zwłaszcza morskie. Trochę zbyt romantyczny.

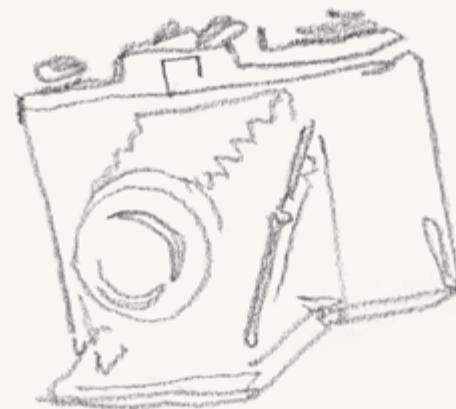


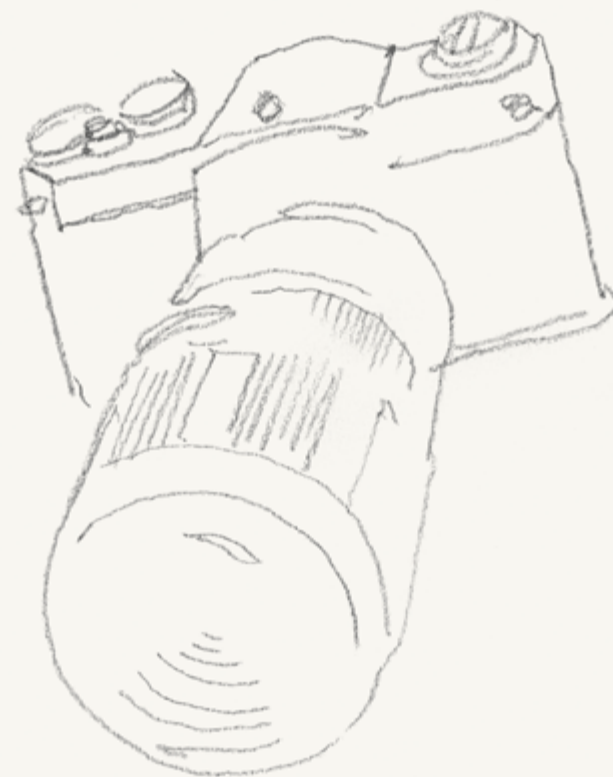


Belair 6 x 12

Mam od niedawna i jeszcze nie wiem, jakie zdjęcia lubi robić najbardziej.





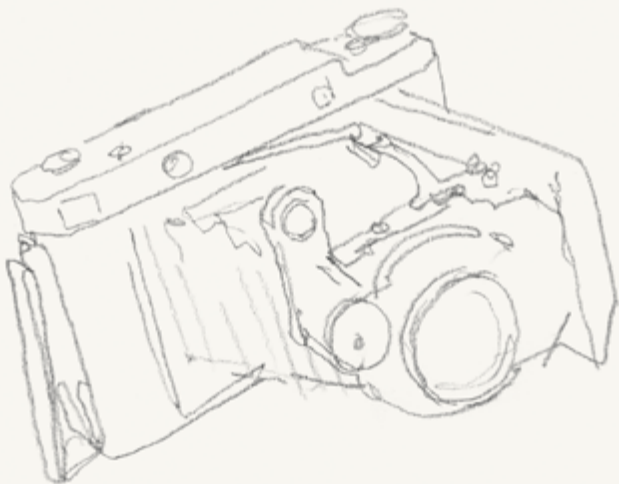




Mamiya RB

Najbardziej niezawodny aparat, jakim kiedykolwiek pracowałem. Wykonałem nim w 2008 roku cykl czarno-białych zdjęć w nieczynnym więzieniu w Łęczycy, które spodobały się Bogdanowi Konopce. W latach 2012–2014 zrobiłem tym aparatem cykl dokumentalny o elektrociepłowni EC2, który Bogdanowi chyba się nie spodobał. Mamiya RB najbardziej lubi robić portrety w studio.

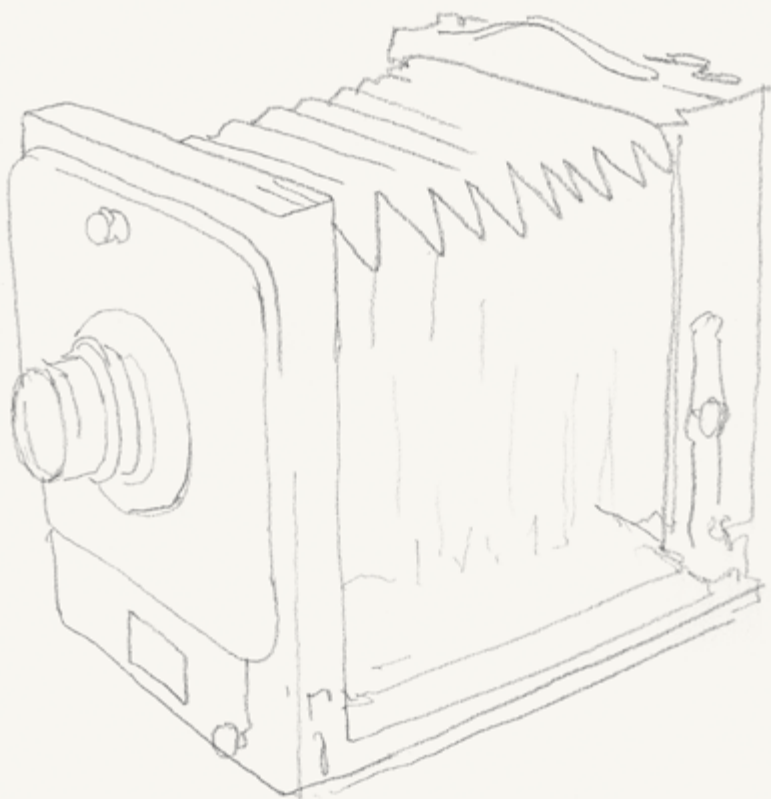


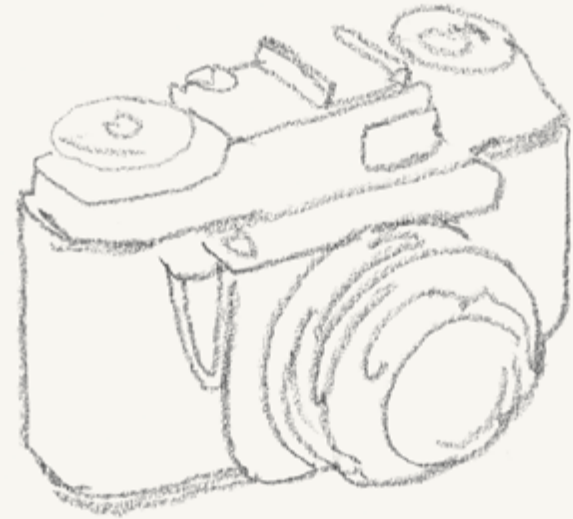
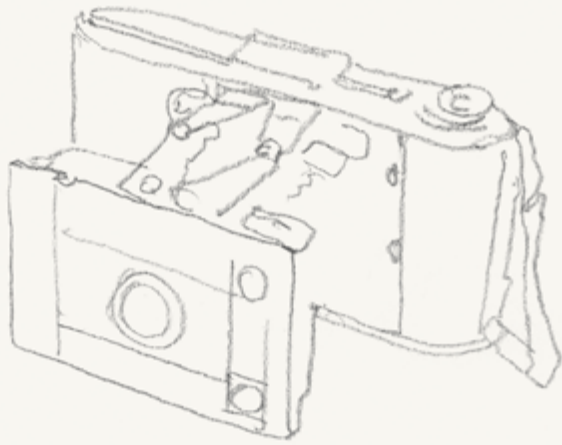


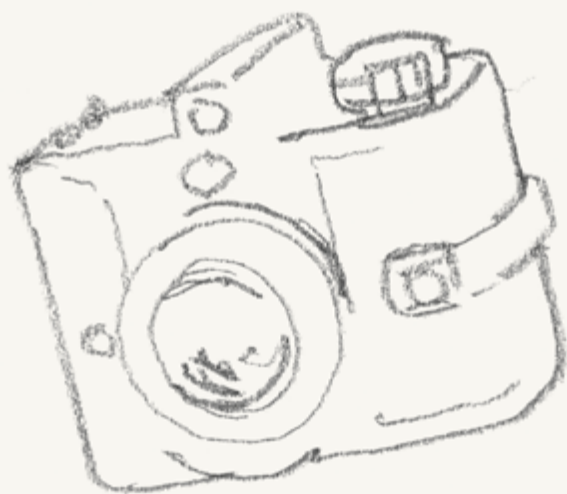
Moskwa
Dostałem go od Andrzeja Smoczyńskiego.

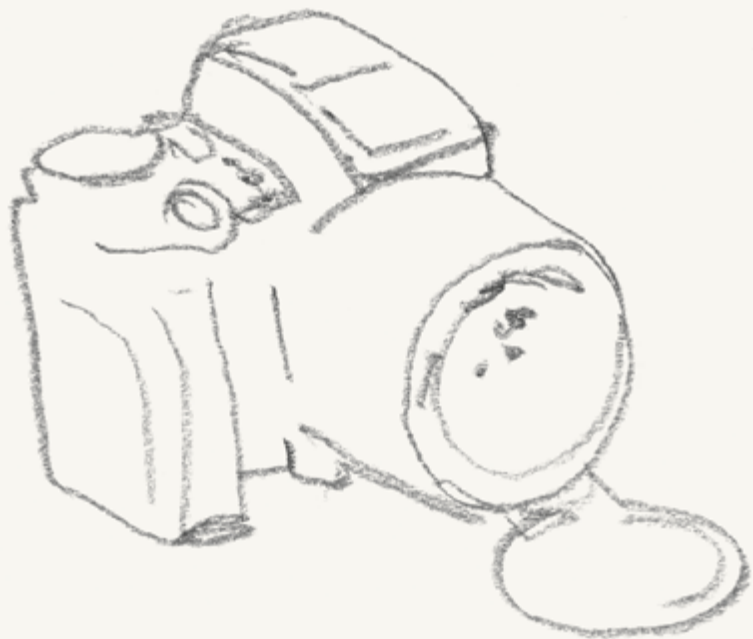


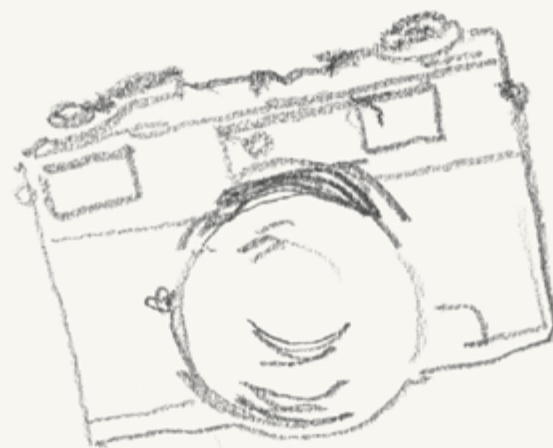
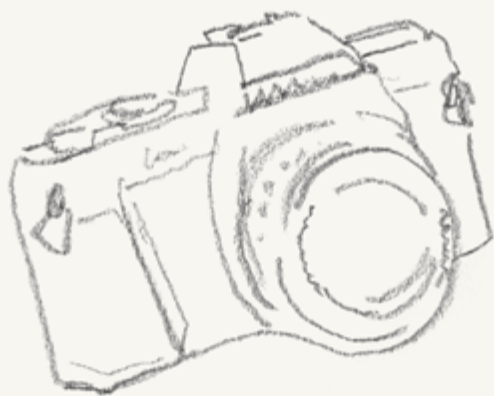
AMI
Polski, plastikowy aparat. Jego popularność przypada na lata, kiedy nikt nie słyszał o Holdze, a mógłby z nią śmiało konkurować. Wiele takich aparatów przerobiłem na kamery otworkowe. Jedną z nich wykonałem dla mojego syna, a inspirowałem się opowiadaniem „Bajki robotów” Stanisława Lema.

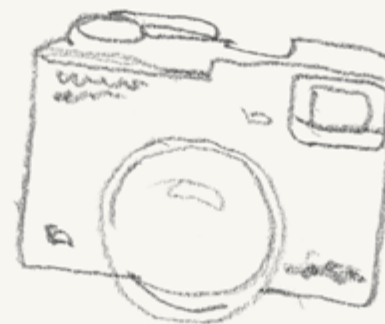
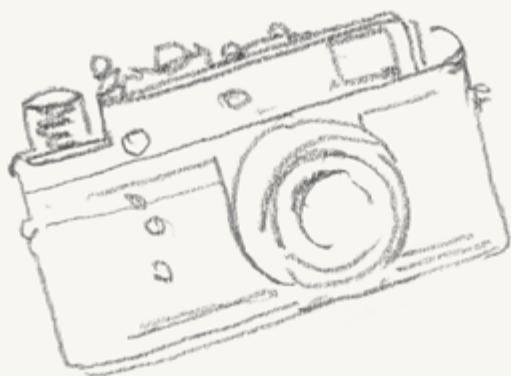


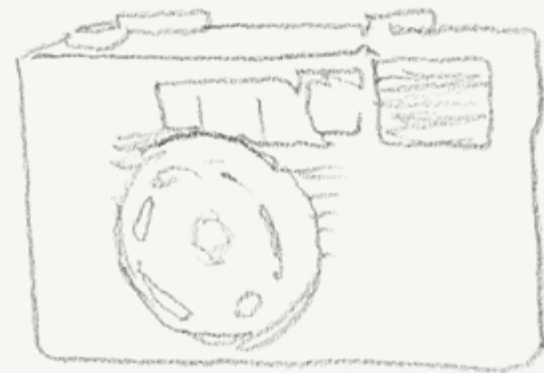
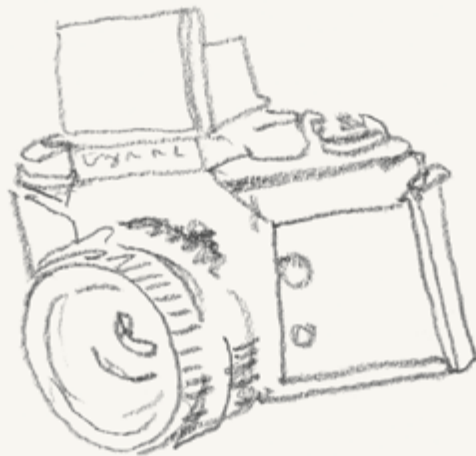


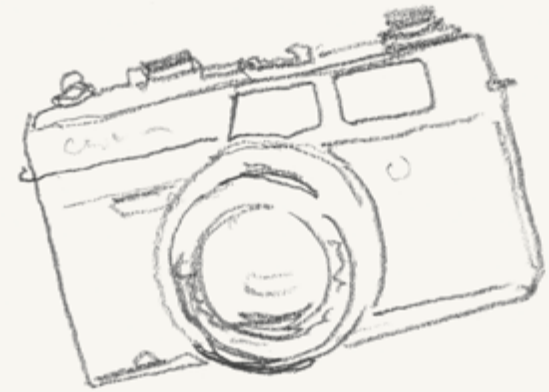
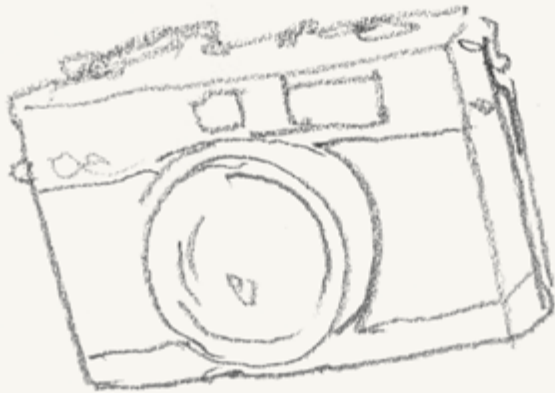














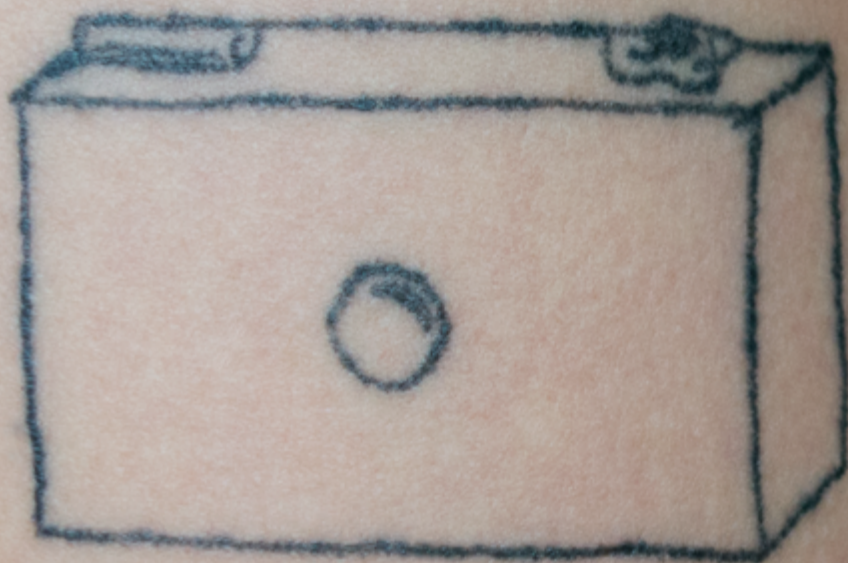
Sony RX 100

Jest jedynym cyfrowym aparatem, którego używam. Fotografowałem nim ludzi, samoloty, pustynie i morze... Mam wrażenie, że jest mu absolutnie obojętne, co fotografuję, wszystko wygląda trochę podobnie.



CHAIKA II

Ten aparat kupił tata, kiedy urodziła się moja młodsza siostra. To nim wykonałem pierwsze zdjęcia. Charakterystyczny dźwięk migawki centralnej i metalowy, trochę obłuzowany guzik spustu, pozostały w mojej pamięci jako najstarsze wspomnienie związane z fotografowaniem.



Fot. Anita Osuch
Tatuaż, który Anita wykonała na
podstawie rysunku ze strony 36.

© 2020 Marek Domański

Wydawca:
Akademia Sztuk Pięknych
im. Władysława
Strzemińskiego w Łodzi

Redakcja:
Marek Domański

Korekta:
Katarzyna Kozera

Projekt:
krystianberlak.pl

ISBN 978-83-66037-64-9

