SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut Tvůrčí Fotografie

POLSKÁ VELKOFORMÁTOVÁ FOTOGRAFIE V 21. STOLETÍ

TEORETICKÁ BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

TOMASZ BÖHM

OPAVA 2019

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut Tvůrčí Fotografie

POLSKÁ VELKOFORMÁTOVÁ FOTOGRAFIE V 21. STOLETÍ

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.

Kličová 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

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Akademický rok: **2018/2019**

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.**
Zadávající ústav:	**Institut tvůrčí fotografie**

Zásady pro vypracování:

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, ódź 2012
M. Daniel, The Daguerreian Age in France: 1839-55, Londyn 2004,
M. Michaowska, Niepewność przedstawienia: od kamery obscura do wspóczesnej 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 InsItutu 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

OBSAH

ÚVOD **8**

HISTORIE FOTOGRAFIE **9**

Technologický pokrok - daguerreotyp 10
Kalotypie 12
Mokrý kolodiový proces 12
První velkoformátové kamery 14

POČÁTKY VELKOFORMÁTOVÉ FOTOGRAFIE V POLSKU **15**

POLSKÝ FOTOGRAFICKÝ PRŮMYSL **19**

Továrna na fotografický papír Foton 19
Továrna na optické přístroje „FOS" 19

PRVNÍ POLŠTÍ FOTOGRAFOVÉ **21**

Od fotografie dílenské po uměleckou 21
Józef Eder 23
Edward Ignacy Trzemeski 23
Maksymilian Fajans 24

SOUČASNÍ SVĚTOVÍ TVŮRCI **25**

Alexander Gronsky 26
Alec Soth 27
Bryan Schutmaat 29

SOUČASNÍ POLŠTÍ TVŮRCI **30**

Bownik 31
Filip Ćwik 33
Andrzej Georgiew 37
Agata Grzybowska 40
Mariusz Hertmann 42
Mateusz Kiszka 43
Bogdan Konopka 45
Andrzej Kramarz 47
Michał Łuczak 50
Michał Siarek 54
Krzysztof Sienkiewicz 55

ZÁVĚR **59**

BIBLIOGRAFIE **61**

INTERNETOVÉ ODKAZY **62**

JMENNÝ INDEX **63**

Úvod

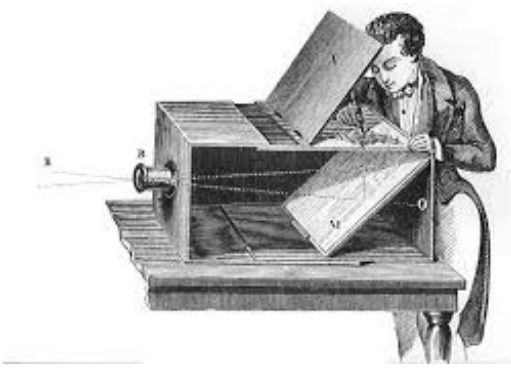
"Je to jeden z nejkrásnějších objevů tohoto století."

Tato slova napsal prof. Samuel Finley Breese Morse 9. března 1839 v dopisu z Paříže, otištěném v The New York Observeru.
Tímto objevem byl daguerrotypický proces. Technika, která vytvořila neopakovatelný obraz na leštěném, postříbřeném měděném plechu. Pouze dva dny dříve se profesor Morse stal prvním Američanem, který vynález Louise-Jacquese-Mandé Daguerra spatřil (více než pět měsíců před tím, než ho oficiálně představil François Arago během prezentace ve Francouzské akademii věd).[1]

Na druhou stranu však historie zaznamenala zachycení „zmrazeného obrazu skutečnosti" již dříve. Za použití litografické techniky - Joseph Nicephore Niepce (1765 - 1833) objevil (jakožto předchůdce) fotografický záznam, který později nazval heliografií. Jeho dílo „Pohled z okna v Chalonu" (1824), vytvořené touto technikou, se zachovalo dodnes a bylo bezpochyby uskutečněním jakéhosi snu, kterému se již ve starověku říkalo „camera obscura".

V té době ještě fotografie neusilovala o to být uměním, ale začala ho tiše podporovat, například jako kompoziční skica.

Tato práce má přiblížit médium, kterým je fotografie, a konkrétně historii velkoformátové kamery, její příznivce a místo v současném světě polské fotografie.



Vynález fotografie

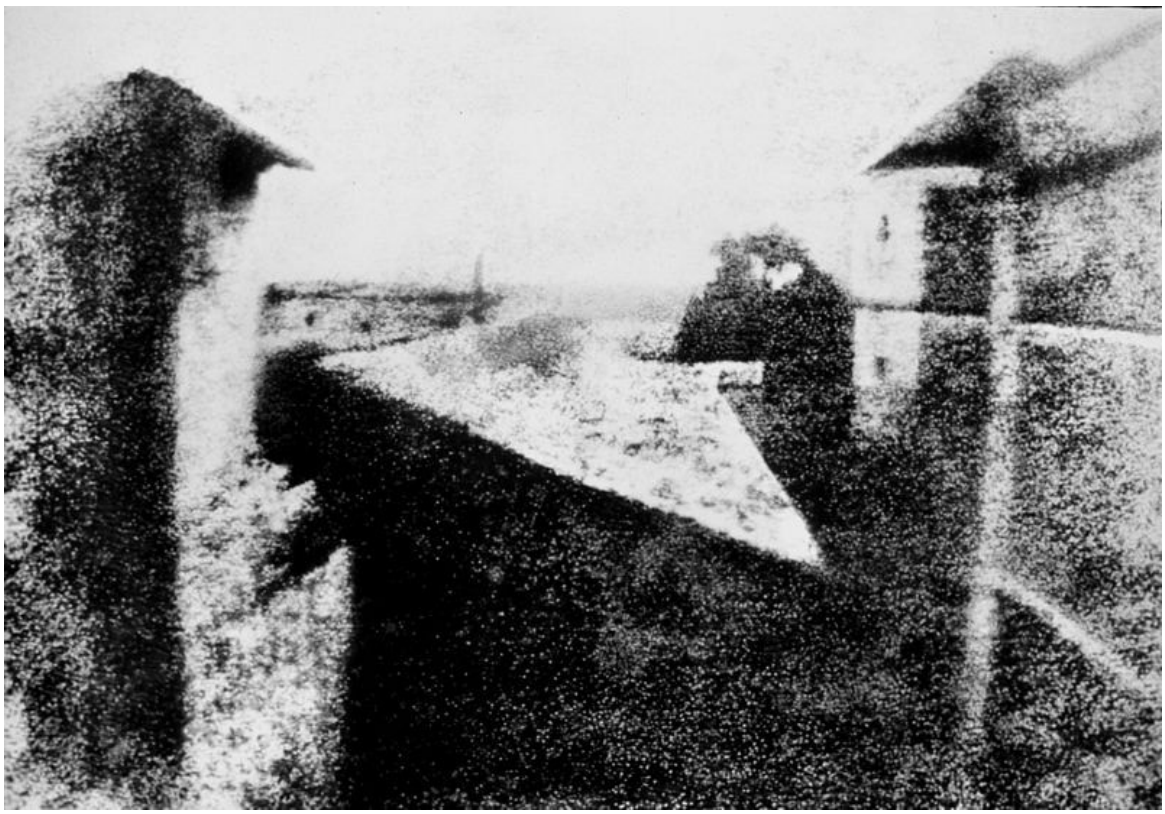
[1] W. Żdżarski, *Zaczęło się od Daguerre'a...*, Warszawa 1977

Historie fotografie

Podle moderních standardů se fotografie devatenáctého století může zdát dosti primitivní. Zatímco jednoduché černobílé krajiny nebo portréty neusmívajících lidí vyzařují vlastní syrovou krásu, zpochybňují i naši představu o tom, co definuje umělecké dílo. Fotografie je kontroverzní umělecké médium hlavně proto, že je těžké ho definovat - je to umění či věda? Fotografové devatenáctého století zápasili s tímto dělením a snažili se sladit otázku estetiky s technologickými zlepšeními.

Ačkoli principy fungování kamery byly známy již ve starověku, chemické reakce potřebné k záznamu obrazu nebyly dostupné až do devatenáctého století.

Již v epoše osvícenství umělci používali cameru obscura (latinsky temná komora), tj. malou zatemněnou krabici s malým otvorem ve stěně, který dovnitř vpouštěl světlo a promítal obrácený obraz toho, co bylo za krabicí.[2] Nicméně až objev světlo-citlivého povrchu Francouzem Josephem Nicéphorem Niépcem zrodil základy fotografie [3]



Joseph Nicephore Niepce, Pohled z okna v LeGras (1826)

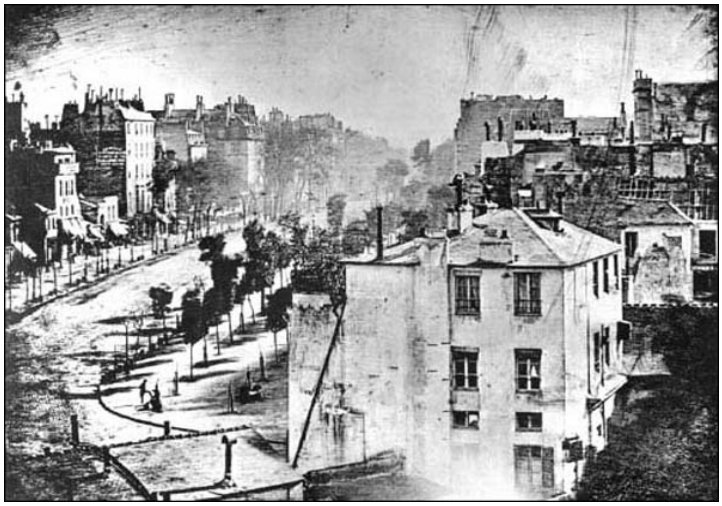
[2] M. Michałowska, Niepewność przedstawienia: od kamery obscura do współczesnej fotografii, Kraków 2004

[3] https://pl.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/later-europe-and-americas/enlightenment-revolution/a/early-photography-nipce-talbot-and-muybridge (online 03-03-2019)

Od té chvíle byl vývoj fotografie spojen především s technologickými zlepšeními ve třech oblastech: pracovní tempo, rozlišení obrazu a trvanlivost. První fotografie, jako slavný Niépceův *Pohled z okna v Le Gras* (1826) vznikaly velmi pomalu (dlouhá doba expozice, v tomto případě asi osm hodin), což samozřejmě ztěžovalo fotografování mnoha témat, pokud to vůbec bylo možné. Niépceho fotografie pořízená s použitím camery obscura na destičce cínu pokryté syrským asfaltem představovala pohled z okna v patře jeho sídla[4]. Nedostatek ostrosti fotografie byl výsledkem jak měnících se světelných podmínek během dlouhé doby expozice, tak nedokonalosti samotné kamery a použité fotosenzitivní emulze - struktura obrazu se stala velmi zrnitou a obtížně čitelnou.[5] Další výzvou pro fotografa byla otázka ustálení snímku nebo spíše účinného zastavení procesu další expozice fotosenzitivního povrchu po dosažení požadované expozice. Mnohé z prvních Niépceho fotografií kvůli stálému vystavení světlu jednoduše zčernaly. Tento problém nakonec vyřešil 1839 John Herschel spolu s popisem metody použití hypo (od „hyposulphite of soda" - thiosíran sodíku), chemické látky potlačující citlivost papíru na světlo.[6]

Technologický pokrok - daguerreotyp

Raný příklad daguerreotypu, *Boulevard du Temple v Paříži*, je významným krokem ve vývoji fotografie.



Louis Daguerre, Boulevard du Temple v Paříľi, 1839, daguerreotyp

[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 (online 12.01.2019)
[6] N. DeGrasse Tysson*, Kosmiczne zachwyty*, Kraków 2018

Fotografie Louise-Jacquese Mandé Daguerra z roku 1839 zachycuje zdánlivě prázdnou ulici v Paříži. Vyvýšená perspektiva zdůrazňuje široké aleje, chodníky lemované stromy a budovy francouzského hlavního města. Obraz, nepochybně zachycený za jasného slunečného dne, vyvolává otázku - kam se poděli všichni obyvatelé tohoto normálně hlučného a přeplněného města?

Odpověď na tuto otázku je třeba hledat v samotné technice. První fotografie, jako například slavný *Pohled z okna Le Gras od* Josepha Nicephora Niépce, vyžadovaly velmi dlouhou expoziční dobu, což dalo nevýrazné, zrnité obrazy. Daguerra tyto experimenty zaujaly a navázal spolupráci s Niépcem, která trvala od roku 1828 až do Niépceho smrti v roce 1833. Daguerre pokračoval ve vývoji a zdokonalování metody fotografování, dokud nevyvinul nový proces.

Jeho technika spočívala v osvícení leštěné a postříbřené měděné desky pokryté fotosenzitivním jodidem stříbrným (nebo bromidem stříbrným) ve fotoaparátu a následném vyvolání latentního obrazu, který se na ní vytvořil, ve tmě, a to tak, že ji držel nad nádobou zahřáté a vypařující se rtuti.[7] Obraz byl pak ustalován v roztoku obsahujícím stolní sůl (chlorid sodný). Po objevení vlastností thiosíranu sodného Johnem Hershelem, který odstraňoval fotosenzitivitu materiálů, se začala tato látka používat používat k ustalování fotografií a je používána dodnes.[8] Daguerrova technika významně snížila dobu expozice fotografií a dávala trvalý efekt, který nebyl „zakouřen" dalším působením světla, ale dovoloval získání pouze jednoho snímku, bez možnosti zkopírování fotografickými metodami. To jiní později vytvářeli negativy, které umožňovaly výrobu mnoha kopií.

Daguerrův *Boulevard du Temple v Paříži* dokonale demonstruje výhody nové techniky. Je zde více podrobností než na dřívějších fotografiích. Dokonale jsou vidět skla v oknech a ostré rohy budovy v popředí obrazu. Vyfotografované objekty již nejsou jen rozmazané skvrny světla a stínu, ale jasné a snadno rozlišitelné tvary. [9]

Nevyřešený problém daguerreotypu, přinejmenším podle moderních standardů, byla poměrně dlouhá doba expozice trvající od deseti do patnácti minut. To znamenalo, že lidé spěchající po prostorných chodnících nebyli zachyceni. Muž, jemuž leštili boty, pravděpodobně první vyfotografovaný člověk, zřejmě zůstal bez hnutí tak dlouho, aby byl na obrázku zvěčněn. Až tíživá prázdnota *Boulevardu du Temple v Paříži* ukazuje pokrok fotografie během krátké doby, ale také to, kolik toho ještě zbývalo zlepšit. [10]

---

[7] L. Lechowicz, Historia fotografii. Part 1. 1839-1939, Łódź 2012

[8] https://pl.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/early-photography/a/daguerre-paris-boulevard (online 18-01-2019)

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

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

Kalotypie

Ve stejné době Angličan William Henry Fox Talbot experimentoval s metodou, která byla patentována v únoru 1841 jako kalotypie. Jeho inovace spočívaly ve vytvoření papírového negativu a nové technologie přeměňující negativ na pozitiv, umožňující tak více než jednu kopii obrazu [11].



William Henry Fox Talbot, Otevřené dveře, 1844,
Tisk na slaný papír z papírového negativu, kalotypie

Úžasnou detailnost této metody lze pozorovat na slavné fotografii *Otevřené dveře* (1844), na níž Talbot zvěčnil vchod do stáje.

Textura hrubých kamenů obklopujících dveře, réva pnoucí se po stěnách a rustikální koště, které se opírá o veřeje, ukazují ty nejmenší detaily zachycené díky Talbotovým technologickým zlepšením.

Mokrý kolodiový proces

V 1851 Frederick Scott Archer představil mokrý kolodiový proces.Ten spočíval v nalití látky známé jako jodizované kolodium (směs koloidní bavlny s alkoholem, etherem a jodovými solemi) na skleněnou desku a její senzibilizaci na světlo dusičnanem stříbrným, což umožnilo mnohem kratší expoziční dobu než v případě daguerrototypu a získaný obraz byl jasnější [12].

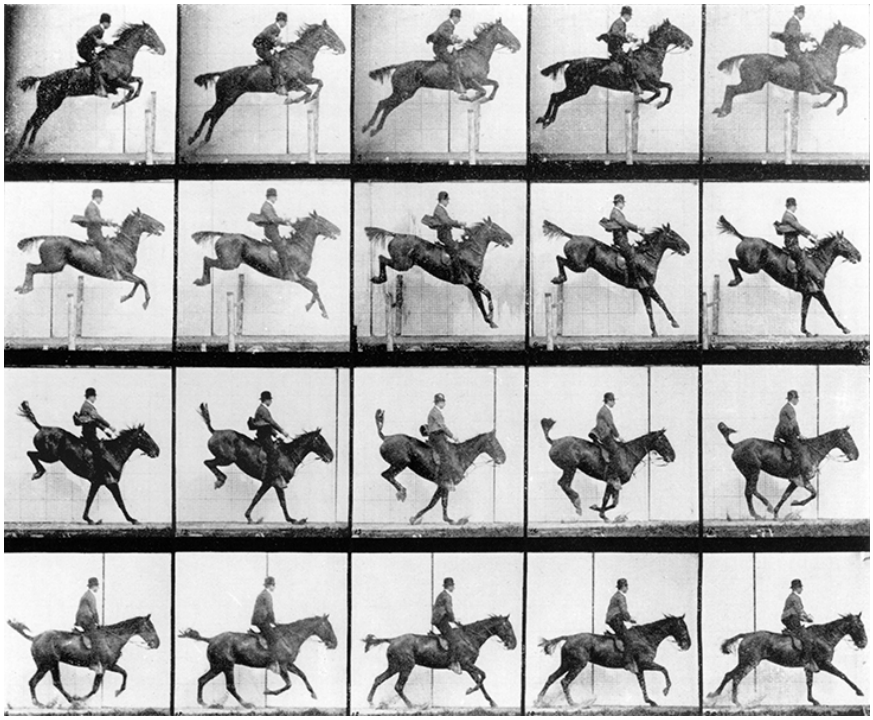
Velkou nevýhodou mokrého koloidového procesu byla potřeba připravit, senzibilizovat, osvítit, vyvolat a ustálit skleněnou desku, dokud byla vrstva chemikálií stále mokrá. To znamenalo, že fotografové byli nuceni s sebou nosit přenosné temné komory, aby mohli vyvolat

[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

fotografie ihned po jejich expozici[13]. Nevýhody metody i nejistý, i když stoupající status fotografie byly zesměšněny Honoré Daumierem v jeho *Nadar zvedá fotografii do kategorie umění* (1862). Nadar (Gaspard-Félix Tournachon), jeden z tehdy nejvlivnějších pařížských fotografů, byl známý prvními leteckými snímky z koše svého balónu. Obtíže spojené s vyvoláváním skleněných negativů za těchto okolností musely být obrovské.[14]

Další vývoj technologie způsobil, že fotografování se stalo méně pracným. Do roku 1867 byla vynalezena suchá skleněná deska, což eliminovalo většinu nepříjemností způsobených mokrou koloidovou metodou.

Předem připravené skleněné desky si mohl fotograf někde objednat, a nemusel se tak již zabývat přípravou chemikálií. V roce 1878 následná vylepšení emulze, která se stala citlivější na světlo, i mechanismu závěrky fotoaparátu umožnily zkrátit dobu expozice na 1/25 sekundy, což umožnilo fotografování pohybujících se objektů a snížení potřeby stativu. Korunováním nové metody byla série fotografií Eadwearda Muybridge nazvaná *Cválající kůň* (1878).



Eadweard Muybridge, Kůň v pohybu (Cval Sallie Gardner, vlastněný Leland Stanford, běh u 1:40 u Palo Alto, 19.06.1878)

[13] http://warsaw.leica-gallery.pl/warsztaty/ambrotypia/ (online 23-01-2019)
[14] L. Lechowicz, Historia fotografii. Part 1. 1839-1939, Łódź 2012

Sekvence snímků, která vznikla jako odpověď na otázku, zda kůň během cvalu někdy odtrhne všechny čtyři nohy od země, ukázala, že nová metoda umožňuje téměř okamžitou expozici snímků.

Konečně, roku 1888 George Eastman vynalezl suchý želatinový cívkový film , značně snadněji přepravovatelný než dosavadní média. Eastman vyráběl i první malé a levné fotoaparáty, což poskytovalo přístup k této technologii širší veřejnosti [15].

První velkoformátové kamery

Velkoformátové kamery můžeme být nejobecněji rozdělit na kamery terénní a studiové; první jsou obvykle poměrně kompaktní, navržené tak, aby je bylo možné složit do šikovné kostky a bez problémů dát do batohu. Podobně jejich hmotnost je obvykle poměrně omezená. Jinak je tomu v případě studiových kamer, které ze své podstaty nikdy neměly být přenášeny nebo používány na cestách. V tomto případě se konstruktéři mohli skutečně zaměřit především na stabilitu, spolehlivost a velké fotografické možnosti za cenu mobility a pohodlí.

Velkoformátová kamera nemůže být označena jako fotoaparát pro specifický formát negativu se standardním objektivem. V tomto případě se hovoří pouze o maximálním formátu kamery, například 8 x 10 palců, což je 20 x 25 cm. V případě potřeby lze pořizovat snímky 5 x 7 palců, 4 x 5 palců a menší 9 x 12 cm, 6 x 9 cm, 6 x 6 cm, 6 x 4,5 cm a dokonce 24 x 36 mm. Vyrábí se mnoho typů a velikostí velkoformátových kamer. V těch současných může být jediným omezením velikost archů negativu, které lze obvykle nalézt v maximální velikosti 8 x 10. Vzhledem k relativně nízké poptávce největší výrobci fotosenzitivních materiálů obvykle fotografům nabízejí standardní velikosti 4 x 5 a 8 x 10.



Ansel Adams, El Capitan 1941

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

Počátky velkoformátové fotografie v Polsku

Z tohoto nejstaršího období existence fotografie zůstalo velmi málo fotografií v porovnání s tím, co bylo vyfotografováno. Historie fotografie byla až do 70. let 19. století popisována pouze ze zlomku toho, co bylo vytvořeno.

Průměrný fotograf pořídil v průběhu roku několik tisíc fotografií, ale v archivech máme zachovány jen malé procento. A na základě těchto pozůstatků rekonstruujeme historii polských závodů, historii technik a estetiky. Polské sbírky jsou postiženy touto pohromou fragmentárnosti silněji kvůli válečným škodám.[16]

Vynález fotografie jako výsledek společného úsilí Josepha Niepce a Louise Daguerra se stal v Polsku známým měsíc poté, co byl oznámen v Paříži 7. ledna 1839. Tato zpráva se objevila 6. února 1839 v příloze „*Wiadomości Handlowe i Przemysłowe*" novin Gazeta Codzienna. Tato zpráva nalezla brzy odezvu v Kielcích u inženýra Maksymiliana Strasze. Ten začal jako první v Polsku fotografovat a psát o samotné technice.[17]

9. července 1839 poslal do redakce varšavského deníku Gazeta Codzienna článek s názvem „Metoda přenosu objektů na papír pomocí camery obscura vlivem světla samotného". Byl to krátký text, který popisoval způsob jak fotografovat metodou F. Talbota, včetně připojených dvou vlastnoručně pořízených papírových negativů. M. Strasz byl také autorem první učebnice fotografie vydané v Polsku. Kniha, která vyšla roku 1856 ve Varšavě, nesla název „Fotografie, aneb popis prostředků v současné době používaných k zachytávání obrazů pomocí světla, za pomoci kolodia, sepsáno podle nejnovějších prací".[18] Ve stejném roce otiskl *Kurier Warszawski* reklamu firmy Fraget nabízející aparáty pro daguerrotypii.

V této oblasti experimentovali první tvůrci daguerrotypie. Nejstarší daguerrototypy pocházejí z roku 1839 a jsou dílem Andrzeje Radwańského (samotná technika v Polsku dominovala až asi do roku 1860). Tvůrci hodní zmínky, kteří touto technikou tvořili, jsou: malíř Marcin Zalewski ve Varšavě, Józef Gloisner ve Lvově, varšavský litograf Moritz Scholtz (profesionální daguerrograf, který vydal litografické tisky založené na vlastních daguerrotypech) a Jan Stefan Kuczyński v Krakově.

[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, (online 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

První text o fotografii v polštině byl překlad Daguerrovy brožury, který vydali bratři Teodor a Juliusz Szerków v Poznani v listopadu 1839 (fot.33)

Stejně důležitým textem charakteru fotografické učebnice, napsaným polsky, byla kniha „O daguerreotypu“, která obsahuje popis vynálezů předcházejících objevu Niepceho a Daguerra a podrobný popis daguerreotypu a talbotypie. Tento text byl publikován v Paříži 29. března 1844 v „Zápisník společnosti přátel průmyslu" a jeho autorem byl básník a publicista Józef Zieliński (1808-1878).[19]

V roce 1993 Władysław Małachowski jako první vyrobil skládací fotosenzitivní bromosilikátovou koloidní emulzi na papírovém podkladu, a předběhl tak membránu Kodak o 13 let. Přínos Władysława Małachowského byl významný pro pokrok fotografické techniky. Mezi nejvýznamnější úspěchy Władysława Małachowského patří zdokonalení „suché" koloidní emulze, kterou naléval na papírový podklad ve formě vrstvy pro tvorbu filmu. Pokrýval hladký papír několikrát za sebou několika vrstvami čistého koloidního materiálu a roztokem arabské gumy, která tvořila podklad fotosenzitivní koloidní nebo želatinové emulze, dostatečně tlusté, aby ji bylo možné snadno oddělit od papíru a trvale přenést na navlhčenou skleněnou desku. Takto získaný negativ mohl být použit k vytvoření pozitivu, podobně jako skleněný negativ[20]. V roce 1875 Władysław Małachowski zkonstruoval fotoaparát vybavený speciální kazetou pro tento typ filmu v dávkách po 100 fotografií. Tento přístroj měl vytahovací měch vysouvaný na jediné kovové kolejnici. Jednalo se o jeden z prvních fotoaparátů, které umožnily pořídit tak velké množství snímků s jednorázovou vloženou páskou.[21] Tato konstrukce o 13 let předstihla vynález G. W. Estmana, tvůrce Kodaku. Władysław Małachowski ve své kameře použil malé kontrolní okno v zadní stěně typické pro pozdější moderní kamery, s oranžovým sklem, přes které bylo možné přečíst další číslo políčko negativu.

První předvedení daguerrototypů v Polsku proběhlo 14. listopadu 1839 ve Varšavské charitativní společnosti. Byl tam předveden mimo jiné daguerreotyp udělaný v Paříži emigrantkou Klementynou Małachowskou , kterou lze pravděpodobně považovat za prvního polského fotografa, a zmíněný daguerreotyp - za první polský úspěch v této oblasti. Prezentovány byly i dva daguerrototypy zhotovené profesorem přírodních věd Jędrzejem Radwańským. Zajímavé je, že tyto daguerrotypy vyfotografoval Radwański aparátem, který zkonstruoval na základě poznámky zveřejněné 5. září 1839 v „Kurieru Warszawském".

[19] Z. Tomaszczuk*, Łowcy obrazów*, Warszawa 1998
[20] http://www.foto-info.pl/fotografia-w-polsce-czytelnia-172/604-maachowski-wadysaw-leon-warnerke-1837-1900.html , (online 18.01.2019)
[21] J.Piłatowicz*, Inżynierowi polscy w XIX i XX wieku*, Warszawa 2001

Jedním z prvních profesionálních fotografů byl Karol Beyer (1818-1877). Založil první fotografickou dílnu ve Varšavě. Tato vynikající osobnost epochy, sběratel, vynálezce, podnikatel a numismatik se stal „národním fotografem" nejen z přesvědčení, ale také z důvodu těsné blízkosti místa tragických událostí. Specializoval se na portrétní fotografii, i když se nevyhýbal ani architektuře či krajině. Fotografoval se souhlasem úřadů, přesto je ale autorem řady na ony časy kontroverzních děl. Tyto fotografie byly častým důvodem k diskusi o etice ve světě fotografie.

Pohřeb pěti padlých vyústil do velké manifestace. Byli to obyčejní lidé: dělník, tovaryš, dva vlastníci půdy, gymnazista. Nikoli vojáci ani povstalci. Fotografie jejich těl se co se týče estetiky zcela odchylovaly od způsobu, jakým byla smrt dříve ukazována. Jejich síla spočívá v tom, že odhalují rány, ukazují utrpení a proto se staly metaforou zotročené vlasti. Obnažují, co se stalo, a sílu ruského útlaku. Všimněme si, že byly specificky oříznuty dosud neznámým způsobem: hruď vydaná smrti, vystavená kulce. Díky tomu mají jistý náboženský náboj, který určitě neunikl pozornosti mocenského aparátu.[22]



K. Beyer, Pět padlých, 1861

[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, (online 12.01.2019)

16. října 1889 získal varšavský fotograf a konstruktér Konrad Brandel patent na první plně přenosný fotoaparát na světě. Přesný čas vzniku vynálezu není znám. Brandel začal na fotoaparátu pracovat na počátku 80. let. 19. století a dokončil ho nejpravděpodobněji kolem roku 1884. Je jisté, že 24. března 1889 fotograf požádal ministerstvo průmyslu a obchodu o udělení patentu na „revolver bez kazet s místem na 25 snímků". Příslušný dokument obdržel 16. října téhož roku.

Fotorevolver, jak byl Brandlův vynález nazýván, fotografovi umožňoval dělat reportérské fotografie pohybujících se objektů. Aparát vytvořený varšavským fotografem a konstruktérem se proslavil a byl značně populární za hranicemi bývalé polsko-litevské republiky. Byly vyráběny modely přizpůsobené třem formátům: 6,5 x 9, 9 x 12 a 12 x 16,5 cm.[23] Všechny byly zpočátku přizpůsobeny jednotlivým kazetám s filmem, ale postupem času byly přizpůsobeny dvojitým, oboustranným kazetám. Celkově bylo na objednávku postaveno více než 100 fotorevolverů.



Autoportrét Konrada Brandela v balónové gondole

[23] J.Piłatowicz*, Inżynierowi polscy w XIX i XX wieku*, Warszawa 2001

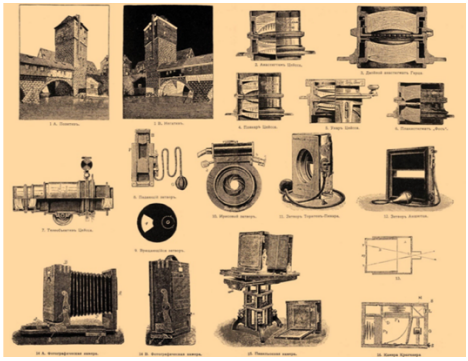
Polský fotografický průmysl

Továrna na fotografický papír Foton

Počátky firmy Foton sahají až do roku 1873, kdy Józef Franaszek koupil továrnu na papírové obaly Vetter. Závod byl ovšem původně umístěn na rohu ulic Marszałkowska a Złota. Teprve v roce 1910 byla postavena nová továrna na Wolské ulici. Nová továrna ze začátku vyráběla tapety, ubrousky, balicí papíry, hedvábný papír a další papírenské zboží. [24] Roku 1936 začali vnuci zakladatele Jerzy a Kazimierz Franaszkové stavět pobočku, jejímž cílem byla výroba fotografických papírů a filmů. Ještě před válkou se v ní podařilo úspěšně zahájit výrobu. Po válce byla továrna poměrně rychle, i když ne příliš pečlivě zrekonstruována a samozřejmě znárodněna. V roce 1949 obnovila výrobu pod názvem Warszawskie Zakłady Fotochemiczne FOTON. Byly zde vyráběny především filmy a fotografická činidla. Nejen pro potřeby fotografie, ale i například lékařské radiologie, polygrafie a kartografie[25]. V 60. letech továrna zásobovala 75 % celostátního trhu s filmy. A její hlavní budovu s charakteristickou reklamní nástěnnou malbou znal každý obyvatel Wole. V 90. letech mezitím modernizovaný podnik vybavený anglickou výrobní linkou postupně snižoval výrobu. V roce 2002 obchodní činnost převzala nová společnost Foton Trading, ale továrna přestala fakticky existovat. [26]

Továrna na optické přístroje „FOS"

Založena Alexandrem Ginsbergem v roce 1899 ve Varšavě, zpočátku sídlila na Belwederské ulici 3, pak na ul. Leopoldyny (nyní: Emilii Plater 10[2]) - v té době to byla jediná optická firma na území Ruské říše. Ochrannou známkou byl nápis: „Phos" Varsovie



Průřez čočky

[24] http://tustolica.pl/wspomnienie-o-fotonie-niecodzienna-i dramatycznahistoria_7353?fb_comment_id=843768689060395_940119859425277(online 11.01.2019)
[25] Wydawnictwo „Sport i Turystyka*, Przewodnik. Warszawa*, 1966
[26] Z. Tomaszczuk*, Łowcy Obrazów*, Warszawa 1998

Továrna vyráběla objektivy a fotoaparáty světové třídy (i stereoskopické), dále optická zařízení, jako jsou teodolity a nivelační přístroje, a pro armádu dělostřelecké zaměřovače, periskopy, dálkoměry, dalekohledy a kukátka. [27]

Výrobky firmy získávaly medaile na mnoha výstavách včetně Krakova (1901), Varšavy (1901) a Petrohradu (1902).[28]

S vypuknutím první světové války ruské úřady továrnu převezly společně se zaměstnanci do Petrohradu.



Řezací stroj

[27] E. Vogel, *Podręcznik fotografii praktycznej. Przewodnik dla amatorów i zawodowców*", Szczecin 2015
[28] G. Plutecka, *Fotografowie nietypowi*, Kraków 1987

První polští fotografové

Od fotografie dílenské po uměleckou

Události spojené s lednovým povstáním roku 1863 a manifestace, které jim bezprostředně předcházely, byly impulsem pro vznik politické fotografie chápané jako forma agitace a dokonce politického boje (K. Beyer, Walery Rzewuski aj.). Vyvíjela se především kolodiová fotografie.

Významným varšavským fotografem byl Jan Mieczk*owski* (konkurence Beyerova), působící od roku 1847, výjimečný portrétista, oceňovaný v mnoha fotografických salonech Evropy a Asie.[29]


Zakład Fotograficzny
JANA MIECZKOWSKIEGO
w Warszawie
przy rogu ulic Miodowej i Senatorskiej Nr. 496.
Firma znana od roku 1847 i nagradzana na wszystkich Europejskich Wystawach.

Reklama fotografického studia v Varšavském informačním a adresním průvodci, 1870

Pocházel z rodiny vlastníků půdy, brzy osiřel. Vzdělával se ve varšavském daguerrotypickém závodě u doktora Karola Szczodrowského. První fotografickou dílnu otevřel v roce 1847 v budově Hotelu Europejského. V padesátých letech se vydal do ciziny, aby se seznámil s nejnovějšími výdobytky fotografie. Po návratu do Varšavy přesunul svůj závod na ulici Nowo-Miodowa 1 do domu W. Piotrowského, kde si ve speciálně zařízených prostorách zařídil moderní prosklený pavilon zajišťující dobré osvětlení. Provozoval tam i sklad fotografických materiálů, poradenské centrum pro fotografy a rámování[30].



Portrét Stanisława Moniuszka, Jan Mieczkowski , 1865

[29] https://culture.pl/pl/artykul/historia-fotografii-polskiej-do-roku-1990
(online 10-02-2019)
[30] W. Mossakowska, *Początki fotografii w Warszawie (1839-1863)*, Warszawa 1994

Firma měla značné zisky z prodeje reprodukcí snímků známých osobností a architektonických památek distribuovaných prostřednictvím knihkupectví a papírnictví. Jako první v zemi v roce 1868 zavedl retušování negativů. Zabýval se i vydáváním divadelního časopisu „Antrakt". Po smrti závod po nějaký čas řídil jeho syn Jan Mieczkowski (junior), ale s nevelkým úspěchem.[31]



Portrét Adama Mickiewicza, Jan Mieczkowski

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

Józef Eder

Polský fotograf, působící hlavně ve Lvově. Od roku 1861 spolu s Bernhardem Brandem provozoval dílnu v Hotelu Angielském, na ul. Karola Ludwika 15, s pobočkami v Jasech a Stanisławowě. Byla v činnosti - později jen pod příjmením Eder - až do roku 1888, kdy byl hotel zbourán. V roce 1890 otevřel jeho syn Władysław Eder společně s I. Szulisławským v Hotelu Europejském nový závod (v prostorách po ateliéru Edwarda Trzemeského), ale tato spolupráce netrvala dlouho a Szulisławski začal podnikat samostatně. Roku 1888 obdržel Józef Eder průmyslovou kartu na provozování ateliéru ve Stanisławowie, na ul. Sapieżyńska 9, který po jeho smrti vedla od roku 1913 Teofila Eder, a od roku 1923 rovněž Władysław.[32]



Portrét Józef Eder

Józef Eder se zabýval především portréty; byl i autorem krajinářských a dokumentárních snímků (lednoví povstalci), architektury a zátiší. Fotografoval mimo jiné Lvov (1871 vydal „Album lvovských rarit"), Przemyśl, Rzeszów.Je rovněž autorem série fotografií všech stanic železnice Krakov-Lvov. Zúčastnil se Zemědělsko-průmyslové výstavy v roce 1877 ve Lvově a světové výstavy ve Vídni roku 1873, kde získal ocenění.

Edward Ignacy Trzemeski



Portrét Edward Ignacy Trzemeski

(nar. 1843 v Grazu, zemřel 3. ledna 1905 ve Lvově) - vyrůstal ve Lvově, kde vystudoval reálnou školu. Fotografii se vyučil kolem roku 1865 v ateliéru Sebastianetti v Terstu, kde dříve sloužil na vojně. Ve Lvově pracoval v závodu Józefa Edera a od roku 1869 vedl vlastní firmu (na ul. Szeroka - nyní Kopernika). V letech 1877-1887 ateliér byl v Hotelu Europejski; tehdy působila i pobočka v Krynici. Od roku 1887 měl podnik své sídlo na ul. 3 Maja. Trzemeského společníkem byl tehdy Leon Błachowski. S vedením ateliéru Trzemeskému pomáhala i jeho dcera Zofia. Od roku 1905 měl podnik pobočku na ul. Łyczakowska 9.

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

Edward Trzemeski byl především autorem portrétů. Je také autorem fotografií Aleksandra Fredra na smrtelném loži a jeho pohřbu. Dokumentoval mimo jiné První slet sokolníků v roce 1892 a Národní výstavu (tyto fotografie vydala firma Seyfarth & Dydyński v albu Národní výstava ve Lvově a na pohlednicích v roce 1894). Zvěčňoval pohledy na Lvov. Zúčastnil se Zemědělsko-průmyslové výstavy v roce 1877, výstav v Londýně (1871) a Vídni (1873). Byl spoluorganizátorem Všeobecné národní výstavy v roce 1894. Vedl tiskárnu s fotografickým tiskem, kde vydal mimo jiné ilustrace k Sienkiewiczově trilogii. Vydal i alba: Pastelka a Grottgerova paleta, Racławické panoráma a jiné. Po Trzemeského smrti pokračovala v jeho činnosti jeho dcera Zofia a zeť Rudolf Huber, kteří vedli firmu „Edward Trzemeski ve Lvově"; později (po smrti Zofie) Rudolfu Huberovi pomáhala jejich dcera, také Zofia. V roce 1935 byl závod přesunut do prostor na ul. Romanowicza 11, a 1938 – do prostor na ul. Akademicka 28, kde fungoval až do roku 1942.

Maksymilian Fajans

(narozen v roce 1825 v Sieradzi, zemřel 28. července 1890 ve Varšavě) - polský ilustrátor židovského původu, specialista v oboru litografie a fotografie. V letech 1844-1849 studoval na Vysoké škole výtvarných umění ve Varšavě a v letech 1850-1853 v Paříži, kde byl žákem holandského malíře a grafika Ary Scheffera. Založil jeden z prvních fotografických závodů ve Varšavě. V letech 1851-1863 vydal 14 sešitů Polských obrazů podle vlastních kreseb a 24 sešitů (1851-1861) Vzorů středověkého umění podle kreseb L. Łepkowského, Bolesława Podczaszyńského a dalších [33]. Chromolitograficky vydal Květy a poezie (1858, podle vlastních kreseb), ilustrace k albům a knihám (Trofej Charlese Gustava... E. Tyszkiewicze, 1856, Album historických pohledů Napoleona Ordy, 1875-1883). Mimo jiné spolupracoval i se Samuelem Orgelbrandem. Byl oceněn mimo jiné na Mezinárodní fotografické výstavě pořádané v roce 1865 v Berlíně a v roce 1873 na Vídeňské výstavě.[34]



Schody na radnici na divadelním náměstí, 1870

[33] D. Jackiewicz, *Maksymilian Fajans (1825-1890)*, Warszawa 2014
[34] K. Reychman, *Szkice genealogiczne, Serja I*, Warszawa 1936

Současní světoví tvůrci

V loňském roce bylo na světě pořízeno přibližně 1,2 bilionu fotografií, především smartphonem. Filmové svitky, které jsou omezeny 24 nebo 36 snímky (ve srovnání se stovkami souborů, které lze zaznamenat na paměťovou kartu), si žádají otázku: „Stojí tento snímek za vyfotografování?“. Tento typ úvah je nesmírně cenný a definuje podstatu nástroje, kterým je velkoformátová kamera. Slovy Ansela Adamse, nejlepší fotografie musí být přesně vizualizovány před stiskem závěrky[35].

Přestože film a samotná analogová technika mohou být pro instagramovou generaci určitou novinkou, pro mnoho fotografů je to prostě to, co vždy znali. Současní tvůrci se stále vracejí k tradičnímu fotografickému umění pomocí velkoformátové kamery. Toto jsou nakonec kořeny fotografického umění a digitální technika je jen jejím důsledkem. Tradiční fotografie je navíc stále vysoce ceněna na sběratelském trhu. V moderním světě fotografie otevřelo několik jmen tomuto způsobu práce cestu do mediálního prostoru a pomohlo zaplnit mezery a niky ve světě, který je obvykle vyhrazen digitálním technologiím. Jejich dílo pohání analogovou renesanci 21. století.

V následující práci jsem proto před přiblížením polských tvůrců používajících velkoformátovou kameru chtěl poukázat na světové fotografy a představit profily těch nejinspirativnějších umělců. Jejich volba byla motivována tím, že v současném světě realizují mnoho oceňovaných projektů a publikací za použití velkoformátové kamery. Jejich přiblížení umožňuje co nejúplnější prezentaci současných reálií, které v umění a kultuře zaujímá tento druh analogové fotografie. Velkoformátová kamera je mezi dokumentárními fotografy poměrně častou volbou kvůli příznivým proporcím obrazu i způsobu práce. Výhod tohoto vybavení často využívají velcí fotografové jako Rob Hornstra, Alec Soth, Alexander Gronsky, Mark Power, Bryan Shutmaat, Jeff Wall, Richard Mosse, Eliott Verdier či Todd Hido. Jejich pracem se dostává ve formě knih nebo velkolepých výstav uznání po celém světě.

[35] https://time.com/4646116/film-photography-inspiration/ (online 18.06.2019)

Alexander Gronsky

Narodil se v roce 1980 v Estonsku. Je to fotograf samouk a filmař. V současné době žije v Lotyšsku, ale velkou část své kariéry strávil životem a prací v Rusku. Od roku 2008 se soustředí na osobní projekty se zaměřením na vliv geografie a umístění daného místa na emoce a chování obyvatel, zejména těch, kteří žijí v ruské krajině. Více než čtyři roky Gronsky zaznamenával předměstí Moskvy, kde se město setkává s divokou, přírodní krajinou. Cestoval i do Norilsku, kde dokumentoval jeho průmyslové pustiny, a pak do Číny [36].



Alexander Gronsky, Schema

Je zřejmé, že jeho vášeň pro tradiční fotografické techniky souvisí s výběrem zařízení. Po celá léta používá středně- a velkoformátové analogové kamery. Jeho první středněformátový fotoaparát byl Pentax 67 II, později nahrazený fotoaparátem Mamiya 7 II. Jeho velkoformátovou kamerou je ovšem Horseman 45HD. Prostota jeho práce a výběr kamer/objektivů je viditelná na jeho brutálně upřímných obrazech. Jak však sám zdůrazňuje, nic nemá ani proti digitálním fotoaparátům[37].

Zajímavé je, jak se také domnívá, že neskladné a pomalé médium, jakým je velkoformátová kamera, mu umožňuje dělat spontánnější fotografie. I když si lidé bolestně uvědomují jeho přítomnost, čas potřebný k vyfotografování snímku vede k tomu, že nakonec odpočívají a opouštějí nucené pózy. Líbí se mu, že si může z jakékoli místa udělat studio a lidé se nebudou vyhýbat jemu a jeho přítomnosti [38].

[36] https://www.calvertjournal.com/calvert-22artists/alexander-gronsky/ (online 01-03-2019)
[37] https://www.anatomyfilms.com/rob-hornstra-going-dutch/ (online 28-06-2019)
[38] https://istillshootfilm.org/post/110901745797/10-professional-photographers-who-still-shoot-film (online 28-06-2019)

Na otázku po smyslu toho, že je fotografem, odpovídá: Fotografie mi dovoluje zpochybňovat vlastní předsudky a pozorně se podívat na jiné skupiny lidí. Doufám, že do své analýzy zapojuju jiné, a nabízím tak protiváhu k neopodstatněným názorům a populistickým myšlenkám. Jsem přesvědčen, že větší vzájemné poznání vede k většímu vzájemnému porozumění.

Sám v jednom ze svých rozhovorů porovnává svou práci na dokumentárním projektu s prací na románu: Je to vyprávění vycházející ze samotných obrazů. Díváte se na fotky a říkáte si, že jsou nějakým způsobem propojeny a že za tím propojením je skryta historie. Nikdy neuvádím žádné podrobné informace o tom, co se děje, aby se divák mohl pokusit o interpretaci jakýmkoliv způsobem. Pro mě není nutné, aby věc na obrázku nějak vysvětlovala realitu, měla by být i zavádějící [39].

Alexander Strecker napsal v LensCulture o jeho pracech toto: „Gronsky je krajinářský fotograf z hloubi srdce." Jeho dovedné využití perspektivy a talentu pro kompozici vede zrak pozorovatele hluboko do krajiny, což vyvolává údiv u každého místa na obrázku. Ale jednoduchý údiv se stává něčím složitějším, když děláme vrstvené fotografie."[40].

Alec Soth

Narodil se v roce 1969 v Minneapolis ve státě Minnesota. Jeden z nejvýraznějších představitelů současné velkoformátové fotografie. Člen Magnum Photos. V roce 2008 založil vlastní minivydavatelství Little Brown Mushroom [41].

Jeho dílo je hluboce zakořeněné v americké tradici „fotografie na cestách", kterou rozpracovali Walker Evans, Robert Frank a Stephen Shore.

Sothovy fotografie nalezneme v nejvýznamnějších veřejných a soukromých galeriích, včetně Muzea moderního umění v San Franciscu, Muzea výtvarného umění Houston a Walker Art Center. Jeho práce byly prezentovány na mnoha individuálních i skupinových výstavách po celém světě.

První Sothova monografie Sleeping by the Mississippi byla vydána v roce 2004 a dostalo se jí ohromného uznání kritiků. Od té doby Soth publikoval cykly „Niagra", „Fashion Magazine",

[39] https://fkmagazine.lv/2014/05/22/an-interview-with-alexander-gronsky/ (online 13-03-2019)
[40] https://www.lensculture.com/articles/alexander-gronsky-pastoral-moscow-suburbs (online 13.03.2019)
[41] https://alecsoth.com/photography/about (online 13-03-2019)

„Dog Days, Bogotá", „The Last Days of W" „Songbook" czy „Broken Manual". Byl nominován na Magnum Photos již v roce 2004 a v roce 2008 se stal řádným členem.



Alec Soth, Broken Manual

Na rozdíl od mnoha současných fotografů, Soth pracuje s velkoformátovou 8 x 10 palcovou kamerou, která s ohledem na čas potřebný k přípravě fotografie vytváří intenzivní vztah mezi umělcem a objektem. Umělec to považuje za jádro své práce[42]. Své dokumentární projekty vykonává mnoha konstrukcemi velkoformátových kamer. „Sleeping by the Mississippi" udělal fotoaparátem R.H Philips a Sons 8x10 Compact, vybaveným 300mm objektivem Nikon. Cyklus „Niagara" byl doplněn modelem Canham 8x10 s objektivem Nikon 800mm a Super-Angulon 210mm.[43]



Alec Soth, Niagara

V jednom z rozhovorů se podělil o své myšlenky o tomto typu přístroje:

[42] https://huxleyparlour.com/artists/alec-soth/ (online 27-03-2019)
[43] *Leo Benedictus, interviewing Alec Soth (7 December 2006). "Alec Soth's best shot". London: The Guardian. Retrieved 2010-12-28 (online 27-3-2019)*

„V určitém okamžiku jsem se podíval na fotografy, které jsem miloval, a všiml jsem si, že jsem inspirován většinou, která používala tento formát (Nicholas Nixon, Sally Mann, Stephen Shore, Joel Sternfeld, Roger Mertin, Joel Meyerowitz). Protože to u všechny těch lidí fungovalo, pomyslel jsem si, že to stojí za vyzkoušení. A jak se ukázalo, v tomto formátu je něco zvláštního. Kromě rozlišení a tonální čistoty negativu 300 mm objektiv zachycuje svět opravdu jedinečným způsobem. Ale to, co opravdu zbožňuji, je proces sledování. Obraz viděný fotoaparátem je prostě krásný. Ačkoli je formát dost nepraktický, nevím, jestli se někdy budu moci toho pohledu vzdát."[44]

Bryan Schutmaat

Původem z Texasu, Schutmaat je nejznámější díky své uznávané knize fotografií „*Grays the Mountain Sends*", která vyšla v roce 2013. Projekt zachycuje horská městečka a bývalé hornické komunity Západu prostřednictvím melancholických portrétů obyvatel a úžasných krajin - všechny fotografie jsou pořízeny velkoformátovým fotoaparátem Canham 4x5.





Bryan Schutmaat, Grays the Mounatin Sends

Schutmaat objevil velkoformátovou techniku po kursu u fotografa Richarda Renaldiho v roce 2009, a od té doby fotografuje hlavně v tomto formátu. „Na optice velkoformátové kamery se mi prostě něco líbilo," říká. „Potom na krajiny, pro svou jasnost, detail... je to prostě krásné".[45]

[44] http://erickimphotography.com/blog/2014/02/25/14-lessons-alec-soth-has-taught-me-about-street-photography (online 27-03-2019)

[45] https://www.bjp-online.com/2017/06/the-american-west-its-a-pain-in-the-ass-but-its-just-so-beautiful/ (online 28-03-2019)

Na rozdíl od některých obdivovatelů práce s velkoformátovou kamerou, pro které je únavný proces součástí potěšení, má Schutmaat jiný, možná pragmatičtější pohled. „Práce s velkým formátem spočívá v tom, že s ohledem na skutečnost, že je tak pracná a tak drahá, je tu jistota, že přineseš pouze promyšlené fotografie. Nechcete dělat fotografie, které podle vás nebudou dobré, takže jste opatrní. Je to takový puntičkářský přístup, jaký má mnoho velkoformátových fotografů"- říká.

Současní polští tvůrci

V současném Polsku pozorujeme neustálý nárůst zájmu o fotografii. Čas od času je nově definován pojem, kdo je to fotograf. V současné době lze konstatovat, že jím je každý. Každý používá jazyk, kterým je výpověď prostřednictvím obrazu.

Trend globalizace způsobil, že všechny fotografické trendy vytvářené v každém koutě světa od Spojených států, přes Evropu po Asii jsou u nás okamžitě zachyceny a přizpůsobeny. Situace s fotoparáty nevypadá jinak. Zajímavé je, že ve výzkumu firmy Ilford ve skupině lidí do 35 let, tedy lidí, u nichž větší část vědomé fotografické kariéry proběhla v digitálním věku, téměř 60 % používá analogové aparáty. Polské fotografické prostředí také odráží světové trendy z hlediska preferencí zařízení. Nelze samozřejmě předpokládat, že popularita filmu, který si znovu dobývá pozici na trhu, ohrozí digitální fotografii. Jakýmis způsobem se „ten jiný svět" již nedá plně zachránit, nicméně současná analogová fotografie sbírá plody dávné slávy. Příkladem může být návrat Fujifilmu Neopan - klasického černobílého fotosenzitivního materiálu - na trh po mnoha letech.

V následující kapitole jsem zmínil a přiblížil profily fotografů, kteří v současném Polsku hrají velkou roli při formování velkoformátové fotografie a její přítomnosti v kultuře. Mezi nimi jsou dokumentaristé, portrétisté nebo specialisté na zátiší. Prezentovaní fotografové se liší cílem, kterého chtějí dosáhnout pomocí fotografie, ale spojuje je médium, které jim to umožňuje. Tímto médiem je velkoformátová kamera. Každý z nich je také jiný technikou své práce a jejím motivem. Lze říci, že společně nejplněji přibližují a definují polský svět velkoformátové fotografie.

Bownik

Bownik se narodil se v roce 1977 a je absolventem filozofie na Lublinské univerzitě v Marii Curie-Skłodowské a fotografie na Akademii výtvarných umění v Poznani. Mezi nejznámější díla umělce patří fotografické cykly: „Hráči", „E-Słodowy", „Kamarádky a kamarádi", „Disassembly". Fotografická kniha „Demontáž", vydaná nakladatelstvím Mundin, získala hlavní cenu v soutěži Fotografická publikace roku 2014. Ve své tvorbě používá velkoformátovou kameru 8x10.



Bownik, Fot. Vysoké Podpatky

Jeho práce jsou zdánlivě dokumentární fotografií, ale Bownik, vzděláním filosof, podrobuje toto médium dalekojdoucím, ačkoli téměř neuchopitelným manipulacím. Jako výzkumník v laboratoři se sklání nad běžnými prvky reality a anonymními postavami, aby je podrobil hloubkové analýze a poznal jejich podstatu.[46] Osvětluje místa, která jsou obvykle skryta, a ukazuje, že pod hmatatelnou realitou je obrovské množství komplikovaných a nejasných procesů.

Autor pořizuje velmi málo fotek, protože na nich dlouho pracuje. Snaží se soustředit na každý jednotlivý snímek a ne na série. Bownik se soustředí na všechny prvky, kterých si můžeme na fotografiích povšimnout, přičemž často používá řešení převzatá z malířství. Jak sám říká, „rád je režisérem fotografie", protože se spoléhá na to, že divák zapomene, že snímek někdo režíroval. To vytváří prostor pro všechna možná umělecká zneužití. Bownikovy práce mohou být zahrnuty do konceptuální fotografie, ale jejich estetika se zdá být shodná s komerční a reklamní fotografií, kde je dokonale vyleštěný objekt zobrazen v těch nejživějších, vyzývavých barvách.

[46] https://k-mag.pl/article/bownik-to-innowator-fotografii-i-tworca-ikonicznych-prac-w-gdansku-pokazano-przeglad-jego-tworczosci-59bd93c1414e4a110e6aa4e0 (online 28-03-2019)



Bownik, Disassembly

Jedním z nejznámějších projektů je „Disassembly". Rostliny na Bownikových fotografiích září dokonalostí, ale odhalují i temnou historii - historii kvazi-vědeckých činností umělce. Jako plastický chirurg nebo patolog Bownik přesně rostliny rozkouskovává, mění jejich uspořádání, načež k sobě přiřazuje jejich součásti a sešívá je zpět v jeden celek. Vzniklý výtvor fotografuje velkoformátovou kamerou 8x10, která s mimořádnou přesností reprodukuje nově vzniklou rostlinu. Díky tomu může divák sledovat dobrodružství rostliny, stává se světlem aktu, kdy se zdá, že umělec opravuje přírodu. Bownik navazuje na tradici fotografování květin, vytvořenou umělci jako Anna Atkins, Karl Blossfeldt, Edward Weston, Irving Penn a Robert Maplethorpe, ale také na současnou mánii modifikování a vylepšování toho, co je přirozené, a konečně - na pseudovědecké aktivity charakteristické pro konceptuální umění [47].



Bownik, Disassembly

[47] https://desa.pl/pl/auctions/390/object/42661/agnieszka-brzezanska-disassembly-2013-r (online 29-03-2019)

Filip Ćwik

Narozen roku 1973, je absolventem Univerzity Adama Mickiewicze v Poznani. Spoluzakladatel a člen agentury Napo Images a Nadace Napo. Vítěz soutěže World Press Photo v kategorii Lidé a události, a také Sony Photography Awards, oceňovaný i v soutěžích Grand Press Photo a BZ WBK Photo. Ve Varšavě provozuje autorský portrétní ateliér Studio 810. Je autorem fotoknihy 12 tváří/faces, do níž byly fotografie pořízeny velkoformátovou kamerou.



Filip Ćwik, fot. M.Adamski

V současné době realizuje vlastní projekty opakovaně přesahující definici dokumentu, často zaměřujené na portrét. Ve svých pracech upozorňuje na všechny aspekty týkající se lidské existence a jejího stavu. Zajímá se o přímé vztahy i projevy extrémního chování a zkušeností.

V roce 2012 Ćwik realizoval projekt „12 tváří/faces" - v improvizovaném studiu v táboře pro syrské uprchlíky velkoformátovým aparátem portrétoval oběti režimu Bašára al-Assada. Vzniklo z toho fotoalbum, které je doplněno o sepsané vzpomínky hrdinů fotografií. Fotografie mají charakteristické dolíčky a poškození, které zdánlivě mohou být považovány za vady, ale v tomto případě jsou jednoznačně předností. Autor záměrně ponechal rámy, poškození emulze a dodal tak nádherným portrétům další interpretační rozměr.





Filip Ćwik, 12 Tváří

Divák může být solidární s oběťmi války, ale často je přesvědčen, že jejich osudy jsou mimo jeho dosah. V textu doprovázejícím fotografie Joanna Kinowska říká: „Každý - bez ohledu na pohlaví, věk a povolání - pohlédl válce do tváře. Teď se dívají na tebe a vynucují si tvoji pozornost". Fotografie nemá léčit naši neznalost historie a příčin utrpení. Obrazy mají být pobídkou ke zvýšení povědomí a akci.[48]



Filip Ćwik, 12 Tváří

Jak začalo tvé dobrodružství s velkoformátovou kamerou, čím to začalo?

Tím, že jsem se stal fotografem. Jednoduše. Už dávno jsem se zabýval velkým formátem, takže to bylo docela tradiční. Byl jsem reportér, pracoval jsem na malém obrázku, pak na středním a nakonec jsem začal používat velký formát.

Takže evoluce. Nějakým způsobem přirozený vývoj.

Ano, přesně. Nejdřív byl malý formát, pak střední a po něm velký. Ale taky to není tak, že momentálně fotografuju jen na velký, já fotím různými typy aparátů. Po nějakou dobu jsem se zabýval i dírkovou fotografií, před 25-30 lety. A to mě zaujalo - samotná matérie.

Rozumím, že během tolika let praxe jsi používal různé konstrukce a modely?

Ano - dodnes mám 6 nebo 7 velkoformátových kamer. Nejrůznějších. Mám 8x10 Sinar, 4x5 také Sinar, Graflex se skvělým sklem, které je důvodem, proč ho stále používám.

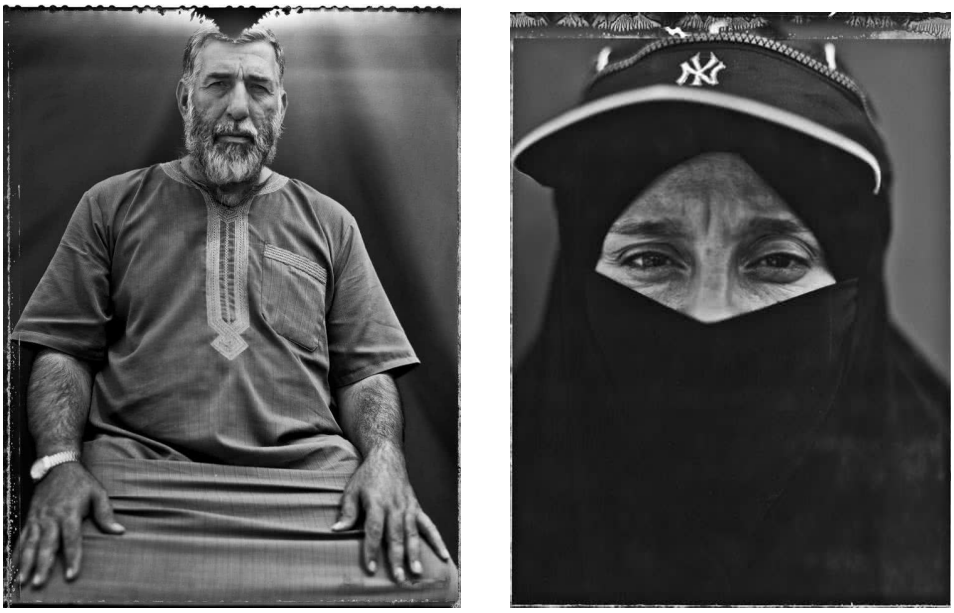
[48] http://www.e-splot.pl/?pid=articles&id=2529 (online 11-03-2019)

A které exempláře teď hlavně používáš?

Aktuálně používám dva, na 8x10 Sinar a na 4x5 Linhof. Ale tady jde hlavně o skla. Nástroj nemá význam. Krabice je krabice.

Proč jsi se ve své práci rozhodl používat velkoformátovou kameru?

To je tak, že já o tom nějak nepřemýšlím v čistě fotografických kategoriích. Zajímá mě samozřejmě velkoformátový obrázek, jako nástroj. Ale především mě zajímá ta stopa, která se otiskuje. Odtud to pochází. Začal jsem s 8x10, protože jsem se zajímal o zpracování velikostí blízkých 1: 1. Když fotografuji obličej, oceňuji, když je negativ blízko přirozeným proporcím člověka.



Filip Ćwik, 12 Tváří

Takže ta fyzičnost?

Ano. A za druhé mě silně zajímala, - v té době samozřejmě - protože teď je to už trochu jinak - kontaktní fotografie. Čili dosažení takové dokonalosti, zvládnutí řemesla, abych byl schopen svobodně pracovat kontaktně.

Můžeš tedy vyjádřit svůj názor na budoucnost velkoformátové fotografie, co myslíš - jakým směrem půjde?

Neuvažuju obecně o fotografii jako takové. Už jsem si prošel tím okamžikem fascinace formou. Tzn. forma mě samozřejmě zajímá, ale nikdy jsem neprožil takovou fascinaci vybavením. Zato mě znepokojuje skutečnost, že je stále obtížnější získat materiály citlivé na světlo. Navzdory všemu si myslím, že tento druh fotografie má velké šance, protože obraz, který vytváří, je

úplně jiný. I když na druhou stranu, v poslední době jsem začal fotografovat středněformátovým digitálním fotoaparátem GFX Fuji. Dá se k němu použít objektiv 110 mm, který je geniální. Obraz tam vypadá krásně a velice připomíná velkoformátové kamery, ale jak jsem říkal, mě zajímá ta fyzičnost. Skutečnost, že s negativem se dá něco udělat. Kombinovat, pohrát si s ním, poškrábat ho, pomalovat, rozřezat. A to se nedá udělat s digitálním souborem. Stále více se zajímám o experiment, na takové vizuální úrovni.

Studio, které provozuješ, je senzací v rámci Polska, pokud jde o komerční portréty ve velkém formátu. Řekneš mi, zda pro klienty má nějaký význam nástroj, kterým byli vyfotografováni, nebo je zajímá jen konečný efekt?

Myslím, že velký formát sám, čili samotná kamera, způsobuje dvě věci. Lidé, kteří ke mně přijdou, aby si udělali portrét, si uvědomují, že mají do činění s něčím vážným. A to je důležité. Ten fotoaparát budí respekt. Je to kontakt s jinou matérií. Ačkoli na prvním místě nejde o formát negativu, tj. o to, jaká je výsledná fotografie, ale o to, že lidé získávají určitý odstup k sobě nebo světu. To plyne z toho, co kdysi dělal Grotowski s divadlem. Portrétovaní se zbavují jakýchsi svých přiboudlin. Je to dlouhotrvající proces. Nevypadá to tak, že je postavím, zapnu světla a fotím. Dost dlouho čekám - dopřávám jim pohodlí, aby mohli setrvat v tichu.

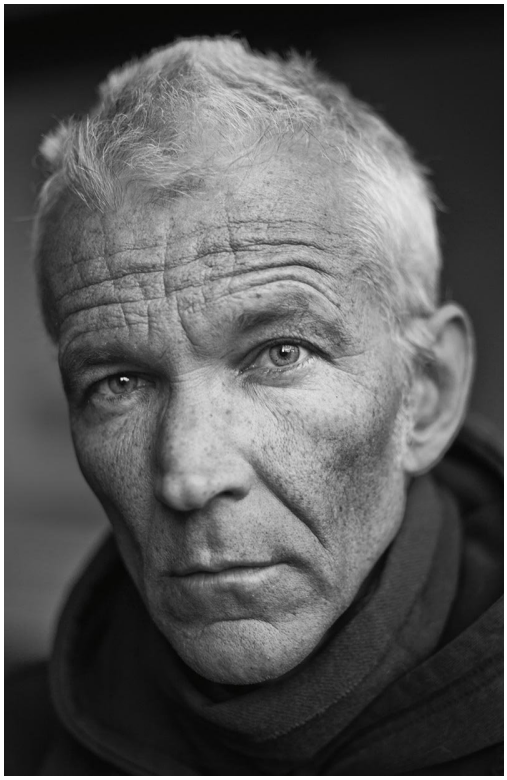
Takže je to taková zážitková fotografie, dá se říct.

Ano. Říkám tomu performativní akt. Dá se říct, že to je setkání trochu se sebou samým. Víc mi to připomíná divadlo, ale asi hlavně proto, že jsem o to kdysi hodně zajímal, takže to je jakoby plod toho. Fotografování portrétů 8x10 je určitě jakási zkušenost. Samotný efekt je pro lidi na konci důležitý, ale asi nejdůležitější je pro ně to, co prožívají. I když je to obvykle i tak, že lidem se ty portréty pořízené velkoformátovou kamerou nelíbí. Velký formát obnažuje. Lidé nejsou připraveni se tak úplně obnažovat. Zažil jsem to mnohokrát, protože se portrétem zabývám už mnoho let a mám takový dojem, že ti lidé až po několika letech ocení to, co viděli. Velice často to mám tak, že mi někdo píše po 3-4 letech, že měl tu fotku někde v krabici...

...a dorostl do ní?

Ano - dorostl do ní. A opravdu to tak trochu je. Je to tedy spíše jakási stopa než typický portrét. Je to fotografie určité identity - role nás lidí ve společnosti. Kde můžeme někdy zůstat sami se sebou, stejně jako v rušném světě, ve kterém žijeme.

Andrzej Georgiew

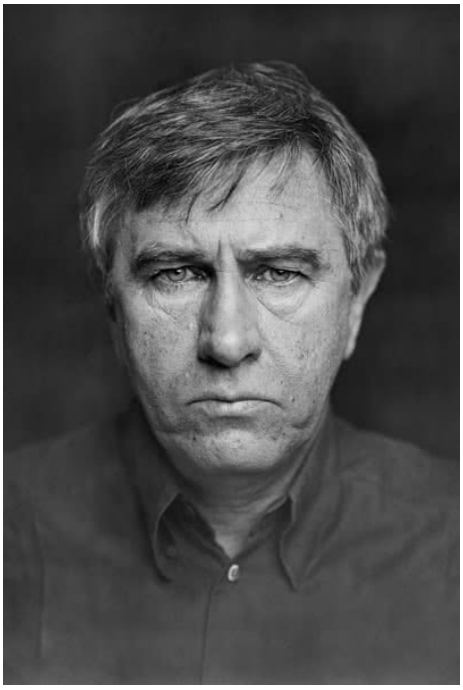


Andrzej Georgiew, fot. Jędrzej Sokołowski

Narodil se v roce 1963 ve Varšavě, zemřel roku 2016. Vystudoval ekonomii na Varšavské škole ekonomie a slavistiku na Varšavské univerzitě. Svůj fotografický vývoj začal v Jan Van Eyck Akademii v nizozemském Maastrichtu. Po návratu do Polska fotografoval pro nahrávací společnosti a tisk. Spolu s Andrzejem Kramarzem, Juliuszem Sokołowským či Pawłem Żakem patřil k fotografické skupině „Latarnik". Téměř dvacet let spolupracoval s Národním divadlem ve Varšavě.
Autor mnoha výstav v Polsku i zahraničí. Ve své tvorbě velmi rád používal velkoformátovou kameru 4x5 a větší, což se stalo jeho rozpoznávacím znamením.

První setkání tohoto umělce s fotografií začalo samostatným fotografováním metodou pokus a omyl. Teprve holandská škola Jan van Eyck mu umožnila rozvinout jeho talent a dovednosti, díky jimž se stal známým širokému publiku. Počet workshopů a příležitostí, které mu tato škola nabídla, popsal jako „impozantní". Velké množství experimentů na pomezí malby a fotografie, jeho tvorba z tohoto období se vyznačuje velkým množstvím expresivity a improvizace. Georgiew denně používal velkou kameru. Byl to pro něj základní pracovní nástroj, na který byl pyšný, zdůrazňoval, že dlouhodobý proces fotografování je pro něj velkým přínosem: "Používání takové kamery vyžaduje soustředění a koncentracji, pro mě je v tom obsažena podstata portrétu. Díky tomu fotografovaná osoba nehraje divadlo."
Ve své práci si velmi cenil kontaktu s fotografovanou osobou, čerpal ze zkušeností druhých a inspiroval se rozmanitostí lidí, se kterými se na své cestě setkal: "fotografování je taková záminka pro poznání zajímavých lidí, ke kterým bych se bez něho obtížně dostával. Někdy se jedná o fotografii na objednávku, a někdy, když přemýšlím o někom, například o spisovateli, jehož knihy jsem odmala četl... Fotoaparát je záminkou k rozhovoru s takovou osobou a obvykle se nikdo z takového setkání neomlouvá.“
Georgiew se proslavil vytvořením svého charakteristického stylu tvorby portrétů. Prosté, minimalistické fotografie, bez komplikovaného okolí, obvykle na jednotném pozadí. Celek je tvořen tak, aby se divák co nejvíce zaměřil na fotografovanou osobu.

„Mám dojem, že pořád fotím stejnou fotku. Něco hledám v těch tvářích. Když fotím, myslím si: takový jsem kdysi byl, možná takový někdy budu, takový bych chtěl být, a takový ne. Hledám v tom druhém sebe."



Jerzy Radziwiłowicz, fot. Andrzej Georgiew



Kayah, fot. Andrzej Georgiew

V roce 1997 představil Georgiew výstavu „33 mužských portrétů" v galerii Świat Fotografii, která se skládá z portrétů rockových hudebníků, umělců a přátel pořízených velkoformátovou kamerou. Tato výstava na dlouhá léta definovala jeho práci.
Koncem devadesátých let se Georgiew podílel na vzniku neformální umělecké skupiny Koalicja Latarnik - která sdružovala fotografy stavějící se proti nereflektované fotografii a „záplavě mrtvých obrazů". Členy koalice sjednocovala mimo jiné láska k analogové technice a pomalému fotografování. Byla to Georgiewova výstava, která otevřela festival černobílé fotografie pořádané Koalicí Latarnik v Zakopaném roku 2001.
Následující rok byly Georgiewovy fotografie prezentovány na kolektivní výstavě „Zvětšení. Fotografie v době shonu" v Paláci kultury ve Varšavě. Jeho portrét Rafała Mohra zvětšený na 1300 metrech čtverečních visel na západní fasádě Paláce kultury a vědy ve Varšavě.



Rafał Mohr, fot. Andrzej Georgiew



Bez názvu, Andrzej Georgiew

V roce 2006 byl přizván k projektu „Malopolsko/Fotografie. To nic nevysvětluje“, v jehož rámci vytvořil řadu portrétů lidí z Podhala a Orawy, které vyšly později v albu, spolu s fotografiemi takových autorů jako Weronika Łodzińska, Konrad Pustoła, Wojciech Prażmowski, Szymon Rogiński nebo Zorka Projekt (Monika Redzisz, Monika Bereżecka). V galerii Camelot v Krakově v roce 2008 Georgiew představil výstavu „Portréty”, která se vyznačovala prezentací fotografií odlišnou od té dosavadní. Výstava se totiž skládala z výtisků velmi velkých rozměrů (cca 2x3 metry). Část fotografií z krakovské výstavy, ale v menším formátu, byly prezentovány ve francouzském Luneville roku 2014. Výstava „Lumiere Obscure" byla společnou prezentací fotografií Georgiewa a Jakuba Pajewského[49].



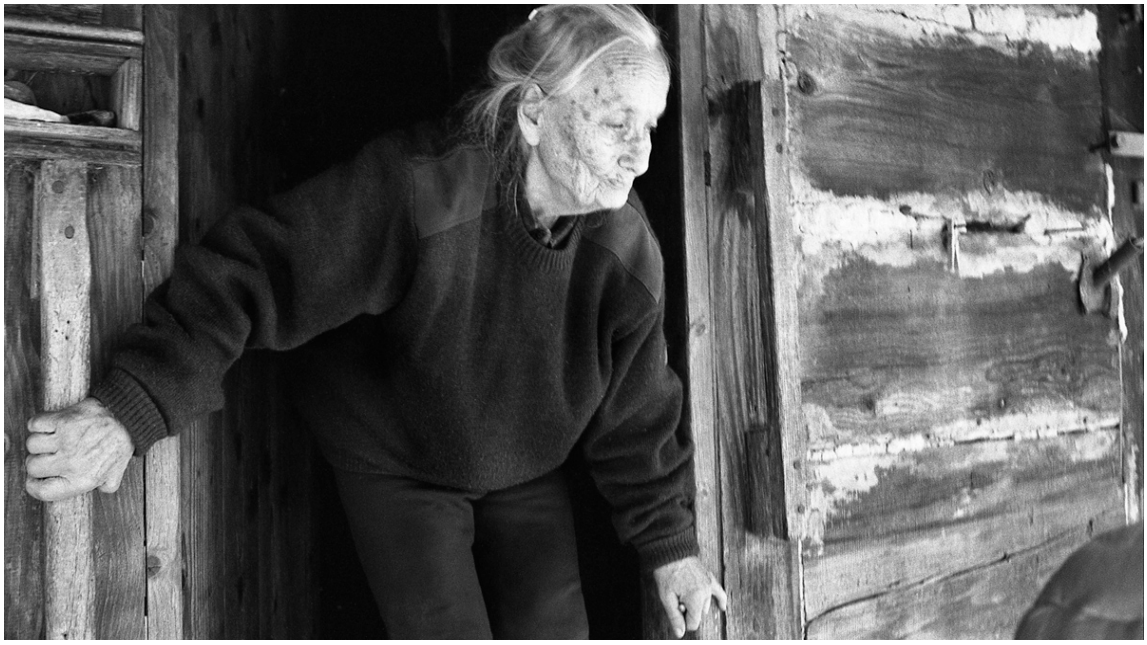
Bez názvu, Andrzej Georgiew

[49] *http://faf.org.pl/pl/node/9550* (online 28-03-2019)

Agata Grzybowska

Narozena v roce 1984. **F**otoreportérka, absolventka fotografie na katedře kinematografie PWSFTViT v Lodži.Profesionálně propojená s „Gazetou Wyborczou”. Iniciátorka a spoluzakladatelka fotografické skupiny inPRO.

V roce 2018 vydala knihu „9 bran, zpět ani jedna", věnovanou Bieszczadským horám. Agata Grzybowska vypráví příběhy 9 lidí, kteří se z různých důvodů rozhodli opustit svůj dosavadní život a odjeli do Bieszczad hledat svobodu. Hory, které jsou symbolem svobody, se pro ně staly pastí a místem, které nedokáží opustit. Kromě tvorby portrétů a krajinářských fotografií Grzybowska nasbírala zvukový materiál, který následně zpracoval umělec Bartosz Dziadosz a spojil jej se svými kompozicemi - tak vznikla netradiční zvuková esej.

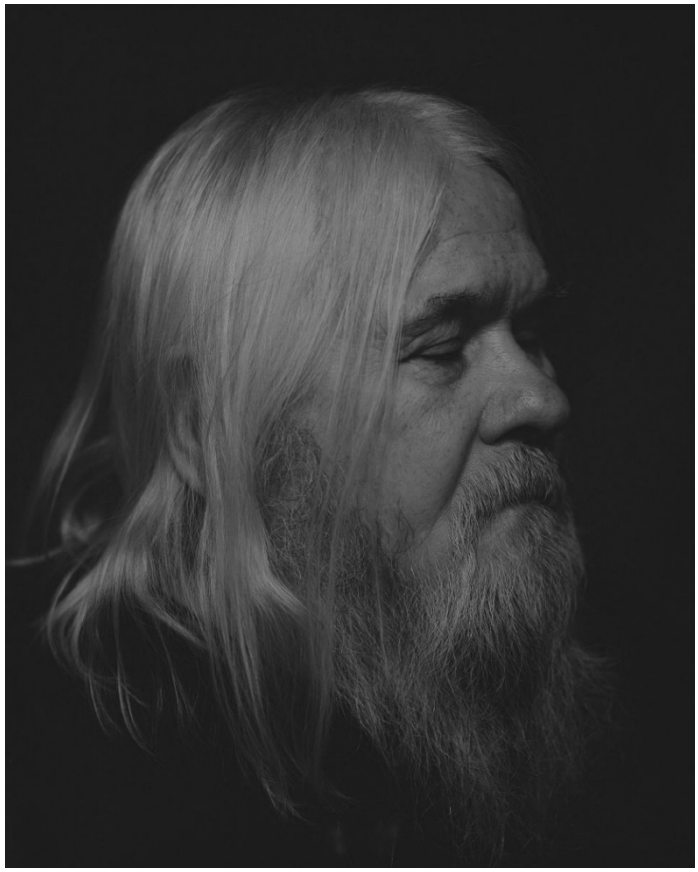


Agata Grzybowska, 9 bran, zpět ani jedna

Celý projekt byl realizován velkoformátovou kamerou. Sama Grzybowska tento proces vysvětluje takto: „Vzala jsem si sebou velkoformátový fotoaparát, žádnou digitální technologii. Jako bych se musela znovu naučit fotografovat. A skrze to se spojit s přírodou. To vás nutí pracovat na jednom, jediném políčku. A není to tak, že stisknete spoušť a série je hotová. Vznikne jedna jediná fotografie. Chcete-li pořídit další fotografii, musíte vyjmout kazetu a vložit další".

"Plán byl takový, že jdu do hor a nechci si brát lehký přístroj, ale takový, který ode mě bude vyžadovat úsilí. Ve velkoformátové fotografii se musí každé políčko a jeho expozice vypočítat. Všechny parametry si podrobně zapisuju do zápisníku,abych si později pamatovala, jak jednotlivá políčka vyvolat. Někdy jsem čekala na fotku, na určitém místě, čtyři až šest hodin. Stávalo se, že se nakonec stejně nepodařilo ji udělat."

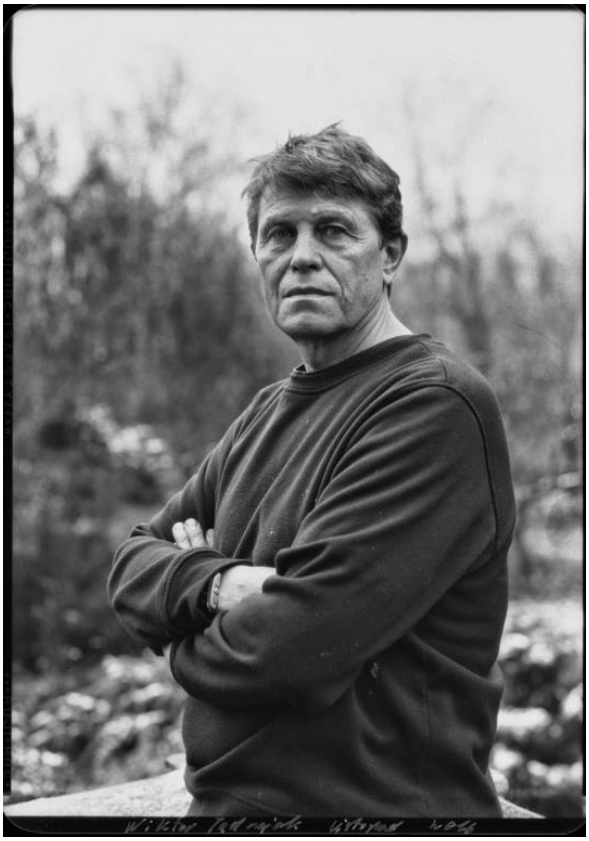
Název knihy také nebyl náhodný. Jedna z hrdinek, která se nakonec v knize neocitla, a která zemřela loni v prosinci, řekla Grzybowské, že když přijela do Bieszczad v 70. letech, slyšela takovou větu: „*Dávej pozor, protože do Bieszczad vede devět bran, a zpátky ani jedna*. „Použila jsem to jako titul. Hledala jsem to v literatuře. Ptala jsem se místních novinářů a místních spisovatelů, nikdo nic nevěděl. Ani já jsem to nenašla. Domnívám se, že jde o to, že do Bieszczad odjelo tolik lidí. Možná to souvisí s příslovím „Nech všeho a jeď do Bieszczad". A devítka je symbolická. Po ní následuje desítka a začíná jakoby nový život," komentuje Grzybowska.



Agata Grzybowska, 9 bran, zpět ani jedna

Materiál vytvořený v Bieszczadech byl prezentován mimo jiné v 6x7 Leica Gallery ve Varšavě nebo v krakovské Galerii Pauza.

Mariusz Hertmann



Mariusz Hertmann, Obyčejný portrét

Působí jako nezávislý fotograf. Spolupracuje s mnoha nakladatelstvími. Zabývá se reportážní, reklamní a inscenizační fotografií a přípravou a produkcí publikací. Své práce provádí měchovými fotoaparáty: 13 x 18 cm (5 x 7 palců) a 18 x 24 cm (7 x 10 palců).

Archaická technika významně ovlivňuje způsob tvorby portrétu. Rituál spojený s přípravou techniky a čas potřebný k focení přeje navázání nekonvenčního vztahu mezi fotografem a portrétovaným, což se promítá do konečného efektu.

Během vernisáže Všedních portrétů dotázán, proč používá takové archaické techniky, odpověděl: „Nevím. Tak to mám a nemůžu s tím nic dělat. Ty fotografie vznikají jako vzpomínka, chci, aby byly trochu takové jako před sto padesáti lety. Každodenní portrét v mém chápání je takový, který ukazuje lidi takové, jací jsou v každodenním životě. Takto vypadají každý den, tak se oblékají, takové mají účesy. Muži bývají někdy neoholení, a ženy jsou často nenalíčené." Své práce představil v Galerii WBPiCAK v Poznani, Galerii Wieża Ciśnień v Kaliszi a Galerii za Szafą ve Vratislavi.

Mateusz Kiszka

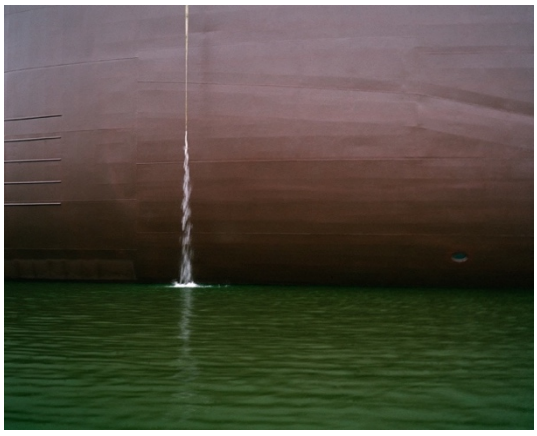
Narodil se v roce 1985. Ve své umělecké tvorbě se zabývá fotografickým dokumentem v širokém smyslu. Zajímají ho především témata, která se dotýkají historických zkušeností míst. Je inspirován americkou fotografií 70. a 80. let. Pracuje na velkoformátovém fotoaparátu 4x5 palců.





Mateusz Kiszka, Mrtvá Visla

Cílem práce na jeho nejznámějším projektu „Mrtvá Visla" bylo představit oblast umělého ramene Visly v Gdaňsku, které mělo regulovat tok řeky během jarního tání. Na obrázcích jsou dnes „vymírající" rybářské vesnice, vraky britských lodí, které po druhé světové válce dodávaly potraviny, rozpadající se Gdaňské loděnice, hráz postavená v sedmnáctém století holandskými osadníky a Westerplatte. Fotografie vznikly především z potřeby „zachránit" krajinu, která nenávratně mizí.[50]





Mateusz Kiszka, Mrtvá Visla

50 https://www.wbp.poznan.pl/fotografia/objazdowa-galeria/lista-wystaw/martwa-wisla/ (online 31.03.2019)

Fotografie byly pořízeny velkoformátovou kamerou na negativech 4x5 v období od ledna do dubna 2012.

„Práce s velkoformátovým fotoaparátem se liší od práce s digitálním fotoaparátem tím, že je mnohem pomalejší. Musíte být uvědomělejší, nenosíte fotoaparát na krku, fotoaparát je obvykle skrytý a velmi těžký. Teprve až ho postavíte, vidíte záběr, který chcete zvěčnit. Je tedy potřeba nejdřív ten záběr uvidět bez fotoaparátu a uvědomit si, jak bude vypadat na negativu.“[51]
Mrtvá Visla je uzavřené rameno řeky dlouhé dvacet čtyři kilometrů. Toto umělé ústí Visly do Baltského moře bylo vykopáno proto, aby na jaře vzedmuté vody Visly plné ker netvořily ledové přehrady, které by mohly přinutit řeku k proražení nového ústí na nežádoucím místě. Taková situace nastala v roce 1840, kdy v této oblasti vzedmuté vody největší polské řeky v důsledku ucpání ledem protrhly duny Viselské kosy a vytvořily nové ústí řeky nazvané Průlom Visly. Jak říká sám autor: „Rozhodl jsem se fotografovat Vislu na úsecích, které jsou blíže k mému domu, protože důležitý byl pro mě motiv cesty, jakou jsem musel nejprve překonat do Gdaňsku a pak podél Mrtvé Visly. To se pojilo se všemi přípravami, nošením a přípravou fotoaparátu. Chtěl jsem tak navázat na étos americké fotografie." [52]

Práce byly prezentovány na mnoha výstavách v Polsku, včetně Lookout Gallery ve Varšavě, Trafostacja Sztuki ve Štetíně nebo na Měsíci fotografie v Krakově v roce 2015.



Výstava, Mrtvá Visla

[51] https://vimeo.com/58165467
[52] https://vimeo.com/58165467



Bogdan Konopka, , Leçons de Ténèbres

Bogdan Konopka

Fotograf a kritik fotografie. Jeden z hlavních tvůrců proudu elementární fotografie, jejíž program vznikal v 80. letech v galerii Foto-Medium-Art ve Vratislavi. Od roku 1988 žije a pracuje ve Francii, kde se o něj stará galerie Françoise Paviot. Jeho díla najdeme ve všech nejdůležitějších sbírkách ve Francii a v muzeích v Belgii, Izraeli, Polsku, Rusku a Švýcarsku.

Leçons de Ténèbres

Ve své tvorbě dává přednost stříbrné fotografii, nejlépe velkému formátu. Zpravidla nezobrazuje lidi, výjimkou byla prezentace „Tváře" (2004) ve varšavské Malé galerii ZPAF, kde ukázal 20 portrétů přátel. Jeho práce byly prezentovány i ve varšavské 6x7 Leica Gallery a v Centre Pompidou v Paříži.

Jeho výstava „Leçons de Ténèbres" představila téměř 40 výtisků z velkoformátové kamery, pořízených ručně, v umělcově pařížské temné komoře.

Titul „Leçons de Ténèbres" ("Lekce temnot") odkazuje na hudební skladbu Françoise Couperina - dílo doprovázelo bohoslužbu Temné jitřenky celebrované před úsvitem, spočívající v rituálním hašení svíček. Tato hudba vyznačuje Konopkovi čas vyvolávání negativu v naprosté tmě. Je to i metafora práce ve fotografické temné komoře, kterou umělec považuje za formu rituálu - okamžiku, kdy se „rodí obraz „. Temnota je neoddělitelným souputníkem světla: „fotografie v elementárním smyslu neznamená psaní světlem, ale právě stínem: stínem, který to světlo definuje. Je tu ještě jeden stín, který fotografii spoluvytváří: stín jejího autora a jeho času. Fotograf vede své obrazy temnotou ke světlu. A právě zde se ukazuje, zda se „Lekce



Bogdan Konopka, , Leçons de Ténèbres

temnoty" podařilo přetvořit v umělecké dílo. Občas se stává, že ano..."- říká Bogdan Konopka [53].

Kde začalo tvé dobrodružství s fotografií? Tvůj otec prý dělal kontaktní snímky?

Otec dělal amatérské, rodinné fotografie a tehdy nebyly žádné zvětšováky. V padesátých letech byly naléhavější potřeby. O samotnou fotografii se moc nezajímal. Fotil rodinu a fotky měl v krabici. Dokonce ani nedělal alba, jen vyndával krabici a ukazoval fotky známým. Ale proto jsem se fotografií zabývat nezačal.

Tak kde se to vzalo? Co bylo impulsem?

Je tu něco, co jsem si uvědomil až po letech. Měl jsem souseda inženýra, který fotografoval a sám si fotky zpracovával. Jednou, když jsem u něj byl, uviděl jsem fotografie, na kterých byla jeho žena. Prostě mě těmi obrázky okouzlil. Bylo v nich něco takového, co mě paralyzovalo. V životě jsem nic podobného neviděl a až po letech mi došlo, co tam bylo. On na těch snímcích zachytil celou jejich vzájemnou lásku. Ty dvě nebo tři fotografie jeho ženy, někde jakoby mlhavé, vidím dodnes. Teď vím, že něco takového se podaří zachytit velmi zřídka. Možná to byl takový první, dlouho nevědomý iniciační impuls, ale přesto velmi důležitý pro mé celé dobrodružství s fotografií.

A velký formát? Odkdy fotografuješ na velký formát?

Bohužel, v Polsku nebylo sehnat velkoformátový fotoaparát tak snadné.(...) První velký formát, který jsem měl v ruce, byl fotoaparát Wojtka Zawadzkého v roce 1986. Když jsem pak udělal kontaktní otisk, vždyť zvětšovák nebyl, a když jsem uviděl, co se na těch snímcích děje, tak jsem prostě oněměl - objevily se jakési úžasné věci v půltónech, které bylo vůbec těžké popsat? Každopádně, když jsem přišel do Francie, už jsem dobře věděl, co potřebuji. Až přišla příležitost - někdo prodával starý „šrot" ve formátu 4 × 5 palců. Měch byl tak děravý, že celá role černé pásky, kterou mi Jacqueline musela koupit, kromě fotoaparátu, padla na zalepení děr. (...) Po tomto zákroku se fotoaparát nedal dovřít, tolik té pásky bylo (směje se).Ale právě tímto fotoaparátem jsem udělal fotografie pro výstavu v Arles v roce 1994, a *Šedou Paříž,* a ještě jsem pak dostal Evropskou cenu fotografie, než jsem si koupil nový. Takže otázka nástroje, jak je vidět, nemá tak úplně význam.

[53] https://www.vogue.pl/a/bogdan-konopka-fotograf-w-ktory-w-ciemnosci-szuka-swiatla (online 25-03-2019)

Andrzej Kramarz



fot. Andrzej Kramarz

Narozen v roce 1964, je absolventem Institutu tvůrčí fotografie v Opavě a Akademie výtvarných umění v Krakově. Fotograf, přednášející, kurátor, spoluzakladatel umělecké skupiny „Drut" a nadace „Imago Mundi".
K jeho nejznámějším fotografickým cyklům patří: „Černé moře", „Klinika", „Nekonečnost poznání", „Domov", a „Věci". Publikoval fotografickou knihu „Invisible Maps", kterou vydalo Muzeum v Gliwicích/Czytelnia Sztuki. V letech 2007-2008 byl uměleckým zástupcem ředitele festivalu Měsíc fotografie v Krakově.
Ve své tvorbě používá velkoformátovou kameru 4x5 jako doplňkový nástroj k dalším analogovým nebo digitálním technikám.

Projekt „Kus země"/„A Piece of Land" je audiovizuální pokus vypořádat se s těžkou historií druhé světové války. Velkoformátové fotografie jsou kombinovány s nahrávkami rozhovorů, vzpomínek svědků. Snímky ukazují zdánlivě málo atraktivní prostranství, které se ničím neliší od těch, které lze ve střední Evropě považovat za běžné, klasické.

"Divák se na přečtení Kramarzovy fotografie musí soustředit a vyslechnout těžkou historii, seskládanou z útržků. Pro pochopení práce fotografa je potřebná trpělivost a čas. Zajímavá je změna, k níž u příjemce dojde po vyslechnutí šokujících příběhů - začneme se na fotografii dívat očima svědka. S dalšími větami krajina získává detaily, čímž ztrácí svou neutralitu a přestává být průhledná. Jak Kramarz píše v doprovodném textu: „prostranství se otevírají hlasem svědků".

Jak začalo tvé dobrodružství s velkoformátovou kamerou? Jak vzpomínáš na první fotografie?

Je těžké to nazvat dobrodružstvím. Koupě kamery byla dána myšlenkou projektu Kus země, který jsem začal realizovat v roce 2008. Tak nějak v té době jsem si koncem roku 2007 nebo na

začátku roku 2008 koupil 4x5 palcový fotoaparát. Věděl jsem, že fotografie, které v této sérii vzniknou, nebudou v žádném případě spektakulární v obecním smyslu toho slova.. Víc mi záleželo na klidu, pozornosti, soustředění a troufám si říci kontemplativnosti tohoto média, a vynikající kvalitě. To poslední v mé praxi nehraje zbožněnou a nadřazenou roli, ale v tomto konkrétním cyklu je základním prvkem pocit/iluze realismu.

První fotografie se dostaly na výstavu. Vlastně musím udělat opravu; první velkoformátové fotografie vznikly v Bosně a Hercegovině - ty jsem nikdy na výstavě nepoužil, ale ne z technických nebo uměleckých důvodů. Ve finální verzi jsem Kus země omezil na místa z druhé světové války v Polsku a na Ukrajině.

Nechci říct, že nebyly chyby typu dvojích expozic, nedovřených kazet apod. Ale proces byl dost rychlý. Velkou zásluhu na tom měl můj přítel Andrzej Georgiew.

Používal jsi různé konstrukce/modely? Který přístroj je dnes tvým hlavním nástrojem?

Od počátku až dodnes používám stejný fotoaparát; Wista SP. Než jsem ho koupil, vyzkoušel jsem několik konstrukcí díky laskavosti např. Marka Gardulského, ale nakonec jsem se rozhodl pro Wistu. Jak z ekonomických důvodů, tak kvůli všestrannosti toho fotoaparátu a upevňování objektivů. Díky konzultaci s Andrzejem Georgiewem jsem věděl, že mi ten fotoaparát dává dostatek možností k práci. Ostatně jsem raději investoval víc do objektivů než do samotné krabice.





Andrzej Kramarz, Pozemek / A Piece of Land

Jaké projekty nebo jejich části jsi udělal s tímto typem fotoaparátu?

Kus země/A Piece Of Land (2008-2010) kompletně vznikl na 4x5 palce. Instalace výstavy se skládá i z videozáznamů, rozhovorů a takzvaných field recordings.
Ve stejnou dobu jsem pracoval i na výstavě Smyčky/Loops pro galerii ve Varšavě.

Tato výstava se zabývá především tématem mých osobních vztahů s místy a časem. Přirozeným způsobem jsem do ní zapracoval své zkušenosti s filmy, formáty, technikami. Formát 4x5 je součástí té zkušenosti.

Udělal jsem i sérii fotografií pro skupinovou výstavu s názvem Změna rolí, organizovanou Sdružením J'Arte z Mielce, kde každý z pozvaných fotografů (Kuba Dąbrowski, Łukasz Trzciński, Kinga Bielec, Aleksander Gładysz, Paweł Wolanin a já, a Wojciech Nowicki jako kurátor) realizoval individuální pohled na Podkarpatský region.





Andrzej Kramarz, Pozemek / A Piece of Land

Proč jsi se ve své práci rozhodl používat velkoformátovou kameru?

Mám rád kontemplativnost práce s velkým formátem, mám rád když musím zpomalit, a nakonec se rád od světa odděluju černým hadrem. Dalším faktorem bylo to, že digitální fotografie v té době nevedla k tak dobrým výsledkům. Ani střední formát.

Na jaké obtíže a nepříjemnosti jsi narazil při práci s velkým formátem?

Z každým rokem se mi práce s velkým formátem zdá být obtížnější kvůli omezením - dostupnosti fotografických laboratoří, které vyvolávají filmy. Když jsem začínal, měl jsem v Polsku problém s dobrými laboratořemi, kterým jste mohli důvěřovat a které by přijímaly 4x5 v procesu C-41 nebo E-6 vůbec. Nakonec jsem si sám koupil procesor Jobo CP2 a vyvolával jsem si sám vlastní filmy. Pak jsem se přestěhoval na Havaj. Dovezl jsem si svůj procesor pro zpracování filmů, ale po jedenáctém září v New Yorku zavedla americká poštovní služba velmi velká omezení zasílání chemických materiálů. Tetenal Kit C41 a E6 jsou na seznamu ORM-D - takže je nemůžu posílat na ostrovy. Ze začátku jsem posílal své filmy do San Francisca, ale přestal jsem s tím poté, co pošta někde cestou ztratila plody tříměsíční práce na projektu Invisible Maps. Pošta mi chtěla vrátit peníze v hodnotě filmů.
Ne nevýznamnou překážkou je tu recyklace chemie, kterou osobně nechci vylévat do kanálu.

Pro černobílý proces používám chemikálie šetrné k životnímu prostředí, Legacy Eco-Pro, takže alespoň problém recyklace odpadá.

Budoucnost velkoformátové fotografie - jak ji vidíš očima fantazie?

Prognózám se nevěnuju. Vůbec na to nemyslím. Nedokážu ani říct, kterým směrem se ubírá proces fotografování, už jen proto, že to vůbec nesleduju. Na druhou stranu vše ze své podstaty podléhá neustálé změně, proměnám, módám. Každý z těchto stavů je přechodný, takže se mi nezdá jako podstatné, abych se tím trápil.

Michał Łuczak



Michał Łuczak, fot. Andrzej Georgiew

Narozen v roce 1983, je absolventem Institutu tvůrčí fotografie na Slezské univerzitě v Opavě. Vystudoval i iberská studia na Slezské univerzitě v Katovicích. Od roku 2010 je členem Sputnik Photos. Autor fotografických knih: „Brutal", „Slabikář/Kolem místa" a „11.41".
Mezi nejznámější díla umělce patří fotografické cykly: „Brutal“, „Těžba“, „Ekosystém“ nebo „Isola“.
Ve své tvorbě používá velkoformátovou kameru 4x5 jako doplňkový nástroj k dalším analogovým i digitálním technikám.

V roce 2012 fotograf díky financování z programu Młoda Polska, který pořádá Ministerstvo kultury a národního dědictví, vydal knihu o posledních měsících existence brutalistického nádraží v Katovicích. Budova byla uvedena do provozu v roce 1972. Projektovala ho kancelář z Varšavy - slavní „Tygři“, čili Wacław Kłyszewski, Jerzy Mokrzyński a Eugeniusz Wierzbicki, jejichž návrh zvítězil v architektonické soutěži vyhlášené v roce 1959.

.



Fotokniha, Brutal

Černobílé fotografie jsou výsledkem příběhů lidí, které tam potkal, a místa, které muselo ustoupit nové nákupní galerii.
Kniha, která vyšla ve 350 výtiscích, se dostala na seznam nejlepších knih časopisu „Photo-Eye".

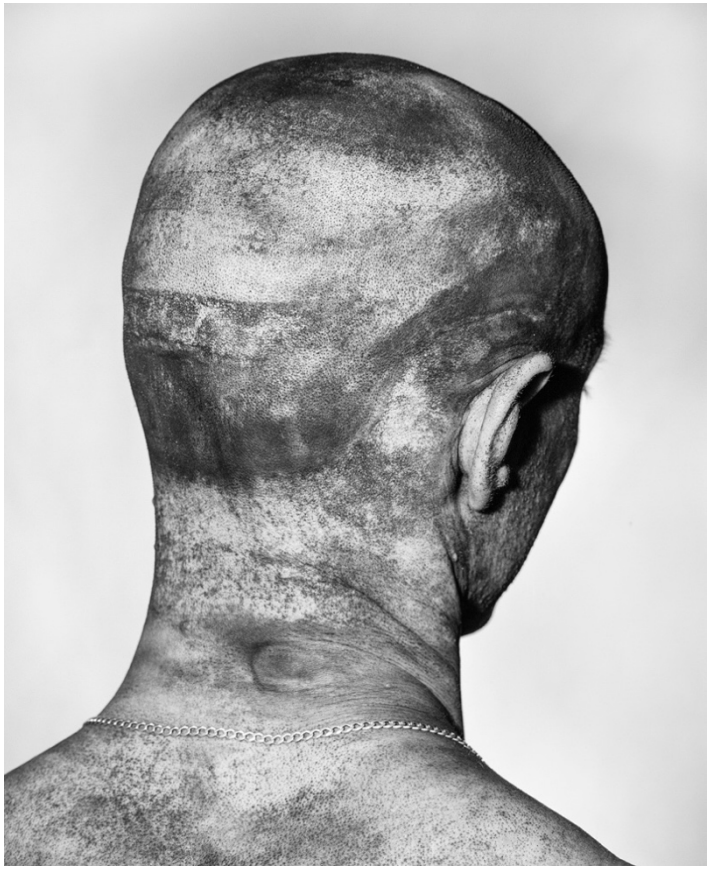
Jak začalo tvé dobrodružství{/0} {1}s velkoformátovou kamerou, jak vypadaly tvé první fotografie?

Chtěl jsem prostě něco změnit. Už jsem fotil malé snímky, ale to vybavení mi moc nevyhovovalo na fotografování nádraží známé z knihy BRUTAL. Bylo v to takovém okamžiku, kdy se na tomto objektu objevovalo mnoho lidí s fotoaparáty. Chození s běžným maloformátovým fotoaparátem nepřinášelo očekávané výsledky, tak to začalo nějak intuitivně směřovat někam jinam, což byl přirozeně velký formát. I když mi kolegové v tomto případě použití tohoto zařízení vymlouvali, chtěl jsem to zkusit. V té době jsem nevěděl, jak s takovou technikou pracovat. Neměl jsem ani vlastní fotoaparát. Půjčil jsem si ho od známého fotografa. A tak jsem se vydal na území nádraží a udělal prvních 10-12 fotek a ukázalo se, že to jde. Mimochodem - dvě fotografie z této první výpravy se dostaly do vydané knihy. Později mě chytla místní ochranka a měl jsem měsíc přestávku ve fotografování, abych získal všechna povolení. To se časově shodovalo s dobou, kdy jsem byl na workshopu u dílně Anderse Petersona. Často zdůrazňoval, abychom opouštěli vlastní komfortní zónu a pouštěli se do obtížných situací, jako je konfrontace s novým vybavením nebo okolím. A pro mě to byla právě taková situace, kdy jsem ještě s tím velkoformátovým

fotoaparátem neuměl úplně fotografovat. Měl jsem Graflex, takže to taky nebylo vynikající vybavení - udělal jsem spoustu chyb, v některých místech se objevilo světlo atd.

I když jak se ukazuje, chyby při vyvolávání se dají dělat pořád. Například právě skenuju negativy zpřed týdne a všechny jsou na vyhození. Teď mě to netěší, ale tehdy jsem cítil, že nějaký smysl v tom je. Přidaná hodnota. Pasovalo to k tomu projektu. Později, když jsem o dva roky později pracoval na Ekosystému, naučil jsem se ty obrázky dělat a vyvolávat už velice opakovatelně. Navzdory tomu, že s Brutalem to jsou velmi identické projekty. tj. téma je prakticky stejné, jen scénografie odlišná, je už úplně jiný. Není tu ta nahodilost.

Stručně řečeno, zpočátku to byla velmi intuitivní cesta. Teď taky fotím velkoformátovým fotoaparátem, ale proto, že fotografuju architekturu a takové zařízení mám v současné době k dispozici. Kdybych měl digitální verzi, dělal bych to digitálně.



Michał Łuczak, Těžba

Zmínili ses, že jsi používal Graflex. Používáš ho dodnes, přišel jsi do styku s jinými fotoaparáty?

Přesně tak, měl jsem Graflex. Teď mám ale Toyo 45a a dosud ho používám.

Práce na Brutalu byla provedena pomocí velkoformátové kamery. Je tomu zcela věnována i Těžba?

Ne úplně, protože je velmi různorodá, tam jsou mimo jiné videoinstalace. V současné době však pracuji na velkém formátu, protože se věnuji architektuře v nové podobě. To jak pracuji, závisí na velmi mnoha faktorech, například na tom, jaký mám rozpočet.





Michał Łuczak, Brutal

A jak vidíš budoucnost velkoformátové fotografie? Digitální fotoaparáty přece jen do značné míry ovládly trh.

Nejde o samotné vybavení, ale o materiál. Technika je konstrukčně stejná. Nakonec všechno to je camera obscura. Ale při pohledu na to, co dělají filmaři , nebo co už udělali v Hollywoodu, se mi zdá, že to za nějakou dobu bude prostě paleta určitých možností. Samozřejmě, za předpokladu, že ekonomické uvažování naprosto nezničí trh s negativy. I když se mi zdá, že nějaké manufaktury budou vždy vyrábět. To bude jedna z možností na výběr. Už tu nejde o vybavení, ale o výtvarno a charakter materiálu. Pokud chceš pracovat na negativu, tak pracuješ, protože chceš. Totéž s digitálním fotoaparátem. Já osobně mám rád negativ, ale myslím, že kdybych měl tu možnost, udělal bych celou práci na „Těžbě" digitálně.

Řekni mi, dokáže tě velkoformátová fotografie ještě něčím překvapit, po tolika letech praxe?

Pořád. Tento způsob práce vyžaduje hodně disciplíny. Dodržování pravidel týkajících se skladování, fotografování a vyvolávání. Pokud kdekoli na cestě za hotovým snímkem uděláme chybu, musíme počítat s tím, že obraz bude z technického hlediska nedokonalý.

Michał Siarek



Michał Siarek autoportrét

Narozen v roce 1991, je absolventem Katedry fotografie na Filmové škole v Lodži. Mezi nejznámější díla umělce patří cyklus „Alexander" zachycující osudy Makedonie a její bouřlivou historii.
Je mimo jiné laureátem cen The New East Photo Prize, BZWBK Press Photo anebo Fidal Youth Photography. Je spoluzakladatelem nakladatelství Paper Beats Rock.
Ve své tvorbě používá velkoformátovou kameru 4x5 jako doplňkový nástroj k dalším analogovým i digitálním technikám.

Fascinace Balkánským poloostrovem způsobila, že strávil tři roky prací na svém debutovém projektu „Alexander" na téma mýtů a národní identity v jedné z republik bývalé Jugoslávie. Alexander Michała Siarka je dokumentací krátké, ale bouřlivé historie pokusů vytvořit nový národní mýtus, který by spojoval tuto etnicky a nábožensky rozdělenou balkánskou zemi.Populistická makedonská vláda se pokoušela zakrýt svou vlastní pasivitu tváří v tvář skutečným výzvám a vsadila na symbolické gesto: historickou politiku krkolomně spojující současnou slovanskou Makedonii s antickým vojevůdcem Alexandrem Velikým[54].





Michał Siarek, Alexander

Michał Siarek ve svém projektu dává dohromady různé aspekty tohoto mýtotvorného úsilí - jeden z nich je architektonická přestavba Skopje v souladu s politikou „antikizace", čili modernistické budovy s pseudoantickými fasádami. Na fotografiích vidíme zemi, která je vystavena dramatickým změnám, jak vizuálním, tak systémovým.

[54] http://www.leicastore.pl/michal-siarek-alexander.html (online 27-03-2019)

Krzysztof Sienkiewicz

Narozen v roce 1991, je absolventem Fakulty ekonomických věd Varšavské univerzity a studentem fotografie na Institutu tvůrčí fotografie v Opavě. Mezi nejznámější díla umělce patří fotografické cykly: „Urban Collage“, „Backstage“ či „The Pistol“. Je autorem knihy „Urban Collage" představující architekturu Varšavy. Ve své tvorbě používá velkoformátovou kameru 4x5 jako doplňkový nástroj k dalším analogovým i digitálním technikám.



Krzysztof Sienkiewicz, Urban Collage

Jsou budovy, které se zdají být na špatném místě. Po několika letech fotografování městské krajiny si jich Krzysztof Sienkiewicz začal všímat ve Varšavě, byl přesvědčen, že našel způsob, jak vyprávět příběh tohoto města. Spektakulární spojenectví socialismu s moderností, kolize předválečných budov s ošklivostí úřadů z devadesátých let a celý chaos Varšavy ho nadchly nejen vizuálně. Aby mohl vyprávět historii moderní Varšavy, potřeboval pečlivě vybrané obrazy.

Čím déle však na této sérii pracoval, tím více času věnoval pozorování prostoru kolem budov, které fotografoval. Stále přemýšlel o tom, jak historické a urbanistické procesy vytvořily tyto vizuální koláže, a jedno bylo jasné - tato otázka není specifická pro Varšavu. Ve skutečnosti se druhá světová válka, i když v různé míře, dotkla mnoha polských měst. Socialistický realismus, stejně jako bláznivé, rušné roky mladého kapitalismu, se nedostaly pouze do Varšavy. A nakonec problémy s územním plánováním, studenou ocelí a sklem nejnovějších kancelářských budov nejsou pro toto místo specifické, i když se zdají být pro Varšavu tak charakteristické. Každé z velkých polských měst má svou vlastní historii, ale lze mezi nimi snadno najít jejich společný jmenovatel. Tato stopa překvapivých architektonických spojení se jeví jako určitý společný vizuální bod, který nám umožňuje prohloubit jak podobnosti, tak rozdíly mezi velkými polskými městy.

Městská krajina odráží historické události, ale také otázky týkající se společnosti, která tuto krajinu vytváří. Město je do jisté míry stopou lidské činnosti. Proto lze fotografický pohled na budovy považovat nejen za čistou dokumentaci městského prostředí, ale i za pozorování člověka, občana, jehož přítomnost se v něm projevuje.

Jak začalo tvé dobrodružství s velkoformátovou kamerou? Jak vzpomínáš na první fotografie?

Ten příběh není romantický, prostě jsem ji kdysi koupil a začal pracovat. Upřímně řečeno si vůbec nepamatuji první snímek nebo snímky, které jsem udělal velkoformátovým fotoaparátem. Překvapuje mě to, protože mám před očima mnoho jiných situací s ním spojených, a tuhle vůbec ne. Určitě jsem zpočátku fotografoval na půjčenou kazetu, protože jsem ještě neměl sadu kazet 4x5” a chtěl jsem ušetřit. Rychle se ukázalo, že toto řešení bylo velmi nepohodlné a „prodlužující" ohniskovou vzdálenost, což pro mně byl u architektonické fotografie problém.

Používal jsi různé konstrukce, modely? Jaký přístroj je dnes tvým hlavním nástrojem?

Ne, vlastně jsem používal jen ten, který jsem vlastnil, tj. Sinar F2. Jednou jsem měl možnost si trochu pohrát s podobným Sinarem, který mi nepatřil, ale například kultovním Graflexem jsem nikdy nefotografoval.





Krzysztof Sienkiewicz, Urban Collage

Jaké projekty nebo jejich části jsi udělal tímto typem fotoaparátu?

Především Urban Collage, čili projekt o paměti, kterou polská města uchovávají ve svých budovách. Pro tento projekt fotím architekturu, takže velký formát byl přirozenou volbou. Snažil jsem se ještě zabývat tématem budov určených k demolici ve Varšavě, ale nakonec jsem tento nápad nikdy nerealizoval.

Proč jsi se ve své práci rozhodl používat velkoformátovou kameru?

Původní důvod byl jednoduchý: chtěl jsem dělat... jednoduché fotky. Městská krajina byla vždy hlavní oblastí mých zájmů. Kdysi jsem ho fotografoval v noci středním formátem, později ve dne taky středním, ale velmi fragmentárním způsobem, až jsem nakonec dospěl k závěru, že se zajímám o zástavbu v širším smyslu. Tehdy, inspirován tím, co dělali moji kolegové, čili Jędrek Sokołowski a Kuba Certowicz, jsem se rozhodl pro velký formát. Potřeboval jsem správnou korekci perspektivy. Volba byla zdánlivě zřejmá, protože jsem v té době nedisponoval pořádným digitálem, a i kdybych disponoval, za cenu jednoho naklápěcího/posuvného objektivu bych si dva koupil dva kompletní velké formáty. Rychle jsem si však uvědomil, že skutečné náklady mě teprve čekaly.





Krzysztof Sienkiewicz, Urban Collage

Na jaké obtíže jsi narazil při práci s velkým formátem?

Náklady - to je největší problém. Fotografuju v barvě, což znamená, že jedna fotografie stojí jako dobrý oběd. A přesto se zřídkakdy obejdu bez opáčka... Určitá obtíž je velikost vybavení, které nejenže vynucuje použití solidního stativu, ale spíše vyzývá k přemisťování se autem. To znamená, že každá fotografie nebo lokalita je svým způsobem výprava. Vidím i dobré stránky, jako je potřeba naplánovat záběr a náležitě se nad ním zamyslet, ale musím zdůraznit, že to omezuje počet pořízených fotografií.

Budoucnost velkoformátové fotografie - jak ji vidíš očima fantazie? V jakém směru jde tento způsob fotografování?

Myslím, že velkoformátová fotografie na negativ bude pomalu mizet. Samozřejmě ne všude je to tak drahý podnik jako v Polsku, ale se všemi řešeními, která nabízí například Arca-Swiss nebo Cambo, se pomalu stává zbytečným. Jistě, vstupní bariéra, tj. koupě takového Sinaru, je stále relativně nízká a mnohem nižší než nákup byť i jen Cambo Actusu, ale směr je spíše jeden - digitální adaptéry. Kromě toho si myslím, že tento způsob práce sám o sobě nezmizí. Mám tu na

mysli velmi klidné, vyčekané a propracované fotografie, k nimž velký formát nějakým způsobem autora nutí. Mezi dokumentárními tvůrci se stále objevuje mnoho projektů dělaných ve velkém formátu a některé z nich jsou velmi úspěšné. Nemyslím si, že by tento způsob práce a přemýšlení o tom, co je fotografie a kde je místo jejího autora, rychle zmizely.



Krzysztof Sienkiewicz, Urban Collage

Jak fotografování na velký formát ovlivnilo tvůj fotografický vývoj?

Každý fotograf je pozorovatel. Někteří pozorují krátce a jednají rychle, zatímco jiní úplně naopak - dívají se dlouho a vášnivě, přemýšlejí, plánují a nakonec udělají jen velmi málo fotografií. Já určitě patřím do té druhé kategorie, což velký formát rozhodně zdůraznil. I když stativ mě v posledních několika letech velmi často doprovázel, až velký formát mi ukázal, jak neuvěřitelnou situaci vytváří fotoaparát znehybněný na delší dobu. Během fotografování Sinarem jsem si začal opravdu zblízka prohlížet místa, která portrétuji, chápat je na úrovni, která mi dříve byla nedostupná. Jen proto, že všechno nastavit tak, jak jsem chtěl, a počkat na správné světlo, mi zabralo dobrou půl hodinu. A navíc, obyčejně sám okamžik fotografování byl již několikátou návštěvou daného místa, jaksi posledním aktem. Mnohokrát se stalo, že ke mně přicházeli různí typy kolemjdoucích, často bezdomovci, jejichž myšlenky a reflexe mě vždy překvapovaly. A to všechno proto, že jsem postavil velký, podivný fotoaparát na stativ uprostřed trávníku, a tím jsem si obul betonové boty. Dnes se tak pomalé fotografii stále vzdaluji, ale cítím, že díky ní jsem získal svým způsobem jedinečnou perspektivu.

Závěr

Televize měla zabít rádio. Kino - zcela zničit divadlo. Fotografie měla - svého času - zničit malířství. Určitě by šlo dlouho vypočítávat tyto údajné „konce“. Nové vynálezy se ukázaly být prostě jiné než jejich předchůdci. Podobně vypadá situace s evolucí analogové fotografie v digitální. Uživatelé poznali výhody a nevýhody práce s oběma typy fotoaparátů. Umělecká fotografie se z přirozených důvodů řídí jinými zákony než současná reportérská, reklamní nebo módní fotografie. To, co bývalo vždy považováno za problematické, jako například dlouhá pořizování snímků, lze v dnešním světě v případě umělecké fotografie interpretovat jako výhodu.

Žijeme v druhé dekádě 21. století. Téměř 200 let po vynálezu fotografie, více než deset let poté, co digitální fotografie téměř ovládla fotografický trh.
V době, kdy velcí výrobci přestávají vyrábět analogové kamery, když málokdo již dokáže vyvolat jednoduchý, černobílý negativ nebo správně nastavit expozici. V době, kdy digitální fotoaparáty zaručují vynikající kvalitu obrazu, v mnoha ohledech lepší než u analogové fotografie. Proč si tedy fotografové ztěžují práci fotografováním analogovými metodami?
Důvod - vycházející z diskutované práce - je velmi jednoduchý. Protože chtějí, aby fotografie měla fyzickou podobu. Je to touha po určitém stylu práce a útěk k základům fotografie. Velký formát vyžaduje zvláštní zacházení, určitý druh respektu vyplývající ze způsobu práce s tímto nástrojem. Je třeba myslet, předvídat, počítat, vědět. Je třeba jednat s rozmyslem, uvědoměle, protože každé políčko stojí od několika desítek korun až po stokoruny. Každé políčko se stává vzácným, doslova i obrazně.

Velká část známých fotografů pracovala s malým formátem, mnozí využili dobrodiní středního formátu, ale velkoformátové fotoaparáty jsou stále něco, na co si troufnou jen nemnozí. Není tak těžké pochopit nasazení a vášeň fotografů, kteří zvládli práci s nimi k dokonalosti. Každý z umělců citovaných v této práci - jako Filip Ćwik - zdůrazňuje, že byl primárně veden zvědavostí, touhou po změně nebo vlastním rozvoji.

Velkoformátová fotografie není jen zachycování, zaznamenávání okolního světa, ale především tvorba, vytváření obrazů, jev velmi podobný malbě. Díky použití velkoformátového vybavení můžeme mít pocit plné kontroly nad tím, co děláme, pocit vlastní pracovní kultury. Tímto způsobem se fotografie stává opět fyzickou zkušeností, prací fotografových rukou. Kvalita snímku závisí výhradně na fotografovi, jeho schopnostech, vůli a odhodlání. Andrzej Kramarz o tom hovoří jako o kontemplativnosti práce. Klidu, pozornosti a soustředění, které musí fotografa doprovázet.

Za druhé, současní velkoformátoví fotografové touží po fyzičnosti, hmatatelnosti fotografie. Fotografie není jen množina pixelů uspořádaných na obrazovce, ale skutečný předmět, který lze případně podrobit procesu skenování.
Michał Łuczak zdůrazňuje, že i chyby vzniklé při vytváření fotografie mohou představovat určitý druh přidané hodnoty. Kromě toho, digitální snímek, ačkoli v mnoha ohledech dokonalá, dokonalejší než ta provedená tradičními metodami, jí ve velké části ustupuje. Žádná, dokonce ani nejlepší matrice se v mnoha ohledech nevyrovná vznešené formě velkého formátu. Jeho síla spočívá hlavně v tonálním rozpětí fotosenzitivního materiálu a charakteristické plasticitě obrazu vyplývající z velkého povrchu políčka. Dalším, společným aspektem celé analogové fotografie je forma jejího ukládání a tím i trvanlivost fotografií. V době, kdy i viceprezident společnosti Google hovoří o potřebě archivace fotografií a hrozbě ztráty fotografického dědictví celých desetiletí, tento argument nabývá na síle.

Na druhé straně však současní fotografové musí čelit velmi malému výběru výrobců fotografických filmů. Za posledních více než deset let zmizela z trhu velká část fotosenzitivních materiálů; diapozitivy, negativy, papíry, činidla. V současné době se situace stabilizovala, ale je těžké předpovídat, že by mohla být lepší z hlediska dostupnosti uvedené nabídky. Jak zdůrazňuje Michał Łuczak nebo Krzysztof Sienkiewicz, časem zbude jen malá škála možností.

Závěrem je na základě výše uvedené práce třeba konstatovat, že moderní forma velkoformátové fotografie je výsledkem čisté fascinace a vášně vedoucí k velmi vědomým výsledkům ve formě fotografií. Je to neukojitelná touha a potřeba variací, zkoumání a experimentů. Svět velkoformátové fotografie je z roku na rok romantičtější. Mnoha lidem připomíná mládí a staré časy. To odměňuje uživatele statusem těch jiných, kteří drží vartu navzdory všem protivenstvím osudu.

BIBLIOGRAFIE

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. Żdżarski, *Zaczęło się od Daguerre'a...,* Warszawa 1977
20. Wydawnictwo „Sport i Turystyka", *Przewodnik.* Warszawa, 1966
21. Z. Tomaszczuk*, Łowcy obrazów*, Warszawa 1998

INTERNETOVÉ ODKAZY

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

JMENNÝ INDEX

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, Jóżef 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, Irivng 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

- Szulisławski, 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