

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

Filozoficko-přírodověcká fakulta v Opavě

Institut Tvůrčí Fotografie

POLSKA FOTOGRAFIA WIELKOFORMATOWA
W XXI

TEORETICKÁ BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

TOMASZ BÖHM

OPAVA 2019

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

Filozoficko-přírodověcká fakulta v Opavě

Institut Tvůrčí Fotografie

POLSKA FOTOGRAFIA WIELKOFORMATOWA

W XXI W.

POLISH LARGE FORMAT PHOTOGRAPHY IN 21
CENTURY

TEORETICKÁ BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

TOMASZ BÖHM

Obor: Tvůrčí Fotografie

Vedoucí bakalářské práce : MgA. Jan Brykczyński

Oponent: odb. as. MgA. Karel Poneš



OPAVA 2019

ABSTRAKT:

Tato práce pojednává o současném stavu velkoformátové fotografii v Polsku. Vývoj kamery v kontextu historie je doplněn rozhovory s nejlepšími polskými umělci, kteří s velkým formátem dlouhodobě pracují. Jedná se zejména o fotografy specializující se na architekturu, portréty, zátiší ale i klasický dokument. V rozhovorech odkrývají své vlastní myšlenky a přinášejí výpověď o tom, proč se rozhodli právě pro velkoformátovou kameru.

Klíčová slova:

velkoformátové fotografie, fotoaparát, příběh, polské fotografie,

ABSTRACT:

This work deals with the current state of large format photography in Poland. The development of the camera in the context of history is complemented by interviews with the best Polish artists who have been working for a long time on a large format. In particular, they are photographers specializing in architecture, portraits, still life and classic documentaries. In their interviews, they uncover their own thoughts and bring out the story of why they chose for a large format camera.

Keywords:

Large format photography, camera, history, polish photography

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení:	Tomasz BÖHM
Osobní číslo:	F150169
Studijní program:	B8204 Filmové, televizní a fotografické umění a nová média
Studijní obor:	Tvůrčí fotografie
Název tématu:	Polská velkoformátová fotografie v 21. století.
Téma anglicky:	Polish large format photography in 21 century.
Zadávací ústav:	Institut tvůrčí fotografie

Z á s a d y p r o v y p r a c o v á n í :

Tato práce pojednává o současném stavu velkoformátové fotografie v Polsku. Vývoj kamery v kontextu historie je doplněn rozhovory s nejlepšími polskými umělci, kteří s velkým formátem dlouhodobě pracují. Jedná se zejména o fotografy specializující se na architekturu, portréty, zátiší ale i klasický dokument. V rozhovorech odkrývají své vlastní myšlenky a přinášejí výpověď o tom, proč se rozhodli právě pro velkoformátovou kameru.

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury:

- Maciesza, *Historia fotografii polskiej w latach 1839-1889*, Pock 1972
Żakowicz, *Dawna fotografia lwowska 1839-1939*, Lwów 2004
D. Jackiewicz, *Maksymilian Fajans (1825-1890)*, Warszawa 2014
E. Vogel, *Podręcznik fotografii praktycznej. Przewodnik dla amatorów i zawodowców*, Szczecin 2015
G. Plutecka, *Fotografowie nietypowi*, Kraków 1987
J. Dziewit, *Aparaty i obrazy*, Katowice 2014
J. Piatowicz, *Inżynierowi polscy w XIX i XX wieku*, Warszawa 2001
K. Reychman, *Szkice genealogiczne, Serja I*, Warszawa 1936
L. Lechowicz, *Historia fotografii. Część 1. 1839-1939, ódz* 2012
M. Daniel, *The Daguerreian Age in France: 1839-55*, Londyn 2004,
M. Michaowska, *Niepełność przedstawienia: od kamery obscura do współczesnej fotografii*, Kraków 2004
N. DeGrasse Tysson, *Kosmiczne zachwyty*, Kraków 2018

Vedoucí bakalářské práce: **MgA. Jan BRYKCZYŃSKI**
Institut tvůrčí fotografie

Datum zadání bakalářské práce: **1. června 2019**

Termín odevzdání bakalářské práce: **28. června 2019**

prof. PhDr. Vladimír BIRGUS
vedoucí ústavu

V Opavě 2. června 2019

Prohlašuji, že práci jsem vypracoval samostatně za použití literatury a pramenů uvedených v seznamu použité literatury.

Souhlasím, aby tato bakalářská práce byla zařazena do Univerzitní knihovny Slezské Univerzity v Opavě, do knihovny Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a zveřejněna na internetových stránkách Institutu tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě.

Poděkování patří MgA Janu Brykczyńskému za jeho neocenitelnou pomoc při psaní této práce.

Prof. PhDr. Vladimíru Birgusovi a všem pedagogům Institutu tvůrčí fotografie, kamarádům a kamarádkám, která jsem zde našel, za jejich pomoc a inspiraci.

počet znaků: 94 162

počet stran: 65

počet normostran: 51

TOMASZ BÖHM, Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě.

dne 20.06.2019

Spis treści

WSTĘP	8
HISTORIA FOTOGRAFII	8
POSTĘP TECHNOLOGICZNY – DAGEROTYPIA	10
KALOTYPIA.....	12
MOKRY KOLODION.....	12
PIERWSZE APARATY WIELKOFORMATOWE	14
POCZĄTKI FOTOGRAFII WIELKOFORMATOWEJ W POLSCE	15
POLSKI PRZEMYSŁ FOTOGRAFICZNY	19
FABRYKA PAPIERÓW FOTOGRAFICZNYCH FOTON	19
FABRYKA PRZYRZĄDÓW OPTYCZNYCH „FOS”	19
PIERWSI POLSCY FOTOGRAFOWIE.....	21
OD FOTOGRAFII ZAKŁADOWEJ DO FOTOGRAFII ARTYSTYCZNEJ	21
JÓZEF EDER	24
EDWARD IGNACY TRZEMESKI.....	24
MAKSYMILIAN FAJANS	25
WSPÓŁCZEŚNI ŚWIATOWI TWÓRCY	26
ALEXANDER GRONSKY.....	26
ALEC SOTH	27
BRYAN SCHUTMAAT	30
WSPÓŁCZEŚNI POLSCY TWÓRCY.....	31
BOWNIK.....	32
FILIP ĆWIK	34
FILIP FORNALIK.....	BŁĄD! NIE ZDEFINIOWANO ZAKŁADKI.
ANDRZEJ GEORGIEW	38
AGATA GRZYBOWSKA	41
MARIUSZ HERTMANN	43
MATEUSZ KISZKA	44
BOGDAN KONOPKA	46
ANDRZEJ KRAMARZ	49
MICHAŁ ŁUCZAK	52
MICHAŁ SIAREK	56
KRZYSZTOF SIENKIEWICZ.....	57
ZAKOŃCZENIE	61
BIBLIOGRAFIA	BŁĄD! NIE ZDEFINIOWANO ZAKŁADKI.
ŹRÓDŁA INTERNETOWE.....	BŁĄD! NIE ZDEFINIOWANO ZAKŁADKI.
INDEKS NAZWISK	BŁĄD! NIE ZDEFINIOWANO ZAKŁADKI.

Wstęp

„To jedno z najpiękniejszych odkryć w tym wieku”.

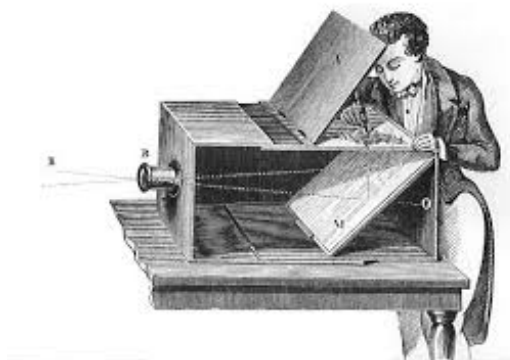
Tak napisał prof. Samuel Finley Breese Morse 9 marca 1839 r. w liście z Paryża, opublikowanym w *The New York Observer*.

Odkryciem tym był proces dagerotypu. Technika, która wytworzyła niepowtarzalny obraz na polerowanym, posrebrzonym arkuszu miedzi. Zaledwie dwa dni wcześniej profesor Morse został pierwszym Amerykaninem, który zobaczył wynalazek Louisa-Jacquesa-Mandé Daguerre'a (ponad pięć miesięcy przed oficjalnym wprowadzeniem go przez François Arago podczas prezentacji we Francuskiej Akademii Nauki).¹

Niemniej z drugiej strony historia już wcześniej odnotowała utrwalenie „zamrożonego obrazu rzeczywistości”. Posługując się techniką litografii - Joseph Nicéphore Niépce (1765 – 1833) dokonał (jako protoplasta) odkrycia zapisu fotograficznego, który później nazwał heliografią. Jego praca wykonana w tej technice „Widok z okna w Chalon”(1824) zachowała się do dziś i była niewątpliwie urzeczywistnieniem swego rodzaju marzeń, które już w starożytności nazywano „camera obscura”.

W ówczesnym czasie fotografia nie pretendowała jeszcze do rangi sztuki, jednak zaczęła ją po cichu wspierać, służąc np. jako szkic kompozycyjny.

Niniejsza praca ma przybliżyć medium, jakim jest fotografia, a konkretnie historię aparatu wielkoformatowego, jego zwolenników oraz miejsce we współczesnym świecie polskiej fotografii.



Wynalazek fotografii

¹ W. Żdźarski, *Zaczął się od Daguerre'a...*, Warszawa 1977

Historia fotografii

Według współczesnych standardów, dziewiętnastowieczna fotografia może wydawać się dość prymitywna. Podczas gdy proste czarno-białe pejzaże czy portrety nieuśmiechających się ludzi, epatują własnym surowym pięknem, rzucają również wyzwanie naszemu wyobrażeniu o tym, co definiuje dzieło sztuki. Fotografia jest kontrowersyjnym medium artystycznym głównie dlatego, że jest trudna do zdefiniowania - jest sztuką czy nauką? Dziewiętnastowieczni fotografowie zmagali się z tym podziałem, próbując pogodzić kwestie estetyki z technologicznymi ulepszeniami.

Mimo że zasady działania aparatu fotograficznego były znane już w starożytności, reakcje chemiczne potrzebne do zarejestrowania obrazu nie były dostępne aż do dziewiętnastego wieku.

Już w epoce oświecenia artyści używali kamery obskury (łac. ciemna komnata), czyli małego zaciemnionego pudełka z niewielkim otworem w ścianie, który przepuszczał światło i wyświetlał odwrócony obraz tego, co znajdowało się poza pudełkiem.² Jednak dopiero odkrycie przez Francuza Josepha Nicéphore'a Niépce'a powierzchni wrażliwej na światło zrodziło podstawy fotografii.³



Joseph Nicéphore Niépce, Widok z okna w Le Gras (1826)

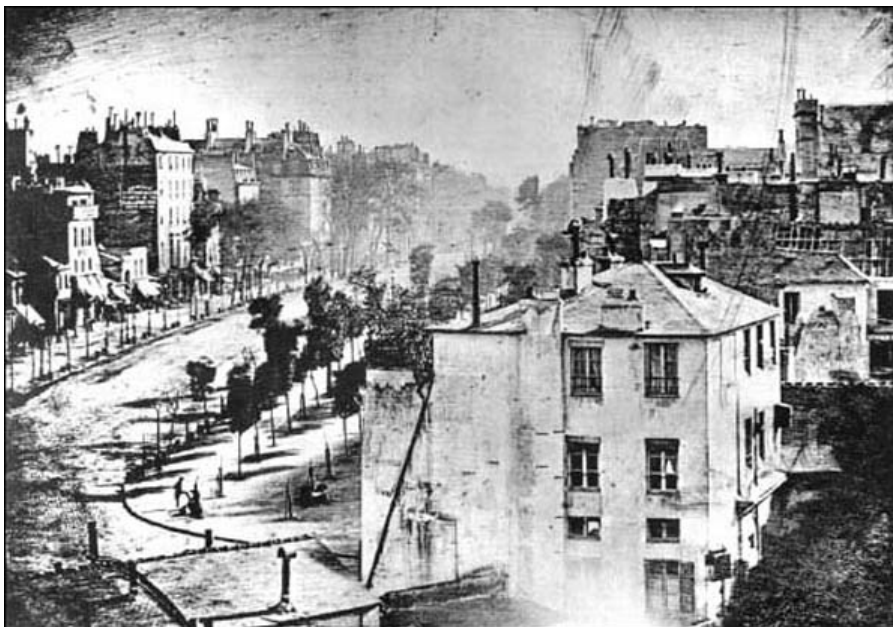
²M. Michałowska, Niepewność przedstawienia: od kamery obskura do współczesnej fotografii, Kraków 2004

³<https://pl.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/later-europe-and-americas/enlightenment-revolution/a/early-photography-nipce-talbot-and-muybridge> (dostęp na dzień 03-03-2019)

Od tego momentu rozwój fotografii związany był głównie z technologicznymi ulepszeniami w trzech obszarach: tempa pracy, rozdzielczości obrazu i trwałości. Pierwsze fotografie, jak słynny *Widok z okna w Le Gras* Niépce'a (1826), powstawały bardzo powoli (długi czas naświetlania, w tym przypadku około ośmiu godzin), co oczywiście utrudniało fotografowanie wielu tematów, o ile nie czyniło tego niemożliwym. Wykonana z użyciem *camery obscury*, na płycie z pewteru pokrytej asfaltem syryjskim, fotografia Niépce'a przedstawiała widok z okna na piętrze jego posiadłości⁴. Brak ostrości zdjęcia wynikał zarówno ze zmieniających się warunków oświetlenia podczas długiego czasu ekspozycji, jak i z niedoskonałości samego aparatu i użytej emulsji światłoczułej - struktura obrazu stała się bardzo ziarnista i trudna do odczytania.⁵ Dodatkowym wyzwaniem dla fotografa była kwestia utrwalenia zdjęcia, a raczej skutecznego zatrzymania procesu dalszego naświetlania powierzchni światłoczułej po osiągnięciu pożądanej ekspozycji. Wiele z wczesnych fotografii Niépce'a zwyczajnie obróciło się w czerń w związku z ciągłym wystawieniem na światło. Problem ten został ostatecznie rozwiązany w 1839 roku przez Johna Herschela wraz z opisaniem metody zastosowania *hypo* (od "hyposulphite of soda" - tiosiarczany sodu), substancji chemicznej znoszącej światłoczułość papieru.⁶

Postęp technologiczny – dagerotypia

Wczesny przykład dagerotypu, *Boulevard du Temple w Paryżu*, to znaczący krok w rozwoju fotografii.



Louis Daguerre, Boulevard du Temple w Paryżu, 1839, dagerotyp

⁴ N. Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, Bielsko-Biała 2005

⁵ M. Daniel, *The Daguerreian Age in France: 1839–55*, 2004, https://www.metmuseum.org/toah/hd/fdag/hd_fdag.htm (dostęp na dzień 12.01.2019)

⁶ N. DeGrasse Tysson, *Kosmiczne zachwyty*, Kraków 2018

Wykonane w 1839 roku przez Louisa-Jacquesa Mandé Daguerre'a, zdjęcie przedstawia, wydawałoby się pustą, ulicę w Paryżu. Podniesiona perspektywa uwydatnia szerokie aleje, chodniki wysadzone drzewami i budynki francuskiej stolicy. Obraz, niewątpliwie uchwycony w jasny, słoneczny dzień, nasuwa pytanie - gdzie podziiali się wszyscy mieszkańcy tego zazwyczaj gwarne i zatłoczonego miasta?

Odpowiedzi na to pytanie należy szukać w samej technice. Pierwsze zdjęcia, takie jak słynny *Widok z okna w Le Gras* Josepha Nicéphore'a Niépce'a, wymagały bardzo długiego czasu naświetlania, tworząc niewyraźne, ziarniste obrazy. Daguerre był zaintrygowany tymi eksperymentami i nawiązał współpracę z Niépce'em, która trwała od 1828 roku aż do śmierci tego ostatniego w 1833 roku. Daguerre kontynuował rozpracowywanie i udoskonalanie metody fotografowania dopóki nie opracował nowego procesu.

Jego technika polegała na naświetleniu w aparacie wypolerowanej i posrebrzanej miedzianej płyty pokrytej światłoczułym jodkiem srebra (lub bromkiem srebra), a następnie wywołaniu powstałego na niej obrazu utajonego, w ciemności, poprzez przytrzymanie jej nad naczyniem z ogrzewaną i parującą rtęcią.⁷ Obraz był następnie utrwalany w roztworze zawierającym sól kuchenną (chlorek sodu). Po odkryciu przez Johna Hershela właściwości tiosiarczanu sodu, który znosił światłoczułość materiałów, to tej substancji zaczęto używać do utrwalania fotografii i stosuje się ją do dziś.⁸ Technika Daguerre'a znacząco skróciła czas naświetlania zdjęć i dawała trwały efekt, który nie ulegał zadymieniu wraz z dalszą ekspozycją na światło, ale pozwalała otrzymać tylko pojedynczy obraz, bez możliwości skopiowania go metodami fotograficznymi. To inni później wytwarzali negatywy, które umożliwiały wykonywanie wielu odbitek.

Boulevard du Temple w Paryżu Daguerre'a doskonale pokazuje zalety nowej techniki. Jest tu o wiele więcej szczegółów niż na wcześniejszych zdjęciach. Doskonale widać szyby w oknach i ostre narożniki budynku na pierwszym planie obrazu. Sfotografowane obiekty nie są już tylko rozmytymi plamami światła i cienia, ale wyraźnymi i łatwymi do odróżnienia kształtami⁹.

Nierozwiązanym problemem dagerotypu, przynajmniej według współczesnych standardów, był dość długi czas naświetlania, wynoszący od dziesięciu do piętnastu minut. Oznaczało to, że ludzie mknący w pośpiechu przestronnymi chodnikami, nie zostali uchwyteni. Mężczyzna, którego buty polerowano, prawdopodobnie pierwszy sfotografowany człowiek, najwyraźniej pozostał nieruchomo na tyle długo, aby móc być uwiecznionym na zdjęciu. Przytłaczający pustką *Boulevard du Temple w Paryżu* pokazuje zarówno jak bardzo fotografia rozwinęła się w krótkim czasie, ale też jak wiele jeszcze pozostało do ulepszenia¹⁰.

⁷ L. Lechowicz, Historia fotografii. Część 1. 1839-1939, Łódź 2012

⁸ <https://pl.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/early-photography/a/daguerre-paris-boulevard> (dostęp na dzień 18-01-2019)

⁹ W. Kemp, Historia fotografii: od Daguerre'a do Gaursky'ego, Kraków 2014

¹⁰ J. Dziewit, *Aparaty i obrazy*, Katowice 2014

Kalotypia

W tym samym czasie Anglik William Henry Fox Talbot eksperymentował z metodą, która została opatentowana w lutym 1841 roku jako kalotypia. Jego innowacje polegały na stworzeniu papierowego negatywu i nowej technologii przekształcającej negatyw w pozytyw, pozwalając na więcej niż jedną kopię obrazu¹¹.



William Henry Fox Talbot, Otwarte drzwi, 1844, odbitka na papierze solnym z papierowego negatywu (kalotypu)

Niesamowitą szczegółowość tej metody można zaobserwować na słynnej fotografii *Otwarte drzwi* (1844), na której Talbot uwiecznił wejście do stajni.

Tekstura szorstkich kamieni otaczających drzwi, rosnące na ścianach winorośle i rustykalna miotła, która pochyla się przy futrynie, ukazują najdrobniejsze detale uchwycone dzięki udoskonaleniom technologicznym Talbota.

Mokry Kolodion

W 1851 roku Frederick Scott Archer przedstawił proces mokrego kolodionu. Polegał on na wylaniu substancji znanej jako kolodion jodowane (mieszanka bawełny kolodionowej z alkoholem i eterem oraz solami jodowymi) na szklaną płytę i uczuleniu jej na światło w azotanie srebra, dopuszczał znacznie krótsze czasy naświetlania niż w przypadku dagerotypu, a uzyskany obraz był bardziej klarowny¹².

Dużą wadą metody mokrego kolodionu była konieczność przygotowania, uczulenia, naświetlenia, wywołania i utrwalenia szklanej płyty dopóki warstwa chemikaliów była wciąż mokra. Oznaczało to, że fotografowie byli zmuszeni nosić ze sobą przenośne ciemnie by móc

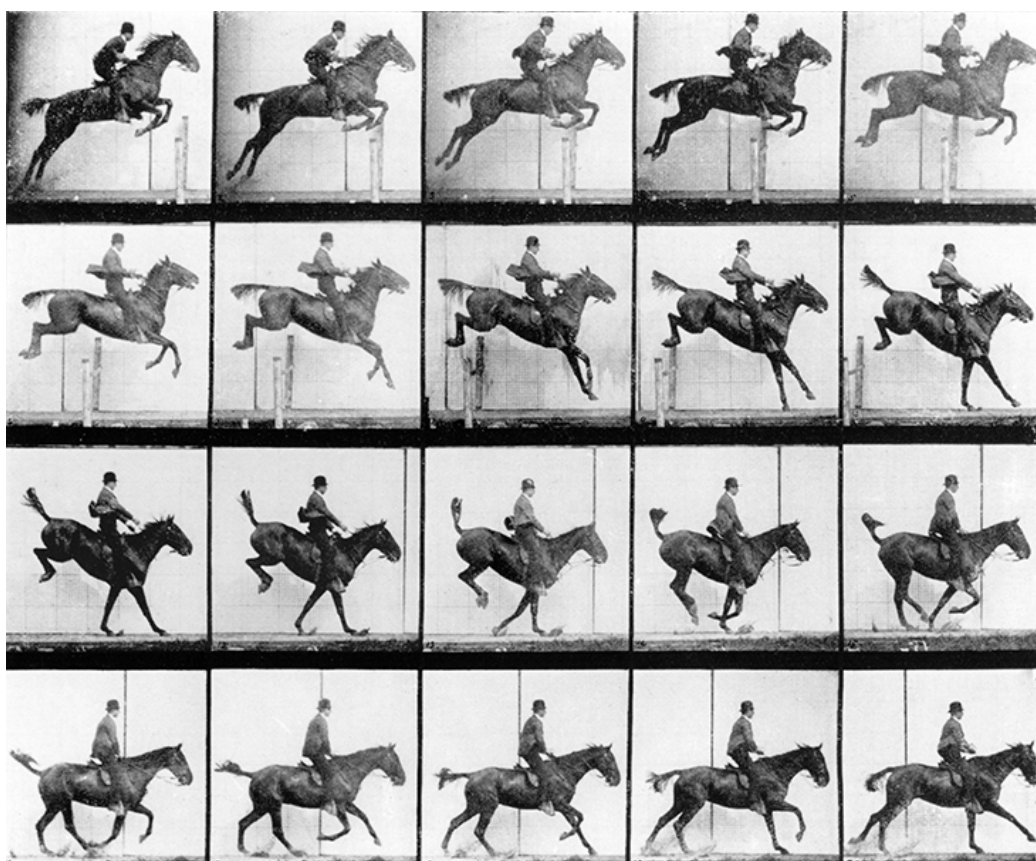
¹¹ S. Edwards, *Fotografia. Bardzo krótkie wprowadzenie*, Kraków 2014

¹² W. Kaempffert, *Epokowe wynalazki w Ameryce i w Europie: historia ich powstania i ich twórców*, Warszawa 1932

wywołać zdjęcia zaraz po ich naświetleniu¹³. Zarówno niedogodności metody jak i niepewny, aczkolwiek rosnący status fotografii, zostały obśmiane przez Honoré Daumiera w jego *Nadar podnosi fotografię do rangi sztuki* (1862). Nadar (Gaspard-Félix Tournachon), jeden z wówczas najbardziej wpływowych fotografów w Paryżu, był znany z wykonywania pierwszych fotografii powietrznych z kosza swojego balonu. Trudności związane z wywoływaniem szklanego negatywu w tych okolicznościach musiały być ogromne.¹⁴

Dalszy rozwój technologii sprawił, że fotografia stała się mniej pracochłonna. Do 1867 roku wynaleziono suchą szklaną płytę, co wyeliminowało większość niedogodności metody mokrego kolodionu.

Przygotowane wcześniej płyty szklane mogły być zamówione gdzieś przez fotografa, który tym samym już więcej nie musiał sam zajmować się sporządzaniem chemikaliów. W 1878 roku kolejne ulepszenia zarówno emulsji, która stała się bardziej czuła na światło, jak i mechanizmu migawki aparatu, umożliwiły skrócenie czasu naświetlania zdjęć do 1/25 sekundy, pozwalając tym samym na fotografowanie poruszających się obiektów i zmniejszając konieczność używania statywu. Uwieńczeniem nowej metody była seria fotografii Eadwearda Muybridge'a zatytułowana *Galopujący koń* (1878).



Eadweard Muybridge, Koń w ruchu ("Galopująca Sallie Gardner" własność Lelanda Stanforda; bieg w tempie 1:40 na torze Palo Alto, 19 czerwca 1878 roku)

¹³ <http://warsaw.leica-gallery.pl/warsztaty/ambrotypia/> (dostęp na dzień 23-01-2019)

¹⁴ L. Lechowicz, Historia fotografii. Część 1. 1839-1939, Łódź 2012

Wykonana by odpowiedzieć na pytanie czy koń podczas galopu kiedykolwiek odrywa wszystkie cztery nogi od ziemi, sekwencja obrazów pokazała, że nowa metoda umożliwia niemalże natychmiastowe naświetlanie zdjęć.

Ostatecznie w 1888 roku George Eastman wynalazł suchy żelatynowy film zwojowy, znacznie łatwiejszy w transporcie niż dotychczasowe media. Eastman także wytwarzał pierwsze małe i niedrogie aparaty fotograficzne, zapewniając dostęp do tej technologii szerszej publiczności¹⁵.

Pierwsze aparaty wielkoformatowe

Aparaty wielkoformatowe możemy, najogólniej rzecz biorąc, podzielić na kamery polowe i studyjne; te pierwsze są zazwyczaj dość kompaktowe, zaprojektowane tak, by móc je złożyć w poręczną kostkę i bez problemu włożyć do plecaka. Podobnie, ich waga jest zwykle dość ograniczona. Inaczej rzecz ma się w przypadku kamer studyjnych, które z założenia nigdy nie miały być przenoszone czy używane w podróży. W tym przypadku konstruktorzy mogli rzeczywiście pozwolić sobie na postawienie przede wszystkim na stabilność, solidność i duże możliwości fotograficzne, za cenę mobilności i poręczności.

O aparacie wielkoformatowym nie można powiedzieć, że jest to aparat na określony format negatywu ze standardowym obiektywem. W tym przypadku wymienia się tylko format maksymalny aparatu, np. 8 x 10 cali, czyli 20x25cm. W razie potrzeby można wykonywać zdjęcia o formatach 5 x 7 cali, 4 x 5 cali oraz mniejsze 9 x 12 cm, 6 x 9 cm, 6 x 6 cm, 6 x 4,5 cm, a nawet 24 x 36mm. Produkowane jest wiele typów i rozmiarów aparatów wielkoformatowych. W obecnym czasie jedynym ograniczeniem może być wielkość arkuszy negatywu, które to możemy spotkać zwykle o maksymalnym rozmiarze 8x10. Z racji na stosunkowo mały popyt, najwięksi producenci materiałów światłoczułych zwykle oferują fotografom towary o standardowych rozmiarach 4x5 oraz 8x10.



Ansel Adams, El Capitan 1941

¹⁵ R. Kingslake, *A History Of The Photographic Lens*, London 1989

Początki fotografii wielkoformatowej w Polsce

Z tego najwcześniejszego okresu istnienia fotografii zostało bardzo mało zdjęć w porównaniu do tego, co zostało wykonane. Historię fotografii, aż do lat 70-tych XIX wieku opisywano zaledwie ze skrawków tego co zostało utworzone.

Przeciętny fotograf robił kilka tysięcy fotografii w ciągu roku, a mamy tylko szczątki zachowane w archiwach. I odtwarzamy historię działających na ziemiach polskich zakładów, historię technik, estetyki, na tych szczątkach. Polskie zbiory są silniej dotknięte tą plagą fragmentaryczności z powodu zniszczeń wojennych.¹⁶

Wynalazek fotografii, jako wynik wspólnego wysiłku Józefa Niepce i Ludwika Daguerre'a stał się wiadomy w Polsce miesiąc po ogłoszeniu go w Paryżu 7 stycznia 1839r. Wiadomość ta ukazała się 6 lutego 1839r. w dodatku „*Wiadomości Handlowe i Przemysłowe*” do *Gazety Codziennej*. Wiadomość ta znalazła wkrótce oddźwięk w Kielcach ze strony inżyniera Maksymiliana Strasza. Zaczął on jako pierwszy w Polsce fotografować i pisywać o samej technice.¹⁷

9 lipca 1839 roku przesłał on do redakcji warszawskiej „*Gazety Codziennej*”, artykuł zatytułowany „Sposób przenoszenia na papier przedmiotów za pomocą camery obscury przez wpływ samego światła”. Był to krótki tekst, który opisywał sposób wykonania zdjęcia metodą F. Talbota, wraz załączonymi do niego własnoręcznie wykonanymi dwoma papierowymi negatywami. M. Strasz był również autorem pierwszego, wydanego w Polsce podręcznika z dziedziny fotografii. Wydana 1856 roku w Warszawie książka nosiła tytuł „*Fotografia, czyli opisanie środków obecnie używanych do zdejmovania obrazów za pomocą światła, przy użyciu kolodionu, złożone podług najnowszych dzieł*”.¹⁸ W tym samym roku *Kurier Warszawski* wydrukował ogłoszenie firmy Fraget oferującej aparaty do dagerotypii.

Pierwsi twórcy w zakresie dagerotypii eksperymentowali w tym zakresie. Najstarsze dagerotypy pochodzą z roku 1839 i są dziełem Andrzeja Radwańskiego (sama technika dominowała w Polsce do ok. roku 1860). Warci wymienia twórcy, którzy tworzyli w tej technice to: malarz Marcin Zalewski w Warszawie, Józef Gloisner we Lwowie, litograf warszawski Moritz Scholtz (zawodowy dagerotypista, który wydał litograficzne odbitki oparte na własnych dagerotypach) oraz Jan Stefan Kuczyński w Krakowie.

Pierwszym tekstem o fotografii w języku polskim było tłumaczenie broszury Daguerre'a, wydane przez braci Teodora i Juliusza Szerków w Poznaniu w listopadzie 1839 roku (fot. 33)

¹⁶ P.Zakrzewski, Małgorzata Maria Grąbczewska: *Historię fotografii piszemy ze skrawków* <https://culture.pl/pl/artykul/malgorzata-maria-grabczewska-historie-fotografii-piszemy-ze-skrawkow-wywiad>, (dostęp na dzień 12.01.2019)

¹⁷ A.Maciesza, *Historia fotografii polskiej w latach 1839-1889*, Płock 1972

¹⁸ W. Mossakowska, *Początki fotografii w Warszawie (1839-1863)*, Warszawa 1994

Równie ważnym tekstem o charakterze podręcznika fotograficznego, napisanym w języku polskim była książka pod tytułem „O dagerotypie”, zawierająca opis wynalazków poprzedzających odkrycie Niepce’a i Daguerre’a oraz szczegółowy opis dagerotypii i talbotypii. Tekst ten został opublikowany w Paryżu 29 marca 1844 roku w „Pamiętniku Towarzystwa Przyjaciół Przemysłu”, a jego autorem był poeta i publicysta Józef Zieliński (1808-1878).¹⁹

W 1875 r. Władysław Małachowski pierwszy wykonał zwijaną światłoczułą bromosrebrą emulsję kolodionową na podłożu papierowym, wyprzedzając o 13 lat błony Kodaka. Dorobek Władysława Małachowskiego był znaczący dla postępu techniki fotograficznej. Do najważniejszych osiągnięć Władysława Małachowskiego należy udoskonalenie "suchej" emulsji kolodionowej, którą wylewał na podłożu papierowym w postaci warstwy do błonowania. Pokrywał gładki papier kolejno kilkoma warstwami czystego kolodionu i roztworem gumy arabskiej, która tworzyła podkład światłoczułej emulsji kolodionowej lub żelatynowej, dostatecznie grubej dla łatwego oddzielenia jej od papieru i trwałego jej przeniesienia na zwilżoną płytę szklaną. Tak otrzymany negatyw mógł być użyty do wykonania pozytywu, podobnie jak negatyw szklany²⁰. W 1875 roku Władysław Małachowski skonstruował aparat fotograficzny wyposażony w specjalną kasetę na tego typu błonę w ładunkach po 100 zdjęć. Aparat ten, miał mieszek wysuwany na pojedynczej szynie metalowej. Był to jeden z pierwszych aparatów fotograficznych pozwalający wykonać tak znaczną liczbę zdjęć z jednorazową załadowaną taśmą.²¹ Konstrukcja ta wyprzedzała o 13 lat wynalazek G.W Estmana, twórcę Kodaka. Władysław Małachowski w swojej kamerze zastosował typowe dla późniejszych nowoczesnych aparatów małe okienko kontrolne w tylnej ścianie, z pomarańczową szybką, przez które można było odczytać kolejny numer klatki negatywu.

Pierwszy pokaz dagerotypów w Polsce miał miejsce 14 listopada 1839 roku w Warszawskim Towarzystwie Dobroczynności. Pokazano tam między innymi dagerotyp wykonany w Paryżu przez emigrantkę Klementynę Małachowską, którą można prawdopodobnie uznać za pierwszego polskiego fotografa, zaś wspomniany dagerotyp - za pierwsze polskie dokonanie w tej dziedzinie. Przedstawiono tam również dwa dagerotypy wykonane przez profesora nauk przyrodniczych Jędrzeja Radwańskiego. Co ciekawe dagerotypy te wykonał Radwański aparatem, który skonstruował na podstawie notatki zamieszczonej 5 września 1839 roku w „Kurierze Warszawskim”.

Jednym z pierwszych fotografów zawodowych był Karol Beyer (1818-1877). Założył pierwszy zakład fotograficzny w Warszawie. Wybitna osobowość epoki, kolekcjoner, wynalazca, przedsiębiorca i numizmatyk, stał się "fotografem narodowym" nie tylko z przekonań, ale również z powodu bliskiego sąsiedztwa z miejscem tragicznych wydarzeń.

¹⁹ Z. Tomaszczuk, *Łowcy obrazów*, Warszawa 1998

²⁰ <http://www.foto-info.pl/fotografia-w-polsce-czytelnia-172/604-malachowski-wadysaw-leon-warnerke-1837-1900.html>, (dostęp na dzień 18.01.2019)

²¹ J. Piątatowicz, *Inżynierowi polscy w XIX i XX wieku*, Warszawa 2001

Specjalizował się w fotografii portretowej, choć nie unikał również architektury czy pejzażu. Wykonywał zdjęcia z aprobatą władzy, mimo tego jest autorem wielu kontrowersyjnych jak na tamte czasy dzieł. Zdjęcia te, były częstym powodem dyskusji na temat etyki w świecie fotografii.

Pogrzeb pięciu poległych stał się przyczynkiem do wielkiej manifestacji. To byli zwykli ludzie: robotnik, czeladnik, dwóch ziemian, gimnazjalista. Nie żołnierze, ani powstańcy. Fotografie ich ciał, pod względem estetycznym, zupełnie odbiegały od tego, jak wcześniej pokazywano śmierć. Ich siła polega na tym, że eksponują rany, pokazują cierpienie i z tego powodu stały się metaforą zniewolonej ojczyzny. Obnażają to, co się wydarzyło oraz siłę rosyjskiej opresji. Zauważmy, że zostały specyficznym wykadrowane, w sposób do tej pory nieznany: pierś podana śmierci, wystawiona na kule. Dzięki temu posiadają pewien ładunek religijny, który na pewno nie uszedł uwadze aparatowi władzy.²²



K. Beyer, Pięciu poległych, 1861

16 października 1889r. warszawski fotograf i konstruktor Konrad Brandel uzyskał patent na pierwszy na świecie w pełni przenośny aparat fotograficzny. Dokładny czas powstania wynalazku nie jest znany. Brandel rozpoczął prace nad aparatem na początku lat 80. XIX stulecia i zakończył je najprawdopodobniej ok. roku 1884. Pewne jest, że 24 marca 1889 r. fotograf wystąpił do Departamentu Przemysłu i Handlu o przyznanie patentu na "rewolwer

²² P. Zakrzewski, Małgorzata Maria Grąbczewska: *Historię fotografii piszemy ze skrawków* <https://culture.pl/pl/artykul/malgorzata-maria-grabczewska-historie-fotografii-piszemy-ze-skrawkow-wywiad>, (dostęp na dzień 12.01.2019)

bez kaset mieszczącej 25 klisz". Stosowny dokument otrzymał 16 października tego samego roku.

Fotorewolwer, bo tak określano wynalazek Brandla, pozwalał fotografowi na wykonywanie zdjęć reporterskich ruchomych obiektów. Aparat stworzony przez warszawskiego fotografa i konstruktora cieszył się sławą i sporą popularnością poza granicami dawnej Rzeczypospolitej. Produkowano modele przystosowane do trzech formatów: 6,5x9, 9x12 oraz 12x16,5 cm²³ Na początku wszystkie przystosowane były do pojedynczych kaset z filmem, z czasem jednak przystosowano je do podwójnych, obustronnych kaset. W sumie, na zamówienie, zbudowano ponad 100 fotorewolwerów.



Autoportret Konrada Brandel w gondoli balonu

²³ J. Piąatowicz, *Inżynierowi polscy w XIX i XX wieku*, Warszawa 2001

Polski przemysł fotograficzny

Fabryka Papierów Fotograficznych Foton

Początki firmy Foton sięgają roku 1873, kiedy Józef Franaszek kupił wytwórnię obić papierowych Vettera. Tyle, że zakład znajdował się pierwotnie na rogu ulic Marszałkowskiej i Złotej. Dopiero w roku 1910 wybudowana została nowa fabryka przy Wolskiej. Nowa fabryka produkowała początkowo tapety, serwetki, papiery do pakowania, bibułę i inne artykuły papiernicze²⁴. W 1936 roku wnukowie założyciela - Jerzy i Kazimierz Franaszkowie rozpoczęli budowę oddziału, którego celem była produkcja papierów i błon fotograficznych. Jeszcze przed wojną udało się tam uruchomić produkcję. Po wojnie fabryka została dość szybko, choć niezbyt starannie odbudowana i oczywiście znacjonalizowana. W 1949 roku wznowiła produkcję pod nazwą Warszawskie Zakłady Fotochemiczne FOTON. Produkowane były tutaj przede wszystkim błony i odczynniki fotograficzne. Nie tylko na potrzeby fotografiki, ale np. radiologii medycznej, poligrafii i kartografii²⁵. W latach 60. fabryka zaopatrywała 75% krajowego rynku błon i filmów. A jej główny budynek z charakterystycznym reklamowym murałem znał każdy mieszkaniec Woli. W latach 90. unowocześniony w międzyczasie i wyposażony w angielską linię produkcyjną zakład stopniowo ograniczał produkcję. W 2002 roku działalność handlową przejęła nowa firma Foton Trading, ale fabryka przestała faktycznie istnieć.²⁶

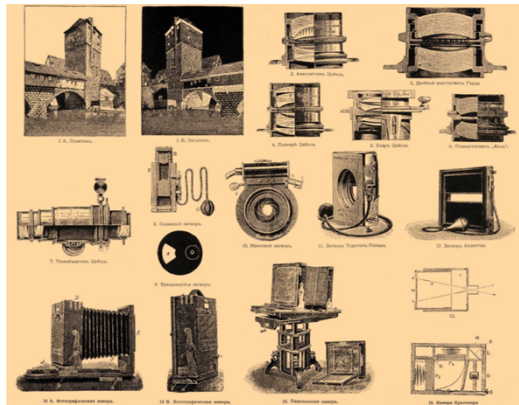
Fabryka przyrządów optycznych „FOS”

Założona przez Aleksandra Ginsberga w 1899 roku, w Warszawie, początkowo przy ulicy Belwederskiej 3, następnie przy ul. Leopoldyny (aktualnie: Emilii Plater 10[2]) – podówczas jedyna firma optyczna na terenie Imperium Rosyjskiego. Znakiem firmowym był napis: „Phos” Varsovie

²⁴ http://tustolica.pl/wspomnienie-o-fotonie-niecodzienna-i-dramatycznahistoria_73353?fb_comment_id=843768689060395_940119859425277 (dostęp 11-01-2019)

²⁵ Wydawnictwo „Sport i Turystyka, Przewodnik. Warszawa, 1966

²⁶ Z. Tomaszczuk, *Łowcy Obrazów*, Warszawa 1998



Przekrój obiektywu PHOS

Fabryka produkowała światowej klasy obiektywy i aparaty fotograficzne (również stereoskopowe), oraz urządzenia optyczne takie jak teodolity i niwelatory oraz, na potrzeby wojska, celowniki artyleryjskie, peryskopy, dalmierze, lornetki i wizjery²⁷.

Wyroby firmy zdobywały medale na licznych wystawach, m.in. w Krakowie (1901), Warszawie (1901) i Petersburgu (1902)²⁸.

Z chwilą wybuchu I wojny światowej, władze rosyjskie wywiozły fabrykę wraz z personelem do Petersburga.

²⁷ E. Vogel, *Podręcznik fotografii praktycznej. Przewodnik dla amatorów i zawodowców*, Szczecin 2015

²⁸ G. Plutecka, *Fotografowie nietypowi*, Kraków 1987



Maszyna do cięcia szkła

Pierwsi polscy fotografowie

Od fotografii zakładowej do fotografii artystycznej

Wydarzenia związane z powstaniem styczniowym 1863 r. oraz manifestacje bezpośrednio poprzedzające je, były impulsem do powstania fotografii politycznej rozumianej jako forma agitacji, a nawet walki politycznej (K.Beyer, Walery Rzewuski, i in.). Rozwijała się przede wszystkim fotografia kolodionowa.

Ważnym zakładowym fotografem warszawskim był Jan Mieczkowski (konkurujący z Beyerem), działający od 1847 roku, wybitny portrecista, nagradzany na licznych salonach fotograficznych w Europie i Azji.²⁹



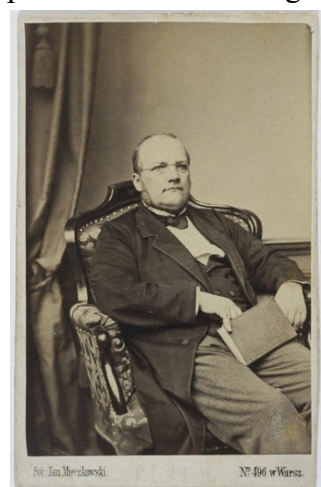
Rysunek 1 Reklama zakładu w Przewodniku Warszawskim Informacyjno-Adresowym na rok 1870

Pochodził z rodziny ziemiańskiej, wcześniej został sierotą. Kształcił się w warszawskim zakładzie dagerotypii u doktora Karola Szczodrowskiego. Pierwszy zakład fotograficzny otworzył w 1847 w gmachu Hotelu Europejskiego. W latach 50-tych wyruszył w podróż za granicę, aby zapoznać się z najnowszymi osiągnięciami fotografii. Po powrocie do Warszawy przeniósł swój zakład na ulicę Nowo-Miodową 1 do domu W. Piotrowskiego, gdzie w specjalnie urządzonej lokalu urządził nowoczesny oszklony pawilon, zapewniający dobre oświetlenie. Prowadził tam także skład materiałów fotograficznych, poradnię dla fotografów oraz zakład ramiarski³⁰. Firma znaczne zyski czerpała ze sprzedaży reprodukcji zdjęć znanych osobistości oraz zabytków architektury, rozprowadzanych po księgarniach i sklepach papierniczych. Jako pierwszy w kraju wprowadził w 1868 retusz negatywów. Zajmował się

Portret Stanisława Moniuszki wykonany przez Jana Mieczkowskiego w 1865 roku

także wydawaniem pisma teatralnego

„Antrakt”. Po śmierci zakładem kierował przez jakiś czas jego syn - Jan Mieczkowski (junior), jednak bez większych sukcesów.³¹



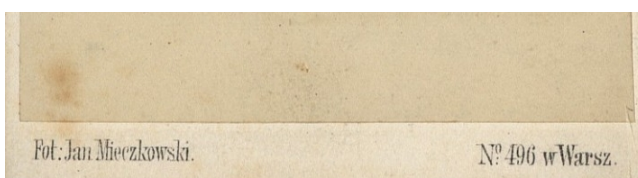
²⁹ <https://culture.pl/pl/artykul/historia-fotografii-polskiej-do-roku-1990> (dostęp na dzień 10-02-2019)

³⁰ W. Mossakowska, *Początki fotografii w Warszawie (1839-1863)*, Warszawa 1994

³¹ W. Mossakowska, *Początki fotografii w Warszawie (1839-1863)*, Warszawa 1994



Portret Adama Mickiewicza wykonany przez Jana Mieczkowskiego



Józef Eder

Polski fotograf, działający głównie we Lwowie. Od 1861 wraz z Bernhardem Brandem prowadził zakład w Hotelu Angielskim, przy ul. Karola Ludwika 15, z filiami w Jassach i Stanisławowie. Działał on – później tylko pod nazwiskiem Edera – do 1888 r., gdy wyburzono Hotel. W 1890 r. jego syn, Władysław Eder, otworzył wraz z I. Szulistawskim nowy zakład, w Hotelu Europejskim (w lokalu po atelier Edwarda Trzemeskiego), ale współpraca ta nie trwała długo i wkrótce Szulistawski zaczął prowadzić firmę samodzielnie. W 1888 roku Józef Eder otrzymał kartę przemysłową na prowadzenie atelier w Stanisławowie, przy ul. Sapieżyńskiej 9, które po jego śmierci prowadziła od 1913 r. Teofila Eder, a od 1923 także Władysław.³²

Józef Eder zajmował się przede wszystkim wykonywaniem portretów; był również autorem zdjęć pejzażowych, dokumentalnych (powstańcy styczniowi), architektury, martwej natury. Fotografował m.in. Lwów (w 1871 r. wydał „Album osobliwości Lwowa”), Przemyśl, Rzeszów. Wykonał także serię zdjęć wszystkich stacji kolei krakowsko-lwowskiej. Brał udział w Wystawie Rolniczo-Przemysłowej w 1877 r. we Lwowie i na wystawie światowej w Wiedniu w 1873, gdzie otrzymał wyróżnienie.



Edward Ignacy Trzemeski

(ur. 1843 w Grazu, zm. 3 stycznia 1905 we Lwowie) – Wychowywał się we Lwowie, gdzie ukończył szkołę realną. Fotografii uczył się ok. 1865 r. w atelier Sebastianetti w Trieście, gdzie wcześniej odbywał służbę wojskową. We Lwowie pracował w zakładzie Józefa Edera, a od 1869 prowadził własną firmę (przy ul. Szerokiej – obecnie Kopernika). W latach 1877-1887 atelier mieściło się w Hotelu Europejskim; działała wówczas także filia w Krynicy. Od 1887 zakład miał swoją siedzibę przy ul. 3 Maja. Wspólnikiem Trzemeskiego w tym okresie był Leon Błachowski. W prowadzeniu atelier Trzemeskiemu pomagała również jego córka, Zofia. Od 1905 r. zakład miał filię przy ul. Łyczakowskiej 9. Edward Trzemeski był przede wszystkim autorem zdjęć portretowych. Wykonał również fotografie przedstawiające Aleksandra Fredrę na łożu śmierci i jego pogrzeb. Dokumentował m.in. I Złot Sokolników w 1892 i Wystawę Krajową (zdjęcia te zostały wydane w albumie



³² A. Żakowicz, *Dawna fotografia lwowska 1839–1939*, Lwów 2004

Wystawa Krajowa we Lwowie i na pocztówkach w 1894 r. przez firmę Seyfarth & Dydyński). Uwieczniał widoki Lwowa. Brał udział w Wystawie Rolniczo-Przemysłowej w 1877 r., wystawach w Londynie (1871) i Wiedniu (1873). Był współorganizatorem Powszechnej Wystawy Krajowej w 1894 r. Prowadził fotodrukarnię, w której wydał m.in. ilustracje do Trylogii Sienkiewicza. Opublikował także albumy: Kredka i paleta Grottgera, Panorama Racławicka i inne. Po śmierci Trzemeskiego jego działalność kontynuowali córka Zofia i zięć Rudolf Huber, prowadząc firmę „Edward Trzemeski we Lwowie”; w późniejszym okresie (po śmierci Zofii) Rudolfowi Huberowi pomagała ich córka, również Zofia. W 1935 r. zakład został przeniesiony do lokalu przy ul. Romanowicza 11, a w 1938 – do lokalu przy ul. Akademickiej 28, gdzie działał do 1942.

Maksymilian Fajans

(ur. w 1825 w Sieradzu, zm. 28 lipca 1890 w Warszawie) – polski rysownik żydowskiego pochodzenia, specjalista w dziedzinie litografii i fotografii. W latach 1844–1849 uczył się w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie, a w 1850–1853 – w Paryżu, gdzie był uczniem holenderskiego malarza i grafika Arego Scheffera. Założył w Warszawie jeden z pierwszych zakładów fotograficznych. W latach 1851–1863 wydał 14 zeszytów Wizerunków polskich według własnych rysunków i 24 zeszyty (1851–1861) Wzorów sztuki średniowiecznej według rysunków L. Łepkowskiego, Bolesława Podczaszyńskiego i innych³³. W chromolitografii wydał Kwiaty i poezje (1858, według własnych rysunków), ilustracje do albumów i książek (Karola Gustawa trofea... E. Tyszkiewicza, 1856, Album widoków historycznych Polski Napoleona Ordy, 1875–1883). Współpracował także m.in. z Samuelem Orgelbrandem. Nagradzany m.in. na Międzynarodowej Wystawie Fotograficznej zorganizowanej w 1865 w Berlinie i w 1873 na Wystawie Wiedeńskiej.³⁴



Schody ratuszu przy placu Teatralnym, fotografia 1870

³³ D. Jackiewicz, *Maksymilian Fajans (1825-1890)*, Warszawa 2014

³⁴ K. Reychman, *Szkice genealogiczne, Serja I*, Warszawa 1936

Współcześni światowi twórcy

W ubiegłym roku wykonano na świecie około 1,2 biliona zdjęć, głównie za pośrednictwem smartfonów. Rolki filmowe, które są ograniczone do 24 lub 36 klatek (w porównaniu z setkami plików, które można zarejestrować na karcie pamięci), wymagają od nas pytania: „Czy to zdjęcie jest warte fotografowania?”. Ten rodzaj rozważań jest niezwykle cenny i definiuje istotę narzędzia, jakim jest aparat wielkoformatowy. Jak ujął to Ansel Adams, najlepsze zdjęcia muszą być precyzyjnie zwizualizowane przed naciśnięciem migawki³⁵.

Choć film i sama technika analogowa może być czymś w rodzaju nowości dla generacji Instagrama, dla wielu fotografów jest po prostu tym, co zawsze znali. Współcześni twórcy wciąż wracają do tradycyjnej sztuki fotograficznej wykorzystującej aparat wielkoformatowy. To w końcu korzenie fotograficznej sztuki, a technika cyfrowa jest tylko jej konsekwencją. Dodatkowo, tradycyjna fotografia jest wciąż bardzo ceniona na rynku kolekcjonerskim. We współczesnym świecie fotografii, kilka nazwisk pozwoliło wejść temu sposobowi pracy do medialnego obszaru i wypełnić luki i nisze w świecie zarezerwowanym zwykle dla techniki cyfrowej. Swoją pracą napędzają renesans analogowy XXI wieku

Tym samym w poniższej pracy, przed przybliżeniem polskich twórców wykorzystujących aparat wielkoformatowy, chciałem nawiązać do fotografów światowych i przedstawić sylwetki najbardziej inspirujących artystów. Wybór ich umotywowany był faktem, iż we współczesnym świecie realizują wiele cenionych projektów oraz publikacji z wykorzystaniem aparatu wielkoformatowego. Przybliżenie ich pozwala najpełniej przedstawić współczesne realia, jakie w sztuce i kulturze zajmuje ten rodzaj fotografii analogowej. Aparat wielkoformatowy jest stosunkowo częstym wyborem wśród fotografów dokumentalnych z powodu na sprzyjające proporcje obrazu jak i sposób pracy. Z dobrodziejstw tego sprzętu często korzystają doskonali fotografowie jak Rob Hornstra, Alec Soth, Alexander Gronsky, Mark Power, Bryan Shutmaat, Jeff Wall, Richard Mosse, Elliott Verdier czy Todd Hido. Ich prace zdobywają uznanie na całym świecie w postaci książek czy spektakularnych wystaw.

³⁵ <https://time.com/4646116/film-photography-inspiration/> (dostęp na dzień 18.06.2019)

Alexander Gronsky

Urodził się w Estonii w 1980 roku. Jest fotografem samoukiem oraz filmowcem. Obecnie mieszka na Łotwie, ale dużą część swojej kariery spędził mieszkając i pracując w Rosji. Od 2008 r. koncentruje się na projektach osobistych, skupiając się na wpływie geografii i położenia danego miejsca na emocje i zachowania mieszkańców, zwłaszcza tych zamieszkujących rosyjski krajobraz. Przez cztery lata Gronski utrwał przedmieścia Moskwy, gdzie miasto spotyka się z dzikim, naturalnym krajobrazem. Podróżował także do Norylska, dokumentując jego przemysłowe pustkowie, a dalej do Chin³⁶.



Alexander Gronsky, Schema

Oczywistym jest, że jego zamiłowanie do tradycyjnych technik fotografii związane jest z wyborem sprzętu. Od lat używa średniego formatu oraz wielkoformatowych kamer analogowych. Jego pierwszym aparatem średnioformatowym był Pentax 67 II, później zastąpiony przez Mamiya 7 II. Jego wielkoformatowy aparat to natomiast Horseman 45HD. Prostota jego pracy i wybór kamer/obiektywów jest widoczny w jego brutalnie uczciwych obrazach. Jak sam podkreśla jednak, nie ma też nic przeciwko aparatom cyfrowym³⁷.

Co ciekawe, uważa również, że nieporęczne i powolne medium, jakim jest aparat wielkoformatowy, pozwala mu robić bardziej spontaniczne zdjęcia. Nawet jeśli ludzie boleśnie zdają sobie sprawę z jego obecności, to czas potrzebny do wykonania tego zdjęcia sprawia, że w końcu odpoczywają i porzucają wymuszone pozy. Podoba mu się to, że może zamienić każde miejsce w swoje studio, a ludzie nie unikną jego osoby i obecności³⁸. Pytany o swój sens bycia fotografem odpowiada: Fotografia pozwala mi kwestionować własne uprzedzenia i uważnie patrzeć na inne grupy ludzi. Mam nadzieję, że zaangażuję innych ludzi w moją analizę, a tym samym oferuję przeciwwagę dla bezpodstawnych opinii i

³⁶ <https://www.calvertjournal.com/calvert-22artists/alexander-gronsky/> (dostęp na dzień 01-03-2019)

³⁷ <https://www.anatomyfilms.com/rob-hornstra-going-dutch/> (dostęp na dzień 28-06-2019)

³⁸ <https://istillshootfilm.org/post/110901745797/10-professional-photographers-who-still-shoot-film> (dostęp na dzień 28-06-2019)

populistycznych idei. Jestem przekonany, że większa wzajemna wiedza prowadzi do większego wzajemnego zrozumienia³⁹.

Sam, w jednym z wywiadów porównuje swoją pracę nad projektem dokumentalnym do pracy nad powieścią: To narracja wywodząca się z samych obrazów. Patrzysz na zdjęcia i przypuszczasz, że są w jakiś sposób połączone i że za tym połączeniem kryje się historia. Nigdy nie podaję żadnych szczegółowych informacji o tym, co się dzieje, aby widz mógł spróbować w jakikolwiek sposób je zinterpretować. Dla mnie nie jest konieczne, aby rzecz na zdjęciu w jakiś sposób wyjaśniała rzeczywistość, powinna być również myląca⁴⁰.

Alexander Strecker, pisząc w LensCulture, tak powiedział o jego pracach: „Gronsky jest fotografem krajobrazu z głębi serca. Jego umiejętne wykorzystanie perspektywy i talentu do komponowania prowadzi wzrok obserwatora głęboko w krajobraz, wywołując zdumienie w każdym miejscu przedstawionym na zdjęciu. Ale proste zdziwienie pogłębia się w coś bardziej złożonego jak robimy zdjęcia warstwowe”⁴¹.

Alec Soth

Urodził się w 1969 roku w Minneapolis w stanie Minnesota. Jeden z najwybitniejszych przedstawicieli współczesnej fotografii wielkoformatowej. Członek Magnum Photos. W 2008 roku założył własne mini wydawnictwo nazwane Little Brown Mushroom⁴².

Jego prace są głęboko zakorzenione w amerykańskiej tradycji „fotografii w drodze” opracowanej przez Walkera Evansa, Roberta Franka czy Stephena Shore’a.

Fotografie Soth’a można znaleźć w najważniejszych galeriach publicznych i prywatnych, w tym w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w San Francisco, Muzeum Sztuk Pięknych Houston i Walker Art Center. Jego prace były prezentowane na licznych wystawach indywidualnych i zbiorowych na całym świecie.

Pierwsza monografia Sotha *Sleeping by the Mississippi*, została opublikowana w 2004 roku i spotkała się z ogromnym uznaniem krytyków. Od tego czasu Soth opublikował cykle „Niagra”, „Fashion Magazine”, „Dog Days, Bogotá”, „The Last Days of W” „Songbook” czy „Broken Manual”. Został nominowany do Magnum Photos już w 2004 roku, a pełnoprawnym członkiem został w 2008 roku.

³⁹ <http://robhornstra.com/faq/profession> (dostęp na dzień 28-06-2019)

⁴⁰ <https://fkmagazine.lv/2014/05/22/an-interview-with-alexander-gronsky/> (dostęp na dzień 13-03-2019)

⁴¹ <https://www.lensculture.com/articles/alexander-gronsky-pastoral-moscow-suburbs> (dostęp na dzień 13.03.2019)

⁴² <https://alecsoth.com/photography/about> (dostęp na dzień 13-03-2019)



Alec Soth, Broken Manual

W przeciwieństwie do wielu współczesnych fotografów, Soth pracuje z wielkoformatowym aparatem 8x10 cali, który, biorąc pod uwagę czas potrzebny na przygotowanie fotografii, tworzy intensywną relację między artystą a obiektem. Artysta uważa to za sedno swojej pracy⁴³.

Swoje projekty dokumentalne wykonuje wieloma konstrukcjami aparatów wielkoformatowych. „Sleeping by the Mississippi” wykonał aparatem R.H Philips and Sons 8x10 Compact, wyposażonym w obiektyw Nikona 300mm. Cykl „Niagara” uzupełnił modelem Canham 8x10 z obiektywem Nikon 800mm oraz Super-Angulon 210mm.⁴⁴



Alec Soth, Niagara

W jednym z wywiadów podzieli się swoimi przemyśleniami na temat tego rodzaju aparatu: „W pewnym momencie spojrziałem na uwielbianych przeze mnie fotografów i zauważyłem, że inspiruję się większością, którzy używali tego formatu (Nicholas Nixon, Sally Mann, Stephen

⁴³ <https://huxleyparlour.com/artists/alec-soth/> (dostęp na dzień 27-03-2019)

⁴⁴ Leo Benedictus, interviewing Alec Soth (7 December 2006). *"Alec Soth's best shot"*. London: The Guardian. Retrieved 2010-12-28 (dostęp na dzień 27-3-2019)

Shore, Joel Sternfeld, Roger Merten, Joel Meyerowitz). Ponieważ działało to dla wszystkich tych ludzi, pomyślałem, że warto spróbować. I jak się okazuje, jest coś specjalnego w tym formacie. Poza rozdzielczością i czystością tonalną negatywu, obiektyw 300 mm oddaje świat w naprawdę wyjątkowy sposób. Ale to, co naprawdę uwielbiam, to proces oglądania. Obraz widziany przez aparat jest po prostu tak piękny. Chociaż format jest dość niepraktyczny, nie wiem, czy kiedykolwiek będę w stanie zrezygnować z widoku".⁴⁵

Bryan Schutmaat

Pochodzący z Teksasu Schutmaat jest najbardziej znany ze swojej uznanej fotoksiążki „*Grays the Mountain Sends*”, która ukazała się w 2013 roku. Projekt przedstawia górskie miasteczka i dawne społeczności górnicze Zachodu poprzez melancholijne portrety mieszkańców i piorunujących krajobrazów - wszystkie zdjęcia wykonane są w wielkoformatową kamerą Canham 4x5.



Bryan Schutmaat, Grays the Mountain Sends

Schutmaat odkrył technikę wielkoformatową pod kursu u fotografa Richarda Renaldiego w 2009 r. i od tamtej pory fotografuje głównie w tym formacie. „W optyce wielkoformatowego aparatu po prostu coś mi się podobało”, mówi. „Następnie dla krajobrazów, dla przejrzystości, szczegółowości... to jest po prostu piękne”.⁴⁶

⁴⁵<http://erickimphotography.com/blog/2014/02/25/14-lessons-alec-soth-has-taught-me-about-street-photography> (dostęp na dzień 27-03-2019)

⁴⁶ <https://www.bjp-online.com/2017/06/the-american-west-its-a-pain-in-the-ass-but-its-just-so-beautiful/> (dostęp na dzień 28-03-2019)

W przeciwieństwie do niektórych wielbicieli pracy z aparatem wielkoformatowym, dla których żmudny proces jest częścią przyjemności, Schutmaat ma inny, może bardziej pragmatyczny punkt widzenia. „Praca z wielkim formatem polega na tym, iż mając na uwadze fakt, że jest on tak pracochłonny i tak kosztowny, istnieje pewność, że przyniesiesz tylko przemyślane fotografie. Nie chcesz robić zdjęcia, które Twoim zdaniem nie będzie dobre, więc jesteś ostrożny. To taka drobiazgowość podejścia, jakiej ma wielu fotografów wielkoformatowych” - mówi.

Współcześni polscy twórcy

We współczesnej Polsce obserwujemy ciągły wzrost zainteresowania fotografią. Co jakiś czas redefiniuje się pojęcie, kim jest fotograf. Obecnie można stwierdzić, że wszyscy nimi są. Każdy używa języka, jakim jest przekaz za pomocą obrazu.

Nurt globalizacji spowodował, że wszelkie fotograficzne trendy kreowane w każdym zakątku świata od Stanów Zjednoczonych, przez Europę po Azję, są natychmiastowo wychwytywane i adaptowane w naszym kraju. Nie inaczej wygląda sytuacja z tematyką aparatów. Ciekawym jest fakt, iż w badaniach przeprowadzonych przez firmę Ilford, w grupie osób poniżej 35 roku życia, czyli ludzi, dla których większa część świadomej kariery fotograficznej upłynęła w epoce cyfrowej – prawie 60% korzysta z aparatów analogowych. Co za tym idzie, polskie środowisko fotograficzne również odzwierciedla światowe trendy pod względem preferencji sprzętowych. Oczywiście nie można przyjmować, że popularność kliszy, która odzyskuje pozycję rynkową, będzie stanowić zagrożenie dla fotografii cyfrowej. W jakiś sposób „tamtego świata” nie da się już w pełni uratować, jednak współczesna fotografia analogowa zbiera pokłosie dawnej chwały. Przykładem tego może być powracający na rynek po wielu latach Fujifilm Neopan – klasyczny, czarnobiały materiał światłoczuły.

W poniższym rozdziale odniosłem się i przybliżyłem sylwetki fotografów, którzy we współczesnej Polsce odgrywają wielką rolę w kształtowaniu fotografii wielkoformatowej oraz jej obecności w kulturze. Wśród nich są dokumentaliści, portreciści, czy specjaliści od martwej natury. Przedstawione sylwetki różni cel, który chcą osiągnąć za pomocą fotografii, a łączący medium, które im to umożliwia. Tym medium jest aparat wielkoformatowy. Każdego z nich wyróżnia też technika swojej pracy oraz jej motyw. Można przyjąć, iż razem najpełniej przybliżają i definiują polski świat fotografii wielkoformatowej.

Bownik

Urodzony w 1977 roku Bownik jest absolwentem filozofii na lubelskim Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej oraz fotografii w Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu. Do najbardziej znanych prac artysty należą fotograficzne cykle: "Gracze", "E-Słodowy", "Koleżanki i koledzy", "Disassembly". Fotograficzna książka autorska "Disassembly", wydana przez wydawnictwo Mundin, otrzymała główną nagrodę w konkursie Fotograficzna Publikacja Roku 2014. W swojej twórczości wykorzystuje wielkoformatowy aparat 8x10



Bownik, fot. Wysokie Obcasy

Na pozór jego prace to fotografia dokumentalna, jednak Bownik, z wykształcenia filozof, poddaje to medium daleko posuniętym, choć niemal nieuchwytnym manipulacjom. Niczym badacz w laboratorium pochyla się nad zwyczajnymi elementami rzeczywistości i anonimowymi postaciami, by poddać je wnikliwej analizie i poznać ich esencję.⁴⁷ Oświetla miejsca, które zwykle są ukryte, pokazując że pod podszewką namacalnej rzeczywistości jest bezmiar skomplikowanych i niejasnych procesów.

Autor wykonuje bardzo mało zdjęć, ponieważ długo nad nimi pracuje. Zależy mu aby skupiać się na każdym pojedynczym zdjęciu a nie na seriach. Bownik koncentruje się na wszystkich elementach jakie możemy dostrzec na zdjęciach, często przywołując rozwiązania zaczerpnięte z malarstwa. Jak sam mówi „lubi być reżyserem fotografii” ponieważ liczy, iż oglądający zdjęcie zapomni, że ktoś ją reżyserował. To daje pole do opisu dla wszelkich możliwych artystycznych nadużyć. Prace Bownika zaliczyć można do nurtu fotografii konceptualnej, ale ich estetyka wydaje się zbieżna z fotografią komercyjną i reklamową, w której perfekcyjnie wypolerowany obiekt ukazany jest w jak najbardziej żywych, zachęcających barwach.

⁴⁷ <https://k-mag.pl/article/bownik-to-innowator-fotografii-i-tworca-ikonicznych-prac-w-gdansku-pokazano-przegląd-jego-tworczosci-59bd93c1414e4a110e6aa4e0> (dostęp na dzień 28-03-2019)



Bownik, Disassembly

Jednym z najbardziej rozpoznawalnych projektów jest „Disassembly”. Rośliny na fotografiach Bownika lśnią perfekcją, ale ujawniają także mroczną historię - historię quasi-naukowych działań artysty. Niczym chirurg plastyczny albo lekarz patolog Bownik precyzyjnie rozczłonkuje rośliny, zmienia ich układ, po czym dopasowuje do siebie ich części składowe i zszywa je z powrotem w jedną całość. Powstały twór fotografuje wielkoformatowym aparatem 8x10, który z nadzwyczajną dokładnością odwzorowuje nowopowstałą roślinę. Dzięki temu widz może śledzić perypetie rośliny, zostaje świadkiem aktu, w którym artysta zdaje się poprawiać naturę. Bownik nawiązuje do tradycji fotografowania kwiatów, zbudowanej przez artystów takich jak Anna Atkins, Karl Blossfeldt, Edward Weston, Irving Penn i Robert Maplethorpe, ale także do współczesnej manii modyfikowania i ulepszania tego, co naturalne, i w końcu - do pseudonaukowych działań charakterystycznych dla sztuki konceptualnej⁴⁸.



Bownik, Disassembly

⁴⁸ <https://desa.pl/pl/auctions/390/object/42661/agnieszka-brzezanska-disassembly-2013-r> (dostęp na dzień 29-03-2019)

Filip Ćwik

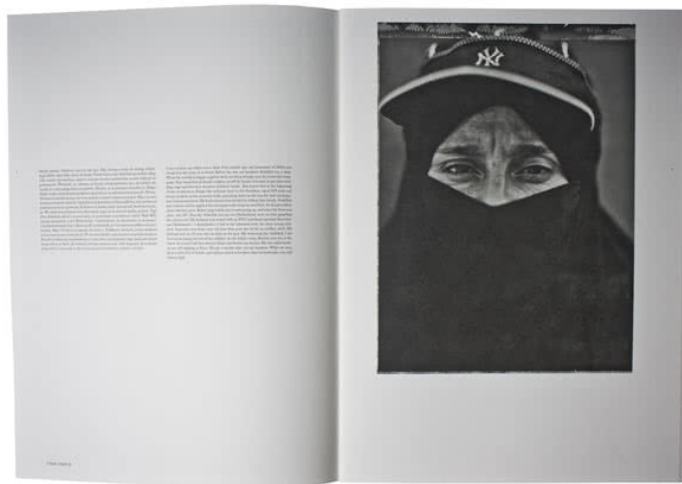
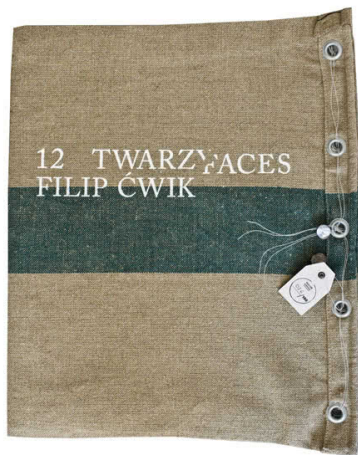
Urodzony w 1973 roku, jest absolwentem Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Współzałożyciel i członek agencji Napo Images i Fundacji Napo. Laureat World Press Photo w kategorii Ludzie i Wydarzenia i Sony Photography Awards, nagradzany również w konkursach Grand Press Photo i BZ WBK Photo. Prowadzi w Warszawie autorskie studio portretu Studio 810. Jest autorem książki fotograficznej 12 Twarzy / Faces, do której fotografie wykonane zostały aparatem wielkoformatowym.

Obecnie realizuje własne projekty, niejednokrotnie wykraczające poza definicję dokumentu, często skupiające się wokół portretu. W swoich pracach zwraca uwagę na wszelkie aspekty dotyczące egzystencji i kondycji człowieka. Interesują go relacje bezpośrednie, jak i przejawy skrajnych zachowań i doświadczeń

W 2012 roku Ćwik zrealizował projekt "12 twarzy/faces" – w zaimprovizowanym studiu w obozie dla syryjskich uchodźców sportretował wielkoformatowym aparatem, ofiary reżimu Baszszara al-Asada. Powstał z tego album fotograficzny, którego uzupełnieniem są spisane wspomnienia bohaterów zdjęć. Fotografie posiadają charakterystyczne wżery i uszkodzenia, które z pozoru można uznać za wady, natomiast w tym przypadku są jednoznacznie atutem. Autor z premedytacją zostawił, ramki, uszkodzenia emulsji, tym samym dorabiając kolejny wymiar interpretacyjny dla wspaniałych portretów.



Filip Ćwik, fot. M.Adamski



Filip Ćwik, 12 Twarzy

Widz może solidaryzować się z ofiarami wojny, ale często żywi przekonanie, że ich losy znajdują się poza zasięgiem oddziaływania. W tekście towarzyszącym zdjęciom Joanna Kinowska mówi: „Każda z osób – bez względu na płeć, wiek i zawód – spojrziała wojnie w twarz. Teraz patrzą na ciebie i wymagają twojej uwagi”. Fotografia nie ma leczyć naszej niewiedzy o historii i przyczynach cierpienia. Obrazy mają być zachętą do wzbudzenia świadomości i podjęcia działań.⁴⁹



Filip Ćwik, 12 Twarzy

Jak rozpocząłeś przygodę z aparatem wielkoformatowym, od czego się zacząłeś.

⁴⁹ <http://www.e-splot.pl/?pid=articles&id=2529> (dostęp na dzień 11-03-2019)

Od tego, że stałem się fotografem. Po prostu. Już dawno miałem do czynienia z wielkim formatem, więc było dosyć tradycyjnie. Byłem reporterem, pracowałem na małym obrazku, później na średnim, a na końcu zacząłem już używać wielkiego formatu.

Czyli ewolucja. Naturalna kolej rzeczy w jakiś sposób.

Tak, dokładnie. Najpierw był mały format, później był średni, a po nim był wielki. Ale to nie jest też tak, że obecnie fotografuję jedynie na wielkim, ja fotografuję różnymi rodzajami aparatów. Przez jakiś czas zajmowałem się też fotografią otworkową, 25-30 lat temu. I to mnie zainteresowało – sama materia

Przez tyle lat stażu rozumiesz korzystałeś z różnych konstrukcji, modeli ?

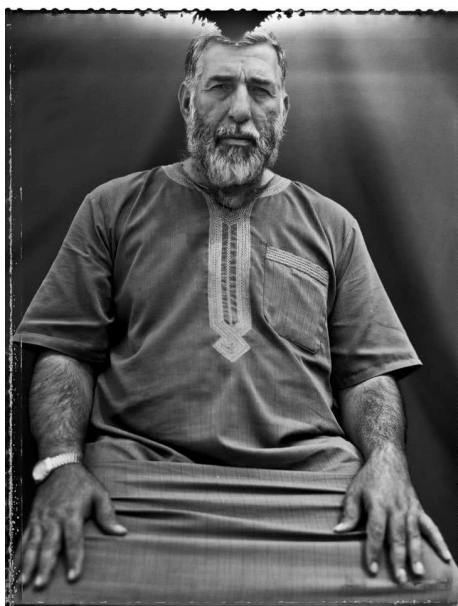
Tak - do tej pory mam 6 albo 7 wielkoformatowych kamer. Przeróżnych. Mam 8x10 Sinara, 4x5 też Sinara, Graflexa ze świetnym szkłem, które jest powodem, że nadal z niego korzystam.

A który egzemplarz jest obecnie Twoim głównym użytkowym ?

Aktualnie używam dwóch, do 8x10 Sinara, a do 4x5 Linhofa. Tyle, że tutaj głównie chodzi o szkła. Narzędzie nie ma znaczenia. Skrzynka to skrzynka.

Dlaczego zdecydowałeś się na używanie aparatu wielkoformatowego w swojej pracy ?

To jest tak, że ja w jakiś sposób nie traktuję tego w kategoriach czysto fotograficznych. Interesuje mnie oczywiście obrazek wielkoformatowy, jako narzędzie. Ale przede wszystkim interesuje mnie ten ślad, który się odbija. Stąd się to wzięło. Zacząłem 8x10, bo interesowało mnie przełożenie rozmiarów zbliżone do 1:1. Gdy fotografuję twarz, cenię sobie, gdy negatyw jest zbliżony do naturalnych proporcji człowieka.



Czyli ta fizyczność ?

Filip Ćwik, 12 Twarzy

Tak. A po drugie, dosyć mocno zainteresowała mnie – w tamtym czasie oczywiście – bo teraz jest trochę inaczej już – stykowa fotografia. Czyli dojdzie do takiej perfekcji, opanowania warsztatu, by móc swobodnie pracować stykowo.

Jak możesz się zatem wypowiedzieć na temat przyszłości fotografii wielkoformatowej, jak myślisz – w jakim kierunku to będzie zmierzało ?

Nie zastanawiam się ogólnie nad fotografią jako taką. Przeszedłem już ten moment zachłystnięcia się formą. Tzn. forma mnie jak najbardziej interesuje, ale chyba nigdy nie miałem takiej fascynacji sprzętowej. Martwi mnie za to fakt, że coraz trudniej dostać materiały światłoczułe. Mimo wszystko uważam, że ten rodzaj fotografii ma duże szanse, bo obraz jaki generuje jest zupełnie inny. Choć z drugiej strony zacząłem fotografować ostatnio, średnioformatowym aparatem cyfrowym Fuji GFX. Można do niego wykorzystać obiektyw 110mm, który jest genialny. Obraz tam wygląda pięknie i bardzo przypomina wielkoformatowe kamery, ale tak jak wspomniałem, mnie interesuje ta fizyczność. Fakt, że z negatywem można coś zrobić. Można pokombinować, można się pobawić, można go porysować, można go pomalować, można go pociąć. A nie można tego zrobić przy pliku cyfrowym. Coraz bardziej interesuje mnie eksperyment, na takim poziomie wizualnym.

Studio, które prowadzisz jest ewenementem na mapie Polski, jeżeli chodzi o komercyjne wykonywanie portretów wielkim formatem. Powiesz mi, czy dla klientów ma jakiegokolwiek znaczenie narzędzie, jakim wykonano im zdjęcie, czy ich interesuje tylko efekt finalny ?

Ja myślę, że w ogóle wielki format, czyli sama kamera, powoduje dwie rzeczy. Ludzie, którzy przychodzą do mnie wykonać portret, zdają sobie sprawę, że mają do czynienia z czymś poważnym. I to ważne. Ta kamera wzbudza respekt. Jest zetknięciem się z inną materią. Chodź tutaj nie chodzi głównie o format negatywu, czyli o to, jakie jest zdjęcie finalne, ale fakt, że ludzie łapią pewnego rodzaju dystans do siebie czy świata. To wynika z tego, co kiedyś Grotowski robił z teatrem. Portretowani pozbywają się jakiś swoich naleciałości. To długotrwały proces. Nie wygląda to tak, że ich ustawiam, włączam światło i robię zdjęcie. Ja dosyć długo czekam - daję im komfort, żeby mogli poprzebywać w ciszy.

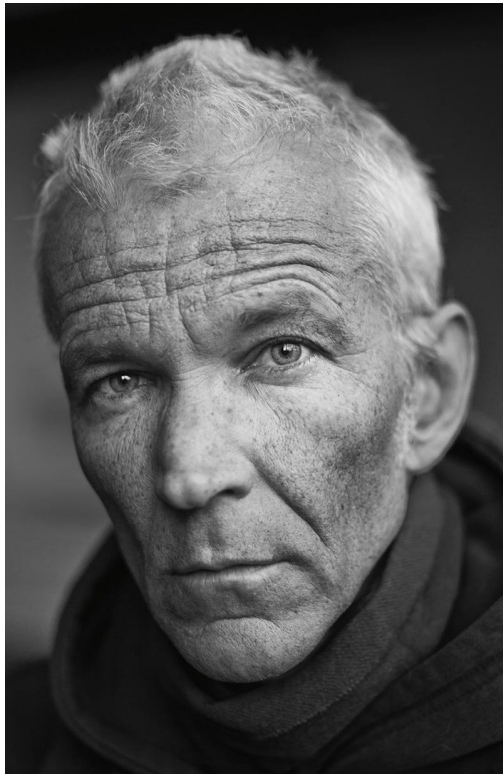
Czyli to taka fotografia doznaniowa można powiedzieć.

Tak. Ja to nazywam takim performatywnym działaniem. Można powiedzieć, że jest to spotkanie się trochę z samym sobą. Mi to bardziej przypomina teatr, ale chyba bardziej dlatego, że kiedyś się tym mocno interesowałem, więc jest to jakby tego pokłosie. Na pewno robienie portretów 8x10 jest pewnym doświadczeniem. Sam efekt jest na końcu ważny dla ludzi, ale chyba chyba to co przeżywają jest dla nich najważniejsze. Chociaż zazwyczaj jest też tak, że ludziom nie podobają się te portrety wykonane wielkoformatowym aparatem. Wielki format obnaża. Ludzie nie są gotowi do tego, żeby się tak do końca obnażać. Doświadczyłem tego wielokrotnie, bo już od wielu lat zajmuję się portretem i mam takie wrażenie, że ci ludzie dopiero po paru latach doceniają to, co zobaczyli. Bardzo często mam tak, że ktoś do mnie pisze po 3-4 latach, że miał w pudełku gdzieś to zdjęcie...

...i dojrzał do niego ?

Tak – i dojrzał do niego. I rzeczywiście tak trochę jest. Więc jest to bardziej swego rodzaju ślad, aniżeli taki typowy portret. To fotografia pewnej tożsamości - roli nas ludzi w społeczeństwie. Gdzie możemy czasami pobyc z samym sobą, tak jak w zagonionym świecie, w którym żyjemy.

Andrzej Georgiew



Andrzej Georgiew, fot. Jędrzej Sokołowski

Urodzony w 1963 roku w Warszawie, zmarł w 2016 roku. Studiował ekonomię na Głównej Szkole Handlowej w Warszawie oraz Sławię na Uniwersytecie Warszawskim. Rozwój fotograficzny rozpoczął na studiach w Jan Van Eyck Akademii w Maastricht w Holandii. Po powrocie do Polski fotografował dla wytwórni muzycznych oraz prasy. Należał do grupy fotograficznej „Latarnik” wraz z Andrzejem Kramarzem, Juliuszem Sokołowskim czy Pawłem Żakiem. Przez prawie dwadzieścia lat współpracował z Teatrem Narodowym w Warszawie.

Autor wielu wystaw w Polsce i poza granicami kraju. W swojej pracy bardzo chętnie wykorzystywał aparat wielkoformatowy 4x5 i większe, co stało się jego znakiem rozpoznawczym.

Pierwsze zetknięcie z fotografią tego artysty rozpoczęło się od samodzielnego fotografowania metodą prób i błędów. Dopiero holenderska szkoła Jan van Eyck umożliwiła mu rozwój swojego talentu i umiejętności z jakich zasłynął szerokiej widowni. Ilość warsztatów i możliwości jakie oferowała mu ta uczelnia określał jako „imponująca”. Duża ilość eksperymentów z pogranicza malarstwa i fotografii, jego twórczość z tego okresu charakteryzuje się dużą ilością ekspresyjności i improwizacji.

Georgiew na co dzień korzystał z wielkoformatowego aparatu. Było to dla niego podstawowe narzędzie pracy z czego był dumny, podkreślał, że długotrwały proces wykonania fotografii jest dla niego sporym atutem:

„Używanie takiej kamery wymaga skupienia i koncentracji, dla mnie w tym zawiera się istota portretu. Dzięki temu osoba fotografowana nie odgrywa scenek.”

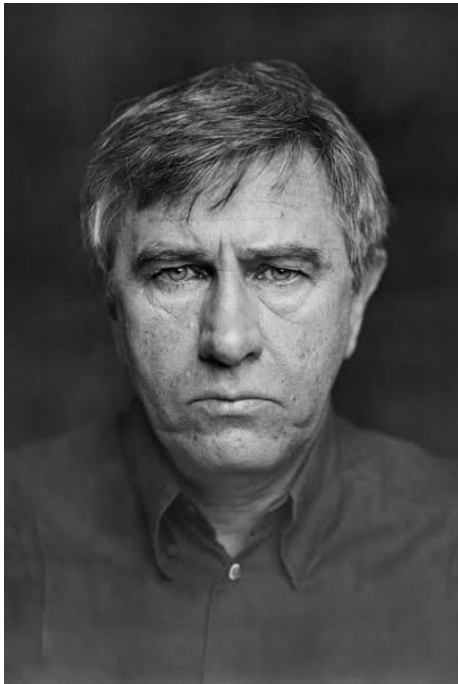
W swojej pracy bardzo cenił sobie kontakt z fotografowaną osobą, czerpał z doświadczeń innych oraz inspirował się różnorodnością ludzi, których spotykał na swojej drodze:

„fotografowanie jest takim pretekstem do poznania ciekawych ludzi, do których bez fotografii trudno byłoby mi dotrzeć. Czasem jest to zdjęcie zleczone, a czasem gdy myślę o kimś, np. o pisarzu, którego książki czytałem od małości... Aparat bywa pretekstem, by do takiego człowieka się odezwać i z reguły nikt się specjalnie nie wykręca od takiego

spotkania.”

Georgiew zasłynął stworzeniem swojego charakterystycznego stylu wykonywania portretów. Proste, minimalistyczne fotografie, pozbawione skomplikowanego otoczenia, zwykle na jednolitym tle. Całość stworzona tak, by jak najbardziej skupić widza na fotografowanej osobie.

„Mam wrażenie, iż przez cały czas robię to samo zdjęcie. Czegoś szukam w tych twarzach. Podczas robienia zdjęcia myślę: taki kiedyś byłem, może taki kiedyś będę, tak chciałbym być, a taki nie. Szukam siebie w tej drugiej osobie.”



Jerzy Radziwiłowicz, fot. Andrzej Georgiew

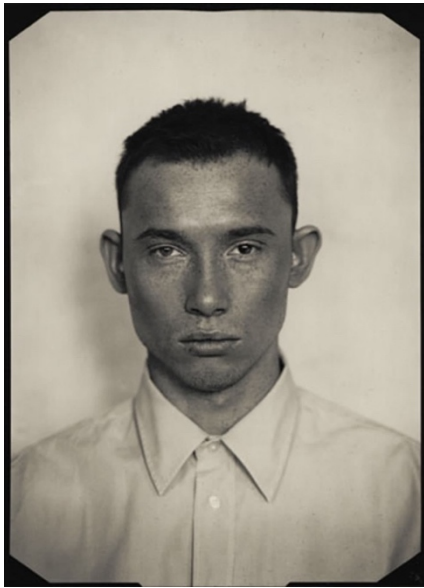


Kayah, fot. Andrzej Georgiew

W 1997 roku Georgiew zaprezentował wystawę “33 męskie portrety” w galerii Świat Fotografii składającą się z portretów muzyków rockowych, artystów i przyjaciół wykonanych aparatem wielkoformatowym. Ekspozycja ta na długie lata zdefiniowała jego twórczość.

Pod koniec lat 90. Georgiew zaangażował się w tworzenie Koalicji Latarnik - nieformalnej grupy artystycznej, która skupiała środowisko fotografów sprzeciwiających się bezrefleksyjnej fotografii i “potopowi martwych obrazów”. Członków koalicji łączyło m.in. umiłowanie techniki analogowej i powolnego procesu fotografowania. To właśnie wystawa Georgiewa otworzyła festiwal fotografii czarno-białej zorganizowany przez Koalicję Latarnik w Zakopanem w 2001 roku.

W kolejnym roku zdjęcia Georgiewa prezentowane były na zbiorowej wystawie “Powiększenie. Fotografia w czasach zgiełku” w Pałacu Kultury w Warszawie. Portret Rafała Mohra jego autorstwa powiększony do 1300 metrów kwadratowych zawisł na zachodniej fasadzie Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie.



Rafał Mohr, fot. Andrzej Georgiew



Bez tytułu, fot. Andrzej Georgiew

W 2006 roku zaproszono go do projektu “Małopolska/Fotografie. To niczego nie wyjaśnia”, w ramach którego wykonał serię portretów ludzi z Podhala i Orawy opublikowanych później w albumie, obok zdjęć takich autorów jak Weronika Łodzińska, Konrad Pustoła, Wojciech Prażmowski, Szymon Rogiński czy Zorka Projekt (Monika Redysz, Monika Bereżecka). W Galerii Camelot w Krakowie w 2008 roku Georgiew zaprezentował wystawę “Portrety”, którą wyróżniał odmienny od dotychczasowego sposób prezentacji zdjęć. Ekspozycja składała się bowiem z wydruków bardzo dużych rozmiarów (ok. 2x3 metra). Część zdjęć z krakowskiej ekspozycji, ale w mniejszym formacie zaprezentowano we francuskim Luneville w 2014. Wystawa “Lumiere Obscure” była wspólnym pokazem zdjęć Georgiewa i Jakuba Pajewskiego⁵⁰.



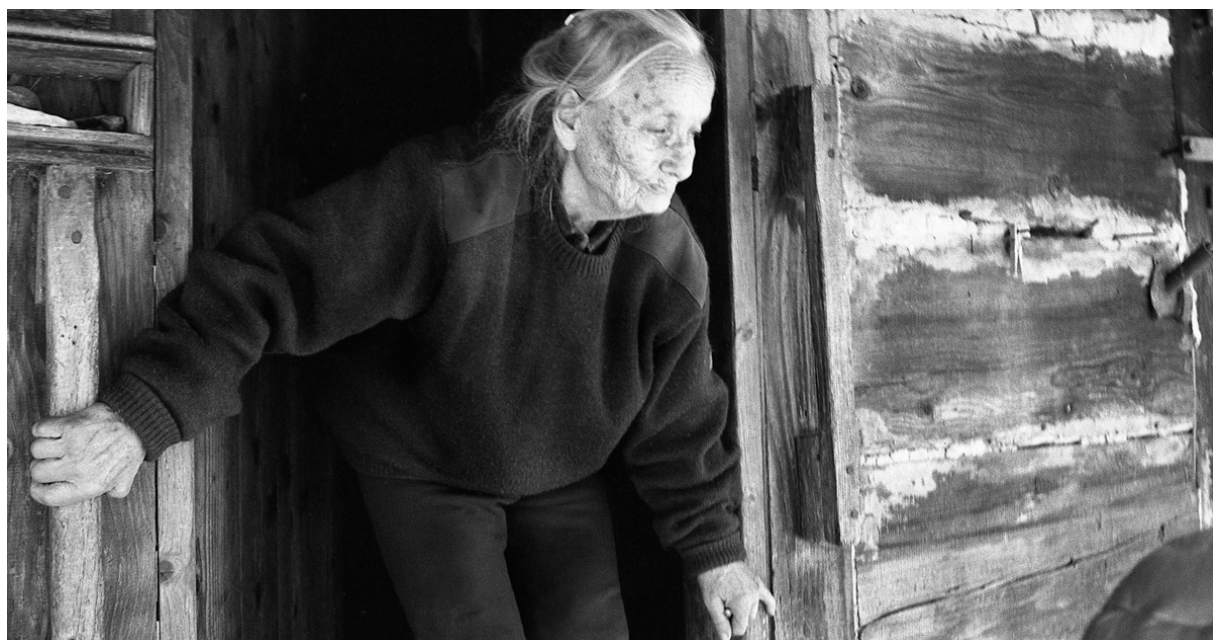
Bez tytułu, fot. Andrzej Georgiew

⁵⁰ <http://faf.org.pl/pl/node/9550> (dostęp na dzień 28-03-2019)

Agata Grzybowska

Urodzona 1 984 roku. Fotoreporterka, absolwentka fotografii Wydziału Operatorskiego PWSFTViT w Łodzi. Związana zawodowo z „Gazetą Wyborczą”. Inicjatorka i współzałożycielka kolektywu fotograficznego inPRO.

W 2018 roku wydała książkę „9 bram, z powrotem ani jednej”, poświęconą Bieszczadom. Agata Grzybowska opowiada historie 9 osób, które z różnych powodów postanowiły zostawić swoje dotychczasowe życie i wyjechały w Bieszczady szukać wolności. Góry, które są symbolem wolności, stały się dla nich pułapką i miejscem, którego nie potrafią opuścić. Oprócz wykonania portretów i zdjęć krajobrazowych Grzybowska zebrała materiał audio, który następnie opracował artysta Bartosz Dziadosz, łącząc go ze swoimi kompozycjami – tak powstał niezwykły esej dźwiękowy.



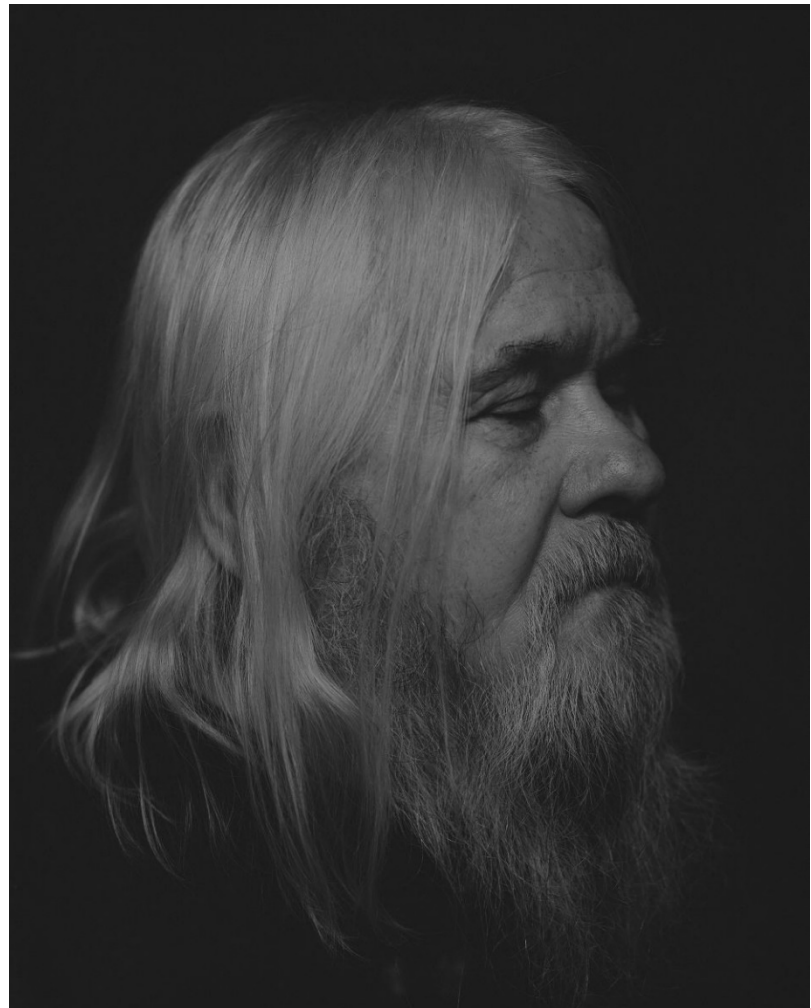
Agata Grzybowska, 9 bram, z powrotem ani jednej

Cały projekt został wykonany aparatem wielkoformatowym. Sama Grzybowska tak tłumaczy ten proces: „Wzięłam ze sobą aparat wielkoformatowy, zero cyfrowej technologii. Tak jakbym miała się nauczyć ponownie fotografować. I przez to połączyć się z naturą. To zmusza do pracy na jednej, pojedynczej klatce. I to nie jest tak, że naciśniesz spust i ci przeleci seria. Powstaje jedno jedyne zdjęcie. Żeby zrobić kolejne zdjęcie, musisz wyjąć kasetę i załadować kolejną”

„Plan był taki, że idę w góry i nie chcę brać lekkiego aparatu, tylko taki, który będzie ode mnie wymagał wysiłku. W fotografii wielkoformatowej każdą klatkę i jej ekspozycję trzeba

wyliczyć. Wszystkie parametry szczegółowo zapisuję w notatniku, żeby później pamiętać, jak każdą klatkę wywołać. Czasami czekałam na zdjęcie, w konkretnym miejscu cztery-sześć godzin. Zdarzało się, że ostatecznie i tak nie udawało się go zrobić”

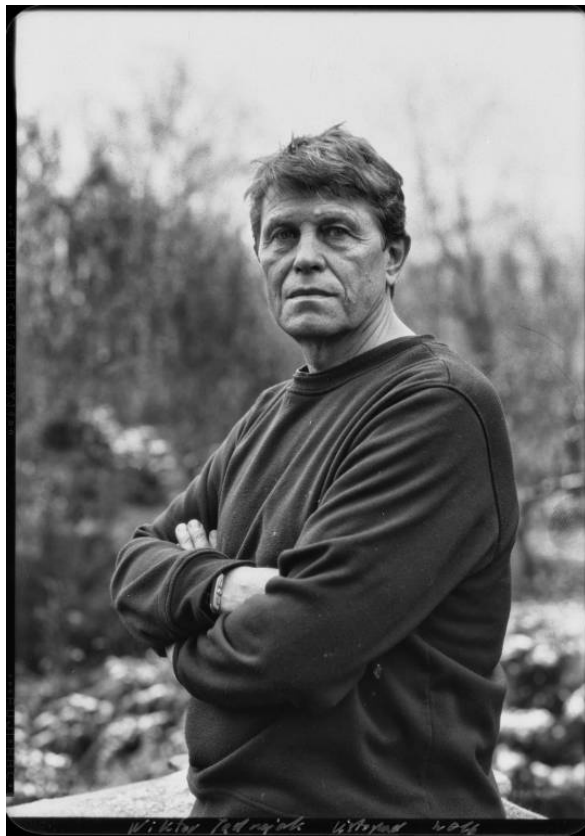
Tytuł książki również nie był przypadkowy. Jedną z bohaterek, która ostatecznie nie znalazła się w książce, a która umarła w zeszłym roku w grudniu, powiedziała Grzybowskiemu, że jak przyjechała w Bieszczady w latach 70., to usłyszała takie zdanie: – *Uważaj, bo w Bieszczady prowadzi dziewięć bram i z powrotem ani jednej.* „Wykorzystałam to jako tytuł. Szukałam tego w literaturze. Pytałam lokalnych dziennikarzy i pisarzy lokalnych, nikt nic nie wiedział. Ja sama tego też nie znalazłam. Podejrzewam, że chodzi o to, że tyle osób wyjechało w Bieszczady. Być może jest to związane z powiedzeniem „Rzuć wszystko, jedź w Bieszczady”. A „9” jest symboliczna. Po niej następuje „10” i rozpoczyna się jakby nowe życie” – komentuje Grzybowska.



Agata Grzybowska, *9 bram, z powrotem ani jednej*

Materiał powstały w Bieszczadach został zaprezentowany między innymi w 6x7 Leica Gallery w Warszawie czy krakowskiej Galerii Pauza.

Mariusz Hertmann



Mariusz Hertmann, Portret Powszedni

Działa jako fotograf niezależny. Współpracuje z wieloma wydawnictwami. Zajmuje się fotografią reportażową, reklamową i inscenizacyjną oraz przygotowaniem i produkcją wydawnictw. Swoje prace wykonuje aparatami miechowymi formatu 13x18 cm (5x7 cali) i 18x24 cm (7x10 cali).

Archaiczna technika niebagatelnie wpływa na sposób tworzenia portretu. Celebra związana z przygotowaniem sprzętu i czas potrzebny na wykonanie zdjęcia sprzyja nawiązaniu niekonwencjonalnej więzi między fotografem i osobą portretowaną, co przekłada się na ostateczny efekt.

W czasie wernisażu Portretów Powszednich, zapytany o to, dlaczego wykorzystuje tak archaiczne techniki wielkoformatowe, odpowiedział: „*Nie wiem. Tak już mam i nic na to nie poradzę. Te zdjęcia powstają ku pamięci, chcę, żeby były trochę takie, jak sto pięćdziesiąt lat temu. Portret codzienny w moim rozumieniu to jest taki portret, który pokazuje osoby takimi, jakimi są na co dzień. One tak codziennie wyglądają, tak się ubierają, takie mają fryzury. Mężczyźni bywają nieogoleni, a kobiety często są bez makijażu.*”

Swoje prace prezentował w Galerii WBPiCAK w Poznaniu, Galerii Wieża Ciśnień w Kaliszu, czy Galerii za Szafą we Wrocławiu.

Mateusz Kiszka

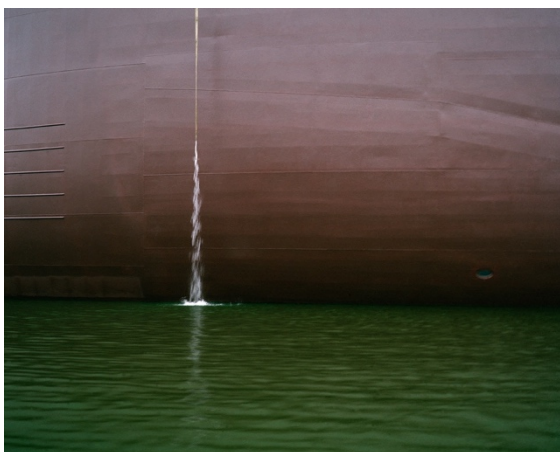
Urodzony w 1985 roku – w swojej pracy artystycznej zajmuje się szeroko rozumianym dokumentem fotograficznym. Szczególnie interesują go tematy dotyczące historycznych doświadczeń miejsc. Inspiruje go fotografia amerykańska lat 70 i 80. Pracuje na wielkoformatowej kamerze 4x5 cala.



Mateusz Kiszka, Martwa Wisła

Celem pracy nad jego najbardziej rozpoznawalnym projektem „Martwa Wisła” było przedstawienie terenu sztucznego ramienia Wisły w Gdańsku, które miało w założeniu uregulować torę rzeki w czasie wiosennych roztopów. Na zdjęciach znalazły się „wymierające” obecnie wsie rybackie, wraki brytyjskich statków, którymi po II wojnie światowej dostarczano żywność, popadająca w ruinę Stocznia Gdańska, grobla zbudowana w XVII wieku przez osadników holenderskich oraz Westerplatte. Zdjęcia powstały głównie z potrzeby „ocalenia” pejzażu, który znika bezpowrotnie.⁵¹

51 <https://www.wbp.poznan.pl/fotografia/objazdowa-galeria/lista-wystaw/martwa-wisla/> (dostęp 31.03.2019)



Mateusz Kiszka, Martwa Wisła

Fotografie zostały wykonane aparatem wielkoformatowym na negatywach 4x5 w okresie od stycznia do kwietnia 2012 roku.

„Praca z wielkoformatowym aparatem różni się tyle od pracy aparatem cyfrowym, że jest to znacznie wolniejsza praca. Trzeba być człowiekiem bardziej świadomym, nie nosi się aparatu na szyi, aparat jest zazwyczaj schowany i bardzo ciężki. Dopiero rozstawiając aparat, widzi się kadr jaki chciałoby się zarejestrować. Trzeba zatem najpierw zobaczyć ten kadr bez aparatu i uzmysłwić sobie jak on będzie wyglądał na negatywie.”

Martwa Wisła to zamknięte ramię rzeki, które liczy dwadzieścia cztery kilometry. To sztuczne ujście Wisły do Bałtyku zostało wykopane po to, by wiosną wezbrane i pełne kry wody Wisły nie tworzyły zapór lodowych, które mogłyby zmusić rzekę do przetorowania sobie nowego ujścia w niepożądanym miejscu. Do takiej właśnie sytuacji doszło w 1840 roku, gdy na tym terenie wezbrane wody największej polskiej rzeki, w wyniku zatoru lodowego, przerwały wydmy Mierzei Wiślanej i utworzyły nowe ujście rzeki nazywane Przełomem Wisły. Jak mówi sam autor: „ Nie zdecydowałem się na fotografowanie Wisły na odcinkach, które są bliżej mojego domu, ponieważ ważny był dla mnie motyw drogi, jaką musiałem pokonać najpierw do Gdańska, a później wzdłuż martwej Wisły. To wiązało się ze wszystkimi przygotowaniem, noszeniem i przygotowaniem aparatu. Chciałem nawiązać tym do etosu fotografii amerykańskiej.”

Prace zostały zaprezentowane na wielu wystawach w Polsce m.in. Lookout Gallery w Warszawie, Trafostacja Sztuki w Szczecinie, czy na Miesiącu Fotografii w Krakowie w roku 2015.



Wystawa Martwa Wisła

Bogdan Konopka

Fotograf i krytyk fotografii. Jeden z głównych twórców nurtu fotografii elementarnej, której program powstawał w latach 80. przy galerii Foto-Medium-Art we Wrocławiu. Od 1988 roku mieszka i pracuje we Francji, gdzie opiekuje się nim galeria Françoise Paviot. Jego prace znajdują się we wszystkich najważniejszych zbiorach we Francji oraz w Muzeach w Belgii, Izraelu, Polsce, Rosji i Szwajcarii.

Leçons de Ténèbres

W swej twórczości preferuje fotografię srebrową, najchętniej wielkoformatową. Z reguły nie przedstawia ludzi, wyjątkiem była prezentacja "Twarze" (2004) w warszawskiej Małej Galerii ZPAF, gdzie pokazał 20 portretów przyjaciół. Jego prace zaprezentowano również w warszawskiej 6x7 Leica Gallery oraz w Centrum Pompidou w Paryżu.

Jego wystawa „Leçons de Ténèbres” prezentowała blisko 40 odbitek z aparatu

wielkoformatowego, wykonanych ręcznie, w paryskiej ciemni artysty. Tytuł „Leçons de Ténèbres” („Lekcje Ciemności”) nawiązuje do kompozycji muzycznej Françoisa Couperina – utwór towarzyszył odprawianemu przed świtem nabożeństwu Ciemnej Jutrzni polegającym



Bogdan Konopka, „Leçons de Ténèbres”



Bogdan Konopka, „Leçons de Ténèbres”

na rytualnym gaszeniu świec. Ta muzyka wyznacza Konopce czas wywoływania negatywu w kompletnej ciemności. To również metafora pracy w ciemni fotograficznej, którą artysta traktuje jako formę rytuału – momentu, w którym „rodzi się obraz”. Ciemność to nieodłączny towarzysz światła: „fotografia w elementarnym sensie nie oznacza pisania światłem ale cieniem właśnie: cieniem, który to światło określa. Jest jeszcze jeden cień, który współtworzy fotografię:

cień jej autora i jego czasu. Fotograf przeprowadza swe obrazy przez ciemność ku jaśni. I to tutaj okazuje się czy „Lekcje ciemności” udało się przekuć w dzieło sztuki. Czasami zdarza się, że tak...” – mówi Bogdan Konopka⁵².

Od czego zaczęła się Twoja przygoda z fotografią? Podobno Twój ojciec robił odbitki stykowe?

Ojciec robił amatorskie, rodzinne zdjęcia, a powiększalników w tamtych czasach nie było. W latach pięćdziesiątych były pilniejsze potrzeby. Nie bardzo interesował się samą fotografią. Robił zdjęcia rodzinie i przechowywał w pudełku. Nawet nie robił albumów, tylko czasem wyciągał pudło i pokazywał znajomym. Jednak nie dlatego zająłem się fotografią.

To z czego to się wzięło? Co było impulsem?

Jest coś takiego, co sobie dopiero po latach uświadomiłem. Miałem sąsiada inżyniera, który robił zdjęcia i sam je obrabiał. Kiedyś będąc u niego zobaczyłem fotografie, które zrobił swej małżonce. Po prostu oczarował mnie tymi zdjęciami. Było w nich coś takiego, co mnie sparaliżowało. W życiu czegoś podobnego nie widziałem i dopiero po latach dotarło do mnie, co tam było. On w tych zdjęciach utrwalił całą ich wzajemną miłość. Te dwie albo trzy fotografie jego żony, gdzieś jakby zamglone, do dziś widzę. Teraz wiem, że coś takiego bardzo rzadko udaje się zarejestrować. Być może to był taki pierwszy, długo

⁵² <https://www.vogue.pl/a/bogdan-konopka-fotograf-w-ktory-w-ciemnosci-szuka-swiatla> (dostęp na dzień 25-03-2019)

nieświadomiany impuls inicjacyjny, niemniej bardzo istotny dla całej mej przygody z fotografią.

A wielki format? Od kiedy fotografujesz wielkim formatem?

Niestety w Polsce nie tak łatwo było o aparat wielkoformatowy. (...) Pierwszy wielki format, który wziąłem do ręki to był aparat Wojtka Zawadzkiego w roku 1986. Jak odbiłem to potem w styku, bo przecież nie było powiększalnika i jak zobaczyłem, co się dzieje na tych odbitkach to odjechałem po prostu – pojawiły się jakieś niesamowite rzeczy w półtonach, trudne w ogóle do opisanie? W każdym razie jak przyjechałem do Francji dobrze już wiedziałem, czego mi potrzeba. Aż trafiła się okazja – ktoś sprzedawał stary „złom” w formacie 4x5 cala. Mieszek był tak dziurawy, że całą rolkę czarnej taśmy, którą Jacqueline mi, oprócz aparatu, musiała kupić; zużyłem na zalepianie dziur. (...) Po takim zabiegu aparat nie dawał się domknąć tyle tej taśmy było (śmiech). Ale to właśnie tym aparatem zrobiłem fotografie na wystawę w Arles w 1994 roku, oraz *Szary Paryż* i jeszcze poza tym dostałem Europejską Nagrodę Fotografii zanim sobie kupiłem nowy. Czyli kwestia narzędzia, jak widać, nie do końca ma znaczenie.

Andrzej Kramarz



Andrzej Kramarz

Urodzony w 1964 roku, jest absolwentem Instytutu Twórczej Fotografii w Opawie oraz Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Fotograf, wykładowca, kurator, współzałożyciel grupy artystycznej „Drut” oraz fundacji Imago Mundi.

Do jego najbardziej znanych cykli fotograficznych należą: „Morze Czarne”, „Klinika”, „Nieskończoność poznania”, „Dom”, oraz „Rzeczy”. Opublikował książkę fotograficzną "Invisible Maps", wydaną przez Muzeum w Gliwicach / Czytelnia Sztuki. W latach 2007-2008 był Wicedyrektorem Artystycznym Festiwalu Miesiąc Fotografii w Krakowie.

W swojej twórczości wykorzystuje wielkoformatowy aparat 4x5 jako narzędzie komplementarne do pozostałych technik analogowych czy cyfrowych.

Projekt „Kawałek ziemi” / „A Piece of Land” to audio-wizualna próba zmierzenia się z trudną historią, II wojny światowej. Wielkoformatowe fotografie zestawione zostały z nagraniami wywiadów, wspomnień świadków. Zdjęcia przedstawiają z pozoru mało atrakcyjne przestrzenie, niczym nie wyróżniające się od tych, które w Europie środkowej można uznać za pospolite, klasyczne.

„Widz, aby odczytać zdjęcie Kramarza, musi się skupić i wysłuchać trudnej, ułożonej ze skrawków historii. By zrozumieć pracę fotografa trzeba cierpliwości i czasu. Interesująca jest zmiana, jaka zachodzi w odbiorcy po wysłuchaniu wstrząsających opowieści – zaczynamy patrzeć na zdjęcie oczami świadka. Wraz z kolejnymi zdaniem krajobraz zyskuje szczegół, przez co traci swoją neutralność i przestaje być przezroczysty. Jak pisze Kramarz w tekście towarzyszącym: "przestrzenie otwierają się głosem świadków”

Jak rozpoczęłeś przygodę z aparatem wielkoformatowym ? Jak wspominasz pierwsze zdjęcia ?

Trudno to nazwać przygodą. Zakup aparatu podyktowany był ideą projektu Kawałek Ziemi, który zacząłem realizować w 2008. Jakoś w owym czasie, pod koniec 2007 roku lub z

początkiem 2008 zakupiłem aparat 4x5 cala. Wiedziałem, że fotografie które powstaną w tym cyklu nie będą w żaden sposób spektakularne w powszechnym tego słowa znaczeniu. Bardziej zależało mi na spokoju, uwadze, skupieniu, I chyba śmiem powiedzieć kontemplacyjności tego medium, oraz na znakomitej jakości. Ta ostatnia rzecz, w mojej praktyce nie zajmuje nabożnej i nadrzędnej roli, lecz w tym poszczególnym cyklu poczucie / złudzenie realizmu jest istotnym elementem.

Pierwsze zdjęcia wylądowały na wystawie. A właściwie to muszę wprowadzić korektę; pierwsze zdjęcia na wielkim formacie powstały w Bośni i Hercegowinie- tych nigdy nie użyłem na wystawie, lecz nie z powodów technicznych czy artystycznych. W ostatecznej wersji Kawłek Ziemi ograniczyłem do miejsc z czasu II Wojny Światowej na terenach Polski i Ukrainy.

Nie chcę powiedzieć, że nie było pomyłek w stylu podwójnych naświetleń, niedomkniętych kaset, itd. Jednak proces był dość szybki. Miał w tym dużą zasługę mój przyjaciel, Andrzej Georgiew.

Czy korzystałeś z różnych konstrukcji/modeli ? Jaki egzemplarz jest obecnie twoim głównym narzędziem ?

Od początku, aż do tej pory używam tego samego aparatu; Wista SP. Zanim dokonałem zakupu popróbowalem kilku konstrukcji dzięki uprzejmości np. Marka Gardulskiego, ale w końcu zdecydowałem się na Wistę. Tak z powodów ekonomicznych jak również uniwersalności tego aparatu i mocowania obiektywów. Dzięki konsultacji z Andrzejem Georgiewem, wiedziałem, że ten aparat daje mi wystarczająco możliwości do pracy. Zresztą wolałem zainwestować więcej w obiektywy niż w samą skrzynkę.



Andrzej Kramarz, Kawłek Ziemi / A Piece of Land

Jakie projekty lub ich części wykonałeś tego typu aparatem ?

Kawałek ziemi/ A Piece Of Land (2008-2010) w całości powstał na 4x5 cala. Instalacja wystawy składa się również z nagrań video, wywiadów oraz tzw. field recordings. W tym samym czasie pracowałem również nad wystawą Pętle/ Loops do galerii w Warszawie.

Wystawa ta w głównej mierze podejmuje wątek moich osobistych relacji z miejscami i czasem. W sposób naturalny pomieszałem w niej moje doświadczenia z filmami, formatami, technikami. Format 4x5 są częścią tych doświadczeń.

Wykonałem też cykl fotografii na grupową wystawę pt. Zmiana Ról, zorganizowaną przez Stowarzyszenie J'Arte z Mielca, gdzie każdy z pośród zaproszonych fotografów (Kuba Dąbrowski, Łukasz Trzciniński, Kinga Bielec, Aleksander Gładysz, Paweł Wolanin i ja, oraz Wojciech Nowicki w roli kuratora) realizował indywidualną perspektywę Podkarpacia.



Dlaczego zdecydowałeś się na wykorzystywanie aparatu wielkoformatowego w swojej pracy ?

Andrzej Kramarz, Kawałek Ziemi / A Piece of Land

Lubię kontemplacyjność pracy z wielkim formatem, lubię kiedy muszę zwolnić, i w końcu lubię się czarną szmatą oddzielić od świata. Dodatkowym czynnikiem było to, że fotografia cyfrowa wówczas nie dawała tak dobrych rezultatów. Średni format również.

Z jakimi utrudnieniami i niedogodnościami spotkałeś się podczas pracy z wielkim formatem ?

Z każdym rokiem praca z wielkim formatem wydaje mi się trudniejsza z powodów ograniczeń – dostępności laboratorii fotograficznych wywołujących filmy. Kiedy ja zaczynałem, miałem w Polsce problem z dobrymi laboratoriami, którym można było zaufać i które przyjmowałyby 4x5 w procesie C-41 czy E-6 w ogóle. W końcu sam zakupiłem procesor Jobo CP2 i wywoływałem sam własne filmy. Potem przeprowadziłem się na Hawaje. Sprowadziłem swój procesor do obróbki filmów lecz po wydarzeniach z Nowego Jorku 11/09, US Postal Service wprowadził bardzo duże ograniczenia w przesyłaniu materiałów chemicznych. Tetenal Kit C41 oraz E6 jest na liście ORM-D- nie mogę zatem dokonać wysyłki na wyspy. Początkowo wysyłałem swoje filmy do San Francisco, jednak zaprzestałem tej praktyki po fakcie, kiedy

straciłem gdzieś w drodze pocztowej owoc 3-miesięcznej pracy nad projektem Invisible Maps. Poczta chciała mi zwrócić pieniądze o wartości filmów.

Nie bagatelny utrudnieniem tutaj jest utylizacja chemii, której osobiście nie chcę spuszczać do kanału. Do procesu czarno-białego używam chemii przyjaznych dla środowiska, Legacy Eco-Pro, więc przynajmniej problem utylizacji odpada.

Przyszłość fotografii wielkoformatowej – jak ją widzisz oczami wyobraźni ?

Prognozowanie nie leży w kręgu mojej uwagi. Nie myślę o tym w ogóle. Nie umiem także powiedzieć w jaką stronę zmierza sposób fotografowania, choćby z tego powodu, że kompletnie tego nie śledzę. Z drugiej strony, wszystko z natury rzeczy ulega nieustannej zmianie, transformacji, modom. Każdy z tych stanów jest przejściowy, więc nie wydaje mi się istotnym zwracanie sobie tym głowy.

Michał Łuczak



Michał Łuczak, fot. Andrzej Georgiew

Urodzony w 1983 roku, jest absolwentem Instytutu Twórczej Fotografii na Uniwersytecie Śląskim w Opawie, ukończył również Iberystykę na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach. Od 2010 roku jest członkiem Sputnik Photos. Autor książek fotograficznych: „Brutał”, „Elementarz / Koło Miejsca” oraz „11.41”.

Do najbardziej znanych prac artysty należą fotograficzne cykle: "Brutał", "Wydobycie" „Ecosystem” czy "Isola".

W swojej twórczości wykorzystuje wielkoformatowy aparat 4x5 jako komplementarne narzędzie do innych technik zarówno analogowych jak i cyfrowych.

W 2012 roku fotograf dzięki dofinansowaniu z programu Młoda Polska, które organizuje Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, opublikował książkę o ostatnich miesiącach istnienia brutalistycznego dworca PKP w Katowicach. Gmach oddano do użytku w 1972 roku. Zaprojektowała go pracownia z Warszawy – słynni "Tygrysi", czyli Wacław Kłyszewski, Jerzy Mokrzyński i Eugeniusz Wierzbicki, których propozycja zwyciężyła w ogłoszonym w 1959 roku konkursie architektonicznym.



książka fotograficzna „Brutal”

Czarno-białe zdjęcia to wypadkowa historii osób tam spotkanych i miejsca, które musiało ustąpić nowej galerii handlowej.

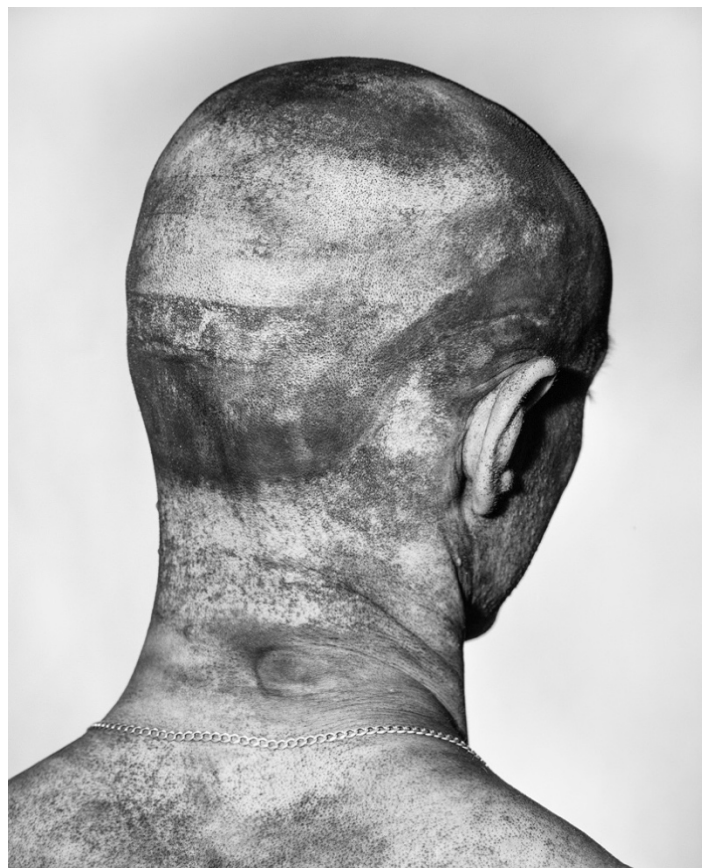
Książka, która ukazała się w 350 egzemplarzach, trafiła na listę najlepszych książek 2012 roku magazynu "Photo-Eye".

Jak zaczęła się Twoja przygoda z aparatem wielkoformatowym, jak wyglądały Twoje pierwsze zdjęcia ?

Chciałem coś po prostu zmienić. Robiłem już zdjęcia na małym obrazku, ale nie pasował mi ten sprzęt za bardzo do fotografowania dworca znanego z książki BRUTAL. Było to w takim momencie, że bardzo dużo ludzi z aparatami pojawiało się na tym obiekcie. Chodzenie z normalnym aparatem małoobrazkowym nie przynosiło pożądanych efektów, więc zaczęło się to jakoś intuicyjnie układać kierunku czegoś innego, czym naturalnie był wielki format. Mimo, że koledzy odradzali mi wykorzystanie tego sprzętu w tym przypadku, to chciałem spróbować. Nie wiedziałam wtedy, jak pracować z takim sprzętem. Nie miałem też własnej kamery. Pożyczyłem aparat od znajomego fotografa. Pojechałem więc na teren dworca i zrobiłem pierwsze 10-12 zdjęć i okazało się, że jest ok. Swoją drogą – dwa zdjęcia z tego pierwszego wypadu znalazły się w wydanej książce. W późniejszym czasie złapała mnie tamtejsza ochrona i miałem przerwę w fotografowaniu przez miesiąc, żeby zdobyć wszelkie pozwolenia. Zbiegło się to z czasem, kiedy byłem na warsztatach u Andersa Petersona. On często podkreślał, żeby wytrącać się ze strefy własnego komfortu i stawiać się w trudnych sytuacjach, np. konfrontacji z nowym sprzętem czy otoczeniem. I dla mnie to była taka właśnie sytuacja, kiedy nie potrafiłem do końca fotografować jeszcze tym wielkoformatowym aparatem. Miałem Graflexa, więc nie był to też wybitny sprzęt - popełniałem dużo błędów, w niektórych miejscach wpadało mi światło itd.

Chociaż jak się okazuje, błędy przy wywoływaniu można mieć cały czas. Dla przykładu skanuję właśnie negatywy sprzed tygodnia i wszystkie są do wyrzucenia. Teraz mnie to nie cieszy, ale wtedy poczułem, że jakiś sens w tym jest. Wartość dodana. To pasowało do tego projektu. Potem jak pracowałem już nad Ekosystemem dwa lata później, to nauczyłem się te zdjęcia robić i wywoływać już bardzo powtarzalnie. Mimo tego, że z Brutalem to są bardzo tożsame projekty, tzn. tematyka jest praktycznie ta sama tylko scenografia inna, to jest on już zupełnie inny. Nie ma tej przypadkowości.

Reasumując, to była droga bardzo intuicyjna na początku. Teraz też robię wielkoformatowym aparatem, ale dlatego, że fotografuję architekturę i taki sprzęt mam aktualnie do dyspozycji. Gdybym posiadał wersję cyfrową, to robiłbym to digitalnie.



Michał Łuczak, Wydobyć

Wspomniałeś, że używałeś Graflexa. Używasz go do tej pory, miałeś do czynienia z innymi aparatami ?

Dokładnie, miałem Graflexa. Jednak teraz mam Toyo 45a i używam go do tej pory.

Praca nad Brutalem była wykonana aparatem wielkoformatowym. Czy Wydobyć również jest w całości temu poświęcone ?

Nie w całości, gdyż jest bardzo zróżnicowana, są tam między innymi video instalacje. Aktualnie jednak pracuję właśnie na wielkim formacie, bo poświęcam się architekturze w najnowszej odsłonie. To jak pracuję zależy od bardzo wielu czynników, np. od tego, jaki mam budżet.



Michał Łuczak, Brutal

A jak widzisz przyszłość fotografii wielkoformatowej ? Aparaty cyfrowe jednak w ogromnym stopniu zdominowały rynek.

To nie chodzi bardziej o sam sprzęt, a materiał. Sprzęt konstrukcyjnie jest taki sam. W końcu wszystko to camera obscura. Ale patrząc na to, co filmowcy robią, albo zrobili już w Hollywood, to wydaje mi się, że będzie to za jakiś czas po prostu paleta pewnych możliwości. Oczywiście pod warunkiem, że rachunek ekonomiczny nie zniszczy rynku negatywów doszczętnie. Chociaż wydaje mi się, że zawsze jakieś manufaktury będą pracować. To będzie jedna z możliwości wyboru. Tu nie chodzi już o sprzęt, tylko plastykę i charakter materiału. Jeśli chcesz pracować na negatywie, to pracujesz, bo chcesz. Tak samo z cyfrowym aparatem. Ja osobiście lubię negatyw, ale myślę, że gdybym miał taką możliwość, całą pracę nad „Wydobyciem” zrobiłbym cyfrowo.

Powiedz mi, czy fotografia wielkoformatowa jest Cię jeszcze w stanie czymś zaskoczyć, po tylu latach praktyki ?

Cały czas. Ten sposób pracy wymaga dużej dyscypliny. Przestrzegania zasad dotyczących przechowywania, wykonywania i wywoływania. Jeśli gdziekolwiek na drodze do gotowego zdjęcia popełnimy błąd, to musimy liczyć się z tym, że zdjęcie będzie niedoskonałe w swoim technicznym aspekcie.

Michał Siarek



Michał Siarek, autoportret

Urodzony w 1991 roku, jest absolwentem Wydziału Fotografii na Łódzkiej Szkole Filmowej. Do najbardziej znanych prac artysty należy cykl „Alexander” przedstawiającą losy Macedonii i jej burzliwych dziejów. Jest m.in. laureatem nagród The New East Photo Prize, BZWBK Press Photo, czy Fidal Youth Photography. Jest współzałożycielem wydawnictwa Paper Beats Rock. W swojej twórczości wykorzystuje wielkoformatowy aparat 4x5 jako komplementarne narzędzie do innych technik zarówno analogowych jak i cyfrowych.

Fascynacja Półwyspem Bałkańskim sprawiła, że spędził trzy lata, pracując nad swoim debiutanckim projektem „Aleksander” na temat mitów i tożsamości narodowej w jednej z republik byłej Jugosławii. Alexander Michała Siarka to dokumentacja krótkich, lecz burzliwych dziejów próby wykucia nowego mitu narodowego łączącego ten etnicznie i religijnie podzielony bałkański kraj. Populistyczny rząd macedoński, próbując zamaskować własną bierność w obliczu realnych wyzwań, postawił na gest symboliczny: politykę historyczną karkołomnie łączącą współczesną słowiańską Macedonię z antycznym wodzem Aleksandrem Wielkim⁵³.



Michał Siarek, Alexander

Michał Siarek zestawia w swoim projekcie różne aspekty tego mitotwórczego trudu – jednym z nich jest architektoniczna przebudowa Skopje w myśl polityki „antykizacji”, czyli nadania

⁵³ <http://www.leicastore.pl/michal-siarek-alexander.html> (dostęp na dzień 27-03-2019)

modernistycznym budynkom niby-antycznych fasad. Na fotografiach widzimy kraj, który ulega gwałtownym zmianom zarówno wizualnym jak i ustrojowym.

Krzysztof Sienkiewicz

Urodzony w 1991 roku, jest absolwentem Wydziału Nauk Ekonomicznych na Uniwersytecie Warszawskim oraz studentem fotografii na Instytucie Twórczej Fotografii w Opawie. Do najbardziej znanych prac artysty należą fotograficzne cykle: "Urban Collage", "Backstage" czy "The Pistol". Jest autorem książki „Miejski Kolaż” przedstawiającą architekturę Warszawy. W swojej twórczości wykorzystuje wielkoformatowy aparat 4x5 jako komplementarne narzędzie do innych technik zarówno analogowych jak i cyfrowych.



Krzysztof Sienkiewicz, Urban Collage

Są budynki, które wydają się stać w niewłaściwym miejscu. Po kilku latach fotografowania krajobrazu miejskiego Krzysztof Sienkiewicz zaczął zauważać je w Warszawie, był przekonany, że znalazł sposób na opowiedzenie historii tego miasta. Spektakularne sojusze socrealizmu z nowoczesnością, zderzenia przedwojennych budynków z fascynującą brzydota biur z lat dziewięćdziesiątych i cały chaos Warszawy nie tylko zachwyciły go wizualnie. Aby opowiedzieć historię nowoczesnej Warszawy potrzebne mu były starannie wyselekcjonowane obrazy.

Jednak im dłużej pracował nad tą serią, tym więcej czasu poświęcał na obserwację przestrzeni wokół budynków, które fotografował. Wciąż myślał o tym, jak procesy historyczne i urbanistyczne tworzyły te wizualne kolaże i to uświadomiło jedną rzecz - to zagadnienie nie jest specyficzne dla Warszawy. W rzeczywistości II wojna światowa, choć w różnym stopniu, dotknęła wiele polskich miast. Realizm socjalistyczny, a także szalone, gwarne lata młodego kapitalizmu, dotarły nie tylko do Warszawy. Ostatecznie problemy z planowaniem przestrzennym, zimną stalą i szkłem najnowszych budynków biurowych nie są dla tego miejsca szczególne, choć wydają się tak charakterystyczne dla Warszawy. Każde z wielkich polskich ma swoją historię, ale łatwo można znaleźć wśród nich wspólny mianownik. Ten ślad zaskakujących powiązań architektonicznych okazuje się być swego rodzaju wizualnym punktem wspólnym, który pozwala nam pogłębiać zarówno podobieństwa, jak i różnice pomiędzy dużymi, polskimi miastami. Miejski krajobraz odzwierciedla wydarzenia historyczne, ale także kwestie dotyczące społeczeństwa, które tworzy ten krajobraz. Miasto jest do pewnego stopnia śladem ludzkiej aktywności. Dlatego widok fotograficzny na budynki można uznać nie tylko za czystą

dokumentację środowiska miejskiego, ale także za obserwacją człowieka, obywatela, którego obecność w nim się przejawia.

Jak rozpocząłeś przygodę z aparatem wielkoformatowym ? Jak wspominasz pierwsze zdjęcia ?

Historia nie jest romantyczna, po prostu kiedyś go kupiłem i zacząłem pracę. Prawdę mówiąc zupełnie nie pamiętam pierwszego czy pierwszych zdjęć, jakie wykonałem aparatem wielkoformatowym. Dziwi mnie to, gdyż mam przed oczami wiele innych sytuacji z nim związanych, a tej zupełnie nie. Na pewno z początku fotografowałem na pożyczonej roll-kasecie, ponieważ nie miałem jeszcze kompletu kaset 4x5” oraz chciałem zaoszczędzić. Szybko okazało się, że to rozwiązanie bardzo nieporęczne oraz „wydłużające” ogniskową, co przy fotografii architektury było dla mnie problemem.

Korzystałeś z różnych konstrukcji, modeli ? Jaki egzemplarz jest obecnie twoim głównym narzędziem ?

Nie, tak naprawdę korzystałem tylko z tego jednego, w którego posiadanie wszedłem, czyli z Sinara F2. Kiedyś miałem okazję odrobinę bawić się podobnym Sinarem, który nie należał do mnie, ale na przykład kultowym Graflexem nigdy nie fotografowałem.



Krzysztof Sienkiewicz, Urban Collage

Jakie projekty lub ich części wykonałeś tego typu aparatem ?

Przede wszystkim Urban Collage, czyli projekt o pamięci, jakie polskie miasta przechowują w swojej zabudowie. Do tego projektu fotografuję architekturę, więc wielki format był naturalnym wyborem. Przymierzałem się jeszcze do tematu przeznaczonych do rozbiórki budynków w Warszawie, ale koniec końców nigdy tego pomysłu nie zrealizowałem.

Dlaczego zdecydowałeś się na wykorzystywanie aparatu wielkoformatowego w swojej pracy ?

Pierwotny powód był prosty: chciałem robić... proste zdjęcia. Miejski krajobraz od zawsze był głównym obszarem moich zainteresowań. Niegdyś fotografowałem go w nocy średnim formatem, później w dzień również średnim, ale w sposób bardzo fragmentaryczny, aż w końcu doszedłem do wniosku, że interesuje mnie zabudowa w szerszym ujęciu. Wtedy, zainspirowany tym, co robili moi koledzy, czyli Jędrzek Sokołowski oraz Kuba Certowicz, zdecydowałem się sięgnąć po wielki format. Potrzebowałem porządnego korygowania perspektywy. Wybór był pozornie oczywisty, gdyż nie dysponowałem wówczas porządną cyfrą, a nawet gdybym dysponował, w cenie jednego obiektywu tilt/shift kupiłbym ze dwa kompletne wielkie formaty. Szybko jednak poczułem, że prawdziwe koszty miały mnie dopiero czekać.



Krzysztof Sienkiewicz, Urban Collage

Z jakimi utrudnieniami spotkałeś się podczas pracy z wielkim formatem ?

Koszty – to jest największy problem. Fotografuję w kolorze, co powoduje, że pojedyncze zdjęcie kosztuje tyle, co niezły obiad. A przecież rzadko kiedy obejdziesz się choćby bez dubla... Pewne utrudnienie stanowi wielkość sprzętu, która nie tylko wymusza stosowanie solidnego statywu, ale i raczej skłania do poruszania się autem. To zaś powoduje, że każde zdjęcie, czy każda lokacja to swego rodzaju wyprawa. Widzę w tym też dobre strony, jak konieczność zaplanowania ujęcia i solidnego nad nim namysłu, ale muszę podkreślić, że ogranicza to liczbę wykonanych zdjęć.

Przyszłość fotografii wielkoformatowej – jak ją widzisz oczami wyobraźni ? W jaką stronę zmierza ten sposób fotografowania ?

Myślę, że fotografia wielkoformatowa na negatywie będzie powoli zanikać. Oczywiście nie wszędzie jest to tak drogie przedsięwzięcie, jak w Polsce, ale przy wszelkich rozwiązaniach, które oferuje na przykład Arca-Swiss czy Cambo, powoli staje się zbędne. Z pewnością bariera wejścia, czyli kupno takiego Sinara, wciąż jest stosunkowo niska i o wiele niższa, niż zakup chociażby Cambo Actusa, ale kierunek jest raczej jeden – cyfrowe przystawki. Poza tym myślę,

że ten sposób pracy sam w sobie nie zniknie. Mam tu na myśli bardzo spokojne, wyciekane i dopracowane fotografie, do których wielki format niejako zmusza autora. Wśród fotograficznych dokumentalistów wciąż pojawia się wiele projektów wykonywanych wielkim formatem, a część z nich odnosi głośne sukcesy. Nie sądzę, żeby ten sposób pracy i myślenia o tym, czym jest fotografia i gdzie jest miejsce jej autora szybko przeminęły.



Krzysztof Sienkiewicz, Urban Collage

Jak fotografowanie wielkim formatem wpłynęło na Twój fotograficzny rozwój ?

Każdy fotograf jest obserwatorem. Niektórzy obserwują krótko i działają szybko, a inni wręcz przeciwnie – patrzą długo i namiętnie, zastanawiają się, planują, a na koniec robią bardzo mało zdjęć. Ja z pewnością należę do tej drugiej kategorii, co wielki format zdecydowanie uwypuklił. Choć statyw towarzyszył mi bardzo często przez ostatnie kilka lat, dopiero wielki format pokazał mi, jak niesamowitą sytuację wytwarza unieruchomiony na dłuższą chwilę aparat. Fotografując Sinarem zacząłem naprawdę blisko przyglądać się miejscom, które portretuję, rozumieć je na poziomie, który wcześniej był dla mnie niedostępny. Tylko dlatego, że ustawienie wszystkiego tak, ja chciałem i oczekiwanie na odpowiednie światło zajmowało mi dobre pół godziny. Co więcej, zazwyczaj sam moment fotografowania był już którąś wizytą w danym miejscu z kolei, niejako ostatnim aktem. Zdarzyło się wielokrotnie, że byłem zagadywany przez różnej maści przechodniów, często kloszardów, których myśli i refleksje zaskakiwały mnie niezmiennie. A wszystko dlatego, że postawiłem duży, dziwny aparat na statywie pośrodku trawnika i tym samym założyłem sobie na stopy betonowe buty. Dziś jestem już coraz dalej tak powolnej fotografii, ale czuję, że dzięki niej zyskałem jedyną w swoim rodzaju perspektywę.

Zakończenie

Telewizja miała zabić radio. Kino – całkowicie położyć kres teatrowi. Fotografia – swego czasu – miała unicestwić malarstwo. Można by pewnie długo cofać się w tych rzekomych „końcach”. Nowe wynalazki okazały się po prostu inne od swoich poprzedników. Podobnie wygląda sytuacja z ewolucją fotografii analogowej w cyfrową. Użytkownicy poznali korzyści i wady pracy z jednym i drugim rodzajem aparatów. Fotografia artystyczna z naturalnych względów rządzi się innymi prawami od współczesnej fotografii reporterskiej, reklamowej czy mody. To, co kiedyś zawsze uznawane było za problematyczne, jak na przykład długi czas wykonywania zdjęć, w obecnym świecie może być interpretowane jako zaleta, w przypadku fotografii artystycznej.

Żyjemy w drugiej dekadzie XXI wieku. Prawie 200 lat po wynalezieniu fotografii, kilkanaście lat po tym, jak fotografia cyfrowa zdominowała niemal całkowicie rynek fotograficzny.

W czasie, gdy wielcy producenci przestają wytwarzać aparaty analogowe, gdy mało kto potrafi już wywołać prosty, czarno biały negatyw czy ustawić poprawnie ekspozycję. W czasie, gdy aparaty cyfrowe zapewniają doskonałą jakość obrazu, pod wieloma względami lepszą od fotografii analogowej. Po co więc fotografowie zadają sobie trud wykonując zdjęcia metodami analogowymi ?

Powód ten – wnioskując z omawianej pracy - jest bardzo prosty. Bo chcą, żeby fotografia miała fizyczną formę. To pragnienie określonego stylu pracy i ucieczka do podstaw fotografii. Wielki format wymaga specjalnego traktowania, pewnego rodzaju szacunku wynikającego ze sposobu pracy z tym narzędziem. Trzeba myśleć, przewidywać, liczyć, wiedzieć. Wymagana jest potrzeba namysłu, świadomości, bo każda klatka kosztuje - od kilku do kilkudziesięciu złotych. Każda klatka staje się drogocenna dosłownie i w przenośni.

Duża część poznanych fotografów pracowała na małym obrazku, wielu skorzystało z dobrodziejstw średniego formatu, jednak aparaty wielkoformatowe to ciągle coś, na co porywają się nieliczni. Nietrudno więc zrozumieć zaangażowanie i pasję fotografów, którzy opanowali pracę nimi do perfekcji. Każdy z przytoczonych w niniejszej pracy artystów – jak Filip Ćwik - podkreśla, iż pierwotnie kierował się ciekawością, chęcią zmiany, czy własnego rozwoju.

Fotografia wielkoformatowa to nie tyle rejestracja, zapisywanie otaczającego świata, ale przede wszystkim kreacja, tworzenie obrazów, zjawisko bardzo pokrewne malarstwu. Dzięki wykorzystaniu sprzętu wielkoformatowego, można mieć poczucie pełnej kontroli nad tym co robimy, własnej kultury pracy. W ten sposób fotografia staje się ponownie doświadczeniem fizycznym, dziełem rąk fotografa. Jakość zdjęcia zależy wyłącznie ode fotografa, jego umiejętności, woli i zaangażowania. Andrzej Kramarz mówi o tym, jako o kontemplacyjności pracy. Spokoju, uwadze i skupieniu, jakie muszą towarzyszyć fotografowi.

Po drugie, współcześni fotografowie wielkoformatowi pragną, by fotografia była fizyczna, namacalna. Zdjęcie to nie tylko zbiór uporządkowanych pikseli na ekranie monitora, ale rzeczywisty przedmiot, który ewentualnie można poddać procesowi skanowania. Michał Łuczak podkreśla, że nawet błędy popełnione w czasie tworzenia fotografii mogą stanowić swego rodzaju wartość dodaną. Poza tym, odbitka cyfrowa, choć pod wieloma względami doskonała, doskonalsza od tej wykonanej metodami tradycyjnymi, ustępuje jej w dużej części. Żadna, nawet najlepsza matryca, pod wieloma względami, nie dorówna szlachetnej formie wielkiego formatu. Jego siła polega głównie na rozpiętości tonalnej materiału światłoczułego i charakterystycznej plastyce obrazu wynikającej z dużej powierzchni klatki. Innym, wspólnym aspektem dla całej fotografii analogowej jest jej forma przechowywania, a co za tym idzie trwałość zdjęć. W czasie, gdy nawet wiceprezes Google mówi o konieczności zadbania o archiwizację zdjęć i zagrożeniu utratą dziedzictwa fotograficznego całych dekad, argument ten nabiera siły.

Z drugiej strony współcześni fotografowie muszą mierzyć się z bardzo małym wyborem producentów filmów fotograficznych. Przez ostatnie kilkanaście lat z rynku zniknęła duża część świetnych materiałów światłoczułych; slajdów, negatywów, papierów, odczynników. Obecnie sytuacja się ustabilizowała, jednak trudno przewidywać by mogło być lepiej w zakresie dostępności wspomnianego zaopatrzenia. Jak podkreśla Michał Łuczak czy Krzysztof Sienkiewicz, z czasem zostanie już jedynie mała paleta możliwości.

Reasumując, na podstawie całej powyższej pracy należy stwierdzić, iż współczesna forma fotografii wielkoformatowej, to wynik czystej fascynacji i pasji prowadzącej do bardzo świadomych rezultatów w postaci zdjęć. To nienasycona chęć i potrzeba wariacji, eksploracji i eksperymentów. Z roku na rok świat fotografii wielkoformatowej jest coraz bardziej romantyczny. Wielu przypomina młodość i dawne czasy. Nagradza za to użytkowników statusem odmieńców trwających na posterunku mimo wszelkich przeciwności losu.

Bibliografia

1. A. Maciesza, *Historia fotografii polskiej w latach 1839-1889*, Płock 1972
2. A. Żakowicz, *Dawna fotografia lwowska 1839–1939*, Lwów 2004
3. D. Jackiewicz, *Maksymilian Fajans (1825-1890)*, Warszawa 2014
4. E. Vogel, *Podręcznik fotografii praktycznej. Przewodnik dla amatorów i zawodowców*, Szczecin 2015
5. G. Plutecka, *Fotografowie nietypowi*, Kraków 1987
6. J. Dziewit, *Aparaty i obrazy*, Katowice 2014
7. J. Piłatowicz, *Inżynierowi polscy w XIX i XX wieku*, Warszawa 2001
8. K. Reychman, *Szkice genealogiczne, Serja I*, Warszawa 1936
9. L. Lechowicz, *Historia fotografii. Część 1. 1839-1939*, Łódź 2012
10. M. Daniel, *The Daguerreian Age in France: 1839–55*, Londyn 2004,
11. M. Michałowska, *Niepewność przedstawienia: od kamery obscura do współczesnej fotografii*, Kraków 2004
12. N. DeGrasse Tysson, *Kosmiczne zachwyty*, Kraków 2018
13. N. Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, Bielsko-Biała 2005
14. R. Kingslake, *A History Of The Photographic Lens*, London 1989
15. S. Edwards, *Fotografia. Bardzo krótkie wprowadzenie*, Kraków 20148-01-2019)
16. W. Kaempffert, *Epokowe wynalazki w Ameryce i w Europie: historia ich powstania i ich twórców*, Warszawa 1932
17. W. Kemp, *Historia fotografii: od Daguerre'a do Gaursky'ego*, Kraków 2014
18. W. Mossakowska, *Początki fotografii w Warszawie (1839-1863)*, Warszawa 1994
19. W. Żdźarski, *Zacząło się od Daguerre'a...*, Warszawa 1977
20. Wydawnictwo „Sport i Turystyka”, *Przewodnik*. Warszawa, 1966
21. Z. Tomaszczuk, *Łowcy obrazów*, Warszawa 1998

Źródła internetowe

1. <http://alecsoth.com>
2. <http://bjp-online.com>
3. <http://calvertjournal.com>
4. <http://culture.pl>
5. <http://desa.pl>
6. <http://e-splot.pl>
7. <http://faf.org.pl>
8. <http://fkmagazine.lv>
9. <http://foto-info.pl>
10. <http://huxleyparlour.com>
11. <http://k-mag.pl>
12. <http://www.leicastore.pl>
13. <http://lensculture.com>
14. <http://metmuseum.org>
15. <http://pl.khanacademy.org>
16. <http://tustolica.pl>
17. <http://vogue.pl>
18. <http://warsaw.leica-gallery.pl>
19. <http://wbp.poznan.pl>

Indeks nazwisk

A

- Arago, François 8
- Archer, Frederick Scott 12
- Atkins, Anna 33

B

- Beyer, Karol 17, 18, 21
- Blossfeldt, Karl 33
- Błachowski, Leon 24
- Bownik 32, 33
- Brandel, Konrad 18, 19
- Brandem, Józef 24

Ć

- Ćwik, Filip 34, 35, 36

D

- Daguerre, Louis-Jacques-Mandé 8, 10, 11
- Daumier, Honoré 13

E

- Eastman, George 14
- Eder, Józef 24

F

- Fajans, Maksymilian 25
- Franaszek, Józef 19

G

- Georgiew, Andrzej 38,39,40, 49, 51
- Ginsberg, Aleksander 19
- Gloisner, Józef 15
- Gronsky, Alexander 27, 28
- Grzybowska, Agata 41, 42

H

- Herschel, John 10
- Hertmann, Mariusz 43
- Huber, Rudolf 25

K

- Kiszka, Mateusz 44, 45
- Konopka, Bogdan 46, 47
- Kramarz, Andrzej 38, 48, 49, 50
- Kuczyński, Jan 15
- Kuczyński, Stefan 15

Ł

- Łodzińska, Weronika 40
- Łuczak, Michał 51, 52, 53, 54

M

- Małachowski, Władysław 16
- Mann, Sally 30
- Maplethorpe, Robert 33
- Mertin, Roger 30
- Meyerowitz, Joel 30
- Mieczkowski, Jan 22
- Mohr, Rafał 39, 40
- Morse, Samuel Finley Breese 8
- Muybridge, Eadweard 13

N

- Niepce, Joseph Nicephore 8, 15, 16
- Nixon, Nicholas 30

P

- Penn, Irving 33
- Prażmowski, Wojciech 40
- Pustoła, Konrad 40

R

- Radwański, Andrzej 16
- Radwański, Jędrzej 16
- Renaldi, Richard 30
- Rogiński, Szymon 40
- Rzewuski, Walery 21

S

- Schutmaat, Bryan 26, 30, 31
- Shore, Stephen 28, 30
- Siarek, Michał 55
- Sienkiewicz, Krzysztof 56, 57
- Sokołowski, Juliusz 38, 58
- Soth, Alec 28, 29
- Strasz, Maksymilian 15
- Strecker, Alexander 28
- Szczodrowski, Karol 22
- Szuliński, Ignacy 24

T

- Talbot, William Henry Fox 9,12,15
- Tournachon, Gaspard-Félix 13
- Trzemeski, Edward Ignacy 24, 25

W

- Weston, Edward 33

Z

- Zalewski, Marcin 15
- Zieliński, Józef 16

Ż

- Żak, Paweł 38