

Kamila Dworniczak: Właściwie chciałam zacząć od początków historii fotografii, ale zanim do tego przejdę to powiem, że tę podróż chciałabym potraktować jako takie słowo-klucz i zachęcić państwa do odmieniania podróży, tego wyrazu, przez różne przypadki. Dlatego że ostatnio, kiedy mówiliśmy o opowieści próbowałam zrobić podobnie i teraz pójdę tym samym tropem. To znaczy, kiedy myślimy o podróży, przynajmniej w języku polskim, bo oczywiście moglibyśmy to pewnie mnożyć i odmieniać w różnych kontekstach, to z jednej strony możemy mówić o wędrówce, o włóczędze, o czymś, co właściwie nie ma struktury, nie ma planu, nie potrzeba nam mapy. Możemy przemierzać rozmaite konteksty nawet podług rytmu, który wyznacza nam nasza własna wyobraźnia. Ale z drugiej strony, kiedy mówimy o podróży możemy mówić o – tutaj chyba najlepsze słowo dla mnie, takie, które podpowie o co mi chodzi – o ekspedycji, o czymś, co musi być zaplanowane, co pewnie ma jakąś strukturę i ma bardzo często wyraźnie określony cel. Więc te dwa bieguny tego czym podróż jest chciałam, żeby mi i nam w ogóle pomogły trochę animować wątek podróży czy potraktować podróż jako słowo-klucz, ale właśnie w kontekście fotografii.

Kiedy mówimy o fotografii – nawiążę do tego, o czym rozmawialiśmy ostatnio. Tam pojawiał się problem uwikłania fotografii w rzeczywistość. W kontekście podróży on powraca, według mnie, może w troszeczkę inny sposób czy na innym poziomie. Powiedziałam o wyobraźni, a z drugiej strony o strukturze racjonalności podróżowania. Mam wrażenie, że to ma bardzo wyraźny związek z fotografią. Jeżeli myślimy o fotografii podróżniczej, niech to będzie nasze ramowe określenie, bo z jednej strony można byłoby sobie zadawać pytanie: czy to, co utrwalamy na fotografiach z podróży rzeczywiście tę rzeczywistość oddaje czy też może bardziej oddaje to, co my o tej rzeczywistości, którą napotykamy, myślimy? To tak nawiązując trochę do książki Agnieszki, nieprzezroczystość fotografii. To, że trzeba byłoby pokwestionować to, że ona jest oknem na świat zdecydowanie się pojawia. To są rzeczy, które przyszły mi do głowy i chciałabym żebyśmy od nich wyszli.

Ale chciałam Państwu też pokazać kilka wybranych przeze mnie, więc to jest bardzo subiektywny wybór, przykładów z historii fotografii, które o te rozmaite rejestry podróży w kontekście fotografii zahaczają. Tutaj widzą państwo jedną fotografię ze zbioru fotografii wykonanych podczas podróży, nie wiem czy nie pierwszej podróży fotograficznej Maxime'a du Campa czyli francuskiego dziennikarza, do Egiptu i na Bliski Wschód, którą podjął w latach 1849-50. Podróżując z doskonale państwu znanym Gustawem Flaubertem. Ta podróż, która była przedsięwzięciem, które miało wiele znamion tego, że się w ogóle nie powiedzie, jednak bardzo dobrze się powiodła. Trzeba było oczywiście przewieźć wówczas dopiero raczkujący sprzęt fotograficzny, całą kuchnię. Są fragmenty listów Flauberta, gdzie pisał o tym, że Maxime czy „Max”, jak go nazywał, musiał cały pokój poświęcić na to, żeby rozstawić sprzęt. Eksperymentował też w bardzo niesprzyjających warunkach. Był nieustanny problem z wodą.

Nie będę się może wikłać w bardzo już złożone, techniczne sprawy, które trzeba by było bardzo skrupulatnie zbadać. W każdym razie ten zespół fotografii, który powstał, jednak okazało się, że był to sukces, bo udało się te fotografie rzeczywiście stworzyć. Mówi się o tym, że on wyznaczył na bardzo długie lata pewien kanon w ogóle fotografii dokumentalnej.

Może pokażę drugi przykład, bo on bardziej oddaje to, o co chodzi. Opracowane później przez wydawcę, bo te fotografie potem trafiły w 1852 roku, do znanego albumu z podróży do Egiptu, z Syrii, Nubii i Palestyny, tak to było określone. Opracowane w taki sposób, że mówiło się o tym, że one mają takie mgliste szarości, że są takie wysublimowane, powiedzielibyśmy chyba wyestetyzowane przez to opracowanie. Przez długi czas to funkcjonowało trochę jako odniesienie do tego, że mamy Egipt, który jest właściwie Egiptem oglądanym przez podróżnika zachodniego, przez to oko obiektywu, które ma bardzo niewiele wspólnego z tym, czym jest tak naprawdę Egipt i czym jest ten świat, który fotograf próbował przeniknąć.

Dzisiaj sprawa estetyzacji, jeżeli mogę tak powiedzieć, albo kolonizowania poprzez fotografię w kontekście tego zbioru i właściwie pierwszej książki podróżniczej ilustrowanej fotografiami, bo też można byłoby tak o tym powiedzieć, jest troszeczkę bardziej problematyczna, bo badacze zwracają uwagę na kwestię, która powiem szczerze, wydaje mi się interesująca. Nie mam jakiejś konkluzji na temat tego, ale będzie pewnie czymś, co pozwoli nam przemyśleć kwestię podróży. Bo okazało się, że zanim Maxime du Camp przygotował razem z wydawcą ten album, stworzył na własny użytek portfolio fotograficzne, w którym te odbitki wyglądały nieco inaczej. Dzisiaj można je oglądać w Metropolitan Museum of Art, one tam podlegają dopiero teraz tak na dobrą sprawę pewnemu opracowywaniu i okazuje się, że one wyglądają inaczej w jakiś sposób. Na przykład są utrzymane w odcieniach sepii, pojawiają się odręczne notatki, które tym fotografiom towarzyszą. Stwarzają wrażenie... tutaj trudno mi się wypowiedzieć o tym w pełni – stwarzają wrażenie pewnej intymności, prywatności, która nie była dostępna, gdy mieliśmy do czynienia z albumem, który tak bardzo szeroko został uznany i rozpowszechniony.

Tutaj zostawiam w zawieszeniu problem łatwego wprowadzania fotografii w kontekst kolonizowania i estetyzowania, bo może się okazać, że archiwa albo dokumentacja, która tym podróżom towarzyszy, także podróżom, które odwołują się do czegoś, co może byśmy nazwali różnicą kulturową, to nie jest takie proste. Tu możemy też poszukiwać pewnych trochę innych spojrzeń poza tym, co mogłoby być wizualnym kolonizowaniem.

Zrobię taki... no właśnie czy przekonujący? Może trochę ryzykowny przeskok w kierunku fotografii, które w miejscu, w którym się znajdujemy bardzo dojmująco rezonują, czyli w kierunku fotografii ruin warszawskich. Pokazuję państwu kilka przykładów, oczywiście ze zbiorów Muzeum Warszawy. To są fotografie Sylwestra Brauna „Krisa” z 1944 roku, jeszcze

te, które można byłoby wpisać w kontekst fotografii powstańczych, ale też późniejsze dokumentacje z lutego 1945 roku. I chciałam, żeby państwo sobie przypomnieli, bo wiem że państwo doskonale znają, fotografie Leonarda Sempolińskiego, na przykład z zimy roku 1945. Bo jeżeli państwo znają bardzo zanurzony w kontekście Muzeum Warszawy album Emilii Boreckiej z fotografiami Leonarda Sempolińskiego to pamiętają państwo z pewnością, że tym fotografiom towarzyszyły rozmaite fragmenty tekstów. Były to fragmenty tekstów prasowych, były to fragmenty książek, ostatnio mieliśmy tutaj, w Muzeum Warszawy wystawę „Zgruzowstanie”, więc tam się też pojawiała na przykład „Stolica” Poli Gojawiczyńskiej. W wielu z tych tekstów towarzyszących pokazywaniu w ramach tego albumu fotografii ruin warszawskich pojawiały się odniesienia do postrzegania zrujnowanej przestrzeni Warszawy jako czegoś, co trzeba dopiero zobaczyć na nowo. Jako jakiegoś górskiego pejzażu. Czegoś, co jest trudne do uwierzenia. To jest jakaś zupełnie nowa rzeczywistość.

W tych narracjach bardzo często pojawiał się problem, który dla mnie jest jakimś odniesieniem do podróży. To znaczy podróżowania w sensie bardziej metaforycznym. To byłoby bardzo mocno obwarowane okiem które jest zdziczałe, właściwie obezwładnione czy strauumatyzowane, ale jednak byłaby to taka introspekcja jeżeli chodzi o podróż po miejscu, które bardzo dobrze się znało wcześniej. Teraz wygląda zupełnie inaczej, trzeba je odkrywać na nowo w rozmaitych rejestrach powiedziałabym przestrzeni doświadczenia czy przestrzeni egzystencjalnej. Więc to jest wątek, który mnie bardzo interesuje, jeśli chodzi o podróż, bo mówimy wtedy nie tylko o podróży w sensie geograficznym, fizycznym, ale też o podróży w kategoriach bardziej mentalnych. Która może się odbywać – jeszcze o tym pewnie sobie trochę powiemy – w czasie, na przykład, albo w kategoriach własnych wspomnień, własnej pamięci.

Z drugiej strony przy okazji dokumentacji warszawskich ruin chciałabym przywołać fotografie Zofii Chomętowskiej, która dokumentowała czy pokazywała ludzi, którzy do Warszawy wracali. I ta Warszawa stała się w ramach widzenia, które fotografka proponowała kresem pewnej podróży. Miejscem powrotu. O co mi chodziło... Mieliśmy do czynienia z pejzażami. Często, jak w przypadku fotografii Leonarda Sempolińskiego, one mogły mieć elementy estetyzacji. Trzeba byłoby się zastanowić czy rzeczywiście tak możemy o nich mówić. Natomiast w tym przypadku pokazujemy ludzi. Ludzi, którzy w kontekście ruin pewnie niosą w sobie jakieś przeżycia, więc podróż, którą możemy obserwować, widzieć, spróbować zrozumieć poprzez fotografię, nabiera innego znaczenia.

A Zofia Chomętowska – trochę korespondowałyśmy z Agnieszką na ten temat, więc chciałam przynajmniej do tego nawiązać – była w pewnym sensie fotografką-podróżniczką, która już wcześniej, w okresie międzywojennym, takie podróże fotograficzne podejmowała. Też można byłoby się zastanawiać, jakie to były podróże, bo doskonale pewnie państwu znana jest też

jej dokumentacja czy właściwie fotograficzne podpatrywanie, dokumentowanie oczywiście także, Polesia, które czy można powiedzieć, że było jej rodzinnymi stronami? Na pewno tak. Natomiast to, w jaki sposób ona to Polesie i ten bliski kontekst pokazywała rodzi rozmaite pytania. Bo ona, jako właściwie arystokratka oglądająca Polesie, które było wówczas chyba najbiedniejszym regionem II Rzeczypospolitej też skłania do zastanowienia się nad tym, jak definiować podróż, którą ona podjęła po bliskich sobie przecież rejonach.

Tutaj przyznam, że obawiam się, że nie mam fotografii Zofii Chomętowskiej, które były dokumentacją jej podróży po Polsce z 1936 roku. Potem, kiedy ona wygrała konkurs wydziału turystyki Ministerstwa Komunikacji... Wygrała go anonimowo, więc było to zaskoczenie, że akurat kobieta ten konkurs wygrała. Miała udokumentować Polskę po prostu na potrzeby powiedziałabym propagandowe, żeby pokazać II Rzeczpospolitą jako kraj intrygujący, interesujący, żeby można było te fotografie później obejrzeć na dworcu czy w pociągu. I to są oczywiście inne fotografie, niż ona wykonywała na Polesiu, ale na pewno pokazują Chomętowską jako bardzo samoświadomą eksperymentatorkę z medium fotografii, która w prosty sposób tej propagandy wizualnej nie traktowała. To tak tylko, żeby państwu zasygnalizować, jak w biografii jednej fotografki czy jednego fotografa podróż może nabierać zupełnie różnych znaczeń i różnie się realizować.

Już zmierzając powoli do końca albo do tego, żeby w końcu porozmawiać z Agnieszką, jeszcze jeden problem. Mianowicie fotografia etnograficzna, która jest zagadnieniem ogromnym, na pewno z pogranicza historii fotografii i antropologii, interesującym też czasami historyków czy historyczki sztuki. Żeby ten problem fotografii etnograficznej poruszyć to chciałam państwu tylko przypomnieć, bo podejrzewam że są to kwestie znane, i pokazać fotografie Bronisława Malinowskiego z przełomowej przecież wyprawy na wyspy Trobrianda w latach 1915-18. Historie tych fotografii są niezwykle interesujące i dyskusje, które wokół tych fotografii się toczą. Myślę, że może Agnieszka byłaby w stanie więcej na ten temat powiedzieć niż ja, niemniej jednak można byłoby się zastanowić nad kilkoma rzeczami.

To znaczy: z jednej strony nad tym, na ile te fotografie były przełomowe, bo badacze, niektórzy oczywiście, którzy się fotografią i antropologią zajmują twierdzą, że w dużej mierze były... że w nich Malinowski odszedł od etnograficznego pokazywania na przykład typów ludzkich, które dominowało jeśli chodzi o tę XIX-wieczną etnografię. Skupił się – na czym? Przede wszystkim na ludziach w ich codzienności, gdzie one właściwie towarzyszyły temu, co się mądrze nazywa funkcjonalną analizą albo po prostu zgłębianiem pewnych społecznych zachowań w ramach można byłoby powiedzieć modelowych instytucji, które wyodrębniał, na przykład takich jak rodzina albo ród, i tak dalej. Więc tutaj na pewno można byłoby szukać wielorakich związków pomiędzy praktyką fotograficzną Malinowskiego a jego teorią.

Ale pojawiają się różne inne refleksje dotyczące tych fotografii. Na pewno takie, które... przepraszam, może tu, bo tutaj widać samego Malinowskiego, jeżeli państwo się przyjrzą to taka jasna postać, to jest zawsze podkreślone bardzo mocno. Oczywiście chodzi o to, na ile znowu mamy do czynienia, w kategoriach wizualnych również, z optyką kolonizatora. Zachodnim widzeniem, które też można byłoby rozpatrywać w kategoriach artystycznych. To mnie jako historyczkę sztuki interesuje rzeczywiście: na ile można byłoby się doszukiwać, w tych fotografiach – w tych przykładach myślę że niekoniecznie, ale być może w innych – na przykład takiej organizacji kadrów fotograficznych, które przypominają malarstwo modernistyczne, które na przykład wprowadzają pewien element asymetrii, pustej przestrzeni w kadrze, które są nawiązaniem do tego, że Malinowski był człowiekiem świetnie obeznanym za sztuką, z czymś, co pewnie moglibyśmy dziś nazwać konwencjami obrazowania i być może je również w swojej dokumentacji fotograficznej stosował. Więc dla mnie osobiście, mam nadzieję, że dla państwa przynajmniej troszkę też, interesujący jest problem na ile wykształcenie tego, kto fotografuje albo jego estetyczne przygotowanie sprawia, że tak a nie inaczej organizuje obraz. Bo nie ukrywajmy, jednak punkt widzenia, który fotograf wybiera to jest jego – no właśnie – wybór. Czymś on jest podyktowany.

I jeszcze jedna rzecz, jako że sama się akurat fotografią humanistyczną zajmuję to chciałam Cartier-Bressona jeszcze przywołać, bo on także podróżował. To państwo doskonale wiedzą, nie muszę Cartier-Bressona przedstawiać jako ikonicznego fotoreportera. Można powiedzieć, że źródłem jego koncepcji fotoreportażu w ogóle, która była tak wpływowa – państwo pewnie znają koncepcję „decydującego momentu”. Tak więc teoretyk XX-wiecznego myślenia o fotografii reportażowej – jest chyba dość mocno zmitologizowana historia jego podróży do Afryki, na Wybrzeże Kości Słoniowej. Kiedy on uznał, że przebywając w Afryce przez ponad rok, gdzie polował i wchodził w społeczność tubylców, niech tak będzie. I fotografował, przynajmniej próbował fotografować, w końcu rozchorował się na malarię. Właściwie cały jego opis, który można zrekonstruować dotyczące tej podróży jest historią o pewnej inicjacji, dojściu do kresu i odrodzeniu. Elementem, który był dla niego najbardziej znaczący, przełomowy, było właśnie to, że z fascynacji – on się wywodził ze środowiska Awangardy Paryskiej – fascynacji prymitywizmem jako światem, przepraszam że użyję tego słowa, ale właściwie ono byłoby tutaj najbardziej adekwatne, fascynacji światem, który jest pozbawiony konwencji, konwenansów burżuazyjnych i tak dalej, przeszedł do obserwowania tego, z czym się stykał: społeczności, kolonialnego ucisku, który widział właściwie na każdym kroku. I ten przełom, o którym on mówi w kategoriach estetycznych, takich osobistych, ma też charakter światopoglądowy. On tutaj się trochę wyłania z podróży do Afryki zarówno jako fotoreporter jak i jako zaangażowany krytyk świata zachodniego. Może to jest pewne uproszczenie, ale to wydaje mi się ciekawe.

Dobrze, teraz do Zofii Rydet. Może żebym już państwu więcej na ten temat nie mówiła to tylko powiem dlaczego Zofia Rydet w ramach tematu podróży się pojawia. W historii polskiej fotografii funkcjonuje Zofia Rydet-fotografka jako twórczyni chyba najbardziej znanego projektu fotograficznego. Nie wiem czy go nazwać monumentalnym, może tak, jeśli popatrzeć na to jaka jest liczebność tego fotograficznego zbioru, czyli „Zapisu socjologicznego”. To był projekt realizowany na przestrzeni lat, od 1978 do 90 roku, w ostatnim okresie życia fotografki, bo ona zaczęła go realizować mając bodajże 67 lat, chociaż myślała o nim dużo wcześniej. I co robiła? Dokumentowała właściwie wszystkie regiony Polski. Często się tak o tym mówi, ale wydaje mi się, że w ogóle wszystkie miejsca, w których była w stanie trochę dłużej przebywać, więc ten zapis obejmuje tak naprawdę też... Francja się pojawia albo i wyprawy na Bałkany, które podejmowała też i wcześniej. Dokumentowała ludzi we wnętrzach ich domów albo na progach, ale tak naprawdę przede wszystkim we wnętrzach. Systematycznie w gruncie rzeczy podchodząc do procesu fotografowania, więc próbując przełamać lody, nawiązać relacje, trochę upozować niekiedy swoich fotografowanych i fotografowane. Gromadziła ten zapis, te fotografie, zmagając się z upływającym czasem zarówno w odniesieniu do swojego własnego życia, jak i do egzystencji tych małych społeczności, w których się znajdowała. Myślę, że Zofia Rydet i „Zapis Socjologiczny” ... chociaż to określenie nie jest nadane przez fotografkę, może warto też o tym pamiętać. Myślę, że jest bardzo dobrym punktem wyjścia do naszej rozmowy.

Agnieszka, pamiętam z książki o Wędrownym Zakładzie, że do Zofii Rydet w pewnym momencie też się odwoływałaś i komentowałaś jej projekt. Może najpierw zanim będziemy mówiły o Wędrownym Zakładzie Fotograficznym, o tym, co podróż dla ciebie znaczy w kontekście fotografii, to chciałam cię zapytać o to na ile Zofia Rydet jest ważna dla ciebie jako fotografka, jako osoba, która o fotografii myślała.

Agnieszka Pajczkowska: Dziękuję bardzo. Dobry wieczór państwu. Po takim wprowadzeniu trudno mi przejść płynnie do Zofii Rydet, bo powiedziałaś wiele fascynujących rzeczy i takich, które chciałabym skomentować i do których chciałabym wskoczyć.

KD: Mam nadzieję że tak się stanie.

AP: Być może jakoś do tego dotrzemy właśnie tropem Zofii Rydet, ale może zacznę na razie od ogólnej refleksji, która jest też z nią związana. Wydaje mi się, że dzisiejszy temat połączenia fotografii i podróży dużo mówi też o samej fotografii jako o medium, w które od samego początku, mam takie przekonanie, wpisana jest sytuacja różnicy między osobą, która

fotografuje i osobą, która jest fotografowana. Powiem delikatnie „różnicy”, ale mówiąc bardziej radykalnie jest to sytuacja nierówności w tym sensie, że fotografia zrodziła się i powstała w świecie zachodnim. Nie będę powtarzała historii fotografii, ale w połowie XIX wieku i w świecie kultury zachodniej, kultury dominującej, kultury białej i bogatej. I siłą rzeczy jest to zasób, który mamy. Było to możliwe dzięki rozwojowi nauki, dzięki rozwojowi fizyki, chemii, rzecz jasna. Natomiast nie jest to winą fotografii ani wynalazców, że powstała w sytuacji, w której świat zasadał się na tym, że pewne wynalazki i dostęp do wiedzy, do nauki, jest nierówno dystrybuowany po świecie. A raczej według różnych paradygmatów. I teraz, sytuacja, w której fotografia powstała od samego początku była sytuacją, w której to medium było – początkowo, rzecz jasna, ale ten początek trwał dosyć długo – zarezerwowana dla osób, które mogły fotografować i zwykle to były też osoby, które mogły być podróżnikami albo podróżniczkami. A w sytuacji dostępu do fotografii, w sytuacji dostępu do możliwości podróżowania kryje się ta sama sprawa, czyli dostęp do pewnych zasobów, które to umożliwiają. Zasobów ekonomicznych, politycznych, społecznych, związanych z wykształceniem, ale też z klasą społeczną.

KD: Przepraszam, że na chwilę przerwę, bo tutaj chciałam się odwołać do tego, że mieli państwo zaproponowany do przeczytania fragment Susan Sontag. Więc jeżeli mówimy o takim społecznym uwikłaniu fotografii w ogóle, ale też o nowoczesności, która z fotografią jest ściśle związana, to kiedy czytamy Sontag tak naprawdę mamy też wgląd w to krytyczne spojrzenie, w dekonstruowanie społecznej funkcji fotografii, o której teraz mówisz. Więc to jest fundamentalne.

AP: O to chodzi. Mówię o tym, bo już przechodząc do Rydet, daleka jestem obecnie od tego, żeby odsądzać od czci i wiary i osądzać cały zachodni świat oparty na męskim, białym, uprzywilejowanym spojrzeniu za to, że historia potoczyła się w taki a nie inny sposób. Ale kiedy teraz patrzymy na te fotografie, które pokazywałaś dzisiaj: fotografie z Egiptu, z Trobriandów, to dobrze jest pamiętać, że one powstają... że ktoś stoi za obiektywem i ten ktoś nie jest neutralnym kimś, tylko kimś kogo spojrzenie my mamy do dyspozycji myśląc o fotograficznym wyobrażeniu XIX wieku czy przełomu wieków. I to kim był ten ktoś nie jest w żaden sposób neutralne i dobrze wiedzieć z kim mamy do czynienia, kiedy oglądamy fotografie wykonane przez Henri Cartier-Bressona czy przez inne osoby, których sytuacja społeczno-ekonomiczna była sytuacją dominującą. To oni stworzyli nasze... to oni dostarczyli nam też pewnej dokumentacji ówczesnej rzeczywistości, ale oni też stworzyli wyobrażenia, które często umacniały nierówności, z którymi borykamy się do dzisiaj. Więc z jednej strony jest to wielki zasób i bez tych wypraw fotograficznych, bez całego nurtu fotografii etnograficznej w ogóle, ale też podróżniczej, geograficznej. National Geographic też jest

tytułem, który pewnie też warto przywołać jako pewien sposób myślenia o fotografii jako tej, która pozwoli osiąść świat.

KD: Nawet w tym fragmencie Sontag pamiętam, że było takie zdanie, mam nadzieję, że go nie przekręcę teraz, że fotografia jest wielorakim zdobywaniem świata. Bardzo to jest moim zdaniem adekwatne w kontekście tego, co mówisz, bo zdobywanie też można rozumieć na wiele sposobów. Czym ono by było, bo to może być oczywiście posiadanie czyjegoś wizerunku, tak jak posiadanie fotografii bliskiej osoby, ale może być to też posiadanie na zasadzie pewnego zawłaszczania albo zawłaszczania podług pewnych konwencji, do których my jesteśmy przyzwyczajeni. My, którzy się sytuujemy w jakichś rejestrach klasowych, społecznych, w jakimś konkretnym miejscu.

Przepraszam, że jeszcze tutaj, bo przypomniła mi się jeszcze jedna rzecz, którą może warto żebym tutaj powiedziała. Ostatnio, jeżeli państwo uczestniczyli w tym wcześniejszym spotkaniu, to odwołaliśmy się do Rolanda Barthes'a i tam oczywiście starałam się o tym powiedzieć. Pojawił się właśnie ten problem, o którym teraz powiedziałaś, więc to się bardzo dobrze splata. To znaczy takiego używania fotografii, patrzenia na nią tak jakby od trzech stron. To znaczy, że możemy być kim: możemy być fotografem fotografującym, możemy być tym, kto jest fotografowany albo która jest fotografowana, ale możemy być też tym, który te fotografie ogląda. I to jest coś, co myślę, że dzisiaj bardzo dobrze do tej podróży i tego, w jaki sposób ta fotografia funkcjonuje w tym kontekście, bardzo dobrze to przystawało.

AP: Może warto też wspomnieć w nawiązaniu do Sontag, która pisze... nie przypomnę dokładnie, nie zapisałam sobie cytatu, ale która zwraca uwagę pisząc w latach 70., na początku 80. esej, który państwo czytaliście. Zauważa zjawisko polegające na tym, że zaczęliśmy ufać obrazom bardziej niż rzeczywistości. Chcę tylko zwrócić uwagę na to, a propos tych trzech ról, że to, jakie fotografie ma konsekwencje w tym jak my postrzegamy świat, co my wiemy, jakie hierarchie budujemy, jakie relacje międzyludzkie wynikają z fotografii – nie jest odpowiedzialnością samej fotografii. Tylko jest odpowiedzialnością tego jak ona jest użytkowana.

I kiedy patrzę na to zdjęcie z Egiptu, ze świątyni Ra, tam państwo widzieli, że był ten wielki posąg i siedzący tam człowiek, któremu ktoś pewnie kazał się tam wdrapać po to, żeby pokazać skalę. Ten człowiek oczywiście nie jest biały i ten człowiek prawdopodobnie był częścią ekipy, która obsługiwała ekspedycję, niosła sprzęt, wykonywała polecenia i tak dalej. Całe szczęście, że tam wszedł, bo widzimy tę skalę. Ale z drugiej strony tym, co z dzisiejszej perspektywy mnie uwiera jest to, że my nie wiemy kim ten człowiek był. Nie znamy jego imienia i nazwiska i, co najważniejsze, on na pewno nigdy tego zdjęcia nie zobaczył. I to jest, wydaje

mi się, istotne w fotografii podróżniczej bez względu na to czy mówimy o połowie XIX wieku czy o dzisiejszych zdjęciach robionych w trakcie wyjazdów wakacyjnych.

To jest sytuacja fotografowania... ja się mniej będę zajmowała kwestią krajobrazu. To też jest coś, co można posiadać i co można konsumować i co można czynić sobie podległym, rzecz jasna. Ale mnie bardziej interesuje sytuacja relacji społecznych, międzyludzkich i to wciąż jest aktualne pytanie: na ile w sytuacji, kiedy jesteśmy nie u siebie - i to „nie u siebie” może być nie u siebie Zofii Rydet, która jest w Polsce, ale wyjeżdża poza swój kontekst miejski, kontekst Gliwic, kontekst swojej społeczności artystów fotografików i fotograficzek i wyjeżdża w miejsca inne niż jej codzienność, w miejsca inne niż jej korzenie – na ile i czy w ogóle jest możliwe, żeby fotografować w takich miejscach nie wpadając w pułapkę, która niejako jest wpisana w historię fotografii rozumianej jako medium, czyli w tę sytuację pewnej nierówności, która wynika nie tylko z tego, że ja mam aparat, a ty nie, dlatego że mnie stać, a ciebie nie, ale też z tego, że ja mogę zrobić zdjęcie nawet za twoją zgodą, a być może... pytanie, czy wiesz, że możesz się nie zgodzić? To jest też inna sytuacja. Ja mogę zrobić zdjęcie i pytanie, czy ja ci je oddam? Czy ty będziesz, czy ta kobieta, czy ten człowiek siedzący na piramidzie, czy oni mają prawo... czy też osoby, które być może fotografujemy albo państwo fotografują w trakcie swoich często egzotycznych podróży jako osoby, które... no właśnie, dlaczego fotografujemy osoby w trakcie podróży? Prawdopodobnie ze względu na różnicę, ze względu na ciekawość, ze względu na inność. Ba, często tego rodzaju fotografiom w intencji autora czy autorki leżą jakieś dobre cele. To znaczy fotografujemy kogoś, bo jest taki piękny w swoim tradycyjnym stroju. Albo dlatego, tak jak Zofia Rydet, że zdaje sobie sprawę, że jest to osoba, która być może sama nie ma dostępu do fotografii, która reprezentuje jakiś świat, który jej zdaniem odchodził, czyli świat ówczesnej wsi lat 80. w Polsce. Więc fotografuję to, bo uważam że to czego ty doświadczasz na co dzień jest ważne. W porządku, to są dobre intencje, tylko wiadomo czym są dobre intencje, to znaczy co jest wybrukowane dobrymi intencjami.

Rzeczywiście, clou tkwi w szczegółach. Kiedy ja się spotkałam pierwszy raz z „Zapiskami socjologicznymi”, też trochę się bije w piersi i też bije się w piersi w książce, że byłam wówczas dwudziestoletnią studentką kulturoznawstwa i Studium Fotografii Związku Polskich Artystów Fotografików, które się mieści tutaj niedaleko, na Jezuickiej. Kiedy zobaczyłam „Zapiski socjologiczne” to poza tym, że zrobił na mnie wrażenie, bowiem jest monumentalny, a jeszcze wówczas nie był dostępny w takiej skali, w jakiej jest dostępny dzisiaj...

KD: Możemy wejść na stronę internetową...

AP: ...i zobaczyć wszystko, 15 000 fotografii, które są zdigitalizowane, opracowane i udostępnione. Wówczas był to jakiś wybór, ale wiadomo było, że tych klatek powstało znacznie, znacznie więcej. To, co ja wówczas poczułam to była złość. To była złość... to było

wiele lat temu. Złość na taką właśnie sytuację, w moim wówczas przekonaniu, wykorzystania nierówności, czyli w moim przekonaniu – ale oczywiście teraz je zweryfikuję – Zofia Rydet była artystką, w dodatku ziemianką z pochodzenia, która mogła sobie pozwolić na to żeby w czasie wolnym podróżować po Polsce, wchodzić ludziom do domów niemalże bez pytania, korzystając ze swojego symbolicznego autorytetu, ze swojej symbolicznej przewagi osoby z miasta i wykonywać zdjęcia, które w moim przekonaniu wówczas mogły być interpretowane... ja je widziałam jako pewnego rodzaju naruszenie.

KD: Tym bardziej, że pewne strategie Zofii Rydet towarzyszyły.

AP: Ale też legendy o tych strategiach.

KD: Ale tam gdzie się pojawiają takie elementy. Na przykład „Och, jak ślicznie pan wygląda! Proszę tutaj usiąść.”

AP: „To dla papieża”.

KD: Takie fortele, można by powiedzieć.

AP: Ale! I znowu to wszystko wynika z tego, na ile my znamy kontekst. Bo minęły lata i okazało się, że Zofia Rydet była seniorką, kobietą samotną, kobietą, która samodzielnie finansowała całe to przedsięwzięcie z własnych pieniędzy, która nie dysponowała własnym środkiem transportu, która jeździła PKS-ami po Polsce, żeby robić te zdjęcia, mając zresztą wadę kręgosłupa, będąc osobą z trudnościami w poruszaniu się. Aha, i będąc osobą, która była jedną z nielicznych kobiet w środowisku ówczesnego Gliwickiego Związku Polskich Artystów Fotografików, która miała takie wyzwanie przed sobą, żeby zawalczyć o swoją pozycję w sytuacji, w której podjęła się realizacji projektu, który nie przystawał do ówczesnych oczekiwań estetycznych wobec fotografii artystycznej.

Więc kiedy bliżej przyglądałam się z czasem osobie Zofii Rydet, kiedy też zostały opublikowane jej listy, w których ona się dzieli różnymi wątpliwościami, swoimi przekonaniem, w których opisuje też dynamikę spotkań z osobami, które fotografowała – oczywiście bardziej ogólnikowo, nie mam na myśli pojedynczych spotkań – to moje wyobrażenie o Zofii Rydet-uzurpatorce zdecydowanie się może nie rozmiękczyło, ale zróżnicowało.

Dlatego też mam takie przekonanie, że kiedy myślę o kolonizatorach w znaczeniu o badaczach, fotografach, reporterach, reporterkach, ale najczęściej byli to mężczyźni. Chomętowska jest wyjątkowym w Polsce przykładem. Jestem nieco bardziej wyrozumiała w tym sensie, że to są osoby, które działały w określonym kontekście i naprawdę trudno oczekiwać dzisiejszej refleksji dotyczącej etyki fotografowania i prawa do posiadania własnego wizerunku od osób które fotografowały kilkadziesiąt czy sto lat temu. Więc z tej perspektywy bardziej mam poczucie, że to my, jako odbiorcy i odbiorczynie tych fotografii,

mamy większe zadania na sobie, żeby uruchamiać krytyczne patrzenie i zadawać pytanie o kontekst. Nawet robić sobie ćwiczenia poznawcze, jak inaczej mogłyby wyglądać zdjęcia z Egiptu z tamtej ekspedycji albo czym by się stały te fotografie np. typów etnograficznych, gdyby w masowych odbitkach trafiły do osób sfotografowanych z podziękowaniem za pozowanie.

KD: Ale to, co mówisz, czyli takie wracanie do tego dorobku, bo jak poznawałam twoje projekty to miałam wrażenie, że w bardzo twórczy i wiem, że krytyczny sposób kontynuujesz tak naprawdę trochę misję Zofii Rydet. Może to brzmi bardzo szumnie. Natomiast to, co teraz powiedziałaś kojarzy mi się z tym, co się działo z fotografiami Malinowskiego. Bo pamiętam, że pojawiały się takie inicjatywy, które zmierzały – chyba profesor Michael Young, jeżeli dobrze pamiętam, coś takiego zrobił – które zmierzały do tego, żeby te fotografie... Zresztą współpracował ze swoim uczniem, który był później profesorem Uniwersytetu Papui Nowej Gwinei. Wrócił w te miejsca i pokazywał ludności mieszkającej w tych miejscach, które udało się zidentyfikować te fotografie. I co ciekawe, te fotografie były odbierane w bardzo pozytywny sposób.

AP: Tak!

KD: Próbowano rozpoznać kto na nich jest. Próbowano wyjść ku jakiemuś, my byśmy pewnie powiedzieli upodmiotowieniu.

AP: Bo to wcale nie jest powiedziane, że to, że w sytuację fotografowania jest wpisana jakiegoś rodzaju nierówność: ja patrzę – ty jesteś oglądana, to jeszcze nie znaczy, że koniecznie wpisane jest uprzedmiotowienie osoby fotografowanej. I daleka bym była od takich uproszczeń związanych z oceną każdej wyprawy fotograficznej czy każdego typu fotografii podróżniczej. Jestem głęboko przekonana, że jest możliwe również współcześnie wykonanie fotografii osobom, z którymi dzieli nas jakaś różnica: różnica pochodzenia, wyglądu, sytuacji ekonomicznej, politycznej, miejsca zamieszkania, w sposób, który będzie dla tych osób w porządku. To znaczy nawet nie chodzi o to, że to będzie upodmiotawiające, bo być może te osoby wcale nie potrzebują bycia upodmiotowionymi... uczynionymi podmiotami z naszej perspektywy, bo być może w ogóle nie mają z tym problemu. Bardziej chodzi o to, żeby to się wydarzyło w moim przekonaniu w sytuacji spotkania, rozmowy, ustalenia, sprawdzenia czy to jest w porządku dla obu stron. Przecież są takie sytuacje, w których – nawet na tych przysłowiowych zdjęciach z National Geographic osoby, które są fotografowane uśmiechają się wprost do obiektywu, mają doskonałą świadomość tego, że są fotografowane. Nierzadko chcą być fotografowane, więc też daleka jestem właśnie od takich bardziej radykalnych ocen. Natomiast mnie osobiście bardzo interesuje kwestia samej materialności tego przedmiotu. Bo oczywiście jedną rzeczą jest wywożenie wizerunku, czyli sytuacja, kiedy w trakcie bycia w

podróży, czy to bliskiej, czy to odległej, my jako osoby fotografujące fotografujemy ludzi i niejako wywozimy za ich zgodą lub nie, ale wywozimy ich wizerunek z miejsca, które jest im dane do miejsca, do którego być może nie mają wcale dostępu – i to może być miejsce dosłowne, w stylu galeria sztuki w dużym mieście, ale także przestrzeń medialna, prasowa i tak dalej. I pytanie, czy to jest w porządku? Czy te osoby o tym wiedziały, czy się na to zgodziły? Być może wręcz zależało im na tym, żeby ich wizerunek został użyty w jakiejś sprawie, żeby nagłośnić jakąś sprawę albo opowiedzieć o ich kulturze, zwyczajach, sytuacji.

Zawsze mnie to ciekawi, jaka była relacja między osobą, którą widzę na zdjęciu a osobą, która zdjęcie wykonała. I też, rzeczywiście, w tej mojej praktyce było dla mnie ważne nie tylko zdjęcie jako wizerunek, który potem może żyć swoim życiem, szczególnie w czasach Internetu, ale też jako materialna odbitka, jako przedmiot. Bo mam takie przekonanie... ty wspomniałaś o doświadczeniu Younga, który wrócił ze zdjęciami wykonanymi wówczas – to jest coś, co mam poczucie, interesuje mnie nie tylko jako jakieś moralne czy etyczne rozliczenie, że tym ludziom się należy to zdjęcie z powrotem, ale bardziej jako sytuacja, która mówi nam coś o samym medium fotograficznym.

Bo w takiej sytuacji, w której... ja może opowiem tylko króciutko, żeby nawiązać do tego, że ja też potem z „Zapiskami socjologicznymi” Zofii Rydet współpracowałam, współpracując z Fundacją im. Zofii Rydet. Zrealizowaliśmy z Fundacją im. Zofii Rydet zespołowy projekt „Coś, co zostanie. Lokalne działania terenowe.” W dużym skrócie polegało to na tym, że pracując z archiwum „Zapisu socjologicznego” wybraliśmy siedem miejscowości, które były opisane nazwą miejscowości, konkretnej wsi, a nie tylko regionu, bo to nie jest wcale oczywiste. Niektóre zdjęcia w „Zapiskach socjologicznych” są opisane jako „Suwalszczyzna”. Więc wybraliśmy siedem konkretnych wsi i pojechaliśmy do nich z takimi roboczymi, czarno-białymi wydrukami z plików, które zostały wcześniej zdigitalizowane, więc nie były to oryginalne odbicia wykonane własnoręcznie przez Zofię Rydet, które są przechowywane, opisane, mają swoje sygnatury i swoje edycje i tak dalej. To nie były fotografie, które miały służyć do analizy badawczej, socjologicznej, czy etnograficznej. To były robocze zdjęcia, które my chcieliśmy oddać mieszkańcom, którzy być może mają szansę rozpoznać siebie na tych zdjęciach lub swoich bliskich.

I teraz to, co wydaje mi się szczególnie w tej sytuacji to oczywiście domyślają się państwo, że było tam mnóstwo wzruszeń, że to była wspaniała praca. udało nam się zidentyfikować osoby na zdjęciach, ale ja nie o tym. Bardziej o tym, że dzięki temu, że my z tymi roboczymi wydrukami, w których trochę zatracą się ten nimb ręki artystki, to już przestają być dzieła sztuki, to stają się zdjęcia, które w rękach mieszkańców i mieszkanki Zalipia, Brzezin, Chochołowa nabierają funkcji użytkowej, funkcji pamiątkowej, osobistej, wspomnieniowej. Bo

są to zdjęcia które brane do rąk... w ogóle nie było istotne, że wykonała je znana artystka. Istotne było to, że tam jest mama na tym zdjęciu, albo sąsiadka, albo ja sama sprzed 30 lat.

KD: Chociaż żeby trochę bronić Zofii Rydet, pamiętam że ona też o tym projekcie trochę sama tak mówiła w pewnym momencie, że jej wcale nie chodzi o to, żeby to była sztuka, jakieś dzieło sztuki, że zupełnie nie w tym kierunku.

AP: Sam koncept był... jak wspomniałaś o Malinowskim, że w jego zdjęciach ty, jako historyczka sztuki, doszukujesz się wartości artystycznej, to mnie się od razu zrodziła taka myśl, że być może jest to sztuka performatywna. W tym sensie, że jest on jednym z pierwszych badaczy, który pokazywał siebie w terenie z osobami, które badał w sposób, który nie polegał na tym, że ja w białym garniturze i kapeluszu pozuję z osobami, które są mi niejako podległe jako moje obiekty badania, tylko on tam kuca razem z nimi nad tą wodą. To jest, wydaje mi się, przełomowe. Że on sobie pozwolił na to, żeby pokazać siebie jako badacza. Trochę tak jakby fotograf-podróżnik czy fotografka-podróżniczka pokazałaby nam siebie jako osobę fotografującą w tym kontekście, w którym jest z aparatem, a sytuacja, w której w przestrzeni badania – teraz nawiązuję do fotografii etnograficznej – pojawia się sama osoba badacza, w dodatku z aparatem, zmienia cały kontekst. Zmienia uwagę ludzi, zmienia praktyki ludzi, zmienia sposób, w jaki zaczynają się zachowywać.

Więc to właśnie denaturalizowanie tej sytuacji i pozbawianie się tej przyjemności, że fotografia podróżnicza jest takim oknem, które nam daje wiedzę o świecie, to jest bardzo kusząca wizja, ale bardzo złudna. Ten esej Susan Sontag czytany dzisiaj czuję, że bardziej zaprasza do tego, żeby przyglądać się tym zdjęciom, fotografiom przywożonym nam ze świata, w których autorzy i autorki mają taką ideę, żeby nam dostarczyć informacji, interpretacji obrazu rzeczywistości, w której aktualnie się nie znajdujemy, ale żeby nie rezygnować ze swojej odpowiedzialności jako osoby, która ogląda te zdjęcia i zadawać pytania o to, co poza kadrem, o kontekst wykonania zdjęcia i tak dalej.

KD: Po prostu żeby cały czas zastanawiać się nad tym, w jaki sposób my tych fotografii używamy, w jakich kontekstach one funkcjonują. Jaka jest wymiana, która ich czasami dotyczy.

AP: Tak.

KD: Fotografii i obrazów w ogóle. Więc absolutnie się tutaj zgadzam z tobą.

Chciałam, żebyśmy pokazali ten fragment filmu, ale nie wiem, czy nam się to uda.

AP: To pokażmy, jeśli to możliwe.

Ja tylko dopowiem, w trakcie tego projektu poza tym, że rozdawaliśmy, a właściwie oddawaliśmy odbicia fotograficzne mieszkańcom, mieszkankom tych miejscowości, to też

czasami zapraszaliśmy ich do takiej re-fotografii. To znaczy, zdjęcia wykonane przez Zofię Rydet niemalże detektywistyczną pracą identyfikowaliśmy, miejsca, osoby i zdarzało się, że ta sama osoba pozowała nam w tym samym wnętrzu po 30 czy 35 latach. Więc możliwe, że takie fotografie też się tutaj pojawią.

To, co jeszcze istotne, to że jest jasne, że Zofia Rydet, nawet gdyby miała taką wolę i intencję, nie byłaby w stanie zrobić wówczas tego, co my zrobiliśmy. Ona wywoływała te zdjęcia samodzielnie, w przedpokoju swojego małego gliwickiego mieszkania. Jak wspominałam, nie mając na to dofinansowania, będąc zagrzebana po prostu w tysiącach wykonanych przez siebie klatek negatywu. Nie miałaby absolutnie fizycznej możliwości, żeby wykonywać taką pracę, żeby jeszcze wysyłać zdjęcia osobom, które sfotografowała. Więc to, że my to zrobiliśmy nie jest w kontrze wobec Zofii Rydet, ale bardziej po to, żeby sprawdzić, co się wydarzy i przede wszystkim rozszerzyć myślenie o tym projekcie, który nie jest wyłącznie artystyczny, być może, nie jest wyłącznie badawczy, socjologiczny, ale jest – może nawet przede wszystkim – projektem pamiątkowym. Projektem, który ma dzisiaj wymiar pamiątkowy. I że między fotografią artystyczną a fotografią dokumentalną, łamane na reporterską, jest też trzecie miejsce. I to jest właśnie to trzecie miejsce, które możemy nazwać fotografią domową, prywatną, wernakularną, pamiątkową, ale nieprofesjonalną w tym sensie, że będącą w użyciu przez nas, przez osoby, które się niekoniecznie zawodowo zajmują wykonywaniem czy prezentowaniem fotografii, a w użyciu przez osoby, które potrzebują zdjęć i używają zdjęć jako pamiątek, jako praktyki budowania swojej tożsamości i relacji w rodzinie.

I mam takie przekonanie, zresztą nie ja jedna, że jest to większość produkcji fotograficznej, o której przez lata pisano i zwracano uwagę w bardzo małym stopniu. I znowu, daleka bym była od tego, żeby kogoś posądzać o to, że się tym nie zajął. Natomiast mam przekonanie, że teraz jesteśmy w takim miejscu, w którym warto myśleć o fotografii jako o medium, które nigdy nie było wyłącznie zarezerwowane dla artystów i bardzo szybko przestało być zarezerwowane wyłącznie dla artystów czy profesjonalistów. Bardzo szybko nastąpiła ekonomiczna demokratyzacja fotografii w tym sensie, że ludzie zaczęli sobie móc pozwalać na to, żeby zdjęcia wykonywać samodzielnie, kupować, robić w zakładach niekoniecznie wielkomiejskich, też małomiasteczkowych. I fotografia bardzo szybko zaczęła towarzyszyć naszemu rodzinnemu i prywatnemu życiu, a jest to rzeczywiście zjawisko, o którym można pisać tomy, bo jest naprawdę skąpo opracowane.

Mężczyzna: My nie chcemy żadnych pieniędzy.

Kobieta 1: To jest Janerkowo, tak się nazywa.

Nie powiem pani, bo nie znam.

AP: Pojechaliśmy do pięciu miejscowości, aby poszukać osób które ponad 30, 35 lat temu pozowały do zdjęć Zofii Rydet.

Kobieta 1: A to... To są moi rodzice i ja. Nawet siebie rozpoznałam, chociaż tyle lat mam. Zapraszam do mnie na kawę.

AP: Chcieliśmy sprawdzić, kim są, czy żyją, czy pamiętają spotkanie z fotografką. Przede wszystkim jednak chcieliśmy zwrócić im fotografie, które od ponad 30 lat funkcjonują w przestrzeni sztuki jako część projektu artystycznego, a do nich, do osób, które są na tych zdjęciach sfotografowane, nigdy dotąd nie trafiły.

Kobieta 2: To jest moja mama i tata.

Mężczyzna 2: Bronia!

Kobieta 2: To jest z mojego domu rodzinnego. To jest Kazi dom.

Mężczyzna 2: Kazi dom na górze.

Kobieta 2: Koło Majki!

Kobieta 3: To mi wnuczek zrobił i nad tym się popłakałam. I mama sprawna i tato taki...

Tych ludzi z tych dawnych wiosek to gdzieś tak się rozpoznaje... co jedna wieś to wygląd tych ludzi inny jest, naprawdę!

KD: Państwo na pewno znają książkę „Wędrowny Zakład Fotograficzny”, ale oczywiście to jest już pokłosie twojego projektu, o którym teraz będziemy mogły więcej porozmawiać.

AP: Niech ten pokaz slajdów będzie takim tłem i ja powiem w dużym skrócie o założeniach tego projektu w kontekście podróży. Jest to „Wędrownym Zakład Fotograficzny” a nie „Podróżniczy Zakład Fotograficzny”. I to jest pewnie niuans, ale dosyć istotny. Na początku wspomniałaś o tym, że mówiąc o podróży możemy rozmawiać o ekspedycji albo o włóczędze albo wędrowce – i są to skrajnie różne sytuacje bycia daleko od domu. Na potrzeby tej prezentacji powiedziałabym, że ekspedycja ma cel, a wędrowanie czy włóczęga po pierwsze

przywołuje kontekst bycia na marginesie albo wręcz poza marginesem i często bycia bez celu. To znaczy, takiego rzeczywiście poruszania się po jakimś obszarze lub bycia w drodze, ale która nie jest nastawiona na konkretny efekt i cel. I tak było w przypadku Wędrownego Zakładu Fotograficznego, który miał pewne ramy. Wędrowny Zakład Fotograficzny polegał na tym, że przez pięć sezonów letnich, jeżdżąc starym samochodem, który państwo widzieli na pierwszych zdjęciach, weszłam w rolę wędrowniej fotografki wiedząc, że tego rodzaju osoby czy osoby parające się tego rodzaju zawodem istniały i działały na terenie Polski również w latach 30., 40., 50., nawet 60.

Ja zadałam sobie pytanie dawno temu, bo to było w 2012 roku, czy jest możliwe, żeby współcześnie rzeczywiście taki rodzaj bycia w podróży, dla którego pretekstem jest dostarczanie fotografii użytkowych, rodzinnych, prywatnych, czy to w ogóle ma jeszcze rację bytu. Bo jesteśmy w XXI wieku. I rzeczywiście, ja wybrałam pewne konwencje, których używałam w trakcie realizacji tego projektu i poza tym, że była to konwencja bycia fotografką obwoźną, usługową, rzemieślniczą, trochę też nawiązującą do jarmarcznej fotografii, to wybrałam też konwencję bycia w podróży. A sytuacja bycia w podróży, w której wyjeżdżam z Warszawy i jadę na wschód jest sytuacją, która na wstępie nie jest sytuacją neutralną. Dlaczego ja pojechałam na wschód, na Podlasie, pod granicę z Białorusią w 2012 roku? Bo pomyślałam sobie, że jeżeli ktoś jeszcze w tym kraju – i teraz demaskuje mój własny stereotyp, a właściwie przekonanie stereotypowe – że jeżeli ktoś jeszcze w tym kraju nie ma dostępu do fotografii to być może są to osoby mieszkające daleko od centrum, na terenach pogranicznych, właśnie na wschodzie, która powoduje te skojarzenia z Polską B, z wynikami wyborów i tak dalej. I to jest jeden stereotyp, który mną kierował i który też staram się demaskować w tym tekście. A drugi to że prawdopodobnie jest to też różnica polegająca na wieku, że prawdopodobnie będą to osoby starsze i różnica polegająca na sytuacji społeczno-ekonomicznej, czyli i kwestia warunków życia i kwestia wykształcenia. Więc miałam to przekonanie, że wyruszając chociażby tym starym i rozpadającym się samochodem, ale jednak z własnej woli, w czasie wolnym, z jakimiś środkami finansowymi... to w ogóle moje wakacje, to nie była moja praca. Że wyruszam w tę podróż z uprzywilejowanego punktu. Z takiego punktu, w którym ja sobie mogę na to pozwolić. I rzeczywiście, świadoma tego wszystkiego, o czym opowiedziałas w kontekście ciężaru, który spoczywa na fotografii powiedzmy podróżniczej, etnograficznej, tego etycznego ciężaru, ja na wstępie zdecydowałam, że portrety, które będę wykonywała osobom, które zechcą skorzystać z mojej usługi, że ja je będę drukowała na miejscu, wymieniała za jedzenie lub opowieści i że państwo ich nigdy nie zobaczycie.

Piszę o w książce o takich reakcjach, z którymi się spotykałam, w których oferowałam wykonanie zdjęcia portretowego i osoba mnie pytała, czy to będzie w telewizji albo w książce.

Ja mówiłam że nie i słyszałam „a to szkoda”. I rzeczywiście, to wcale nie jest powiedziane, że sytuacja, w której ja bym chciała fotografię pani Wiery państwu dzisiaj pokazać jest sytuacją, w której ona by została tutaj przez nas uprzedmiotowiona. Przede wszystkim przede mną. Natomiast ja nie miałam pomysłu jak to zrobić w sposób zniuansowany. Nie miałam też gotowości, żeby doprowadzać za każdym razem do tego, że ta osoba podpisze mi zgodę na użycie wizerunku. Tam trzeba będzie wpisać numer dowodu osobistego. Sytuacja, w której ja wchodzę, jak Zofia Rydet, ludziom do domów, to jest sytuacja wzajemnego zaufania. Było mi zupełnie obce, żeby uzyskiwać formalne zgody, więc od początku zdecydowałam się na taką ramę roboczą, że tych fotografii państwo nie zobaczycie i że one zostają tam, gdzie dokonuje się wymiana.

Miałam też poczucie, że przecież my wszyscy uczestniczymy w tego rodzaju produkcji fotograficznej, kiedy idziemy np. zrobić zdjęcie do paszportu. Nikt z nas prawdopodobnie nie życzyłby sobie, żeby te zdjęcia były później publikowane. Albo nawet jeżeli idziemy, co jest coraz radsze, do zakładu fotograficznego zrobić zdjęcie z jakiejś okazji. Mam to doświadczenie. Być może państwo też kojarzą warszawską fotografkę Celinę Osiecką, o której niedawno było dosyć głośno dzięki projektowi Antoniny Gugały, i która do dzisiaj prowadzi zakład fotograficzny na Saskiej Kępie. Ja kiedyś u niej byłam, żeby wykonać sobie zdjęcie i żeby poznać panią Celinę i ku mojemu zaskoczeniu po kilku miesiącach ktoś wysłał mi zdjęcie gablotki, takiej gabloty, która wisi przed zakładem pani Celiny i ja tam wiszę. Miałam poczucie: no nie! Pani Celina nie zapytała mnie o zgodę. Ale to jest też znowu zupełnie inna rzeczywistość, zupełnie inna świadomość. Prawo do wizerunku w Polsce jako prawo, jako część legislacji, zostało wprowadzone w 1991 lub 1992 roku, więc to jest bardzo świeża sprawa. Natomiast w tym momencie mniejsza o prawo.

Bardziej chodziło mi o sytuację, w której ja nawiązuję relację, ja tam jestem i byłam tam w sytuacji pewnej zależności. Oczywiście miałam samochód, w każdej sytuacji mogłam odjechać, ale jednak byłam w podróży w tym sensie, że... Osoba w podróży to jest osoba, która bywa... a może bardziej osoba będąca w trakcie wędrówki lub włóczędzy, która bywa uzależniona od tego, co dostanie po drodze albo od tego kogo spotka po drodze i na ile zostanie jej udzielona czasami pomoc. I rzecz jasna miałam telefon i zawsze mogłam zadzwonić po lawetę, wrócić do domu i nigdy nie byłam w jakiejś sytuacji krańcowej. Natomiast jest to sytuacja, w której moje początkowe uprzywilejowanie w momencie, w którym ja decyduję się na wyjazd z Warszawy i realizowanie takiego, ot, projektu, było weryfikowane przez sytuację, w której zapada zmrok, ja jestem pod granicą i to osoby, które mieszkają w tych Berżnikach czy Mostowlanach czy Świsłoczanach – one są u siebie. One mają zapalone światło, one są u siebie w domach, na swoich podwórzach. I ja jestem w sytuacji bycia poza. Poza dostępem do zasobów. I jestem trochę zdana na to, że ktoś mnie przygarnie na noc

dlatego, że w pasie przygranicznym niemożliwe jest biwakowanie na dziko. Teraz to już w ogóle. Ta książka stała się swoją drogą książką historyczną. Tego rodzaju podróż absolutnie nie jest możliwa od czasu, kiedy doświadczamy wszyscy kryzysu humanitarnego na polskiej granicy wschodniej, więc w tym momencie można ją czytać z zupełnie innej perspektywy. Perspektywy, w której w ogóle możliwość, że osoby rozmawiały z kimś, kto jest nieznamy, z tym, że w ogóle ktoś jeździł tam transportowym samochodem bez celu... wiedzą państwo, że militaryzacja granicy w tym momencie i działania Straży Granicznej absolutnie wykluczają tego rodzaju sytuacje. Ludzie się pozamykali w domach i to już nie byłoby możliwe. Więc to też jest trochę o tym, że bycie w podróży dostarcza, czy może dostarczać, materiału, który coś nam opowiada o świecie, który się zmienia i który mija.

Zofia Rydet, kiedy robiła „Zapis socjologiczny”, pisała w listach, że jej motywacją do tego nie tylko monumentalnego projektu, ale po prostu karkołomnej pracy, jest głębokie poczucie, że taka wieś, którą ona jeszcze sfotografowała, zaraz jej nie będzie. Mogę powiedzieć, że doświadczyłam tego samego i że w gruncie jeszcze doświadczamy tego w każdym momencie. W każdym momencie dzieje się coś, co zaraz się skończy. Rzeczywiście tutaj chodzi nie tylko o sytuację na granicy, ale też o to, że jedna z informacji czy raczej perspektyw, czy doświadczeń, które przywiozłam z tej podróży to przekonanie o pewnej zmianie pokoleniowej, która następuje na terenie polskiej wsi, która powoduje, że prowadzenie rodzinnych gospodarstw rolnych jest absolutnie nierentowne, nieekonomiczne. Że kończy się pewien model życia polegający na tym, że gospodarstwo z kilkoma hektarami jest w stanie utrzymać kilkusobową rodzinę. To już właściwie nie jest możliwe. Faktycznie, jest to trochę historia o gaszeniu światła w tym znaczeniu, że osoby, które spotykam – szczególnie starsze – opowiadają o tym, że są ostatnim pokoleniem, które tutaj mieszka, a ich domy zostaną zamienione na lotniska dla dzieci czy wnuków, którzy wyjechali do miasta.

W fotografii podróżniczej, mam wrażenie, jest jeszcze taki aspekt... może to miałaś na myśli, kiedy mówiłaś o tych fotografiach z Egiptu, kiedy mówiłaś, że widziałaś je... gdzie one są prezentowane w oryginale?

KD: Te wcześniejsze? Bo tam był ten album wydany i wcześniej portfolio, które robił fotograf. To jest w Metropolitan Museum of Art.

AP: Ja sobie wyobrażam, że to miało charakter bardziej notatek wizualnych. W tym sensie, że odbicia były robocze, powiedziałaś, że tam są jakieś notatki. A w fotografii podróżniczej wydaje mi się, że poza fotografowaniem osób, które dzieli ta... które mają tę funkcję różnicy wobec nas, czy raczej my mamy tę funkcję różnicy wobec nich, że jest jeszcze takie coś jak fotografowanie... no właśnie notatki wizualne. To znaczy fotografowanie sytuacji, które wydarzają się po drodze i które fotografujemy po to, żeby pamiętać. Podróże mają to do siebie,

że są obfite w różne zaskoczenia. Jesteśmy zwykle w miejscu, które nie jest naszym codziennym miejscem, więc kierujemy spojrzenie na to, co inne, nietypowe, dziwne, zachwycające, ale polegające na różnicy.

Jest tego dużo, więc w trakcie prowadzenia Wędrownego Zakładu Fotograficznego oferowałam nie tylko portrety w zamian za wymianę, tylko robiłam też fotografie, powiedziałabym, dokumentacyjne. Takie, żeby pamiętać. Żeby pamiętać miejsce, obiekt, sytuację, gest, co mi się potem bardzo przydało, kiedy pisałam książkę. Bo pomysłu na to, że będzie to książka nie miałam na początku. On się zrodził w czwartym roku prowadzenia Wędrownego Zakładu Fotograficznego i była to wtedy praca z własnym archiwum fotografii podróżniczych, a właściwie fotografii wędrownych, wykonanych w trakcie tej wędrowki. I to na pewno jest istotne, że fotografie wykonywane w podróży samym osobom podróżującym tworzą taki rezerwuar pamięci, który z czasem może być oczywiście interpretowany, opisywany, omawiany, oglądany z perspektywy czasu, z dystansu, ale nie zapamiętałabym wszystkiego gdyby nie te zdjęcia.

KD: To zatrzymajmy się w tym miejscu, a propos pamięci. Bo jeszcze mam takie pytanie: to mnie bardzo intrygowało jak czytałam tę książkę, bo ja wiem, że to jest już po czasie, taki twój zapis, właściwie odtworzenie tej wędrowki, nazwijmy ją tak. Bo wiemy wszyscy teraz, że twoja wędrowka miała pewne założenia. Ona nie miała celu, ale jakieś założenia jednak miałaś. Czy coś cię zaskoczyło? Czy coś było efektem... bo była rozpisana na kilka edycji.

AP: Zaskoczyło mnie to, że będę robiła to 5 lat. Nie było pomysłu, że będę to robiła 5 lat.

KD: Może to jest takie z mojej strony niekoniecznie adekwatne, ale jakąś rolę ta fotografia jako medium w tym odgrywała, prawda? Czy były takie zdarzenia, takie spotkania, które sprawiły, że zaczęłaś o tym projekcie albo samej fotografii myśleć w trochę inny sposób?

AP: Tak. I w tej prezentacji jest część, gdzie widzą państwo dłonie trzymające różne stare fotografie albo stare fotografie rozsypane na stole. To jest na pewno ta sytuacja, jedna z wielu sytuacji, które ja przywiozłam z tej podróży, które pokazały mi skalę mojej własnej niewiedzy o rzeczywistości. Bo to jest tak, że wybierając ten kierunek wydawało mi się, że ja coś wiem. Że ja coś wiem o historii granicy północno-wschodniej, że ja coś wiem o Prusach Wschodnich, że ja coś wiem o terenach nadbużańskich. Że coś wiem. Ale jechałam tam nie z przekonaniem, że wiem, tylko raczej z jakąś wiedzą ogólną i to na pewno co przywiozłam stamtąd to weryfikacja tej wiedzy. Weryfikacja tej wiedzy i przekonanie, które miałam wcześniej wyniesione z uniwersytetu, że pisanie historii wymaga też pamięci indywidualnej. Że w pisaniu historii, opracowywaniu historii, co jest dopuszczone w metodologii historiograficznej, jest miejsce na coś takiego jak historia mówiona, na pamięć osobistą. Od lat 80. jest to też metoda badawcza. Ja nie jestem badaczką i to nie jest książka naukowa,

tym niemniej miałam poczucie, że moje przekonania czy wyobrażenia o tym, co ja wiem, były... znowu, nie chodzi o to, że demontowane czy że poznałam zupełnie alternatywną historię Polski, ale na pewno były rozszerzane o to, co słyszałam od osób, które spotykałam po drodze.

Jednym z obszarów mojej niewiedzy – niewiedzy, w której trwałam dosyć długo i która wzbudziła moją ciekawość, fascynację, ale też na początku lekki popłoch, była skala tego, jak bardzo nie znam historii obecności fotografii w tych domach, do których ja przyjeżdżam na tych terenach, które odwiedzam nie pochodząc stamtąd. I tam zarzuciłam haczyk do tematu chłopskiej fotografii. Nie będziemy dzisiaj o tym rozmawiać, ale to jest coś, co ja stamtąd przywiozłam.

KD: To jest twoja nowa książka.

AP: Tak. Ale przywiozłam stamtąd poczucie, że to jest taki temat, do którego jestem w stanie wygenerować błyskawicznie bardzo wiele pytań, na które nie znam ani jednej odpowiedzi. Czyli: kim byli chłopscy fotografowie? Czy istniały chłopskie fotografiki? Co jest na tych zdjęciach? Czy na zdjęciach rodzinnych jest coś innego niż to, co ja sobie wyobrażam, kiedy myślę o przeszłości wsi i o użyciach fotografii w kontekstach innych niż wielkomiejskie? Więc takie dosyć podstawowe pytania jak dla osoby, która uważała się za osobę badającą historię fotografii. Rzeczywiście to stamtąd przywiozłam.

Przywiozłam również z tej podróży pokorę w tym znaczeniu, że czasami po doświadczeniu Wędrownego Zakładu Fotograficznego dostawałam takie pytanie: no to jaka jest ta polska wieś? Albo: jaki jest ten wschód? Jakie jest to pogranicze? Albo, już nie daj Boże, Kresy? Ale miałam wtedy poczucie, że absolutnie nie można zadawać takiego pytania. To znaczy, że nie ma czegoś takiego jak jedna wieś, jak jeden wschód, jak jedna granica. Tylko wzmocniłam się w przekonaniu, które wyniosłam ze studiów kulturoznawczych, ale co innego o tym czytać, a co innego tego doświadczać, że potrzebna jest wielość perspektyw. I że kiedy rozmawiamy o fotografii jako medium, o wschodniej granicy, czy o rzeczywistości polskiej wsi, to potrzebujemy więcej niż jednego spojrzenia na ten temat i gotowości do tego, żeby zderzać ze sobą różne punkty widzenia, różne perspektywy. Więc nie ma jednej wsi, nie ma jednego wschodu. Każdy odcinek tej granicy i nawet każde użycie fotografii w każdym kolejnym roku prowadzenia tego projektu było trochę inne, bo wraz z jego rozwojem zmieniała mi się świadomość...może sposób używania tej fotografii. Ten projekt zakończył się w momencie, w którym ja się zorientowałam, że już nie wędruje bez celu, tylko że ja już trochę szukam tego, co po drodze odkryłam, a co mnie najbardziej interesowało. I była to bardziej nawet nie podróż mentalna, co powiedziałabym taka podróż w czasie.

Nie w znaczeniu tego, że fotografia jest wehikułem, który nas magicznie przenosi i pozwala nam zatopić się w nostalgii i sentymentach, bo ja wiem że fotografia tak działa i rozumiem przyjemność, która z tego płynie. Natomiast bardziej interesuje mnie to, jak praca z fotografiami archiwalnymi i praca z historią pozwala lepiej zrozumieć to, co się wydarzyło całkiem niedawno. A to z kolei pozwala lepiej zrozumieć sytuację, w której jesteśmy teraz i w której mamy na temat – np. osób o chłopskich korzeniach, osób pochodzących ze wsi, czy na temat tego, jak wyglądało życie w dwudziestoleciu międzywojennym – mamy na ten temat jakiś wyobrażenia. To podróżowanie w czasie, znowu, nie jest neutralne, bo wyobrażenia dotyczące tego, jak wyglądało życie codzienne w dwudziestoleciu międzywojennym bardzo często jest obrazem, który został nam dostarczony z okien ziemiańskiego dworu albo z sytuacji wielkiego miasta, które wizytowało co jakiś czas tereny wiejskie szukając tam tematów artystycznych, etnograficznych, badawczych. A o wiele mniej wiemy o tym widoku przeszłości widzianym z perspektywy osób, które stanowiły większość społeczeństwa. Więc znowu to podróżowanie w czasie, jak w ogóle podróżowanie, nie jest szczególnie niewinne. W takim sensie, że nie jest neutralne i łatwo wyobrażać sobie dwudziestolecie z perspektywy fotografii propagandowych – to osobny temat – ale z wybranej perspektywy, która została nam dana i która jest powtarzana w podręcznikach, działa jako wyobrażenie Kresów, „białego dworku”, tego jak wyglądały miasta, a nawet też tego, jak wyglądały wsie. Ale bardzo często sprowadzane do widoku, do motywu, który zresztą nawiązywał do klasycznego tematu malarstwa, jak krajobraz wiejski.

KD: Tak. To, o czym teraz mówisz bardzo mnie też zaintrygowało w twoim projekcie, w narracji twojej książki, może tak to ujmę, bo miałam wrażenie, że im dalej w las twojego projektu, tym większa uwaga... może moja uwaga po prostu się na tym bardziej skupiała... do głosu dochodziła taka polifonia opowieści. To bardzo dobrze widać na stronie internetowej twojego projektu, kiedy mamy fotografię i możemy zobaczyć opis, który jest najczęściej jakąś historią, którą ktoś ci w kontekście tej fotografii, którą ty zrobiłaś, tej notatki, opowiedział. Ale też opowiedział jakąś historię w kontekście jakiejś własnej fotografii, którą miał w domu. Pamiętam, że bardzo mnie to poruszyło, kiedy w pewnym momencie to prowadząc Wędrowny Zakład Fotograficzny chyba początkowo – nie wiem czy się ze mną tutaj zgodzisz – zakładając, że będziesz fotografowała osoby, które się na to zgodzą, które zgodzą się na tę wymianę, że zaoferują ci obiad czy coś takiego, w pewnym momencie zaczynają pojawiać się prośby o to, żebyś przefotografowała jakieś zdjęcie, które mają, bo to jest na przykład jedyna fotografia ojca. I ta cała historia, którą puściłaś w ruch poprzez swoją wędrówkę czy włączkę, zaczęła dla mnie też nabierać wymiaru podróży w czasie, ale też podróży może trochę w historię.

I tutaj, jeżeli państwo zerknęli na Henryka Wańka i ten fragment, który się pojawił, to mam wrażenie, że tam się pojawił wątek tej wielkiej historii, która często te fotografie omija. Natomiast takie, które gdzieś możemy znaleźć, powiedzmy prywatne, dotyczą jakichś historyjek. Tylko że nie powinniśmy tych historii trywializować. To też bardzo dobrze pokazywało, co ty robiłaś, jak próbowałaś to utrwać. Jak bardzo różne... nie wiem czy sprzeczne, może bardziej dopełniające się, wchodzące w dialog ze sobą, są opowieści na temat przeszłości. Zwłaszcza takich terenów, które są terenami pogranicza. I to pogranicze znowu można byłoby rozbierać na czynniki pierwsze.

AP: Tak. Ale też mam poczucie, że to jest utopijne założenie. Siłą rzeczy to jest jak z tą mapą z opowiadania Borgesa. Utopijne jest założenie, że moglibyśmy napisać historię w oparciu o archiwum, gdzie głos i dokumentację miałoby życie każdego człowieka. To jest niemożliwe, dlatego też mam poczucie i na to sobie pozwoliłam w Wędrownym Zakładzie Fotograficznym, że jestem wędrowniczką, podróżniczką, ale nie robię obiektywnych badań, w których rozmawiam z każdą osobą, którą spotkałam na pograniczu, tylko ja się tam ujawniam jako osoba przez oczy której, przez doświadczenie której, przez filtr której, ta wieś, ta fotografia, to pogranicze jest oglądane. I ono jest oglądane wybiórczo. Ono jest doświadczane w ten sposób. Mam poczucie, że w historii fotografii podróżniczej to jest ważna refleksja, którą warto uruchamiać, że to, co widzimy nawet w monumentalnych projektach ekspedycji fotograficznych, to jest wybór. To jest subiektywny wybór i to jest może oczywiste, ale warto pewnie też mieć to w pamięci, kiedy zbierając pojedyncze historie czy pojedyncze fotografie z archiwów mielibyśmy być pytani, czy nawet samym sobie dawać prawo do tego, żeby wysnuwać jakieś ogólne prawdy na ten temat. Więc mam przekonanie, że to jest praca nieskończona. Że przecież mimo tej różnicy, właściwie teraz być może nawet niemożności zrobienia tego projektu, jestem przekonana, że każda osoba z tu obecnych, gdyby wykonała podobny gest podróży wzdłuż północno-wschodniej granicy, przywiozłaby stamtąd zupełnie inny materiał. Że to jest względne, że to jest subiektywne i dlatego wydaje mi się... nawet może nie tyle uczciwe, co po prostu ważne, żeby osoba, która nam dostarcza swojego zapisu – czy to jest reportaż czy to jest fotoreportaż – żebyśmy my wiedzieli jaką ona miała intencję. Kim jest, z jakiego miejsca, z jakiej perspektywy tworzy tę narrację.

KD: Dziękujemy.

AP: Bardzo dziękuję.