

**Kamila Dworniczak:** Cała koncepcja Gabinetu Fotografii będzie dzisiaj dla nas punktem wyjścia w rozważaniach o fotografii opowieści. Będziemy mieć dwie perspektywy: perspektywę badaczki, historyczki pani Anny Topolskiej i perspektywę fotografa-artysty czyli Mikołaja Groszpiere'a. Te dwie perspektywy będą się przenikały i w różnych momentach będą starała się do nich odwoływać.

Słowo na temat samej opowieści. Gdybyśmy wyszli od samego znaczenia tego słowa w języku polskim, ono ma bardzo wiele warstw, wiele odcieni. Zwróciłam uwagę i chciałam, żeby państwo też zwrócili na to uwagę, że moglibyśmy mówić o opowieści jako o informacji, czymś, co jest wydawałoby się pewne, ale moglibyśmy mówić też o opowieści jako o narracji – to jest oczywiste – ale o micie, bajce, czymś, co nie jest już wcale związane z jakimś rodzajem pewności.

Chciałam zacząć od takiego zdjęcia, które jest chyba ikoniczne, bardzo znane. Myślę, że wszyscy państwo doskonale są opatrzeni, jeżeli mogę użyć tego określenia, z tą fotografią. Jest to oczywiście fotografia Roberta Doisneau, „Pocałunek przy ratuszu” wykonana w Paryżu. Jej historia wydawała mi się bardzo dobrym punktem wejścia do tego, żeby zacząć przynajmniej rozważać to, czym ta opowieść w kontekście fotografii mogłaby być.

Właściwie oryginalnie ta fotografia funkcjonowała jako część serii fotografii wykonanej przez Roberta Doisneau na zamówienie magazynu „Life”. Pojawiła się w roku 1950 jako jedna z fotografii w ramach fotoreportażu. Ten fotoreportaż to była stała rubryka magazynu „Life”, która była zatytułowana „Speaking of Pictures”, czyli mówienie, rozmawianie o obrazach. Miała funkcję, która dotyczyła tego, żeby pokazać odbiorcom w jaki sposób o fotografii można myśleć, jak sytuować ją w kontekstach, jak poza te konteksty wychodzić i po prostu rozumieć znaczenia, które fotografia ze sobą niesie. Ale oczywiście w tej rubryce fotografiom, które przez fotografów były dostarczane, towarzyszy tekst. Tekst był, można powiedzieć, symptomatyczny dla czasu i dla miejsca, w którym fotografia się pojawiła, czyli dla amerykańskiego magazynu ilustrowanego w roku 1950. Historia, która jest dopisana niejako do tej fotografii wskazuje nam pewien kierunek interpretacji. On zmierza do tego, żeby pokazać francuską młodzież jako frywolną, wyzwoloną, ale z drugiej strony jest tutaj polityczny albo ideologiczny podtekst wskazujący na to, że jeszcze kilka lat wcześniej nie bardzo chciała brać udział w działaniach wojennych. Jest to bardzo ambiwalentny przekaz towarzyszący tej fotografii.

Natomiast w roku 1950, kiedy fotografia, którą dziś tak dobrze znamy ukazała się w ramach tego fotoreportażu, właściwie razem z tym fotoreportażem, zniknęła. Robert Doisneau nie traktował jej jako istotnej w swoim dorobku, nie pojawia się też specjalnie w przestrzeni publicznej aż do lat 80., kiedy pojawia się propozycja, żeby wydrukować ją w formie pocztówki. Oczywiście ta pocztówka i taka transmisja fotografii sprawiła, że pewnie dzisiaj wydaje nam się być ona tak ikoniczna. Podejrzewam, że każdy z nas miałby też do powiedzenia na jej temat trochę coś innego, jeżeli chodzi o znaczenia, która ze sobą niesie. Dla niektórych jest odniesieniem do bardzo uniwersalnej narracji o miłości albo jest wizytówką Paryża albo stereotypowym odniesieniem do obyczajowości. Różnie można byłoby ją rozpatrywać. Takim może bardzo standardowym przykładem chciałabym zwrócić uwagę na to, jak wiele zależy od tego, w jakie konteksty, z jaką intencją ta fotografia jest używana i jaki tekst albo jaka opowieść jej towarzyszy i to przekłada się na znaczenie i różnorodność znaczeń, czy palety znaczeń, jakie generuje.

Jest tu jeszcze jedna warstwa do całej tej opowieści. Bo w momencie, kiedy ta fotografia stała się tak szeroko znana w latach 80., pojawiała się w przestrzeni publicznej, okazało się, że

nagle zgłosiły się do fotografa osoby, które rzekomo rozpoznały się na tym zdjęciu. I zaczęły wnosić roszczenia dotyczące tego, że być może one się nie zgodziły wcale na emisję swojego wizerunku. To jest dość zawiślana historia, ponieważ zgłosiły się co najmniej dwie pary, które się na tej fotografii rozpoznały. Niemniej jednak już nie wchodząc w to warto też zwrócić uwagę, że moglibyśmy zadawać tej fotografii pytania i zadać także pytanie o to, czy my jesteśmy w stanie rozpoznać te osoby. Zastanowić się nad tym, czy ta fotografia była inscenizowana, czy też rzeczywiście był to jakiś rodzaj chwytania momentu „na gorąco”, decydującego momentu.

Nie będziemy może dzisiaj w to wchodzić, jednak chciałabym zasygnalizować, że mamy tutaj do czynienia z trzema stronami albo z trzema sytuacjami: chodzi o sytuację fotografa fotografującego sytuację, tego kto jest fotografowany, tutaj się też pojawia ten element, i tego, kto fotografię ogląda albo być może ją jakoś wykorzystuje albo sytuuje względem na przykład tekstu. Tego, kto po prostu jej później używa.

Nie wiem czy państwo mieli okazję zapoznać się z jednym z fragmentów, które sugerowałam, czyli z fragmentem jednej z najbardziej znanych i najważniejszych książek z zakresu teorii fotografii w tym przypadku, czyli fragmentem „Światła obrazu” Rolanda Barthes’a. Tutaj chciałam tylko dopowiedzieć albo może uświadomić, że ta książka, która oczywiście odwołuje się do rozważań na temat tego, czym w ogóle fotografia jest, w jaki sposób możemy ją rozumieć, jak możemy w ogóle interpretować fotografię, jest też bardzo subiektywnym przeglądem fotografii ważnych dla samego Rolanda Barthes’a, dla samego autora.

Tam pojawia się termin „przygoda”. Niektóre fotografie, może to pewne uproszczenie, ale są dla nas pewną przygodą. W tej książce pojawiają się też te fotografie, które przygodą pewnie dla Rolanda Barthes’a były, na różne sposoby, od różnych stron.

Tu jest jedna z tych fotografii, żeby to zasygnalizować. To jest fragment, który pokazuje jaką opowieść ta fotografia generowała w przypadku autora. On tutaj zwraca uwagę nie na historyczny kontekst, nawet nie na precyzyjną identyfikację tych postaci, które możemy zobaczyć w kadrze, ale na własne, subiektywne doświadczenie, takie spojrzenie na tę strukturę czy nawierzchnię drogi, tej ulicy, która przywołuje czy przypomina mu jego własne doświadczenie podróży do Europy Środkowej, jak to określa, do Węgier czy Rumunii.

Więc pokazuje, że mamy do czynienia nie tylko z opowieścią, która jest kontekstem kulturowym czy historycznym, ale jest też bardzo subiektywną narracją czy opowieścią, która dotyczy własnych wspomnień, doświadczeń i sięga do materii egzystencji.

A tutaj nie ma nic. I to jest rzeczywiście intencjonalne, bo książka Rolanda Barthesa „Światło obrazu”, o której wspominałam właściwie dotyczy jednej, najistotniejszej dla autora fotografii. Tzw. fotografii z cieplarni, czyli fotografii matki Rolanda Barthesa. Ta podróż, takie dociekania, które są teoretycznymi, filozoficznymi dociekaniami dotyczącymi tego, czym fotografia jest, jak ją rozumieć, jest podróżą i oscylowaniem wokół tej jednej fotografii, która dla autora była najważniejsza. To była fotografia matki, ale sportretowanej w dzieciństwie, więc wydawałoby się, że autor bardzo specyficznie nawiązał do kategorii podobieństwa. Tej fotografii Ronald Barthes nam nie pokazuje w książce. On ją tylko opisuje. Oczywiście pojawia się warstwa narracyjna, tekst, rozmaite odwołania do niej, natomiast nie możemy jej zobaczyć. Barthes to uzasadnia tym, że ona jest dla niego prywatna, tak istotna, tak ważna, że tak głęboko go dotyka, że pewnie my wszyscy, którzy czytamy, nie bylibyśmy w stanie zobaczyć jej w ten sam sposób. Być może zastanawialibyśmy się nad warstwą historyczną, kulturową, nad kontekstem, że jest np. fotografia gabinetowa, która powstała w danym momencie, a nie

bylibyśmy w stanie wejść w przestrzeń opowieści, która jest dużo bardziej subiektywna i bardzo mocno zakorzeniona w indywidualnym doświadczeniu.

Jeszcze jeden tekst czy perspektywa, do której chciałabym nawiązać oraz w sumie zachęcić państwa do tego, żeby być może z tą książką, z tym tekstem się zapoznać, to jest projekt-książka myślę, że też państwu znana, Johna Bergera i Jeana Mohra „Another Way of Telling”, czyli inny, alternatywny sposób mówienia, ale też chyba sposób opowiadania. To też będzie adekwatne odniesienie. Ta książka ma charakter teoretycznego, ale też artystycznego eksperymentu. Akurat na tym slajdzie chciałam państwu pokazać tylko jeden z elementów tego eksperymentu, mianowicie taki, że autorzy pokazują fotografię pytając rozmaite osoby o to, co one na tej fotografii widzą. Oczywiście odpowiedzi w zależności od tego, kto ich udziela są rozmaite. Konfrontowanie ich ze sobą jest też niezwykle ciekawą przygodą, bo okazuje się, że możemy dostrzec na fotografii zupełnie inne rzeczy i możemy zbudować zupełnie inne opowieści w zależności pewnie od tego, co jest horyzontem naszego doświadczenia albo wiedzą, którą mamy albo jakimś rodzajem intencji, z jaką podchodzimy akurat w danym momencie do, jeśli mogę użyć tego słowa, „czytania fotografii”.

Na końcu zawsze pojawia się informacja o tym, do czego ta fotografia tak naprawdę się odnosi. W tym przypadku na przykład jest to młody mężczyzna, który uczestniczył w protestach przeciwko wojnie w Wietnamie, w 1971 roku bodajże, i sam fotografował. Żeby lepiej zobaczyć tłumy protestujących wszedł na drzewo i usiłował uzyskać najlepszy punkt widzenia, najlepszy kadr. Wtedy zostało mu zrobione zdjęcie.

Tutaj te rozmaite opowieści, rozmaite narracje czasami w bardzo ciekawy sposób korespondują z tym faktem, którego ta fotografia dotyczy, ale nigdy właściwie go nie odsłaniają w pełni... można powiedzieć, że w jakiś sposób go dopełniają.

Jeszcze jeden, troszkę inny eksperyment, ale w ramach tego samego projektu, mianowicie fotograficzny esej, który pozbawiony był jakiegokolwiek tekstu, jakichkolwiek komentarzy czy słów. Oczywiście później pojawia się esej Johna Bergera, który komentuje tę sytuację. Natomiast mamy zestawienia samych fotografii, które w zamyśle autorów miałyby pokazywać czy komentować, odnosić się, do historii życia wiejskiej kobiety. Jest to rodzaj opowieści, która ma być wskazaniem na to, że fotografia dla Bergera i dla Mohra jest nie tyle świadectwem, nie tyle czymś w rodzaju niezaprzecznego faktu, który my możemy odsłonić, ale jest raczej środkiem komunikacji. Przestrzenią, w którą odbiorca również może wejść, wnieść swoje opowieści i dotknąć tej opowieści, która z tej fotografii się wyłania.

Jeszcze jedną rzecz chciałam powiedzieć, bo myślę, że ona później będzie dla nas ważna. Autorzy bardzo wyraźnie akcentowali problem, może funkcję fotografii, czy jej istotną cechę bycia wyrwaną z ciągłości. My oczywiście możemy sobie to wyobrazić w ten sposób, że mamy kadr, który zawsze jest jakimś wyborem, wycinkiem rzeczywistości, ale tutaj chodzi też troszkę o coś innego. Oni rozpatrywali to wyrwanie z ciągłości w dwóch perspektywach. Pierwsza miałyby się odnosić do sytuacji, kiedy fotografia jest sytuowana na przykład w ramach jakiejś narracji, jakiegoś tekstu, jakiegoś kontekstu. I wtedy ciągłość, z której ona jest albo może być wyrwana odnosi po prostu do historii, do narracji, do tego sposobu, w jaki my rozumiemy to, co się wydarzyło. Albo jakiś ciąg zdarzeń czy ciąg faktów.

Natomiast jest druga perspektywa, która dotyczy raczej fotografii prywatnych, osobistych, która nie sytuuje się w szerszych kontekstach i nie wkracza w sferę publiczną, która też z tej ciągłości jest wyjmowana albo w tej ciągłości może być sytuowana, tylko wtedy ta ciągłość nie jest historią z prawdziwego zdarzenia, tylko raczej jest opowieścią o życiu albo historią tego

poszczególne, indywidualne istnienia. I tutaj napięcie pomiędzy ramującą narracją historii albo tego kontekstu kulturowego na przykład, tak jak na to wskazywał Roland Barthes, a tym, co jest prywatne, indywidualne, co jest przestrzenią komunikacji między podmiotami, wydaje mi się bardzo ciekawe w kontekście też tego, czym opowieść w konfrontacji z fotografią jest.

Zaczęłam od ikonicznej fotografii i ten wstęp chciałam na ikonicznej fotografii zakończyć. Mamy tutaj fotografię Roberta Capy, tego upadającego żołnierza, która jest też obciążona ogromną literaturą dotyczącą rozważań na ile ona była inscenizowana, na ile nie była inscenizowana, w jaki sposób ewentualnie mogła być inscenizowana, ponieważ tu pojawia się nawet taka historia, że podczas inscenizowania fotografii powiedzmy „pozujący” do fotografii Roberta Capy żołnierz został postrzelony. Wiec tu to, co jest prawdą, co jest mistyfikacją nieustannie się przenika i ta fotografia jest przedmiotem debaty.

Ale zaciękała mnie inna rzecz, którą chciałam się z państwem podzielić. Jedna z oryginalnych odbitek jest przechowywana w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku i tam była taka sytuacja, kiedy o tej fotografii opowiadała artystka Cornelia Parker. Opowiadała o tej fotografii moim zdaniem w bardzo interesujący sposób, ponieważ rzeczywiście opisywała, pokazywała pewne jej cechy formalne, na przykład wskazywała na to, że mamy tę pustą przestrzeń. Mówiła o tym, że mamy do czynienia z zamrożonym momentem pewnej narracji, że możemy się zastanowić nad tym, co jest przed i po. Ale opowiadając cały czas odwoływała się do swojego własnego doświadczenia, mówiąc na przykład o tym, że ona się czuje w pewien sposób obciążona pewną wojenną traumą, że przedmiotem jej artystycznych działań jest często śmierć i w tej opowieści, którą snuła a propos jakiegoś obiektu, który można byłoby określić mianem obiektu muzealnego pojawiało się bardzo dużo elementów, które były bardzo osobiste, subiektywne oraz pewnie też takie, które może wskazywałyby na zastanowienie się nad tym, w jaki sposób ta fotografia funkcjonuje w przestrzeni wymiany obrazów. Bo może część z państwa się z tym zetknęła, myślę że tak, że akurat ta fotografia a propos jej ewentualnego inscenizowanego charakteru bywa porównywana na przykład do słynnego obrazu Goi, „Rozstrzelania powstańców madryckich”, tak to w języku polskim funkcjonuje. A z kolei w Polsce, jeżeli byśmy się bardziej zorientowali – nie wiem czy mogę użyć tego słowa, ale niech będzie, nasz kontekst kulturowy – mogłoby przyjść nam na myśl któreś z płócien z cyklu „Rozstrzelania” Andrzeja Wróblewskiego, zresztą też bardzo a propos tego obrazowania Goi, i tak dalej, i tak dalej.

O co mi jeszcze chodziło a propos tych opowieści? O to, że rozmaite warstwy zapośredniczeń, które wkraczają w sytuację opowiadania o fotografii czy konfrontowania się z fotografią przekształcają, czasami bardzo subtelnie, a czasami bardzo radykalnie, znaczenia, które fotografia sama w sobie wydawałoby się, że niesie.

Może to będzie ostatni akcent mojego komentarza i znowu wrócimy do Gabinetu Fotografii, żeby w końcu zająć się tym, co najważniejsze dzisiaj, czyli rozmową z naszymi gośćmi. Taka pierwsza myśl, która mi przychodzi do głowy: czy mogliby państwo powiedzieć coś o takich fotografiach, które są w stanie powiedzieć więcej niż tekst albo powiedzieć coś tam, gdzie teksty w ogóle nic nie powiedzą?

**Nicholas Groszpiere:** Ja bym był zdania, że nadmiar produkcji fotograficznej obecnie jest tak duży, że można sobie wyobrazić taką hipotetyczną sytuację, że bierzemy kartkę, gdzie będzie 1000 pikseli na 1000 pikseli, czyli milion punktów i że obecnie każda kombinacja tych pikseli i kolorów, które mamy do dyspozycji została praktycznie wyczerpana, czyli inaczej mówiąc wszystkie fotografie już zostały zrobione, można powiedzieć. Dlatego tekst w tym momencie jest absolutnie konieczny, bo właściwie inaczej nie wiemy co oglądamy. Ten eksperyment

Bergera i Mohra jest fantastyczny pod tym względem... Tak samo na przykład przyszedł mi do głowy taki cykl fotografii, nie pamiętam jak się nazywa ta fotografka, ona fotografowała niebo nad obozami zagłady. Przeważnie kadry są białe i patrzymy na białe kwadraty. Gdybyśmy nie wiedzieli, że to jest bardzo poetycka praca na temat... nie muszę nawet tłumaczyć. A siła polega właśnie na tym, że nic nie jest przedstawione i wszystko jest przedstawione, ale dlatego, że wiemy, co to jest. W związku z tym moim zdaniem to jest absolutnie, absolutnie konieczne.

**KD:** Może zapytam o to panią Annę Topolską, bo mam wrażenie, że można tu podejść może jeszcze troszkę inaczej. Czy pojawiają się takie sytuacje, czy pani się z takimi spotkała, może w zbiorach Muzeum, które wydają się być wyjątkowe o tyle, że może nie ma adekwatnych tekstów czy źródeł pisanych na przykład, które mogłyby się do nich odwoływać?

**Anna Topolska:** Aż tak? To by było bardzo trudno, bo jednak zawsze patrząc na fotografię... jest to subiektywne odczucie. Patrzę na pewien obraz wykonany w czasie, przestrzeni, określonym miejscu. Jeżeli nie wiem o nim nic, jest tylko dla mnie, przynajmniej ja to tak rozumiem, doznaniem estetycznym, formalnym na przykład. Ja mogę podziwiać mistrzostwo tego, kto to zrobił. Wielokrotnie patrzę na takie zdjęcia nic o nich nie wiedząc. Natomiast jeżeli mają coś opowiedzieć to mimo wszystko ten zasób informacji jest mi jakoś konieczny. Mam taki przykład, pokazywałam zresztą, zupełnie niepozorne zdjęcia, które na mnie, za pierwszym razem jak je zobaczyłam, bardzo wiele lat temu... najpierw w ogóle przeoczyłam przez moment, w ogóle nie wiedziałam co to jest, a potem jak spojrzałam na kopertę i wróciłam... bo w tejże kopercie leżały cztery niewielkie fotografie, 4 x 6 cm, z jednym tylko napisem na kopercie z lat 60. „Łapanka”. Gdy spojrzę się na nie tak po prostu, nie znając tego kontekstu, przy wpatrywaniu się widzimy niemieckich żołnierzy, wiemy, że jest jakaś sytuacja, ale umówmy się, że przy takiej liczbie różnych fotografii wojennych, ona nie ma w sobie jakiejś ogromnej dramaturgii. Dopiero kiedy wiemy, co w tym ciągu kadrów jest pokazane i widzimy, a przynajmniej na mnie to robiło takie okropne wrażenie, tę kobietę z pieskiem...

Bo to właściwie może być historia: Kim jest ta kobieta z pieskiem? Dlaczego, w jakiej formie ona z nimi rozmawia? Czy ona wskazuje kogoś, kogo chce jeszcze bardziej pograć, czy wskazuje kogoś żeby pokazać, że ten ktoś nie powinien się na pace tej ciężarówki znaleźć, prawda? Jest to zamknięta w kadrze szalenie dramatyczna sytuacja, która jeżeli nie znamy, nie mamy tego podpisu, to tak naprawdę... możemy wymyślać różne opowieści, ale nie widzimy pełni dramaturgii. Ja patrzę za każdym razem z takim samym zaciśniętym gardłem, mimo że widziało się przecież ogromne kroniki, rozmaite sytuacje. Bo w takiej niepozornej sytuacji, która tu jest pokazana, w tej kolejności, że nie ma nic, jest ciężarówka pełna ludzi, jest ktoś, kto wspomina, są jacyś żołnierze, są jacyś ludzie, a potem znowu nie ma nic – jest według mnie powiedziane wszystko.

**KD:** Ale z drugiej strony mam poczucie, że nie jesteśmy w stanie przeniknąć do końca tego zdarzenia, jak naprawdę ono się rozegrało. I jak pani o tym opowiadała to mam wrażenie, że to bardzo dobrze pokazuje, że mamy szereg pytań bardziej niż odpowiedzi.

**AT:** Bo za pierwszym wrażeniem bardzo chcemy wiedzieć, na co patrzymy i wtedy potem czasami pozwala nam to zobaczyć więcej albo wyjaśnić wiele spraw. Przecież i tak przekładamy to przez naszą wiedzę na dany temat. Pewne elementy nas interesują. Patrząc na osoby, które wchodzi do Gabinetu: są zdjęcia, do których się podchodzi i nie dlatego, że

one są bardzo wybitnymi dziełami sztuki. Mamy różne zdjęcia. Są naprawdę wybitne zdjęcia, znakomite fotograficznie, są amatorskie, są dokumentalne. To jest przekrój bardzo różnych zdjęć pokazujących miasto i ludzi. Podchodzą, bo coś, z jakiegoś powodu, coś ich tam interesuje. I teraz od ich wiedzy na ten temat i krótkiego, schematycznego podpisu mniej więcej na co patrzą mamy bardzo różną relację. Różne rzeczy różne osoby widzą patrząc na te fotografie, na różne rzeczy zwracają uwagę.

**KD:** Podpytywałam panią, bo spotkałam się z takim stwierdzeniem, może nawet części z państwa będzie znany autor takiego spojrzenia, czyli Peter Burke. On sugerował, że fotografie, w ogóle obrazy, ale fotografie mają taki szczególny status, mogą być szczególnie wartościowymi świadectwami, jeśli chodzi o to, co w Anglii często określają „history from below”, czyli historii codziennej, życia prywatnego, która wymyka się często tekstom, narracjom, które są narracjami historyków albo wielkimi narracjami. Fotografie mogą wejść w taką przestrzeń, która nie jest zagospodarowana, jeśli chodzi po prostu o opowieści, ale w rejestrze wielkich historii. Nie wiem czy to jest pytanie, bo jakbym zapytała panią czy państwa o to, to podejrzewam, że byśmy się pewnie wszyscy zgodzili, że rzeczywiście tak może być, ale to i tak by nie znaczyło, że fotografie mogą bez tekstu czy bez jakiegoś wskazania funkcjonować.

Cofnijmy się może do Gabinetu Fotografii i jak to jest, bo ja wiem, że trzy osoby pracowały przy kształtowaniu się tej koncepcji. Jak to jest, że pani Anna jako historyczka, badaczka i pan Mikołaj jako artysta, jak ta współpraca wyglądała? Co państwo wnieśli do tej koncepcji mając myślę że jednak trochę inne punkty wyjścia, inne spojrzenia?

**NG:** Myślę, że trzeba zacząć od liczb. Ja nie pamiętam ile jest fotografii w kolekcji w Muzeum, ale...

**AT:** Bardzo dużo. Samych odbitek mieliśmy wówczas trzydzieści parę tysięcy, a tych, które były zrobione z oryginalnych negatywów, które też są wzięte pod uwagę i są z nich zrobione odbitki już wedle wskazówek Mikołaja też jest drugie kilkadziesiąt, w sumie ze 150 000 tego było. Nie wszystko obejrzelśmy, ale sprawa szła dwutorowo. Pierwszym etapem było posadzenie Mikołaja, który oglądał. Oczywiście oglądał to, co mu pokazywałyśmy, ale starałyśmy się pokazywać najbardziej reprezentatywne kolekcje, różne typy fotografii. On to oglądał i im bardziej oglądał, tym bardziej widział, co jeszcze by chciał zobaczyć, a czego na przykład nie ma w naszych zbiorach. A my zastanawiałyśmy się jak można pokazać tak ogromny zbiór i tak różnorodny, zbierany przez kilkadziesiąt lat, bardzo ikonograficzny, czyli bez takiego przełożenia na to, w jaki sposób do końca są zrobione fotografie. Nie wszystko. On jest bardzo nierówny, bardzo cenny, ale różnorodny. Jak to pokazać? Wpadłyśmy na pomysł, który w połowie podobał się Mikołajowi, a w drugiej połowie zupełnie nie.

**KD:** To jest bardzo ciekawe.

**AT:** W każdym razie my uznałyśmy, że należy to powiedzieć jak najbardziej wprost, czyli pokazać podstawowe gatunki fotografii. Z jednej strony ludzi, bo oni tworzą miasto, z drugiej strony miasto w którym oni żyją, a na koniec najlepiej, żeby się spotkali w czymś, co potem nazwalibyśmy wszyscy razem „scenami”, bo nie są to ani wydarzenia ani fotoreportaże. To jest osobna opowieść, ale to są sceny, czyli ludzie w mieście.

**NG:** Jest jeszcze jeden wariant, znaczy jedna zmiana, którą trzeba wspomnieć, że wystawa miała być wymyślona tak, żeby co trzy miesiące ją wymienić, ponieważ światłoczuły materiał nie może być wystawiony tak długo jednym ciągiem. Czyli znaleźć sposób, żeby stosunkowo łatwo zmieniać te poszczególne odsłony.

**AT:** Ale w pierwszej sali chcieliśmy pokazać oryginalne fotografie, bo takie było założenie. Dziesięciu, może dwunastu wybranych najlepszych naszych fotografów z kolekcji, które mamy w naszych zbiorach. W którymś momencie, gdy przedstawialiśmy to Mikołajowi – i to byłoby zmieniane, byłoby dosłownie po kilka fotografii danego autora, zmieniane co trzy miesiące, 3-4 fotografie w zależności od formatu, tematu i tak dalej. To miały być wielkie nazwiska: Beyer, Brandel, Chomętowska i Poddębski na przykład – Mikołaj tak tego słuchał i słuchał, bardzo miło, przyjaźnie i stwierdził, że to będzie się powtarzało, dlatego że fotografie autorskie tych wybranych plus ten zestaw, który chcemy zrobić w drugiej części, to, o czym mówiłam: ludzie, widoki, znaczy miasto i te sceny, to się jakoś pokrywa. I stwierdził, że on z tym coś zrobi.

**NG:** Staralem się, bo miałem tylko taki ogląd z zewnątrz. Poszczególne fotografie... nie ma sposobu poznać nawet roku w ciągu 150 tysięcy fotografii, to jest to jest zbyt duży zbiór. Ale biorąc pod uwagę, że był jakiś sneak peak i też te gatunki to wpadłem na pomysł, żeby spróbować to zorganizować w sposób bardzo prosty, nawet stworzyłem taki system i cały Gabinet jest organizowany według dwóch osi. Jest oś dystansu między fotografem a obiektem fotografowanym, czyli możemy zacząć od portretu, a potem to się skończy na bardzo dużym dystansie do tematu, czyli to będzie oś fizyczna. A druga oś czasowa, czyli moment, kiedy zostały sfotografowane dana scena czy dany portret. I potem to już jest czysta matematyka, to znaczy czysta to kombinatorka. Czyli biorę jedną fotografię, to może być portret, to może być scena, to może być pejzaż czy budynek czy wnętrze i widzę: ten pan jest fotografowany od powiedzmy kolana, czyli stosunkowo niedaleko, w 1950, to od razu ono się plasuje w konkretnym miejscu na tym idealnym gridzie [siatce], który istnieje w naszej głowie, ale który można byłoby ucieleśnić za pomocą takiej dosyć prostej kratownicy. Dzięki temu każda odsłona jest troszkę inna nie tylko jeżeli chodzi o wybór fotografii, ale też i sposób przekazu wizualnego, jak się wchodzi do sali, bo to jest taka zmieniająca się łamigłówka czy mozaika fotografii. Zaczynamy od portretów z jednej strony, a z drugiej strony mamy te pejzaże i one się kończą na wydarzeniach, czyli to jest mieszanie. Coś, co jest pomiędzy portretem a pejzażem. Więc w sumie to jest proste, ale wymaga pewnego wprowadzenia, żeby to odpowiednio czytać.

**AT:** Dla mnie i dla nas w ogóle najważniejsze, że spotkaliśmy się najbardziej w tej przestrzeni, która już nie ma tego odniesienia chronologicznego, tej osi czasowej. One oczywiście tak są ułożone, ale ta oś nie była dominująca. Czyli sceny. Nie do końca wydarzenia, nie są to fotoreportaże. Materia tam jest pomieszana. Nam chodziło po prostu o to, żeby pokazać tak naprawdę ludzi w mieście w przeróżnych sytuacjach. I mamy sytuacje dramatyczne, sytuacje wojenne, bo takich w naszym mieście było na przestrzeni ostatnich 100 lat multum, i to mamy. To są takie fotoreportaże, powiedzmy Sylwestra Krisa Brauna, jakieś sekwencje, mamy wielkie wydarzenia, co też jest symptomatyczne w naszym mieście. Głównie są to pogrzeby. Uwierzcie mi, że jak było dużo ludzi i była wielka sprawa zajmująca całe aleje to były to pogrzeby. Ale pomiędzy tym było to, co powodowało, że to nazwaliśmy „scenami”, czyli na przykład sceny z targów. I tutaj piękne fotografie, chociażby Konrada Brandla czy fotografie adekwatne z okresu II wojny światowej tego wszystkiego, co działo się pod Pałacem Lubomirskich i w przestrzeni tak zwanej placu Żelaznej Bramy, do końca tego wszystkiego. Czyli po prostu ludzie w swoim mieście, w bardzo różnych okolicznościach. I to jest chyba w tym wszystkim... widzę, że to najbardziej zaciekawia, choć nie zawsze. Bywa różnie, ale tu można tę opowieść snuć, bo ona już ma jakąś dramaturgię. Nie jest tylko zamknięta, detal, wnętrze, twarz, bo to wymaga może uruchomienia bardziej wyobraźni przy patrzeniu na fotografię, bardziej fotograficznego patrzenia.

**KD:** Bardzo ciekawe, co państwo mówią, bo tutaj mamy taką trochę konstelację, takie zawieszenie pomiędzy tym, co jest jakimś systemem, jednak takim, który ma charakter dość analityczny i naukowy, a tym, co jest – nie wiem czy państwo się zgodzą ze mną – ale afektem, czymś, co jednak akurat tę fotografię pozwala wyjąć i umieścić ją w ramach tego systemu. Czy tutaj nie przekłamałam? Czy rzeczywiście takie napięcie gdzieś tutaj jest w pomyśleniu Gabinetu? Pomiedzy tym, co jest jednak gestem wyboru, który zawsze jest trochę subiektywny, a tym, co jest bardziej naukowe?

**NG:** Właściwie każda fotografia mogłaby się znaleźć w tej ramie. Wystarczy ją wziąć i ona się automatycznie plasuje. Ale sztuka polega też na tym, żeby wiedzieć które spośród tych 150 tysięcy fotografii wybrać.

**KD:** Czy mieli państwo jakieś oczekiwania w stosunku do odbiorców, na co oni zwrócą uwagę? Bo mam takie wrażenie, że ten... ja to nazywam system, ale niech będzie, system Gabinetu.

**NG:** Jak najbardziej!

**KD:** On może też spełniać funkcję nauki krytycznego patrzenia, zastanawiania się nad tym, dlaczego wybieram tę fotografię, a potem oczywiście mogę przeczytać coś o niej, odnaleźć ten tekst, ale ten wybór może być też od strony odbiorcy. Jeżeli państwo byli w Gabinetcie to podejrzewam, że mają państwo takie doświadczenia. Ja mam wrażenie, że niektóre fotografie mnie przyciągają i od nich zaczynam. I dopiero później mogę ten system odkrywać i zastanawiać się dalej nad tym. Więc jest też w tym trochę dydaktyki.

**NG:** Pozwolę sobie tutaj zrobić dygresję, bo oczywiście jest nadal Gabinet Fotografii. Ale była druga ekspozycja, która niestety została zawieszona, a która była bardziej interaktywna i dawała większe pole do popisu dla odbiorcy. Bo ta rama, którą stworzyliśmy jest bardzo sztywna. Jest wyjątkowo sztywna. Nawet chyba widać to będąc w środku, bo są ramy metalowe i jeszcze ta krata. Więc to jest naprawdę dosyć sztywne. A po drugiej stronie był pokój, taka instalacja, którą nazwałem „150 tysięcy fotografii”. Pomysł był taki, żeby aktywować te zbiory, które nie będą pokazywane w tej ekspozycji. Mój dosyć utopijny pomysł polegał na tym, że miało się znaleźć skrzynię, gdzie byłyby na przykład duże ilości negatywów albo fotografii i stoisko do pracy: komputer, skaner, gilotyna. Odbiorcy mieli może nawet skanować te fotografie, potem je wydrukować, a następnie przykleić na ścianie wedle własnej fantazji, woli czy wyobraźni, w taki sposób, żeby po kolei, po kilkudziesięciu latach może (a dlaczego nie?) cały pokój byłby wypełniony tymi 150 000 fotografii. Oczywiście to nie byłyby oryginały tylko reprodukcje, ale niestety chyba ja musiałbym siedzieć tam codziennie, żeby to się stało realne. A miałem inne rzeczy. Tak że to funkcjonowało przez jakiś czas, ale... ta formuła miała równoważyć sztywność tego systemu z fantazją,

**KD:** Z tą fantazją, z wyborem, który może być oddany odbiorcy. Temu, kto wejdzie i zwiedza i się z tym konfrontuje.

Mikołaj, jeszcze do ciebie mam pytanie, bo gdzieś w slajdach, nie wiem czy je odnajdziemy, są nawiązania do twojej wystawy „Kunstkamera” z 2009 roku. Chciałam zapytać czy doświadczenie „Kunstkamery”, ale oczywiście też twoich innych projektów, które operowały nawet wokół pojęcia gabinetu, kolekcji, serii – czy miały znaczenie dla tego w jaki sposób myślałeś o gabinetcie fotografii tutaj, w Muzeum?

**NG:** Staram się tworzyć rzeczy, które są chociażby od strony jeżeli nie formalnej to merytorycznej dosyć spójne. Akurat „Kunstkamera” to praca inspirowana krótką powieścią



Pereca „Gabinet kolekcjonera”. To świetna zresztą powieść o wymyślonej kolekcji obrazów pewnego magnata-piwowara, który zbiera bardzo różne obrazy z różnych epok, ale do celów swojej kolekcji zamawia jeden wielki obraz, który by przedstawił jego kolekcję. Ale centralną częścią tego obrazu, który przedstawia kolekcję, jest sam ten obraz. W związku z tym otwieramy tutaj drzwi do otchłani. W powieści Pereca ten malarz, który jest opisany jako geniusz detalu, za każdym razem wprowadzał na poszczególnych poziomach tej kolekcji drobne zmiany. Chciałem, żeby widz wchodząc do tej sali, bo to była taka sala, gdzie była wykreowana przeze mnie kolekcja fotografii, której centralnym punktem była fotografia przedstawiająca tę kolekcję. Stosunkowo prostolinijne odniesienie do tej do tej powieści, ale chciałem, żeby widz nagle stał się częścią obrazu, który ogląda, bo był w tej w tej kolekcji. To była moja główna myśl.

Mam wrażenie, że fotografia właściwie od lat... Ten Doisneau to dobry początek, ale ona dryfuje po prostu coraz bardziej w fikcji i dzisiaj mam wrażenie, że fotografia praktycznie kompletnie odcięła się od rzeczywistości. To znaczy z jednej strony ona jest totalnie wszechobecna w takiej konsumpcji codziennej, produkcji codziennej, bo każdy z nas robi dziesiątki zdjęć praktycznie codziennie, ale to już nie są świadectwa, to po prostu jakby część naszych notatek praktycznie wizualnych. A z drugiej strony nadmiar produkcji wizualnej jest taki, że kompletnie już nie wierzymy w fotografię i to jest straszne, bo przecież to jest mój zawód. Ale ja praktycznie przestałem już w to wierzyć jako świadectwo. Na przykład jeszcze dzisiaj wysłałem zdjęcie mojej koleżance próbując ją namówić na zorganizowanie imprezy. Nieważne. Wysłałem jej zdjęcie starszych ludzi tańczących i mówię: zobacz, musimy to zrobić, bo potem to my będziemy. I to był obraz generowany przez Midjourney, czyli całkowicie sztuczny. Ona w to uwierzyła, a jest doświadczoną projektantką i graficzką. Kompletnie nie ma żadnego... to jest kompletnie ucięte. To, co widzimy i to, w jaki sposób możemy to zinterpretować. Oczywiście to daje bardzo duże możliwości, ale jest też bardzo problematyczne.

**KD:** Zgadza się. Wydaje mi się, że ta problematyczność wybrzmiewa też w kontekście Gabinetu Fotografii.

W takim razie nawiążmy jeszcze do tego, co przyniosłeś, bo to jest twój inny projekt, czyli „Phoenix”. To jest książka, ale równie dobrze mogłaby być zapisem działania performatywnego i mam wrażenie, że w niej też się pojawia element gry, napięcia pomiędzy tym, co jest dokumentem, aktem i fikcją. Czy mógłbyś trochę o tym opowiedzieć? Bo myślę, że to byłoby dla nas ciekawe.

**NG:** Tutaj mamy do czynienia z czymś, co jest fizyczne, bo trzymam tę książkę, a jednocześnie jeżeli ją otwieram, może ją otworzę w ten sposób, to jest taka opowieść w zdjęciach. Po kolei zobaczymy skąd się wzięły te popioły. Czyli mamy fotografie tego, jak one są wydrukowane i tutaj te fotografie zostają przyniesione, to jest moja ręka, a to introligatora. Tutaj introligator klei to zdjęcie w tej książce, potem jest tłoczona okładka. Wreszcie książka powstaje i to jest ta książka. Czyli to jest świadectwo. Otwieramy tę książkę, na zdjęciu widzimy nadal te popioły, następnie widzimy rozkładówkę w rozkładówce w rozkładówce, bo to jest naturalna kolej rzeczy. Następnie mamy zdjęcie, tę książkę na tle innych książek, to jest akurat w Bibliotece Narodowej. Chciałem, żeby ona była w takim bardzo nobliwym otoczeniu. A następnie jakaś inna opowieść się zaczyna, nazwijmy ją przygodą. Prowadzę tutaj samochód, wychodzę z samochodu mając książkę w ręku, chodzę sobie tutaj w takiej przestrzeni, zbieram drewno, chrust, ciągnę ten chrust, ustawiam stos, rozpalam stos, na którym jest książka i wreszcie książka się pali do końca. Ja obserwuję jak ona się pali.

Kończymy na tym, że ona już się spaliła. Kiedy Michał Dąbrowski te fotografie opisywał, pisał, że to jest właściwie koniec historii. Ta książka jest świadectwem absolutnego braku związku przyczynowego między tym co oglądamy a tym, jak możemy to czytać.

**KD:** Rozmaici krytycy odwoływali się jednak do mówienia o twoich projektach w kategoriach opowieści. To mnie bardzo zaintrygowało, że „Modern Forms” i „Modern Spaces”, czyli subiektywne atlasy architektury modernistycznej, które są twoimi projektami może są najbardziej adekwatne w tym kontekście, ale cały czas się pojawiało, że zestawiając fotografie ze sobą albo operując na tych seriach, na wyborach i konfrontacjach pewnego materiału, który sam tworzysz, ty budujesz pewne opowieści. Że opowiadasz o architekturze modernistycznej albo że z tego się wyłania jakaś opowieść, można by powiedzieć w takich kategoriach bardziej historyczno-ekonomicznych, o transformacji na przykład.

**NG:** Ja się cieszę, że mówisz o tym, że to są opowieści. Bo ja bardzo często znajduję inspiracje w literaturze bardziej niż w sztukach wizualnych. Ale to jest ciekawe, słuchając twojego pytania, że można powiedzieć, można myśleć o opowieści jakby w trzech różnych osiach. Bo jest ta oś wewnętrzna, jednej fotografii, gdzie ona mówi sama w sobie, tak jak ten „Pocałunek” Doisneau i widzimy, że od razu nasza wyobraźnia tworzy to, co było przedtem i to, co było potem. To jest jedna rzecz. Ale mogą też być opowieści, które są wewnątrz jednej serii, która została stworzona w świadomy sposób przez autora, który łączy ze sobą fotografie po to, żeby tak jak na przykład tutaj, tworzyć ciąg narracyjny, tak jak się opowiada bajkę – i to też jest fajne. Ale a propos atlasu jest ta trzecia warstwa czy ta trzecia oś opowieści i to są najciekawsze moim zdaniem opowieści, które buduje się pomiędzy zdjęciami, które nie zostały stworzone w tym samym momencie i dobrym punktem referencyjnym będzie „Atlas Mnemosyne” Warburga, który właściwie jako jeden z pierwszych – i teraz to się wydaje prawie że naturalne – zdał sobie sprawę, jak obrazy z różnych okresów, przedstawienia, reprezentacje, mogą dialogować między sobą i tworzyć nici, których autorzy – i jeden i drugi i trzeci – ta konstelacja autorów nie mogła sobie wyobrazić. I napięcia, które są wynikiem przypadku, są bardzo piękne. I to jest rola odbiorcy, który będzie w stanie to sobie ułożyć i stworzyć własną opowieść.

**KD:** Rzeczywiście: najpierw wytropić na płaszczyźnie formalnej albo wizualnej, a później wejść głębiej. Bo tutaj jest cały czas problem zagłębiania się, szukania tekstów albo kontekstów, opowieści, które pozwolą przeniknąć tę warstwę wyglądown. Tak, to jest bardzo ciekawe.

Panią Annę chciałam jeszcze zapytać tylko o jedną rzecz już na koniec, o doświadczenie konstruowania wystaw jako pewnych opowieści.

**AT:** Ja zawsze doszukuję się w tych opowieściach historii, a poza tym zawsze te wystawy są jakoś powiązane z wydarzeniem albo z ciągiem wydarzeń. Natomiast w zupełnie inny sposób konstruuje się wystawy sensu stricto fotograficzne, gdzie punkt ciężkości położony jest w innym miejscu, ale myślę że zawsze nastawienie jest na pewną narrację, opowieść, którą jest sobie w stanie wygenerować widz – jeżeli chce, bo nie musi. Może po prostu oglądać pojedyncze fotografie i mogą one stanowić dla niego przyjemność albo źródło informacji. Ja zawsze kierowałam się tym, żeby one jednak pokazywały coś, mówiły o czymś, choćby z racji tej instytucji. To Muzeum, które mówi o naszym mieście, czyli zawsze chciałoby się przekazać jakąś wiedzę albo jakieś emocje związane z wydarzeniem czy z czymś istotnym, co się w tym naszym mieście, czyli w naszym środowisku naturalnym dzieje. Tak że dla mnie to opowiadanie, ta narracja była na pewno zawsze bardzo istotna. Ale to takie skrzywienie zawodowe.

**KD:** Wydaje mi się, że państwa opowieści spotykają się w Gabinetcie Fotografii i to pokazuje bardzo twórcze zderzenie perspektyw i wyjście na stworzenie zbioru, który jest otwarty, który oczywiście umożliwi to opowiadanie.

Może na tym na tym zakończę, dziękuję za rozmowę.

**NG:** Dziękuję.

**AT:** Dziękuję.