



Świadek obrazu: refleksje fotografa
Image Witness: A Photographer's Reflections
Marek Lalko

Świadek obrazu: refleksje fotografa
Marek Lalko

Image Witness: A Photographer's Reflections
Marek Lalko

2025

Spis treści

Biogram	4
Początek	6
Tekst autorski: Karolina Zychowicz	8
Aparat	12
Archiwum	16
Camera Obscura	20
Ciemnia biologiczna	26
Ciemnia biologiczna	32
Czas	36
Fragmenty widzenia	52
Toy camera	58
Ty tam, ja tu	62
O fotografii	70
Portret	84
Autoportret	88
Stykówka	92
Test	96
Widzieliśmy miejsce	102
Znaleziony slajd	110

Contents

Biography	4
Beginning	7
Authors text: Karolina Zychowicz	10
Camera	13
Archive	17
Camera Obscura	21
Biological Darkroom	26
Biological Darkroom	33
Time	36
Fragments of Vision	53
Toy camera	58
You There, Me Here	62
On photography	71
Portrait	84
Self-Portrait	88
Contact Sheet	92
Test	97
We Saw a Place	102
Found Slide	110

Urodziłem się w Sulęcinie, jednak od wczesnych lat jestem związany z Zieloną Górą. Studiowałem grafikę i malarstwo na Uniwersytecie Zielonogórskim, gdzie zrealizowałem dyplom fotograficzny zatytułowany *Moja fotografia dokumentalna* oraz *Miejski pejzaż człowieka*.

Swoją drogę zawodową rozpocząłem jako laborant w Instytucie Wychowania Plastycznego (obecnie Instytut Sztuk Wizualnych Uniwersytetu Zielonogórskiego), gdzie obecnie pracuję jako adiunkt, prowadząc II Pracownię Fotografii.

Na początku swojej praktyki fotograficznej zajmowałem się fotografią reportażową, współpracując z lokalnymi redakcjami i prasą. Równolegle rozwijałem własną działalność artystyczną, koncentrując się na fotografii tradycyjnej i cyfrowej oraz na obrazie jako języku sztuki. W swojej twórczości sięgam także po instalację i obiekt, opierając je na medium fotografii.

Stopień doktora uzyskałem na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Technologiczno-Humanistycznego w Radomiu, gdzie obroniłem rozprawę pt. *Cytaty czasu i pamięci. Obiekty intermedialne*.

W centrum moich zainteresowań znajduje się obraz w jego relacji do pamięci, czasu i przestrzeni. Interesuje mnie również fizyczność medium oraz procesualność zapisu. Fotografia i film są dla mnie narzędziami obserwacji i interpretacji rzeczywistości, a mechaniczny akt rejestracji staje się punktem wyjścia do poszukiwania nowych form przedstawienia.

Zrealizowałem ponad dziesięć wystaw indywidualnych oraz uczestniczyłem w ponad dziesięciu wystawach zbiorowych (szczególnie dostępne na mojej stronie internetowej). Wybrane prace prezentuję na stronie: www.lalko.com.

Od 2009 roku prowadzę autorski dziennik fotograficzny, w którym regularnie publikuję obrazy stanowiące chwilowe zapisy otaczającej mnie rzeczywistości.

I was born in Sulęcín, but have been connected with Zielona Góra since an early age. I studied graphic design and painting at the University of Zielona Góra, where I completed a photography diploma titled *My Documentary Photography and The Urban Landscape of Man*.

My professional path began as a lab technician at the Institute of Art Education (now the Institute of Visual Arts at the University of Zielona Góra), where I currently work as an assistant professor, running the Second Photography Studio.

At the beginning of my photographic practice, I focused on reportage photography, collaborating with local editorial offices and press. At the same time, I was developing my own artistic work, concentrating on both traditional and digital photography, and on the image as a language of art. In my creative process, I also turn to installation and object-based works, grounding them in the photographic medium.

I earned my PhD at the Faculty of Art of the University of Technology and Humanities in Radom, where I defended a dissertation titled *Quotations of Time and Memory: Intermedia Objects*.

My main interests center around the image and its relation to memory, time, and space. I am also drawn to the physicality of the medium and the processual nature of recording. Photography and film are, for me, tools for observing and interpreting reality, and the mechanical act of registration becomes a point of departure for exploring new forms of representation.

I have held over ten solo exhibitions and participated in more than ten group shows (details are available on my website). Selected works are showcased at: www.lalko.com.

Since 2009, I have been running an original photographic journal in which I regularly publish images that capture fleeting moments of the reality surrounding me.

Wstęp

Zawsze jest jakiś punkt wyjścia – moment, od którego wszystko się zaczyna. Szukam tego jednego punktu, w którym narodziła się moja fascynacja fotografią. Najwcześniejszym, do jakiego potrafię sięgnąć, jest wspomnienie aparatu fotograficznego marki Kodak. Znalazłem go na strychu w domu przejętym przez rodziców mojego ojca po II wojnie światowej. Leżał tam, zapomniany, zapomniany, wśród rzeczy, które przetrwały przesiedlenia i czas. Służył mi jako zabawka – mechaniczna i tajemnicza. Pamiętam tylko nazwę i to, że przyciągał uwagę swoim wyglądem. Można było coś w nim przełączyć, coś przesunąć. Był bardziej przedmiotem niż narzędziem – nikt z rodziny nie interesował się nim, nikt nie fotografował. Fotografii nie było w naszym codziennym życiu. Pamiętam jedynie prześwietlone slajdy z wakacji, które robił mój tata.

Drugi punkt pojawia się znacznie później i jest trudniejszy do zlokalizowania. Nie wiem dokładnie, skąd się wziął, ale wiem, że to pytanie – to ważne pytanie – zadawałem wyłącznie sobie. Nie pytałem nikogo. Szukałem odpowiedzi wewnątrz, nie na zewnątrz. Pytanie brzmiało: jak moja mama mnie teraz widzi? Jak widzi otaczający ją świat? Czy przedmioty, które mnie tak intensywnie przyciągają, także ją przyciągają? Jak widzi kolory, faktury? Zapewne wówczas sformułowałem to nieco inaczej, ale sens był ten sam. Jak ona to widzi?

To pytanie wróciło po latach jako tytuł jednej z moich wystaw – „Dzięki niej widzę”. Można je odczytać wielowarstwowo: jako odniesienie do emocjonalnej wrażliwości, która kształtuje nas od dzieciństwa, ale też do aparatu fotograficznego – urządzenia, dzięki któremu postrzegamy świat w określony sposób, świadomie, uważnie.

W bardzo młodym wieku podjąłem decyzję: zostanę fotografem. W ostatniej klasie szkoły podstawowej miałem już swojego Zenita 12XP. Umiałem się nim posługiwać, ale nie miałem jeszcze pojęcia o tym, czym naprawdę jest kreowanie

obrazu. Zostaje fotografem dokumentującym wycieczkę klasową, robię zdjęcia grupowe w mojej szkole. Wiedziałem tylko, że chcę robić zdjęcia. Nie miałem jednak pojęcia, z czym wiąże się ten zawód. Fotograf? Ale jaki? I co to właściwie znaczy?

Pamiętam, jak mój wujek Zenek z Ośna powiedział: „Fotograf? Daj spokój. Będziesz żył jak szczur. W dzień zdjęcia, a nocą siedzisz w ciemni.” I wiesz co? Miał rację. Trochę tak to wygląda. Ale dla mnie to było piękne.

Później przyszła faza romantyczna. Fotografia stała się biletem wstępu do świata kultury, muzyki, sportu. Dzięki niej mogłem fotografować gwiazdy. Mam portrety Czesława Niemena, robiłem zdjęcia Maanam, byłem tym chłopakiem z prasową legitymacją, który biegł z aparatem i łapał chwilę. Nie wiedziałem jednak, co będzie dalej.

Nie byłem i nie jestem wielkim fotografem. Przeciętny. Ale zawsze fascynowało mnie światło. I ta fascynacja nie zgasła nigdy. Obserwacja światła – jego zmienność, łagodność, kontrast – to coś, co trwa do dziś. Zaczęło się od patrzenia na moją mamę, jej reakcje na otoczenie i to trwa wciąż, choć już w innych okolicznościach, w innym czasie.

Dopiero z perspektywy lat uświadamiam sobie, że proste spojrzenie na świat przynosi często najwięcej. Gdy wracam do starych negatywów, odnajduję tam czysty ślad tej prawdy: fotografia kocha czas. Kocha dystans. Im bardziej oddalamy się od momentu, w którym zdjęcie zostało zrobione, tym większą nabiera ono mocy. To, co wtedy wydawało się banalne, po latach staje się bezcenne. Bo odsyła nas do czegoś, co już nie wróci.

Fotografia to medium, które rejestruje to, co nieuchronnie przemija. Rejestruje moment, zanim coś zniknie, zanim ktoś odejdzie. I to sprawia, że każde zdjęcie – nawet najbardziej zwyczajne – może po latach stać się obrazem pamięci, śladem, który oparł się czasowi.

Introduction

There is always a starting point – the moment everything begins. I’m searching for that one point where my fascination with photography was born. The earliest memory I can reach back to is the image of a Kodak camera. I found it in the attic of the house my father’s parents took over after World War II. It stood there, forgotten, among items that had survived displacement and time. I treated it like a toy – mechanical and mysterious. I remember only its name and that it drew attention with its appearance. You could switch something or slide something. It was more an object than a tool – no one in the family was interested in it, no one photographed. Photography wasn’t present in our everyday life. I only recall overexposed holiday slides taken by my father.

The second point appears much later and is harder to locate. I don’t know exactly where it came from, but I know that the question – the important question – I asked only myself. I didn’t ask anyone else. I looked for the answer inside, not outside. The question was: how does my mother see me now? How does she see the world around her? Do the objects that attract me so much also attract her? How does she see colors, textures? Surely back then I phrased it differently, but the meaning was the same. How does she see it?

This question returned years later as the title of one of my exhibitions – “Thanks to her, I see.” It can be understood in multiple layers: referring to the emotional sensitivity that shapes us from childhood, but also to the camera – the device through which we perceive the world in a certain way, consciously, attentively.

At a very young age, I made a decision: I will become a photographer. In the final grade of primary school, I already had my Zenit 12XP. I knew how to use it, but I had no idea what creating an image truly meant. I was the photographer documenting a school trip, taking group pictures at school. I only

knew I wanted to take photos. But I had no idea what the profession involved. A photographer? But what kind? And what does it even mean?

I remember my uncle Zenek from Ośno saying: “Photographer? Come on. You’ll live like a rat. Photos during the day, and in the darkroom all night.” And you know what? He was right. It did look a bit like that. But for me, it was beautiful.

Then came the romantic phase. Photography became my ticket to the world of culture, music, sport. Thanks to it, I could take pictures of stars. I have portraits of Czesław Niemen, photographed Maanam, was the guy with a press badge running around with a camera capturing moments. I still didn’t know what would come next.

I wasn’t and am not a great photographer. Average. But I’ve always been fascinated by light. And that fascination never went away. Observing light – its variability, softness, contrast – is something that continues to this day. It began by watching my mother, her reactions to her surroundings, and it still goes on, albeit in different circumstances and at a different time.

Only looking back over the years do I realize that a simple view of the world often brings the most. When I return to old negatives, I find a pure trace of that truth: photography loves time. Loves distance. The further we move away from the moment the photo was taken, the more power it gains. What seemed banal then becomes priceless after years. Because it refers us to something that will not return.

Photography is a medium that records what inevitably passes. It captures the moment before something disappears, before someone leaves. And that makes every photo – even the most ordinary – capable of becoming, years later, an image of memory, a trace that has resisted time.

W poszukiwaniu aury. O fotografiach Marka Lalko

„Fotograf ma warsztat, zaplecze, a kiedyś miał też aurę tajemnicy – świat dostępny tylko nielicznym, w którym obraz powstawał na skutek skomplikowanych procesów”, mówi Marek Lalko. Oglądając jednak jego prace, możemy się przekonać, że fotograficzna aura tajemnicy wcale nie zaginęła. Dobrze oddaje ją zdjęcie z serii Archiwum, ukazujące plik czarno-białych odbitek spiętych sznurkiem. Ta praca ukazuje również inną fotografię ulokowaną na samej górze tej konstrukcji – tajemniczą, przedstawiającą człowieka odpoczywającego na plaży... a może martwego? Czujemy się trochę jak fotograf z ikonicznego filmu „Powiększenie” Michelangelo Antonioniego, gdyż chcielibyśmy się dowiedzieć, co znajduje się na pozostałych zdjęciach.

Aura odwołuje nas automatycznie do Waltera Benamina, według którego możliwe jest jej odczucie tylko w momencie obcowania z oryginałem i charakteryzuje dzieła powstałe w celach kultowych lub rytualnych. Najbardziej cenił on pierwsze w historii fotografie, wykonane tak kiedyś lubianą przez Marka kamerą obscurą, ponieważ posiadały one jeszcze aurę. Według Benamina, zdjęcia te miały w sobie trwałość: zarówno w sposobie przedstawienia ludzi, jak i w najdrobniejszych szczegółach – nawet w fałdach ubrań widać było dążenie do trwania. Aurę opisywał jako trudne do uchwycenia połączenie czasu i przestrzeni, rodzaj oddalenia, które, mimo fizycznej bliskości, nie pozwala się całkowicie uchwycić. To nie przypadek, że tęskniący za aurą tajemnicy Marek wydaje się najbardziej cenić fotografię analogową.

Tajemnica leży u samych początków zainteresowań Marka. Po raz pierwszy zobaczył aparat fotograficzny marki Kodak na strychu poniemieckiego domu, który został przejęty przez jego dziadków po II wojnie światowej. Przedmiot ten szybko zyskał status jego ulubionej zabawki, nikt z niego nie korzystał. Spotkał go los wspólny dla wielu elementów zachodniego dziedzictwa na tzw. Ziemiach Odzyskanych – z czasem stał się rodzajem pozbawionej kontekstu dekoracji. Pierwszym aparatem, którego Marek zaczął rzeczywiście używać, był radziecki Zenit – najpopularniejszy aparat fotograficzny w Polsce czasów realnego socjalizmu. Tajemnicze, poniemieckie tereny wydają się być wyjątkowo łaskawe dla sztuki, o czym świadczy doskonały zespół artystów związanych z Instytutem Sztuk Wizualnych Uniwersytetu Zielonogórskiego. Marek jest jednym z jego przedstawicieli.

Opowieść o znalezionym na strychu Kodaku łączy się w pewien sposób z pracami Marka, który lubi eksperymentować ze znalezionymi kliszami, odbitkami, jakby powracał do pierwszego momentu zetknięcia się z fotografią. W tym wymiarze jawi się jako naturalny kontynuator koncepcji Archeologii Fotografii Jerzego Lewczyńskiego, krystalizującej się od lat 60. do lat 90. XX wieku, której celem miało być odkrywanie, analiza i interpretacja wydarzeń, faktów oraz sytuacji zarejestrowanych w tzw. przeszłości fotograficznej. Według niego fotografia umożliwia nieprzerwane wizualne obcowanie z minionymi czasami, co pozwala na przenikanie dawnych warstw kulturotwórczych do współczesności. Pio-

nierskie działania Lewczyńskiego otworzyły drogę do wykonywania przez fotografów istniejących już – często przypadkowo odnalezionych – prac innych autorów. Jego działania były jednak długofalowe i zakrojone na szeroką skalę. Marek natomiast zajmuje się rzeczami, które same wpadły mu w ręce albo zostały mu podarowane. Odnajduje w nich coś więcej niż tylko obrazy. Są to ślady ludzkiej obecności, w czym również zgadza się z Benjaminem, który pisał, że dzieła sztuki, które przetrwały, funkcjonują przede wszystkim jako świadectwo kunsztu twórcy. W przypadku portretu fotograficznego mamy do czynienia z czymś, co wykracza poza estetyczną wartość dzieła. Pojawia się element obecności, apel o tożsamość, przypomnienie istnienia konkretnej osoby. Fotografia nie pozwala całkowicie przekształcić życia w abstrakcyjny obraz, opiera się pełnemu podporządkowaniu kategoriom sztuki.

Jednak patrząc wyłącznie na fotografie Marka prezentowane w galeriach, odnosimy wrażenie, że interesuje go przede wszystkim samo medium. Wie niemal wszystko o fotografii, o czym przekonujemy się czytając jego zapiski – posługuje się specyficznym językiem charakterystycznym dla tej dziedziny, a jednocześnie bardzo przystępnym. Jego książka mogłaby być niemal podręcznikiem dla studentów. W swej praktyce używa całego zestawu aparatów, w tym legendarnych dla fotografów modeli, jak Leica czy Nikon. Zna wszelkie tajniki fotograficznej „kuchni”, którą lubi nam pokazywać. W pracach przeznaczonych dla galerii fotografuje fotografię, jakby kontynuował zapoczątkowane ponad sto lat temu eksperymenty awangardy. Czasem są to działania tak radykalne, że dopuszczają eksperymenty z pozostawieniem naświetlonych już zdjęć w wodzie na wiele dni (Obrazy wodne). Prowadzi to do rozkładu obiektów, do ich przemiany. Przypadek jest tutaj tak samo istotny jak świadomy gest artysty.

Tak lubiana przez Marka nieprzewidywalność decyduje zresztą o wspomnianej przez niego aurze tajemnicy. Fotografia może być rzemiosłem, którym rządzą określone reguły – ale może też być działalnością artystyczną. Wtedy przypadek staje się wartością bezcenną. Zauważono to dopiero w XX wieku, m.in. dzięki działalności dadaistów. Artyści irracjonalne elementy sztuki uznali za bezcenne, stąd fotografia, w której przypadek jest tak istotny, odgrywa ważną rolę w rozwijającej się od tamtych czasów sztuce. Prace Marka nie są jednak w pełni improwizowane. Mamy tu do czynienia z przypadkiem w pewnym sensie kontrolowanym. Zresztą sam definiuje fotografię jako „sztukę balansowania między kontrolą a nieprzewidywalnością”. Słusznie zauważa, że prace w pełni ukierunkowane są nużące, to często zbieg okoliczności decyduje o unikatowości jakiegoś obrazu fotograficznego.

Marek nieustannie kwestionuje mimetyczny wymiar tego środka wyrazu. Prace wykonane przy pomocy najprostszej formy aparatu, camera obscura, przekształcają rzeczywistość XXI wieku w tak surrealny sposób, że staje się ona trudna do rozpoznania. Fragmenty ciemni zamieniają się

w zupełnie abstrakcyjne obrazy. Kolor nie przybliża zdjęć do rzeczywistości – przeciwnie, mimo że stanowią one odbicie jej fragmentów, sprawiają wrażenie niemal czysto abstrakcyjnych kompozycji. Zresztą rzadko pojawia się u Marka, który uprawia przede wszystkim fotografię czarno-białą. W XXI wieku jest to artystyczny statement – taki rodzaj zdjęć zbliża się do grafiki.

“Fotografia absolutnie nie może się obyć bez ludzi” – pisał Benjamin. Wbrew pozorom i z tym Marek się zgadza. Jest bowiem doskonałym portrecistą i wcale nie ucieka od kontaktu z człowiekiem. W pracach znanych z wystaw portretuje jednak zjawisko, które kocha najbardziej – fotografię. Jego autoportrety nie są typowe, nie mają narcystycznego wymiaru. To przede wszystkim prace poświęcone medium fotograficznemu, które wysuwa się tutaj na pierwszy plan – autor staje się zaledwie niewielką sylwetką, nieco znikającą w uchwyczonej na zdjęciu scenerii. Czy chce nam w ten sposób powiedzieć, że fotografia jest całym jego życiem? A może jest to świadectwo tak rzadko spotykanej u artystów pokory?

Czasem Marek wychodzi poza swoje ulubione medium, jak w przypadku fotografii Kurionu – kompleksu archeologicznego w południowej części Cypru. Te prace, na których pojawia się rysunek, przywodzą na myśl dopiero co odnalezione plansze – przypominają wykresy przygotowane przez archeologa czy plany modernistycznego architekta, który w starożytności poszukuje inspiracji dla własnych eksperymentów.

Fotografie Marka łączą dwa – wydawałoby się – przeciwstawne zjawiska. Z jednej strony ujawniają niezwykle staranną, wymagającą dużego nakładu pracy kompozycję, z drugiej – chętnie korzystają z działania przypadku. W ten sposób stają się doskonałą metaforą samego życia, tak zależnego od rzeczy, których wcale nie planowaliśmy. Podobnie jak przypadek ważny jest również czas – według Marka fotografii w pewnym sensie dojrzewają, stają się ciekawsze z biegiem czasu. Nabierają znaczenia dopiero z dystansu, podobnie jak życie, w którym dopiero w pewnym momencie odnajdujemy sens niezrozumiałych wcześniej wydarzeń. Są rodzajem praktykowania niezwykle potrzebnej w naszych czasach uważności. Jak mówi artysta, „ciemnia nie toleruje pośpiechu. Zaczynam kontemplować proces. Cieszyć się z małych rzeczy. Czasem wydaje mi się, że tylko dla tych chwil nadal uprawiam ten specyficzny, tradycyjny rodzaj zapisu obrazu”. Warto pamiętać jednak, że Marek odkrył uważność długo przed tym, zanim stała się modna.

In Search of the Aura. On the Photography of Marek Lalko

“The photographer has their craft, their tools, and once also had an aura of mystery – a world accessible only to a few, where an image emerged through complex processes,” says Marek Lalko. And yet, when we look at his works, we realize that the photographic aura of mystery has not vanished. A photograph from the Archive series captures this well – it shows a bundle of black-and-white prints tied together with string. The top print in the stack shows another photograph – one that is enigmatic, depicting a person resting on a beach... or perhaps dead? We feel a bit like the photographer in Michelangelo Antonioni’s iconic film *Blow-Up*, wanting to discover what is hidden in the other photographs.

The word “aura” immediately evokes Walter Benjamin, who argued that aura could only be felt in the presence of an original work – one created for ritual or cult purposes. Benjamin valued the earliest photographs in history, often made using a camera obscura, a device Marek still appreciates. These images, according to Benjamin, retained a sense of permanence: both in the way they depicted people and in the tiniest details – even the folds in clothing seemed to express a will to endure. Aura, he said, was a hard-to-define blend of time and space, a kind of distance that resists full capture despite physical closeness. It is no coincidence that Marek, yearning for the aura of mystery, values analog photography the most.

Mystery lies at the very origin of Marek’s interest. He first encountered a Kodak camera in the attic of a former German house his grandparents took over after World War II. This object quickly became his favorite toy – no one else used it. Like many other remnants of Western heritage in the so-called Recovered Territories, it eventually became a kind of decontextualized decoration. The first camera Marek truly used was a Soviet Zenit – the most common camera in Poland during socialist times. These mysterious, post-German lands seem to favor the arts, as evidenced by the talented artists associated with the Institute of Visual Arts at the University of Zielona Góra. Marek is one of them.

The story of the attic Kodak camera resonates with Marek’s photographic practice – he enjoys experimenting with found film and prints, as if returning to that first moment of photographic encounter. In this way, he continues the tradition of Jerzy Lewczyński’s *Archaeology of Photography*, a concept developed from the 1960s through the 1990s, which aimed to discover, analyze, and interpret events and facts captured in the so-called photographic past. Lewczyński believed that photography enables continuous visual contact with times gone by, allowing past cultural layers to filter into the present. His pioneering work opened the door for photographers to use preexisting, often accidentally discovered, images by other authors. Marek, by contrast, works with materials that come to him by chance or are gifted. He finds more than just images in them – he finds traces of human presence. In this, too, he aligns with Benjamin, who claimed that enduring artworks primarily serve as evidence of the

artist’s skill. But with photographic portraits, something more emerges: a presence, a call for identity, a reminder of a specific individual’s existence. Photography resists being fully turned into abstract image or subsumed entirely into the categories of art.

Still, when viewing Marek’s photographs in galleries, we get the sense that what interests him most is the medium itself. He knows almost everything about photography, as we see in his writings – he speaks a language both precise and surprisingly accessible. His book could easily serve as a textbook for students. In practice, he uses a wide range of cameras, including legendary models like Leica and Nikon. He knows every secret of the photographic “kitchen” and likes to share it. In his gallery-oriented works, he often photographs photography itself, as if continuing avant-garde experiments begun over a century ago. Sometimes his methods are radical, such as leaving already exposed photographs in water for days (*Water Images*). This leads to the decomposition and transformation of the image. Here, chance is as important as the artist’s intentional gesture.

This love of unpredictability also shapes the aura of mystery Marek speaks of. Photography can be a craft governed by rules – but it can also be art. And in art, chance becomes invaluable. This was recognized only in the 20th century, partly through the work of the Dadaists. For them, irrationality was a vital artistic value, making photography – with its susceptibility to chance – a central medium in the art that emerged thereafter. Marek’s work is not, however, entirely improvised. He works with what might be called controlled chance. He defines photography as “the art of balancing between control and unpredictability.” And rightly so: fully directed works can feel dull; it’s often a coincidence that gives a photograph its uniqueness.

Marek constantly challenges photography’s mimetic role. His images made with the simplest of cameras – a camera obscura – transform 21st-century reality into something so surreal that it becomes unrecognizable. Darkroom fragments become entirely abstract compositions. Color doesn’t bring the images closer to reality – on the contrary, even though they reflect fragments of the real world, they seem nearly like abstract graphic works. Marek rarely uses color, anyway – his work is largely in black and white. In the 21st century, that’s an artistic statement, one that aligns photography more closely with drawing or printmaking.

“Photography absolutely cannot exist without people,” wrote Benjamin. Contrary to appearances, Marek agrees. He is an excellent portraitist who does not shy away from human presence. But in his exhibition work, the subject he portrays most frequently is the one he loves best – photography itself. His self-portraits are not typical or narcissistic. They are tributes to the photographic medium, which takes center stage. The artist becomes a small figure, fading into the background of the captured scene. Is he telling us that pho-

tography is his whole life? Or is it a rare display of humility from an artist?

Occasionally, Marek moves beyond his favorite medium. In his series on Kourion – an archaeological site in southern Cyprus – he incorporates drawing into the images, evoking the feel of newly unearthed diagrams. These works resemble charts prepared by archaeologists or plans of a modernist architect searching for inspiration in antiquity.

Marek’s photographs combine two seemingly opposing forces. On one hand, they reveal carefully composed, labor-intensive structures; on the other, they freely embrace chance. In doing so, they become a perfect metaphor for life itself – so dependent on things we never planned. Just like coincidence, time also plays a crucial role. According to Marek, photographs mature over time; they become more meaningful with distance. Like life, their significance is only revealed after a delay, once we can make sense of previously misunderstood moments. His work embodies a form of mindfulness that is sorely needed in our age. As the artist says, “The darkroom does not tolerate haste. I begin to contemplate the process. To enjoy small things. Sometimes I feel that it’s only for these moments that I still practice this specific, traditional form of image-making.” But it’s worth remembering – Marek discovered mindfulness long before it became fashionable.

Camera – Leica

Należę do fotografów, którzy posługują się kilkoma kamerami, i nie mam na to racjonalnego wytłumaczenia – może chodzi o to, że każdy aparat wymusza inne podejście do sposobu rejestrowania. Przez wiele lat trzymałem się jednego formatu i to był mój ulubiony do dziś: format 6×7 cm, zarówno ze względu na proporcje obrazu, jak i format klatki. W kompaktowym wydaniu jest to kompromis pod wieloma względami, a jeśli miałbym wybrać rozmiar optymalny, byłby to właśnie ten.

Wybór formatu nigdy nie jest jednoznaczny – istnieje przecież cała lista różnych wymiarów. Zakres, w jakim się poruszam, to od 24×35 mm do 18×24 cm. Każdy z tych formatów ma swoje plusy i minusy. Fotograf wybiera to, co dla niego w danej sytuacji optymalne, wybiera urządzenie, które zna, lubi i z którym dobrze się rozumie. Ale w ostatecznym rozrachunku mamy do czynienia z obrazem, nie z kamerą. Obraz daje nam określone wrażenia związane z zarejestrowanym motywem – nie z samym aparatem.

Celowo nie rozróżniam aparatów na tradycyjne, rejestrujące obraz na filmie, i cyfrowe, zapisujące na karcie pamięci. Aparat w dłoniach fotografa jest świadkiem i pośrednikiem pracy, którą wykonuję. Jeśli kupuję nową kamerę i używam jej tylko ja, wiem o niej wszystko – i wspólnie jesteśmy świadkami obrazów.

Z aparatami są związane różne ciekawe historie. Chcę się podzielić jedną z nich. Dotyczy aparatu wyjątkowego ze względu na jego pochodzenie i markę, która odegrała istotną rolę w historii fotografii – Leica C III, o numerze 519011. Według dostępnych informacji, aparat o tym numerze został wyprodukowany w 1951 roku, w nakładzie 60 000 egzemplarzy (numery od 460001 do 520000). Jednym z nich jest właśnie ten, który dostałem od mojego krewnego Toma mieszkającego w Sydney. Miał on przyjemność pracować u Grahama Nocka, który zmarł w 2025 roku w wieku 95 lat. Był on synem Sir Normana Nocka – znanego australijskiego przedsiębiorcy i burmistrza Sydney. Obaj panowie robili zdjęcia tym aparatem.

Jestem także w posiadaniu kilku negatywów wykonanych tym aparatem przez Grahama Nocka. Teraz Leica znajduje się w Europie, w moich rękach. Ma 74 lata, wciąż działa, jest piękna – a ja patrzę przez subtelny dalmierz tego cudownego urządzenia, które widziało tak wiele. Mogę tylko sobie wyobrazić, kto stawał przed jego obiektywem i jakie obrazy powstały dzięki niemu.

Sam obraz ma największe znaczenie, ale to aparat nadaje mu określone cechy charakteru – trochę jak środowisko, w którym dorastamy, kształtuje nasze zachowanie i sposób patrzenia na świat. Każdy aparat, przez swoją budowę, sposób rejestracji, a nawet przez to, jak się go trzyma w dłoni, wpływa na obraz, który powstaje w jego wnętrzu.

Charakterystyczny klimat małego obrazka z mojego ulubionego Nikona FM2T jest łatwy do wychwycenia, gdy zestawisz się go z fotografią wykonaną Mamiyą 7. I tak można wymieniać dalej: każdy aparat zostawia ślad, tworzy własną linię

papilarną – nie tylko techniczną, ale też emocjonalną. To właśnie w tym zestawieniu – fotograf, obraz, narzędzie – rodzi się charakterystyczny wygląd obrazu. Styl, który wydaje się osobisty, ale którego współautorem jest aparat, mający równoprawny udział w procesie.

Obiektyw

Obiektyw to soczewka, a właściwie – układ soczewek, który zbiera i kieruje światło. Pisałem wcześniej o aparacie, ale teraz muszę powiedzieć kilka słów o czymś, co moim zdaniem jest najistotniejsze, jeśli chodzi o zbiór narzędzi służących do tworzenia obrazu. To właśnie obiektyw ma kluczowy wpływ na to, czym obraz się staje. W fotografii każdy element ma znaczenie – wszystkie oddziałują na siebie bezpośrednio lub pośrednio. Można oczywiście wiele uprościć i zredukować całą techniczną opowieść do samego minimum, do Camera Obscura, ale nawet w tym najbardziej pierwotnym układzie pozostaje jeden nieusuwalny element: obiektyw – choć w tym przypadku jest nim jedynie mały otwór, przez który wpada światło i projektuje obraz na przeciwległą ściankę. Ten otwór, przypominający źrenicę oka, choć pozbawiony układu soczewek, wciąż spełnia podstawową funkcję: skupia światło, filtruje je i kierkuje.

To właśnie obiektyw odpowiada za rysunek obrazu, jego ostrość lub jej brak, za skalę, proporcje, przerysowania albo ich brak. Obiektyw współdecyduje o tym, jak rzeczywistość zostanie zapisana – jaką formę przyjmie to, co widzimy. Fotografowanie to zawsze forma filtrowania świata – świat, który znajduje się przed obiektywem, nigdy nie zostanie przeniesiony w sposób dosłowny. To, co trafia na materiał światłoczuły, jest przekształcone już przez sam fakt przejścia ze świata trójwymiarowego do dwuwymiarowej płaszczyzny. I to przejście zawsze wiąże się ze zmianą.

Zmiany, które zachodzą podczas rejestracji, wynikają w dużej mierze z użycia obiektywów o różnych ogniskowych. Nie próbuję wdawać się tu w techniczne opisy, ale chcę zaznaczyć, jak istotna jest decyzja o wyborze ogniskowej. To wybór estetyczny, ale też psychologiczny. Mówi się o obiektywach standardowych – takich, które najwierniej oddają perspektywę zbliżoną do ludzkiego widzenia. Ich kąt widzenia mieści się w granicach 40–60 stopni. Taka ogniskowa generuje najmniejsze deformacje i jest najbardziej „naturalna” dla naszego oka, choć i to jest pewnym uproszczeniem. Oko nie kadruje – widzi przestrzeń w sposób ciągły, z głębią, skupieniem i nieustannym ruchem.

To fotograf wybiera ogniskową, która najbardziej odpowiada jego sposobowi widzenia i rozumienia świata. Dla mnie ten wybór zawiera się w przedziale od 24 mm do 105 mm. W środku jest 50 mm – klasyczny standard – ale miejsce w moim myśleniu zajmuje również 35 mm, którego widzenie wciąż doceniam i uważam za rozszerzenie ogniskowej 50 mm. Gdybym jednak musiał wybrać tylko jeden obiektyw, byłaby to pięćdziesiątka. Jest w niej wszystko, czego potrzebuję: dystans, który nie izoluje i nie zbliża nadmiernie; perspektywa bliska temu, jak pamiętam świat.

Camera – Leica

Another important thread is the photographic camera. I belong to the group of photographers who use several different cameras, and I don't have a rational explanation for it – perhaps it's because each camera forces a different approach to image-making. For many years, I stuck to one format, and it remains my favorite to this day: the 6×7 cm format, both because of the image proportions and the frame size. In its compact version, it's a compromise in many respects, and if I had to choose an optimal size, this would be it.

Choosing a format is never straightforward – there is, after all, a long list of available dimensions. The range I work with spans from 24×35 mm to 18×24 cm. Each of these formats has its advantages and disadvantages. A photographer chooses what is optimal in a given situation – a device they know, enjoy using, and understand well. But ultimately, we are dealing with the image, not the camera. The image gives us a particular impression tied to the subject being recorded – not to the device itself.

I deliberately don't distinguish between traditional film cameras and digital ones that store images on memory cards. A camera in the hands of a photographer is both a witness and a mediator of the work being done. If I buy a new camera and I'm the only one using it, I know everything about it, and together we become witnesses to the images.

Many interesting stories are connected to cameras. I'd like to share one of them. It involves a very special camera, notable for its origin and the brand that played a significant role in the history of photography – the Leica C III, serial number 519011. According to available information, this model was manufactured in 1951, in a production run of 60,000 units (from serial number 460001 to 520000). One of those is the very camera I received from my relative Tom, who lives in Sydney. He had the opportunity to work for Graham Nock, who passed away in 2025 at the age of 95. Graham was the son of Sir Norman Nock – a well-known Australian businessman and the mayor of Sydney. Both men used this camera to take photographs.

I also have several negatives taken with this Leica by Graham Nock. Now the Leica is in Europe, in my hands. It is 74 years old, still functional, and beautiful – and I look through the subtle rangefinder of this wonderful device that has seen so much. I can only imagine who once stood in front of its lens and what images were created with it.

The image itself is what matters most, but it is the camera that gives it certain qualities – much like the environment we grow up in shapes our behavior and perception of the world. Every camera, through its construction, the way it captures, even the way it feels in the hand, influences the image created inside it.

The distinctive atmosphere of a small-frame image taken with my favorite Nikon FM2T is easy to recognize when compared to a photograph taken with the Mamiya 7. And so

it goes – every camera leaves its mark, creates its own fingerprint – not just a technical one, but also an emotional one. It's within this trio – photographer, image, tool – that a distinct visual character is born. A style that may seem personal, but in fact, the camera co-authors it – playing an equal role in the process.

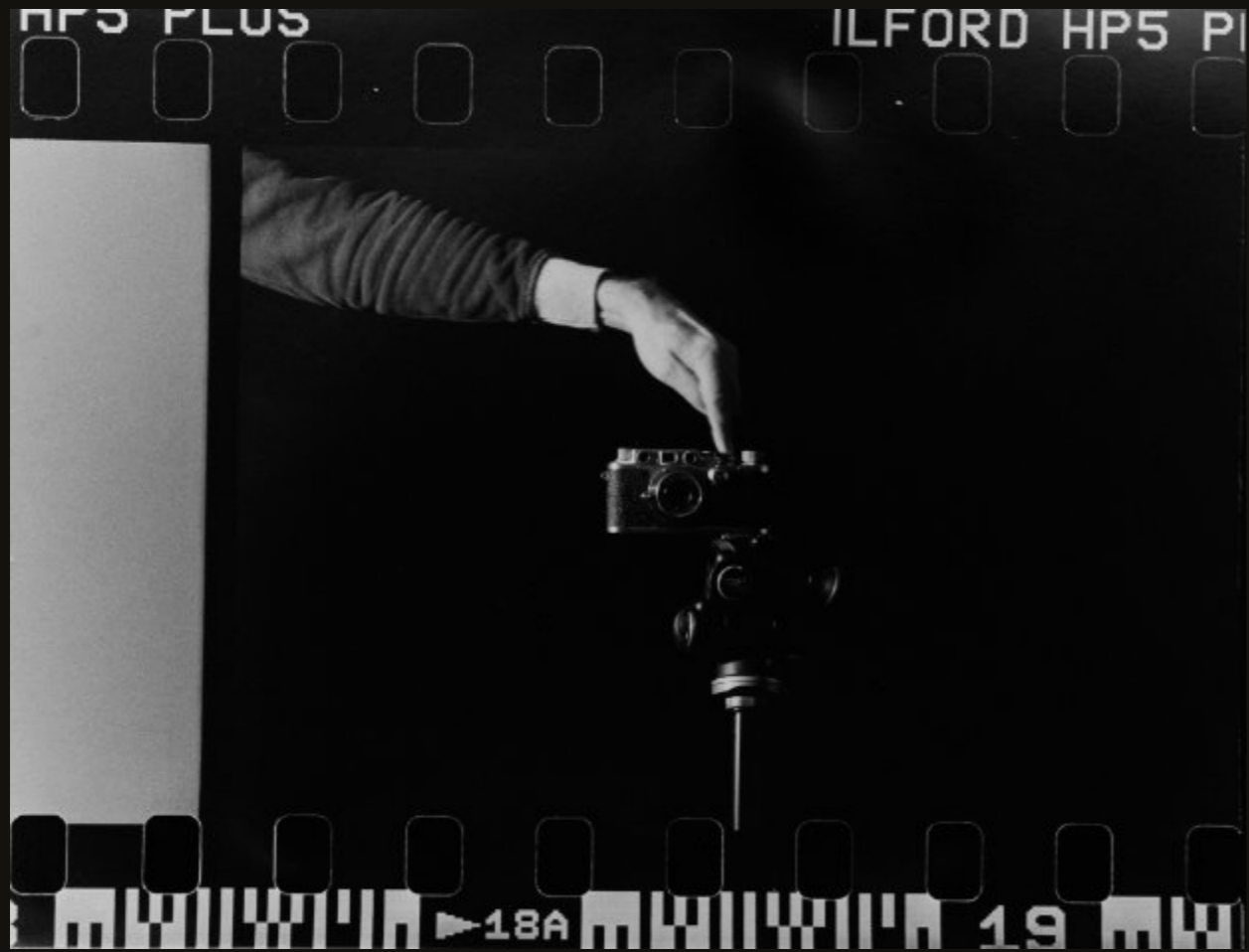
Lens

A lens is a piece of glass – or rather, a system of glass elements – that gathers and directs light. I've written previously about the camera, but now I need to say a few words about what I believe is the most essential component when it comes to the toolkit used for creating images. It's the lens that has the most decisive influence on what the image becomes. In photography, every element matters – all parts affect each other directly or indirectly. Of course, one can simplify things and reduce the entire technical story to its bare minimum, to the Camera Obscura, but even in that most primitive setup, one irremovable component remains: the lens – although in this case, it's merely a small hole through which light enters and projects an image onto the opposite wall. This aperture, resembling the pupil of an eye, though lacking a system of lenses, still fulfills the basic function: it focuses light, filters it, and directs it.

It is the lens that determines the rendering of the image – its sharpness or lack thereof, its scale, proportions, distortions or lack of them. The lens co-determines how reality is recorded – what form what we see will take. Photography is always a form of filtering the world – the world in front of the lens is never transferred literally. What reaches the photosensitive surface is already transformed simply by the transition from a three-dimensional world to a two-dimensional plane. And this transition always involves change.

These changes that occur during recording are largely the result of using lenses with different focal lengths. I don't want to delve into technical descriptions here, but I do want to highlight how crucial the choice of focal length is. It's an aesthetic decision, but also a psychological one. We speak of standard lenses – those that most faithfully render a perspective similar to human vision. Their field of view falls within the 40–60 degree range. Such a focal length generates the least distortion and is the most “natural” to our eye, although even that is a simplification. The eye does not frame – it sees space continuously, with depth, focus, and constant movement.

It is the photographer who chooses the focal length that best matches their way of seeing and understanding the world. For me, that choice lies in the range between 24mm and 105mm. At the center is 50mm – the classic standard – but I also give space in my thinking to 35mm, whose field of view I continue to appreciate and see as an extension of the 50mm focal length. If I had to choose only one lens, it would be the fifty. It holds everything I need: a distance that neither isolates nor intrudes too closely; a perspective close to how I remember the world.



Archiwum

Archiwum jest nieodłącznym elementem pracy fotografa. To nie tylko zbiór zdjęć, ale miejsce, w którym gromadzone są wszystkie dotychczasowe realizacje – zarówno te zmateriałizowane, jak i te zapisane w pamięci tradycyjnej srebrowej lub cyfrowej.

Zazwyczaj dzielimy archiwum na kilka obszarów. Może to być archiwum fotografii wykonanych na papierze, posegregowanych w konkretne zestawy – gotowe do prezentacji. Może to być również zbiór zdjęć cyfrowych znajdujących się na twardych dyskach, z którymi sytuacja staje się bardziej złożona. Ilość danych nagromadzonych przez lata często sięga setek tysięcy obrazów.

Archiwum buduje się latami. Im dłużej pracuję, tym bardziej rozrasta się moje archiwum. A im bardziej się rozrasta, tym trudniej nad nim zapanować. Odnalezienie konkretnego zdjęcia bywa coraz trudniejsze. Nie wiem, co będzie mi potrzebne w przyszłości, dlatego gromadzę wszystko. Wszystko wydaje się ważne i warte zachowania.

Nie znam fotografa, który wyrzuciłby swoje negatywy. Negatyw jest jak partytura – jak to trafnie zauważył Ansel Adams. To fundament. To coś, do czego zawsze można wrócić, coś, co ma potencjał wybrzmieć na nowo, może nawet inaczej niż za pierwszym razem.

Fotografia lubi podróżować w czasie. Im dalej od momentu jej wykonania, tym bardziej staje się interesująca. Niedoskonałości, które kiedyś przeszkadzały, dziś potrafią być źródłem uroku. Stają się niuansami budującymi siłę obrazu.

Pierwsze cyfrowe fotografie zyskują dziś nową wartość, właśnie przez niedoskonałości wczesnej technologii. Paradoksalnie, to, co kiedyś uznawałem za słabość, zyskuje z biegiem lat charakter. W technologii analogowej ta zależność jest jeszcze silniejsza – zdjęcie wykonane na początku XX wieku, po zeskanowaniu i delikatnym retuszu, może konkurować z najnowszymi dokonaniem współczesnej cyfry. Kluczową rolę odgrywa tu czas.

Negatyw, o ile przechowywany w odpowiednich warunkach, ma dużą odporność na starzenie. Jest trwały. Z cyfrowym zapisem mam znacznie większe wątpliwości. Technologia zmienia się tak szybko, że nie mam pewności, czy mój syn będzie miał jeszcze jak podłączyć dyski z moim archiwum do aktualnych komputerów – o ile jeszcze będą. Czy w ogóle będą działać? Bardziej wierzę w to, że będzie mógł zeskanować moje negatywy lub odbitki. To daje mi spokój. Dlatego nadal stosuje tę technologię.

Zastanawiam się, kiedy sięgnę do archiwum na poważnie. Czy nastąpi taki moment? A może archiwum będzie jedynie dla kogoś innego podróżą w czasie i próbą zrozumienia czyjegoś życia? Czas życia negatywu to około 200 lat. Dużo i mało. Ale czy to w ogóle takie istotne? W końcu nas już

wtedy nie będzie. Nie będziemy mieli wpływu na to, co się stanie z obrazami, które zostawiliśmy.

Dziś coraz częściej sięgam do swojego archiwum. Traktuję je jak powrót do miejsc, które przecież już znałem, a jednak za każdym razem odkrywam je na nowo. Przeglądając zdjęcia pominięte podczas wcześniejszych selekcji, często natrafiam na obrazy, które po latach nabrały nowego znaczenia – jakby przez ten czas dojrzewały, czekając, aż je zauważę. Moje archiwum zaczęło się budować w latach 90. Piszę te słowa w 2025 roku – minęło już 35 lat. Z ludzkiej perspektywy to całe pokolenie, wystarczająco długi czas, by zdjęcia z przeszłości stały się lustrem terażniejszości.

Dla podkreślenia roli archiwum odnalazłem cztery stare fotografie. Dziwne, inne, kiedyś pominięte – dziś zaskakująco ciekawe, zarówno ze względu na treść, jak i estetykę. Nie znam dokładnych dat ich powstania. Na jednej jest moja była dziewczyna, Halinka. Na drugiej Fiat 125p, mój pierwszy samochód, który kupił mi tata od wujka Tadka. Obaj już nie żyją. Nie wiem, kto prowadził auto. Pewnie jechaliśmy do MRU, żeby wejść do bunkrów, bo na kolejnym zdjęciu ktoś ma kurtkę z napisem sugerującym działalność przeciwko zamykaniu takich obiektów. Dziś nikt już nie wejdzie tam na własną rękę.

To wszystko, co potrafię odczytać z tych obrazów. Prezentuję je razem, bo kontrast między nimi wyraźnie pokazuje, w jak różnych emocjach znajduje się fotograf, trzymając aparat. I tylko dzięki archiwum można te obrazy wydobyć z przeszłości i sprawić, że znów zaczynają mówić – dziś, teraz, do nas.

Dziennik

Równoległe do tego uporządkowanego archiwum funkcjonuje inna przestrzeń – bardziej ulotna, bardziej natychmiastowa. To dziennik, prowadzony od 2009 roku w formie cyfrowej na. Przestrzeń w sieci, do której trafiają pojedyncze obrazy – nie według klucza tematycznego, nie jako część projektów, lecz jako reakcje. Czasem są to fotografie pamiątkowe, towarzyskie, innym razem eksperymentalne. Pojawiają się też zdjęcia kolorowe, choć kolor nie jest moim naturalnym językiem.

Ten dziennik nie czeka. Obrazy trafiają do niego od razu – zanim osłabnie ich aktualność, zanim cokolwiek się „uleży”. To zapis chwili, potrzeba notatki, impuls, który nie chce zniknąć. Na pierwszy rzut oka może się wydawać, że to zbiór przypadkowy, ulotny, mniej ważny. Ale z czasem widać, że tworzy własny porządek – inny niż archiwum, ale równie prawdziwy.

To archiwum równoległe. Niewidoczne na pierwszym planie, ale pełne emocji, decyzji i zapamiętanych momentów. Zbiór odprysków, które nie chciały czekać na uznanie ważnymi.

Archive

An archive is an inseparable element of a photographer's work. It's not just a collection of photos, but a place where all past realizations are kept – both tangible and those recorded on traditional silver or digital media.

We usually divide the archive into several areas. It can be an archive of printed photos, sorted into specific sets – ready for presentation. Or it may be a collection of digital photos on hard drives, which is more complex. The amount of data accumulated over years often reaches hundreds of thousands of images.

An archive is built over years. The longer I work, the more it expands. And the more it expands, the harder it is to control. Finding a specific photo becomes increasingly difficult. I don't know what I'll need in the future, so I collect everything. Everything seems important and worth preserving.

I don't know a photographer who discarded their negatives. A negative is like a score – as Ansel Adams aptly noted. It's a foundation. Something you can always return to, something that can resonate anew, perhaps differently than the first time.

Photography loves to travel through time. The further from its capture, the more interesting it becomes. Imperfections that once bothered can now be a source of charm. They become nuances building the image's strength.

The first digital photographs gain new value today, precisely because of early technology's imperfections. Paradoxically, what I once considered a weakness grows in character over time. In analog technology that relationship is even stronger – a photo taken at the beginning of the 20th century, once scanned and lightly retouched, can compete with the latest digital achievements. Time plays a key role here.

A negative, if stored properly, ages slowly. It's durable. With digital storage I have much greater doubts. Technology changes so rapidly that I can't be sure if my son will still be able to plug the drives with my archive into current computers – if such still exist. Or if they'll even work. I trust more that he'll be able to scan my negatives or prints. That gives me peace. That's why I still use this technology.

I wonder when I'll seriously dive into the archive. Will there be such a moment? Or will the archive remain just someone else's journey through time, trying to understand someone's life? The lifespan of a negative is about 200 years. A lot and not much. But does that even matter? After all, we won't be

there then. We won't influence what happens to the images we've left.

Recently I often reach into my archive. I treat it like returning to places I knew, and yet each time I rediscover them. Reviewing photos skipped during previous selections, I often find images that after many years have gained new meaning – as if they matured over time, waiting for me to notice them. My archive started in the 1990s. I write this in 2025 – 35 years have passed. From a human perspective, that's a whole generation, enough time for past photos to become a mirror of the present.

To emphasize the role of the archive, I found four old photographs. Strange, different, once skipped – now surprisingly interesting, both in content and in aesthetics. I don't know their exact dates. One shows my ex-girlfriend Halinka. Another – a Fiat 125p, my first car, which my father bought from Uncle Tadek. Both have passed away. I don't know who's driving the car. We probably drove to the MRU bunkers, because in another photo someone is wearing a jacket with a slogan suggesting opposition to sealing off such facilities. Today no one just wanders in there.

That's all I can read from these images. I present them together because the contrast between them clearly shows the photographer's emotional state when holding the camera. And thanks only to the archive can these images be pulled from the past and made to speak again – today, now, to us.

Journal

Parallel to this organized archive exists another space – more fleeting, more immediate. It's a journal, kept digitally since 2009 on [redacted]. A space on the web where individual images land – not by theme, not as part of projects, but as reactions. Sometimes they are keepsake or social photos, other times experimental. Color photos appear too, although color isn't my natural language.

This journal doesn't wait. Images go in immediately – before their relevance fades, before anything "settles." It's a record of the moment, a note, an impulse that doesn't want to disappear. At first glance it may seem like a random, fleeting, less important collection. But over time you see it forms its own order – different from the archive, but equally real.

It's a parallel archive. Not visible in the foreground, but full of emotion, decisions, and captured moments. A collection of shards that didn't want to wait to be deemed important.



Camera obscura

Camera obscura – tak potocznie nazywamy obrazy wykonane przy pomocy tej najprostszej z kamer. Wspominam o niej, bo to nie tylko sposób rejestracji, ale i sposób myślenia o obrazie. W tym przypadku wszystko sprowadza się do czasu do momentu naświetlania oraz do wyobraźni fotografa i jego świadomości tego, co zobaczy jego kamera. Kadr zależy wyłącznie od tego, jak postrzegam i czuję dane miejsce. Ograniczenia są realne i one kształtują to, co i jak fotografuję.

Najbardziej fascynujące są dla mnie „wypadki”, które zdarzają się podczas naświetlania. Często prowadzą mnie do zupełnie innych momentów niż te, które planowałem, kiedy ustawiam kamerę: wiem, że mogę być zaskoczony. Cały obraz zmienia emocjonalny ton.

Camery obscure często używam w pracy dydaktycznej – to czyste zjawisko fizyczne. Obraz powstaje dzięki światłu. To początek. Pokazuję studentom, jak działa aparat w najprostszej formie. Nie ma tu autofocusa, ekranu, baterii. Jest tylko światło, czas i materiał. I to ważne: obraz nie powstaje dzięki technologii. Technologia tylko pomaga podtrzymać proces. Prawdziwym autorem każdego zdjęcia jest światło. Tylko światło może stworzyć obraz. I tylko jego brak może go pozbawić informacji. Cała reszta to mechanizmy kontroli.

Czasem pokazuję studentom, jak bardzo podstawowe parametry – rozmiar otworu (np. 0,3 mm), długość ogniskowej (czyli odległość od otworu do materiału światłoczułego, np. 100 mm czy 200 mm) – wpływają na ostrość, kontrast i charakter obrazu. Zmieniamy rozmiar pudełka, testujemy różne błony: klasyczne panchromatyczne 100 ISO, ale też papier fotograficzny, który reaguje zupełnie inaczej na światło. Zmieniamy czas ekspozycji, czasem kilkusekundowy, czasem liczony w godzinach. Wszystko to ma znaczenie, ale nic nie jest ważniejsze niż światło.

Dziś sięgam po kamerę obscure rzadziej, ale wciąż do niej wracam. Robię kilka, kilkanaście zdjęć rocznie i to mi wystarcza. Wtedy zwalniam. Przypominam sobie o prostocie, która leży u podstaw fotografii. Najbardziej interesuje mnie kumulacja czasu. To chyba najczystszy sposób, w jaki mogę to opisać. Przestrzeń rozciągnięta w czasie, zarejestrowana na błonie staje się czymś zupełnie innym. To już nie jest miejsce, to jest zapis pamięci.

Moja rola w tym wszystkim jest minimalna. Stawiam aparat, robię pomiar światła, otwieram otwór i pozwalam filmowi działać. To, co się dzieje wewnątrz, dzieje się beze mnie. To najczystsza forma rejestracji. Ucieka wszelkim próbom kontrolowania chwili, złapania „tu i teraz”. Tu nie ma „teraz”. Jest tylko czas trwania.

Ostatnio zrobiłem zdjęcie mojego syna, gdy spał. Zacząłem naświetlanie 14 kwietnia o 19:55, tuż przed snem. Skończyłem o 7:55 rano, kiedy się obudziliśmy.

I właśnie tu pojawia się paradoks. Na zdjęciu go nie ma. Ludzie znikają. Są zbyt ulotni, by zostać zarejestrowani. To,

co zostaje, to rzeczy nieruchome, materialne przedmioty. Meble, zabawki, narzuta rzucona niedbale – one trwają, bo światło wciąż je dotyka. Można się domyślać, że ktoś tam był, bałagan pościeli może sugerować obecność. Jeśli dobrze się przyjrzeć, można dostrzec delikatny kontur twarzy. Ale czy to naprawdę ważne? Ja to widzę, bo pamiętam. Bo tam byłem. Ale fotografia zapamiętuje inaczej.

Coś niedopuszczalnego

Pudełko z negatywami – format 4x5 cala, lata 2009–2012. Kategoria: kosz.

Zaczynam skanowanie. Podróżuję w czasie. Wsiadam na prom – skaner – i wypływam, by wydobywać tajemnice ukryte w srebrze. Skanuję stare negatywy. Robię to ja – i robię to po latach. Zaledwie dwudziestu. Tak mało i tak dużo. Wystarczająco, by wszystko się zmieniło.

Jest 2025. Mam syna – Gustaw, rocznik 2019. Wszystko da się zaznaczyć na linii czasu. A ja? Ja się miotam. Nie wiem do końca, kim chcę być. Wiem tylko, że jestem głodny. Chcę tworzyć. Czuję, że mój bliźniak – roboczo nazywam go Beztalencie – stoi tuż obok. Obserwuję siebie, trochę się sytuję z rzeczywistością. Jestem nie w punkt.

Ale trwam. I opowiadam Ci to.

Do brzegu...

Odnajduję negatyw. Format 4x5 cala. Zrobiony aparatem typu pinhole.

Nie pamiętam miejsca. Nie pamiętam sytuacji. Ale fotografia jest. Jak długo naświetlana? Godzinę? Pięć? Nie wiadomo. Niedoskonała. Niedoświetlona. Wywołana z błędem. Porysowana. Kiedyś – nieudana.

Dziś zaczyna nabierać nowego znaczenia.

Podoba mi się. Intryguje mnie moja niepamięć o czasie i miejscu. Mam ten obraz.

Czy gdyby był cyfrowy – też by istniał?

Nie.

Cyfrowej fotografii... nie ma. Ona się tylko pokazuje. Tylko wtedy, gdy damy jej prąd. Tylko wtedy, gdy pozwolimy jej się objawić.

Negatyw – istnieje. Ma rysy, niedoskonałości, sfatygowaną materię. Ale pozostaje. I mówi.

Mówi więcej niż jestem dziś w stanie opowiedzieć.

Więcej pytań, mniej odpowiedzi. Ale to, co zostaje – to obraz. Poszukiwanie. I mówienie medium obrazu.

Camera obscura

Camera obscura – that’s the common name we give to images created with the simplest of cameras. I mention it not just as a method of recording, but also as a way of thinking about the image. In this case, everything comes down to time – to the moment of exposure – and to the photographer’s imagination and awareness of what the camera will see. The frame depends entirely on how I perceive and feel a place. The limitations are real, and they shape what and how I photograph.

What fascinates me most are the “accidents” that happen during exposure. They often lead me to completely different outcomes than those I had planned. When I set up the camera, I know I might be surprised. The entire image can shift in emotional tone.

I often use the camera obscura in teaching – it’s a pure physical phenomenon. The image appears thanks to light. That is the beginning. I show students how a camera works in its most basic form. There’s no autofocus, no screen, no batteries. Just light, time, and material. And this is important: the image doesn’t come from technology. Technology only supports the process. The true author of every photograph is light. Only light can create an image. And only the absence of light can erase it. Everything else is a mechanism of control.

Sometimes I show students how even the most basic parameters – the size of the pinhole (e.g. 0.3 mm), the focal length (i.e. the distance from the hole to the photosensitive material, such as 100 mm or 200 mm) – affect sharpness, contrast, and character of the image. We change the size of the box, test different films – classic 100 ISO panchromatic film, or photographic paper, which reacts to light in a completely different way. We vary the exposure time – sometimes just a few seconds, other times several hours. All of this matters, but nothing is more important than light.

Today, I reach for the camera obscura less often, but I still return to it. I make a few, maybe a dozen photos per year – and that’s enough for me. It slows me down. It reminds me of the simplicity that lies at the heart of photography. What interests me most is the accumulation of time. That’s probably the purest way I can describe it. A space stretched through time, recorded on film – becomes something completely different. It’s no longer just a place – it’s a memory imprint.

My role in all of this is minimal. I set up the camera, measure the light, open the pinhole, and let the film do its job. What happens inside – happens without me. It’s the purest form of recording. It escapes all attempts to control the moment, to capture the “here and now.” There is no “now” here. Only duration.

Recently, I took a photo of my son while he was sleeping. I began the exposure on April 14th at 7:55 p.m., just before bedtime. I ended it at 7:55 a.m., when we woke up.

And here’s the paradox. He’s not in the photo. People disappear. They are too fleeting to be recorded. What remains are

objects – still, material things. Furniture, toys, a casually thrown blanket – they persist, because the light continues to touch them. You might guess that someone was there – the rumpled sheets might suggest presence. If you look closely, you might spot a faint outline of a face. But is that really important? I see it because I remember. Because I was there. But photography remembers differently.

Something Unacceptable

A box of negatives – 4x5 inch format, years 2009–2012. Category: trash.

I begin scanning. I travel through time. I board the ferry – the scanner – and set out to uncover the secrets hidden in silver. I scan old negatives. I do this – and I do it after years. Just twenty. So little, and yet so much. Enough for everything to have changed.

It’s 2025. I have a son – Gustaw, born in 2019. Everything can be plotted on a timeline. And me? I’m restless. I don’t quite know who I want to be. I only know that I’m hungry. I want to create. I feel like my twin – I call him Talentless – stands right beside me. I observe myself, wrestle a bit with reality. I’m off center.

But I persist. And I’m telling you this.

To the shore...

I find a negative. 4x5 inch format. Made with a pinhole camera.

I don’t remember the place. I don’t remember the situation. But the photograph exists. How long was the exposure? An hour? Five? No idea. It’s imperfect. Underexposed. Developed incorrectly. Scratched. Once – it was a failed attempt.

Today, it starts to take on new meaning.

I like it. I’m intrigued by my lack of memory about the time and place. I have this image.

If it had been digital – would it still exist?

No.

Digital photography... doesn’t really exist. It only appears. Only when we give it power. Only when we allow it to manifest.

The negative – exists. It has scratches, flaws, worn material. But it remains. And it speaks.

It says more than I’m able to express today.

More questions, fewer answers. But what remains – is the image. The search. And the voice of the medium that is the image.





Ciemnia biologiczna / Obrazy wodne

W ciemni zawsze zostawiam sobie margines – przestrzeń błędu, nieprzewidzianego gestu, na który czekam. To nie jest tylko techniczne miejsce. Ciemnia to stan umysłu, ciało obrazu, przestrzeń, w której materia zaczyna mówić własnym językiem. Czasem bardzo powoli.

Cykl Obrazy wodne, który rozpocząłem w 2015 roku, narodził się właśnie z tego czekania. To prace wykonane na światłoczułym papierze fotograficznym, ale ich powstawanie bardziej przypomina proces biologiczny niż klasyczny fotograficzny. Używam wcześniej wykonanych, naświetlonych już zdjęć, które zanurzam w wodzie na wiele dni. Zaczyna się proces: emulsja mięknie, fragmenty obrazu odrywają się, przemieszczają, znikają lub pojawiają się na innych powierzchniach. Czasem z jednej fotografii powstaje kilka nowych.

Woda, która zwykle kończy proces fotograficzny – płucze, oczyszcza, stabilizuje – w tej serii pełni funkcję odwrotną. Staje się środowiskiem rozkładu i transformacji. To w niej obraz się zmienia, fermentuje, czasem dosłownie gnije. Tam, gdzie w klasycznym laboratorium walczy się o trwałość i ostrość, tu dopuszczam niestabilność i przypadek. To świadoma rezygnacja z kontroli na rzecz relacji z materią.

Mikroorganizmy działające na papierze fotograficznym deformują wizerunki, zmieniają proporcje, zaburzają granice postaci, rozlewają światło. Plamy, zacieki, zmienność koloru i faktury – wszystko to tworzy nową, nieprzewidywalną strukturę obrazu. Nie jestem w stanie jej zaplanować. Każda praca jest jednorazowa, nie do powtórzenia. Każda powstaje jako wynik napięcia między moją intencją a samodzielnym działaniem materiału.

Z czasem zauważyłem, że ten proces zaczął korespondować z pamięcią. Z pamięcią fotograficzną – zapisaną w emulsji, podatną na zatarcie – i z moją własną, osobistą pamięcią. Przypomina mi to pracę nad jednym z wczesnych obrazów wodnych, do którego wróciłem po latach. W warstwach emulsji zachowały się fragmenty starego portretu mojej babci. Pamiętam ten dzień, jej słowa, sposób, w jaki opowiadała przed obiektywem. Teraz obraz wrócił do mnie inny – częściowo zniszczony, ale jednocześnie pełniejszy, jakby o coś wzbogacony. Zmiana stała się wartością.

W *Obrazach wodnych* fotografia przestaje być nośnikiem dosłownego przedstawienia. Przestaje być dokumentem. Jest procesem – powolnym, biologicznym, opartym na czasie i relacji z materiałem. W klasycznej ciemni działam precyzyjnie, ustalam parametry, utrwalam efekt. W ciemni biologicznej dopuszczam zmianę. Pozwalam obrazowi działać poza moją kontrolą.

Nie chodzi już o to, by fotografia była skończona, ostra, odporna na zniszczenie. Chodzi o to, by była żywa. Porowata. Otwarta na przekształcenia. Obrazy wodne nie starają się zatrzymać czasu – raczej pokazują, że wszystko, co widzimy, podlega przekształceniu. Nawet sam obraz. Nawet pamięć.

Biological Darkroom / Water Images

In the darkroom, I always leave a margin – a space for error, for an unforeseen gesture I'm waiting for. It's not just a technical place. The darkroom is a state of mind, the body of the image, a space where matter begins to speak its own language. Sometimes very slowly.

The Water Images series, which I began in 2015, was born precisely from that waiting. These works are created on light-sensitive photographic paper, but the process by which they emerge is more biological than photographic in the classical sense. I use previously made and exposed images, which I soak in water for many days. Then the process begins: the emulsion softens, fragments of the image detach, shift, disappear, or reappear on other surfaces. Sometimes, one photograph turns into several new ones.

Water – which normally concludes the photographic process by rinsing, cleansing, and stabilizing – takes on the opposite role in this series. It becomes the environment of decay and transformation. In it, the image changes, ferments, sometimes literally rots. Where the classical darkroom fights for permanence and sharpness, here I allow instability and accident. It's a conscious surrender of control in favor of a relationship with the material.

Microorganisms acting on photographic paper distort figures, alter proportions, blur boundaries, dissolve light. Stains, streaks, changes in color and texture – all of this forms a new, unpredictable structure within the image. I cannot plan it. Each piece is unique, unrepeatably. Each is the result of a tension between my intention and the independent action of the material.

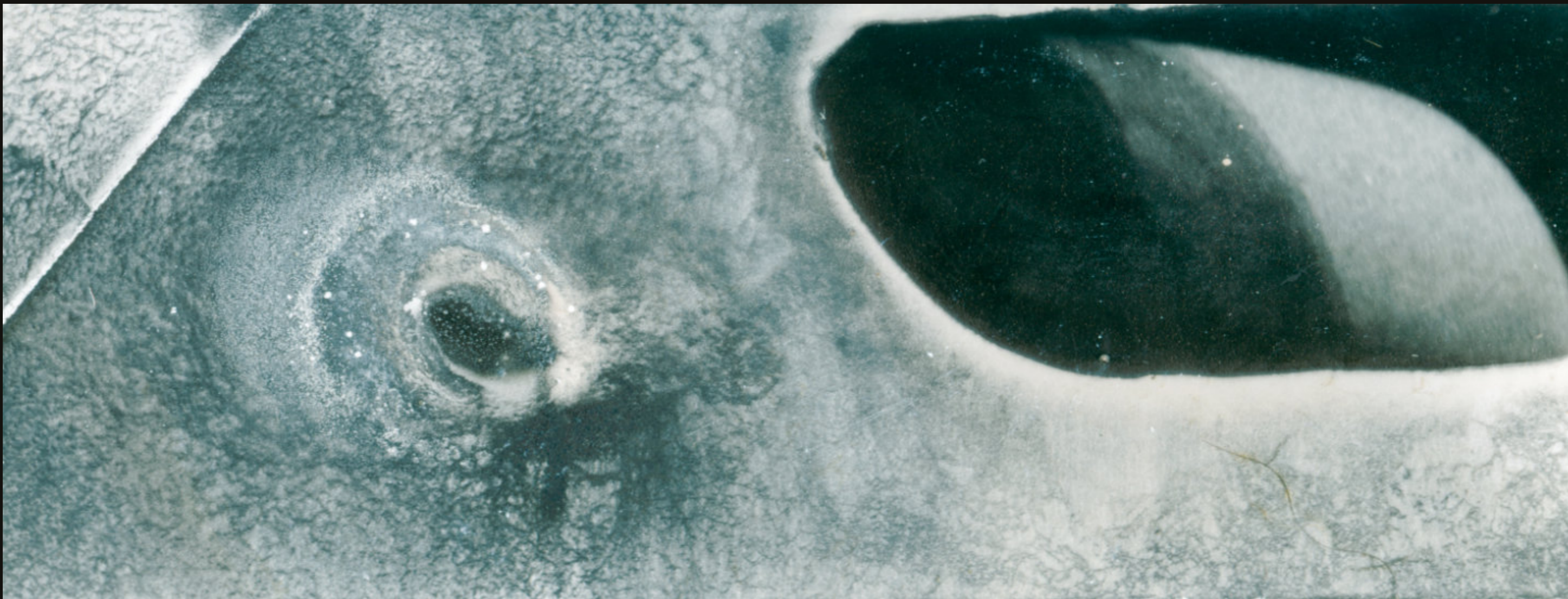
Over time, I noticed that this process began to resonate with memory. With photographic memory – recorded in emulsion, prone to erasure – and with my own, personal memory. I'm reminded of working on one of the early Water Images, which I revisited after years. In the layers of emulsion, fragments of an old portrait of my grandmother had survived. I remember that day, her words, the way she spoke in front of the lens. Now the image has returned to me differently – partially destroyed, yet somehow fuller, enriched. Change became value.

In Water Images, photography ceases to be a medium of literal representation. It stops being a document. It becomes a process – slow, biological, based on time and on the relationship with the material. In the classical darkroom, I act with precision, set parameters, stabilize the result. In the biological darkroom, I allow for change. I let the image act outside my control.

It's no longer about photography being finished, sharp, or resistant to damage. It's about it being alive. Porous. Open to transformation. Water Images do not attempt to freeze time – instead, they show that everything we see is subject to transformation. Even the image itself. Even memory.







Ciemnia

Ciemnia to zamknięta przestrzeń pozbawiona światła lub oświetlona światłem o odpowiedniej długości fali, w której wywołuje się obrazy. To laboratorium rządzące się precyzyjnymi zasadami i specyficznymi regułami. Rzeczywistość wygląda tu inaczej – podporządkowana jest wymogom chemicznego procesu, któremu poddaje się materiały światłoczułe.

W ciemni panują wyraźne podziały: na procesy negatywowe i pozytywowe, na strefy suche i mokre. Czas płynie wolniej. Zaczynam się relaksować. Znikają wszystkie przeszkody, które napotykamy poza tym miejscem. Jestem sam. Praca w ciemni to zajęcie solisty – indywidualna droga do obrazu. W ciemni zostaje zamieniony obraz utajony, czyli niewidoczny dla oka ludzkiego efekt działania światła na halogenki srebra, w obraz widoczny – w procesie wywoływania.

Po wywołaniu negatywu zaczynam pracę nad pozytywem. To powolne dochodzenie do zamierzonego efektu końcowego. Tu niczego nie da się przyspieszyć. Obowiązują konkretne czasy wywoływania. Pracuję nad kontrastem, nad nasyceniem światła w obrazie, nad głębią czerni i blaskiem światła. Próbne naświetlenie-wywołanie-wynik-korekta-wynik poprawny naświetlenie gotowej kopii. Czasem potrzeba kilku prób, zanim pojawi się satysfakcjonujący rezultat.

Pracy w ciemni towarzyszy zestaw niezbędnych narzędzi. Każdy z nich pełni swoją konkretną funkcję, a razem tworzą spójny system przetwarzania obrazu.

Powiększalnik pozwala ponownie ustalić kadr i format – wracam do zdjęcia, ale już w innym wymiarze. Wymienne obiektywy dobieram w zależności od formatu negatywu. Lampa ciemniowa emituje światło o odpowiedniej długości fali, bezpieczne dla papieru fotograficznego, a lupa pomaga mi ustawić ostrość – znów decyduję o tym, co będzie widzialne, a co pozostanie w nieostrości. Głębia ostrości przestaje być przypadkiem – staje się wyborem.

Zegar ciemniowy odmierza czas z precyzją, ale inną niż w aparacie. Tam działam w ułamkach sekundy, tu liczy się czas trwania: sekundy, czasem minuty. Maskownica trzyma papier podczas naświetlania światłem powiększalnika. Obok stoją menzurki do odmierzania i mieszania chemii, termometr do kontroli temperatury kąpeli, kuwety odpowiednich rozmiarów, szczytce do przekładania mokrych odbitek, a także zegar do kontroli czasu wywoływania.

Po procesie wywoływania następuje długi etap płukania – pozornie najmniej efektowny, a w rzeczywistości kluczowy

dla trwałości obrazu. Używam specjalnej płuczki, w której przez kilkadziesiąt minut – zgodnie z zasadami archiwalności – przepływa woda, usuwając resztki chemii z papieru. Praca ciemniowa kończy się dopiero wtedy, gdy mam pewność, że obraz nie ulegnie degradacji. Płuczka to ciche tło całego procesu – pracuje długo po tym, jak światło powiększalnika gaśnie.

Na stykówkę – czyli kontaktowy wydruk całego negatywu – używam grubych, ciężkich szyb, które dociskają papier do filmu. Inne szyby, z uchwytami i ramą, służą do suszenia odbitek metodą naciągową – w ten sposób unikam falowania papieru i zachowuję idealną płaskość obrazu.

I jeszcze jeden, często pomijany, a dla mnie niezbędny element: fotel.

To tam siadam, kiedy wszystko już zrobione. Przeglądam świeżo wywołane kopie. Patrzę. Myślę. Czasem wracam do powiększalnika, czasem zostaję z tym, co już się wydarzyło. Fotel w ciemni to miejsce dla refleksji – momentu, w którym technika ustępuje miejsca obrazowi.

Ponieważ praca nad negatywem odbywa się po czasie od wykonania zdjęcia, za każdym razem jest to nowa podróż. Odkrywam na nowo to, co już kiedyś widziałem. Towarzyszy mi muzyka, charakterystyczny zapach chemii, uczucie bycia poza rzeczywistością. W tym innym świecie to ja jestem pierwszym świadkiem pojawienia się obrazu, który do tej pory istniał tylko w ukryciu, w emulsji.

To obrazy, które kiedyś były scenami, miejscami, przedmiotami, ludźmi. To od nich odbiły się fotony, które zostały uwięzione w materiale światłoczułym – i pozostaną tam, aż do fizycznego rozpadu nośnika. Ale czy nadal są tymi miejscami, tymi rzeczami? Nie. Są obrazami. Obrazem, który przekształca fotografowaną rzeczywistość, sprowadza ją do innego wymiaru. To, co ja widziałem, nie musi być tym samym, co zobaczysz Ty. Obraz to zawsze 50% mnie i 50% Ciebie – odbiorcy, który widzi go przez swój własny system odczytywania.

Dlatego fotografowanie to zawsze nowe doświadczenie. Efekt końcowy nie musi odpowiadać oczekiwaniom – i w tym właśnie tkwi jego siła.

Darkroom

The darkroom is an enclosed space without light – or illuminated with light of a specific wavelength – where images are developed. It's a laboratory governed by precise principles and specific procedures. Reality looks different here – it is subordinated to the requirements of the chemical process applied to light-sensitive materials.

The darkroom has clearly defined zones: negative and positive processes, dry and wet areas. Time flows more slowly. I begin to relax. All the obstacles we face outside this place disappear. I am alone. Darkroom work is a solitary occupation – an individual journey toward the image. In the darkroom, the latent image – invisible to the human eye and created by light's action on silver halides – is turned into a visible one through the development process.

Once the negative is developed, I begin working on the positive. It's a slow process toward the intended final result. Nothing can be rushed here. Specific development times must be followed. I work on contrast, on the saturation of light in the image, on the depth of the blacks and the brilliance of the highlights. Test exposure – development – result – correction – acceptable result – exposure of the final print. Sometimes it takes several attempts before a satisfying outcome appears.

Darkroom work is accompanied by a set of essential tools. Each has its specific function, and together they form a coherent system for processing the image.

The enlarger allows me to reframe and resize – I return to the photograph, but now in a different dimension. I choose interchangeable lenses based on the negative format. The safelight emits light at a wavelength safe for photographic paper, and a loupe helps me set focus – once again I decide what will be visible and what will remain out of focus. Depth of field is no longer accidental – it becomes a deliberate choice.

The darkroom timer measures time precisely, but differently than the camera. There I work in fractions of seconds; here, it's about duration – seconds, sometimes minutes. The easel holds the paper in place during exposure to the enlarger's light. Nearby are measuring cylinders for mixing chemicals, a thermometer to control bath temperatures, trays of appro-

priate sizes, tongs for moving wet prints, and another timer for monitoring development time.

After development comes a long rinsing stage – seemingly the least impressive, but in reality crucial for the print's longevity. I use a special washer where, for several dozen minutes – in line with archival standards – water flows through, removing chemical residues from the paper. Darkroom work only ends when I'm certain the image won't deteriorate. The washer hums quietly in the background long after the enlarger light has gone out.

For contact sheets – full negative prints – I use thick, heavy glass plates to press the paper to the film. Other sheets of glass, fitted with clips and a frame, are used for drying prints flat – this prevents the paper from warping and preserves the perfect flatness of the image.

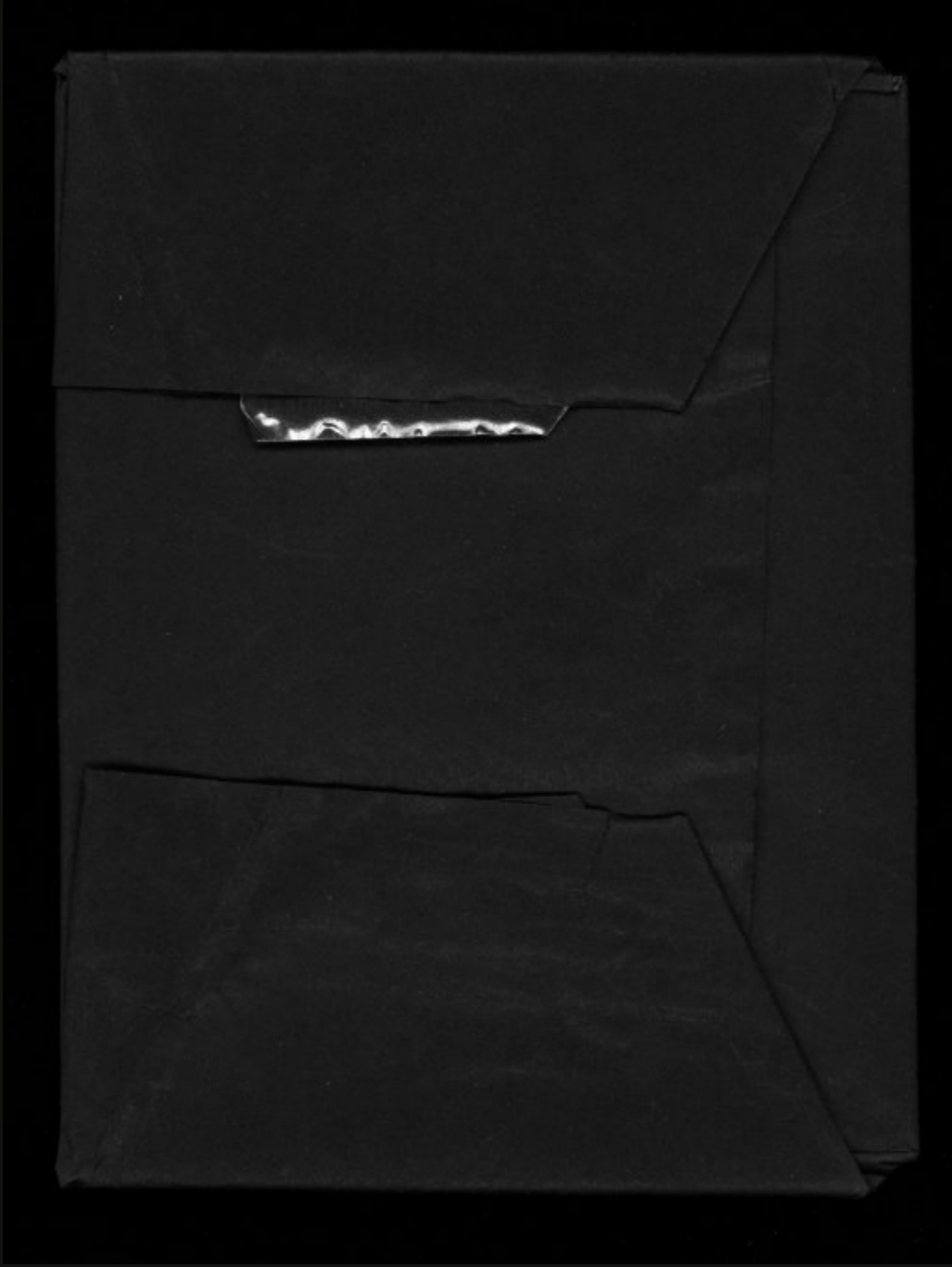
And one more element, often overlooked but essential to me: the chair.

That's where I sit when everything is done. I review the freshly developed prints. I look. I think. Sometimes I return to the enlarger; other times I remain with what has already occurred. The darkroom chair is a place for reflection – a moment when technique gives way to the image.

Because working with a negative happens sometime after the photograph was taken, it becomes a new journey each time. I rediscover what I once saw. I'm accompanied by music, the characteristic smell of chemicals, and the sensation of being outside reality. In this other world, I am the first witness to the appearance of an image that until now existed only hidden in the emulsion.

These are images that were once scenes, places, objects, people. Photons bounced off them and were trapped in the light-sensitive material – and they will remain there until the physical medium decays. But are they still those places, those things? No. They are images. An image transforms the photographed reality, bringing it into a different dimension. What I saw doesn't have to be what you see. An image is always 50% me and 50% you – the viewer, who sees it through your own interpretive system.

That's why photography is always a new experience. The final result doesn't need to match expectations – and that's exactly where its strength lies.



Czas naświetlania staje się punktem wyjścia.

Stół do reprodukcji. Naświetlona czarna kartka błyszczącego papieru fotograficznego – daje głęboką czerń, a jednocześnie odbija światło. Na zdjęciach pojawiają się przez to różne odcienie szarości. Aparat rejestruje światło odbite, co prowadzi do błędów w ekspozycji, zwłaszcza przy rejestracji skrajnych tonów: czerni i bieli.

Biała kula, aparat fotograficzny z obiektywem standardowym, czas naświetlania: jedna sekunda – to punkt wyjścia do refleksji nad czasem ekspozycji i rejestracją obiektu w ruchu.

Zastanawiam się, jak ruch wpływa na obraz: co się dzieje, gdy obiekt porusza się w czasie ekspozycji, a kamera pozostaje nieruchoma? A co, jeśli to kamera się porusza, a obiekt pozostaje nieruchomy? Choć te sytuacje wydają się analogiczne, efekt końcowy różni się znacząco.

W tej pracy powstają obrazy abstrakcyjne. Celowo nie próbujemy sprowadzić ich do wspólnego mianownika. Różne odcienie czerni i bieli kuli sprawiają, że obrazy wymykają się mechanicznym powtórzeniom i schematom fotograficznej rejestracji. Obiekt przestaje być tylko sobą – zaczyna być bytem fotograficznym. Czymś, co istnieje tylko dzięki fotografii, a nie ma odpowiednika w rzeczywistości. Tak działa czas. Jego udział w kreacji jest kluczowy. To właśnie cecha kumulowania czasu wewnątrz aparatu fotograficznego pozwala nadać przestrzeni nowy wyraz.

Technika staje się tu pretekstem. To gra, w której uruchamiane są procesy prowadzące do zmiennych, nieprzewidywalnych rezultatów. Całość funkcjonuje na zasadzie porównania – powstaje zbiór, kolekcja sekwencji ruchu zapisanego w obrazie.

Czas naświetlania to okres, w którym materiał światłoczuły (lub matryca aparatu cyfrowego) jest wystawiony na działanie światła. Nazywany jest także ekspozycją. W przypadku zdjęć odbywa się to za pomocą migawki, a w przypadku kopiowania obrazów – dzięki działaniu zegara lub wycucia fotografa. Może być mierzony niezwykle precyzyjnie (np. elektroniczną migawką), ale bywa też odmierzany intuicyjnie.

Czas ekspozycji zależy od wielu czynników: od intensywności światła, odległości od obiektu, jego barwy i wartości tonalnej, wielkości otworu przysłony, czułości zastosowanego materiału światłoczułego, sposobu wywoływania (w kontekście pracy w ciemni) oraz od zamierzonego efektu – zarówno w fotografii tradycyjnej, jak i cyfrowej.

W pracy fotografa ekspozycja odgrywa rolę kluczową. To ona determinuje charakter i wygląd obrazu. W praktyce stosuje się zarówno ekstremalnie krótkie czasy (np. 1/4000 sekundy), jak i naświetlania trwające wiele godzin – zwłaszcza przy niskim natężeniu światła i pracy z kamerą obscurą wszystkie te zmienne są częścią procesu.

Exposure time becomes the starting point.

A reproduction table. An exposed black sheet of glossy photographic paper – it produces deep black, yet reflects light. This creates various shades of gray in the photographs. The camera registers reflected light, which leads to exposure errors, especially when capturing extreme tones: black and white.

A white sphere, a camera with a standard lens, exposure time: one second – this is the starting point for a reflection on exposure time and the recording of an object in motion.

I wonder how motion affects the image: what happens when the object moves during the exposure, and the camera remains still? And what if the camera moves while the object remains motionless? Though these situations seem analogous, the final effect is significantly different.

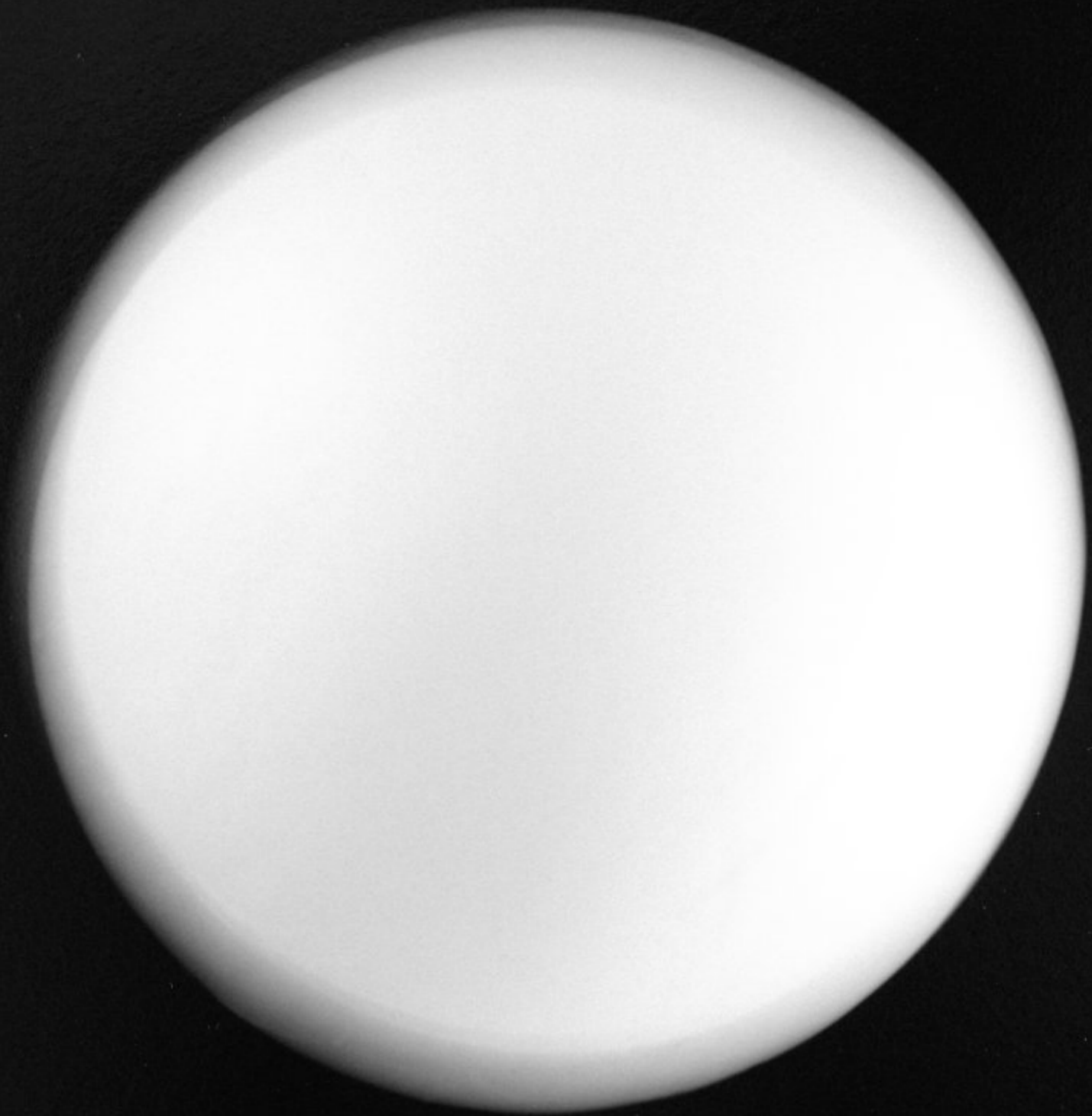
This work produces abstract images. We deliberately avoid reducing them to a common denominator. The various shades of black and white in the sphere make the images escape mechanical repetitions and typical patterns of photographic recording. The object ceases to be just itself – it becomes a photographic being. Something that exists only through photography and has no equivalent in reality. This is how time works. Its role in creation is crucial. It is the ability of the camera to accumulate time that allows it to give space a new expression.

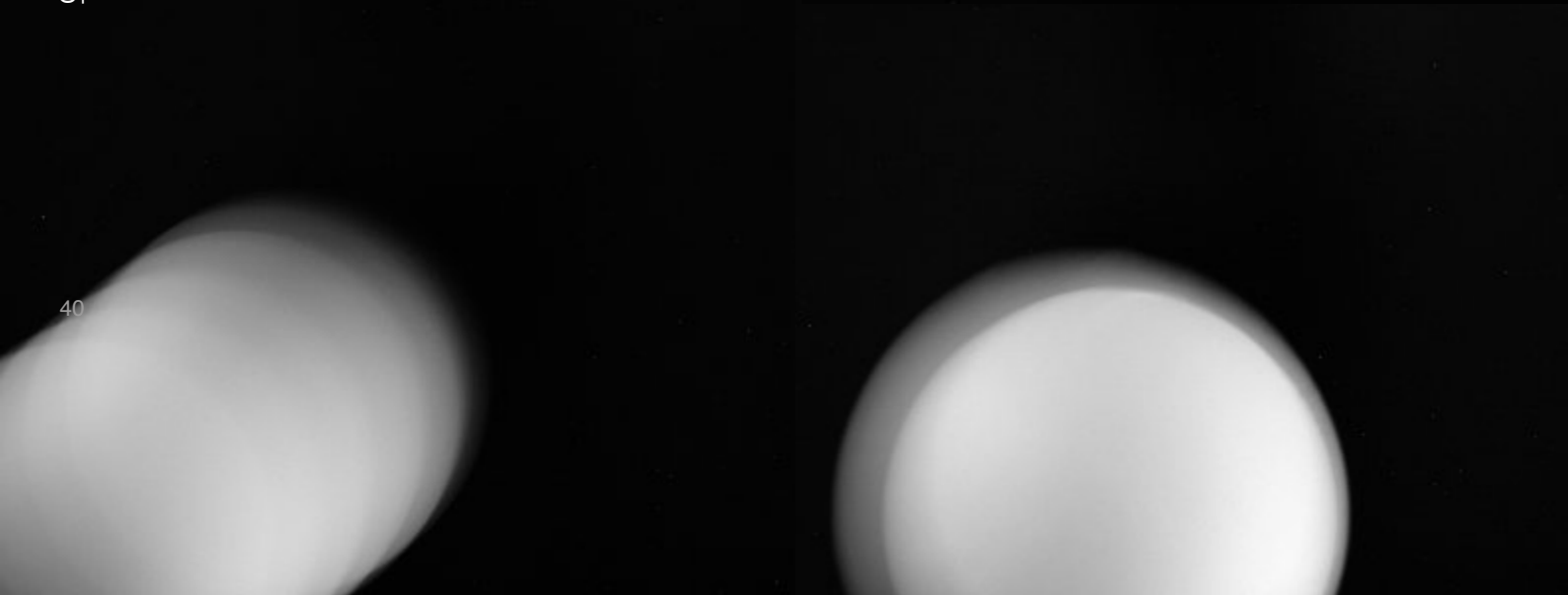
Technique here becomes a pretext. It's a game that triggers processes leading to variable, unpredictable results. The whole functions on the basis of comparison – a set, a collection of motion sequences recorded in images is created.

Exposure time is the period during which the photosensitive material (or the digital camera sensor) is exposed to light. It is also referred to as the exposure. In photography, this is controlled by the shutter; in image printing, it is determined by a timer or the photographer's intuition. It can be measured with great precision (e.g., by an electronic shutter), but it can also be gauged intuitively.

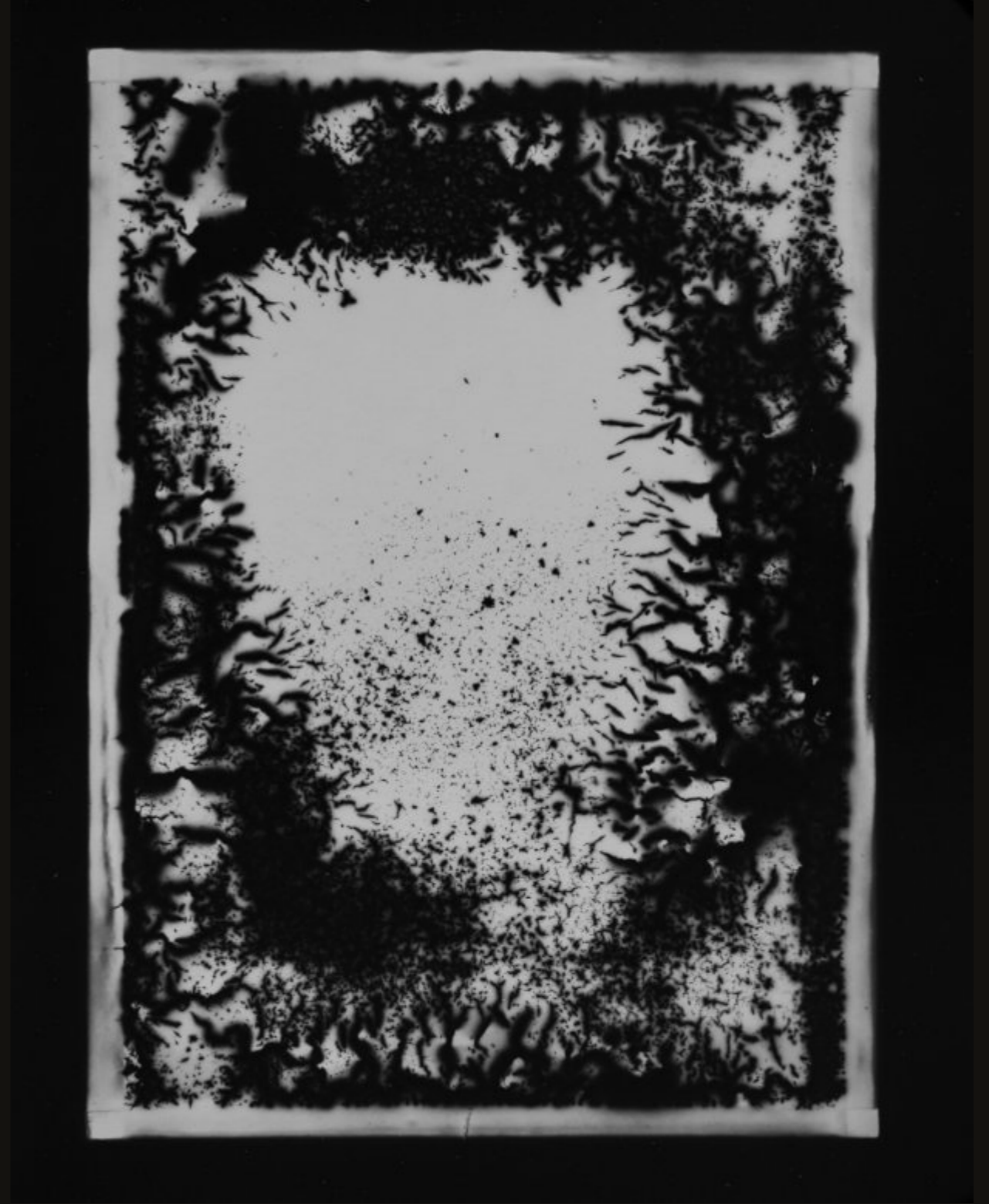
Exposure time depends on many factors: the intensity of light, the distance to the object, its color and tonal value, the size of the aperture, the sensitivity of the photosensitive material used, the development method (in the context of darkroom work), and the intended effect – both in traditional and digital photography.

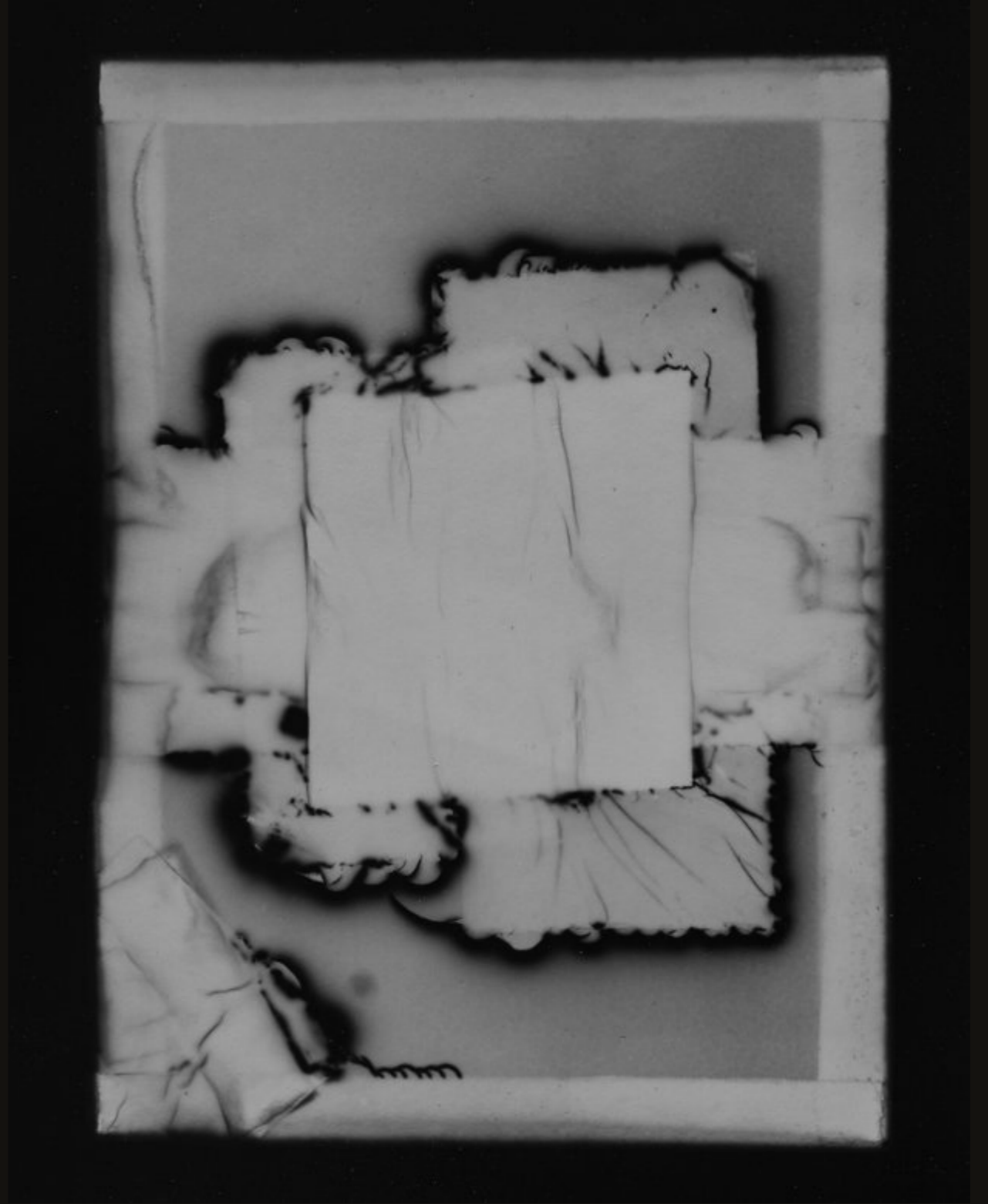
In a photographer's work, exposure is key. It determines the character and appearance of the image. In practice, both extremely short times (e.g., 1/4000 second) and exposures lasting many hours are used – especially when working in low light and with a camera obscura. All these variables are part of the process.

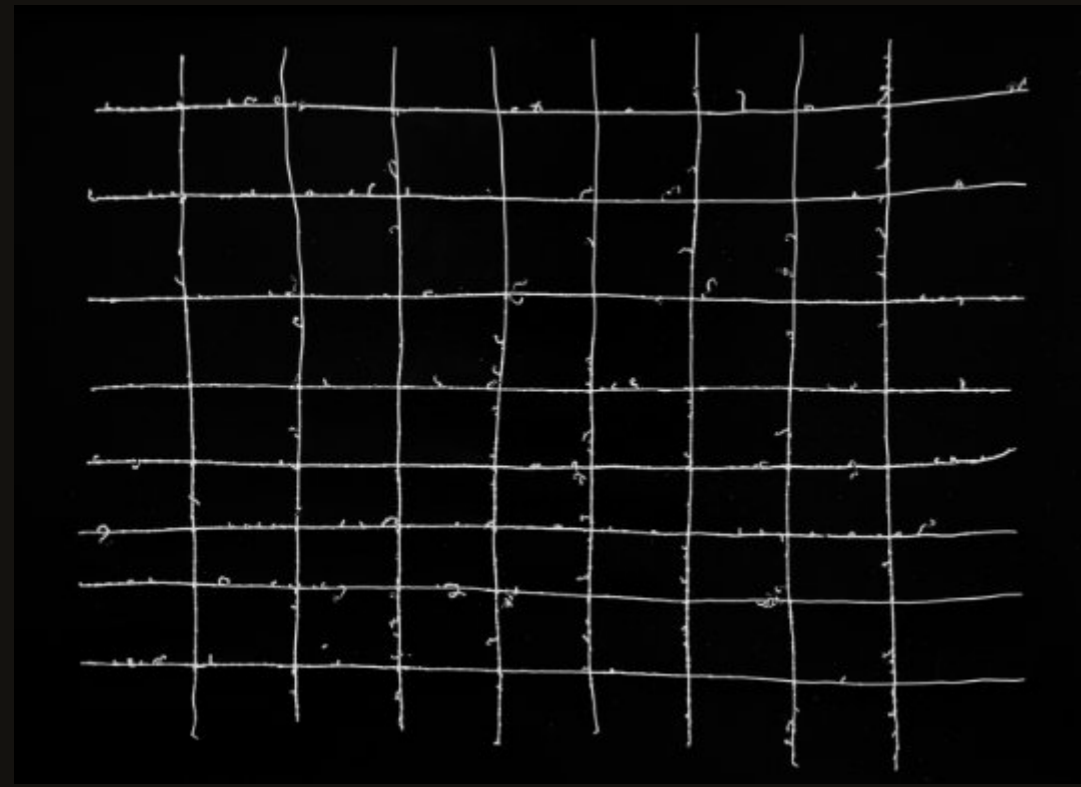




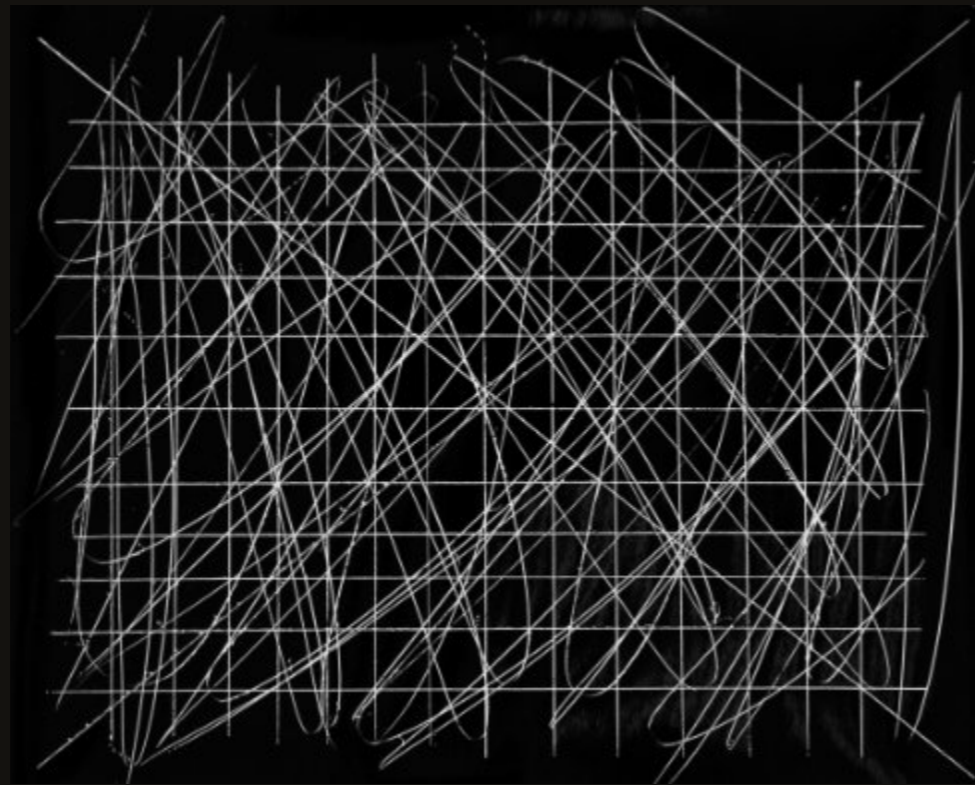




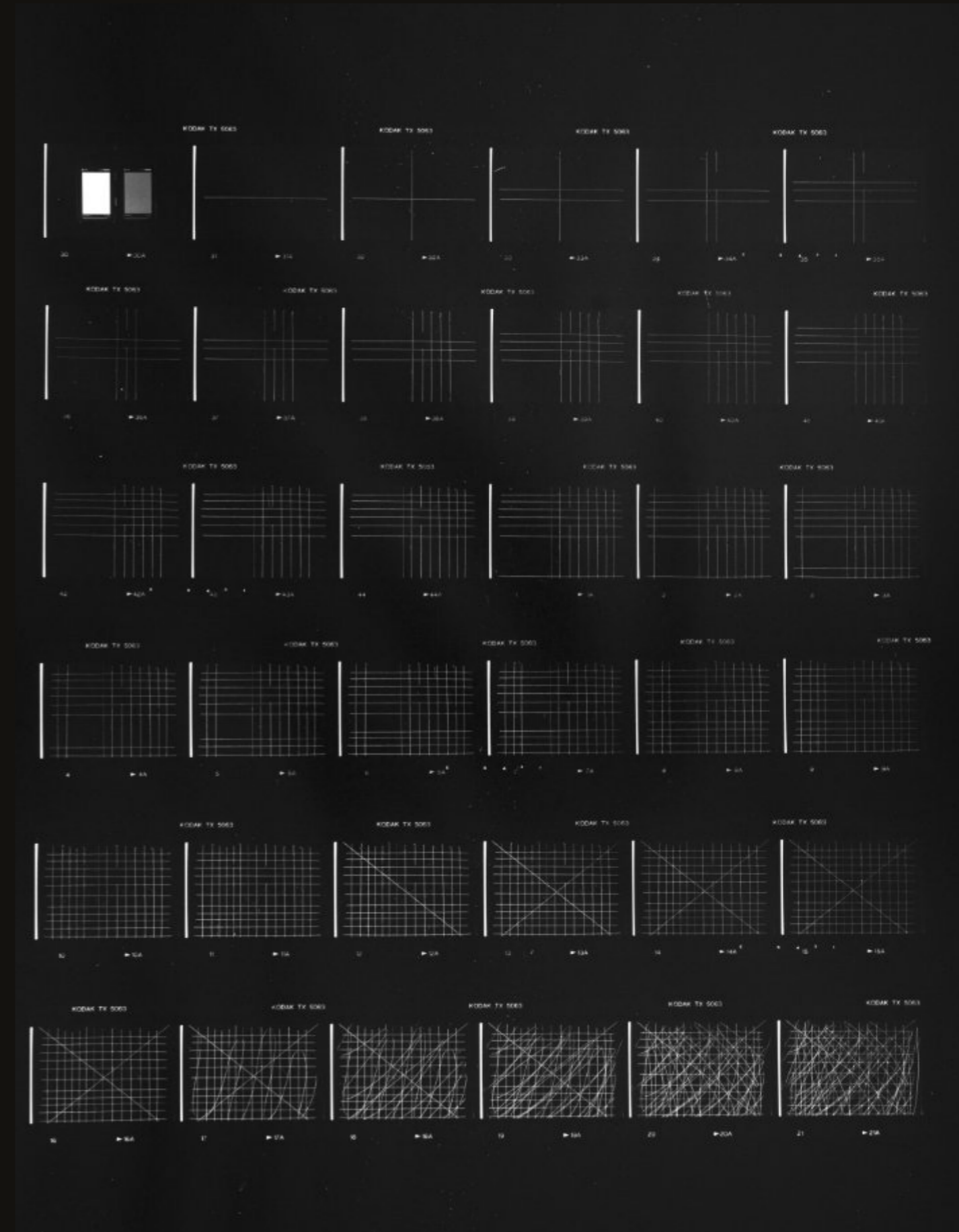




Fotografia analogowa
Analog photography
2022



Cwiczenia o rzeczach i czasie
Exercises on Things and Time



Abstrakcja

Punkt wyjścia.

Obrazy bez treści. Formy abstrakcyjne, pozornie jedynie ozdobne, bez większego znaczenia. Ale czy na pewno?

Okno.

Słoneczny, wiosenny dzień.

Głód obrazów nie gaśnie. Wciąż mnie napędza, męczy. Trudno przestać je robić. Powstrzymuję się, ale to uzależnienie od tworzenia jest głęboko zakorzenione. Muszę kiedyś zrobić sobie przerwę.

W oknie salonu wisi kryształ. Przez jego powierzchnię przechodzi ostre światło – to samo, które kilka lat wcześniej wygenerowało jeden z moich obrazów. Spektrum barwne, banalne i zarazem fascynujące. Efekt pryzmatu.

Podobne zjawiska pojawiają się na krawędziach otworu w camera obscura, albo gdy mrużę oczy. Tam jednak nic się nie rejestruje, obrazy są chwilowe. Może to lepiej?

Po pokoju rozlewają się świetliste plamy. Prowokują do interakcji. Wchodzę w nie. Zaczynam szukać czegoś, co mogę przekształcić w fotografię. Aparat zmienia sytuację. Transferuje to, co widzę, do innego wymiaru.

Zaczyna się gra: ostrość – jej brak – głębia światła. A potem cyfrowa obróbka, korekcja, wywołanie RAW-a w Lightroomie. Obraz się pojawia, skala znaczeń się zmienia. Nakładam warstwy, przekształcam, mieszam. Wracam do punktu wyjścia.

Proces raz rozpoczęty wyzwala kolejne gesty. Fascynujące, jak ciało i aparat współpracują. Ruch, impuls, decyzja. Łańcuch zdarzeń, który prowadzi do obrazu, który teoretycznie nie powinien powstać.

Dlaczego robię te abstrakcyjne zdjęcia?

Dlaczego je zauważam właśnie teraz?

Kiedyś ich nie zauważałem. Później ich unikałem – wydawały mi się obce, nie moje.

A dzisiaj?

Czy są moje?

Czy może należą do samego medium, a ja jestem tylko jego operatorem? Kimś, kto przenosi nieuchwytną treść z miejsca na miejsce dźwiękiem obrazów, których nie do końca rozumiem.

Abstrakcja w fotografii ma szczególny status. W odróżnieniu od malarstwa, które uwolniło się od przedstawienia już ponad sto lat temu, fotografia przez długi czas pozostawała

medium „przywiązany do rzeczywistości”. Tym bardziej fascynujące jest obserwowanie, jak obraz fotograficzny może się od niej oderwać – nie przez manipulację, ale przez subtelne przesunięcia, przez gest, światło, decyzję.

Te fotografie nie dokumentują świata. One dokumentują moment widzenia, stan percepcji. Nie przedstawiają rzeczy, ale sposób ich dostrzegania. Abstrakcja nie jest tu ucieczką od rzeczywistości, lecz wejściem w jej głębszy wymiar, poza nazwę, poza funkcję, poza oczywistość.

W tym sensie aparat przestaje być tylko narzędziem rejestracji. Staje się partnerem, współuczestnikiem procesu. A fotograf staje się kimś w rodzaju medium.

Kręgi z wnętrza aparatu

Czasami obrazy powstają zupełnie niezamierzenie – przez niedopatrzenie, przypadek, błąd. W tym przypadku przyczyną była skrajnie niedoświetlona klatka w formacie DNG. Robię zdjęcia niemal codziennie i zdarza mi się popełnić błąd ekspozycji – czasem aż skandaliczny. Ale wiem, że pod warstwą ciemności może czaić się coś. Niespodzianka. Obraz, który wcześniej nie był możliwy do zauważenia.

W fotografii incydenty zdarzają się częściej niż w innych dziedzinach sztuki. I – co ciekawe – bywają ciekawsze niż pierwotnie zamierzony efekt. Tak było tym razem. Sam aparat – Ricoh GXR – wygenerował punkt wyjścia do dalszego działania. Zaczęły pojawiać się koncentryczne kręgi: echo soczewek, światła odbitego we wnętrzu obiektywu, zjawisko niewidoczne przy prawidłowej ekspozycji. I tu pojawia się pytanie: czy to wciąż fotografia, czy już grafika komputerowa?

Zostają przy swoim – to fotografia. Nawet jeśli obraz powstał na warstwach cyfrowych, przy użyciu sensora, obiektywu i algorytmów aparatu, a potem przetwarzany był w komputerze – wciąż uważam, że źródłem jest światło. To światło utworzyło ten obraz. A fotografia, w swojej najgłębszej istocie, jest zapisem światła.

To, co widzę, traktuję jako fotograficzne wnętrze aparatu – ukryty pejzaż jego konstrukcji, odbicia soczewek, których normalnie nie da się zobaczyć. Czasem to, co niewidoczne, okazuje się najbardziej zaskakujące. Fotograf, który to zauważy, nie powinien tego ignorować. Idę więc za impulsem i tworzę kolejne wariacje. Każda kopia jest inna – przetworzona, zmieniona, ale wywiedziona z tej samej nieoczekiwanej chwili.

Wiem, gdzie jestem jako twórca. Znam swoje narzędzia, lubię precyzję i przewidywalność. Ale jednocześnie lubię, gdy to, co techniczne i „błędne”, potrafi się nagle stać początkiem nowego obrazu. Nie traktuję tego jako awarii czy niepowodzenia – przeciwnie, to zaproszenie do dalszej pracy.

The Abstract

Images without content. Abstract forms, seemingly only decorative, without deeper meaning. But are they really?

Window.

A sunny spring day.

The hunger for images doesn't fade. It still drives me, torments me. It's hard to stop making them. I hold myself back, but this addiction to creating is deeply rooted. I'll need to take a break someday.

There's a crystal hanging in the living room window. Sharp light passes through its surface – the same light that, years earlier, generated one of my images. A spectrum of colors, banal yet fascinating. The prism effect.

Similar phenomena appear on the edges of a camera obscura opening, or when I squint. But there, nothing is recorded – the images are fleeting. Maybe that's better?

Light patches spread across the room. They provoke interaction. I enter them. I start looking for something I can transform into a photograph. The camera changes the situation. It transfers what I see to another dimension.

A game begins: sharpness vs. absence of depth of light. Then comes digital editing, correction, RAW development in Lightroom. The image appears, the scale of meaning changes. I apply layers, transform, mix. I return to the starting point.

Once started, the process triggers further gestures. It's fascinating how the body and the camera cooperate. Movement, impulse, decision. A chain of events leading to an image that, theoretically, shouldn't exist.

Why do I make these abstract photographs?

Why do I notice them now?

I didn't use to notice them. Later, I avoided them – they felt alien, not mine.

And today?

Are they mine?

Or do they belong to the medium itself, and I'm merely its operator? Someone who transfers elusive content from place to place – a crane for images I don't fully understand.

Abstraction in photography holds a special status. Unlike painting, which broke free from representation over a hundred years ago, photography remained a medium “bound to reality” for a long time. That's what makes it so fascinating to observe how a photographic image can detach from reality

– not through manipulation, but through subtle shifts, through gesture, light, decision.

These photographs don't document the world. They document a moment of seeing – a state of perception. They don't depict things, but the way they are perceived. Abstraction here is not an escape from reality, but an entry into its deeper dimension – beyond name, beyond function, beyond obviousness.

In this sense, the camera stops being just a recording tool. It becomes a partner – a co-participant in the process. And the photographer becomes a kind of medium – an intermediary.

Circles from inside the camera

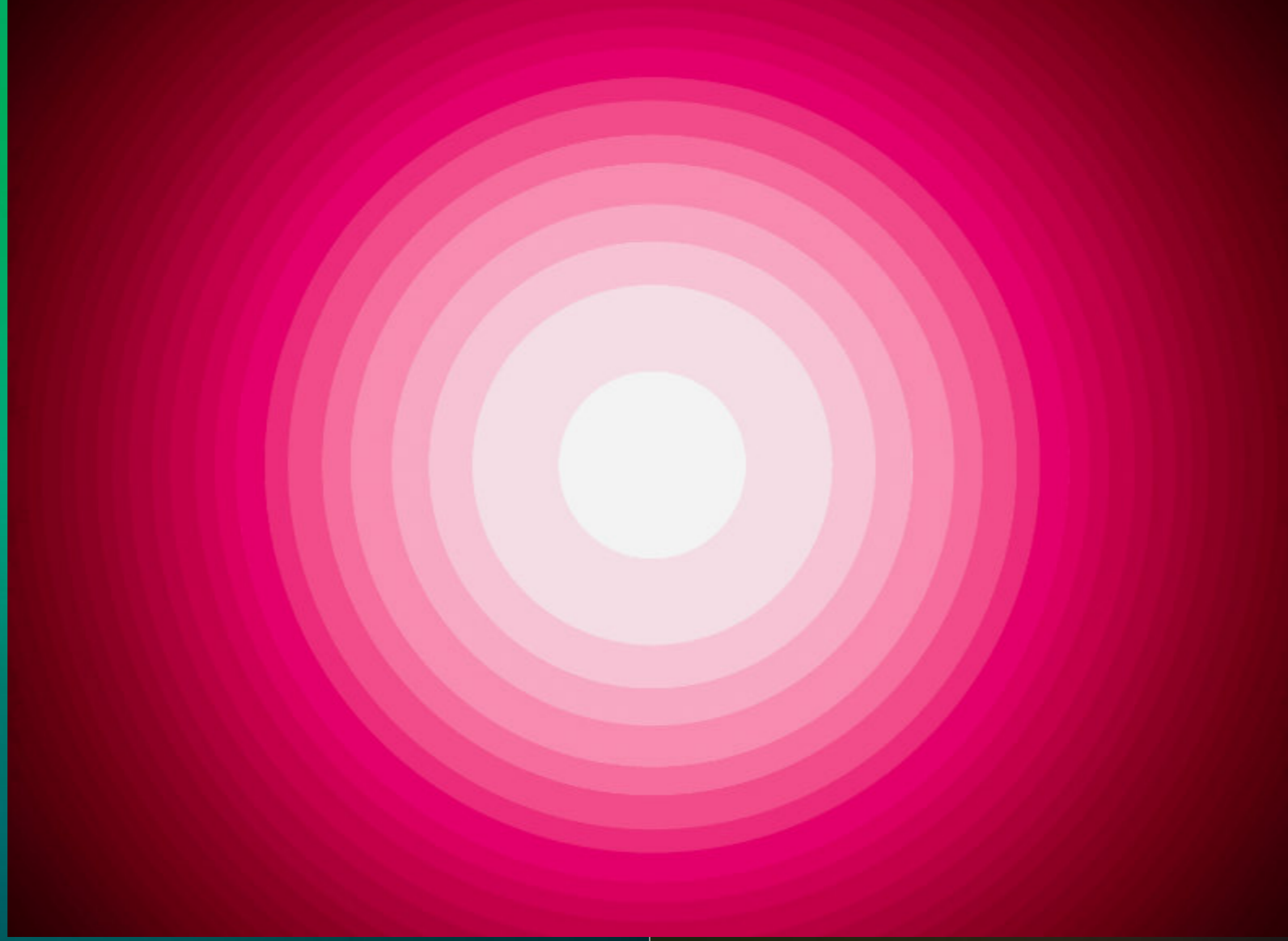
Sometimes images are created completely unintentionally – through oversight, chance, error. In this case, the cause was a severely underexposed DNG frame. I take photos nearly every day, and sometimes I make exposure mistakes – occasionally quite scandalous. But I know that under the layer of darkness something might be hiding. A surprise. An image that wasn't previously visible.

In photography, incidents happen more often than in other art forms. And – interestingly – they can be more compelling than the originally intended effect. That was the case this time. The camera itself – a Ricoh GXR – generated the starting point for further work. Concentric circles began to appear: echoes of the lenses, light reflected inside the lens barrel, a phenomenon invisible at correct exposure. And here the question arises: is this still photography, or already computer graphics?

I stay with my conviction – it's photography. Even if the image was created on digital layers, using a sensor, a lens, and the camera's algorithms, and then processed on a computer – I still believe the source is light. It was light that created this image. And photography, in its deepest essence, is a recording of light.

What I see, I treat as the photographic interior of the camera – a hidden landscape of its construction, the reflections of lenses that are normally invisible. Sometimes what's unseen turns out to be the most surprising. A photographer who notices this shouldn't ignore it. So I follow the impulse and create further variations. Each copy is different – transformed, changed, but derived from that same unexpected moment.

I know where I stand as a creator. I know my tools, I like precision and predictability. But at the same time, I like when what's technical and “wrong” can suddenly become the beginning of a new image. I don't treat it as a malfunction or failure – on the contrary, it's an invitation to keep working.



Toy camera

Mały, tani, plastikowy aparat fotograficzny. Kupiłem go – dla mojego dwuletniego syna. Taki odruch fotografa-taty, który nie potrafi się powstrzymać. Ale mam do tego dystans. Nie zamierzam „hodować” kolejnego fotografa – chcę tylko pokazać możliwość, otworzyć drzwi. Tylko człowiek, który sam stanowi o swoim życiu, jest w stanie naprawdę je przeżywać.

Aparat okazał się kompletnie bezużyteczny – bateria działa pięć minut, jakość jest żalosna. Dziecko szybko traci zainteresowanie. A jednak... W tej całej dramatycznej sytuacji śmieci elektronicznych, które nam się wciska, jest coś znaczącego. Wiem – granica między tym, co jeszcze akceptujemy, a tym, co jest już żartem, jest bardzo cienka. Ale przecież pierwsze aparaty w telefonach oferowały podobnie egzotyczny, niskiej jakości obraz. Dziś, w epoce perfekcyjnych przetworników i doskonałego odwzorowania, właśnie taki obraz – nieostry, niedoskonały, rozpadający się – potrafi być najciekawszy.

Czasami udaje się zrobić coś w miarę poprawnego, ale nikt nie nazwie tego „dobrym” zdjęciem. I dobrze. Gustaw ma się oswojać z obrazem, patrzeć po swojemu, czysto. I tak się dzieje. Ale jednocześnie fotografia staje pomiędzy nim a światem. Mówi swoje. Daje coś, co jest niespodzianką. Obraz dziwny, pęknięty, rozedrgany, nieprzetworzony do końca. I przez to – prawdziwy. Nie udaje czegoś innego, nie chce być lepszy niż jest. To jest intrygujące.

Powstaje z tego zestaw. Nasz zestaw. Częściowo twórcą jest Gustaw, częściowo ja. Nie przypisuję sobie praw autorских do tego, co się wydarzyło. Przypisuję je medium – aparatowi i sytuacji. Temu dziwnemu, tandetnemu urządzeniu, które nagle potrafi pokazać coś bardzo prawdziwego. Czy to są nasze fotografie? Czy to są fotografie aparatu? Gdyby nasze koty potrafiły nacisnąć spust migawki łapką – mogłyby stworzyć równie ciekawe obrazy.

To jest efekt współpracy. Akceptacji przypadku. Skorzystania z możliwości. Obraz jest wynikiem interakcji: człowieka, sytuacji, otoczenia i maszyny. Kto naciska migawkę? Ja? Instynkt? Dziecko? Kamera? Przypadek? A może wszystko naraz? To, co otrzymuję, intryguje mnie swoją surowością, prostotą, czasem abstrakcją. Ale pozostaje fotografią – choćby była nią tylko na granicy.

Toy Camera

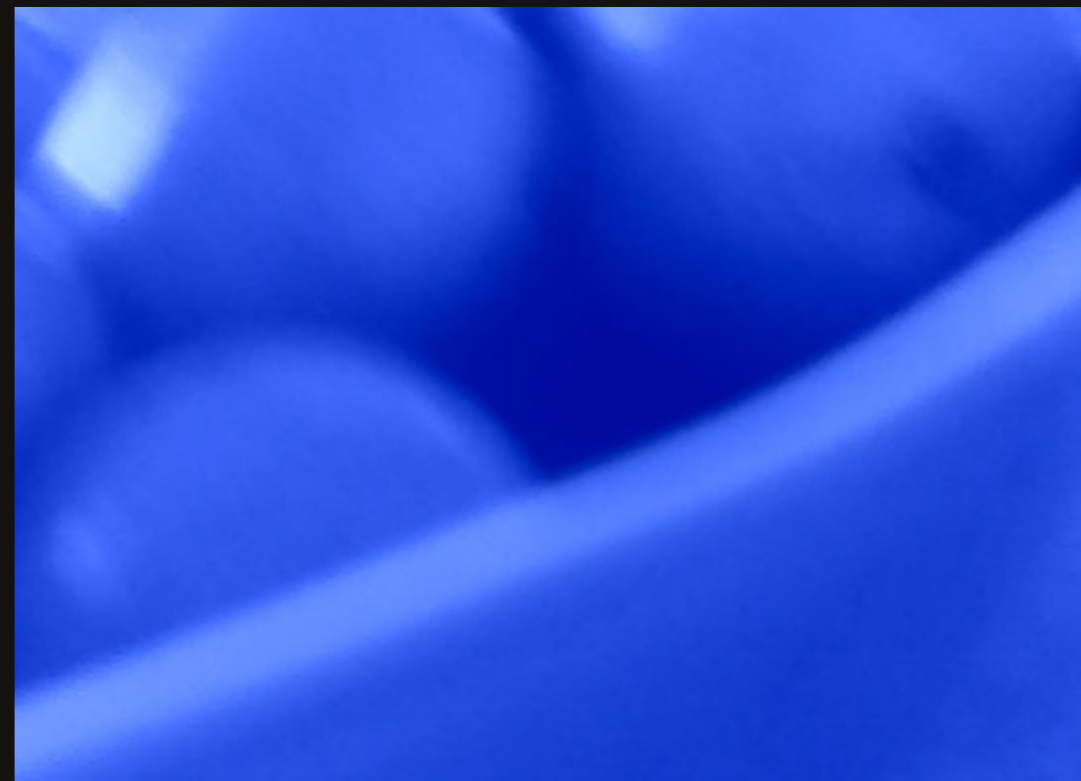
A small, cheap, plastic camera. I bought it – for my two-year-old son. A reflex of a photographer-father who just can't help himself. But I keep a healthy distance. I'm not trying to "raise" another photographer – I just want to show him the possibility, to open a door. Only a person who makes their own choices can truly live their life.

The camera turned out to be practically useless – the battery lasts five minutes, the image quality is pitiful. My child quickly lost interest. And yet... In this whole dramatic situation of electronic waste being pushed on us, there's something meaningful. I know – the line between what's still acceptable and what's already a joke is very thin. But those early phone cameras offered similarly exotic, low-quality images. Today, in an era of perfect sensors and flawless reproduction, it's precisely that kind of image – blurry, flawed, falling apart – that can be the most interesting.

Sometimes something reasonably acceptable comes out of it, but no one would call it a "good" photo. And that's fine. Gustaw is getting used to images, looking in his own way, purely. And that's what matters. But at the same time, photography comes between him and the world. It speaks its own language. It offers something surprising. A strange image – fractured, shaky, unfinished. And therefore – real. It doesn't pretend to be something else, doesn't try to be better than it is. That's what makes it intriguing.

A set begins to emerge. Our set. Partly created by Gustaw, partly by me. I don't claim authorship over what happened. I attribute it to the medium – the camera and the situation. To that strange, cheap device that suddenly manages to reveal something very true. Are these our photographs? Or the camera's? If our cats could press the shutter button with their paws – they might create equally interesting images.

It's the result of collaboration. Of accepting chance. Of taking an opportunity. The image is the outcome of interaction: between a person, a moment, the surroundings, and a machine. Who presses the shutter? Me? Instinct? The child? The camera? Coincidence? Maybe all of them at once? What I get intrigues me with its rawness, its simplicity, sometimes even its abstraction. But it remains photography – even if only barely.





2019/01/01 12:47:16

Fotografowanie to zawsze opowiadanie się po jakiejś stronie. To wybór, decyzja, czasem decydujący moment, a czasem poszukiwanie złotego środka. Niekiedy jest to również złamanie zasad, by wywołać inne wrażenie. Zawsze jesteśmy w jednym miejscu, ale pokazujemy inne miejsce – każdy patrzy na świat ze swojej perspektywy. A czasami nawet delikatna zmiana perspektywy sprawia, że obraz zmienia się diametralnie.

Fotografowanie to akt świadomego wyboru: co pokazać, a co pominąć. Zawsze w obrazie obecna jest niewidoczna strona – strona fotografa, jego intencje i wrażliwość. To fascynujące, jak różne osoby mogą postrzegać ten sam fragment świata. Czy fotografia wciąga Cię w ten sam sposób, co mnie? Każde zdjęcie ma dwie strony: jedną, którą widzimy i drugą, która zawsze pozostaje owiana tajemnicą.

Prawie nigdy nie dokonujemy zapisu tego, co jest za obiektywem, ponieważ wybór padł na inne miejsce. Jednak ta "niewidoczna strona" jest integralną częścią zdjęcia, ponieważ to ona determinuje sposób, w jaki kadr został uchwycony. Często przypadek decyduje o tym, co znajdzie się w kadrze. Fotografowanie jest sztuką balansowania między kontrolą a nieprzewidywalnością, między zamierzeniem a przypadkiem. A to właśnie przypadkowe elementy mogą czasem nadać zdjęciu unikalny charakter.

Losowość odgrywa w fotografii istotną rolę: najlepsze kadry często są wynikiem niespodziewanych zdarzeń, chwil, które nigdy się nie powtórzą. Każde zdjęcie jest fragmentem większej rzeczywistości, a to, co zostaje pominięte, również ma znaczenie. Fotografia to medium, które zawsze prowadzi do nowych odkryć, zarówno dla fotografa, jak i dla odbiorcy.

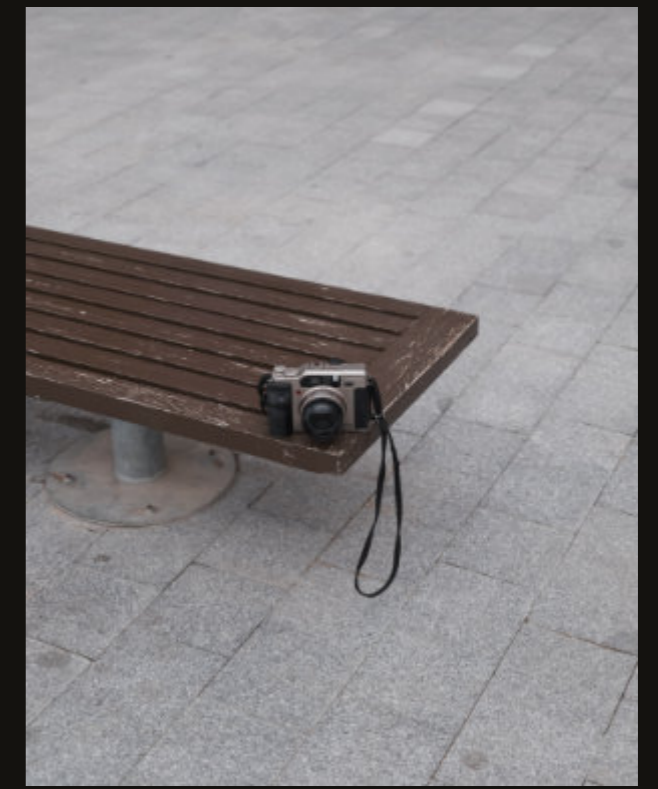
Photography is always about taking a side. It's a choice, a decision, sometimes a decisive moment, sometimes a search for balance. Occasionally, it's about breaking the rules to evoke a different feeling. We are always in one place, but we show another – everyone sees the world from their own perspective. And sometimes even a slight change of perspective drastically changes the image.

Photography is an act of conscious choice – we choose what to show and what to leave out. There is always an invisible side in the image – the photographer's side, their intention and sensitivity. It's fascinating how different people can perceive the same fragment of the world – and does photography captivate you in the same way it does me? Every photo has two sides – the one we see and the one that always remains shrouded in mystery.

We almost never record what's behind the camera, because the choice fell elsewhere. Yet this "invisible side" is an integral part of the image, as it determines how the frame was captured. Often, it's chance that decides what ends up in the photo. Photography is the art of balancing between control and unpredictability, between intention and accident. And it's the random elements that sometimes give a photograph its unique character.

Randomness plays a vital role in photography – the best frames often result from unexpected events, moments that will never repeat. Every photograph is a fragment of a greater reality, and what is left out also matters. Photography is a medium that always leads to new discoveries – both for the photographer and for the viewer.





Losowość odgrywa w fotografii istotną rolę najlepsze kadry często są wynikiem niespodziewanych zdarzeń, chwil, które nigdy się nie powtórzą. Każde zdjęcie jest fragmentem większej rzeczywistości, a to, co zostaje pominięte, również ma znaczenie. Fotografia to medium, które zawsze prowadzi do nowych odkryć, zarówno dla fotografa, jak i dla odbiorcy.

Randomness plays a vital role in photography – the best frames often result from unexpected events, moments that will never repeat. Every photograph is a fragment of a greater reality, and what is left out also matters. Photography is a medium that always leads to new discoveries – both for the photographer and for the viewer.





Widzenie

Fotograf nigdy nie przestaje widzieć fotograficznie.

Co to właściwie oznacza?

Na początku każdego procesu fotograficznego stoi obraz – a właściwie myślenie obrazem. Czy obraz pojawia się jeszcze zanim sięgniemy po aparat? Tak. Najpierw widzę, dopiero potem sięgam po aparat i dokonuje aktu przejścia obrazu.

Czasem jednak to, co widzę, i to, co zostaje zapisane, zaczyna się rozjeżdżać – ze względu na ilość szczegółów, które pojawiają się po drodze i modyfikują pierwotne założenie. Ale fundament pozostaje ten sam: widzenie jest pierwsze. Widzę ogniskową standardową. Mam przed sobą świat w trzech wymiarach. Jednak gdy używam szerokokątnego obiektywu, perspektywa zmienia się natychmiast – zostaje niejako oddalony od sceny, a cały świat zostaje spłaszczony do dwóch wymiarów płaszczyzny obrazu.

Elementy, które istniały w przestrzeni, teraz wirują obok siebie, zawieszane na cienkiej granicy głębi ostrości i intensywności światła. To, jak te elementy zostaną połączone, zależy od wyboru fotografa. Świadome operowanie takimi parametrami jak: światło, ogniskowa, odległość od obiektu, głębia ostrości czy czas naświetlania pozwala na pełną kontrolę nad tym, co powstaje. Brak tej kontroli skutkuje obrazem przypadkowym – często rozczarowującym, bo nie oddającym tego, czego byliśmy świadkami.

Czasem słyszę zdanie: „Tam naprawdę nie było co fotografować”. Ale przecież zawsze jest coś. To tylko kwestia dostrojenia naszego zmysłu widzenia do właściwego obszaru poszukiwań. Czasem rzeczy banalne, ulotne, niedostrzegalne – zyskują sens dopiero w trakcie fotografowania. Skromna informacja wejściowa, za sprawą odpowiednio dobranych parametrów technicznych, może stać się bogatym wizualnym komunikatem.

Każdy z parametrów ma wpływ na pozostałe. Jakakolwiek zmiana jednego z nich – zmienia cały układ. To, co trafia na końcu na materiał światłoczuły czy matrycę, jest więc wynikiem szeregu decyzji i ich wzajemnych powiązań. To dlatego tak ważne jest praktyczne zrozumienie i przetestowanie mechanizmów kontroli obrazu.

Weźmy dwie sceny zbudowane na tej samej ulicy. Do pierwszej fotografii używam standardowego obiektywu i rejestruję ją dokładnie tak, jak ją widzę: światło, głębia, faktura

– wszystko zachowuje proporcje znane z codziennego doświadczenia. W drugim przypadku sięgam po szeroki kąt, zbliżam się do powierzchni bruku, co sprawia, że ulica staje się przestrzenią abstrakcyjną. Granica pomiędzy dokumentacją a interpretacją zostaje przesunięta. Obie fotografie są „prawdziwe”, ale każda z nich opowiada o czymś innym.

Widzenie fotograficzne nie ogranicza się do wzroku. To również intuicja, doświadczenie, wrażliwość na rytm, światło, teksturę, ciszę lub chaos sceny. Fotograf uczy się wyczuwać moment – ten trudny do opisanego stanu, w którym wszystkie elementy się dopełniają. Decyzje techniczne, choć racjonalne, często są podszyte emocjami.

Przypadek w fotografii nie musi być pomyłką. Może prowadzić do odkryć. Czasem właśnie brak kontroli, minimalne przesunięcie, błąd światłomierza – otwierają nowe perspektywy i prowadzą do świadomej zmiany kierunku pracy. Edukacja fotograficzna powinna także uczyć otwartości na takie nieprzewidziane rezultaty.

Role nauczyciela fotografii nie jest przekazanie gotowych recept, ale wprowadzenie studentów w proces – uważności, eksperymentu, obserwacji i refleksji. Kluczowe staje się umożliwienie im zrozumienia, jak obraz działa, jak go konstruować i jak używać techniki jako narzędzia, a nie celu. Aparat fotograficzny nie zastępuje myślenia – on je materializuje. Zadaniem edukacji jest pomóc studentom w dostrojeniu własnego sposobu widzenia do świadomego użycia narzędzi, które ten obraz kształtują.

Wszystkie zasady są istotne i przydatne do prostych i bezpośrednich realizacji. Również formy dokumentalne potrzebują technicznej dyscypliny. Opanowanie tych reguł prowadzi jednak do zawężenia pola działania do kilku parametrów stosowanych wymiennie, w zależności od potrzeb. Uzyskanie pełnej świadomości używania techniki wyzwala proces twórczy i pozwala na łamanie zasad na każdym etapie jego powstawania. To właśnie spontaniczne działanie, poparte wiedzą i świadomą nonszalancją, prowadzi do najbardziej intrygujących rezultatów.

Bo w gruncie rzeczy... w fotografii nie ma żadnych zasad. Są tylko możliwości.

Seeing

A photographer never stops seeing photographically.

What does that actually mean?

At the beginning of every photographic process stands the image – or rather, image-thinking. Does the image appear before we even pick up the camera? Yes. First I see, then I reach for the camera and perform the act of claiming the image.

But sometimes what I see and what is captured begin to diverge – because of the many details that appear along the way and modify the original concept. Still, the foundation remains the same: seeing comes first. I see with a standard focal length. I have the three-dimensional world in front of me. But when I use a wide-angle lens, the perspective shifts instantly – it's pulled away from the scene, and the world becomes compressed into the two-dimensional plane of the image.

Elements that existed in space now swirl beside each other, suspended on the thin line between depth of field and intensity of light. How these elements come together depends on the photographer's choices. The conscious manipulation of such parameters as: light, focal length, distance to subject, depth of field, and exposure time enables full control over the outcome. The absence of such control results in a random image – often disappointing, because it doesn't reflect what we actually witnessed.

Sometimes I hear someone say: “There was really nothing to photograph there.” But there always is something. It's just a matter of tuning our visual sense to the right frequency. Sometimes banal, fleeting, imperceptible things gain meaning only through the act of photographing. A humble input, through carefully chosen technical parameters, can become a rich visual message.

Each parameter affects the others. Any change to one alters the whole system. What ultimately ends up on the photosensitive material or sensor is thus the result of a series of decisions and their interrelations. That's why practical understanding and testing of the mechanisms that control the image is so important.

Take two scenes: the same street. In the first photo I use a standard lens and record it exactly as I see it: light, depth,

texture – everything holds the proportions familiar from everyday experience. In the second, I use a wide-angle lens and move closer to the cobblestones, making the street into an abstract space. The boundary between documentation and interpretation shifts. Both photographs are “true,” but each tells a different story.

Photographic seeing isn't limited to sight. It's also intuition, experience, sensitivity to rhythm, light, texture, silence or chaos in the scene. The photographer learns to sense the moment – that hard-to-describe state where everything aligns. Technical decisions, though rational, are often laced with emotion.

Chance in photography doesn't have to be a mistake. It can lead to discovery. Sometimes a lack of control, a slight shift, a misreading of the light meter – opens new perspectives and leads to a conscious change of direction. Photography education should also teach openness to such unexpected results.

The role of the photography teacher is not to provide ready-made solutions, but to introduce students to the process – of attentiveness, experimentation, observation, and reflection. The key is helping them understand how the image works, how to construct it, and how to use technique as a tool, not as an end. The camera doesn't replace thinking – it materializes it. The task of education is to help students tune their way of seeing to the conscious use of tools that shape the image.

All the rules are important and useful for straightforward execution. Even documentary forms require technical discipline. But mastering these rules eventually leads to narrowing the field – to a handful of parameters used interchangeably as needed. Achieving full awareness of how to use technique liberates the creative process and allows for breaking the rules at every stage of image-making. It's that spontaneous action, backed by knowledge and conscious irreverence, that leads to the most intriguing results.

Because in the end... in photography, there are no rules.

Only possibilities.

Przypadek

Przypadek, czyli o zdarzeniach, które dzieją się same.

Są fotografie zaplanowane są fotografie, które się zdarzają.

Nie wiadomo do końca, kto je robi. Fotograf, przypadek, światło?

Czym jest „piękny wypadek”, który przytrafia się fotografowi podczas robienia zdjęć? Czasem jest katastrofą – ułamaną klatką, błędem ustawienia, brakiem ostrości. Innym razem staje się tym, co nagle zmienia przewidywalne, pozornie zwyczajne przedstawienie rzeczywistości w coś intrygującego, niepokojącego, nie pozwalającego przejść obok w ciszy.

To, co wydarza się w fotografii, rozgrywa się równolegle na wielu poziomach fizycznych, emocjonalnych, intelektualnych – wszystkie te warstwy spotykają się w jednym miejscu: w płaskiej, dwuwymiarowej przestrzeni obrazu. Obrazu, który zawiera w sobie zapis świata trójwymiarowego – choć jeszcze przed chwilą nie był obrazem, lecz zaledwie fragmentem rzeczywistości przed obiektywem.

Fotograf wybiera tak mu się przynajmniej wydaję kadr, moment, światło. Ale jego kontrola jest tylko częściowa. Działa do pewnego momentu. Dobry technicznie fotograf potrafi utrzymać pełną kontrolę – wykonuje obrazy doskonale, wyważone, poukładane. Ale często też przewidywalne. Nudne.

Inny fotograf mniej uporządkowany, bardziej otwarty na chaos i niedoskonałość – może za sprawą sekwencji nieplanowanych zdarzeń uzyskać obraz niepowtarzalny. Poruszający. Powstały na styku kontroli i wolności. Taki, który mógł wydarzyć się tylko raz i teraz. Jak cud „decydującego momentu”, o którym pisał Henri Cartier-Bresson, a potem kolejni wielcy obserwatorzy, łapiący intuicyjnie to, co objawia się przed ich obiektywem i znika chwilę później.

Fotografia to medium pozornie demokratyczne – rejestruje wszystko z tą samą intensywnością: to, co ważne, i to, co banalne. To, co piękne, i to, co przeciętne. Przypadek w takim medium nie jest zakłóceniem, ale integralnym elementem – potrafi nadać zdjęciu wyjątkową jakość. Niektóre fotografie, które dziś uznajemy za ikoniczne, powstały właśnie przypadkiem – jako niezamierzony zapis, który nagle stał się symbolem chwili, epoki, czasu. I często właśnie ta jedna fotografia przypadkowo zostaje w pamięci.

Czy przypadek to błąd, czy może po prostu inny sposób widzenia? Może uzupełnienie zamiaru, a nie jego zaprzeczenie?

W końcu nawet najbardziej kontrolowana fotografia z precyzyjnie wybranym kadrem, światłem, kompozycją jest wynikiem wielu zbiegów okoliczności. Jest spotkaniem. Przestrzeni, czasu i spojrzenia.

Fotografia jest dziwną formą rejestrowania świata – czasem świadomą, czasem opartą na intuicji, a czasem przypadkową. Niektóre z moich najciekawszych zdjęć powstały wtedy, gdy wcale nie miałem zamiaru ich robić. Przypadek podsuwa kadr, światło, rucha ja tylko naciskam spust migawki.

Czy mam takie zdjęcia? Tak. I jestem przekonany, że każdy, kto zajmuje się fotografią, je ma. I wie dobrze, że w ich powstaniu jego udział był minimalny. Że wydarzyły się... same.

Chance

Chance, meaning events that happen on their own.

There are photographs that are planned – and there are photographs that simply happen.

It's never entirely clear who makes them. The photographer, chance, light?

What is a “happy accident” that occurs during the act of taking a picture? Sometimes it's a disaster – a failed frame, a setting error, a lack of focus. Other times it becomes the element that transforms a predictable, seemingly ordinary depiction of reality into something intriguing, unsettling, something that refuses to go unnoticed.

What happens in photography unfolds simultaneously on many levels – physical, emotional, intellectual – and all of these layers meet in a single place: the flat, two-dimensional space of the image. An image that contains a record of the three-dimensional world – though just moments before, it was merely a fragment of reality in front of the lens.

The photographer chooses – or so they believe – the frame, the moment, the light. But their control is only partial. It works only up to a point. A technically proficient photographer can maintain full control – creating perfect, balanced, structured images. But often they're also predictable. Boring.

Another photographer – less orderly, more open to chaos and imperfection – may, through a sequence of unplanned events, create an unrepeatable image. Moving. Born at the intersection of control and freedom. One that could have happened only once – here and now. Like the miracle of the “decisive moment” described by Henri Cartier-Bresson and later by other great observers who intuitively captured what appeared before their lens and disappeared seconds later.

Photography is a seemingly democratic medium – it records everything with the same intensity: what is important and what is trivial. What is beautiful and what is ordinary. In such a medium, chance is not a disruption but an integral element – it can endow a photo with a unique quality. Some photographs we now consider iconic were created by chance – as unintended captures that suddenly became symbols of a moment, an era, a time. And often it's that one – accidental – photograph that remains in memory.

Is chance a mistake, or simply another way of seeing? Perhaps a supplement to intention, rather than its negation?

After all, even the most controlled photograph – with a precisely chosen frame, light, and composition – is the result of many coincidences. It is a meeting. Of space, time, and gaze.

Photography is a strange way of recording the world – sometimes conscious, sometimes intuitive, sometimes accidental. Some of my most interesting photos were made when I hadn't intended to take them at all. Chance offers a frame, a light, a movement – and I simply press the shutter.

Do I have such photos? Yes. And I'm convinced every photographer has them. And knows well that their part in the creation was minimal. That the photo... made itself.

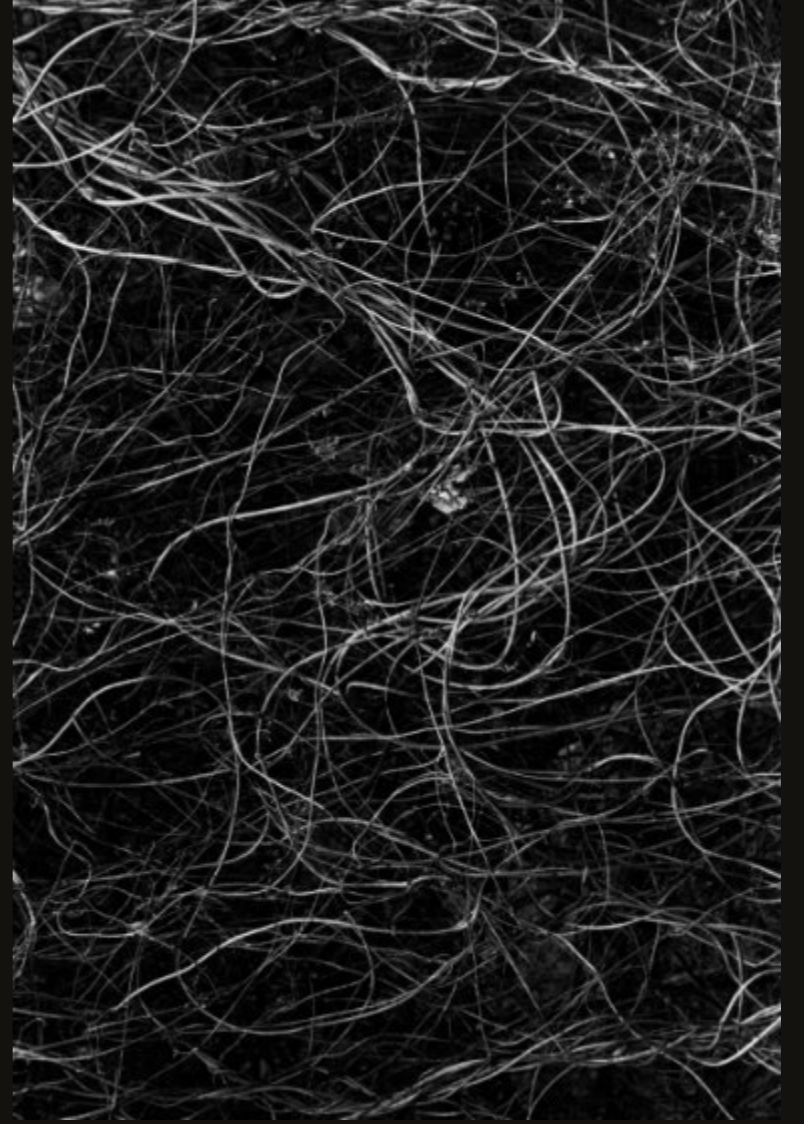


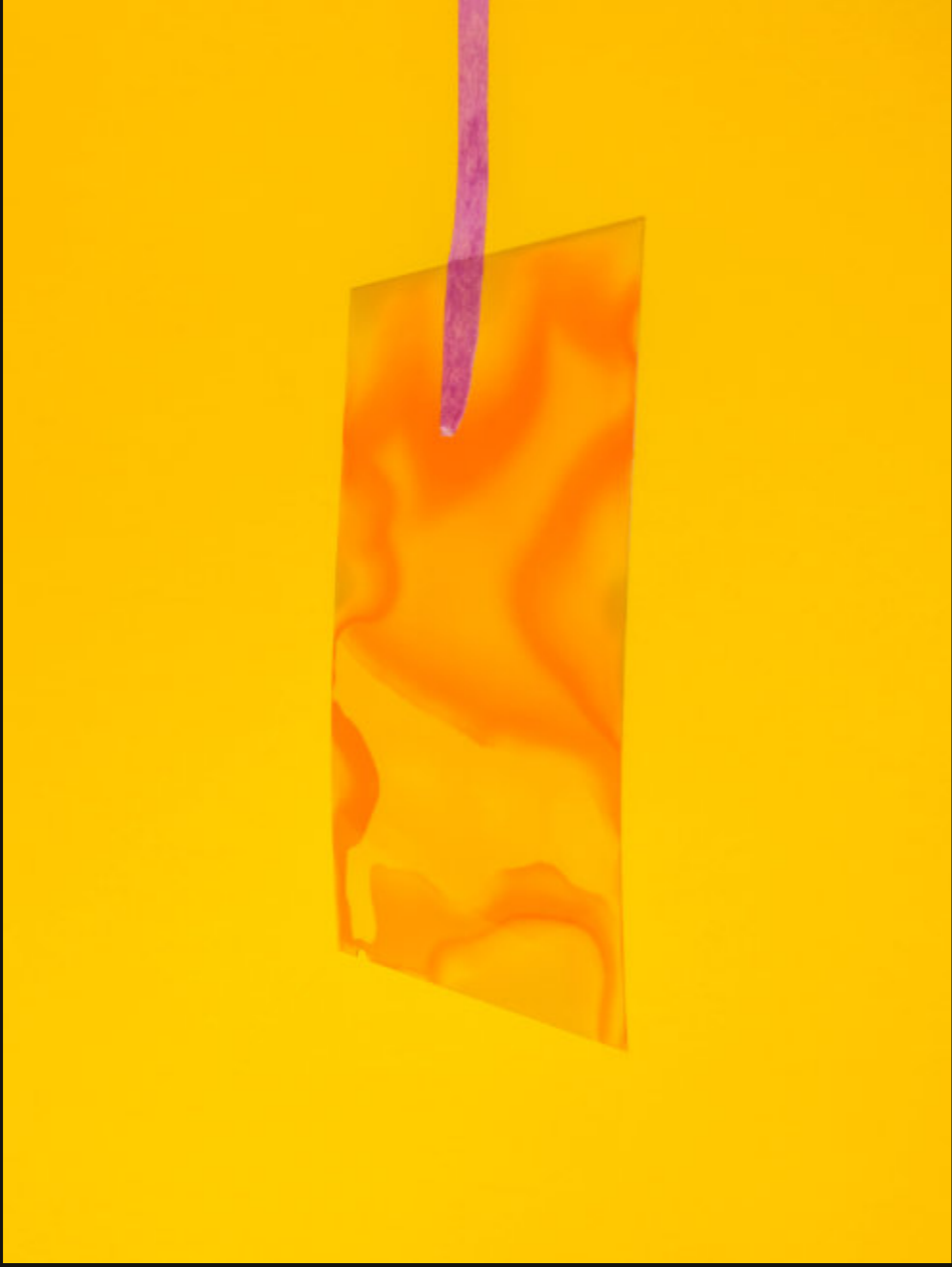


Fotografia analogowa
Analog photography
2023

Fotografia analogowa
Analog photography
2022

O fotografi
On photography

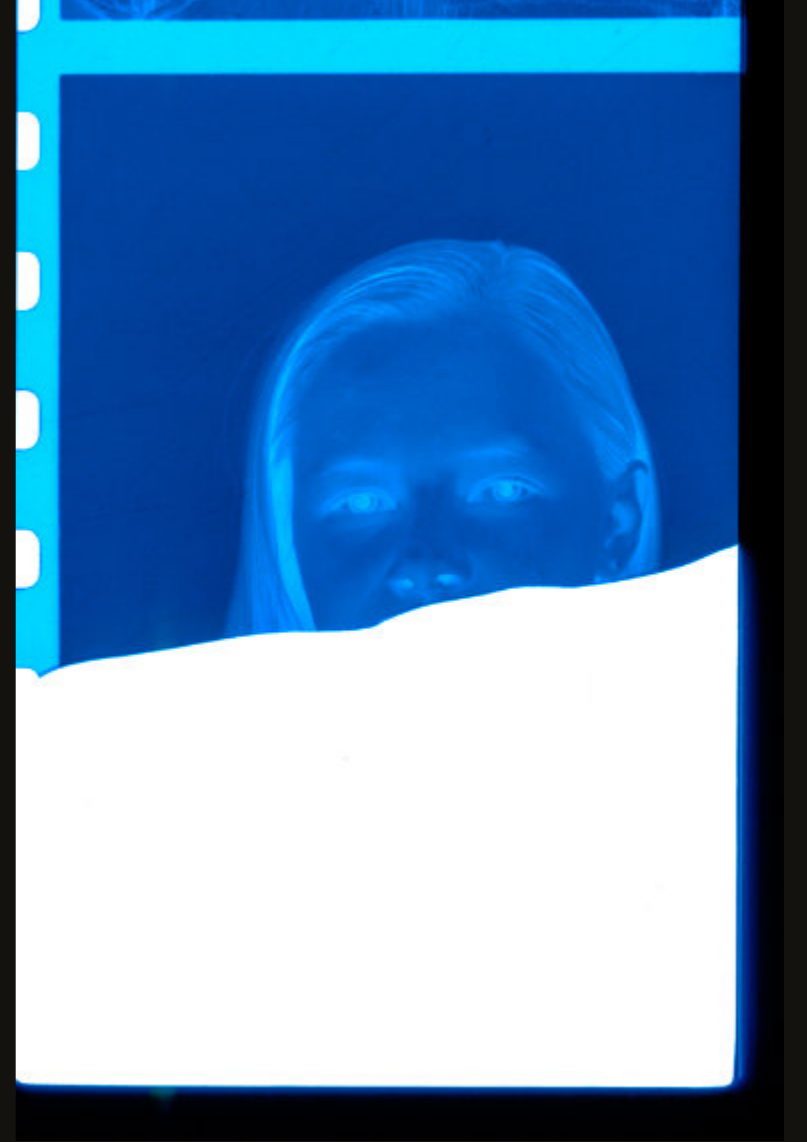




Fotografia analogowa
Analog photography
1995



Fotografia analogowa
Analog photography
2021



O fotografii
On photography



W moim doktoracie punktem wyjścia był portret mojej babki – a właściwie portret mojego pradziadka, który babcia Donata odtwarzała z pamięci. Portret towarzyszy mi od zawsze. Jest stałą praktyką fotografa. Nieustannie spotykam się z ludźmi i ich portretuję – zarówno znajomych, jak i przypadkowe twarze napotkane na ulicy. Interesujące, piękne na różne sposoby. W większości twarzy jest coś, co przyciąga uwagę.

Dla mnie portret musi intrygować, przyciągać spojrzenie. Musi mieć w sobie coś, co pozwoli „obronić” obecność obcej osoby zawieszoną na naszej ścianie. Sam jestem otoczony przez mnóstwo anonimowych ludzi, których sfotografowałem z nienacką na ulicy. Czasem zapraszam kogoś na zdjęcie – wchodzę wtedy w interakcję z portretowaną osobą i próbuję wydobyć coś spod powierzchni: moment, spojrzenie, fragment osobowości.

Pamiętam dobrze scenę z przeszłości: zatrzymywałem się przed witryną zakładu fotograficznego i długo oglądałem prezentowane tam portrety – zbiory zdjęć do dokumentów, starannie pozowane, a czasem też portrety grupowe. Perfekcyjnie oświetlone, wygładzone retuszem, z powtarzającą się, wystudiowaną pozą i manierą. Wizyta w takim miejscu miała w sobie coś doniosłego. Wchodziło się do wnętrza z własną historią – do tajemniczego świata, w którym panowała specyficzna atmosfera. W powietrzu unosił się zapach chemikaliów z ciemni, gdzie wywoływano zdjęcia.

W mojej aktualnej pracy wracam do tego tematu. To portret mojego syna, Gustawa. Bardzo proste przedstawienie – twarz pięcioletniego chłopca, ukazana z profilu, w zbliżeniu, na białym tle. Zdjęcie wykonane w studio, przy miękkim, rozproszonym świetle. Nie staram się niczego dodawać, nie narzucam mu żadnej zbędnej kreacji. Chcę, by był po prostu taki, jaki jest. Patrzę z uwagą na jego twarz – twarz kogoś, kto istnieje dzięki nam. To wyjątkowa i intymna sytuacja.

Chciałbym opowiedzieć też o formie, w jakiej prezentuję ten portret. Obraz znajduje się w sześciokątnej, grubej, drewnianej ramie o owalnym świetle. Za zdjęciem umieszczone jest lustro, a sam portret – transparentny – znajduje się tuż pod powierzchnią szyby. Tworzy to wrażenie przeniesienia obrazu w kolejny wymiar, a zarazem sprowadza fotografię do dwuwymiarowej formy. Powstaje efekt interakcji z oglądanym wizerunkiem. Chcę, aby ten portret działał indywidualnie – by każdy, kto na niego patrzy, miał poczucie osobistego spotkania.

Portret jest wykonany z profilu – co celowo pozbawia go kontaktu wzrokowego, tak charakterystycznego i ważnego dla fotografii portretowej. Brak spojrzenia w oczy paradoksalnie uruchamia inne zmysły – pozwala odbiorcy skupić się na formie, konturze, skupieniu, być może nawet – na ciszy.

In my doctoral work, the starting point was a portrait of my grandmother – or rather a portrait of my great-grandfather, which my grandmother Donata was recreating from memory. The portrait has always accompanied me. It is a constant photographic practice. I continually meet people and photograph them – both friends and strangers encountered on the street. Interesting, beautiful in various ways. Most faces contain something that draws attention.

For me, a portrait must intrigue, must catch the eye. It has to contain something that justifies the presence of a stranger's face hanging on our wall. I myself am surrounded by many anonymous people I've photographed unexpectedly in the street. Sometimes I invite someone for a session – I then engage with the subject and try to draw something from beneath the surface: a moment, a gaze, a fragment of personality.

I vividly remember a scene from the past: how I would stop in front of a photography studio window and spend a long time looking at the portraits on display – sets of ID photos, carefully posed, and sometimes also group portraits. Perfectly lit, smoothed by retouching, with recurring, studied poses and mannerisms. Visiting such a place had a certain significance. You'd walk in carrying your own story – into a mysterious world governed by a unique atmosphere. The air smelled of chemicals from the darkroom, where the photos were developed.

In my current work, I return to this theme. It's a portrait of my son, Gustaw. A very simple presentation – the face of a five-year-old boy, shown in profile, close-up, against a white background. The photo was taken in a studio, under soft, diffused light. I don't try to add anything, I don't impose any unnecessary creation. I want him to be simply as he is. I attentively observe his face – the face of someone who exists because of us. It's a special and intimate situation.

I'd also like to speak about the form in which I present this portrait. The image is placed in a hexagonal, thick, wooden frame with an oval window. Behind the photo is a mirror, and the portrait itself – transparent – is positioned just beneath the glass surface. This creates an impression of the image being transferred into another dimension, while also reducing the photograph to a two-dimensional form. It results in an interaction with the viewed image. I want this portrait to function individually – so that everyone who looks at it feels a sense of personal encounter.

The portrait is presented in profile – which intentionally deprives it of eye contact, something so characteristic and important in portrait photography. The lack of eye contact paradoxically activates other senses – allowing the viewer to focus on form, contour, concentration, and perhaps even – on silence.





Autoportret towarzyszy fotografowi od zawsze. To forma twórczej interakcji z samym sobą, obecna zarówno w przypadkowym palcu w kadrze, jak i cieniu fotografa rzuconym na fotografowaną scenę. Czasem ustawiam aparat i robię sobie pamiątkowe zdjęcie z Tobą. Innym razem zaczynam szukać siebie: próbuję uchwycić swój wizerunek. Bywa, że po prostu brakuje mi modelu, więc stoję po drugiej stronie obiektywu, w intymnej sytuacji, sam na sam.

Często nie chodzi jednak o pojedynczy kadr, lecz o sekwencję zdarzeń, opisującą zmienność, upływ czasu, migawki codzienności. Jest wiele pretekstów do tworzenia takich fotografii. Fotograf zbiera wspomnienia i niejako „wkleja” siebie w przestrzeń przed obiektywem, zostawiając ślad obecności. Ta praktyka nabrała dla mnie nowego znaczenia wraz z narodzinami Gustawa. Zaczęliśmy robić sobie wspólne portrety, zapisujemy się, zapamiętujemy, jacy jesteśmy „teraz”. Może kiedyś Ty je wykorzystasz, a może tylko przypomnisz sobie, jak wyglądaliśmy, gdy byłeś dzieckiem.

Nie zależy mi na dokładnym odwzorowaniu twarzy, na wizerunku jako takim. Nie gram ról. Bardziej niż siebie, portretuję miejsce. Ja jestem tylko jego częścią, obecnością, cieniem, znakiem. To przestrzeń gra tu główną rolę, a ja – zanurzony w niej – znikam.

Czasem używam wężyka spustowego, czasem samowyzwalacza. To gra z czasem i z kreacją. Raz zbyt poważna, innym razem całkowicie spontaniczna jakby przypadek kierował wszystkim. Ale to nie są bezimiennne kadry ani przypadkowe obrazy. To ślady świadome i cielesne. Performatywna odpowiedź na świat, który nas otacza. Odciski linii papilarnych ukryte w świetle i cieniu, subtelnie wplecione w strukturę obrazu.

To miejsca, w których jestem: stoję przez chwilę, patrzę, rejestruję. Potem odchodzę. Zmieniam punkt widzenia, znikam z pola widzenia – może na chwilę, może na zawsze. Ale fotografia zostaje. Ona trwa trochę dłużej, jak echo obecności, jak zapis istnienia w konkretnej przestrzeni i czasie. Zdjęcie nie zatrzymuje mnie dosłownie. Nie pokazuje wprost. Ale pozostaje śladem gestu, spojrzenia, decyzji. Jest jak zaszyfowany komunikat: „tu byłem, to widziałem, to mnie poruszyło”. I choć ciało znika z kadru, coś z niego w obrazie zostaje.

W autoportrecie zwykle chodzi o siebie: to fotograf jest centrum, to jego ciało, jego twarz są istotą obrazu. Tak bywa zazwyczaj. Ale nie w moim przypadku. Dla mnie autoportret to połączenie „ja sam”, „moje ciało”, „mój cień”, ale też przestrzeń, w której się znajduję, i ślad, który po sobie zostawiam. Coś, czego nigdy nie da się odtworzyć ani powtórzyć. Po czasie odkrywam, że sens autoportretu nie tkwi wyłącznie we mnie, ale również w miejscu i przedmiotach uchwyconych przy okazji niby mimochodem, a jednak z głębokim znaczeniem. To właśnie wtedy wszystkie te elementy zaczynają się ze sobą dopełniać.

Każdy rodzaj fotografii jest w pewnym sensie autoportretem. Każde połączenie świata zewnętrznego z naszym spojrzeniem odbija nas samych jak w zwierciadle. Kiedyś ktoś powiedział, że każdy człowiek z aparatem pokazuje przede wszystkim siebie. I coś w tym jest.

The self-portrait has always accompanied the photographer. It's a form of creative interaction with oneself – present in the accidental finger in the frame or the shadow of the photographer cast onto the scene. Sometimes I set up the camera and take a souvenir photo with you. Other times, I begin searching for myself – trying to capture my own image. There are moments when I simply lack a model, so I step in front of the lens myself, in an intimate setting, alone with the camera.

Often, though, it's not about a single frame, but about a sequence of events – showing change, the passage of time, glimpses of the everyday. There are many reasons for making such photographs. The photographer gathers memories and, in a way, inserts themselves into the space in front of the lens – leaving a trace of presence. This practice took on new meaning for me with the birth of Gustaw. We started taking portraits together – recording ourselves, remembering what we look like now. Maybe someday you'll use those images, or maybe you'll simply recall what we looked like when you were a child.

I'm not concerned with faithfully reproducing a face, or a likeness as such. I don't play roles. More than myself, I try to portray the place. I am only a part of it – a presence, a shadow, a mark. It is the space that plays the leading role here, and I – immersed in it – disappear.

Sometimes I use a cable release, sometimes the self-timer. It's a game of timing and creation – sometimes too serious, other times spontaneous, as if the moment were purely accidental. But these aren't anonymous snapshots or careless images. They are traces – deliberate and embodied. A performative response to the world around us. Fingerprints hidden in light and shadow, subtly woven into the structure of the image.

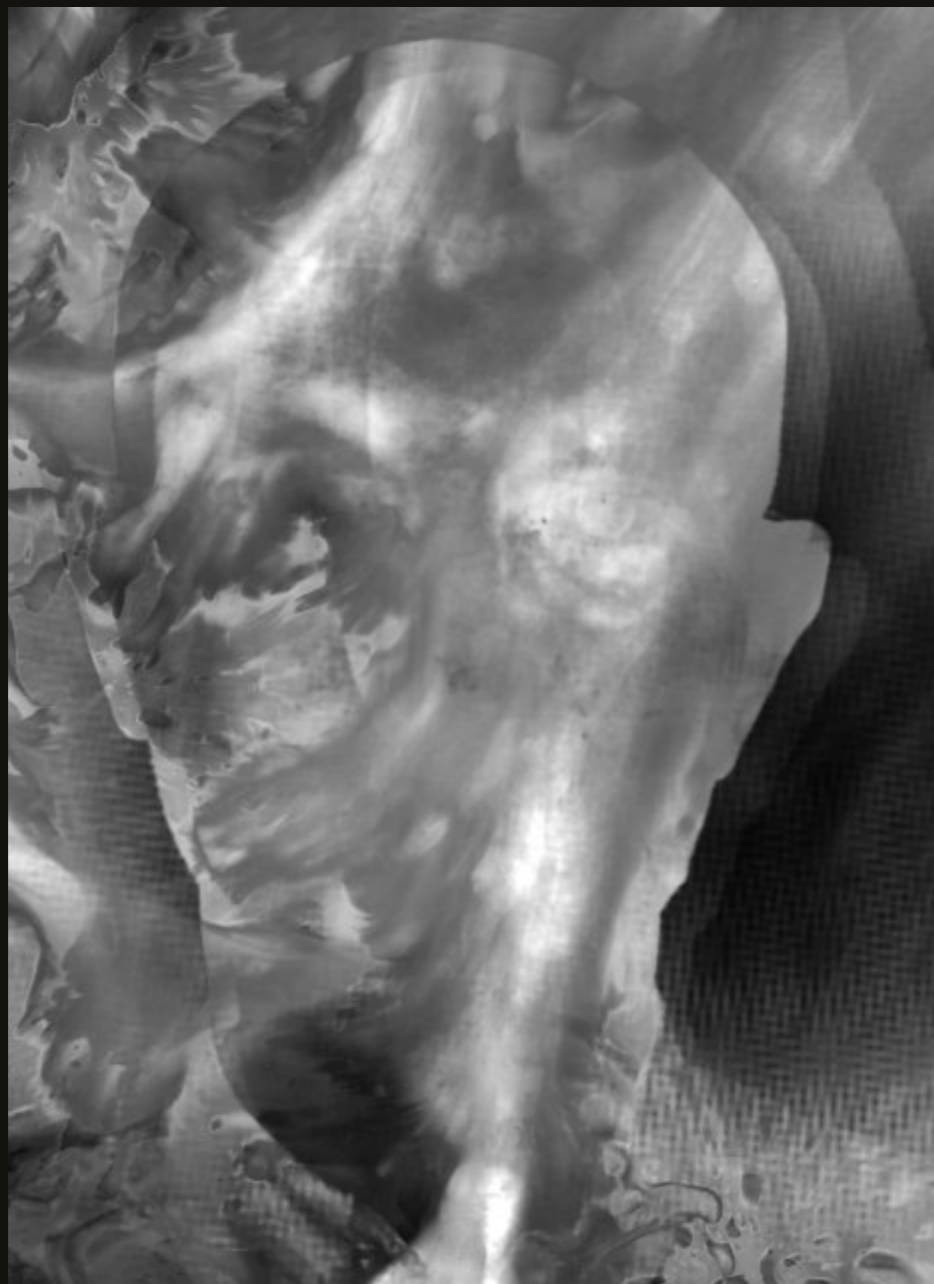
These are places where I have stood – for a moment, observing, recording. Then I leave. I shift my perspective, vanish from sight – maybe briefly, maybe forever. But the photograph remains. It endures a little longer – like an echo of presence, a record of existence in a specific space and time.

The photograph doesn't capture me literally. It doesn't show me directly. But it retains a trace – of gesture, of gaze, of decision. It's like an encrypted message: “I was here, I saw this, it moved me.” And even if the body disappears from the frame, something of it stays within the image.

In the self-portrait, the focus is usually on the self – the photographer is the center, their body and face the subject of the image. That's how it usually goes. But not in my case. For me, the self-portrait is a connection – between myself, my body, my shadow, and the place where I stand; the trace I leave behind. Something that can never be recreated or reenacted. And only with time do I find meaning in the place and the objects captured in passing – seemingly incidental, yet full of resonance. That's when all these elements begin to come together and complete the portrait.

Every type of photography is, in a sense, a self-portrait. Every connection between the external world and our gaze reflects something of ourselves – like a mirror. Someone once said that everyone holding a camera reveals a part of themselves. And I believe that's true.





Odbitka kontaktowa

Odbitka kontaktowa, potocznie nazywana odbitką stykową, to nie tylko metoda przeglądania negatywów, ale również wyjątkowa forma obrazu fotograficznego. W tradycyjnym warsztacie fotografa tradycyjnego była nieodzownym elementem pracy, pozwalającym na szybką ocenę wykonanych zdjęć i selekcję najlepszych ujęć do dalszej obróbki.

Stykówka powstaje poprzez bezpośrednie naświetlenie pociętych fragmentów filmu ułożonych na jednej płaszczyźnie światłoczułego papieru fotograficznego. Dzięki temu każdy kadr zostaje odwzorowany w skali 1:1, co umożliwia analizę nie tylko kompozycji, ale również jakości ekspozycji i szczegółów technicznych. W czasach przed cyfryzacją była podstawowym narzędziem pracy zarówno dla fotoreporterów, jak i artystów – umożliwiała szybkie podejmowanie decyzji dotyczących dalszej obróbki zdjęć.

Dziś odbitka kontaktowa pełni funkcję nie tylko praktyczną, ale także estetyczną i koncepcyjną. Jest pełnoprawnym elementem fotograficznej narracji, często wykorzystywanym jako autonomiczne dzieło sztuki. Współcześni artyści sięgają po tę formę, traktując ją jako świadectwo procesu twórczego, surowy zapis rzeczywistości, w którym widoczne są wszystkie wykonane kadry, zarówno te udane, jak i odrzucone.

Moje własne prace często nawiązują do tego pierwotnego sposobu kopiowania obrazu. W stykówce widzę ślad, strukturę pamięci fotograficznej, proces rejestrowania, selekcji i zapominania. Każdy negatyw, każda klatka filmowa to element większej układanki, którą składam w opowieść. Odbitka kontaktowa pozwala spojrzeć na ten proces w całości, ujawniając jego dynamikę i nieprzewidywalność.

W czasach, gdy cyfrowe archiwa umożliwiają niemal nieskończone kadrowanie, poprawianie i wybieranie, odbitka kontaktowa przypomina o istocie pierwotnego wyboru. To zatrzymanie w czasie, dokument tego, co zostało zarejestrowane bez możliwości natychmiastowego skasowania czy edytowania. Przypomina o tym, że fotografia – zwłaszcza w swojej analogowej formie – jest procesem, który nieustannie balansuje na granicy między świadomą decyzją a przypadkiem.

A contact print

A contact print, commonly referred to as a contact sheet, is not only a method for reviewing negatives but also a unique form of photographic image. In the traditional photographer's darkroom, it was an essential part of the workflow, allowing for quick evaluation of the captured frames and selection of the best shots for further processing.

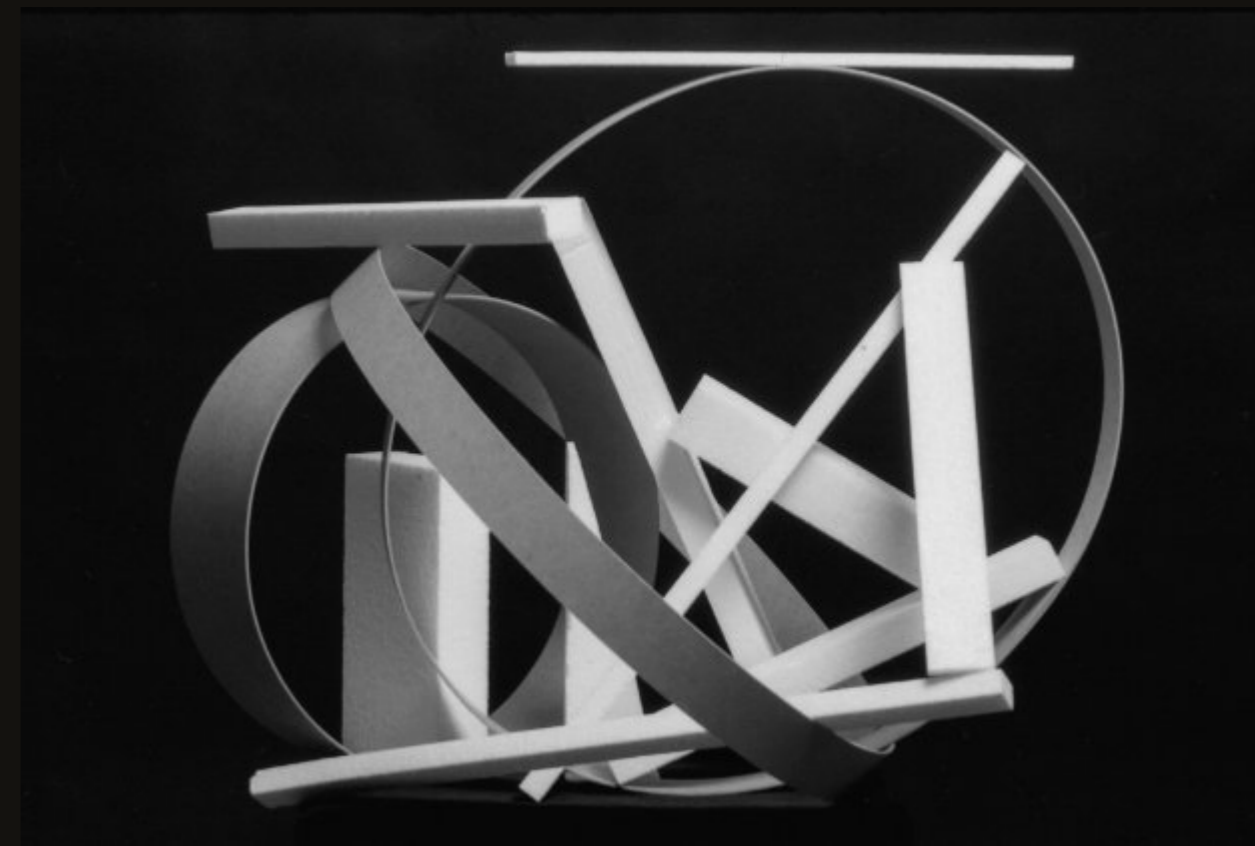
A contact sheet is made by directly exposing cut strips of film laid flat against light-sensitive photographic paper. As a result, each frame is reproduced at a 1:1 scale, making it possible to analyze not only composition but also exposure quality and technical details. In the pre-digital era, it was a fundamental tool for both photojournalists and artists – enabling swift decisions about which photos to develop further.

Today, the contact print serves not only a practical function but also an aesthetic and conceptual one. It is a fully legitimate element of photographic storytelling – often used as an autonomous work of art. Contemporary artists turn to this form, treating it as a record of the creative process, a raw trace of reality in which all frames are visible – both the successful and the rejected ones.

My own work often references this original method of image reproduction. In the contact sheet, I see a trace, a structure of photographic memory – a process of recording, selection, and forgetting. Each negative, each film frame is a piece of a larger puzzle, which I assemble into a narrative. The contact print allows me to view this process in its entirety, revealing its dynamics and unpredictability.

In an age where digital archives allow for virtually endless cropping, editing, and selection, the contact print reminds us of the importance of the initial choice. It's a moment frozen in time – a document of what was recorded without the possibility of instant deletion or alteration. It reminds us that photography – especially in its analog form – is a process that constantly balances on the edge between conscious decision and chance.





Dziś odbitka kontaktowa pełni funkcję nie tylko praktyczną, ale także estetyczną i konceptualną.

Today, the contact print serves not only a practical function but also an aesthetic and conceptual one.

Próbka / Przeszłość analogowa

W potocznym języku fotografa pracującego w ciemni „próbka” to fragment zdjęcia wykonywany w celu określenia poprawnych parametrów naświetlania. Kładziemy kawałek papieru fotograficznego w istotnym punkcie obrazu, ustawiamy hipotetyczny czas ekspozycji. Wywołujemy. Patrzymy. Jeśli obraz jest zbyt jasny – naświetlamy dłużej. Jeśli zbyt ciemny – krócej. I tak do skutku. Czasem trwa to bardzo długo. Bywa nużące. Ale to wpisane jest w charakter pracy w ciemni.

Tu świat zwalnia. Ciemnia nie toleruje pośpiechu. Zaczynam kontemplować proces. Cieszyć się z małych rzeczy. Czasem wydaje mi się, że tylko dla tych chwil nadal uprawiam ten specyficzny, tradycyjny rodzaj zapisu obrazu. Ale to tylko złudzenie – oczywiście jest dużo więcej argumentów przemawiających za tą formą pracy.

W pewnym momencie zaczynam zbierać próbki. Początkowo przyklejam je do ściany w ciemni. Nie pamiętam dokładnie, kiedy to się zaczęło – może w 1998 roku? To bez znaczenia. Zaczyna tworzyć się coś organicznego. „Grzyb”, jak czasem żartobliwie o tym myślę. Rozrasta się. Powstaje obraz. Obraz/proces, który trwa. Bez planu, ale z ciągłością.

Z czasem próbki, które zazwyczaj trafiają do kosza, zaczynają mnie interesować. Tylko mnie? Być może. Bo jestem fotografem – i dostrzegam niuanse. Widzę w tych małych fragmentach obrazów coś więcej. One budują całość. To takie nasze, ludzkie. Jak życie. Jesteśmy – i cały czas sprawdzamy, testujemy. Udajemy się w różne miejsca, podejmujemy próby. Ja dokonuję testów na życiu obrazu. Próbuję, zanim coś zostanie „utrwalone na zawsze”. A może – na krótko?

W 2011 roku rozpoczynam cykl „Przeszłość analogowa”. Postanawiam wykorzystać częściowo utrwalone próbki – miniaturowe fotografie powstałe podczas pracy w ciemni

– do stworzenia nowej jakości. Tworzę kolaż. Mozaikę, przypominającą piksele, odwołującą się formalnie do rzeczywistości cyfrowej, choć powstała w oparciu o światłoczuły papier. Skala jest inna, ale struktura zbliżona. Powstaje obraz wielowarstwowy, którego forma nawiązuje do cyfrowego języka, ale treść osadzona jest głęboko w materii tradycyjnej fotografii.

Co istotne – papier, z którego zbudowane są te obiekty, nie został poddany pełnemu procesowi utrwalania ani wyplukiwania. W związku z tym prace te żyją. Ciągłe zmieniają swój odcień, barwę, ton. Są narażone na stopniowy zanik. W każdej chwili mogą przestać istnieć. Ich nietrwałość jest wpisana w ich istotę.

Zjawisko to staje się dla mnie symbolem chemicznego procesu powstawania obrazu. Praca pokazuje sprzeczność wpisaną w samą naturę światła w fotografii – jego moc tworzenia i jednocześnie destrukcji. To światło kreuje obraz, ale też może go wymazać. Staje się narzędziem utrwalenia i zarazem jego zaprzeczeniem.

Od momentu rozpoczęcia tego cyklu próbki stają się integralną częścią mojej pracy. Nie są już tylko etapem pośrednim, ale zyskują autonomię. Czasem stają się punktem wyjścia do nowych projektów. Przestają być „próbkami” w pierwotnym sensie – stają się obiektami. Przechodzą transformację: z narzędzia – w znaczenie. Z funkcji technicznej – w wartość symboliczną. Przechodzą granicę między obrazem a rzeźbą, między fotografią a formą przestrzenną. Nie miały być czymś – a jednak się czymś stały.

I może o to chodzi. O tę możliwość, że coś nieplanowanego, przypadkowego, tymczasowego może nagle zyskać wagę i znaczenie. Próbka to fragment, który ujawnia więcej, niż całość. A może: dopiero poprzez fragment zaczynam widzieć całość.

Test Strip / Analog Past

In the common language of the darkroom photographer, a “test strip” is a fragment of a photo made to determine correct exposure settings. We place a small piece of photographic paper at a key point in the image, set a hypothetical exposure time. Develop. Observe. If the image is too light – expose longer. If too dark – shorter. And so on, until it’s right. Sometimes this takes a long time. It can be tedious. But it’s part of the character of darkroom work.

Here, the world slows down. The darkroom does not tolerate haste. I begin to contemplate the process. To enjoy small things. Sometimes I feel that I still practice this specific, traditional method of image recording just for these moments. But that’s an illusion – of course, there are many more reasons that justify this way of working.

At some point, I begin collecting test strips. Initially, I stick them on the darkroom wall. I don’t remember exactly when this started – maybe in 1998? It doesn’t matter. Something organic begins to form. A “fungus,” as I jokingly call it. It spreads. An image forms. An image/process that continues. Without a plan, but with continuity.

Over time, the test strips – which usually end up in the trash – start to interest me. Only me? Perhaps. Because I’m a photographer – and I see nuances. In these small image fragments, I see something more. They build the whole. It’s very human. Like life. We exist – and we constantly test, experiment. We go places, try things. I run tests on the life of an image. I test before something is “fixed forever.” Or maybe – for a short while?

In 2011, I begin a cycle called Analog Past. I decide to use partially developed test strips – miniature photographs created during darkroom work – to create something new. I build a collage. A mosaic resembling pixels, formally refer-

encing digital reality, though made using light-sensitive paper. The scale is different, but the structure is similar. A multilayered image is created, whose form refers to digital language, but whose content is deeply rooted in the materiality of traditional photography.

Importantly – the paper used to create these objects was never fully fixed or washed. As a result, these works are alive. They constantly shift in shade, hue, tone. They are vulnerable to gradual fading. They could disappear at any moment. Their impermanence is embedded in their essence.

This phenomenon becomes a symbol for me – a symbol of the chemical process of image creation. The work shows the contradiction at the heart of photography’s nature – the power of light to both create and destroy. Light forms the image, but it can also erase it. It becomes both the tool of preservation and its undoing.

From the moment this cycle began, test strips became an integral part of my work. They’re no longer just an intermediate stage – they gain autonomy. Sometimes they become the starting point for new projects. They stop being “test strips” in the original sense – they become objects. They undergo a transformation: from tool to meaning. From technical function to symbolic value. They cross the boundary between image and sculpture, between photography and spatial form. They weren’t meant to be something – and yet, they became something.

And maybe that’s the point. This possibility that something unplanned, accidental, temporary can suddenly gain weight and meaning. A test strip is a fragment that reveals more than the whole. Or perhaps: only through the fragment do we begin to see the whole.





Obserwujemy miejsca, ludzi, stoły, jedzenie, wodę w oceanie i w szklance, oczy, odbicia, ślady tych, którzy byli tu przed nami. Nawet jeśli nasza uwaga ogranicza się do zwykłych, codziennych czynności, fragmenty rzeczywistości zostają zapisane – co nie oznacza, że zostają utrwalone. Utrwalony obraz również podlega działaniu czasu i zmianom, które go przekształcają. Tym bardziej my sami – wyposażeni w tajemnicę własnego, wewnętrznego świata – jesteśmy częścią tego procesu.

Jesteśmy tam, zapisujemy. Później wracamy – i odtwarzamy. Co sprawia, że wybieramy konkretną sekwencję zdarzeń? Wie to tylko ten, kto ją odtwarza. Inni mogą podjąć próbę ponownej rekonstrukcji – ale będzie ona zawsze inna. I dobrze, bo inaczej się nie da. Każdy widzi po swojemu.

Tak wygląda moje odtworzenie pracy nad miejscem Jana Buka. Zadaję sobie pytanie: co dzieje się z twórczym umysłem, gdy zostaje mu ograniczona przestrzeń do poszukiwań? Co zostaje, kiedy nie można już iść dalej? Ta refleksja wyrasta z obserwacji poprzez fotografię – medium, które rejestruje wszystko z równą intensywnością, nie wartościując, nie rozstrzygając, co warte jest zachowania, a co można by pominąć.

Fotografia zapamiętuje rzeczywistość demokratycznie. Wszystko ma prawo się w niej znaleźć: przypadek, margines, błąd, odbicie. To, co było intencją – i to, co wydarzyło się poza nią.

Wszyscy jesteśmy obserwatorami. Zapisujemy nie tylko to, co mieści się w kadrze, ale także to, co pozostaje poza nim – ślady spojrzeń, echo obecności, cienkie warstwy znaczeń, które osiadają na powierzchni rzeczy.

Moje obrazy z Kurionu są próbą uchwycenia tej cichej obecności – widzenia, które nie dominuje, lecz pyta. To, co zostało, nie jest rekonstrukcją historii, lecz współczesnym spotkaniem z miejscem, które milczy – ale wciąż mówi.

W tej pracy sięgam także po rysunek – nie po to, by opuścić fotografię, ale by ją otworzyć. Chcę naruszyć jej hermetyczną strukturę, pozwolić, by obraz – jak twarda skała – poddał się działaniu czasu, dotykowi, drżeniu ręki. By zszedł z powierzchni papieru i ponownie zanurzył się w powietrzu tego miejsca. By nie istniał tylko jako zapis, ale jako oddychająca obecność.

We observe places, people, tables, food, water in the ocean and in a glass, eyes, reflections, traces of those who were here before us. Even if our attention is limited to ordinary, everyday activities, fragments of reality are recorded – though that doesn't mean they are permanently preserved. A recorded image is also subject to the passage of time and the variables that transform it. Even more so, we ourselves – equipped with the mystery of our inner world – are part of this process.

We are there, we record. Later we return – and replay. What makes us choose a specific sequence of events? Only the one who replays it knows. Others may attempt to reconstruct it – but it will always be different. And that's fine, because it can't be any other way. Everyone sees in their own way.

This is how I reconstruct my work on the place of Jan Buk. I ask myself: what happens to a creative mind when its space for exploration is limited? What remains when there's nowhere else to go? This reflection grows out of observation through photography – a medium that registers everything with equal intensity, without judging, without deciding what is worth preserving and what can be left out.

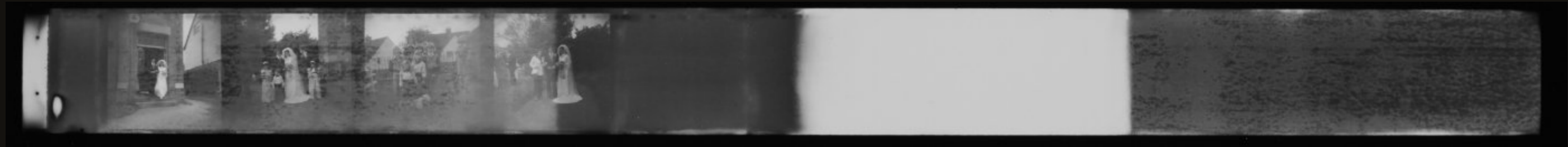
Photography remembers reality democratically. Everything has the right to appear in it: accident, margin, mistake, reflection. What was intended – and what occurred beyond intention.

We are all observers. We record not only what fits in the frame, but also what remains outside of it – traces of glances, echoes of presence, thin layers of meaning that settle on the surface of things.

My images from Kourion are an attempt to capture that quiet presence – a kind of seeing that does not dominate, but asks. What remains is not a reconstruction of history, but a contemporary encounter with a place that is silent – yet still speaks.

In this work, I also turn to drawing – not to abandon photography, but to open it up. I want to disrupt its hermetic structure, to allow the image – like hard rock – to submit to the effects of time, touch, the trembling of a hand. To descend from the surface of paper and immerse again in the air of that place. To exist not only as a record, but as a breathing presence.





Brownie

Przykład wywoływania kolejnych obrazów

Niektóre prace powstają w wyniku świadomej decyzji, inne z przypadku. Ta historia łączy w sobie oba te aspekty.

Dostaję od znajomej aparat Kodak London Brownie Reflex, produkowany w latach 50.-60. XX wieku. Prostota konstrukcji, jego fizyczna obecność, a także specyficzny sposób patrzenia na świat przez matówkę sprawiają, że zaczynam zastanawiać się nad jego przeszłością. Kto go używał? Jakie obrazy mogły przez niego przejść? Nie spodziewam się w nim niczego poza pustą komorą na film, ale otwierając aparat, dostrzegam, że w środku znajduje się film 127. To moment, który budzi ciekawość. Czy ten film był już naświetlony? Czy przechowuje obrazy sprzed kilkudziesięciu lat?

To właśnie ten impuls staje się początkiem procesu twórczego, który prowadzi mnie w stronę fotografii nie tylko jako obrazu, ale jako śladu, materialnego zapisu, który może zostać odzyskany, ale nie w pełni, nie tak, jak był pierwotnie zamierzony.

Szybko okazuje się, że nie istnieje dostępne laboratorium, które mogłoby wywołać ten film standardowymi metodami. Nie podejmuję ryzyka natychmiastowej, niepewnej próby – film zostaje umieszczony w zamrażalniku i pozostaje w nim przez kilka lat. To pierwszy element tej pracy związany z czasem: zapisany obraz czeka. Historia, która mogłaby zostać odczytana, pozostaje zawieszona. Po kilku latach trafiam na informację, że film można wywołać w Rodinalu. W końcu podejmuję próbę.

Na negatywie pojawiają się obrazy. Są niedoskonałe, pełne uszkodzeń, zniszczone przez czas, ale nadal widoczne. Dostrzegam grupowe fotografie, prawdopodobnie ze ślubu. Ludzie ustawieni przed budynkiem przypominającym kościół, w tle domy, wiejski krajobraz. Osoby starsze, dzieci, para młoda. Fotografii robi się po to, aby pamiętać, ale ten zapis nie spełnił swojej pierwotnej funkcji. Nie został wydrukowany, nie został przekazany, nie stał się pamiątką – został zamknięty w aparacie, zapomniany. Dopiero teraz, po niemal siedemdziesięciu latach, zostaje ponownie odczytany.

Cały proces nabiera nowego wymiaru – jest to już tylko kwestia odzyskania obrazu, ale próba jego ponownej interpretacji. Zaczynam myśleć o tym, jak można ukazać całą historię, nie tylko poprzez same fotografie, ale także poprzez materialność tego procesu, przedmiotowość aparatu i fizyczne ślady upływu czasu.

Dokumentuję film w stanie, w jakim go znalazłem: uszkodzenia emulsji, przebarwienia, plamy, które same w sobie

zaczynają przypominać abstrakcyjne obrazy. Tworzę stylówkę całego filmu, ukazując całość jako powiązane ze sobą klatki, układ światła i cieni, ślady degradacji, które splatają się w jeden ciągły zapis. Następnie wykonuję powiększenia kilku fragmentów – tam, gdzie postacie są najlepiej widoczne, ale też tam, gdzie emulsja została zniekształcona przez czas.

Ostatnim elementem tej pracy jest fotografia samego aparatu Brownie Reflex. Wykonuję ją w studiu, ukazując go z otwartą migawką, tak aby światło mogło wpaść do jego wnętrza. Jest to symboliczne odtworzenie pierwotnego aktu rejestracji obrazu. Światło wpada do aparatu, odbija się od ludzi i przedmiotów, dociera do emulsji, zapisuje obraz i zostaje w tym stanie na dziesięciolecia.

Ta historia nie jest tylko historią aparatu i filmu, jest też historią samej fotografii jako medium pamięci, przypadku i czasu. Prowadzi mnie do pytań: kim są ludzie na zdjęciach? Czy dzieci z tych fotografii jeszcze żyją? Jaką drogę przebył aparat, zanim trafił w moje ręce?

Wyobrażam sobie jego losy: właściciel, może wujek, może znajomy, miał ten aparat. Może zabrał go na ślub kogoś z rodziny, wykonał kilka zdjęć, po czym zapomniał o filmie. Może aparat trafił na strych i przeleżał tam dekady. Kiedyś ktoś kupił ten dom, wyrzucił stare rzeczy, a aparat wraz z innymi przedmiotami trafił do skupu, być może razem z odzieżą, potem został sprzedany w partii rzeczy używanych. Ostatecznie zobaczyła go moja znajoma, skojarzyła z moją pracą i kupiła dla mnie.

Fotografia w tej historii pełni rolę nie tylko dokumentacyjną, ale też pośredniczącą w tworzeniu nowych znaczeń. Obrazy, które miały być pamiątką, zamieniają się w znalezione archiwum, a przypadek odgrywa kluczową rolę w ich interpretacji. Proces twórczy nie polega tu na samym rejestrowaniu, ale na przywracaniu obrazów do życia, nadaniu im nowego sensu i umieszczeniu ich w innym kontekście.

Cała praca staje się zamkniętą pętlą zdarzeń, w której splatają się czas, materia, przypadek i pamięć. To nie tylko historia jednego konkretnego filmu czy aparatu, to opowieść o fotografii jako zjawisku, które wymyka się jednoznacznym kategoriom, balansując między zapisem a zapomnieniem, między dokumentem a materia, między świadomym działaniem a przypadkowym odkryciem.

Brownie

An Example of Successive Image Development

Some works are born from conscious decisions, others – by chance. This story combines both aspects.

A friend gives me a Kodak London Brownie Reflex camera, produced in the 1950s–60s. Its simplicity, physical presence, and the unique way it frames the world through the focusing screen make me wonder about its past. Who used it? What images may have passed through it? I expect nothing inside but an empty film chamber, yet upon opening the camera, I discover a roll of 127 film. This moment sparks curiosity. Was the film already exposed? Does it contain images from decades ago?

That impulse becomes the beginning of a creative process that leads me toward photography not just as an image, but as a trace – a material record that can be recovered – though never completely, never as it was originally intended.

I quickly learn that no lab is available to process this film by standard methods. I don't risk an uncertain attempt right away – instead, I place the film in the freezer, where it remains for several years. This is the first time-related element of the project – the recorded image waits. A story that could be read remains suspended.

Years later, I come across information that the film can be developed in Rodinal. I finally attempt it.

Images appear on the negative. They're imperfect, damaged, worn by time – but still visible. I see group photographs, likely from a wedding. People posed in front of a building resembling a church, houses in the background, a rural landscape. Elderly individuals, children, the bride and groom. Photography exists to preserve memory, yet this record didn't fulfill its original function. It was never printed, never shared, never became a keepsake – it was locked inside the camera, forgotten. Only now, nearly seventy years later, is it being read again.

The entire process gains a new dimension – it's no longer just about recovering an image, but attempting to reinterpret it. I begin thinking about how to tell the whole story – not just through the photographs themselves, but through the materiality of the process, the objecthood of the camera, and the physical traces of time.

I document the film as I found it – the damaged emulsion, discoloration, stains that begin to resemble abstract images.

I create a contact sheet of the entire roll, presenting it as a sequence – interconnected frames, the interplay of light and shadow, signs of degradation merging into one continuous record. I then make enlargements of selected fragments – where figures are most visible, but also where the emulsion has been most distorted by time.

The final element of the project is a photograph of the Brownie Reflex camera itself. I take it in the studio, showing the camera with its shutter open, allowing light to enter its interior. This becomes a symbolic reenactment of the original act of recording. Light enters the camera, reflects off people and objects, reaches the emulsion, registers the image – and remains there for decades.

This story isn't just about a camera and a film roll – it's also about photography itself as a medium of memory, chance, and time. It leads me to questions: Who are the people in the photos? Do the children in those photographs still live? What journey did the camera make before reaching my hands?

I imagine its path: the owner, perhaps an uncle, perhaps a friend, had the camera. Maybe he brought it to a family wedding, took a few pictures, then forgot the film. Perhaps the camera ended up in an attic and stayed there for decades. One day, someone bought the house, threw out old belongings, and the camera, along with other items, went to a resale lot, possibly with clothing. Eventually, my friend spotted it, thought of my work, and bought it for me.

In this story, photography plays not only a documentary role but also acts as a mediator in generating new meanings. The images, meant as keepsakes, become a found archive, and chance plays a key role in their interpretation. The creative process here is not just about recording, but about reviving images, giving them new meaning, and placing them in a different context.

The entire work becomes a closed loop of events, where time, matter, chance, and memory intertwine. It is not merely the story of one specific roll of film or camera – it's a story about photography as a phenomenon that eludes clear categorization, balancing between recording and forgetting, between document and material, between conscious action and accidental discovery.



Robię fotografie, zapisuję miejsca i chwile. Ta chwila jest istotna, ważna – fotografia cieszy, przypomina, pozwala nam wrócić do emocji i przestrzeni, które już minęły. Mijają lata, a obraz – im starszy, tym silniejszy – coraz mocniej odsyła nas do momentu jego powstania. Potem wszystko się zmienia. Przychodzą kolejne pokolenia, stare zastępuje nowe. Inaczej bywa w świecie obrazów – te mogą trwać.

Ale nawet fotografia, która była dla kogoś ważna, za chwilę może już nie mieć znaczenia. Wraz z jej odejściem znika cała parada znaków, wspomnień, emocji, które jej towarzyszyły. Zawsze zwracam uwagę na porzucone fotografie – nie potrafię przejść obok nich obojętnie.

Tak było i tym razem.

Pojechałem na wysypisko śmieci, żeby wyrzucić stare graty. Fotograf, nawet wtedy, pozostaje czujny – obserwuje, wypatruje, instynktownie rejestruje szczegóły, które mogą okazać się ważne. W hali ze śmieciami zauważyłem porzucane na ziemi slajdy. Nie zignorowałem tego – zebrałem je i przywiozłem do domu. Taki przypadkowy zbiór staje się skarbem – punktem wyjścia do refleksji.

Zastanawiam się: kim był człowiek, który wykonał te fotografie? Co go poruszało? Co widział? Jakiej miał intencji? Pytania mnożą się bez końca. Jednocześnie pojawia się smutna myśl: ktoś sprzątający po czyimś życiu postanowił wyrzucić coś, co dla fotografa mogło być ważne.

Zdjęcia wykonano prawdopodobnie w latach 50. lub 60. – trudno powiedzieć. Jeden ze slajdów szczególnie przykuł moją uwagę: fotografia grupowa wykonana na wycieczce. Osoby pozują przed autobusem, piękna słoneczna pogoda, dobre nastroje. Australia – tam najprawdopodobniej została wykonana ta fotografia. I to wszystko, co wiem. Nie znam autora. Nie wiem, kto stał wtedy za aparatem.

Ale teraz to ja stoję za aparatem – i dogłębnie analizuję całą sytuację.

To, co mnie fascynuje, to fakt, że slajd jest prawdziwy. Rzeczywisty. Miał swoje życie – był w aparacie, przeszedł cały proces. Teraz wraca do mnie, ożywiony przez moją uwagę i ciekawość.

Ostatnim elementem tego procesu jest moja własna praca – próba podkreślenia istoty tego małego obiektu, jakim jest slajd 24x36 mm w ramce. To fragment czyjegoś życia. Nieznany, a jednak znaczący. Niepowtarzalny.

I take photographs, I record places and moments. That moment is important, meaningful – photography brings joy, reminds us, allows us to return to emotions and spaces that have passed. Years go by, and the image – the older it gets, the stronger it becomes – increasingly points us back to the moment of its creation. Then everything changes. New generations arrive, the old is replaced. But in the world of images, things can last.

But even a photograph that once meant something to someone may soon lose all meaning. With its abandonment disappears an entire parade of signs, memories, emotions that once accompanied it. I always pay attention to abandoned photographs – I can't walk past them indifferently.

That was the case this time.

I went to a landfill to throw out some old junk. Even then, a photographer stays alert – observing, scanning, instinctively registering details that might turn out to be important. In the waste hall, I noticed slides scattered across the ground. I didn't ignore them – I gathered them and took them home. Such a random collection becomes a treasure – a starting point for reflection.

I wonder: who was the person who took these photographs? What moved them? What did they see? What were their intentions? The questions multiply endlessly. At the same time, a sad thought appears: someone cleaning up after another person's life decided to discard something that might have been important to the photographer.

The photographs were probably taken in the 1950s or 60s – it's hard to say. One slide particularly caught my attention: a group photo taken on a trip. People pose in front of a bus, beautiful sunny weather, good moods. Australia – that's most likely where the photo was taken. And that's all I know. I don't know the author. I don't know who stood behind the camera at that moment.

But now I'm the one behind the camera – and I deeply analyze the whole situation.

What fascinates me is the fact that the slide is real. Tangible. It had its own life – it was in a camera, went through the whole process. Now it comes back to me, reanimated by my attention and curiosity.

The final element of this process is my own work – an attempt to emphasize the essence of this small object: a 24x36 mm slide in a mount. It's a fragment of someone's life. Unknown, yet meaningful. Irreplaceable.





Wydawca
Instytut Sztuk Wizualnych UZ
MBAW Leszno

Tekst autorski [ss.8-9]
dr Karolina Zychowicz

Pozostałe teksty
Marek Lalko

Projekt, skład
Feliks Marciniak

Korekta
Monka Stadnik

Wydrukowano na papierze
Amber Graphic

Użyty krój
Helvetica

Druk i oprawa
Sandmedia

Nakład
300

ISBN
978-83-968280-0-2

Data druku
2025

Publisher
Institute of Visual Arts UZ
MBAW Leszno

Author text [pp. 10–11]
Dr. Karolina Zychowicz

Other texts
Marek Lalko

Design, layout
Feliks Marciniak

Proofreading
Monka Stadnik

Printed on paper
Amber Graphic

Typeface used
Helvetica

Print and binding
Sandmedia

Print run
300

ISBN
978-83-968280-0-2

Print date
2025

