



Marianna Michałowska

# Myślenie fotografią / inne miasta



1. Zdjęcia, banalne pocztówki, podobne do siebie. Większości nie wywołuję. Negatywy 6/9 zalegają w albumach. Po co je robię? Historycy sztuki używają do niektórych dzieł terminu „obiekty teoretyczne”. Oznacza on, że praca jest ważna nie ze względu na swoje wewnętrzne przesłanie, lecz ponieważ zachęca do interpretacji. To są moje „fotografie teoretyczne” – obrazy-kotwice dla moich myśli, preteksty do wspomnień.

1. Photographs, simple postcards, similar to each other. Most of them aren't developed. The 6/9 negatives are stacked in albums. Why do I do them? Art historians name some works as “theoretical object”. It means that the work is important not because of its internal message, but because it encourages interpretation. These negatives are my “theoretical photographs”, anchors for my thoughts, and pretexts for my memories.

# Myślenie fotografią<sup>1</sup> / inne miasta

**Z dr hab. Marianną Michałowską, pracownikiem naukowym i wykładowczynią w Instytucie Kulturoznawstwa UAM, fotografką i kuratorką wystaw, autorką książek „Niepewność przedstawienia”, „Obraz utajony” i „Fototeksty” – rozmawia Krzysztof Szymoniak<sup>2</sup>**

**– Jest 13 dzień maja 2015 roku. Spotkaliśmy się w Poznaniu, w kampusie uniwersyteckim UAM przy pętli Ogrody, i rozmawiamy przede wszystkim o fotografii. Rozmowa ta zamyka i puentuje serię wydawniczą *Fotografowie Wielkopolski*. Przypomnijmy na początek, że pochodzi pani z Trójmiasta, gdzie zaczęła się pani droga ku fotografii.**

– Tak. Pochodzę z Trójmiasta. Jestem dzieckiem blokowiska, wychowałam się w dzielnicy Przymorze. Mieszkałam w najdłuższym falowcu, który został niedawno uznany za zabytek modernizmu. Moi rodzice wprowadzili się w 1972 roku i do dzisiaj tam mieszkają. Można powiedzieć, że dla mnie także tam zaczęła się fotografia. Mój tata był, jak się to mówi, zapalonym fotoamatorem, ale też filmowcem amatorem. Pływał na rybackich statkach dalekomorskich i fotografował nie tylko porty, do których zawijał, ale też pracę rybaków. Są to więc klasyczne źródła kultury fotoamatorskiej, mówiąc mądrze, czyli własna praca, łazieneczka w mieszkaniu, w blokowisku przerabiana na ciemnię.

**– Zazwyczaj nocą, gdy wszyscy już spali.**

– Nie, nie... U nas było inaczej, ponieważ za dnia siedzieliśmy z siostrą pod stołem w łazience, czasem pozwalano nam opracowywać odbitki w kuwetach. Oczywiście, gdy już trochę podrosłyśmy. Poza tymi działaniami fotografia była dla mnie narzędziem poznawania świata. Tata przywoził ze świata przeźrocza, które starannie układał w zestawy pokazywane później podczas spotkań. Zresztą, zaprzyjaźnione z rodzicami grono trójmiejskich podróżników, a trafiali się w nim i taternicy, i alpiniści, i himalaiści, było z sobą bardzo żyte. Co jakiś czas urządzano domowe pokazy fotografii i slajdów.

**– Ile pani miała wtedy lat?**

– To było jeszcze zanim poszłam do liceum. Wybrałam Liceum Sztuk Plastycznych w Gdyni-Orłowie, co zawsze wspominam, bo w owym czasie, ale i dużo wcześniej, jako jedyne w Polsce miało klasę fotografii. Liceum to powstało z połączenia gdyńskiej szkoły fotografii Bolesławy i Edmunda Zdanowskich z typowym liceum plastycznym. Było to miejsce, gdzie uczyliśmy się

1. Odwołanie do ważnej książki Victora Burgina *Thinking photography*, Macmillan 1982.

2. W przypisach umieszczono komentarze i dopowiedzenia dodane w trakcie autoryzacji rozmowy.



2. Nie układam zdjęć chronologicznie, ani tematycznie. Dziennikowy układ obrazów ma sens wtedy, gdybym chciała porównywać fotografie i motywy, dokumentować zmianę. Daty się zacierają, można nimi manipulować wybierając motywy – który rok widzimy na zdjęciu? Jak mam to ocenić? według architektury? skutera na zdjęciu? techniki fotograficznej? Wszystkie te elementy oszukują, a przecież każdy mówi też prawdę.

2. I don't organize the photos chronologically or by themes. Such organization would make sense only if I wanted to compare photographs and themes, and document the changes. Dates get blurry, you can manipulate them by choosing themes –Which year is it? How should I rate it? According to the architecture or the motorbike on the picture? Or according to the photographing technique? All these elements deceive you, though each of them tells the truth.



fotografii absolutnie od podstaw, oczywiście w klasycznej postaci, bo wtedy jeszcze królował proces ORWO, a ektachromy weszły do użytku, gdy ja kończyłam liceum. Być może dlatego kolor w fotografii nie zawsze był dla mnie ważny. W każdym razie miejsce to wspominam jako dobrą szkołę pewnego rodzaju świadomości fotograficznej.

**– A jednocześnie i szkołę rzemiosła.**

– No tak, poza maturą uzyskiwaliśmy dyplom technika fotografii. Tak więc na pewno byliśmy uczeni rzemiosła, ale i myślenia o sztuce.

**– Pierwsze samodzielne doświadczenia z aparatem fotograficznym w pani przypadku, to...?**

– Jako dziecko na urodziny dostałam radzieckiego Feda 4, jak to w owym czasie bywało. I fotografowałam. Przede wszystkim to, co było ważne dla dziecka. Myślenie dziecięce jest innego rodzaju, bo w nim nieobecne jeszcze są wyuczone konwencje fotograficzne. Było to jednak fotografowanie dosyć specyficzne, choćby ze względu na jakość sprzętu, którego wtedy powoli przybywało. Dzisiaj te same radzieckie aparaty z końca lat 70. i początku lat 80. są sprzętem hipsterskim i niszowym. W liceum poznałam nowe możliwości, bo tata przekazał mi swoją Praktykę. Był to w każdym razie dla mnie świat innej fotografii, takiej, której dzisiaj, jak sądzę, wielu osobom paradoksalnie brakuje – wykonywanej samodzielnie – od ładowania kaset samodzielnie ciętym negatywem, po końcową obróbkę pozytywów. Pamiętam, że kiedy kilka lat temu w Starym Browarze pokazywałam swoje prace robione na błonach graficznych, jeden z ówczesnych moich studentów – z którymi miałam zajęcia z historii fotografii – zapytał: *A jak pani to zrobiła? W Photoshopic?* Nie bardzo chciałam wierzyć, że to nie jest wydruk, tylko prawdziwa fotografia na transparentnym materiale światłoczułym. Ten zdolny młody człowiek nie rozumiał, że można wykorzystywać transparentne pozytywowe materiały do robienia zdjęć. Nie wiedział, że taka możliwość w ogóle istnieje. Na zajęciach ze studentami staramy się pokazywać tę możliwą różnorodność technik fotograficznych, ale nie ma co ukrywać – w potocznym obiegu, czyli poza szkołami artystycznymi, wiedza o technikach analogowych zwyczajnie zanika. Dlatego ważne jest, co robimy w tej materii na polu edukacyjnym. Niezwykle ciekawie robią to chociażby moi znakomici koledzy – Paweł Kula i Jarek Klupś, także kolektyw „Świetlica” z Bogusławem Biegowskim – są w tej chwili najlepiej do tego przygotowanymi osobami, które pokazują, jak można kultywować pewnego rodzaju wiedzę, ale i fascynację fotografią fotochemiczną, czyli obecnie już niecodzienną.

**– Fotografia dzisiejsza nie wymaga od amatora w zasadzie żadnych umiejętności poza włączeniem i wyłączeniem aparatu, natomiast fotografia tradycyjna, połączona z kompleksową obsługą sprzętu i świadomością procesów ciemniowych, dla większości młodych ludzi bez tego typu doświadczeń jest niemal wiedzą tajemną.**



3. Pierwszy aparat typu box kupiłam za dwadzieścia złotych na pchlim targu pod Galerią Arsenał w Poznaniu. Był rok 2000 i po latach robienia „porządnej” fotografii byłam nią znudzona. Box przypomniał mi o przyjemności fotografowania. Z początku była to zabawa, później stała się metodą. Wizjer nie pozwala odmierzyć odległości, wyznaczyć kadru. Aparat i zastane światło decydują o naświetleniu, ja tylko wskazuję kierunek.

3. I bought my first box camera on a flea market near the Arsenał Gallery in Poznań. It cost twenty zlotys. It was in 2000, and I got bored after years of doing “proper” photography. The box reminded me of the pleasure of photographing. At first it was only fun. Later it became a method. The viewfinder doesn't allow to measure distance or set a frame. The camera and the light on the scene decide about the amount of exposure. I only direct the camera in the right way.

– Owszem, fotografia cyfrowa pozornie jest łatwiejsza, ale świadome posługiwanie się techniką cyfrową też wymaga specyficznej wiedzy, innej niż w przypadku fotografii analogowej. Użytkownik sprzętu cyfrowego nie musi, rzecz jasna, wiedzieć wszystkiego o komputerach, programach, matrycach, pikselach i procesorach, ale niewiele zdziała na tym polu, jeśli nie ma świadomości, co fotografuje i po co to robi. Ta wiedza nadal jest niezbędna. Bardzo lubię koncepcję Viléma Flussera, który mówił o wtórnym umagicznieniu technologii<sup>3</sup>. Zwykle ją wyjaśniam, przywołując przykład kultur opartych na magii. Ich reprezentanci wiedzieli, jakie magiczne czynności wykonać, by wywołać zjawisko przyrodnicze, np. deszcz. Powiedzmy więc, że wiedzieli, że trzeba wykonać taniec deszczu, ale nie mieli pojęcia o cyrkulacji wody w atmosferze. Często dzisiaj funkcjonujemy tak samo. Wydaje się nam bowiem, że wiemy, co powstanie, gdy naciśniemy spust migawki, albo tylko dotkniemy ekranu telefonu, to zdjęcie się wtedy „samo” zrobi, ale nie wiemy, co się dzieje pomiędzy naciśnięciem migawki lub dotknięciem ekranu a pojawieniem się obrazu fotograficznego. Jeśli więc trafia się ktoś taki, kto wie, jak to działa, szaman, który potrafi zaklinać deszcze lub profesjonalista, który programuje fotografie, to on przejmuje władzę nad innymi, może nimi manipulować. Myślę, że fotografia cyfrowa jest tylko pozornym ułatwieniem. Sprowadzenie narzędzia do czysto funkcjonalnego, codziennego obrazu jest jego uproszczeniem. Bo niewiele osób potrafi odpowiedzieć na pytanie, po co fotografuje. Tymczasem powinniśmy zastanawiać się nad tym nieustannie.

### **– Bo to jest pytanie uniwersalne przy tego typu formach i sposobach ekspresji?**

– Tak. Oczywiście dzisiaj nasze kompetencje fotograficzne się zmieniają. Piszą o tym często współcześni badacze wizualni – np. Luc Pauwels, którzy wykorzystują fotografię do badania procesów społecznych i kulturowych. Twierdzą, że dzisiaj ktoś, kto prowadzi badania społeczne, musi mieć „naukowe kompetencje wizualne” czyli być także sprawnym fotografem, bo jeśli dostarczy materiał, który jest źle zrobiony, źle skadrowany, niewyraźny, to nie będzie z tych zdjęć żadnego pożytku<sup>4</sup>. W związku z tym dzisiaj trzeba pracować nad tym, żeby poszerzało się grono osób, które wykazują zachowania profesjonalne (choć nie muszą z tego czerpać korzyści finansowych), czyli wiedzą, jak dobrze fotografować. Dzisiaj w pewnych sytuacjach nie można już powiedzieć: ja nie umiem robić zdjęć. Jest to dzisiaj ten rodzaj czynności, jak umiejętność pisania, od której nie ma odwrotu.

### **– Na rynku pracy, w niektórych zawodach, umiejętność robienia dobrych zdjęć staje się tak oczywista, jak posiadanie prawa jazdy czy współdziałanie z komputerem.**

– Wiadomo o tym nie od dzisiaj. W „Małej historii fotografii” Walter Benjamin pisał dokładnie o tym samym: ile warty jest fotograf, który nie wie, co sfotografował?<sup>5</sup> Już wtedy, w latach 30. XX wieku, gdy aparaty były dostępne stosunkowo mniejszej liczbie ludzi, pytanie Benjamina było pytaniem uniwersalnym, z którego wywodzono refleksję, że fotograf musi mieć świadomość tego, co sfotografował...

3. Flusser pisze w książce „Ku filozofii fotografii” następująco: „Ta, należąca do obrazu czasoprzestrzeni jest niczym innym, jak tylko światem magii, światem, w którym wszystko ulega powtórzeniu i wszystko ma udział w znaczeniowym kontekście. Taki świat odróżnia się strukturalnie od świata historycznej linearności – w nim nic się nie powtarza i zawsze będzie miało przyczynę oraz skutek. Dla przykładu: w świecie historycznym wschód słońca jest przyczyną dla piania koguta; w świecie magicznym wschód słońca oznacza pianie, zaś pianie oznacza wschód słońca. Znaczenie tych obrazów jest magiczne”. V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, przeł. J. Maniecki, Katowice 2004.

4. Polecam znakomitą antologię *Badania wizualne w działaniu*, red. M. Frąckowiak, K. Olechnicki, Warszawa 2011.

5. Dokładnie Benjamin pisze: „czyż nie jest gorszy od analfabety fotograf nie umiejący odczytać własnych zdjęć”, W. Benjamin, *Mała historia fotografii*, przeł. J. Sikorski, w: W. Benjamin, *Anioł historii*, red. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 124.



4. Aparaty są jak ludzie, mają swoje upodobania. Wkrótce odgadłam upodobania mojej skrzynki. Na przykład, że lubi perspektywę zbieżną, kadr najlepiej 3/4 pod światło, szeroki plan, lekkie winietowanie w narożnikach. Ten typ obrazowania jest staromodny jak urządzenie, którego używam. Box-Tengory 52/2 produkowano od 1928 do 1933 roku. Nie wiem, z którego roku pochodzi ten. Ma skłonności do melancholii. Moje kadry są piktorialne, i takie też są odbitki – wywołuję je w delikatnej szarości, eksponując ziarno. Nie mają być „doskonałe”. Teoria fotografii potwierdza moje przecucie – dla Hala Fostera, celowe zakłócenie gładkości obrazu uruchamia Barthes’owskie punctum – przeżycie Realnego.

4. Cameras are like people, they have their preferences. Soon I discovered the preferences my box had. For instance, it likes linear perspective, 3/4 frame against the light, broad landscape, vignetting of the corners. This is an old-fashion arrangement, as is my camera. Box-Tengory 52/2 was produced from 1928 to 1933. I don't know which year is the one I own. It likes melancholy. My shots are pictorial as well as my prints. I develop them in a soft gray, exposing granularity. They aren't supposed to be "perfect". Photography theory confirms my hunch – for Hal Forster, deliberate disruption of the picture's smoothness drives the Barthes's punctum – outliving the Real.



**– I w tym momencie, jeśli pani pozwoli, wrócimy jeszcze raz do Trójmiasta. Jest pani w liceum plastycznym, fotografuje pani w sposób zaawansowany, jeśli chodzi o samoświadomość warsztatową, ale czy już wiedziała pani, co chce fotografować i po co?**

– W tak młodym wieku, z reguły, tego się jeszcze nie wie. W gruncie rzeczy to było bardziej testowanie własnych możliwości. Szybko jednak zauważyłam, że nie jestem portrecistką, że raczej interesuje mnie to, co jest związane z przestrzenią, z przedmiotami, z pewnymi efektami symbolicznymi. Nie twierdzę, że twarze ludzkie były dla mnie nieciekawe, tyle tylko, że fotografowanie twarzy wymaga innego rodzaju dyspozycji i umiejętności, innego rodzaju komunikacji niż te, w które ja byłam wyposażona. Dla mnie fotografia portretowa, z perspektywy interpretatora, jest fascynująca. Chętnie ją oglądam oraz podziwiam tych, którzy nią się zajmują, ale ona nie była dla mnie podstawowym tematem fotograficznym. Tak samo zresztą było na studiach w poznańskiej ASP, kiedy bardziej od portretu zainteresowało mnie miasto, problem map, i – generalnie – wizualizacji przestrzeni. Można więc powiedzieć, że skręcałam w kierunku teorii i myślenia o pewnych abstrakcyjnych właściwościach przestrzeni niż w kierunku portretu czy reportażu.

**– Które z reguły są dosyć oczywiste.**

– Ale równie interesujące, więc w przeszłości poświęcałam im w tekstach sporo uwagi, pisząc na przykład o fotografii dokumentalnej, ale one jednak wymagają, powiedziałabym, nieco mniej podejścia refleksyjnego, a więcej intuicji fotografa. Zatem szybko się okazało, że jestem osobą mocno refleksyjną, wręcz introwertyczną, która woli stworzyć sobie fotografię w umyśle, a niekoniecznie ostatecznie zrealizować. Niekiedy ta końcowa fotografia nie jest dla mnie konieczna, najważniejszy bywa czasem sam pomysł i proces dochodzenia do obrazu.

**– Ten rodzaj aktywności przypomina mi fotografów (a znam takich kilku), dla których proces fotografowania kończy się na negatywie. A odbitki z tych negatywów wykonują tylko wtedy, kiedy jest to konieczne.**

– Bo tak właśnie chyba jest. Myślę, że takie podejście ma się często podczas studiów. Artyści nie robią wówczas fotografii bez powodu, zwłaszcza jeśli nie mają jakiegoś istotnego pomysłu na to, co ma być zrobione. W każdym razie dla mnie to był bardzo ciekawy moment, kiedy uczyłam się myślenia o fotografii... i niemal przestałam fotografować. Z tego też powodu, na przykład w czasie wakacji, moi bliscy pytali mnie, dlaczego nie robię zdjęć? W końcu więc zaczęłam robić zdjęcia dla nich, traktując to wyłącznie jako formę fotodziennika. Nie była to więc „fotografia jako sztuka”<sup>6</sup>, ale absolutnie prywatna, nieustająca relacja z podróży. A robiłam to przede wszystkim po to, aby niejako sprostać ich oczekiwaniom. W końcu w ich oczach byłam fotografem, a skoro tak, to powinnam zachowywać się jak fotograf, czyli robić zdjęcia.

6. To określenie lepiej niż „artystyczna” oddaje istotę problemu. We współczesnej teorii używa się terminu „fotografia jako sztuka” dla podkreślenia, że jest to rodzaj praktyki artystycznej realizowany na potrzeby galerii i muzeów – piszą o tym, m.in. Charlotte Cotton i Liz Wells. Zob. Ch. Cotton, *Fotografia jako sztuka współczesna*, przeł. M. Buchta, P. Nowakowski, P. Paliwoda, Kraków 2010.



5. Niektórzy uważają, że fotografia może obyć się bez tekstu, że powinna „mówić” sama za siebie. Nie zgadzam się, przynajmniej w odniesieniu do tych zdjęć. One bez dopowiedzenia są nieme. Nie chodzi o to, by je podpisywać nazwą miasta, w którym zostały zrobione, lub datą. Te informacje można podać w spisie na końcu, tak dla porządku. Ważne, by patrząc na zdjęcia powiedzieć: „byłam/byłem w tym mieście, albo bardzo podobnym”.

5. Some believe that a photograph can “speak” without any text, as if for itself. I don’t agree, at least when it comes to these pictures. They’re mute without words. It isn’t that I should write a city name or a date next to them. Such information can be added in the list at the end, for clarification. It’s important that when you see a picture, you could say “I’ve been there, or in some other city that looks really similar”.

**– To mi przypomina moją własną przygodę z jesieni 1994 roku. Pojechałem wtedy, jako dziennikarz, na oficjalną delegację do Neapolu, aby zrobić tam rozmowę z Gustawem Herlingiem-Grudzińskim. Ponieważ byłem z nim na to spotkanie umówiony, to rozmowa została nagrana (a potem także opublikowana), a przy okazji zrobiłem w tym Neapolu tylko dwa zdjęcia, dwa portrety Herlinga-Grudzińskiego. Chodząc przez tydzień po Neapolu, nie odczuwałem potrzeby fotografowania. Moi koledzy redakcyjni nie bardzo potrafili to zrozumieć.**

– Tego typu sytuacje mają chyba związek z rodzajem osobowości. Pamiętam, że kiedyś profesor Stefan Wojnecki po powrocie z kolejnej dalekiej wyprawy pokazywał nam swoje fotografie. Ze zdjęć i opowieści było jasne, że fotografował z wielkim zapałem, uprawiając typową fotografię podróżniczą, czy może turystyczną. Wyglądało to tak, że wszystko musi być zarejestrowane, bo dla niego sam moment rejestracji był bardzo ważny. Myślę więc, że to zależy od nastawienia danego twórcy. Na przykład Rafał Milach podróżuje po to, by sfotografować coś konkretnego, inni fotografują wszystko i trochę z przypadku, by pamiętać, a dalej są ci, którzy w ogóle niemal nie fotografują, bo uważają, że otacza nas nadmiar obrazów.

**– Obserwując kolegów, ale i patrząc na siebie, dochodzę do wniosku, że najmniej fotografują ci, którzy się poważnie fotografią interesują i podchodzą do niej z pogłębionym często namysłem.**

– Pewnie tak jest. Być może dlatego, że jesteśmy trochę już przesyleni ilością obrazów, a poza tym zawodowo oglądamy tyle cudzej fotografii, że na własną nie starcza nam już niekiedy pomysłu. Pojawia się bowiem refleksja, że wszystko już było, wszystko już kiedyś widziałam. Pamiętam taki moment: pierwszy raz pojechałam do Wenecji i zwyczajnie złościło mnie, że niemal każdy kadr jest od razu doskonały. To miasto ma taką strukturę, jakby było zbudowane z gotowych obrazów. Przez to nie można zrobić źle skomponowanego kadru. Będąc w Wenecji następnym razem zaczęłam robić zdjęcia średnioformatowe małym aparatem skrzynkowym, takim boxem z lat 30. Od tej pory niemal zawsze zabieram go z sobą w podróż i staram się, aby z takich wypraw zostało kilka naświetlonych rolek.

**– To jest aparat, przypomnijmy, który ma bardzo ograniczone możliwości doboru parametrów.**

– Prawie uniemożliwia kadrowanie, ponieważ obraz w wizjerze jest bardzo niewyraźny. Pracując z tym aparatem, możemy być zadowoleni, kiedy udaje się nam skierować skrzynkę w oczekiwanym przez nas kierunku. Nie ma też możliwości ustawienia czasu naświetlania, a tym samym nie ma potrzeby używania światłomierza, bo nawet gdybyśmy go użyli, to i tak nie byłoby na co przełożyć tego pomiaru. W sumie daje to ciekawe efekty, bo sam proces fotografowania staje się w ten sposób – powiedziałabym – dosyć czysty, bliski Talbotowi. To także jest konstrukcja, ale urządzenie nie daje nam pełni władzy nad obrazem.



6. Nie fotografuję miast, w których mieszkam. Nie znajduję na to czasu, zawsze odkładam na później. Podróż wyłącza mnie z codzienności. Daje mi dystans. Odnajduję obce, nieznanne miasta. Mają dla mnie urok nowości, chociaż kiedy później zestawiam je z negatywami z innych podróży, wizerunki budynków i ulic (mimo wszelkich różnic) wydają się do siebie podobne.

6. I don't photograph the cities I live in. I don't have time, and I always put it off. When I travel, I forget about the everyday. It gives me some distance. I discover foreign, unknown cities. I'm attracted to their novelty. Later as I compare the negatives from several journeys, the views of the street and buildings, despite all the differences, seem strangely alike.



**– Ostatni raz wracam do przeszłości. W książce „Utajony obraz” pokazuje pani między innymi kawałek Sopotu. Chodzi o tekst i zdjęcie ze strony 253.**

– Zrobiłam je w bardzo ciekawej kamienicy, która znajduje się blisko torów kolejki trójmiejskiej, więc nawet widać ją z pociągu. Dziedziniec wewnętrzny był przykryty szklanym dachem, a jedno amfiladowe mieszkanie obejmowało całe piętro. Były to takie klasyczne sopockie mieszkania z początku XX wieku. Do mieszkań prowadziły kręcone schody lub elegancka winda z wyściełaną kanapą. Kiedy trafiłam do niej pierwszy raz była bardzo zniszczona. Nie było już w niej witraży, a zasiedlali ją, jako kamienicę komunalną, różni ludzie, także przesiedleńcy. Okres krótko po drugiej wojnie światowej był przecież także dla Sopotu czasem, kiedy niemieccy mieszkańcy stamtąd odchodzili za Odrę i Nysę, a ich miejsce zajmowali nowi mieszkańcy. Moja znajoma miała w tej kamienicy pracownię, a ja chodziłam do niej na korepetycje z rysunku. W tamtym czasie kamienica była otwarta. Można było wejść i zrobić we wnętrzu zdjęcia. Później, albo wrócili dawni jej właściciele, albo została sprzedana. W każdym razie teraz jest to bardzo elegancka kamienica z bramą i domofonami. Ale już nie można wejść z ulicy. A zdjęcie z książki, o którym pan wspomina, to jest moment z końca lat 80., kiedy ten dom z wolna popadał w ruinę, ale przynajmniej był dostępny. Zresztą podobnie było w Poznaniu. Kiedy w roku 1993 przyjechałam tutaj na studia, podwórka poznańskich kamienic były wtedy jeszcze otwarte. Dzisiaj, żeby tam wejść, trzeba przynajmniej znać kogoś, kto tam mieszka.

**– A zatem, kończy pani liceum plastyczne w Gdyni-Orłowie, mieszka z rodzicami na Przymorzu, a na wyprawy fotograficzne wybiera się także do Sopotu. Zapada decyzja o studiach w Poznaniu. Interesuje mnie ten właśnie moment pani biografii.**

– To jest sprawa dosyć trudna, bo do Poznania trafiłam trochę przypadkiem. Najpierw zdałam na ASP do Gdańska na architekturę wnętrz, ale nie zdałam egzaminu. Później dwa lata pracowałam w prywatnej galerii sztuki w Sopocie, która mieściła się w budynku po byłym sklepie mięsny. Tego budynku już nie ma, bo cały ten teren został zabudowany nowymi kamienicami. A do Poznania trafiłam przez profesora Stefana Wojneckiego. Najpierw dowiedziałam się od koleżanki, która dostała się tutaj na animację filmową, że w Poznaniu otwarto pierwsze w Polsce studia fotograficzne. Postanowiłam więc zdawać na studia dzienne. Przyjeżdżałam do Poznania na konsultacje, między innymi do profesora Baranowskiego i profesora Wojneckiego, i ostatecznie zdecydowałam się na fotografię. Ponieważ jednak nie przyjęto mnie na studia dzienne, to wybrałam kulturoznawstwo na UAM<sup>7</sup>, które okazało się moimi pierwszymi studiami. Rok później podjęłam drugie studia na zaocznej fotografii w poznańskiej ASP.

**– Wspomniała pani o profesorze Wojneckim. Jak w kontekście tej znajomości kształtowały się pani wzorce osobowe? To byli jeszcze fotografowie, czy już myśliciele?**

7. Dopowiadam kontekst rodzinny. Stało się to za poduszczeniem mojej mamy, wykładowczyni Uniwersytetu Gdańskiego i wieloletniej pracownicy Wojewódzkiego Ośrodka Kultury w Gdańsku. Działanie na rzecz kultury to zatem także część mojego dziedzictwa.



7. Zrobiłam to zdjęcie wczesną wiosną 2002 roku. Potsdammer Platz lśnił nowością. Nadal podoba mi się efekt odbić i delikatnych szarości, które uchwycił aparat. Odnajduję w tym zdjęciu to, czym dla mnie wtedy było miasto – triumfem nowoczesności, szczęśliwą syntezą historii i współczesności. Fotografia jako symbol.

7. I took this photo in the early spring of 2002. Potsdammer Platz was shining with newness. I still like the effect of reflections and subtle grays captured by the camera. In this photo I find what the city was for me back then – a triumph of modernity, a successful synthesis of history and the present day. Photograph as a symbol.

– Mój rozwój intelektualny i artystyczny szedł równolegle. To się wiązało z tym, że w tygodniu studiowałam tutaj (rozmawiamy w budynku Instytutu Kulturoznawstwa), a weekendy spędzałam na ASP. A ponieważ kulturoznawstwo jest kierunkiem, który nadaje szerszy kontekst myśleniu, to nie dziwi, że tutaj spotykałam się przede wszystkim z tekstami myślicieli, których koncepcje mnie uwiiodły. To byli klasycy teorii obrazu, a więc i Walter Benjamin, i Roland Barthes, i Susan Sontag, czyli inspiracje dosyć oczywiste dla fotografa, ale także Jacques Derrida i jego dekonstrukcja, która była dla mnie niezwykle odkryciem teoretycznym. Moi profesoro- wie, którzy teraz są moimi znakomitymi kolegami, umieli zarażać szaleństwem teorii, a potem się okazało, że to wszystko bardzo ładnie spotyka się w fotografii. Stąd mój doktorat, który był o fotografii otworkowej, ale też o interpretacjach Charlesa Sandersa Peirce'a, semiotyka, który na dwadzieścia tomów pism napisał trzy zdania o fotografii, oraz fenomenologii Husserla i jej dekonstrukcji w wersji Derridy. Spotkanie semiotyki i filozofii było dla mnie ważnym momen- tem. Mówiąc krótko, nagle praktyka i teoria się spotkały. Wydaje się więc, że to połączenie, może trochę przypadkowo, przyniosło pożytek przede wszystkim dla mnie, bo zobaczyłam wtedy, że te dwa elementy, czyli praktykę obrazu i teorię kultury, można znakomicie łączyć.

**– A osobiście pani wyszła już z obszaru praktycznie uprawianej fotografii, czy raczej jest to tylko samoograniczanie się do określonej formy aktywności?**

– Stan dzisiejszy jest wynikiem okoliczności życiowych. Przed studiami i w trakcie studiów sporo fotografowałam i myślałam o różnego rodzaju projektach. Fotografowałam także pod- czas studiów doktoranckich, kiedy pracowałam w Galerii Miejskiej „Arsenał”, zdobywając tam doświadczenia kuratorskie, ale też starałam się raz do roku pokazać coś własnego. Później oka- zało się to coraz trudniejsze, bo zwyczajnie zaczęło brakować mi czasu na aktywne uprawianie fotografii. Nadal w lodówce zalegają u mnie niewywołane filmy średnioformatowe, czekające na szczęśliwy moment. Oczywiście od czasu do czasu jestem zmuszana (w dobrym znaczeniu tego słowa) do fotografowania i pokazywania swoich prac. Najczęściej za sprawą Uniwersytetu Artystycznego, gdzie moi koledzy co jakiś czas organizują pokaz profesorski. Co prawda, nie pracuję tam w pełnym wymiarze, ale pamiętają o mnie. Cenię tę współpracę, taką powiedzmy bardziej towarzyską. Dzięki niej wiem, co się dzieje w poznańskiej fotografii, a oni mają pretekst, aby sprowokować mnie do aktywności artystycznej.

**– W tym momencie nie mogę nie zapytać o pani zainteresowania fotograficzne.**

– Obsesyjnie fotografuję miasta. Stale otwarty projekt im poświęcony nazwałam „Inne mia- sta”. Są to zdjęcia robione starym boxem, które w połączeniu ze wspomnieniami z różnych miejsc stają się moją prywatną opowieścią o podróżowaniu. Materiał stale przyrasta, zdjęć jest coraz więcej i w gruncie rzeczy coraz trudniej je opanować. Ważny jest dla mnie także kome- tarz do zdjęć, bo za każdym z tych obrazów stoi jakieś wspomnienie, jakaś opowieść o konkret- nym czasie. Poza tym nieustająco realizuję „fotodzienniki” dla rodziny i bliskich. Tu akurat postu-



8. Fotografia z Oranżerii. Barthes. Nie potrafię uwolnić się od tego skojarzenia. Miałam już je wtedy, gdy robiłam to zdjęcie. Nieważne, że obraz pochodzi z innego miejsca i czasu, niż opisany w książce. Ale światło na tej najśłynniejszej filozoficznej fotografii musiało podobnie przenikać przez liście.

8. A photograph from the Orangery. Barthes. I couldn't escape this association. I already had it when I was taking this picture. It doesn't matter that the picture comes from a different place and time than the one described in the book. Both here and in this most famous philosophical photograph, the light must have been passing through the leaves in a similar fashion.



guję się sprzętem cyfrowym, bo chodzi o szybkość realizacji i łatwość opracowania materiału, który po każdym dniu podróży staram się wieczorem wysłać do osób oczekujących na te relacje. W sumie, jak już powiedziałam, powracam do tych samych tematów nieco obsesyjnie, ale może dlatego, że do wybranych zagadnień podchodzę, by tak powiedzieć „teoretycznie”. Nie umiem już patrzeć, nie myśląc o przeczytanych lekturach i obejrzanych obrazach<sup>8</sup>. A poza tym pracuję w Zakładzie Kulturowych Studiów Miejskich, więc fotografowaniem miasta zajmuję się dla różnych celów. Jest ten nurt dziennikowy, ale także jest w tym nurt badawczy. To z myślą o nim zbieram i opracowuję materiał fotograficzny, który potem wykorzystuję w badaniach realizowanych z kolegami i koleżankami.

**– Kiedy u pani nastąpiło przejście z myślenia o fotografii w ogóle na myślenie analityczne, myślenie problemowe?**

– To stało się chyba na studiach. Pracowałam wówczas nad pracą magisterską i zaczynałam się zastanawiać, co dalej. Nagle okazało się, że fotografia może być nie tylko tym, co określamy jako zawód dla praktykującego fotografa, i że będzie to raczej myślenie o fotografii w perspektywie naukowej. Nie jestem dobra w przypominaniu sobie dat, ponieważ żyję w pewnym zawieszeniu między teraźniejszością a przeszłością. Mogę jednak założyć, że stało się to właśnie wtedy. Wtedy więc doszłam do wniosku, że refleksja nad fotografią, która we mnie osobiście i prywatnie istniała, może być też ciekawa dla innych. Dotarło do mnie, że inni chcą to czytać i uważają, że gdzieś tam, w moich przemyśleniach, jest to coś, co i dla nich staje się ważne. Bardzo sobie cenię opinie tych, którzy po przeczytaniu mojej książki stwierdzają, że znaleźli w niej coś dla siebie. Tak zdarzyło się, gdy skończyłam pisać „Foto-teksty”, i kiedy, mając już za sobą pozytywne recenzje z kręgu uniwersyteckiego, zaczęłam się zastanawiać, jak ta książka zostanie przyjęta w kręgu fotografów.

**– Dlaczego?**

– Ponieważ odwołuję się w niej do dosyć specyficznych koncepcji kulturowych. Nie mówię już o semiotyce, która może być jakoś potocznie rozpoznana, ale wykorzystuję także współczesne studia wizualne, i nurt narracji postpamięci. Zastanawiałam się więc, jak to zostanie przyjęte, aż pewnego dnia dostałam bardzo miłego maila od osoby, która przeczytała moją książkę i po jej lekturze napisała do mnie: *To, co znalazłem w pani książce, odpowiada temu, co ja fotografuję*. I to rzeczywiście było dla mnie ważne, bo nagle się okazało, że to, o czym piszę nie jest tylko moim przeczuciem, że to nie są tylko jakieś tam, wymyślone przeze mnie teorie i próby zbudowania z nich czegoś, co byśmy nazwali naukowym oglądem fotografii. Okazało się, że moje słowa mogą być ważną inspiracją, albo wsparciem intelektualnym dla ludzi, którzy zajmują się fotografią. Istotne jest, że w gruncie rzeczy mój głos jest głosem innego.

**– Namysł nad fotografią jest niezwykle ważny, moim skromnym zdaniem, ponieważ tej fotografii jest tak wiele i tak wielu ją uprawia. Zobaczmy – oto na studiach artystycznych**

8. Zgadza się w pełni z koncepcją „optycznej nieświadomości” Benjamina. W doświadczeniu teraźniejszości uruchamiają się wspomnienia tego, co widzieliśmy i przeżyliśmy kiedyś.



9. Niektóre miasta są gotową scenografią dla fotografii. Ich wizerunki zawsze będą estetyczne, zgodne z zasadami miejskiego pejzażu. Myślałam, że kiedy zrezygnuję z aparatu, w którym każdy szczegół kompozycji i ekspozycji można zaplanować, uniknę fotograficznej tendencji do upiększania ruin (Benjamin). Miasto, w którym byłam na to nie pozwoliło. Pozostało piękne wbrew mojemu zamiarowi.

9. Some cities make a ready-made scenery for photographing. The images will always be aesthetic, in compliance with the principles of city landscape. I thought that if I won't use a camera where you can adjust every detail of composition and exposure, I'll avoid this photographic tendency to embellish the ruins (Benjamin). The city I visited didn't allow it. It remained beautiful in spite of my intentions.

## **małej grupie młodych ludzi zajmujących się grafiką warsztatową, malarstwem czy rzeźbą, a rozrastają się grupy przyszłych artystów na studiach fotograficznych.**

– To rzeczywiście ciekawe zjawisko. Wynika ono, jak sądzę, z faktu, że medium fotograficzne staje się tą dziedziną, która zastępuje inne media. Jest to także narzędzie, które oferuje inne, nowe możliwości. Obserwując studentów fotografii, z którymi się spotykam w poznańskim środowisku uniwersyteckim, widzę, że oni poruszają się w terenie Flusserowskiego uniwersum obrazów technicznych. Im jest łatwo przemieszczać się: fotografia – film, instalacja – projekcja. To jest w gruncie rzeczy przykład tego, jak obrazy fotograficzne stają się materiałem plastycznym. W tym miejscu znowu możemy zadać sobie pytanie o kompetencje, o umiejętność posługiwania się obrazem, o świadomość używania narzędzi wizualnych. Ważne też, że istnieje możliwość przemieszczania się między mediami<sup>9</sup>, bo jest ona dobra dla dynamiki sztuki.

**– A biorąc pod uwagę fakt absolutnego umasowienia się tego medium, także w celach artystycznych, czy można powiedzieć, że fotografia stała się swego rodzaju nowym językiem, językiem kulturowej globalizacji, który służy ludziom do komunikowania się między sobą i ze światem?**

– Na pewno tak to może wyglądać, tym bardziej, że sama fotografia się zmienia. Nowe możliwości technologiczne niewątpliwie zmieniają funkcję fotografii. Rozmawiałam kiedyś z fińskimi badaczami, którzy absolutnie znakomicie rozpracowują fotograficzne technologie komórkowe i od lat realizują najlepiej prowadzone w Europie badania w tym obszarze. Otóż jeden z autorów, który swoje badania oparł na fotografii komórkowej, w książce na ten temat zauważył, że fotografia się rozszczępia. Zawsze zresztą tak było, że fotografia służyła różnym celom, więc twierdzą, że nie ma jednej fotografii. I będę tego absolutnie bronić. A zatem, z jednej strony mamy fotografię, która kieruje się w stronę sztuki. Tam ona spełnia inne funkcje (inne od tradycyjnie pojmowanych), a skoro tak, to stawia się jej inne wymagania. Są to wymagania wobec materiału, fotografa i jego świadomości. Artysta musi wiedzieć, co i jak działa w fotografii, jak się dany obraz wykonuje, jaka jest wreszcie cena użycia tego narzędzia. Oczywiście w sensie symbolicznym. Natomiast ktoś, kto wysyła zdjęcie telefonem komórkowym, robi to w zupełnie innym celu. I to widać znakomicie w badaniach, które robił Mikko Villi<sup>10</sup>. Użytkownicy fotografii, w zależności od celu, w jakim robili zdjęcia różnicowali wykorzystywany sprzęt. Villi badał młodych profesjonalistów pracujących w firmach graficznych, a więc ludzi, którzy są absolutnie świadomi obrazu. Zadawał im pytania, po co robią zdjęcia telefonami komórkowymi? Odpowiadali, że robią je po to, aby się z kimś skomunikować, aby je komuś wysłać, żeby kogoś o czymś poinformować. Natomiast nigdy nie robią tych zdjęć po to, żeby w ten sposób uprawiać sztukę. W książce była opisana taka fajna sytuacja: jeden z rozmówców wychodząc z domu zobaczył piękne kwitnące drzewo, szybko je więc sfotografował, a zdjęcie rozesłał znajomym z informacją, że oto nadeszła wiosna. Potem jednak pomyślał, że to zdjęcie może mu się przydać do jakichś profesjonalnych działań graficznych, wrócił więc do domu po lustrzankę i ponownie,

9. Henry Jenkins uznaje, że jest to generalnie cechą współczesnej kultury i pisze o „kulturze konwergencji”.

10. M. Villi, *Visual mobile communication. Camera phone photo messages as ritual communication and mediated presence*, Jyväskylä 2010..



10. Stare miasta, konstrukcje, których cegły malowniczo zatrzymują światło, odbicia w wodzie. Na tych zdjęciach nie ma żadnej społecznej treści, żadnego krytycznego przesłania. Czy przez to są nieistotne? Powierzchnowe jak spojrzenie turysty (Urry)? Czy wędrując po innych miastach można nie być turystą?

10. Old cities, brick constructions picturesquely keeping the light, reflections in the water. There's no social matters, no critical message in these photos. Does this make them insignificant? Superficial as a glance of a tourist (Urry)? Does wandering around other cities not make you a tourist?



tym razem „porządnie” sfotografował to samo drzewo. Należy pamiętać, że choć dzisiaj jakość i sprawność aparatów umieszczonych w telefonach komórkowych jest coraz większa, to jednak niemal zawsze uzyskany w ten sposób obraz służy czemuś innemu niż działaniom artystycznym.

### – Głównie komunikowaniu o czymś i komunikowaniu się z innymi?

– Przede wszystkim, co bardziej pewnie interesuje moich kolegów z Instytutu Socjologii, Rafała Drozdowskiego lub Marka Krajewskiego, spełnia on (obraz) funkcję komunikacyjną, społeczną. Po to głównie zainstalowano aparaty fotograficzne w telefonach. Tak uzyskiwane obrazy służą właśnie temu, żeby je wysłać, żeby się nimi dzielić – a przez to mieć wrażenie, że jest się razem – albo żeby dla siebie zrobić notatkę wizualną. Natomiast funkcja fotografii jako sztuki jest zupełnie inna. Można to porównać, powiedzmy, z jednej strony do powieści Proustowskiej, a z drugiej do komunikatu na portalu informacyjnym. To są dwie zupełnie różne, rozchodzące się drogi. I nie chodzi o to, żeby potępiać tych, którzy robią zdjęcia telefonem komórkowym. Sama tak postępuję, żeby sobie coś zapisać. Traktuję więc aparat w telefonie jak narzędzie do rejestracji tematu, albo żeby komuś wysłać jakiś ładny obrazek, licząc na to, że patrząc na niego ten ktoś się uśmiechnie. Natomiast czym innym jest fotografia w procesie artystycznym. Tam ma ona służyć, na przykład, budowaniu opowieści lub tworzeniu obrazu abstrakcyjnego, ale i innego rodzaju doświadczeniu. Oglądanie autorskiej wystawy obrazów fotograficznych w galerii i „mizianie” ekraniku, aby sprawdzić, co robiłam lub gdzie byłam dwa tygodnie temu, to są niewątpliwie dwa różne użycia fotografii<sup>11</sup>. Także prace artystyczne, w których wykorzystuje się telefony komórkowe mogą być bardzo różne. I tu najlepszym przykładem, przynajmniej dla mnie, pozostaje chyba dziennikowy projekt Rafała Milacha *In The Car With R*. Milach w tym projekcie pokazał, jak różne narzędzia pozwalają rejestrować różne etapy jego podróży – do czego służy notatka, do czego służy smartfon, do czego służy aparat fotograficzny. Nagle więc okazuje się, że możemy wszystkie te narzędzia wykorzystać, ale każde w konkretnym, odmiennym celu.

11. Tak właśnie, o „użyciach” (uses) fotografii (społecznych i politycznych) pisał John Berger, a także Allan Sekula.

– **Fotografia artystyczna, która dzisiaj jest w zasadzie domeną ludzi kształcących się w zakresie fotografii, nie jest już tylko wyrafinowanym rzemiosłem, które leży u podstaw fotografii uprawianej przez zawodowców w celach zarobkowych. Ci właśnie zawodowcy, pytani przeze mnie o tę sprawę, twierdzą, że artyści do obrazu fotograficznego podchodzą jak do obrazu plastycznego w ogóle. A fotografia to jest dla nich inny pędzel.**

– Tak. Zgadzam się z tym. Jest to konsekwencją tego, o czym wcześniej mówiłam, czyli zróżnicowania i pytania o cel użycia narzędzia. Należy jednak pamiętać o tym, że ten podział nie jest absolutny i zamknięty. Jednak fotografie wielu tych zawodowców, o których pan mówi, są także pokazywane w galeriach. Oczywiście, inaczej wtedy wybiera się prace, bo sam autor nagle inaczej patrzy na swoje fotografie, ale w sumie chodzi o to, że istnieją przykłady przemieszczania się między sferami instytucji sztuki oraz fotografii zawodowej. Myślę więc, że dzisiaj już nie jest



11. Odwiedzam typowe miejsca, oglądam popularne zabytki. Muszę się pogodzić z tym, że jestem jedną z wielu w tłumie turystów. Kieruję obiektyw ku obiektom wraz z innymi. Czy mogę nie powielać obrazów, zrobionych wcześniej? Nic mnie nie wyróżnia z tłoku, poza aparatem tak niepasującym do dzisiejszego świata smartfonów, tabletów i „selfie z kijka”.

11. I visit typical tourist destinations and see popular sights. I need to reconcile with the fact that I'm one of many tourists. I direct my camera at the objects together with many others. Am I not allowed to repeat images that have been taken earlier? Nothing other than a camera marks me out of the crowd. A camera that doesn't fit in today's world of smartphones, tablets and "stick selfies".

tak, że świat sztuki jest zamknięty dla jednych, albo dla drugich. Pośrednikiem między tymi sferami staje się kurator. Pamiętamy przecież, jak byli odkrywani nowi dokumentaliści, którzy często uczyli się w innych niż polskie szkołach artystycznych (na przykład w czeskich uczelniach znanych ze świetnej fotografii społecznej lub w szkołach fotografii zawodowej), a mimo to zostali odkryci dla sztuki. Fotografia zatem jest atrakcyjna z tego również powodu, że umożliwia takie właśnie przemieszczenie. Nie sądzę, by w świecie malarstwa taka możliwość zachodziła również łatwo. Pomijam rzadkie przypadki wybitnych prymitywistów, także odkrywanych przez kuratorów.

**– Historia fotografii, to po części także historia takich właśnie odkryć i w ostateczności przemieszczeń.**

– Owszem, przykładów jest wiele, choćby Eugene Atget odkryty przez Berenice Abbott, czy Jaques-Henri Lartigue odkryty przez Johna Szarkowskiego<sup>12</sup>.

**– A jak to jest dzisiaj? Mamy wielu młodych artystów, którzy są nie tylko wyszkoleni, ale i wyedukowani, są utalentowani i wrażliwi, ale spora część z nich realizuje nie tylko projekty czysto artystyczne. Wielu z nich idzie w profesjonalną komercję – moda, reklama, celebryci, fotografia okładkowa, ale mogą się założyć, że większość z nich nigdy nie będzie fotografować tak, jak robi to na przykład Mariusz Forecki.**

– Tu znowu pojawia się pytanie o obieg, bo Mariusz Forecki jest zawodowcem, ale także kimś, kto zdecydowanie wychodzi z kręgu fotografii zawodowej i użytkowej do instytucji sztuki. A czy młodzi artyści nie będą fotografować tak, jak robi to Forecki? Tego nie wiemy, bo nie wiemy, co w nich siedzi. Fotografia artystów pracujących dla prasy... W tym odnalazł się Szymon Rogiński, który jest absolwentem ASP. Odnalazł się w tym także Daniel Rumiancew, który ukończył naszą poznańską szkołę i który pracował jako zawodowy fotograf, realizując równoległe projekty artystyczne. Podziały więc będą funkcjonowały środowiskowo, bo ludzie nie są doskonali. Wpływ na to mają ograniczenia, czasem także śmieszne uprzedzenia, ale jeśli spojrzeć na prace, które robią jedni i drudzy, „zawodowcy” i „artyści”, to powiedziałabym, że te dwa światy mogą znakomicie się pozamieniać miejscami. Inna jeszcze sytuacja dotyczy grupy tzw. „artystów używających fotografii”, którzy przekształcają materię fotografii, gdyż ich sensem jest coś innego – wypowiedź najczęściej kulturowa<sup>13</sup>. Jeśli jednak artysta skręca w kierunku fotografii zawodowej lub zawodowiec skręca w stronę instytucji sztuki, to nikomu ten fakt nie przeszkadza.

**– Wspomniała pani o roli kuratora. Otóż istnieje armia uzdolnionych fotograficznie amatorów, którzy – rozsiani po tak zwanej prowincji, czyli działający z dala od centrów sztuki i dużych instytucji artystycznych – zazwyczaj godzą się na to, że ich prace zawsze już będą wystawiane w jakichś korytarzach, holach, klatkach schodowych, salach bibliotecznych czy innych świetlicach i tancbudach, a nigdy nie zgłosi się do nich, nie odkryje**

12. Kwestia „odkrywania” fotografów jako artystów jest zawsze dwuznaczna. Czy twórcy chcieliby, by ich prace były prezentowane publicznie? Dyskusje wokół głośnego filmu „Szukając Vivian Maier” Johna Maloofa i Charliego Siskela (2013) dobrze ten problem ilustrują.

13. Określenia tego używano np. dla określenia twórczości Christiana Boltanskiego, Cindy Sherman, albo twórców polskiej sztuki krytycznej, Katarzyny Kozyry czy Artura Żmijewskiego.



12. Fotografia może przywołać przeszłość, ale nigdy nie może jej przywrócić. Kiedy dziesięć lat temu byłam w Bledzie, przeżyłam moment zachwyty (Talbot). Słońce przedarło się przez chmury i ukazało widok doskonały. Wróciłam tu niedawno. Spokojny pejzaż wypełniły tłumy plażowiczów, ciszę zastąpił zgiełk. Ale na zdjęciu tego nie widać. Odtworzyłam poczucie, które miałam kiedyś. Zdjęcie nie pokazuje mojego rozczarowania tym, jakie to miejsce jest dzisiaj.

12. Photography can evoke the past, but can never bring it back. When I was in Bled ten years ago, I had a moment of total enchantment (Talbot). The sun waded through the clouds and revealed a perfect scene. I came back recently. This time, calm landscape was full of beachgoers, the silence was replaced with hustle and bustle. But it can't be seen in the picture. I recreated the feelings I once had. The Picture doesn't show my disappointment with what this place has become today.



**ich dla świata sztuki jakikolwiek kurator, który mógłby zaprosić ich do poważnej galerii. W kontekście tej sprawy zastanówmy się, ilu jest w Polsce poważnych, wpływowych kuratorów, których pani zna osobiście, a którzy mogą odmienić los uzdolnionego amatora z prowincji, wyciągając go stamtąd na salony?**

– Liczę, liczę... i wychodzi mi, że nie więcej niż pięcioro lub sześcioro. Kilkoro w całej Polsce. To nie jest oczywiście duża grupa, ale także dlatego, że niewiele u nas działa instytucji całkowicie poświęconych fotografii. Ale warto też pytanie odwrócić i zadać je z perspektywy kuratora, który chce pokazać tzw. „nowe” nazwiska: jak szukać artystów do wystaw? Pamiętam, że kilka lat temu, realizując z Justyną Ryczek wystawę „Marginesy pejzażu” na Biennale Fotografii w Poznaniu, zaczęliśmy od przeglądania stron internetowych. I to właśnie w ten sposób trafiłyśmy na kilkoro, interesujących naszym zdaniem, artystów. A zrobiliśmy to po to, aby wyjść poza grono oczywistych uczestników takiej wystawy.

**– A jest to grono ciągle tych samych nazwisk.**

– Tak. To jest taki klucz: jeśli ktoś pokazał się w mieście X i należy do grona cenionych artystów, to zapraszamy go także do miasta Y, bo tam go jeszcze nie było. Potem trzeba go pokazać w mieście Z, bo każda galeria chce go mieć u siebie. W tym momencie to nie jest już pytanie o fotografię, ale o mechanizmy funkcjonowania tego, co Liz Wells nazywa światem „fotografii jako sztuki”. W ramach teorii instytucjonalnej sztuki<sup>14</sup> tak to właśnie funkcjonuje: jeśli ktoś był pokazywany w wielkiej skali na Biennale w Wenecji, to jest szansa, że za trzy lata zobaczymy go na Documenta w Kassel, a potem może jeszcze na Biennale w São Paulo. Świat sztuki oraz świat instytucji zawsze jest mniejszy niż liczba potencjalnych artystów. To oczywiście może brzmieć okrutnie, bo nagle się okazuje, że albo trzeba mieć siłę przebicia, żeby dotrzeć do instytucji, albo mieć szczęście polegające na tym, że ktoś wpływowi nas znajdzie i zobaczy nasze prace. Dlatego, coraz częściej artyści (ale też młodzi niezależni kuratorzy<sup>15</sup>) próbują funkcjonować poza obiegiem instytucji sztuki, stwarzając własne miejsca ekspozycji.

**– Wystarczy spojrzeć na liczbę dyplomów po szkołach fotograficznych, żeby nie mieć złudzeń.**

– Dyplomy to jeszcze jest prosta sprawa, bo szkoła jest rodzajem soczewki, przez którą można dostrzec twórców i śledzić ich rozwój po ukończeniu szkoły, ale liczba interesujących fotografów i fotografek funkcjonujących tylko w Sieci jest absolutnie dramatyczna. Osobiście robię co mogę, aby każdego roku uszczknąć z tego ogromu kilka czy kilkanaście nazwisk. Proszę na przykład swoich studentów piszących prace zaliczeniowe, aby przestali zajmować się po raz pięćdziesiąty opisanymi na wszelkie możliwe sposoby klasykami ze świata fotografii i namawiam ich, aby poszukali kogoś interesującego w Sieci, o kim ja jeszcze nie słyszałam. Poznają nowych artystów, z którymi zdarza mi się współpracować, kiedy piszę na przykład teksty o ich

14. Jej twórcami są George Dickie i Artur Danto.

15. Tak powstały znakomite poznańskie galerie „Stereo” i „Starter”, które zresztą z czasem się, by tak powiedzieć, zinstytucjonalizowały i przeniosły do Warszawy, zob. dalsza część rozmowy.



13. Świadomość, że „wszystko już sfotografowano”, że prawdopodobnie niemal każdy z tych obrazów można znaleźć w sieci, a jeśli umieścimy nasze zdjęcie w wyszukiwarce, pomocny algorytm znajdzie podobne, może paraliżować. Czy wobec tego nie robić zdjęć? Można tylko wycofać się w głąb siebie i myśleć, że nie chodzi tu o obraz, ale o pamięć samego aktu fotografowania. Jak reżyser – bohater „Lisbon story” Wendersa, zrezygnować z oglądania obrazów.

13. “Everything has been already photographed”, and probably most of these pictures can be found on the web. If we upload our photo online, a helpful browser algorithm will surely find similar pictures. Being aware of this can be truly paralyzing. Should we stop taking photos then? We can only back away to our inner self and think that it’s not about the image, but a memory of the very act of photographing. And stop watching pictures, as did one film director – the protagonist in Wenders’s “Lisbon story”.

twórczości. To niemal zawsze dzieje się na dwa sposoby – albo ja znajduję gdzieś ich intrygujące fotografie (i wtedy zwracam się do nich z pytaniem, czy chcą, abym coś o tym napisała), albo to oni zwracają się do mnie z prośbą o napisanie tekstu do katalogu wystawy, czy jakiegoś innego projektu. Prawdopodobnie w innych okolicznościach nigdy do tych osób nie dotarłabym, a na pewno prawdopodobieństwo spotkania byłoby mniejsze. Tak właśnie poznałam Georgię Krawiec, specjalizującą się w fotografii otworkowej. Nie wiem, czy bez tego powodu, czyli jej prośby o tekst przed kilku laty, miałabym czas, aby zająć się jej twórczością.

**– Taka postawa, a myślę o pani gotowości do wspierania własnymi tekstami młodych artystów, napawa optymizmem.**

– My poniekąd działamy często na konkretne zamówienie. I tak to wygląda, że jeśli mamy czas, to się zgadzamy, a jeśli tego czasu nam brakuje, to odmawiamy. Teoretyk, czy krytyk sztuki tak właśnie funkcjonuje. Niekiedy reaguje na zamówienie, ale to wynika z faktu, że jesteśmy zawodowcami słowa, a pisanie jest naszą pracą.

**– To jest uczciwe podejście do sprawy. Prezentujecie państwo taki poziom kompetencji, że to przynosi wyłącznie pozytywne efekty. No, bo kto miałby takie teksty pisać? Niedouczony amator, któremu się wydaje, że ma coś do powiedzenia?**

– W każdym razie staramy się dobrze wykonywać swoją pracę. Jej podstawą jest umiejętność znalezienia wspólnego języka z artystą. Bywa to trudne, ale niekiedy łapie się ten kontakt automatycznie. Współpraca powinna polegać na dialogu, ale czasem o ten trudno. Wtedy tekst także powstaje, artysta dziękuje i wygląda na zadowolonego, ale sam autor odczuwa coś w rodzaju niedosytu, bo zabrakło dyskusji, wymiany poglądów.

**– Skoro zgodziła się pani dołączyć do naszej serii *Fotografowie Wielkopolski*, to chciałbym wykorzystać ten fakt, aby namówić panią na chwilę refleksji w odniesieniu do fotograficznego środowiska Poznania i Wielkopolski. A zatem, z jednej strony mamy Uniwersytet Artystyczny z mocną Katedrą Fotografii, z drugiej strony mamy szkoły prywatne, które uczą fotografii za pieniądze, a z trzeciej strony dobija się do bram sztuki armia szlachetnych amatorów, dla których organizuje się konkursy, a którzy – rozsiani po miastach i miasteczkach Wielkopolski – uprawiają radosną twórczość na bardzo różnym poziomie. Czy pani, z pozycji tego pokoju, z pozycji własnego warsztatu krytyka, kuratora i badacza jest w stanie ogarnąć to wszystko, co się dzieje na lokalnym poziomie środowisk fotograficznych?**

– Nie wiem, czy jestem w stanie to ogarnąć, ale na pewno staram się interesować tym, co się dzieje dookoła. Wobec tego śmiem twierdzić (i proszę tego nie traktować jako grzecznościowej formułki), że na przykład to, co robi dla fotografii Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum



14. Zwiedzanie miast jest więc pełne pułapek. Wędruję między własnymi wyobrażeniami. Bo przecież znam te nazwy: Wenecja, Padwa, Florencja. Zderzenie z ich realnością bywa irytujące. Chciałoby się mieć w przestrzeni władzę malarza lub reżysera: nakazać usunięcie samochodów, zamalowanie graffiti. Tylko po co to robić? Miasto jest takie jakie jest i trzeba się z tym pogodzić.

14. Sightseeing in the cities is thus full of traps. I'm walking among my own perceptions. Because I know the names: Venice, Padua, Florence. Their clash with reality may get irritating. It would be good to hold the power that a painter or a director has: order people to remove the cars or paint over a graffiti. Only why do this? The city is as it is, and you have to accept it.



Animacji Kultury, jest bardzo cenne, ponieważ przejęła ona funkcje, które zostały utracone przez wiele innych instytucji. Zawsze ceniłam i nadal niezwykle cenię wszystkie działania, które służą edukacji i upowszechnianiu kultury fotograficznej. Istnieje też Uniwersytet Artystyczny, ale trzeba pamiętać, że jego rola w środowisku jest nieco inna. On ma być magnesem i gwiazdą, ma przyciągać i pokazywać, że w Poznaniu coś się dzieje. Ma także zachęcać innych do przyjazdu tutaj. Rzecz tylko w tym, że Uniwersytet czy Akademia nie miałyby nic do roboty, gdyby nie praca animacyjna u podstaw. To właśnie, wydaje mi się, zostało niestety utracone przez likwidację różnych ośrodków animacyjnych. Wiele osób pewnie nadal pamięta pracownię fotograficzną, która przez wiele lat funkcjonowała w poznańskim Zamku. Najpierw prowadził ją Janusz Nowacki, a potem Piotr Chojnacki, i zawsze przechodziło przez nią mnóstwo ludzi. Zdarza się, że studenci co jakiś czas pytają mnie, czy wiem o istnieniu jakiegoś klubu fotograficznego, w którym mogliby się nauczyć fotografii fotochemicznej i zrobić prawdziwe odbitki w ciemni, a nie iść do zakładu po wydruk. I co? Nie umiem udzielić im w tej materii żadnej sensownej odpowiedzi. Owszem, są miejsca, gdzie można uczyć się za pieniądze, ale tylko w ramach komercyjnego kursu. A kurs to nie jest to, czego moi studenci szukają, bo oni chcieliby mieć po prostu miejsce do pracy. Dlatego zawsze szanowałam działalność różnych ośrodków myśli i praktyki fotograficznej, które działają wokół Poznania. Takim wzorcem zawsze była dla mnie Trzcianka i to, co przez lata robił tam pan Henryk Król, wypuszczając w świat wielu świetnych fotografów. Różne pozytywne rzeczy dzieją się także poza Wielkopolską. Przykład pierwszy z brzegu, to Słubice, czyli Galeria „Okno”, z którą współpracuję, i działająca tam Anna Panek-Kusz. Ona robi tam wspaniałą pracę, organizując warsztaty fotograficzne dla małych dzieci i dla osób nieco starszych. Jeżdżę do Słubic od wielu lat i widzę, jak te dzieci tam się rozwijają, jak dorastają, a potem przyprowadzają na warsztaty swoje własne dzieci. To jest to – działania takie jak te prowadzone w Trzciance i Słubicach – co powinno być źródłem fotografii, bo to są miejsca, gdzie zdobywa się wiedzę o technikach fotograficznych sprzed epoki cyfrowej, gdzie można eksperymentować, a potem jeszcze obejrzeć efekty swojej pracy. Oba te przykłady pokazują mechanizm działania lokalnych środowisk fotograficznych oparty na entuzjazmie jednej osoby.

**– Podobnie dzieje się od lat w Wągrowcu, Wrześni, Pile i Ostrzeszowie, przez lata działa się tak również w Kole i Środzie Wielkopolskiej, a dzisiaj dołączają to tej listy następane miasta powiatowe: Ostrów Wielkopolski, Krotoszyn, Oborniki, a nawet mały, gminny Książ Wielkopolski.**

– Z tego, co pamiętam, także Gniezno było zawsze dobrym miejscem do uprawiania fotografii.

**– Te czasy należą do przeszłości. W Gnieźnie świetnie radzą sobie pojedyncze osoby (na przykład Anna Farman, która uprawia na wysokim poziomie fotografię otworkową), ale oba domy kultury, miejski i powiatowy, nie zaprzatają sobie głowy pracą u podstaw.**



15. Widzenie nie jest procesem biologicznym, lecz zadziwiającą mieszanką wiedzy płynącej ze zmysłów i naszego, kulturowego nawyku. Co widzę? A może powinnam zapytać, co chcę zobaczyć? Fotografia nie tylko rejestruje obiekty, ona nimi manipuluje (niekoniecznie fizycznie). Nie trzeba do tego programu komputerowego, wystarczy kadrowanie.

15. Seeing isn't a biological process, but a surprising concoction of knowledge based on our senses and cultural habits. What do I see? Or should I ask, what do I want to see? Photography not only records objects, it manipulates them (not necessarily in a physical way). You don't need a computer program for this. Simple framing is enough.

**Jeśli już, to ich zapal przejawia się w jakichś sekcjach czy kółkach fotografii cyfrowej, natomiast edukacja fotochemiczna dawno już odeszła tam do lamusa.**

– To potwierdza tylko tezę, że gdy brakuje osoby, która spina środowisko i skupia ludzi wokół nośnej, własnej idei, to z dawnych form aktywności w obrębie instytucji pozostają tylko kroniki i wspomnienia. Jeżeli którykolwiek ośrodek ma kogoś takiego, kto jest klasycznym animatorem, to nagle okazuje się, że dane środowisko znakomicie działa i zaraża swoim zapalem kolejne osoby. Trzeba więc dbać o to, żeby te osoby miały jak najlepsze warunki do działania. Poznań na tym cierpi, bo wielu wydaje się, że wszystko w tej materii załatwią szkoły artystyczne, szkoły komercyjne, czy nawet kursy fotograficzne. Rozumiem, że może być to sposób zarabiania ich twórców, którzy niekoniecznie mają ochotę występować w roli kiepsko opłacanych animatorów w państwowych instytucjach kultury. Nie ulega jednak wątpliwości, że system domów kultury był jakimś wspomnieniem dla środowiska, a przy okazji generował proces szkolenia instruktorów. Przykładem tego typu instruktorskiej fachowości jest Zbigniew Tomaszczuk. Kiedyś prowadził w Warszawie świetną szkołę instruktorów fotografii. A dzisiaj już tego nie ma. Część tego przejęła Akademia, ale w innym już sensie. Część osób, która studiuje fotografię, wywodzi się z takich właśnie małych środowisk podpozańskich, także z ruchu amatorskiego. A studiuje po to właśnie, aby uzyskać uprawnienia do wykonywania tego zawodu. Konsekwencją jest wzrastająca średnia wieku studentów. To samo zresztą widzę na studiach kulturoznawczych, bo przychodzą na nasze studia ludzie już doświadczeni życiowo i zawodowo, pracujący w różnego rodzaju ośrodkach kultury. Oni muszą zdobywać kwalifikacje, a my staramy się im to zapewnić. Korzyść jest ogromna. Byłam pierwszym rocznikiem, który podjął zaoczne studia fotograficzne na poznańskiej ASP, i pamiętam, że ten mój rocznik był przedziwny, ponieważ skupiał barwne grono niezwykle ciekawych osób. Wiele z nich miało za sobą interesujące koleje losu, było właśnie zawodowcami, o których mówiliśmy wcześniej.

**– Czy zauważyła pani, że na rynku edukacyjnych usług okołofotograficznych brakuje czasopism i publikacji, które miałyby w ofercie nie tylko rozważania o sprzęcie, ale także pogłębione teksty eseistyczne z pogranicza teorii, estetyki i historii. Ostatnim źródłem tego typu literatury fachowej dla myślących czytelników był nieistniejący już „Kwartalnik Fotografia”.**

– W tej chwili dostępne są głównie magazyny producentów sprzętu. Ale jest to konsekwencją różnych tendencji kulturowo-ekonomicznych. „Kwartalnik Fotografia” upadł i jest to absolutne nieszczęście, bo było to ostatnie pismo, w którym jeszcze można było coś interesującego o fotografii jako sztuce przeczytać. Istnieją natomiast profesjonalne pisma medialno-teoretyczne, w których można przeczytać teksty o kulturze wizualnej, ale poza tym rzeczywiście nie ma periodyku, który byłby źródłem szeroko rozumianej wiedzy podstawowej na temat fotografii. Czy jednak jest on niezbędny? Cóż, z jednej strony, żyjemy w świecie kultury komercyjnej i dlatego warto zadać pytanie, ile osób tak naprawdę jest zainteresowanych tekstami ambitnymi i czy



16. Oglądałam niedawno stary film Roberto Rosselliniego „Stromboli”. Kiedy natrafiłam na negatyw tego kadru, przypomniałam sobie jego treść, opowieść o szukaniu czegoś, co przeminęło. Archeologiczne zabytki. Dlaczego nas fascynują? Czy mój aparat i negatywowo-pozytywowa technika nie są dzisiaj zabytkami? Czy ich używając, jestem archeologiem fotografii, jak badacze, którzy tak starannie otoczyli barierkami wykopaliska?

16. Recently, I've watched an old Roberto Rossellini movie, „Stromboli”. When I found a negative of this shot I remembered its essence, a tale of looking for something that has gone by. Archaeological monuments. Why do they fascinate us? Aren't my camera and negative-positive technique also monuments? Does using them make me a photography archaeologist, just as the researchers who meticulously enclosed excavation sites?



przypadkiem nie jest to jakaś niszowa grupka fanatyków, którzy się tymi sprawami interesują i zajmują? Bo fotografują wszyscy, ale żeby o tym poczytać, to już... niekoniecznie. Zresztą i sami artyści, wypowiadający się za pomocą fotografii, nie zawsze uważają, że teoria fotografii jest w ich przypadku konieczna. Z drugiej strony, na świecie jest coraz więcej czasopism poświęconych mediom wizualnym, w których znajdziemy wiele ciekawych tekstów, choć fotografia nie jest w nich jakąś wyróżnianą przez autorów dziedziną twórczości. W Polsce taką funkcję przejmują co jakiś czas „Konteksty”, no i jest jeszcze wrocławski „Format”, w którym co jakiś czas Andrzej Saj przygotowuje numer fotograficzny. Trzeba więc spytać, czy takie specjalistyczne czasopismo poświęcone pogłębionej refleksji okołofotograficznej jest w ogóle na naszym rynku potrzebne? Bo przecież książek o tej tematyce i wydawnictw fotografią zainteresowanych, jest już u nas całkiem sporo: na przykład, krakowski Universitas wydający przede wszystkim tłumaczenia, ale niemal bez wyjątku znakomite rzeczy, które już są, albo właśnie stają się klasyką czy warszawska Fundacja Bęc Zmiana, specjalizująca się w badaniach wizualnych.

**– Przez kilka lat podobną rolę spełniała Księgarnia f5.**

– Ale tej księgarni już nie ma, bo nie ma z nami Krzysztofa Makowskiego, który niestety zmarł jakiś czas temu. W tym przypadku także widać, że o powodzeniu i trwaniu jakiegoś cennego przedsięwzięcia decyduje często jedna osoba. Gdy zabraknie takiej osoby, to i prowadzona przez nią inicjatywa odchodzi w niebyt.

**– A zatem, mamy książki.**

– Tak. Są książki. Jednocześnie obserwujemy zainteresowanie fotografiami w perspektywie literatury. Nie wiem, czy pan zwrócił na to uwagę, ale literaturoznawcy nagle zaczynają interesować się fotografią, co jest oczywiście bardzo dobre z perspektywy ogólnej. Jeśli jednak wejdzie się w szczegóły (oczywiście nie dotyczy to wszystkich autorów), to widać, że ta ich refleksja jest dosyć pobieżna. Na ogół fotografię traktuje jako pamiątkę i metaforę pamięci. Są jednak także w tym nurcie przykłady bardziej interesujące. Obecność fotografii w literaturze wynika z tego, że fotografia została wchłonięta i oswojona przez kulturę, w której żyjemy, więc przestał być to obraz inny od całej reszty dzieł wizualnych, ale pozostał w jakimś stopniu specyficzny.

**– Obcy...**

– Tak, to określenie trafnie oddaje istotę zjawiska. Obraz fotograficzny przestał być czymś obcym dla współczesnej kultury. Tym bardziej więc zadziwia fakt, że ciągle nie doczekaliśmy się gruntownej i całościowej historii polskiej fotografii od roku 1839 po dzień dzisiejszy, chociaż przymiarki były czynione. To właśnie Maciej Szymanowicz i Adam Sobota przygotowywali zbiór tekstów na ten temat, zapraszając do współpracy znakomitych badaczy polskich. Jest jednak nadzieja, bo podobno pojawił się wydawca, który chce to sfinalizować. Zdarzają się też inne



17. Kiedy fotografuję, muszę być okropna dla moich współtowarzyszy podróży. Wyprzedzam ich, lub pozostaję z tyłu. Dlatego rzadko są w kadrze. Czasem widać ich w głębi. Później jest mi przykro, że nie byłam z nimi, ale tego wymagał aparat. Jakby był zazdrosny o moją uwagę.

17. When I'm photographing, I must be an awful companion on a journey. I walk ahead of them or stay way behind. As a result, they're rarely in the frame. Sometimes you can see them in the background. After that I feel sorry for not being with them, but the camera required it. As if it was jealous of my attention.

interesujące projekty badawcze. Oto na przykład Małgorzata Radkiewicz prowadzi w Krakowie niezwykle ciekawe badania poświęcone miejscu kobiet w fotografii galicyjskiej. Ona i jej współpracownicy odkrywają w związku z tym niezwykle ciekawe postaci kobiet, realizujących filmy, aktorek a także fotografek zawodowych, amateerek oraz artystek, które pokazywały swoje prace na salonach, a potem o nich zapomniano.

**– W sumie więc można powiedzieć, że dzieje się wiele dobrego wokół fotografii? I osoby zainteresowane mają co poczytać?**

– Nie mam złudzeń. Nie sądzę, że fotografia w wymiarze teoretycznym, czy ogólnie jako forma refleksji nad rzeczywistością zainteresuje każdego. Nigdy chyba nie było tak, że – dla trudnej w sumie – materii teoretycznej można znaleźć szerokie grono odbiorców. Poza tym fotografia, jako „stare” medium wydaje się często niewspółczesna. Dlatego dla fotografii trudno znaleźć miejsce także w świecie „nowych” mediów. Nowi medialiści nie chcą fotografii zaliczać do swojego grona, bo ona jest już dla nich za stara i mało interesująca. Uważa się, że jest to już temat rozpoznany, opisany i interesujący, w ostateczności, jeszcze tylko historyków. Natomiast nowych medialistów interesują zjawiska, oparte na współczesnych technologiach.

**– Które jednak nie wzięły się znikąd.**

– Właśnie. I tu wchodzimy na ścieżkę, którą może podążać związana z fotografią refleksja teoretyczna, ścieżkę archeologii fotografii. Celem jest przekonanie badaczy, że dzisiejsze media nie spadły z nieba. Weźmy chociażby to nieszczęsne selfie, które powstaje przy pomocy telefonów komórkowych. Niektórzy medialiści twierdzą, że ten typ obrazu jest następstwem rozwoju mobilnego sprzętu telefonicznego, ale warto pamiętać, że istnieje np. piękny autoportret, który August Strindberg wykonał kamerą obscurą, zresztą bezobiektywową. Czy było to selfie? To zjawisko trzeba więc badać w swojej specyfice, bo nie są to obrazy tożsame. Powstały w wyniku odmiennych kontekstów technologicznych, kulturowych, nawet geograficznych. Archeologia mediów mogłaby być skutecznym tropem by całkiem o przeszłości fotografii w dyskursie badawczym nie zapominać.

**– Z jednej strony jest świat fotografii, o której teraz mówimy, czyli oglądanej i badanej przez środowisko akademickie, a z drugiej strony, w tym samym dokładnie czasie, dzieje się fotograficzna codzienność, ujęta w realia praktyki, rzemiosła, działań artystycznych, ale i poddana regulaminowym wymogom ZPAF. Mamy więc dosyć liczny i wielce zaśluzony oddział wielkopolski Związku Polskich Artystów Fotografików, a ja, choć poruszam się w tym świecie od około dziesięciu lat, o wielu członkach tego oddziału nigdy niczego nie przeczytałem, nigdy nie widziałem ich prac fotograficznych. Jak pani sądzi, co to dzisiaj znaczy być członkiem takiego Związku?**



18. W „Kontrakcie rysownika” (Greenaway) jeden z bohaterów mówi o rysowniku, że ma zadziwiającą zdolność oczyszczania pejzażu z żywych. Aparat robi to samo – powolny, wymagający skupienia na przedmiocie. Figury ludzkie, przemykające przed obiektywem zakłócają jego czyste widzenie. A może się mylę? Może ich widok pomaga snuć opowieść? Kim jest para w tle?

18. In *The Draughtsman's Contract* (Greenaway), one of the characters says that a draftsman has an amazing ability to clear the living from the landscape. A camera does the same – it is slow and needs focusing on the object. Human silhouettes rushing in front of the lens distort its pure view. Or maybe I'm wrong? Maybe they help to tell a story? Who is that couple in the background?

– Warto spojrzeć na to z pozycji kogoś, kto szuka możliwości zrzeszenia się, kto szuka podobnych sobie. Realizuje czysto ludzką potrzebę. I to jest ważne. Trzeba tylko zapytać, jak ZPAF dzisiaj funkcjonuje? Nazwa związku to jest legitymacja członkowska i napis, który mogę dodać do swojej wizytówki, czy jednak nadal istnieje w środowisku związków twórczych kultura spotkań? Był taki moment, kiedy wydawało się nam, że Internet, dzięki swoim możliwościom, zaspokoi ludzką potrzebę spotykania się i wymiany poglądów. Powstawały więc tematyczne strony i grupy dyskusyjne, w których można było dzielić się swoimi fotograficznymi doświadczeniami oraz oceniać swoje i cudze zdjęcia. Część tych stron i grup nadal istnieje, ale część z nich upadła, ponieważ okazało się, że ludzie jednak wolą spotykać się poza siecią<sup>16</sup>. Dlatego niektóre grupy sieciowe co jakiś czas organizują wspólne spotkania czy wyjazdy, żeby ze sobą porozmawiać i spędzić czas off-line<sup>17</sup>. Nie umiem powiedzieć, bo nie jestem członkiem związku, czy osoby zrzeszone w poznańskim ZPAF się spotykają. Nie wiem, czy oni dyskutują o czymś więcej niż tylko o technologicznych możliwościach aparatów fotograficznych...

#### – ... i jakimś zabezpieczeniu socjalnym swoich członków.

– Interesuje mnie zatem, czy w tych spotkaniach, jeśli do nich dochodzi, nadal pojawia się tradycja, powiedzmy Bułhakowska, dyskusji o konwencjach, stylach, sensie tworzenia, czy raczej są to spotkania niemal wyłącznie formalne. A przecież taka rozmowa była ważna, bo od tego później zaczynały się wystawy. Oczywiście ZPAF co jakiś czas organizuje swoje pokazy, ale odnoszę wrażenie, że twórcy nie zawsze potrafią się odnaleźć w obecnych realiach kulturowych i artystycznych. Kilka lat temu byłam kuratorką jednej z wystaw ZPAF-owskich, więc trochę jeszcze z tego zdarzenia co nieco pamiętam. A pamiętam między innymi, że to nie była łatwa komunikacja, zwłaszcza gdy chodziło o to, żeby mieć wolną wolę w wyborze zdjęć. Jakby brakowało świadomości, że rolą kuratora jest propozycja tego, co powinno znaleźć się na wystawie, bo bez tego wystawa zostanie pozbawiona spójności merytorycznej. Oczywiście wiemy, że każdy robi inne prace, ale podczas wystaw kuratorskich nie chodzi o to, aby pokazać co robi każdy indywidualnie, tylko żeby czyjaś twórczość została wpisana w jakąś ramę interpretacyjną wspólną dla grupy. I tutaj, niestety, miałam czasem negatywne doświadczenia, choć na szczęście pozytywne też, więc gdzieś to się wyrównywało. Przy okazji jednak moje doświadczenie pokazuje, że praca z tak zróżnicowanym zespołem artystów nie jest zajęciem łatwym, bo i artyści sami w sobie nie są, że tak powiem, łatwi w obsłudze. Jeśli zatem robi się wystawę zbiorową, to trzeba się sporo napracować, żeby dla różnych prac znaleźć jakiś wspólny mianownik.

#### – A wracając do ZPAF-u... i mojego pytania...

– Z jednej strony sprawa jest prosta, bo chodzi o naturalną chęć zrzeszania się. A z drugiej strony odnoszę wrażenie, że mamy do czynienia z kompleksem ZPAF-u wobec artystów, którzy funkcjonują w „świecie sztuki” w ogóle, bo te światy się rozdzieliły i mocno się róż-

16. Wskazują na to badania m.in. Edgara Gómeza-Cruza poświęcone amatorskim grupom fotograficznym w Barcelonie. Zob. E. Gómez-Cruz, *Performing Photography Practices in Everyday Life. Some ethnographic notes from a Flickr group*, „Photographies” 2013.

17. A właściwie jednocześnie off-line i on-line.





19. Rację miał Helmut Newton – fotografia jest podglądacka. Możemy próbować się temu przeciwstawić, nie ukrywać aparatów, wołać głośno: „patrzę na ciebie”, ale i tak będziemy podglądać. Jednak także inni na nas patrzą, przez miejskie systemy monitoringu i satelity. Zamiast się oburzać, możemy być tylko rozczarowani, że nie jesteśmy głównym motywem tych obrazów, a jedynie „bohaterami drugiego planu”.

19. Helmut Newton was right – photography means peeking. We may oppose it, not hiding our camera and shouting loud “I’m looking at you!” But we will still be peeking at somebody. Others are also looking at us, though, via city monitoring systems and satellites. Instead of getting angry, we may be disappointed that we’re not the main theme of these pictures, but only second plan characters.

nicowały. Okazało się, że każdy z tych światów zmierza w inną stronę, że sztuka się zmienia, że już nie zawsze te reguły, które były dobrze rozpoznane, nadal funkcjonują. Dlatego mam wrażenie, że wielu przedstawicieli środowisk, które były w poprzedniej epoce przede wszystkim środowiskami profesjonalnymi, nie zawsze chce i potrafi się z tym pogodzić. To nie zmienia faktu, że wielu twórców, którzy wywodzili się ze Związku, jest dzisiaj absolutnie leksykonowymi postaciami polskiej fotografii. Poza tym kiedyś egzystencja w świecie sztuki bez funkcjonowania w Związku, była niemożliwa. Dzisiaj czasem okazuje się, że Związek, paradoksalnie, utrudnia niekiedy funkcjonowanie w świecie sztuki. Nie umiem więc udzielić jasnej i przejrzystej odpowiedzi na pańskie pytanie: co to dzisiaj znaczy być członkiem ZPAF?

**– Niemniej nowi członkowie ZPAF ciągle się pojawiają, a kolejni kandydaci stale zgłaszają się do Komisji Artystycznej ze swoimi teczkami, tyle tylko, że wielu z nich wywodzi się z małych ośrodków, z ruchu amatorskiego. Wygląda na to, że tam, na tak zwanej prowincji, samo bycie uzdolnionym fotografem już nie wystarczy, tam, żeby zostać docenionym i dostrzeżonym, skoro nie można być artystą po Akademii, to trzeba przynajmniej osiąść legitymację członka ZPAF.**

– To znowu jest kwestia instytucji. Będąc w Związku – i tak było zawsze – łatwiej jest pokazać prace niż będąc artystą niezależnym. Wyobrażam więc sobie, że jeśli ktoś nie studiował sztuki, albo pochodzi z małego miasta i chce, żeby jego prace były oglądane nie tylko w miejscu zamieszkania, to Związek jest, a przynajmniej może być, skutecznym pośrednikiem, który umożliwia kontakt z instytucją sztuki, z dużą galerią, a jednocześnie jest też gwarancją dla instytucji, że wystawa powstanie, a prace na nią się składające coś sobą reprezentują. W tym więc względzie przynależność do Związku może pomagać. A poznański ZPAF? Cóż, znam wielu członków tego Oddziału, są to niejednokrotnie znakomici artyści, a ich prace, są co jakiś czas pokazywane. Nie wiem jednak, czy każdy z nich w równym stopniu poradziłby sobie w świecie sztuki, będąc poza Związkiem. Pewnie tak, ale być może byłoby im trudniej. A tak, prezes Oddziału idzie do Galerii „Arsenał”, umawia się z pracownikami tej instytucji na wystawę zbiorową, dając gwarancję, że zatrudni profesjonalnego kuratora, a wystawa będzie wydarzeniem artystycznym. I taka sytuacja może zakończyć się powodzeniem, bo rozmawiają z sobą dwie instytucje – Galeria miejska i ZPAF.

**– Załóżmy więc sytuację odwrotną. Oto ja, nikomu w Poznaniu nieznanemu fotografującemu dziennikarz, który jest autorem serii *Fotografowie Wielkopolski*, idę do „Arsenału” i mówię: *Chciałbym u was, jako kurator-amator, zrealizować wystawę zbiorową podsumowującą serię dwudziestu pięciu rozmów, która właśnie dobiegła końca. Trochę znam się na fotografii, więc gwarantuję wysoki poziom prezentacji i solidne nazwiska, ale i nazwiska spoza mainstreamu...* Obawiam się, że nikt by tam ze mną nawet nie chciał porozmawiać o idei takiego pomysłu.**



20. Fotografia jest zawieszona między skrajnościami. Pierwszą wyznacza spojrzenie z poziomego oka ludzkiego, eksponujące wąskie uliczki i fakturę bruku (Charles Marville), drugą są panoramy, eksponujące charakterystyczną sylwetkę miasta i punkty orientacyjne. Pierwsze widzenie pozwala w mieście się zgubić, drugie – odnaleźć.

20. Photography is suspended between extremes. The first one is determined by human eyes, exposing narrow backstreets and the texture of the cobblestone (Charles Marville). The other are panoramas, exposing a distinctive shape of the city and its landmarks. The first perspective lets you get lost in the city, while the second one lets you find your place in it.

– Chyba, że zrobiłby pan jedną rzecz, czyli powiedział konkretnie: pokażę między innymi tego, tego i tego. I tutaj nazwiska. Jeśli byłyby to nazwiska rozpoznawalne i pięć mniej znanych, to wtedy te trzy pierwsze byłyby gwarancją dla całej idei. Tak to działa: z jednej strony, instytucja musi mieć konieczne minimum gwarancji wysokiego poziomu wydarzenia, a z drugiej – pracownikom galerii nie można odbierać prawa i zdolności do oceny jakości proponowanych projektów. W tym roku z przyczyn finansowych nie udało się zorganizować w Poznaniu konkursu kuratorskiego na wystawę, która miałaby być pokazana na Biennale Fotografii, ale przecież już trzy edycje takiego konkursu się odbyły. I one rozegrały się wśród zgłoszeń osób, które nie zawsze należały do znanej w kraju czołówki. Owszem, przy poprzedniej edycji wygrała wystawa Witolda Kanickiego, czyli znaczącego kuratora, więc on miał trochę większą możliwość swobodnego działania. Pamiętam też jednak, że kiedy Katarzyna Majak składała do tego konkursu projekt wystawy, który zresztą został wybrany do realizacji, to nie była wtedy jeszcze znaną kuratorką. Przekonał projekt. Tak więc, to są te szczęśliwe sytuacje, kiedy pojawia się konkurs, z założenia mający poszerzyć grono kuratorów o nowe nazwiska, ale wydaje mi się, że w wielu wypadkach, zwłaszcza jeśli chodzi o młodych, mniej znanych artystów, to wbrew potocznym opiniom ich propozycje także są przyjmowane. Kiedy pracowałam w „Arsenale” za czasów Wojciecha Makowieckiego, to funkcjonowała tam zasada, że wystawy sezonowe są wystawami znanych i utytułowanych artystów, natomiast wystawy letnie są oddawane młodym kuratorom, którzy proponują, kogo chcą. To było bardzo ciekawe, bo część wówczas pokazywanych osób z cyklu letnich pokazów dzisiaj jest rozpoznawalnymi artystami<sup>18</sup>.

18. Na przykład Laura Paweła, grupa „Twożywo”.

### **– Utalentowani ludzie zawsze mają większą szansę przebicia się.**

– Ważne, żeby pokazywać utalentowanych, bo w końcu po co pokazywać nieutalentowanych? W tym rzecz, aby znaleźć drogę dla tych i do tych, którzy są utalentowani i dobrze rokują. I na pewno ZPAF może być taką drogą. Nie wiem tylko czy w Związku nastąpi jakaś pokoleniowa zmiana. Chodzi przecież o to, aby pojawiały się w nim nowe osoby i żeby widziały sens działania w tym Związku. Oczywiście ZPAF musi coś im zaproponować. Być może tym, co może oferować nowym rocznikom fotografów, jest właśnie pośrednictwo. W tym momencie dochodzimy do pytań o rolę galerii, która powinna skupiać swoich artystów i wspierać grono znanych sobie twórców. To jest to, co robiły niegdyś poznańskie przecież galerie „Stereo” i „Starter”, które zaczynały na Jeźycach, zanim okazało się, że się wyprawdzają do Warszawy, bo tam mają lepsze możliwości egzystencji. Właściciele tych galerii mieli „swoich” artystów, którzy na początku nie byli rozpoznawani. Ale obie galerie konsekwentnie ich promowały i teraz, reprezentowani przez nie twórcy, są znaczącymi postaciami na polskiej scenie sztuki. Dlatego niezwykle ważna jest kwestia współpracy między galerią i autorem dzieł. Artysta nie musi, albo wręcz nie powinien być zmuszany do tego, aby stawać się swoim własnym menedżerem, mówiąc wprost. Ktoś tę funkcję powinien w jego imieniu przejąć.





21. Podróż zaczyna się na dworcu (Tokarczuk). Towarzyszy jej szczególne napięcie i oczekiwanie. Najbardziej udane są takie podróże, kiedy można zostawić przeszłość i skupić się na chwili. Czy takie podróżowanie jest jednak jeszcze możliwe? Dokąd jadą ci ludzie ze zdjęcia? Może podróżują służbowo – to dzisiaj takie łatwe, gdy mamy komunikacyjne gadżety, a nasze dane są zawsze dostępne? Czy odwiedzają rodziny? Zapominamy czasem, że swobodne podróżowanie bywa przywilejem.

21. The journey begins at the train station (Tokarczuk). It's accompanied by specific tension and expectation. The best journeys are the ones which allow you to leave the past behind and concentrate on the present. Is this kind of travelling still possible now? Where are these people going? Are they on a business trip? It's so easy nowadays, with the communication gadgets and instant access to data. Or are they visiting their family? At times we forget that free travelling may be a privilege.



– Długofalowe projekty fotograficzne przyjmują dzisiaj różne kształty, także komercyjne, ale jest w Wielkopolsce fenomen niekomercyjny, chociaż nie do końca otwarty na odbiorcę. Mam na myśli „Kolekcję Wrzesińską”, z którą miała pani również okazję współpracować jako autorka tekstu w książce-albumie Zbigniewa Tomaszczuka. Nasza rozmowa ujrzy światło dzienne jesienią 2015 roku, więc będzie to czas przeszły, ale nie unieważnia to faktu, że do tej pory, a konkretnie 12 czerwca, na Rynku we Wrześni Katarzyna Majak zakończy wernisażem swojej wystawy szóstą edycję tego projektu. Przypomnijmy więc, że do tej pory „Kolekcja Wrzesińska” zgromadziła sześć postaci (Bogdan Konopka, Andrzej Jerzy Lech, Mariusz Forecki, Nicolas Grosperre, Zbigniew Tomaszczuk i Katarzyna Majak), sześć różnych dokumentów, sześć poetyk fotograficznych, a wszystko to za sprawą jednego kuratora, czyli Waldka Śliwczyńskiego, no i dzięki pieniądзом miasta, bez których cały ten projekt nie miałby najmniejszych szans na powodzenie.

– Projekty, czy raczej prace, dokumentacyjne zawsze powstawały na zamówienie. Tego uczy nas historia fotografii XIX-wiecznej. Tak było w Paryżu i tak było w Londynie, gdzie przez pięćdziesiąt, powiedzmy, lat działały kolejne generacje świetnych fotografów zawodowych, których zatrudniano do realizacji zleceń dokumentacyjnych<sup>19</sup>. Związek działań komercyjnych i dokumentacyjnych istniał w przeszłości i nadal istnieje, a jak widać na przykładzie Wrześni, przynosi pożytek miastu i fotografii. Bo to przecież nie musi być tak, że fotografia funkcjonuje wyłącznie w kontekście działań amatorskich i *pro publico bono*. Dobrze się dzieje, gdy fotografia jest postrzegana jako narzędzie promocji miejskiej. I to akurat we Wrześni jest realizowane. Ważne, że „Kolekcja Wrzesińska” nie jest działaniem przypadkowym. Cykl ma kuratora, który potrafi zabiegać o utrzymanie wsparcia finansowego, i umie pozyskać do współpracy znaczących fotografów, których miasto zaprasza do realizacji obrazów Wrześni rok po roku. Każda z dokumentacji jest publikowana w regularnie ukazującej się serii, w formie autorskich książek-albumów. Powstaje biblioteka fotograficznych opowieści o Wrześni. Można tylko zazdrościć miastu, że lokalna społeczność i samorząd widzą potrzebę, żeby cykl kontynuować. A przede wszystkim, że miasto docenia wartość dokumentacji współczesności – bo przecież zupełnie czym innym jest fotografowanie teraźniejszości od kolekcjonowania materiałów historycznych (starych fotografii i widokówek), jak zazwyczaj postępują muzea historii miast, lub instytucje zajmujące się promocją tychże. Analiza historyczna, kultywowanie pamięci są ważne, ale Września stanowi szlachetny przykład tego, że można postępować inaczej. Poza warstwą historyczną otrzymujemy także znakomity materiał pokazujący, jak Września wygląda obecnie i jak się zmienia. Jeśli ten projekt przetrwa jeszcze z pięć lat, (a dlaczego by nie?), to wówczas uzyskamy perspektywę całej dekady.

– „Kolekcja Wrzesińska” jest tutaj tylko interesującym i ważnym przykładem, bo trudno oczekiwać, żeby nagle wszystkie miasta zafundowały sobie takie kolekcje. Jest jednak przykładem pokazującym, że można coś takiego zrobić, jeśli jest na to społeczne przyzwolenie i są w środowisku kompetentne osoby, które tego pilnują.

19. Mam na myśli np. paryskich fotografów Delmaeta i Durandella lub braci Bisson.



22. Miasta ścigają się o to, która z ich stacji kolejowych jest bardziej efektowna. Są więc dworce – architektoniczne ikony (Lyoński dworzec Calatravy), dworce – giganty (Berliński Hauptbahnhof), napowietrzne stacje, podobne do tych z „Metropolis” Langa (Londyńskie Doki) i dworce – porażki (nie wymienię nazw polskich miast, w których się znajdują). Architekci wykorzystują podobne formy, metalowe szkielety, betonowe płaszczyzny i przejrzyste powłoki, tylko składają je różnie. Jak dziecięce klocki.

22. The cities compete against each other in the race for the most impressive train station. There are iconic stations (Lyon railway station by Calatrava), gigantic stations (Berlin Hauptbahnhof), elevated stations, similar to those in Lang’s “Metropolis” (London Docks), and stations-disasters (I won’t name Polish cities they were built in). Architects use similar forms, metal skeletons, concrete walls and transparent shells. They only combine the structures differently, like children’s blocks.

– Próby dokumentowania przeszłości i współczesności są bardzo różne. Opowiem o doświadczeniu, które stało się moim udziałem ostatnio, w ramach badań nad miastami, które prowadziłem pod kierunkiem pani profesor Ewy Rewers. W Bratysławie od kilku lat wydaje się bardzo ciekawe książki poświęcone historii miasta i kulturowemu spojrzeniu na początek XX wieku. Są to zróżnicowane publikacje, poświęcone kulturze, mniejszościom etnicznym, historii politycznej, ludziom, którzy tam żyli, ale zawsze są wydawane w podobnym formacie (więc widać, że jest to seria). Są też bardzo pięknie ilustrowane albo materiałem historycznym, albo bardziej współczesnym. Ta inicjatywa, która jest zresztą pomysłem prywatnego wydawcy, pokazuje, że są możliwe sposoby uważnego myślenia o materiale ilustracyjnym. A przy okazji kolejne książki z tej serii są też doskonałą pamiątką, gdyż cieszą się znakomitym przyjęciem zarówno wśród mieszkańców Bratysławy, jak i wśród turystów. Proponują bowiem inną formę przewodnika po mieście. Może kiedyś i dla Wrześni publikacje z jej kolekcji staną się czymś na kształt takiego przewodnika.

**– W każdym razie jest to ewenement na skalę kraju. Ja nie słyszałem o drugiej takiej serii. Oczywiście znamy działania jednorazowe w rodzaju: Horowitz fotografuje Poznań, ale to jednak nie to samo.**

– Istnieją w innych miastach cykle artystyczne tego typu, pokazywane w galeriach, a potem publikowane w katalogach wystaw. Przykład Wrześni ma faktycznie trochę inny wydźwięk, bo pojawia się tu i wymiar synchroniczny, i diachroniczny.

**– Świat współczesnej fotografii, to nie tylko młodzi artyści, którzy obalają swoimi działaniami autorytety klasyków i klasyczne kanony, czyli na przykład nowi dokumentaliści i bohaterowie syndromu czerwonych oczu. Świat współczesnej fotografii to także coraz młodsi „młodzi” bez zahamowań. I tego nie da się zatrzymać. Niekiedy rozmawiam na ten temat z wielkoformatowcami, którzy uprawiają tradycyjną fotografię negatywową (a więc czarno-białą, stykową), to okazuje się, że paru z nich niemal popada z tego powodu w rodzaj depresji, bo ponoć nikt nie chce oglądać ich prac, a wszyscy zachwycają się tym swoistym, kolorowym „szaleństwem młodości”.**

– Być może to kwestia mody. Można też zadać pytanie o kulturę dominującą i kulturę podporządkowaną. Niewątpliwie fotografia cyfrowa, fotografia figuratywna, fotografia wielkich wydruków, jest w tej chwili fotografią dominującą. I to widać. Jednak mody się zmieniają. Siłą rzeczy, zainteresowanie małymi formatami, na przykład fotografią elementarną, która była kilka lat temu wprowadzana przez Bogdana Konopkę, czy fotografią abstrakcyjną Jerzego Olka, także była czymś w rodzaju mody. Nurty te przywracały tradycyjne techniki i na jakiś czas stawały się atrakcyjne dla odbiorców. Z tego wynika, że kultura fotograficzna podlega tym samym procesom, co cała reszta zjawisk kulturowych wokół nas, chociażby zmienności mód. Z dynamiką kultury się nie wygra. Owszem, możemy próbować wypromować jakiś nowy nurt myślenia, ale



23. Współczesny sojusz technologii i wizji artystycznej pozwala ucieleśniać architektoniczne wizje wyrastające ponad ludzką skalę. Takie formy jednak zawsze istniały w naturze, w prehistorycznych stworach i geologicznych monumentach. Ludzkie dzieła przetrwały w pomnikach martwych cywilizacji i modernistycznych miast (Niemayer). Później ludzka skala powróciła. Nadal jednak architekturze „większej niż człowiek” nie sposób się oprzeć.

23. Contemporary alliance of technology and artistic vision allows to realize architectural visions going beyond our boundaries. These forms, however, have always existed in nature, in prehistoric creatures and geologic monuments. The works of humanity have survived in the monuments of dead civilizations and modernist cities (Niemayer). Later, human scale has returned. To this day, though, creating “greater than men” architecture is impossible to resist.

czy nie będzie to także kolejna moda? Z takim zjawiskiem mieliśmy do czynienia pod koniec ubiegłego wieku i na początku tego wieku, kiedy nagle wybuchła fotografia otworkowa. Nagle wszyscy robili fotografie otworkowe<sup>20</sup>. Potem ktoś pomyślał, że może by tę fotografię otworkową nieco unowocześnić i w ten sposób powstała cyfrowa fotografia otworkowa. A kiedy wszyscy już się tym znudzili, nagle ktoś odkrył, że był kiedyś taki radziecki aparat jak Łomo. I hurra, mamy więc epokę łomografii, która następnie zaczyna absolutnie dominować, do całkowitego wyczerpania. To samo jest zresztą z fotografią dokumentalną, która pojawia się jako kolejne odczarowanie, czy odreagowanie fotografii intermedialnej z końca lat 80. i lat 90., więc rozmaitych przetworzeń i manipulacji, czy „energii sztuki” Józefa Robakowskiego. Nowi dokumentaliści mówią: Nie! My chcemy po prostu robić zdjęcia dokumentalne. I w efekcie mamy kilka lat dominacji fotografii dokumentalnej. Zatem, wracając do pańskiego spostrzeżenia, można powiedzieć, że owszem, twórcy tradycyjnej fotografii płaczą, że są w mniejszości, ale jeśli uda im się znaleźć coś interesującego, a potem to pokazać światu, to i oni staną się modni ze swoim pomysłem.

20. Uległam tej modzie, poświęcając jej swoją pracę doktorską.

### **– Czy taki stan rzeczy nie budzi lęku przed dyktatem mody? Nie niepokoi?**

– To jest bardzo przewrotny, na dobrą sprawę, mechanizm. Może trochę smutny, bo pokazuje, że ludzie masowo ulegają modom, że nie wybierają sami, tylko chcą robić i oglądać to, co robią i oglądają inni. A optymistyczna strona tego zjawiska jest taka, że każda moda kiedyś się skończy. Zawsze potem pojawia się coś nowego (czy może „innovacyjnego”). Wszystko to prowadzi też w innym kierunku – otóż w latach 80. „modna” była koncepcja muzealizacji. Pisał o tym między innymi teoretyk Hermann Lübbe<sup>21</sup>. Twierdził, że wraz z przyrostem nowości świat się starzeje, a w związku z tym, jak się okazuje, także w fotografii mody są coraz krótsze. Paradoksalnie więc coś, co jest dzisiaj dla nas stare, na przykład sztuka starożytna, już zawsze będzie dla nas równie stara (i nazwiemy ją klasyczną), ale coś, co było nowe dwa lata temu, dzisiaj dla nas już jest przestarzałe.

21. H. Lübbe, Muzealizacja. O powiązaniu naszej teraźniejszości z przeszłością, przeł. E. Paczkowska-Łagowska, w: „Estetyka w świecie”, t. 3, red. M. Gołaszewska, Kraków 1991.

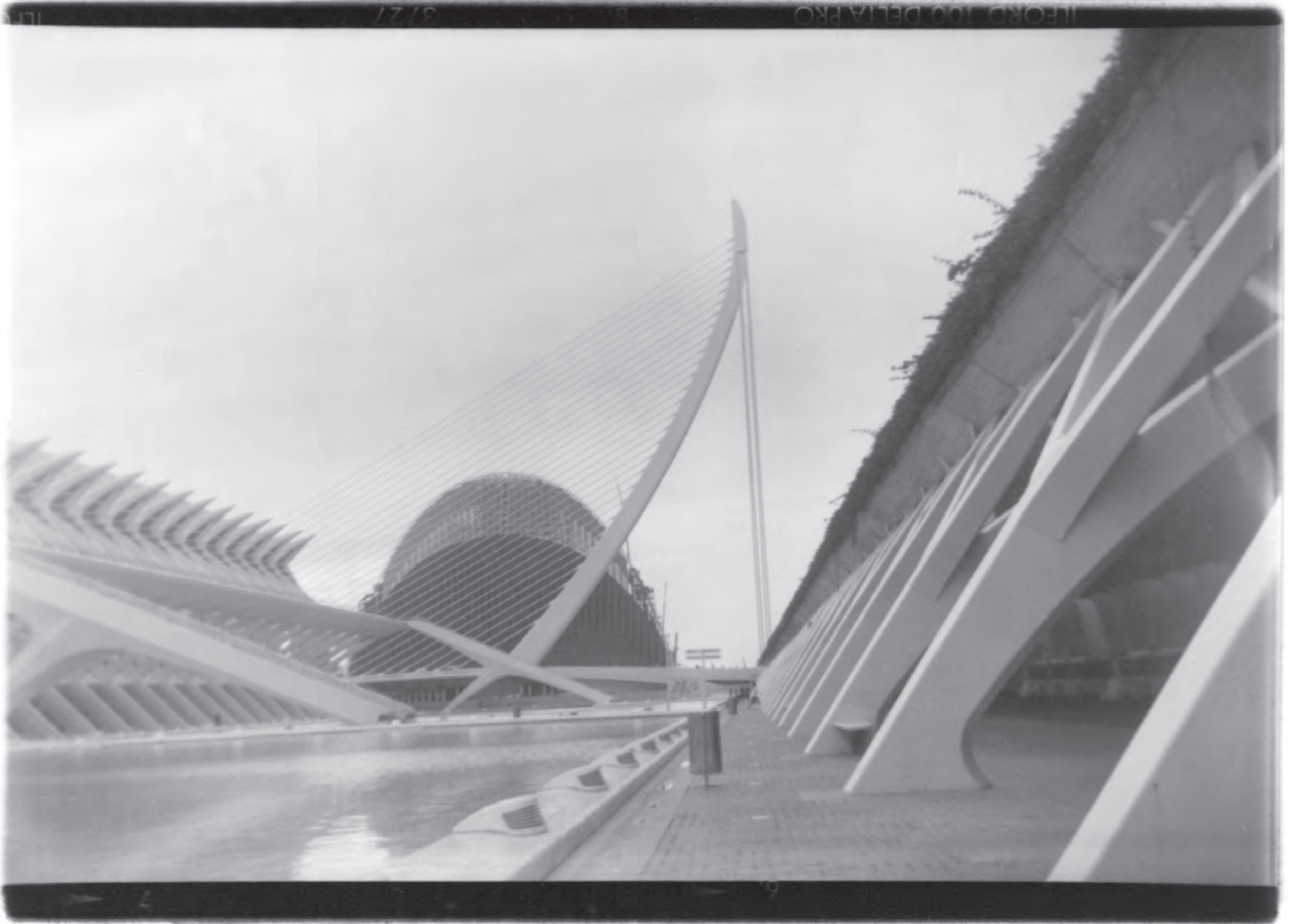
### **– Tak samo stare jak ta starożytność?**

– Nawet jeszcze starsze, bo starożytność nigdy już się nie zestarzeje, a każda nowość starzeje się na naszych oczach.

### **– I stąd bierze się nieustający, szaleńczy głód czegoś nowego. Pojawia się swoisty terror mody-nowości.**

– Tak to właśnie jest. Przykład pierwszy z brzegu: modne staje się ostatnio „*museum selfie*”. I wszyscy robimy sobie zdjęcia w muzeum. Ten trend pojawił się w zeszłym roku, więc za rok na pewno modne będzie już co innego. Osoby, przywiązane do myślenia o kulturze w kategoriach tradycyjnych wartości, uznają, że istnieje zespół znaczących kulturowo, ponadczasowych obrazów. I te osoby będą należeć do świata, w którym dominuje pesymistyczny ogląd rzeczywisto-





24. Skrzydła, skamieliny. Człowiek walczy z przyrodą? Czy też jej się uczy? Podpatruje zasady, studiuje fraktalną wielorakość naturalnych geometrii i przetwarza je na własny sposób. Echo form natury brzmi w gotyckich katedrach, w budowlach Gaudiego, w modernizmie kaplicy w Ronchamp i organicznej architekturze Calatravy.

24. Wings, fossils. Does the man fight nature? Or does he learn from it? He studies the rules and the fractal diversity of natural geometries and he transforms them in his own way. The echo of natural forms reverberates in gothic cathedrals, in Gaudi's buildings, in the modernism of the Ronchamp chapel, and in the organic architecture of Calatrava.

ści i kultury, bo jej współczesne mechanizmy już nie pytają o wartości, nie jest tutaj istotne, co ktoś ma do powiedzenia, najważniejsze, że ten ktoś jest *fajny*.

**– A jeśli nie jest fajny, to cała reszta też nie ma znaczenia. Mamy więc „fajność” jako zapłon kolejnej mody. A jeśli owa nowość się nam spodoba, to ruch wokół niej błyskawicznie się rozkręca. Co zatem z wartościami?**

– To nie jest tak, że one nie przetrwają, bo one są jak ta nasza sztuka starożytna, więc się nie zestarzeją. Z jednej strony wartości dziedzictwa kulturowego będą doceniane przez mniejszą grupę ludzi, ale z drugiej, choć nie są dzisiaj atrakcyjne dla wszystkich, to za jakiś czas albo znowu mogą stać się atrakcyjne, albo będą kultywowane przez stałe grono swoich wyznawców. Zadajmy jednak pytanie: czy chcemy, żeby wszystko stało się globalne? Czy chcemy, żeby wszystko było obecne w Internecie? I żeby jeszcze Google wstawił to do pierwszej linijki według swoich algorytmów? A może zmienić wyszukiwarkę? Czy może raczej zacząć szukać według innych kategorii? Czy ja muszę iść tą samą ścieżką co wszyscy? Może ta moja ścieżka będzie ścieżką indywidualną, ale dla mnie, jako taka, stanie się istotniejsza niż próba wykreowania się. Dla młodych artystów, czy generalnie – dla artystów, którzy chcą zaistnieć w świecie sztuki, to może być frustrujące, bo – nie oszukujmy się – świat sztuki jest frustrujący.

**– Pewnie zawsze był frustrujący.**

– Choć w każdej epoce w inny sposób i z innego powodu. Wyobrażam sobie, że w świecie renesansu, jeśli ktoś nie dostał się na dwór papieża czy Medyceusza, także był sfrustrowany. Czy Salieri nie był sfrustrowany słuchając muzyki Mozarta? Z kolei Hippolyte Bayard też pewnie był sfrustrowany, bo prawo do wynalazku dostał Daguerre, a nie on. Dzisiaj, ich wyścig, konkurowanie ze sobą o prawa do wynalazku, jest dla nas historyczną anegdotą, choć w gruncie rzeczy dzieje Bayarda mają niestety wydźwięk dramatyczny, chodziło przecież o zdobycie prawa do czerpania dochodu z własnego wynalazku. Dlatego nigdy nie twierdziłam, że bycie artystą jest łatwe.

**– Nikt tego nie obiecywał artystom. Fotografom również.**

– To znaczy nikt tego nie obiecywał artystom, fotografom ani wszelkim innym twórcom, którzy zajmują się uprawianiem sztuki. Nikt nigdy nikomu nie obiecywał, że będzie sławny. Czasem tego typu sukces dokonuje się na zasadzie przypadku, czasem jest to ciężko zapracowane, a niekiedy jest to połączenie przypadku i ciężkiej pracy. Oczywiście zawsze możemy mieć nadzieję, że kuratorzy, stanowiący „wąskie gardło” drogi ku sławie, bo wpływają na to, czyje prace zobaczymy w galerii, dotrą do bardzo ciekawych artystów, którzy chcą dzisiaj się pokazywać. A ponieważ artystów jest coraz więcej, bo Sieć jest coraz rozleglejsza i pojemniejsza, to jest z czego wybierać, tyle tylko, że nigdy nie wiadomo, czy to, co wybierzemy do prezentacji, jest



25. Muszle, wyspy. Bez tych przyrodniczych odniesień trudno opisywać współczesne konstrukcje. Obiekty – metafory. Te obrazy mogą jednak oznaczać różne rzeczy: od oswojenia, bliskości, bezpieczeństwa po terror i obcość. Architektura „ludzka” staje się muszlą i gniazdem (Bachelard), „nie-ludzka” – potworem.

25. Seashells, islands. It's hard to describe contemporary constructions without references to nature. Objects are metaphors. These pictures might mean different things: from taming, closeness, and safety to terror and alienation. The "human" architecture becomes a shell, a nest (Bachelard), "non-human" architecture becomes a monster.

trafne i wartościowe. Żywię głęboką wiarę w to, że jeśli jest z czego wybierać w sensie ilościowym, to na pewno jest także z czego wybierać w sensie jakościowym. Jest tak, jak bywało kiedyś i nadal bywa ze studentami. Dawniej na roku było pięciu studentów fotografii, z czego trzy osoby zostały znaczącymi postaciami w świecie sztuki. Dzisiaj mamy 40 studentów na roku, ale nadal z tej grupy trzy osoby zostają znaczącymi postaciami. Efekt kształcenia ludzi utalentowanych jest ciągle taki sam, ale – miejmy nadzieję – przy okazji dużo więcej osób zostało przyzwyczajone wyedukowanych.

**– Na koniec pomówmy przez chwilę o pieniądzach. Dzisiaj można sobie kupić na światowych aukcjach wielkie obrazy fotograficzne (10 na 30 metrów) znanych artystów za 3-4 miliony dolarów. Każdy chciałby odnieść tego typu sukces finansowy, ale jak powszechnie wiadomo, jest to zwyczajnie niemożliwe. Natomiast coraz więcej młodych artystów po szkołach i akademiach fotograficznych zmierza w stronę fotografii komercyjnej, ze sznytem profesjonalnym, gdzie króluje moda, reklama, portret okładkowy, a także wizerunki wszelkiej maści celebrytów. Rzecz w tym, że ci młodzi ludzie nie idą w te obszary zawodowstwa dla sztuki fotograficznej, ale żeby zarabiać duże pieniądze.**

– I to jest pułapka *stocku*. Nie wiem, czy ci, którzy decydują się na wybór fotografii, żeby zarabiać dzięki niej duże pieniądze, osiągną swój cel. *Stock* wywołuje bowiem zjawisko obniżania ceny. Producent okładki książki może sobie za pięć dolarów kupić z banku zdjęć dowolną twarz, więc nie wiem, czy on będzie chciał zapłacić dużo więcej artyście, który specjalnie dla niego przygotowuje wysokiej jakości kadr<sup>22</sup>. Jeśli są tacy twórcy, którzy potrafią wynegocjować odpowiednią dla siebie cenę, to wszystko w porządku, niech to robią, ale zawsze pozostaje pytanie, czy faktycznie uda im się to zrobić.

22. A pamiętajmy, jakościowo fotografia ze *stocku* nie musi odbiegać od tej „na zamówienie”.

**– Wizja kariery finansowej jest spektakularnie kusząca, ale jest także dosyć złudna.**

– Fotografia nie różni się tu od innych dziedzin kultury popularnej. Wśród gwiazd Hollywoodu mamy kilku aktorów i kilka aktorek, które i którzy za swoją pracę dostają miliony, z drugiej jednak strony mamy tysiące aktorów, którzy zarabiają grosze i są zadowoleni, jeśli dostaną jakąkolwiek rolę. W świecie fotografii jest tak samo. Fotografia ma bowiem tendencję do wytworzenia legendy fotografa. I my jesteśmy wychowani na legendarnych fotografach i na ich sławnych obrazach. Żyjemy w świecie mitów fotografii, które mogą symbolizować bohaterstwo, dramatyzm, albo wręcz przeciwnie, będą reprezentować figurę fotografa-hieny. Te mity są różne. Istnieją także mity fotografów reklamowych, jak bohater filmu *Antonioni*. Wzorem była tutaj postać autentyczna, ale wstawiona do filmu przyczyniła się do stworzenia mitycznej figury kulturowej. Ludzie, którzy zaczynają zajmować się fotografią, niejednokrotnie w sposób podświadomy ulegają mitom. I dlatego chcą zostać wielkimi fotografami, którzy – na przykład jak fotograf wojenny – zmieniają świat. Nie zawsze ważny jest tylko sukces finansowy,



26. Także fotografia mostu może być metaforą. Może symbolizować relację między obrazem a przedmiotem, znanym i nieznanym, obecnością i nieobecnością. Może także być metaforą nowoczesności, jak wykorzystywała figurę mostu tradycja fotografii modernistycznej (Germaine Krull). Czy dlatego, że żelazne mosty, surowe i skromne reprezentują tylko to, co konieczne? Czystą formę i użyteczność?

26. Even a photograph of a bridge can be a metaphor. It can symbolize the relation between the picture and the object, known or unknown, between presence and absence. It can also serve as a metaphor for modernity. For instance, the shape of a bridge was used by the traditional modernist photography (Germaine Krull). Is it because iron bridges, raw and modest, represent only what's necessary? That is, pure form and usefulness?



czasem chodzi o sławę, lub autentyczną chęć pomagania bliźnim. Pojawia się jednak pytanie, czy konkretny młody fotograf z ambicjami swoimi zdjęciami zmieni świat, a po drugie, czy agencja fotograficzna zapłaci za jego wyjazd i pobyt gdzieś tam, czy raczej wykorzysta zdjęcia z telefonu komórkowego nadesłane przez kogoś żyjącego w miejscu zdarzeń i zarazem uczestnika konfliktu?

**– Niekiedy tak samo dobre.**

– Tak samo dobre i ponadto osadzone w kontekście, bo zrobione nie przez „obcego”, a „swojego”, z wewnątrz. Należy postawić kolejne pytanie natury ogólnej o zmieniające się funkcje i role fotografów, o to, jak my ich postrzegamy? Często dzisiaj wymaga się od dziennikarzy piszących artykuły, by przy okazji robili zdjęcia, bo redakcji nie stać na zatrudnienie fotoreportera. Świat fotografii się zmienia, ale pamiętajmy, że on zawsze zmieniał się dynamicznie. Wystarczy wrócić na chwilę do początków. Popatrzmy, jak zmieniała się fotografia przez pierwsze trzy lata od chwili uznania dagerotypu jako modelowego wizerunku fotograficznego. Oto nagle pojawiły się techniki talbotowskie, a potem szybko już weszły kolodiony. Była to wówczas zapewne równie wielka zmiana, jak ta, którą my dzisiaj przeżywamy. Tworzymy mit, że wszystko dzieje się teraz, że to wszystko jest nowe i nigdy wcześniej się nie zdarzyło. Tymczasem im więcej uczę się o fotografii, im więcej czytam książek, im więcej oglądam obrazów, tym bardziej umacnam się w przekonaniu, że to wszystko się już kiedyś wydarzyło. Toczyło się w innym kierunku, doprowadziło do innych skutków, ale mechanizm pozostawał niezmienny. Przeżywam nieustanne *déjà vu*. Należy pamiętać, że fotografia w ogóle jest medium dynamicznym i dlatego ja dzisiaj nie popadam ani w katastrofizm, ani w nadmierny optymizm. Staram się oceniać fotografię z trochę może zdystansowanej perspektywy teoretyka, ale może dzięki temu nie jestem ani zbyt optymistką, ani zdeklarowaną pesymistką.

**– Bezzasadne uogólnienia i agresywne kategoryzacje niczego w zasadzie nie załatwiają i niczego na dobrą sprawę nie wyjaśniają.**

– Bo nigdy nie jest tak, że wszystko jest super, albo wszystko jest złe. Cały czas wędrujemy pomiędzy. Wracamy do punktu, od którego zaczynaliśmy naszą rozmowę, czyli od problemu świadomości tego, czym jest fotografia jako medium historyczne, które już niedługo będzie obchodzić dwustulecie swojego istnienia. Zapewne okaże się, że świadomość, czym fotografia była, jak ona się zmienia, jak sprzyja rozwojowi pewnych nowych wynalazków, stale się zmienia. Przełomowość fotografii, jak sądzę, polega na tym niezwyklej spotkaniu technologii i sztuki, nauki i twórczości. To spotkanie w początkach dziewiętnastego wieku było zupełnie unikalne i można by porównać je do zmiany renesansowej, kiedy to badania naukowe zaczęły się stykać z twórczością. I nagle się okazało, że one mogą się znakomicie wspierać. Nawet jeśli uznamy, że ważniejsze od fotografii było odkrycie silnika parowego, to i tak nie ma odwrotu od refleksji,



27. Ponoć podstawą dobrej fotografii są: temat, detal, kadr, czas, punkt widzenia (Szarkowski). Mam wrażenie, że gdybym chciała przyłożyć te wytyczne do moich zdjęć, okazałoby się, że ich nie spełniają. Nie ma w nich ciekawego tematu, ani poruszającego kadru. Moment także nie jest specyficzny. Dlaczego zatem, mimo wszystko, przyciągają mój wzrok? Może chodzi o miniaturową postać w głębi kadru, albo niepewność tego, co jest na zewnątrz, poza szklaną tubą? Im dłużej badam fotografię, tym mocniej się przekonuję, że nie można jej wyjaśnić, a jedynie, z grubsza, przybliżyć jej sens.

27. Theme, detail, frame, timing, and point of view are Said to be the basis for a good photograph (Szarkowski). I feel that if I wanted to apply these principles to my photos, it would turn out they don't meet the expectations. They don't have interesting themes or frames. The moment is not specific, either. So why do they draw my attention at all? Maybe it's about the miniature figure deep inside the picture, or the uncertainty of what's outside the glass tube? The longer I study photography, the more I'm convinced that it can be explained only roughly, and not entirely.

że obie te, oraz wszelkie inne, zmiany okazały się nieodwracalne, i że będą nadal zachodzić przy okazji kolejnych wynalazków.

**– Zupełnie na koniec zastanówmy się, ku czemu zmierza, albo ku czemu może zmierzać fotografia?**

– Nie jestem jasnowidzem. Ja lubię być zaskakiwana.

**– A zdroworozsądkowo?**

– Jeśli istnieje coś takiego jak natura ludzka, to ona podlega zmianom kulturowym. A ponieważ jestem kulturoznawczynią, to będę bronić poglądu, że kultura się zmienia i wpływa także na to, jak funkcjonujemy biologicznie. Zatem na pewno będzie postępować rewolucja technologiczna, która może zmienić wiele w fotografii, chyba że nastąpi katastrofa, która wyłączy nam prąd. Jeśli padnie energetyka, to nastąpi koniec współczesnej fotografii i wtedy zwycięstwo ogłoszą zwolennicy fotochemii, którzy powiedzą: wreszcie znowu my. Tak więc, jeśli nawet ktoś lub coś wyłączy nam prąd, to na pewno pojawi się coś innego. Natomiast w sferze ludzkiego nastawienia wobec obrazu, nawet jeśli pojawiają się jakieś niszowe teorie i filozofie, to potoczne przekonanie o tym, czym jest obraz, do czego jest nam on potrzebny, się nie zmieni. Nadal będziemy chcieli mieć obrazy innych. A to jest jedno z najstarszych ludzkich pragnień, o czym przekonuje legenda o Korynckiej dziewczynie<sup>23</sup>, która na skale obrysowała cień ukochanego, by go zapamiętać. Będziemy więc chcieli posiadać te materialne namiastki czyjejs obecności, będziemy zapisywać to, co mija i upływa. Ponieważ nadal śmierć będzie budziła w nas lęk, to nadal będziemy szukać narzędzi, które dadzą nam namiastkę leku i nadzieję, że zdołamy uchronić siebie i innych przed śmiercią, chociażby w sposób symboliczny. Fotografia ta nas chroni, bo jest narzędziem przepracowywania żałoby. Wiele osób tego doświadcza. I to bez względu na to, czy oglądamy fotografię na wyświetlaczu telefonu komórkowego, czy obcujemy w galerii z fotografiami zrobionymi przez np. Sally Mann w ramach cyklu *What Remains*. Na marginesie dodam, że dla mnie jest to jedna z najpiękniejszych opowieści o odchodzeniu, zrealizowana w klasycznych technikach fotograficznych, jaka powstała w ostatnich latach.

23. Starożytna opowieść przypisywana Pliniuszowi Starszemu (obok Platońskiej opowieści o jaskini) uznawana jest za pierwszy fotograficzny mit.

**– Mówiąc krótko, fotografia będzie po prostu towarzyszyć człowiekowi.**

– Jeśli nie w takiej postaci, to w innej, ale na pewno będzie towarzyszyć człowiekowi, bo człowiek jest pomysłowy. A obecnie zachodzące zmiany – nawet, jeśli narzekamy, że jest tylko gorzej, że w Sieci panoszą się te straszne portale społecznościowe, a te nieszczęsne nastolatki są przepełnione narcyzmem i ekshibicjonizmem, eksponowanym w Internecie – być może jednak nie są najgorszą rzeczą, jaka spotkała człowieka i naszą cywilizację.



28. Zdjęcia są jak układanka, nie puzzle, którego kawałki mają tylko jedno właściwe miejsce, lecz układanka zawierająca możliwość wielokrotnego wyboru, lub kalejdoskop rozdrabniający rzeczywiste widoki na niezliczone refleksy. Inne miasta są także miastami innych: Calvino, Tokarczuk, Tulli, Goethego, Pessoa i Chiny Mieville'a. Każde z nich składa te same elementy: domy, ulice, mosty i tunele w inną kompozycję. Także każda fotografia wydobywa z miasta inną opowieść.

28. Pictures are like a puzzle, only with pieces that can fit many places, or a kaleidoscope taking reality apart into countless reflections. Other cities are also cities of other people: Calvino, Tokarczuk, Tulla, Goethe, Pessoa, and China Mieville. Each of them assembles the same elements: houses, streets, bridges and tunnels, but in a different composition. Similarly, each photograph tells a different story about a city.

**– Wszystko bowiem i tak zależy od tego, jakich będziemy dokonywać wyborów. Wszyscy razem i każdy z osobna.**

– Przypomniał mi się jeszcze jeden dobry cytat na zakończenie. Jeśli „celem filozofii fotografii – jak chce Vilém Flusser – są rozważania dotyczące tej potencjalnej wolności – a przez to i nadanie sensu życiu – w świecie opanowanym przez aparaty, w obliczu przypadkowej konieczności śmierci”<sup>24</sup>, to fotografia pozostaje jedynym narzędziem do walki o naszą wolność wobec maszyny. Postępując zatem zgodnie z podpowiedzią filozofa, walczmy o naszą niezależność wobec maszyn i myślny fotografią i o fotografii.

24. V. Flusser, dz. cyt., s. 70.

© Marianna Michałowska  
© Krzysztof Szymoniak



Spis ilustracji:

fot. 1. San Marino, 2010  
fot. 2. Barcelona, 2009  
fot. 3. Łódź 2002  
fot. 4. Cambridge, 2003  
fot. 5. Bratysława, 2013  
fot. 6. Pampeluna, 2002  
fot. 7. Berlin, 2002  
fot. 8. Walencja, 2009  
fot. 9. Wenecja, 2003  
fot. 10. Florencja, 2010  
fot. 11. Praga, 2015  
fot. 12. Bled, 2015  
fot. 13. Montmajour, 2014  
fot. 14. Padwa, 2010  
fot. 15. Arles, 2014  
fot. 16. Rzym, 2010  
fot. 17. Barcelona, 2009  
fot. 18. Barcelona, 2009  
fot. 19. Barcelona, 2009  
fot. 20. Budapeszt, 2006  
fot. 21. Berlin, 2012  
fot. 22. Londyn, 2003  
fot. 23. Walencja, 2009  
fot. 24. Walencja, 2009  
fot. 25. Graz, 2015  
fot. 26. Bratysława, 2013  
fot. 27. Londyn, 2003  
fot. 28. Graz, 2015  
fot. okł. Frankfurt nad Odrą, 2001

Picture list:

photo 1. San Marino, 2010  
photo 2. Barcelona, 2009  
photo 3. Łódź, 2002  
photo 4. Cambridge, 2003  
photo 5. Bratislava, 2013  
photo 6. Pamplona, 2002  
photo 7. Berlin, 2002  
photo 8. Valencia, 2009  
photo 9. Venice, 2003  
photo 10. Florence, 2010  
photo 11. Praha, 2015  
photo 12. Bled, 2015  
photo 13. Montmajour, 2014  
photo 14. Padua, 2010  
photo 15. Arles, 2014  
photo 16. Rome, 2010  
photo 17. Barcelona, 2009  
photo 18. Barcelona, 2009  
photo 19. Barcelona, 2009  
photo 20. Budapest, 2006  
photo 21. Berlin, 2012  
photo 22. London, 2003  
photo 23. Valencia, 2009  
photo 24. Valencia, 2009  
photo 25. Graz, 2015  
photo 26. Bratislava, 2013  
photo 27. London, 2003  
photo 28. Graz, 2015  
cover photo: Frankfurt (Oder), 2001

# Thinking photography<sup>1</sup> / other cities

Krzysztof Szymoniak is talking with Marianna Michałowska, Ph.D., academic staff member and lecturer at the Adam Mickiewicz University (AMU) Institute of Cultural Studies, a photographer and curator, author of the following books: *Niepewność przedstawienia (The uncertainty of representation)*, *Obraz utajony (A latent image)* and *Foto-teksty (Photo-texts)*<sup>2</sup>.

– It's May 13, 2015. We've met in Poznań, at the AMU campus near the Ogrody loop, and we're talking mostly photography. This interview closes and summarizes *Photographers of Wielkopolska* series of publications. So first, let's remind us of your journey with photography. It has started in Trójmiasto, the place you come from.

– Yes, I'm from Trójmiasto. I grew up in a block housing estate in the Przymorze district. I lived in the longest falowiec<sup>3</sup> building, recently recognized as a monument of modernism. My parents moved there in 1972 and still live there. You can say my interest in photography has started in this place. My father was an avid amateur photographer and filmmaker. He sailed on fishing vessels and photographed the harbors they passed and the work of fishermen. One's own work and a makeshift darkroom in the bathroom in our flat – these were the roots for the amateur photography culture.

– **And working usually at night, when everyone was asleep.**

– Oh no... We had it differently. During the day, my sister and I would sit under a table in the bathroom, and sometimes we were allowed to develop copies in the trays. That is, when we were a bit older. Apart from this, photography was a tool in getting to know the world around me. My dad used to bring various slides from his trips. He arranged them in collections and showed later at meetings. My parents had a close circle of friends in Trójmiasto, which included travelers, mountaineers, alpinists, and climbers. Once in a while, they organized slideshows and photo shows at their homes.

– **How old were you then?**

– This was before I went to high school. I chose Fine Arts High School in Gdynia-Orłowo. I mention this because then, and even years before, it was the only school in Poland with a photography class. It has formed from two joint institutions: a usual school of fine arts and a photography school of Bolesława and Edmund Zdanowski in Gdynia. It was a place, where we

1. A reference to an important book by Victor Burgin (ed.) – *Thinking photography*, Macmillan 1982.

2. Footnotes contain comments and additional information added in the authorization stage of the interview.

3. Translator's note: Falowiec (Pol.) – a long complex of blocks of flats, with a characteristic wavy shape. This type of building was built in Poland in the 1960s and 1970s.

learned the absolute basics of photography with the classic ORWO processing. Ektachromes entered the market when I almost finished high school. It may be why color photography wasn't always so important to me. In any case, I remember this place was a good lesson in photographic awareness.

**– And at the same time a good lesson for your future vocation.**

– Yes. Besides the Matura certificate, we acquired a photography technician's diploma. So definitely we've been trained for the trade, and we've learned to think artistically.

**– Your first independent experiments with a camera?**

– When I was a child, I got a Soviet Fed 4, as it was common at the time. And I took pictures. Mostly of things that are important to children. Child's thinking is somewhat different, because it lacks photographic conventionalities learned later in life. Photographing as a child was special if you think for example of the quality of the tools that were still in short supply. Today, the same Soviet cameras from late 70s and early 80s are hip and niche. I explored new opportunities in high school when my father gave me his Practica. For me it was totally different photography, the kind that I think so many people are missing nowadays. You did everything yourself: from loading the casket with manually cut negative to final processing of positive pictures. I remember that a few years ago, during my exposition of works on graphic arts film in Stary Browar, one of my then students from photography history classes asked me, *How did you do this? In Photo-shop?* He didn't quite believe that it wasn't a print copy, but a real photograph on a transparent light-sensitive material. This young man didn't understand that you can use transparent positive materials to take pictures. He didn't know it's possible. In our classes with students we try to show this variety of photographic techniques, though it's no secret that outside art schools, in the so called mainstream, the knowledge about analog techniques is simply disappearing. Therefore, our educational actions are crucial. My great colleagues, Paweł Kula, Jarek Klupś and the "Świetlica" collective led by Bogusław Biegowski are doing some really interesting things in this matter. These people are best prepared for the job, and they are instilling both the knowledge and fascination with photochemical photography, which is no longer so common.

**– Today's photography doesn't actually require any skills apart from being able to turn the camera on and off. Traditional photography, however, combined with complex operations on the equipment and in the darkroom, is almost a mystery for young, inexperienced people.**

– Of course, digital photography seems easier, but conscious use of digital techniques also necessitates specific knowledge, different than in the case of analog photography. Digital equipment user obviously doesn't have to know everything about computers, programs, matrices,

pixels and processors, but he won't go far without knowing what and why he is shooting. This knowledge is still essential. I really like Vilém Flusser's concept about making technology magical again<sup>4</sup>. I usually explain it using cultures based on magic as an example. Their representatives knew what magical actions to take to evoke a natural phenomenon, like rain. Let us say that they knew they needed to perform a rain dance, but they had no idea about the water cycle in the atmosphere. Today, we often work in the same way. It's because we seem to know the end result of releasing the shutter or touching the smartphone screen – a picture 'takes itself'. But we don't know what happens between the shutter release or a touch on the screen and the appearance of a photographic image. So someone who knows how this works, like a shaman, who chants the rain, or a professional camera programmer, takes the power over others and can manipulate them. In my view, digital photography only seemingly makes things easier. When you reduce the use of this tool to a purely functional, everyday image, you simplify it. Few people can answer why they photograph, while in fact, we should be continually reflecting on the reasons for doing it.

**– Because this question is universal for such forms and ways of expression?**

– Yes. Surely, our photographic competencies are changing these days. Luc Pauwels and other contemporary visual scholars write about it. They use photography to study social and cultural processes. They argue that, currently, to conduct social studies you need "academic visual competencies", which means being a skilled photographer. If you produce poor photo material, badly cropped or fuzzy, then it's useless<sup>5</sup>. That's why today we have to work on this to extend the circle of those with professional competence (not necessarily used for financial purposes), or, in other words, those who know how to photograph well. Now in some situations it's no longer possible to say: I can't photograph. It's like the ability to write – you can't escape from it.

**– In the job market, in some professions, being able to take good photos is becoming a skill so obvious as having a driving license or computer skills.**

– It's not something that just appeared today. In "A little history of photography", Walter Benjamin wrote about the exact same thing: how much is worth a photographer who doesn't know what he's photographed<sup>6</sup>? Even then, in the 30s of the XX century, when cameras were available to a relatively small number of people, Benjamin's question was a universal one, provoking reflections that a photographer needs to be aware of what he's captured...

**– At this point, if you may, let's return to Trójmiasto. You are in the fine arts school, photographing in a professional, conscious way. Did you know then what to photograph and why?**

– At such young age, you don't usually know this yet. Basically, I was just testing my own abilities. Soon, however, I noticed that I'm no portraitist, and that I'm more interested in open space,

4. In his book, *Towards a Philosophy of Photography*, Flusser writes: „Such space-time as reconstructed from images is proper to magic, where everything repeats itself and where everything partakes of meaningful context. The world of magic is structurally different from the world of historical linearity, where nothing ever repeats itself, where everything is an effect of causes and will become a cause of further effects. For example, in the historical world, sunrise is the cause of the; cock's crowing; in the 'magical world', sunrise means crowing 'and' crowing means sunrise. Images have magical meaning". V. Flusser, *Towards a Philosophy of Photography*, trans. Anthony Mathews, London 2000.

5. I recommend an excellent anthology *Badania wizualne w działaniu (Visual studies in action)*, ed. M. Frąckowiak, K. Olechnicki, Warszawa 2011.

6. Benjamin's actual words are: „But shouldn't a photographer who cannot read his own pictures be no less accounted an illiterate?“, W. Benjamin, *Little history of photography*, trans. Rodney Livingstone et al. London 1999.

objects and certain symbolic effects. I'm not saying human faces weren't interesting, only that photographing faces requires a different kind of disposition, ability, and communication than the ones I possessed. For me, interpreting portrait photography is fascinating. I enjoy watching it and appreciate people who do it. It wasn't my basic theme for photographing, though. This was also the case during my studies at Poznań Academy of Fine Arts (UAP)<sup>7</sup>, when I was more interested in the city, the idea of maps, and visualizing space in general. It can be said that I was heading for the theory and some abstract qualities of space rather than for portrait or documentary photography.

**– Which are usually quite self-explanatory.**

– And equally interesting. In the past, I gave these themes a lot of attention in my texts, when for example I wrote about documentary photography. But I would say they require a little less reflection, but a little more photographic intuition. It quickly turned out that I'm a deeply thoughtful person, if not introverted, who prefers to create a photograph in her mind and not necessarily realize the idea. At times I don't need this final photograph. The idea itself and the process of achieving an image is sometimes the most important.

**– This kind of activity reminds me of a few photographers I know, for whom the photographing process ends with the negative. They make copies only when necessary.**

– Because probably that's the way it is. I think people have such attitude during their studies. In that time, artists don't take pictures without a reason, especially if they don't have some substantial idea what to do. At any rate, it was a really interesting time for me. I was learning to think photography... and I almost stopped photographing. That's why, on holidays for instance, my relatives were asking why I don't take photos? So in the end I started photographing for them as a form of photo diary. This wasn't "photography as art"<sup>8</sup>, but a totally personal, continual account of the journey. And I did this mainly to meet their expectations. After all, I was a photographer in their eyes, and if so, then I needed to behave like one, and that is, take pictures.

**– This reminds me of my own adventure from the fall of 1994. I went as a journalist on an official delegation to Naples to conduct an interview with Gustaw Herling-Grudziński. Because I had an appointment for this meeting, the talk was recorded (and later published). I took only two photos on the occasion of my visit – two portraits of Mr Herling-Grudziński. Wandering around Naples for a week, I didn't feel the need to photograph. My colleagues from the office could hardly understand that.**

– Such situations seem to be connected with personality type. I remember prof. Stefan Wojnecki showing us his pictures after he had returned from another long journey. It was clear from the pictures and his stories that he had photographed with great enthusiasm, doing typical

7. Translator's note: The Academy of Fine Arts in Poznań has recently changed its name to "University of Arts in Poznań (UAP)". In this text, both names are used interchangeably, along with the shortened name "Academy" and the acronyms: AFA and UAP.

8. This phrase captures the nature of the problem. In contemporary theory, the term "photography as art" is used to stress the fact that it's a kind of artistic practice realized for the purpose of galleries and museums – among others, Charlotte Cotton and Liz Wells write about it. Cf. Ch. Cotton *The photograph as contemporary art*, London 2004.



travel or tourist photography. It looked as if everything needed to be registered, because for him, the moment of registering itself was crucial. So I think it depends on the artist's individual attitude. For instance, Rafał Milach travels to photograph specific things, others photograph everything at random, only to remember things. There are also people who hardly ever take photos thinking that we're surrounded by too many images.

**– Looking at my friends and also myself, I've come to a conclusion that the people who photograph the least are the ones most seriously interested in photography, thinking deeply about it.**

– Probably it's true. It may be because we're already overloaded with pictures. Besides, due to our profession we see so much of other people's photography, that we may not have ideas for our own works. There are thoughts that everything has already been done, and I've seen everything at some point. I remember this moment when I went to Venice and it simply made me angry to see that every snapshot was perfect right away. The city has such a structure it looks like it's been built of ready-made images. You just can't take a bad shot there. During my next visit to Venice, I started shooting medium format photos with a small box camera from the 30s. From then on, I almost always take it with me when I go on trips and I try to bring back a few rolls of exposed film.

**– Let's remind that this is a camera with very limited choice of parameters.**

– It makes taking shots nearly impossible since the image in the viewfinder is really blurred. Working with this type of camera, we can be proud to direct it at the expected spot. There's no possibility to set the exposure time so there's no need to use the light meter because even if we used it, we couldn't interpret the measurement. Actually, it produces some interesting effects, because the sole photographing process becomes quite clear, close to Talbot's. The structure is there, but the instrument doesn't give us full ownership over the image.

**– For the last time, I'll go back to your past. In the book "A latent image", you're showing a bit of Sopot among other views. I'm talking about the text and picture from page 253.**

– I took it in a really interesting tenement house near the Trójmiasto railway. It can even be seen from inside the train. The courtyard was covered with a glass roof and its enfilade apartment extended over the whole first floor. These were Sopot's standard apartments from the beginning of the XX century. The way into the apartments led either via a spiral staircase or an elegant lift with a padded sofa. When I first saw the tenement, it was pretty run-down. The stained glass windows weren't there. It served as municipal housing and was inhabited by various people, also newcomers. Shortly after the Second World War German inhabitants moved

from Sopot and beyond Odra and Nysa, and new inhabitants took their place. My friend had her study there and I went to her for drawing lessons. At that time, the tenement was open to anyone. You could go inside and take photos. Then, either it's old owners returned or it was sold. Anyway, today it's an elegant building with a gate and intercoms. But you can no longer enter it from the street. And the picture from the book that you've mentioned captures a moment in the late 80s, when the building was slowly falling into ruin, but at least it was accessible. There were similar cases in Poznań, too. When I arrived there to study in 1993, the backgrounds of the tenements were still open. Now, to go in you at least need to know someone who lives there.

**– So you finish the fine arts high school in Gdynia-Orłowo, and still live with your parents in Przymorze, taking photo trips to Sopot, for instance. Then you decide to study in Poznań. I'm interested in this moment of your life.**

– This is a bit complicated. I ended up in Poznań a bit by coincidence. First I took exams for interior design at the Academy of Fine Arts in Gdańsk, but I failed. Then I worked for two years in a private art gallery in Sopot, located in a former butcher shop. This building doesn't exist anymore, the area has been rebuilt into a tenement complex. I got to Poznań through prof. Stefan Wojnecki. I learned from a friend who got accepted for film animation that Poznań has opened the first photography course of studies in Poland. I chose to apply for the full-time studies. I went to Poznań a couple of times and consulted prof. Baranowski and prof. Wojnecki among others, and eventually I chose photography. Since I wasn't accepted for the full-time program, I then chose cultural studies at Adam Mickiewicz University<sup>9</sup>. These were my first studies. A year later I started extramural studies in photography at Poznań Academy of Fine Arts (UAP).

**– You've mentioned profesor Wojnecki. Has this relationship influenced the role models you aspire to? Have they still been photographers, or maybe thinkers?**

– My intellectual development went along with the artistic one. It was due to the fact that I studied here (we're talking inside the Institute of Cultural Studies building) during the week and spent the weekends at the UAP. And because cultural studies give a broader context to each thought, it's no wonder that I mostly met thinkers here. And that their ideas enchanted me. These were the classics of image theory, Walter Benjamin, Roland Barthes, and Susan Sontag. Some pretty obvious inspirations for a photographer. There was also Jacques Derrida and his deconstruction, which was an extraordinary theoretical discovery. My professors, now great colleagues, were able to encourage insane theories, which turned out to work perfectly in photography. Hence my doctorate, dedicated to pinhole photography and interpretations of Charles Sanders Peirce, a semiotician who in his twenty volumes of letters wrote merely three sentences about photography. I also wrote about Husserl's phenomenology and its deconstruction by Derrida. The meeting of semiotics and philosophy was a crucial moment for me. In short, theory met practice. It seems that, by accident, this link proved beneficial for me. I saw then that the two

9. Here I'm adding the context of my family. It happened because of my mum, a lecturer at the University of Gdańsk and long-term employee of the Regional Culture Center in Gdańsk. Therefore, culture work is also part of my legacy.

elements, that is the practice of image and the theory of culture, can make a brilliant combination.

**– Have you stopped photographing for practical purposes? Or are you rather limiting yourself to specific forms of activity?**

– This present state is a result of life circumstances. Before and during my studies I photographed and thought about various projects quite a lot. I photographed also while I was writing a doctorate and working in the city gallery “Arsenal”. I gained experience as a curator and once a year I showed my own work. Later, it was harder to take photos, I just didn’t have enough time to actively engage in photography. Still there are undeveloped middle format films in the fridge, waiting for a stroke of luck. Of course, from time to time I’m ‘forced’ to take pictures and show my works. Most often due to my colleagues from the University of Arts, who sometimes organize academic shows. Though I work there part-time, they remember about me. I appreciate this more sociable cooperation. Thanks to it, I know what’s going on in Poznań’s photography community, and my friends have an excuse to make me artistically active.

**– Here I just need to ask you about your photography interests.**

– I obsessively photograph cities. I have an all-time-open project dedicated to the cities called “Other cities”. These are photos taken with an old box. Combined with memories of different places, they’ve become my personal travelling story. The amount of material is constantly growing, there are more and more pictures, so this is going a bit out of hand. Photo commentaries are equally important to me. There’s a memory or a story from a certain point of time behind each photo. Apart from that, I continually realize “photo journals” for my family and friends. Here I’m using digital tools because it’s about the speed of realization and the simplicity of photo editing. After each day of the journey I send the photo material to the ones who are waiting for the story. As I said, I return to the same themes quite passionately. It may be because I approach particular issues, so to say, “theoretically”. I’m no longer able to look at something and not think of the books I’ve read or images I’ve seen prior to this experience<sup>10</sup>. Moreover, I work in the department of the Department of Cultural Urban Studies, and so I photograph cities for various purposes, for journalist themes as well as part of my research domain. For the latter, I collect and analyze photo material and then use it in studies realized together with my colleagues.

**– When did the transition from thinking about photography in general to analytic, problem thinking happen in your case?**

– This may have happened during the studies. I was working on my MA thesis and wondering what to do next. Suddenly it turned out photography can be treated not only as a profession but also a thinking and scientific process. I’m not good at remembering dates since I live su-

10. I fully agree with Benjamin’s concept of „optical unawareness”. Present experience triggers memories of what we’ve earlier seen and lived through.

spended between now and the past. I can assume, though, that it happened then. I came to a conclusion that my reflections over photography that have existed inside me could also be interesting for others. It occurred to me that they might want to read it and find something that is important for them as well. I really value the opinions of those who, after reading my book, say they've found something for themselves in it. This happened as I finished writing "Photo-texts" and it gathered positive opinions from the academic circle. Then I began to think how this book would be received in the photographers' circles.

– **Why?**

– Because I refer in it to some specific cultural concepts. I'm not mentioning semiotics, which can be commonly recognized, but I'm using also modern visual studies and narration of post-memory. I'd been wondering how the book will be received and then, one day, I got a really kind email from a person who had read it. The email read: "What I found in your book is exactly what I photograph." This was truly important for me. It proved that my words aren't only a hunch or some theories that I made up in an attempt to create a scientific view on photography. They could as well be an inspiration or could help those dealing with photography. It's crucial that my voice could also be the voice of another person.

– **Reflection over photography is extremely necessary, in my humble opinion. It's because there's so much of it and so many people are doing it. In the artistic studies, we're seeing less and less people doing print graphics, painting or sculpture, and instead the photography groups are getting bigger each year.**

– This is indeed a curious phenomenon. I believe it results from the fact that photography has been replacing other media. At the same time it's a tool that offers new possibilities. Looking at photography students I meet at the Poznań university, I see their actions represent Flusser's universe of technical images. It's easy for them to move from photography to film and from installation to projection. It's an example of photographs becoming a flexible artistic material. We can ask here about competencies, abilities to work with an image and awareness in using visual tools. The possibility of moving between different media is crucial<sup>11</sup> since it fosters dynamics in the arts.

– **And taking into account that this has become a mass medium, also an artistic one, can we say it's now the new language of cultural globalization? A language for communication with each other and with the world?**

– It may surely be this way. The more so, because photography itself is changing. New technological capabilities are undoubtedly changing the role of photography. I've talked once with some Finnish researchers who are brilliantly working on photo technologies in cell pho-

11. Henry Jenkins claims it's a general quality of contemporary culture, as he writes of "convergence culture".

nes and have conducted the best studies in this field in Europe. One of the authors, who based his research on cell phone photography, has remarked in his book that photography is dividing. Photography has always served different purposes. To me there's no single photography. I'll always defend this view. On the one hand, we have photography as a form of art. It has certain functions that are different from traditionally defined ones. Therefore, different expectations are made with respect to the material, the photographer and his or her awareness. An artist must know the what and how in photography, how a given picture is made, and what is the price of using this particular technique and instrument. Of course in a figurative sense. On the other hand, someone who sends a picture via a smartphone does it for quite different reasons. It's been shown clearly in the studies by Mikko Villi<sup>12</sup>. Photography users classified photo equipment according to its purpose. Villi studies young professionals working at graphics companies, people fully aware of the imaging. He's asked them about the reason they take photos with their phones. And they answered that they do it to inform and communicate with others, to send a picture to somebody. They never do it as part of artistic practice. The book described one funny situation – one of the interviewees saw a beautiful, blossoming tree when going outside. He took quick snapshots and sent them to his friends with a message saying it's already spring. Then he thought he might use such a photo for some graphic work, so he went inside, picked his SLR and photographed the tree, this time in a "professional" manner. It needs to be remembered that although the quality and functionality of today's cameras installed in mobile phones gets gradually better, the picture we get is rarely used for artistic purposes.

**– It's mainly used to communicate something to other people?**

– Most of the time, and this may be more interesting to my colleagues from Sociology Institute, Rafał Drozdowski or Marek Krajewski, this picture has communicative and social functions. That's why phones have built-in cameras. Pictures obtained in this way are intended either as a visual note to yourself or as material to be shared creating the feeling of togetherness. Photography as art is completely different. It's like a comparison between a message on a news site and a Proust novel. These are two completely different things. And it's not about condemning the people who take photos with mobile phone cameras. I do it myself to remember things. I treat this camera as a tool for recording ideas, sending a nice picture and hoping to make the recipient smile at it. The artistic process of photographing is entirely different. Sometimes it needs to tell a story, create an abstract image, or some kind of experience. Watching a photo exhibition at a gallery and sliding through the screen to see where I was or what I did two weeks ago are definitely two very distinct uses of photography<sup>13</sup>. Even artistic works that employ cell phones can vary widely. The best example I've found so far is Rafał Milach's journal project entitled *In The Car With R*. In this project, Milach has shown the ways various instruments help him record various stages of his journey. He's shown the purpose of personal notes, a smartphone, and a camera. All these tools turn out to be useful in different aspects.

12. M. Villi, *Visual mobile communication. Camera phone photo messages as ritual communication and mediated presence*, Jyväskylä 2010.

13. This is exactly how John Berger and Allan Sekula wrote about the „uses” of photographs (social and political ones).



– **Fine-art photography, today a domain of people with an education in photography, is no longer only a sophisticated craft that underlies professional photography. When I ask professional photographers themselves, they answer that artists largely treat photographic images as paintings. And photography is just another kind of brush for them.**

– I agree. It's a result of the things I talked about before – the differentiation of tools and asking what is their purpose. We need to bear in mind, however, that this division isn't absolute and fixed. Still, the photographs of the professionals that you talk about are also shown at galleries. Naturally, the works are selected differently then because even their author looks at them differently. But generally, there are examples of moving between the fields of art establishments and professional photography. I think that today's world of arts is open for both uses of photography. Art curator becomes the intermediary between the two fields. We remember how new documentarists have been discovered. They often gained their knowledge in different schools than Polish fine arts universities, for example, in Czech academies renowned for great social photography or professional photography schools. And yet they've been discovered as artists. Therefore, photography is also attractive in that it allows such shifts. I doubt it would be that easy when it comes to painting. Except for some rare cases of outstanding naïve artists also picked out by curators.

– **The history of photography is in part the history of such discoveries and shifts.**

– Indeed, there are many examples, such as Eugene Atget discovered by Berenice Abbott, or Jacques-Henri Lartigue discovered by John Szarkowski<sup>14</sup>.

– **And what it looks like today? We have young artists, trained as well as educated, talented and sensitive. Quite a few of them, though, don't limit themselves only to art projects. Many dive into professional commerce – fashion, advertising, celebrities, cover photography. But I bet that most of them will never be able to photograph the way Mariusz Forecki does, for instance.**

– Here again we face the question of shifting between the fields. Mariusz Forecki is a professional, but at the same time he's someone who goes beyond professional and applied photography and to pure art. Wouldn't young artists be able to photograph the way he does? We don't know that, because we don't know what they have inside. Photographs of artists who work for the press... It has worked for Szymon Rogiński, an AFA (UAP) graduate. It also did work for Daniel Rumiancew, who has graduated our Poznań school. He's worked professionally and realized extensive art projects. People aren't perfect so there will always be divisions in this respect. It's influenced by limitations and sometimes silly prejudices. If you look at the works of both, the "professionals" and the "artists", I'd say they could easily switch places. Another thing

14. The case of „discovering” photographers as artists has always been ambiguous. Would the authors like their works to be presented to the public? Discussions surrounding a famous movie “Finding Vivian Maier” directed by John Maloof and Charlie Siskel (2013) are a good illustration of this issue.

is a group of so called “artists who appropriate photography”, people who transform physical photographic matter striving to achieve a different kind of sense – most often an expression of cultural character<sup>15</sup>. It doesn't bother anyone if an artist drifts towards professional photography or a professional reaches to forms of art.

**– You mentioned the role of a curator. There's an army of talented photo amateurs, spread all over the countryside, far from art centers and large artistic institutions. They usually accept the fact that their works will always be displayed in corridors, halls, staircases, library rooms or other community rooms and that no art curator will ever discover them. They'll never exhibit at a serious art gallery. Considering this picture, let's think how many serious, influential curators there are in Poland. The ones that you know personally and that can change the fate of a gifted amateur from rural areas, bringing him or her into the real world of art.**

– I'm counting... there's no more than five or six such people. Only a few for the entire Polish country. This isn't a large group, obviously. But neither do we have many institutions entirely devoted to photography. It's worth asking a reversed question, too, from the perspective of a curator who would like to give “new” names to the public. How do you look for artists for exhibitions? I remember that a few years ago I was realizing an exhibition called “The margins of landscape” with Justyna Ryczek for the Biennale of Photography in Poznań. We began by browsing internet websites and came across a few interesting artists. We did it only to go beyond the circle of some obvious participants of such exhibition.

**– And this circle always consists of the same names.**

– Yes. This is the key in some way – if someone showed up in city X and belongs to a circle of valued artists, then we invite them to city Y, because they haven't been there yet. After that, we need to show them in city Z, because now every gallery wants their exhibitions. At this point, it's not about photography but the mechanisms in what Liz Wells calls the world of “photography as art”. In the institutional theory of art<sup>16</sup> this is how it functions: if someone exhibited at the great hall during the Venice Biennale, it's likely that we'll see this person in three years at Documenta in Kassel, and maybe later at the São Paulo Art Biennial. The world of art, as the world of institutions, is always smaller than the number of potential artists. This may sound cruel, of course, because it turns out you either need a can-do spirit to reach some establishment, or you need luck to be spotted by someone with influence. That's why more and more artists (also young, independent curators<sup>17</sup>) are trying to work outside art establishments, creating their own places for exhibitions.

**– All you need to do to see what reality looks like is check the number of photography schools' diplomas.**

15. This expression has been used to describe the works of Christian Boltanski, Cindy Sherman, or authors of Polish critical art, Katarzyna Kozyra and Artur Żmijewski.

16. It was formulated by George Dickie and Artur Danto.

17. This is how excellent galleries, like „Stereo” or „Starter” came to life. Still, in time they have been institutionalized and moved to Warsaw, see further in the interview.

– Diplomas are still a fairly simple thing, since school works like a lens, through which you can notice artists and follow their development after finishing education. It's the amount of interesting photographers that operate exclusively online that is staggering. Personally, I do what I can to fish a few names out of this immense source. For example, when my students write term papers, I ask them to stop going over the same photography world classics for the umpteenth time. I encourage them to find someone interesting on the Web that I haven't heard about. I meet new artists, and when I write about what they create I sometimes work with them. This nearly always happens in two ways – either I find some of their intriguing photographs (and ask them if they'd like me to write a bit about it) or they find me and ask me to write something for an exhibition catalog or other project. In other circumstances, I'd probably never get to these people, or there would be a lot smaller chance of meeting them. This is how I met Georgia Kra-wiec, who specializes in pinhole photography. I'm not sure if I would have found time to look at her work if I hadn't received her request for a text.

**– You're ready to support young artists with your texts. Such attitude is truly encouraging.**

– In some sense, we operate depending on particular requests. We agree if we have time, and when time is short, then we decline. This is how theorists or art critics work. Sometimes we accept a request just because we're professional with words, writing is our job.

**– This is a fair approach. Thanks to your high competence, it can yield only positive results. Who else would be more suitable for writing these texts? Some uneducated amateur who think they have something to say?**

– At any rate, we're trying to do the work well. The fundamental thing is to find a common ground with the artist. It can be difficult, but often you strike it up instantly. Collaboration should be based on conversation, which is hard to get sometimes. The text appears as usual, the artists thanks us and looks pleased. The author, however, feels unsatisfied because the whole process lacked discussion, and there wasn't any exchange of views.

**– Since you've agreed to join our *Photographers of Wielkopolska* series, I'd like to invite you to reflect for a moment on the photography community of Poznań and Wielkopolska. First, we have the University of Fine Arts with a strong Department of Photography. Then there are private schools, teaching photography in exchange for a tuition. And last but not least, an army of noble amateur photographers, for whom we organize contests, are knocking at the art's gates. They joyfully create works of various quality, scattered over the cities and towns of Wielkopolska. Looking at it from the perspective of your own experience as a critic and curator, would you be able to grasp all regional photographic activity that's been going on?**

– I don't know if I'm able to notice everything, but I definitely try to get interested in what's happening around me. I dare say (and this is not intended as a form of courtesy) that the work of Regional Public Library and Culture Animation Center does for photography is really valuable. It has taken over the functions that have been lost in many other cultural establishments. I've always highly valued all actions that promote education and the culture of photography. There's the University of Fine Arts, but it has a slightly different role. It's supposed to be a magnet, a star that draws people in and shows that things are happening in Poznań. It has to encourage other people to come here. The thing is that an university or academy wouldn't have much to do without cultural management and promotion. This, I'm afraid, has been lost as a lot of culture animation centers have closed. Many of us may remember a photography studio that had operated in the Poznań's Zamek for many years. First, it had been managed by Janusz Nowacki, then Piotr Chojnacki. Lots of people visited it. Sometimes students ask me about a photography club, where they could learn photochemical photography and develop real copies in the darkroom instead of going to a photo shop and get ready-made prints. And I cannot give a satisfying answer. There are, of course, places where you can learn in exchange for money. But a commercial course is not what the students look for. They simply want a place to work. That's why I've always respected the work of centers for photographic practice and thought around Poznań. For me, a perfect example of this were Trzcianka and the activities of Henryk Król throughout the years. He's brought out many great photographers. Many constructive things are taking place outside Wielkopolska, too. The first example that comes to my mind is Słubice, "The Window" Gallery I cooperate with, and Anna Panek-Kusz who works there. She does an excellent job organizing photo workshops for small children and the elderly. I've travelled to Słubice for many years, and I've seen those kids grow and develop, and then bring their own kids to the workshops. This is it. Actions such as those in Trzcianka and Słubice should be the roots of photography. These are places where you gain knowledge about photographic techniques from before the digital age. The places where you can experiment and see the effects of your work. Both examples demonstrate how local photographic communities operate, powered by the enthusiasm of just one person.

– **Similar initiatives have been going on for years in Wągrowiec, Września, Piła and Ostrzeszów, for some years there were activities also in Koło and Środa Wielkopolska. Today, more cities are engaging in photography, and joining the list: Ostrów Wielkopolski, Krotoszyn, Oborniki, and even Książ Wielkopolski municipality.**

– From what I recall, also Gniezno was a good place to take up photography.

– **It was in the past. In Gniezno, there are some individuals who are doing great (for example Anna Farman, doing high-quality pinhole photography), but both the city and the regional cultural centers don't bother working at the roots. If anything, they may**

**be enthusiastic for some digital photography circles. Photochemical education has gone out the window.**

– This confirms the view that when there's no one who holds the people together around a stimulating idea, activities offered by institutions become forgotten. If a cultural centre has such a promoter, then the community activities work perfectly and their enthusiasm spreads and attracts new people. Therefore, the promoters must be provided the best possible tools for their work. Poznań suffers in this respect, as many people here think that art schools and photography courses will be enough. I understand that their founders may earn better this way, instead of having a poorly paid promoter's job in a public institution. Undoubtedly, however, a network of cultural centers supported the community and facilitated instructors' training. An example of an expert instructor is Zbigniew Tomaszczuk. Earlier, he ran a great school for photography instructors in Warszawa. It doesn't exist now. Part of its activities has been adapted by the Academies of Fine Arts in Poland, but they have been doing things differently. Some photography students come from small communities in the suburbs of Poznań, also amateurs. And they study to acquire qualifications for the profession. Consequently, the mean student age is rising. I observe this phenomenon in the culture studies as well. People who come here to study are often experienced both personally and professionally, already working in some cultural establishments. They need to gain qualifications and we try to ensure it. The benefits are enormous. The first time extramural photography studies at AFA (UAP) in Poznań have been available was the year I enrolled. I remember my class was a weird one, full of curious and original personalities. Many of them have gone through a lot in their lives. They've actually been professionals, the kind of professionals we talked about before.

**– Have you noticed that the photo services and education market lacks publications that would include not only articles about the equipment but also some deeper essays on the theory, aesthetics and history? The last source of such professional literature for thinking readers was "Photographer's Quarterly" (Kwartalnik Fotografica).**

– Currently, the only reads available are magazines issued by equipment producers. The reason for this are various cultural and economic tendencies. "Photographer's Quarterly" has failed and it's an absolute disaster. It was the last paper where you could read something interesting on photography from an art perspective. There are, however, professional media-theoretical magazines in which we can find articles on visual culture. Except for this, there's no periodical that could provide basic photography knowledge. Is it necessary? On the one hand, we're living in the world of commercial culture. It's worth asking how many people are really interested in ambitious texts. And if they aren't by chance some niche group of fanatics who deal with this topic. Everybody takes pictures, but they don't necessarily want to read about taking pictures... Even the artists themselves, who speak through photography, do not always think that the theory of photography is essential for them. On the other hand, there are more



and more magazines devoted to visual media worldwide, which have a lot of interesting texts, though photography is not treated there as an especially prominent field of art. In Poland, "Contexts" (Konteksty) serves a similar purpose. There's also "Format" in Wrocław, where at times Andrzej Sas prepares an issue on photography. We have to ask ourselves if such specialist papers dedicated to deep reflection over photography are needed in our market. After all, there's quite a few books on the topic and publishers involved in photography. For example, Kraków's Universitas which produces mostly translations and almost always excellent texts, already in the classics canon or soon-to-become classic. Another example is Foundation Bęc Zmiana from Warszawa, that specializes in visual research.

**– For a couple of years, f5 Library has served a similar function.**

– But it no longer exists, because Krzysztof Makowski isn't with us anymore. He died a while back. In this case, we also see that one person decides if an enterprise can survive and prosper. When this person goes missing, the project that was run by him gets forgotten.

**– So, we have books.**

– Yes, there are books. Simultaneously, we observe some interest in photographs in terms of literature. I'm not sure if you've noticed, but literary critics are starting to pay attention to photography, which is generally a good sign. Yet, if you go into detail, their reflections are quite cursory (of course it doesn't apply to all authors). On the whole, they treat photographs as souvenirs and a metaphor for memory. There are some other interesting conclusions to this trend, though. The presence of photography in literature results from the fact that it has been absorbed and tamed by the culture we live in so it's no longer seen as different from the rest, but remained specific to some extent.

**– Like a stranger...**

– Yes, this expression accurately reflects the nature of the phenomenon. A photographic image ceased to be a stranger in the contemporary culture. Even more surprising is the fact that we haven't seen a thorough and complete history of Polish photography since 1839, though attempts have been made. Maciej Szymanowicz and Adam Sobota were the ones to prepare a collection of texts on the topic. They've invited some accomplished Polish scholars to cooperate. There's hope, however. Apparently, one publisher wishes to carry the project out. Some other interesting projects also appear. For instance, Małgorzata Radkiewicz conducts an extremely intriguing research on the place of women in Galician photography. She and her coworkers are discovering curious female characters, filmmakers, actresses, and professional photographers. Amateurs and artists who showed their works at showrooms and then got forgotten.

**– Generally we might say a lot of good things are going around photography. And the people interested have things to read.**

– I have no illusions. I don't think photography as theory or, broadly speaking, as a way to reflect on reality, will be interesting to everybody. It's never been that you could find a wide circle of recipients for a theoretical matter, which in truth is quite hard to grasp. Besides, photography as the "old" medium often seems outdated. Therefore it's difficult for photography to find a place in the world of "new" media. People belonging to the new media don't want to include photography in their field. It's too old and unattractive. It's believed to be too familiar, well-described, and perhaps interesting only for historians. The people of new media are attracted to the phenomena of present-day technologies.

**– Which, however, didn't appear out of nowhere.**

– Exactly. And here we're stepping on a path that a reflection on photography could take, the path of the photography archaeology. Its aim would be to convince the researchers that contemporary media didn't just fall from the sky. Let's even look at this unfortunate *selfie* that is made via mobile phones. Some media people claim this type of image is the result of the advancing mobile technologies. But it's worth reminding that there's a beautiful self-portrait by August Strindberg, made with camera obscura, without a lens. Was it a *selfie*? This phenomenon needs to be studied in a specific setting, as the two self-portraits are not synonymous. They were created in different technological, cultural and even geographical contexts. Media archaeology could make sure the scholars remember about the history of photography in their discourse.

**– On the one hand, there's the world of photography we're talking about at the moment. That is, viewed and examined by the academic community. On the other hand, everyday photography happens at the exact same time. It is practiced in the profession, through artistic activities, and it obeys ZPAF<sup>18</sup> stipulations. In Wielkopolska, there's quite a big, merited ZPAF team. And though I've been around in this community for about ten years, many of its members I haven't yet read about, let alone seen their photographic work. What do you think it means today to be a member of such an association?**

– We should look at it from the position of someone seeking to connect with other people that are similar to them. He or she is fulfilling a purely human need. This is what counts. Next, we need to ask: how does ZPAF operate nowadays? Is it just the name, which appears on the member's ID card, or does the culture of creative meetings still prevail in the community? There was a moment when we thought the Internet, with all its capabilities, would satisfy the need to meet with each other and exchange views. And so, websites devoted to this topic and discussion groups appeared. People could share their photographic experience and assess their own and

18. Translator's note: an acronym for Związek Polskich Artystów Fotografików (eng. Polish Artist Photographers' Association). ZPAF is an elite association of artists and professional photographers aiming to preserve the existing photographic achievements, as well as to promote and develop contemporary art photography. In this interview, both the acronym ZPAF and the short name "the Association" are used.

other people's photos. Some of these sites still exist and others have failed because it turned out people preferred to meet outside the web<sup>19</sup>. That's why some web-based groups organize meetings or trips just to talk and spend time together offline<sup>20</sup>. Since I'm not a member, I cannot say if people associated under ZPAF meet with each other. I don't know whether they discuss anything more than just technological capabilities of cameras...

**–... and some social security for its members.**

– I'm curious as to whether these meetings, if there are any, are still following the so called Bulgakov's tradition of discussing conventions, styles, the sense of creating, or whether they're almost exclusively formal meetings. Such conversations have been important, since they resulted in later exhibitions. Obviously, ZPAF organizes shows from time to time. Still, I have an impression that the authors aren't always able to find their place in present cultural and artistic reality. A few years ago, I was a curator for one of ZPAF's exhibitions, and I remember a bit from that event. I recall for instance, that it wasn't easy to communicate, especially when it came to the freedom to select pictures. As if they weren't aware that it's curator's role to propose the pictures for display, and that without it, the whole exhibition may lack consistency. Of course, we know that people create different images, but the exhibitions supervised by curators are not about showing individual work, but about interpreting the works of several people and finding a common theme. I've had some negative and positive experiences in this matter, so it evens out. I know from experience that working with a diverse team of artists is not easy, as the artists themselves aren't easy to handle. If you do a collective exhibition, you have to labor quite intensely to find a common denominator for a variety of works.

**– And coming back to ZPAF, and to my question...**

– The case seems simple. It's about a natural need to associate in groups. Yet, I feel that ZPAF has a complex about the artists who function out there in the world of art. The two worlds have separated and diversified greatly. They turned out to be heading different ways. The arts are changing. The rules, that were well-recognized and observed in the past, now may not apply. And I get an impression that the representatives of the communities established earlier, mostly professional ones, aren't always able to come to terms with it. This doesn't change the fact that many artists who came from ZPAF are now practically iconic characters in Polish photography. Moreover, back then it was impossible to exist in the art world without being a part of the Association. Today, paradoxically, membership in ZPAF sometimes makes it harder to fully participate in the art world. So I can't give a clear answer to your question, what it means to be a ZPAF member.

**– Nevertheless, new members of ZPAF continue to appear, and candidates keep applying to Arts Committee with their portfolios. Most of them come from small centers**

19. The studies of Edgar Gómez-Cruz, for instance, are an indicator of this. He has studied amateur photography groups in Barcelona, see: E. Gómez-Cruz, *Performing Photography Practices in Everyday Life*. Some ethnographic notes from a Flickr group, „Photographies” 2013.

20. In fact, it may be both online and offline at the same time.

**and amateur movements. It looks like in the country it's no longer enough to be a skilled photographer to be noticed and appreciated. If you cannot graduate from the Academy, you at least need to acquire ZPAF membership.**

– This is a matter of institution. If you are a member of the Association, it has always been easier to exhibit your works than if you were an independent artist. I imagine that if someone didn't study art or comes from a small city and wants their works to be displayed not only in their hometown, then joining ZPAF could be beneficial. It enables contact with an art facility, or a big gallery. It also guarantees any institution that the exhibition will take place and that the works showed there represent something. Belonging to the Association could help in this respect. And the Poznań division of ZPAF? Well, I know many members from there, often great artists, who exhibit their works. I don't know whether all of them would manage in the art world if they weren't in ZPAF. Perhaps yes, but it would be harder. And here the ZPAF department chairman goes to the "Arsenał" gallery, arranges a collective exhibition with its employees, promotes to provide a professional curator and guarantees that the exhibition will be a solid artistic event. And this undertaking will succeed, because it's the two institutions talking – City gallery and ZPAF.

**– Let's consider a reverse scenario. Take me, a photographing journalist, author of *Wielkopolska's Photographers series*, and not known to anybody in Poznań. I go to the "Arsenał" and say: *I, an amateur curator, would like to realize a collective exhibition that sums up a series of twenty-five interviews, which has just come to an end. I know a bit about photography, so I guarantee high quality presentation and famous artists, but I'd also introduce names not known to the mainstream... I doubt anyone would want to talk with me about the idea.***

– Unless you told them actual names: I'm going to show the photos of this one, that one and that one, too. If you had three names that are recognizable and five new artists, then the former ones would get you the deal. It works like this – the institution must have a minimum guarantee that the event would be of high standard. But then, the gallery staff should be granted their right and possibility to evaluate proposed projects. This year, due to financial reasons, we couldn't organize an exhibition contest for curators in Poznań. The exhibition would be displayed at the Biennale of Photography. So far, three such contests have been held. The works that participated didn't belong to any leading artists. Yes, the previous edition's winner was Witold Kanicki, a renowned curator with greater freedom of work. I remember though, that when Katarzyna Majak entered the contest with her project, which by the way won and was later realized, she wasn't yet known. It was the project that convinced the jury. This is one of these lucky moments for a competition aiming to find new prospective curators. Contrary to prevailing opinions, in many cases, I believe, the projects of young, less known artists are accepted. During my work at "Arsenał", with Wojciech Makowiecki as chair, there was a rule that seasonal exhibitions are for

the famous and accomplished artists, and the summer exhibitions are for young curators and the artists they propose. This was interesting, because some of the people whose works were displayed at the summer shows now have become recognizable<sup>21</sup>.

21. For instance Laura Paweła, or "Twożywo" group.

**– Talented people always have a greater chance of a breakthrough.**

– It's vital, that we show the talented, and not talentless ones. We need to find and make a way for gifted, promising artists. And undoubtedly ZPAF could be a step in doing so. I'm not sure whether there won't be any change in generations in the Association. New members need to join and still see sense in ZPAF's actions. So ZPAF has to offer something to new photographers. One of these things may be mediation. Here we're coming to the issue of the role of a gallery. By definition, it should keep the artists close to each other and support them. This is how it was done at Poznań's "Stereo" and "Starter" galleries that had originated in the Jeżyce district. Later they moved to Warszawa which provided better development opportunities. The gallery owners have had their own artists, that were not known at the beginning. But both galleries have been promoting them consistently, and now the same artists are significant characters on Polish artistic stage. Therefore, cooperation between the gallery and authors is extremely important. Artists should not be made to become their own managers. Someone else should take over.

**– Today, long-term photography projects take different forms, also commercial ones. There is, however, certain noncommercial event, if not entirely open to the public. I'm thinking about "The Września Collection" to which you had a chance to contribute. You wrote the text for the book album of Zbigniew Tomaszczuk. Our talk will be published in the fall of 2015, so it'll be a past event, but nevertheless, this summer, on June 12, Katarzyna Majak will host a vernissage of her exhibition at the Old Market in Września. The event will be ending the sixth edition of this project. Let's remind that so far, "The Września collection" has featured six artists (Bogdan Konopka, Andrzej Jerzy Lech, Mariusz Forecki, Nicolas Groszpiere, Zbigniew Tomaszczuk and Katarzyna Majak). There were six documentaries and six photographic poetics, only thanks to one curator, namely Waldemar Śliwczyński. And of course made possible with the city's financial support, without which the project wouldn't succeed.**

– The documentary projects, or rather works, have always been commissioned. That's what the history of XIX century photography teaches us. This is how it was in Paris and in London, where generations of great professional photographers have operated for around fifty years. They've been commissioned to realize documentary projects<sup>22</sup>. In the past, commerce and documentary work were closely linked. And if we look at Września's event, it still functions and brings profit to the city and to photography. Photography doesn't have to mean amateur work or *pro public bono* actions. It's good when photography is seen as a promotion tool for the city.

22. I'm thinking of Parisian photographers, Delmaeta I Durandella, or the Bisson brothers, for example.



And this is done in Września. Importantly, “The Września collection” is not a random event. The series has its own curator who is able to maintain financial assistance and invite prominent photographers to cooperate for the city projects year by year. Each documentary is published as part of regular series printed in the book-album format. The result is a bookcase of photographic tales about Września. One can only envy the city that the local community and government see the need to carry on with the series. And that the city appreciates the value of documenting the present day. Photographing the present is very different from collecting historic materials (old photographs and postcards), done by city history museums or promotional institutions. Historical analysis and cultivating the memory are vital, but Września’s example nobly shows a different way to go about it. Apart from the historic material we get some excellent visual material that depicts how Września looks now and how it’s changed. If the project lasts for 5 more years (and why not?), then we’ll get a decade’s perspective.

**– “The Września collection” is only an interesting and crucial example. It would be hard to expect all cities to suddenly get their own collections. But this example tells us it’s possible to organize such projects with the community support and competent people at hand, who oversee it all.**

– There have been various attempts to document the past and the present. Let me tell you about an experience I had recently as we conducted city studies, led by professor Ewa Rewers. For a couple of years, she’s been publishing very interesting books in Bratislava. The books are about the city’s history and early XX century culture. They cover diverse topics, such as ethnic minorities, cultures, political history and the people who lived in the city. They’re always issued in the same format, so a reader can see it’s a series. They include beautiful historic and contemporary illustrations. This initiative, notably an idea of some private publisher, demonstrates a mindful way to treat an illustrative material. And additionally, each book in the series could be a wonderful souvenir. They’ve been well-received both by Bratislava’s residents and tourists. It’s because they are an alternative to the city guidebook. Maybe someday, the publications from Września will also become a kind of a tour guide.

**– At any rate, it’s a phenomenon on a national scale. I haven’t heard of other series like this. Horowitz is photographing Poznań, but that’s different.**

– There are some artistic series of this kind in other cities, shown at galleries and then published as exhibition catalogs. The work in Września has a different tone to it, exploring both synchronic and diachronic dimension.

**– The world of contemporary photography is not just young artists overthrowing the authority of classic photographers and canons, say new documentalists and red-eyes syndrome heroes. The world of contemporary photography are also more and more**

**younger “young” people that go out of bounds. It cannot be stopped. I sometimes talk about this with the artists who do large format photography and produce black-and-white negatives. It turns out that some of them get depressed because of this trend. They claim that people no longer want to view their work, and are only impressed with the colorful “youth craze”.**

– It may be just a fashion thing. And we can talk here of the dominant and subordinate culture. Undoubtedly, digital, figurative photography of great prints currently dominates. It can be seen. But trends come and go. After all, the interest in small format, such as elementary photography introduced a few years ago by Bogdan Konopka, or abstract photography of Jerzy Olko, was also a kind of trend. These trends brought back the traditional techniques, and they became popular among customers for some time. This means that photographic culture is subject to the same processes as the rest of cultural phenomena around us. Trend changes are one of them. The dynamics of culture is something we cannot control. Sure, we can try and promote a new way of thinking, but won't it be another trend? We saw this phenomenon at the end of the last century and in the first year of this century, when pinhole photography trend broke out. Suddenly, everyone was taking pinhole photos<sup>23</sup>. Then somebody thought it may be good to modernize this technique a bit, and digital pinhole photography came to life. And when everyone got bored of it, some other person discovered there was once a Soviet camera Łomo. And yay, we got the age of “Łomography”! It begins to dominate all photography until complete exhaustion. The same happens with documentary photography, which appears for the second time, as another embodiment of intermedia photography from the late 80s and 90s, various transformations and manipulations, and Józef Robakowski's “energy of art”. The new documentarists say: No! We just want to take documentary photos. And we got a few years of documentary photography domination as a result. So, going back to your observation, yes, traditional artists are crying they're a minority. But if they manage to find something interesting and then show it to the world, they'd become trendy, too.

**– Doesn't this state of affairs cause fear of the fashion dictate? Isn't it worrying?**

– For the most part, it's a perverse mechanism. It may seem sad, because it shows that people blindly subject to trends. They don't choose things on their own, but rather they want to do what others do. On an optimistic note, every trend finally comes to an end. There's always something new or innovative coming. All this also leads in a different direction. In the 80s the concept of musealization was very fashionable. Hermann Lübbe<sup>24</sup>, a theoretician, wrote about it. He argued that the world is getting older as the number of novelties continues to increase. Due to this, the periods when something is fashionable become shorter and shorter, also in terms of photography. Paradoxically, something that's old to us, as for instance ancient arts, will remain old and classic. Conversely, a trend that was new two years ago is already obsolete for us today.

23. I fell for this trend myself and devoted my PhD thesis to it.

24. H. Lübbe, Musealization. About the link between our present and past., transl. E. Paczkowska-Łagowska, in: „Aesthetics in the world”, vol. 3, ed. M. Gołaszewska, Kraków 1991.

**– As old as the ancient practices?**

– Even more so, because the ancient times won't grow any older. Every novelty, on the other hand, is aging before our eyes.

**– That's where this constant, insane hunger of something new comes from. A specific terror of new fashions appears.**

– That's how it is. First example, a „*museum selfie*“ is gaining popularity recently. And everyone is shooting selfies at museums. This trend emerged last year, so probably next year another thing will be trendy. Those used to thinking of culture in terms of traditional values will assume there's a system of universal cultural images. And they will think pessimistically about reality and culture. It's because current cultural mechanisms no longer ask about values. What someone has to say is not important. What matters is that this person is *cool*.

**– And if they aren't cool, then the rest doesn't matter. So we have the cool quality as a trigger for fashion. And if we like the new thing, then it quickly catches on with others. What about values then?**

– It's not that they don't survive since they're like our ancient art – they won't get old. For one, the cultural heritage values are going to be appreciated by smaller number of people. But even though they're not currently attractive for everybody, they might become attractive again in some time. Or they'll be cherished by their followers. Let us ask one question: do we want everything to go global? Do we want everything to be present in the Internet? And do we want Google algorithm to position it as the first choice in the search engine? Or maybe we'd like to change the browser? Could we start searching by other categories? Do I have to follow the path everybody else is going? It may be my individual path, but it'll become more important for me than creating myself. It may be frustrating for young artists, or even artists in general, who intend to establish themselves in the world of art, because let's face it – this world is frustrating.

**– It's always been, probably.**

– Though in each era it frustrated us in a different way and from different reasons. I imagine that in Renaissance some might have got frustrated if they didn't get to Pope's or Medici's court. Weren't Salieri frustrated when he listened to Mozart's music? In turn, Hippolyte Bayard could have been frustrated because it was Daguerre, not him, who got the rights to an invention. Today, their race and competition for these rights is a historical anecdote. But essentially Bayard's history is quite dramatic as it was about the rights to make profit out of your own invention. That's why I've never claimed being an artist is easy.

**– No one has ever said it would be easy. Either for artists or photographers.**

– Specifically, no one has ever promised this to artists, photographers or any other creators who deal with art. No one has ever promised an artist he or she would be famous. Sometimes a success is a matter of luck, sometimes it's due to hard work. At other times, it's a combination of both. Obviously, we can always hope that the curators, being a "bottleneck" on your way to fame and having a say as to whose works will hang in the galleries, will reach some interesting artists who want to get exhibited. The number of artists is growing. The web is more vast and has greater capacity. So there are lots of artists to pick from. It's only that you don't know for sure if what we pick to present is accurate and valuable. I deeply believe that if there's big quantity of works to choose from, then in some of them there will be also quality. It's just the way it's been with students. Earlier, there were five students of photography per year, three of whom would become significant figures in the art world. Today there are forty students each year, and still three of them become significant. The end effect of educating talented people is still the same. But let's hope that in addition to that many more people have been decently educated.

**– Finally, let's talk about money for a while. Now you can buy large photographic images (10-30 meters wide) of famous artists on world's auctions for 3-4 million dollars. All of us would like to achieve such financial success, but it's simply impossible. More and more young artists after finishing schools and photo academies turn to commercial photography, professionally working on fashion, cover portraits and celebrity images. The thing is that these young people don't choose their career for artistic reasons. They choose it for big money.**

– And this is the trap of *Stock*. I don't know if those choosing photography to make big money will achieve their goals. It's because *Stock* causes the prices to drop. A book cover producer can buy any picture from the photo bank for five dollars. I'm not sure if he will be willing to pay much more to an artist for preparing a high quality shot for him<sup>25</sup>. If some authors are able to negotiate a suitable price, then it's ok. But there will always be a question of whether they actually can.

25. And we should remember that the quality of a stock photo doesn't need to be worse than that of a commissioned photograph.

**– A vision of a financial career is impressive and tempting, but also delusive.**

– Photography doesn't differ from other fields of popular culture. Among the Hollywood stars there are a few actors and actresses who get millions for their roles. On the other hand, there are thousands of actors earning peanuts that are happy to get any role. It's the same with photography. In photography, there's a tendency to turn a photographer into a legend. We're raised on legendary photographers and their famous images. We're living in the world of photography myths, symbolizing either courage and drama or quite the contrary: an image of a greedy photographer. There are different myths. For example, those about commercial photographers,

such as the hero in the Antonini movie. It was inspired by the life of an authentic person. Made into a movie, he helped create a mythical cultural persona. People who engage in photography fall for these myths, often unconsciously. And they want to become great photographers who, like war photographers for instance, are changing the world. Financial success isn't always important. At times it's about fame or genuine willingness to help others. However, there's also the question whether this particular young, aspiring photographer is actually going to change the world with his pictures. Secondly, is he going to travel and stay at the site to shoot, and get paid for it by a photo agency? Or will he use smartphone pictures taken by somebody living at that place, who is part of the conflict?

**– These pictures may be just as good.**

– Good and set within the context, as they'd be made not by a „stranger“, but by our own inside man. Another general question needs to be asked: what is the role of photographers and how we perceive them? Today we often demand that journalists, along with writing articles, should take photos. It's mainly because the editorial office can't afford to hire a photographer. The photography world is changing, but it's always been dynamic. It's enough to go back to the beginnings. Let's see how photography changed in the first three years after daguerreotype was recognized as model photographic image. All at once, Talbot techniques came into light, and Collodion process appeared right after them. Back then, they surely were big changes, comparable to what we're experiencing today. We're creating a myth where everything happens now, is new and has never happened before. Meanwhile, the more I learn about photography, read more and see more pictures, the more I'm convinced that it has already happened. It may have had a different direction and consequences, but the mechanism remained unchanged. I'm constantly experiencing a *déjà vu*. It needs to be remembered that photography as such is a dynamic medium. And so I don't think overly catastrophic or euphoric nowadays. I try to evaluate photography from a more distant perspective of a theoretician, but thanks to this I'm neither too pessimistic nor optimistic.

**– Unfounded generalizations and aggressive categorizing don't do any good and don't explain anything, too.**

– It's never that everything is great or bad. We keep strolling in between the two. Now we're going back to the topic with which we began our talk. That is, being aware of what photography as historical medium is. Soon it's going to be two hundred years old. Probably, this awareness of what was photography, how has it changed and facilitated the creation of new inventions, is changing as well. The innovative nature of photography, I believe, is due to this unusual encounter of technology, art, science and creativity. At the beginning of the XIX century, the combination was entirely unique. It could be compared to Renaissance changes, when scientific research met with creative output. And they proved to complement each other perfectly. Even



though we assume photography was less important than inventing steam engine, we cannot help but reflect that the changes made were irreversible. And that they would continue to occur with next inventions.

**– At the end, let's reflect on the direction that photography is taking or may take in the future.**

– I'm not a clairvoyant. I like to be surprised.

**– And what is your common sense telling you?**

– If there's something as human nature, it undergoes cultural changes. And because I'm a culture expert, I'll defend the view that culture itself changes and influences our own behavior. Thus, technological revolution will certainly continue to advance. Unless there's a global disaster that will deprive us of electricity, the revolution can change a great deal when it comes to photography. If the energy business fails, then photography as we know it will come to an end. Photochemistry followers will win and say: finally, it's us again. So even if something or someone turns off our power supply, another thing will appear. In turn, in terms of our attitude towards an image, the common concept of what that image is and why it's been taken will remain the same. Even though some niche theories and philosophies may appear. We will still want to own images of other people. This is one of the oldest human desires. The legend about a Corinthian girl<sup>26</sup>, who has outlined the shadow of her lover to remember him, reminds us of this desire. And so we'll crave these material representations of somebody's presence. We'll record everything that's passing by. Death will always scare us, so we will search for tools to give us a substitute for our fear as well as for our hope to protect ourselves and others from death. If only in a symbolic way. Photography protects us since it's a tool that helps to live through the grief. Many people experience it. It doesn't matter whether we look at photographs on a smartphone screen or we see them in a gallery, for instance at Sally Mann's exhibition as part of her *What Remains* series. As a side note, for me it's one of the most beautiful stories about leaving this world that has appeared recently, told using classic photographic techniques.

26. An ancient tale attributed to Pliny the Elder, regarded (next to Plato's tale of the cave) as first photographic myth.

**– In short, photography will accompany man.**

– It will change its shape as needed, but it will definitely accompany man, because men are creative. We keep complaining about current changes. We complain that things are getting worse, that those terrible social networking sites are overtaking the Web, and that those miserable teenagers get filled with all this narcissism and exhibitionism to which they're exposed via the Internet. But current changes are not the worst thing that has happened to human civilization.

**– It all depends on the choices we make. Collectively and as individuals.**

– This reminds me of one good final quote. If “the task of a philosophy of photography – as Vilém Flusser postulates – is to analyze the possibility of freedom in a world dominated by apparatus; to think about how it is possible to give meaning to human life in the face of the accidental necessity of death”<sup>27</sup>, the photography is the only tool in fighting for freedom from the said “apparatus”. Doing as our philosopher suggests, let us fight against machines and think photography.

27. V. Flusser, previously cited work, p. 70.

© Marianna Michałowska  
© Krzysztof Szymoniak

**MARIANNA MICHAŁOWSKA** – (ur. w Gdańsku w 1970 r.), pracuje w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Absolwentka UAM oraz Studium Fotografii Profesjonalnej ASP (obecnie Uniwersytet Artystyczny) w Poznaniu. Doktorat w Instytucie Kulturoznawstwa UAM. Habilitacja na Wydziale Nauk Społecznych UAM. Prowadzi badania nad sferą wizualną współczesnej kultury artystycznej (fotografia, studia miejskie).

W tekstach krytycznych zajmuje się problematyką medialną. Autorka realizacji wykorzystujących fotografię i kuratorka wystaw. Publikuje w czasopismach naukowych i magazynach artystycznych. Jest autorką książek: „Niepewność przedstawienia. Od kamery obskury do współczesnej fotografii” (Rabid, Kraków 2004), „Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci” (Galeria i księgarnia f5, Kraków 2007), „Foto-teksty. Związki fotografii z narracją” (Wydawnictwo Naukowe UAM, Galeria Miejska „Arsenał” w Poznaniu 2012).

**MARIANNA MICHAŁOWSKA** – (born 1970 in Gdańsk), works at the Institute of Cultural Studies, Adam Mickiewicz University (AMU) in Poznań. Graduated from AMU and Professional Photography studies at Academy of Fine Arts (currently University of Arts) in Poznań. She obtained a doctorate at the AMU Institute of Cultural Studies, and received habilitation at the AMU Social Studies Department. She conducts research on the visual aspect of contemporary art culture (photography, urban studies).

She writes critical texts that explore media themes. She is an author of photography projects and an exhibition curator. She has published texts in scientific and artistic magazines. She is an author of „Niepewność przedstawienia. Od kamery obskury do współczesnej fotografii” (eng.: *The uncertainty of representation. From camera obscura to contemporary photography*; Rabid, Kraków 2004), „Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci” (eng.: *A latent image. Essays on photography and memory*; f5 Gallery and bookstore, Kraków 2007) and „Foto-teksty. Związki fotografii z narracją” (eng.: *Photo-texts. Relations between photography and narration*; Adam Mickiewicz University Press, „Arsenał” City Gallery in Poznań 2012).



fot. Świetlica



## Seria wydawnicza Fotografowie Wielkopolski

Są to rozmowy Krzysztofa Szymoniaka z działającymi w naszym województwie fotografami. Publikacje mają w przystępnej formie udostępnić szerszej publiczności ich dorobek, stanowią także ważny przyczynek do badań nad rozwojem ruchu fotograficznego w Wielkopolsce.

Krzysztof Szymoniak to związany z Kępem, Gniezmem i Poznaniem fotografujący dziennikarz, nauczyciel akademicki i poeta.

Dotychczas ukazały się:

- Waldemar Śliwczyński, **Obrazy z przypomnienia**
- Paweł Kosicki, **Jestem z miasta**
- Maciej Frankowski, **Nie sprzedaje się duszy**
- Piotr Chojnacki, **Aura i sacrum**
- Bogusław Biegowski, **Moje nie-miejsca**
- Robert Andre, **Ubieranie w światło**
- Stefan Wojnecki, **Zmienia się oblicze świata**
- Jerzy Mianowski, **Spełniam się każdego dnia**
- Wojciech Beszterda, **Wyprawa za horyzont**
- Monika Pogorzelec i Bartłomiej Król, **Na rozdrożu**
- Mariusz Forecki, **Mówię językiem obrazu**
- Lech Szymanowski, **Odkryć czas prowincji**
- Maciej Mańkowski, **Marzenia – moja energia**
- Paweł Szott, **Być niewidzialnym**
- Henryk Król, **Oaza wolności**
- Sławomir Skrobała, **Tęsknota za wielkim formatem**
- Mariusz Hertmann, **Sceptyk pełen wiary**
- Franciszek Kupczyk, **Fotografia otworzyła mi świat**
- Stanisław Kulawiak, **Przerwany sen...**
- Anna Kędziora, **Dopowiadam drugą połowę**
- Filip Springer, **Reporter fotografujący**
- Maciej Fiszer, **Życie równoległe**
- Bartosz Nowicki, **Between Hours**
- Michał Koralewski, **Fotomobilny w dobie Internetu**

Koordynator projektu: Władysław Nielipiński  
Redaktor techniczny: Ewa Oleszek

Tłumaczenie tekstów: Kamila Michalak

Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury  
60-819 Poznań, ul. Prusa 3  
tel. 61 6640867  
foto@wbp.poznan.pl  
www.wbp.poznan.pl

ISBN: 978-83-64504-52-5