

**Kamila Dworniczak:** Witam państwa serdecznie. Dziękuję bardzo pani doktor Karolinie Szymaniak za to, że zgodziła się z nami spotkać i porozmawiać. Chwycimy się kolejnego słowa-kłucza w tych rozważaniach o fotografii i dzisiaj będzie to „montaż”. Mam wrażenie, że montaż to jest dość duże wyzwanie dla nas, kiedy będziemy mówić o fotografii, ale ja zawsze tak charakteryzuję te poszczególne pojęcia, żeby było wiadomo na jakiej płaszczyźnie mamy fotografię rozpatrywać. Dzisiaj powiedziałabym przede wszystkim o kolejnym napięciu, które w montażu dla mnie jest zawarte pomiędzy konstruowaniem i dekonstruowaniem.

Ostatnio, już w tych poprzednich spotkaniach, jeżeli państwo na nich byli, rozmawialiśmy trochę o tym, w jaki sposób fotografię w ogóle rozumiemy. Bo wiemy, że fotografia jest medium realistycznym, wydawałoby się, że wiernie rzeczywistość oddaje. Natomiast odślaniało nam się powoli takie znaczenie fotografii, gdzie widzieliśmy, że właściwie nieustannie mamy do czynienia z interpretowaniem rzeczywistości i konstruowaniem znaczeń. To konstruowanie będzie nam towarzyszyło. Natomiast mnie najbardziej będzie interesowało pytanie, czy fotografia może pomagać dekonstruować jakieś zastane znaczenia? Np. nasze rozumienie tego czym jest sztuka. Albo w ogóle nasze rozumienie rzeczywistości. Więc bardziej w stronę takiego demontażu nawet będziemy się kierować.

Zawsze w tym moim krótkim w prowadzeniu staram się państwu przedstawić kilka takich momentów w historii fotografii, które mogą być dla nas punktem odniesienia także w naszej dalszej dyskusji. Ostatnio zaczynaliśmy w połowie XIX wieku od Francji, a dzisiaj wydaje mi się, że zasadne będzie zacząć od połowy wieku XIX, ale w Wielkiej Brytanii. I mam dla państwa taki montaż, można by było powiedzieć. Montaż negatywowy albo czasem się mówi o tym jako fotomontażu w ciemni. Skonstruowany przez Henry'ego Peacha Robinsona z pięciu negatywów. Te negatywy były potraktowane jako autonomiczne kompozycje wstępne, które w rezultacie były w taki sposób przekształcone, żeby stworzyć jedną odbitkę, która miałaby naśladować konwencję malarstwa akademickiego. Henry Robinson jest o tyle dla mnie interesujący, mam nadzieję, że dla państwa też, że był on jednym z pierwszych teoretyków fotografii, który wydał taki traktat dotyczący fotografii piktorialnej. Interesowało go to, żeby spróbować fotografię pokazać jako sztukę. Dla niego pokazywanie fotografii jako sztuki było przede wszystkim rozmaitymi sposobami czy próbami naśladowania malarstwa. Ten fotomontaż posłużył mu właściwie po to, żeby pokazać, że fotografia również ma zdolności kreacyjne. Takie, które sprawiają, że możemy o niej pomyśleć jako o medium, które względem tego malarstwa jest równorzędne.

Ta fotografia czy fotomontaż był kontrowersyjny dlatego, że przedstawiał scenę, która wydawała się ówczesnym odbiorcom za bardzo zanurzona w rzeczywistości, za bardzo naturalistyczna. Przedstawia oczywiście odchodzącą, umierającą młodą kobietę. W tle była gruźlica, która zabierała wówczas setki,

tysiące żyć. Więc był to temat bardzo aktualny i swoją aktualnością oczywiście intrygował odbiorców, ale też trochę wzbudzał konsternację. Że nagle poprzez tak naturalistyczne, wierne względem rzeczywistości medium możemy... Peach Robinson starał się pokazać, że możemy myśleć o ujęciu w kategoriach artystycznych. Dużo można byłoby o tej kompozycji mówić, ale sam Robinson i jego refleksja... ale nawet ta konkretna kompozycja, która na przykład zafascynowała księcia Alberta, który tę fotografię zakupił i ona stała się takim kamieniem milowym sfery artystycznej, można powiedzieć, wiktoriańskiej. Była na pewno bardzo ważnym momentem w emancypacji fotografii w ogóle jako medium zarówno artystycznego, jak i autonomicznego.

I tutaj już mam wrażenie... wydawałoby się, że chodzi o to przede wszystkim, żeby fotografia była sztuką i żeby naśladowała malarstwo, czyli naśladowała pewne konwencje, które już obowiązywały. Ale jednak poprzez zasadę, dajmy na to, montażu czy ujawniania potencjału fotografii w kreowaniu pewnej prawdopodobnej fikcji kryje się element pewnej... dzisiaj może powiedzielibyśmy, że to jest subwersywne. Pewnego przełamywania konwencji. Więc wydaje mi się, że to jest ciekawe.

Teraz zrobię przeskok do kolejnego momentu w historii fotografii, który wydaje mi się znowu absolutnie istotny w kontekście naszego dzisiejszego mówienia o montażu i o fotomontażu. To jest czas I wojny światowej, kiedy fotografia bardzo intensywnie wkracza w przestrzeń prywatną. Staje się bardzo istotnym elementem propagandy wizualnej na różnych frontach wojny. Ale także jest wykorzystywana w sposób, który jeżeli państwo sięgnęli do tekstów, można byłoby nazwać wernakularnym. Czyli użytkowym, prywatnym, bardzo mocno zanurzonym w praktykach z pogranicza kultury masowej w gruncie rzeczy. I opracowywaniu czy może przejmowaniu pewnych elementów tej kultury masowej na bardzo prywatny, często też domowy użytek.

To jest pocztówka frontowa, akurat brytyjska, natomiast bardzo podobne wychodziły również w Niemczech, więc można powiedzieć że niezależnie od strony ówczesnego frontu, która operowała dość prostą konwencją fotomontażu. Pocztówki takie jak ta, czyli powiedzmy bardziej apelujące do warstwy sentymentalnej, odwołujące się do rozdzielenia rodzin i tak dalej, ale też takie, które były dużo bardziej zanurzone w wizualności imperialno-nacjonalistycznej były bardzo rozpowszechnione. Tak na dobrą sprawę w momencie intensyfikacji obecności fotografii poprzez rozmaite zapośredniczenia, czyli wkraczanie fotografii i do prasy i do obiegu użytkowego, publicznego i prywatnego, możemy się dopatrywać genezy awangardowego fotomontażu i rozmaitych praktyk, również kolażowych, które tej fotografii dotyczą.

Oczywiście jeżeli byśmy zaczęli mówić o pierwszych fotomontażach albo kolażach fotograficznych to pewnie spotkaliby się państwo z co najmniej kilkoma narracjami na temat tego, co było pierwsze i skąd to się tak naprawdę wzięło. Jedną z nich byłoby coś, co też może warto podkreślić, czyli odwołanie się

do kolażowych praktyk kubistów, czyli fazy kubizmu syntetycznego, kiedy nagle pojawiają się elementy gazet na przykład w pracach Picassa. To oczywiście nie jest bez znaczenia.

Ale dużo bardziej interesujące i chyba bardziej uzasadnione wydaje mi się odwoływanie do sfery powiedzmy wizualności I wojny światowej, kiedy fotografia funkcjonuje w sposób bardzo intensywny i też bardzo uwikłany, trzeba byłoby powiedzieć, i politycznie, ale też prywatnie, emocjonalnie. Pierwsze takie narracje, opowieści o tym, skąd się fotomontaż wzięł dotyczą środowiska berlińskich przede wszystkim dadaistów. Tutaj mam na myśli przede wszystkim Johna Heartfielda, Georga czy George'a Grosza, którzy na przykład przywoływali takie sytuacje, kiedy w różnych momentach okresu wojennego oni się znajdowali niekiedy – niektórzy z nich, tak jak chociażby Grosz – na przykład w wojsku i wysyłali do siebie pocztówki. Te pocztówki poddawane były cenzurze i żeby tę cenzurę jakoś ominąć i mimo wszystko wyartykułować swój bardzo radykalnie krytyczny stosunek w ogóle do tego, czym jest wojna, do narracji dotyczącej militarystyki i tak dalej, w warstwie wizualnej, na powierzchni pocztówek, które można było wysyłać, dokonywali różnych ingerencji. Czyli eksperymentowali z fotografią czy z kolażami, które były kolażami fotograficznymi. Było to coś, co można byłoby rozumieć jako zwykłą grę czy zabawę, ale ta zabawa się bardzo szybko przerodziła w pewną strategię artystyczną, która była – chyba wszyscy byśmy się zgodzili co do tego – bardzo wyraźnie krytyczna, także w wymiarze politycznym.

Ten pomysł, pewna strategia komentowania, krytycznego komentowania i komunikowania się w taki sposób stała się inspiracją, czy impulsem też dla innych dadaistów. Ja akurat postanowiłam pokazać jeden z kolaży fotograficznych albo fotomontaży, który zwykle funkcjonuje jako jeden z pierwszych, ale też już chyba bardzo dobrze się wpisał w historię sztuki w ogóle i w historię fotografii. To jest fotomontaż Hannah Höch „Cięcie kuchennym nożem”, właściwie powinno być „Cięcie kuchennym nożem Dada przez piwny brzuch Republiki Weimarskiej”, gdzie artystka pokazała zarówno sferę wyobraźni Dada, czyli wydawałoby się krytycznego nonsensu, impetu w przeobrażaniu świata i jego rozumienia oraz tę skostniałą sferę tego, co jest anty-dada: co jest przeciwawangardowe, czyli całą... można byłoby tam poszukać i cesarza Wilhelma i czołowych polityków pierwszej fazy Republiki Weimarskiej, których należałoby widzieć w krytyczny sposób.

Jest to też bardzo ciekawy wątek, można byłoby o tej pracy bardzo dużo rozmawiać. Ale to też wątek, który należałoby nazwać osobistym, może też dzisiaj byśmy powiedzieli po prostu feministycznym, ponieważ zwłaszcza w dolnym prawym rogu tej kompozycji można by było znaleźć mapę, która pokazuje, gdzie kobiety mają prawa wyborcze. Albo czołowe artystki awangardowe, dadaistki, gdzieś są ujęte w ramach tej kompozycji. Zwłaszcza tam, gdzie mówimy o tym, co jest najbardziej Dada. Więc ten wariant krytyczny, ale też... wcześniej nazwałam to strategią subwersywną, czy podważania konwencji, również się pojawia.

Jeszcze jedna rzecz przy tej okazji wydaje mi się istotna. Jeśli rzeczywiście chcielibyśmy wydobyć wszystkie znaczenia z tej kompozycji to trzeba byłoby ją bardzo skrupulatnie analizować, dociekać skąd jest każdy z tych elementów, tych wycinków prasowych. Bo to są nie tylko wycinki prasowe, ale też fotografie prywatne, które powstawały w środowisku dadaistów. Ten sposób lektury też jest istotny. To jest bardzo krytyczna, wnikliwa, skrupulatna strategia czytania, bardziej nawet niż tylko i wyłącznie oglądania. Tu zarówno ważny jest sam sposób konstruowania obrazu za pomocą fotografii w taki montażowy sposób, jak i to, w jaki sposób my próbujemy odkryć te znaczenia, interpretować ten obraz i wydobyć jego sens.

Tutaj mam jeszcze więcej przykładów, które odwołują się również do samej twórczości Hannah Höch. Kolejny przykład, już trochę późniejszy, z lat 30., który też pokazuje w jaki sposób fotograficzne elementy w ramach kolaży fotograficznych czy fotomontaży funkcjonowały. Tutaj mają państwo jedną taką pracę z serii z Muzeum Etnograficznego. To jest bardzo ciekawa seria prac, która powstała po wizycie Höch w Muzeum Etnograficznym w Lejdzie. Ona wtedy na kanwie swojej nie tyle może fascynacji, co bardziej próby przełamania znowu pewnych konwencji, zarówno myślenia jak i obrazowania, zaproponowała serię, która jest też bardzo ciekawym komentarzem dotyczącym roli czy statusu kobiety w jej współczesności. Znowu można byłoby się odnieść do kontekstu Republiki Weimarskiej.

Tutaj mamy zmontowanie ze sobą wizerunku bardzo słynnej aktorki, ale też kreacji aktorskiej, którą ona stworzyła, czyli Falconetti. Renée Falconetti, tak się nazywała. Oczywiście zagrała główną rolę w „Męczeństwie Joanny d'Arc”. Ta figura francuskiej świętej, ale też postać, która bardzo dobrze się wpisuje w pewną narrację emancypacyjną, w powiązaniu z reprodukcją fotograficzną maski afrykańskiej i z koroną stworzoną z nawiązań do sztucców – tam są noże i łyżki – jest czymś w rodzaju krytycznego komentarza dotyczącego kobiecości.

Byliśmy w kręgu przede wszystkim berlińskich dadaistów, a teraz moglibyśmy zmienić to środowisko awangardowe na radzieckich konstruktywistów. Tutaj mają państwo plakat Aleksandra Rodczenki do „6 filmów Dzigi Wiertowa” z 1924 roku. Rodzenko, czyli czołowa postać radzieckiego konstruktywizmu w 1921 roku ogłosił swoim „Tryptykiem trzech czystych kolorów” śmierć malarstwa i razem ze środowiskiem najbardziej progresywnych, awangardowych twórców, zwrócił się ku fotografii. Ku mediom technicznym, które miały potencjał przekształcania świadomości szerszych mas społeczeństwa i miały w sobie element maszynowości, samej pracy, niejako wdrukowany w swoją istotę. Ten plakat pokazuję też dlatego, żeby przypomnieć może, bo nie mamy za bardzo czasu rozwijać tego wątku, całą szkołę radzieckiego montażu filmowego, która była absolutnie ważna, jeśli chodzi w ogóle o myślenie o tym, w jaki sposób na nowo można byłoby artykułować treści wizualne, odchodząc od konwencjonalnego nawet opowiadania czy przedstawiania świata.

Kolejny konstruktywista i fotomontaż, który jest dla mnie bardzo interesujący. Przynajmniej spotkałam się z bardzo różnymi opiniami na temat tego, czy to jest fotomontaż z dwóch negatywów, czy naświetlany dużo więcej razy. Może te techniczne kwestie trochę bym zostawiła na marginesie. Niemniej jednak chciałabym też pokazać, że strategia montażu szeroko pojętego czy montażu fotograficznego była bardzo często wykorzystywana przez awangardowych twórców w sposób, który dla mnie kojarzy się przede wszystkim z introspekcją. Jest sposobem na pokazanie zmieniającego się modelu podmiotu w ogóle i tego, w jaki sposób można wyrażać własną tożsamość. Ta praca jest bardzo interesująca, bo można by ją odczytać jako swoisty traktat o tym, kim miał być awangardowy artysta. To powiązanie oka i dłoni albo poziomemu zarówno percepcji, jak i refleksji z pracą, z byciem inżynierem, konstruktorem, budowniczym świata oczywiście najczęściej się pojawia w komentarzach.

Ale z drugiej strony można byłoby spokojnie sięgnąć do tradycji autoobrazowania, którą stosowali artyści, choćby renesansowy architekt-teoretyk Alberti, który miał swój emblemat, uskrzydłone oko, którym odnosił się do tego jak myślał o swojej tożsamości jako twórcy. Tutaj jest gdzieś to wszystko zawarte. Można byłoby powiedzieć, że technika fotomontażowa a propos na przykład autoportretów pozwala znacznie pogłębiać refleksję nad tym, w jaki sposób można wyrażać własną postawę czy tożsamość.

El Lissitzky, którego przed chwilą widzieliśmy, był też autorem stwierdzenia, że prawdziwy awangardowy twórca będzie w stanie w oparciu o fotografię, jako medium techniczne, i o słowo, bo to nie jest bez znaczenia, stworzyć prawdziwą poezję wizualną. W kierunku takiego łączenia fotografii z tekstem, ze słowem, ale też z typografią, w tym kierunku podążał chociażby László Moholy-Nagy, czyli kolejny wielki twórca awangardowy, też reprezentant konstruktywizmu i profesor Bauhausu, czyli uczelni artystycznej, która bardzo, w taki ogólny sposób mówiąc, odpowiadała za sposoby tworzenia i nowego człowieka i w ogóle zupełnie nowego modelu mówienia o świecie i o sztuce. To jest jedna ze stron jego książki „Malarstwo, fotografia, film”, w której przyglądał się temu, co fotografia może wnieść do przeobrażenia myślenia o samym malarstwie i jak istotna się stała. Czy jak istotna powinna się stać w nowych sposobach myślenia w ogóle o obrazie. To jest akurat chyba najbardziej znany rozdział tej książki, czyli „Dynamika wielkiego miasta”, który jest rodzajem quasi-scenariusza filmowego. Tak przynajmniej sam Moholy-Nagy o tym pisał i w taki sposób o tym myślał. Jest to próba rozgrywania się pomiędzy tekstem, obrazem fotograficznym a strukturą typograficzną określenia tego, czym jest fenomen nowoczesnego miasta, które jest dynamiczne, w którym nieustannie podążając czy przemieszczając się po nim spotykamy nowe, nieoczekiwane perspektywy. Jesteśmy wprowadzani cały czas w poczucie może nie niepokoju, ale bardziej dysonansu, który jest zarówno wizualnym, poznawczym doświadczeniem.

W obszarze czegoś, co można byłoby nazwać poezją wizualną, ale też w obszarze tego, czym mogłaby być lektura, chciałabym zatrzymać się przy surrealistach. I nie wiem, czy to byłoby dla państwa zaskakujące, wcale nie chcę pokazywać fotomontaży surrealistycznych, które oczywiście wszyscy mamy w świadomości. Np. Maksa Ernsta i można byłoby od razu sobie przywołać te nierzeczywiste, fantastyczne konfiguracje. Ale chciałabym nawiązać do surrealistycznych książek i tego, w jaki sposób fotografia w surrealistycznych książkach funkcjonowała. Tutaj jest „Nadia” André Bretona, jego druga książka, już niesamowicie znana. Jeżeli już mówimy o jakichś książkach surrealistów to zwykle o bretonowskiej „Nadii”. To jest rok 1928, chociaż wydanie, które państwo widzą jest z lat 60., więc taka tylko wizualizacja. W każdym razie Breton zanim w ogóle zainteresował się malarstwem i stwierdził, że malarstwo może być w ogóle surrealistyczne, to za medium adekwatne względem swojej teorii uznawał fotografię. Powiedział nawet kiedyś, że wszystkie książki powinny być ilustrowane fotografiami. Trzeba by się teraz zastanowić nad tym, dlaczego tak powiedział. Ale kiedy tę zasadę wdrożył w swoich własnych książkach to możemy jakieś wnioski na ten temat sobie zbudować. Chodziło przede wszystkim o co? Moim zdaniem jednak chodziło o wprowadzenie jakiegoś aspektu montażowej struktury po to, żeby zaktywizować percepcję i świadomość czytelnika. W momencie, kiedy w tekście, który jest zapisem 10-dniowego romansu narratora, który jest alter ego autora, ale jednocześnie jest podróżą po Paryżu, doświadczamy czegoś takiego, że czytamy... oczywiście możemy czytać całą opowieść o spotkaniu narratora, czy też Bretona, z tajemniczą Nadią. Ale z drugiej strony możemy w Paryż zanurzać się trochę na własnych zasadach. Konfrontując się z fotografiami, które wydają się w ogóle banalne. Wernakularne w rozumieniu, o którym powiedziałam też wcześniej. Ale mogą być swego rodzaju matrycą dla nakładania na nie rozmaitych innych skojarzeń. Albo może nakładania na nie tego, co wyłania się w momencie, kiedy czytamy tekst. Mamy tu do czynienia chyba z surrealistyczną koncepcją obrazu jako obrazu poetyckiego, który sam w sobie ma zawartą ideę montażową. My jednak tylko w sobie możemy ten obraz na dobrą sprawę powołać do istnienia. On w zewnętrznej rzeczywistości w pełni istnieć nie może.

Montażowość doświadczenia lektury, bo o to chodziło, szła bardzo daleko, jeśli chodzi o surrealistów, bo dotykała też koncepcji np. surrealistycznych książek jako swego rodzaju wielozmysłowych doświadczeń. Bo nie chodziło tylko i wyłącznie o fotografie czy jakieś obrazy, które miały tekstowi towarzyszyć i animować obrazy poetyckie, ale też np. o zapachy, które książki mogły wydzielać albo jakieś doznania sensualne, dotykowe, które też mogły być adekwatne. Więc taka symultaniczność doświadczeń zmysłowych również wchodziła w grę. Tak na dobrą sprawę w tym przypadku... nie tylko w tym, bo to było też widać dobrze w przypadku „Typophoto” László Moholy-Nagy. Widać, że montażowość dotyczy nowego modelu lektury czy odbioru. Myślę, że o tym z moją gościnią będziemy mogli porozmawiać, więcej o tym powiedzieć.

Jeszcze chciałam państwu zasygnalizować a propos wernakularności albo fascynacji w pewnym sensie surrealistów fotografią, która wydawałoby się, że jest nie artystyczna – jest dokumentalna, nie oferuje estetycznych skojarzeń dotyczących konwencjonalnego rozumienia sztuki w kategoriach jakiejś tradycji malarskiej. Chciałam tylko przywołać wielką postać dla surrealistów, czyli Eugène’a Atgeta, który był fotografem-dokumentalistą. Zresztą znanym z ogromnej dokumentacji Paryża. Wcześniej z prowadzenia zakładu fotograficznego zorientowanego na oferowanie fotografii dla artystów, jako pomocy w tworzeniu obrazów malarskich. I rzeczywiście, jego fotografia wnikliwa w obserwacji stała się też elementem dla surrealistów bardzo fascynującym. Mogła być wprowadzana w rozmaite konteksty, można było w niej poszukiwać różnych innych doświadczeń miasta nowoczesnego, które wydawałoby się, że z pozoru są niedostępne czy niedostrzegane. Więc wychodzenie w ogóle z kategorii sztuki poprzez fotografie, które artystyczne w zamierzeniu nie były.

Teraz już niewielki sygnał, bo mówiliśmy o pracach i pewnych kontekstach dotyczących historii fotografii czy historii sztuki powszechnej. Natomiast już robiąc rozbieg i kierując się w stronę naszej rozmowy, chciałam choćby zasygnalizować ośrodek myśli awangardowej, jakim był Lwów. Tutaj mamy do czynienia z jednym z przedstawicieli lwowskiej awangardy lat 20., lat 30., z Aleksandrem Krzywobłockim, jednym z założycieli grupy artystycznej Artes, o której może jeszcze będzie później mowa, który nawiązywał zarówno do rozumienia montażu opartego o fotografię, fotomontażu, który pasowałby może do zastosowania, które przypisywali mu surrealiści, jak i do tego, który był bardziej charakterystyczny dla myślenia konstruktywistów. Takiego inżynierskiego, konstrukcyjnego, które w wyobraźni Krzywobłockiego również miało swoje miejsce. Wszystkie te fotomontaże czy te konkretne fotografie są bardzo interesujące i też można byłoby je rozbić na czynniki pierwsze.

Mamy na przykład Marylę Lilien, wybitną architektkę, która jest w taki sposób... można by się zastanowić, czy on nie ma trochę wspólnego z poszukiwaniem sposobów na to, żeby wyartykułować nowy status, nową pozycję, nową tożsamość artysty w ogóle, tak jak mieliśmy to w przypadku Elę Lissitzkiego.

Ale żeby za dużo na razie temu czasowi nie poświęcać, to znowu taki sygnał, który chciałam, żeby się jednak pojawił, bo jeżeli mieli już państwo okazję zobaczyć wystawę, która aktualnie w Muzeum jest pokazywana, wystawa fotografii prac Moji Vera, to tam fotomontaż, montaż i rozmaite znaczenia montażu niesamowicie rezonują. Mamy zarówno w tle Bauhaus, jak i eksperymenty z własnym wizerunkiem. Więc ten autoportret postanowiłam pokazać, żeby to przywołać.

Żebyśmy nie zostali tylko i wyłącznie w międzywojennej awangardzie, która jest na pewno najważniejsza, jeśli chodzi w ogóle o mówienie o tym, czym montaż jest, to chciałam się odwołać do artystów mojego pokolenia. Bo często się mówi o tym, że w pewnym momencie, na początku XXI

wieku akurat w odniesieniu do Polski, montaż, fotomontaż, kolaż fotograficzny jako pewna strategia artystyczna, powrócił. Tak chyba rzeczywiście było, chociaż trzeba by pewnie szerzej na to spojrzeć i spróbować to bardziej gruntownie przebadać.

Ale żeby można było zajrzeć do kolekcji Muzeum Warszawy to chciałam państwu pokazać kilka prac Jana Działkowskiego, który zajmował się bardzo intensywnie, w bardzo twórczy, interesujący sposób strategią montażową. Jego seria prac „Góry dla Warszawy”, która była elementem projektu trochę surrealistyczno-społecznego we współpracy z Grzegorzem Piątkiem, między innymi, myślę że jest bardzo ciekawym odwołaniem także do napięcia, które się w fotomontażu samym zawierało, pomiędzy eksperymentem artystycznym, eksperymentem formalnym a krytycznym potencjałem komentowania rzeczywistości. „Góry dla Warszawy”... Może państwa powinnam zapytać jakie sensy odsłaniają. W każdym razie pomijając już to, że to był projekt, który miałby pokazać trochę utopijną wizję tego, w jaki sposób można byłoby zapanować albo zmodyfikować w ogóle to, czym jest niekontrolowany rozrost nowoczesnej metropolii. Dla mnie jest to też komentarz dotyczący czegoś, co można byłoby nazwać kolonialnym regionalizmem. I kiedy widzę Tatry i Warszawę w jednym to mam wrażenie, że można byłoby spokojnie wrócić do Stanisława Witkiewicza, stylu zakopiańskiego i tego, w jaki sposób samo Zakopane zostało przez Warszawiaków wymyślone. To jest może bardziej moje skojarzenie, ale myślę, że jest to też uzasadnione i pokazuje, w jaki sposób taka strategia montażu fotograficznego może być krytyczna.

Jeszcze jedna praca, już na sam koniec, Tymka Borowskiego. To jest bardziej wizualizacja gruzu nad Warszawą, uświadamiająca ogrom, może trochę niepokojąca jako pewien traumatyczny podtekst, który wciąż w przestrzeni miasta funkcjonuje. Zrobiliśmy przeskok, ale myślę, że jednak uzasadniony i interesujący.

I teraz już koniec mojego wyводу i przechodzimy do sedna, czyli do rozmowy z panią doktor Karoliną Szymaniak o montażu. Bo żeby nie było, że ja tego nie powiem i nie zaprezentuję, to pani Karolina była jedną ze współkuratorów wystawy, która wydaje mi się, że była kamieniem milowym jeśli chodzi w ogóle o mówienie o montażu. O montażu awangardowym, ale w ogóle o idei montażu w Polsce. To była wystawa... tu widzą państwo bardzo obszerny katalog, który jest właściwie książką. Wystawa w Muzeum Sztuki w Łodzi. „Montaże. Debora Vogel i nowa legenda miasta”, żeby nie przekręciła tytułu. Ona wprowadziła tak na dobrą sprawę do szerszej świadomości postać Debory Fogel, bez której dzisiaj w ogóle nie możemy mówić o montażu awangardowym, zwłaszcza kiedy rozmawiamy o nim w Polsce czy w Warszawie.

Moje pierwsze pytanie jest takie, żeby to pani przybliżyła nam postać Debory Vogel. Kim ona była albo dlaczego nie możemy mówić o montażu bez niej?



**Karolina Szymaniak:** Tutaj widać ją w wersji fotograficznej, która przez długi czas była jedynym funkcjonującym wizerunkiem Debory Vogel. Zresztą nie tak dobrej reprodukcji, tylko reprodukcji w książkach Ficowskiego, gdzie jeszcze tło jest dosyć ciemne i ona jako taka mroczna, w dużym kontraście postać wyłania się z malutkiej fotografii. Do wystawy nam się udało znaleźć inne jej wizerunki. Była lwowianką, chociaż nie urodziła się we Lwowie, tylko w Bursztynie, ale to przez zupełny przypadek. Była filozofką, filozofką sztuki, krytyczką sztuki, krytyczką literacką, teoretyczką sztuki, teoretyczką literacką i pisarką. Długo pozostawała w cieniu, dlatego że wybrała dziwną drogę, niezbyt intuicyjną, jeżeli myśli się o jej biografii. Ona pochodziła z zamożnej, mieszczańskiej, żydowskiej rodziny. Ojciec był ze Stanisławowa, matka ze Lwowa. W domu mówiło się w języku polskim. To była syjonistyczna rodzina, więc po hebrajsku również mówiono, a ona się wzięła za pisanie w jidysz. Większość jej eksperymentalnych tekstów, ale także tekstów o wadze teoretycznej, poza kilkoma, które trafiły dosyć szybko do literatury przedmiotu, przede wszystkim tu myślę o jej tekście „Genealogia fotomontażu i jego możliwości”. To jest tekst, który przez długi czas ją definiował. On jest dziwny. To nie jest... w odróżnieniu od jej innych tekstów, na przykład teoretyzowania montażu w jidysz, to są takie ważne, sążniste rozprawy. To jest tekst późny dosyć, z lat 30., prasowy, drukowany w „Sygnałach”, z krótkim wstępem, manifestem i potem omówieniem różnych możliwości montażu. Można by uznać, że to, co państwo też przeżyli to jakaś pogłębiona forma tego, co Vogel tam zaproponowała, pokazując jak bardzo różnie może się gatunek montażu realizować. Była wykształcona w tradycji szkoły lwowsko-warszawskiej i to, co chyba najważniejsze, dlaczego o niej się nie da mówić, to nie dlatego, że napisała ten tekst o genealogii fotomontażu – chociaż mówi tam parę ważnych rzeczy, które są do dzisiaj aktualne – ale dlatego, że dla niej... wpisuje się w taką szerszą filozoficzną, artystyczną formację, dla której montaż jest sposobem poznania. Sposobem poznania i też sposobem interweniowania w rzeczywistości. Ona praktykowała montaż słowny. Współpracowała i była matroną, która dobrze rozumiała dążenia tej grupy artystycznej, czy w ogóle awangardy galicyjskiej, bo również była związana z Grupą Krakowską i to są te dwie grupy, które na różny sposób montażową technikę stosowały. Napisała parę sążnistych tekstów o montażach i sama praktykowała montaż literacki. Mam tutaj taką małą książkę z okropną okładką, państwo mi wybaczą wszyscy.

**KD:** Fragment mogli państwo czytać.

**KS:** Czyli „Akacje kwitną”. To jest rzeczywiście eksperyment montażowy, to jest jedyna rzecz, która znana była po polsku, bo ona pisała w języku jidysz. W języku, którego nie znała z domu i bardzo długi czas, w zasadzie długie lata powojenne do początku XXI wieku, jej teksty nie były znane. W związku z tym ona najbardziej znana była z tego, że była „przyjaciółką Schulza” albo „modelką Witkacego” albo „uczennicą profesora Kazimierza Twardowskiego”. Więc była doczepką do wielkich modernistów. Sama nie funkcjonowała samodzielnie. Odkrycie jej dorobku intelektualnego i tego, w jaki sposób ona

nie tylko rezonowała z tym, co działo się na międzynarodowej scenie artystyczno-intelektualnej, ale też jaki rodzaj innowacji wprowadzała do tego pozwoliło nam skonstruować z Pawłem Politem i Andrijem Bojarowem wystawę, która była częścią obchodów Roku Awangardy w Polsce.

To też znaczące, że to było w Polsce, bo rozszerzało możliwości myślenia. Tego, co to znaczy tradycja, co to znaczy tradycje artystyczne tego miejsca. I co się tam mieści, a co się nie mieści. I takim montażowym gestem... tam montaż pojawia się na różnych poziomach, ale może o tym ewentualnie jeszcze później powiem.

**KD:** Na pewno o tym będziemy mówić, bo powiedziałaś o trzech polach, na których wizerunkiem zajmowała się montażem. I to też jest dla mnie fascynujące, bo z jednej strony to, co było chyba najbardziej rozpoznawalne, była teoretyczką, która montaż sama problematyzowała. Ale montaż był też takim kluczem do zrozumienia jej filozofii sztuki, może nawet tak powinnam o tym powiedzieć. Bo wiem, że też rekonstruowałaś, śledziłaś ścieżki jej refleksji. I była artystką, poetką, która montaż stosowała w swojej praktyce.

Czy byłabyś w stanie, wiem że to jest bardzo trudne do zrobienia syntetycznie, ale powiedzieć nam jaki był montaż według Debory Vogel? Jak ona go rozumiała tak naprawdę? Jako pewną ideę i pewnie jako pewną strategię artystyczną. Rozpoznawała go też w sztuce jej własnego czasu, bo była też krytyczką.

**KS:** Tak, swego czasu, ale też projektując, szukając genealogii montażowych wcześniej. To, co by trzeba było pewnie powiedzieć, to że ona była heglistką i to zawołaną heglistką. I to, co chyba wpisuje się w szerszą formację intelektualną, czy sobie pomyślimy, żeby tak szeroko zarysować montaż, czy Bertolda Brechta czy Ernsta Blocha. Dla niej montaż to rzeczywiście składanie w jakieś nowe całości, konstruowanie w nowe całości z heterogenicznych elementów jest po prostu sposobem dialektycznego rozumienia świata. To może się czasem wydawać mechaniczne i zbyt powierzchowne, ale ona rzeczywiście stosuje bardzo konsekwentnie heglowski sposób myślenia, gdzie z jakichś różnic wyłania się nowa całość, która dalej... to jest rzeczywistość nieustannie będąca w ruchu i takiemu samemu ruchowi podlegają u niej przemiany form artystycznych. Montaż jest rodzajem syntezy w tym momencie, kiedy ona go łąpie. To znaczy punktem jej wyjścia jest formacja postkubistyczna, ale przede wszystkim konstruktywistyczna. Ale kiedy ona zaczyna naprawdę teoretyzować montaż, kiedy zaczyna go praktykować... to też jest ważne, że ona go praktykuje w słowie, ale w bardzo ścisłej współpracy z artystami wizualnymi. Ona widzi bardzo plastycznie, to znaczy jeżeli państwo czytali te teksty, to widzenie jest ramowane rzeczywiście pewnymi konkretnymi dziełami sztuki, które ona też montuje w nową całość.

Ona łąpie montaż w tym momencie, kiedy awangarda... i to też jest ruch międzynarodowej awangardy, bo jak sobie popatrzymy na to, co się dzieje w Niemczech, wspominaliśmy sobie Grosza, czyli ruch

nowej rzeczywistości, ale także w Polsce, w takim też politycznym kontekście, czyli moment zwrotu Awangardy ku większemu zaangażowaniu społecznemu, rozumianemu nie tak, że awangarda ma zmieniać rzeczywistość poprzez nowe formy sztuki, ale że ma się wychylić w jakąś stronę, w stronę bardziej bezpośredniego politycznego i społecznego zaangażowania. Pytaniem, które sobie stawiają artyści jest: Co zrobić, żeby to nie było naiwne? Co zrobić, żeby to nie było zbyt propagandowe? Co zrobić, żeby nie tworzyć naiwnej sztuki proletariackiej? To są pytania, które artyści po szkołach kubizmu i konstruktywizmu sobie zadają. Montaż ma być odpowiedzią. Ma być pomysłem na to, jak się zaangażować i jak stworzyć rodzaj nowego realizmu. Bo terminem, który zaczyna być obracany w latach 30. jest realizm.

I takie bardzo mocno postawione pytanie postawiono też w grupie Artes. Tam nawet powstaje ankieta dotycząca tego, co to ma być, ten nowy realizm. Nie zachowała się w zasadzie... jedna ankieta Wojciechowskiego się zachowała, w jego własnych papierach. Widzimy też, że na łamach prasy rozgrywają się te dyskusje. Co to znaczy w zasadzie być realistą? Czy to znaczy być takim tradycyjnym mimetykiem? Nie ma tam powrotu. Po tym, co się wydarzyło w awangardzie nie ma powrotu do takiego naiwnego... to znaczy, oczywiście, że wydarza się w sztuce. Ale według Vogel i według ludzi, w środowisku których funkcjonuje, nie ma powrotu. Montaż ma być właśnie taką drogą.

Poza tą filozofią rzeczywistości, w społeczno-politycznym wymiarze montaż, który widzi wykluczenie. Montaż, który widzi codzienność – codzienność na przykład, która nie trafia na pierwsze strony gazet. Montaż, który będzie widział dziewczynę, służącą szorującą podłogę. I tę dziewczynę szorującą podłogę umieści na tym samym planie, bo to, co montaż robi to znosi hierarchie. Umieszcza na tym samym planie różne, bardzo heterogeniczne wydarzenia, tematy, motywy. Umieści na tym samym planie co informacja o wojnie toczącej się w Afryce Północnej. I będzie to w jakimś sensie gest, który nie pozwala rozstrzygać, co jest ważniejsze. Jest to tak samo ważne. Tak samo ważny będzie siedzący bezrobotny... obraz siedzącego bezrobotnego widzimy już u Strenga, z którym ona współpracowała bardzo ściśle, jak i sprawy wydarzające się w Paryżu.

Tak że to jest gest, który w tamtym momencie dla Vogel jest bardzo ważny. Ale to jest tylko jedna z możliwych funkcji i znaczeń montażu i fotomontażu, który w jej środowisku... i który ona próbuje teoretyzować. Bo jest jeszcze takie głębsze, filozoficzne myślenie o rzeczywistości, naturze rzeczywistości.

**KD:** Jeszcze chciałam trochę pociągnąć ten wątek, jak już zaczęłaś o tym mówić, o projektowaniu nowego realizmu, gdzie montaż okazał się być ideą czy strategią, która oddawała ten sposób konstruowania nowych założeń, tego czym realizm mógłby być. I zastanawiam się nad fotografią, bo my tutaj o fotografii jednak. Bo wydaje mi się, że to już poniekąd dla nas jest jasne, dlaczego fotografia

mogła być tak istotna w kontekście montażu. Ale zastanawiam się, jak ty byś o tym powiedziała, kiedy byśmy próbowali dociec, dlaczego fotografia w tych rozmaitych zarówno pomysłach teoretycznych, jak i konkretnych strategiach odgrywała jednak tak istotną rolę jako medium.

**KS:** Jest pewnie szereg złożonych procesów. Po pierwsze fotografia to jest proces. Już w latach 30. jest w polu sztuki ustanowiona. Ale fotografia jest jednak medium rozbijającym, że tak powiem, dyskurs sztuki czy pole sztuki. To jest bardzo ważne. A z drugiej strony fotografia jest jakimś narzędziem dokumentującym rzeczywistość.

**KD:** Wydaje się, że ma bezpośrednie odniesienie do rzeczywistości.

**KS:** Tak. I od razu Vogel i jej środowisko by powiedziało: No nie! Oczywiście my to już dzisiaj wiemy, rzeczywistość dotyka i pozwala dokumentować bardzo różne rzeczy. Tutaj się pojawiały czy w tych paryskich kontekstach dokumentowanie ulic, dokumentowanie witryn, które fascynuje całą awangardę. Więc pozwala uczynić... stwarza reprezentację rzeczywistości. To jest bardzo ważne w tym momencie, o którym mówimy, o tym szukaniu nowego realizmu, czyli utrwalić rzeczy pozornie umykające percepcji, to jest bardzo ważne, i wydobyć je. To, co inaczej percepcji umyka. Teraz nie chcę wchodzić jeszcze w ogóle w doświadczenie miasta, bo to jest jeszcze pewna jedna rzecz,

**KD:** Do tego jeszcze dojdziemy.

**KS:** Ale w tym momencie, kiedy Vogel pisze swoje teksty, fotografia jako mechaniczne narzędzie, ona już jej tak bardzo nie fascynuje. Bo oczywiście ona ma też taki industrialny sznyt, ten reprodukcyjny sznyt, ściąga sztukę z koturnów na ulice. Pozwala dokumentować też na bieżąco na przykład to, co się dzieje. Myśmy to umieścili na wystawie, na przykład protesty, całą tę rzeczywistość społecznego fermentu lepiej, niż to może zrobić inne medium. I to jest bardzo ważna rola w procesie wykuwania się nowego realizmu.

Ale fotografia, żeby nie zatraciła się w naiwnym realizmie, w wierze, że to jest tak jak ta rzeczywistość wygląda naprawdę, musi być zawsze w takim ruchu dialektycznym. I ten ruch dialektyczny ma jej zapewniać – teraz rekonstruuje jakiś pomysł – ma jej zapewniać fotomontaż. Fotomontaż ma stwarzać nowe możliwości tego medium, a także chronić przed przekonaniem, że mamy bezpośredni dostęp do faktowości, do rzeczywistości. Że rzeczy są takie, jak się nam wydają. Bo fotografia jest też iluzoryczna. Montaż jako zasada myślenia mówi nam, że rzeczy nie są takimi, jakie są. Fotomontaż zaczyna podważać nasze przyzwyczajenia percepcyjne i nasze przyzwyczajenia poznawcze. Dlatego on się okazuje przynajmniej w tym środowisku, w którym ona funkcjonuje, dobrym pomysłem – jednym z pomysłów, które oni mają. Bo mają też inne – na poszukiwanie formuły nowego realizmu.

**KD:** Ja się całkowicie zgadzam. Przychodzi mi do głowy co jeszcze bym mogła dodać patrząc bardziej od strony plastyków na przykład: że jest materiałem, który mimo wszystko staje się, moim zdaniem, trochę bardziej dostępny poprzez wycinki z prasy, reklamy, coraz bardziej obecny w czymś, co byłoby tą ikonosferą i dość dostępny dla nożyczek, dla kleju, dla tego wszystkiego, co było fascynujące dla artystów. I ta strategia Debory Vogel, oczywiście ona się realizuje w inny sposób na przykład w jej poezji, trochę to przypomina. Jeżeli państwo czytali ten fragment prozy, to tam trochę to widać, że ona ma materiał, który staje się punktem wyjścia do konstruowania.

**KS:** To prawda. Mamy też ten ruch dialektyczny między konstrukcją a dekonstrukcją, rozpadem a składaniem rzeczywistości na nowo, bo tam jest jeszcze taki egzystencjalny wymiar montażu i fotomontażu, który będzie tu ważny. Ale wracając, oczywiście tak, wielu awangardzistów miało takie albumiki. To też są fascynujące dokumenty dla nas dzisiaj. Zresztą na przykład dla Didiego-Hubermana ten brechtowski *Arbeits Journal* stał się zaczynem do myślenia o montażowości naszego poznania. Vogel to robiła, ale też przed tym przestrzegała. Przywołam fragment z jej klasycznego tekstu, czyli z „Genealogii fotomontażu”: *Operowanie przypadkowym materiałem znalezionym w żurnalach ilustrowanych i wśród reprodukcji nie jest wystarczającym. Te wycinki z gazet zalatują tandetą i tanizną. Są zbyt niewybredne w naiwnym naturalizmie sytuacyjnym. Wiara, że w ten sposób podchwytuje się autentyczne życie jest niesłuszna. Musimy zaryzykować zdanie, że fakty stają się autentyczne dopiero w ujęciu, a zarazem już w pewnej interpretacji surowca życiowego. To zasada jak gdyby prawdziwe czyni z realności życia dopiero realność.*

Czyli cały czas ta potrzeba... i to jest rzeczywiście głęboko epistemologiczny u niej charakter... chcę powiedzieć coś w jidysz teraz, nie wiem dlaczego.... taki rys! O, już znalazłam polskie słowo. Rys jej myślenia, który mówi, że tak przebiega poznanie. Konstruujemy z jakichś fragmentów, że sama reprodukcja – ona nie wydaje się mechaniczna, bo trzeba powycinać, wziąć nożyczki i powycinać całość – że to jest jeszcze trochę za mało. Że tam musi być jakiś rodzaj zasady, który – u niej akurat – ona jest rzeczywiście takim... nie w każdym montażu widzieliśmy. Przegląd, czy montażu surrealistycznego... Nie w każdym montażu ten sam styl myślenia za tym idzie. Natomiast ona jest taką oberkonstruktorką rzeczywiście, to jest jej styl myślenia.

Jeszcze myśląc sobie o konstruowaniu, bo tu różne typy montażu, ale nie pojawił się montaż z natury, który jest też ciekawym produktem tego środowiska, w którym ona funkcjonuje. Czyli ustawianie, inscenizowanie pewnych nieprawdopodobnych sytuacji, które potem łapie fotografia.

**KD:** Albo nawet posługiwanie się pewnymi przedmiotami, które można układać w jakieś konstelacje. To też ma taki charakter, jasne.

Padł tu egzystencjalny wymiar montażu, to może spróbujemy rozwinąć, bo to wydaje mi się bardzo ciekawe w kontekście w ogóle postaci Debory Vogel. Nie wiem czy do końca wiem, jaka intencja się

kryje za tym, jak powiedziałaś o egzystencjalnym wymiarze, więc bardzo proszę, gdybyś mogła to rozwinąć.

**KS:** U niej rzeczywiście rola egzystencjalna sztuki i konstrukcji w sztuce jest taką... ona bardzo nie lubi na przykład określenia „sztuka abstrakcyjna” i określenia różnych prądów awangardy jako „abstrakcyjne”, bo mówi, że jest to sztuka najbardziej konkretna, za którą stoi też konkret życiowy, przeżycia. U niej jest to bardzo często...

ona jest melancholiczką i ta konstrukcja i te geometryczne konstrukcje i ta jej nieustanna potrzeba porządkowania jest takim melancholijnym gestem. Dla niej porządek sztuki, łapanie, jeżeli chodzi o montaż, próba panowania nad rzeczywistością ciągle zmieniającą się. Ale to ciągle zmieniające się takie dosyć banalne złapanie polifoniczności miasta, ona o tym też sporo pisze i tego doświadczenia percepcji nieustannie zmieniających się obrazów – to tak, też. Ale tu, co widać bardzo wyraźnie w jej myśleniu teoretycznym, także w praktyce artystycznej tego środowiska lwowskiego, to jest rzeczywiście pogłębiające się poczucie nadciągającej katastrofy. Zresztą w fotomontażu, w historii fotomontażu polskiego i nie tylko, pojawia się we Lwowie, jeżeli chodzi o ten katastroficzny fotomontaż. Zresztą na końcu mieliśmy ten gruz, on miał taki... od razu sobie można by referencji wizualnych poszukać w tych wcześniejszych, przedwojennych – piszą o nich Andrzej Turowski – katastroficznych montażach.

Ale to jest próba zapanowania nad rzeczywistością, która nieuchronnie toczy się ku katastrofie. Zestawianie maszerujących żołnierzy z dziewczyną układającą kwiaty w kwaciarni na bulwarze Montparnasse... Zresztą to jest taki ciekawy rys, przepraszam, że robię taki montażowy komentarz. To jest ciekawy rys, który łączy myślenie montażowe Vogel na przykład z tym jak trochę montażem operuje też Vorobeichic czy Moi Ver. U niego te przenikania się Paryża, tych obrazów Paryża z obrazami prowincji są bardzo...

Oczywiście zachęcam państwa do wybrania się na wystawę, żeby zobaczyć. Nie sądzę, że u niego to ma taki wymiar egzystencjalny. Tam jest jakaś krytyka społeczna wyraźna zawarta. Natomiast u niej to jest rzeczywiście. Ona widzi jakąś zasadę, porządkuje według tej zasady i ta rzeczywistość wydaje się jakoś możliwa do opanowania, do poznania i do funkcjonowania. Nieustannie to widać. To, co się dzieje to jest taka odwrotność jej myślenia. To rzeczywistość się rozpada, to jest rzeczywistość nieustannych... już w zasadzie można powiedzieć od I wojny światowej. Też dlatego montaż stał się, myślę że dla całej formacji intelektualnej, bo można sobie do tego włożyć już tych artystów, których wspomniałam, czy to będzie Brecht czy to będzie w ogóle środowisko też ważne dla historii fotografii *document*. Czy myślenie Waltera Benjamin, który myśli montażem, jego myślenie jest myśleniem, filozofią montażu. Filozofią montażu, która bardziej pokazuje niż mówi. I to też, myślę że

widać u Vogel. To jest odpowiedź na rozpad, zbieranie świata, montowanie go z rozpadających się kawałków.

**KD:** Tak, ale to, co powiedziałaś to też jakoś sygnalizuje, że montaż jako pewna idea, bo tak na dobrą sprawę to mówimy o tym tak bardzo wielostronnie, też towarzyszy jakimś sytuacjom kryzysu, nie wiem czy mogę tak powiedzieć. Bardziej interesuje mnie to, czy... my trochę już znamy na to odpowiedź, ale czy są jakieś tematy, pola znaczeń, które są szczególnie nośne, jeśli chodzi o te strategie artystyczne, które są montażowe, czy treści artykułowane poprzez gesty montażowe.

**KS:** Vogel o tym też pisze w „Genealogii fotomontażu”, to się też tu pojawiło, bo i Heartfield był wspomniany i Hannah Höch. Ten protest społeczny, ale to też jest Berman przecież, to też częściowo jest też może Brzeski. Czyli protest, w antywojennych pracach montaż często powraca. I w społecznych.

**KD:** Czyli towarzyszy też głosom oporu. Próbom nie tyle zanegowania rzeczywistości, co pokazania... czego?

**KS:** Gest montażowy z jednej strony jest wyciągnięciem jakiegoś fragmentu rzeczywistości, zestawienia go z jakimś innym, przede wszystkim w tym społecznym wymiarze to montaż działa. Z takim zapleczem, takim poczuciem potrzeby niepaternalistycznego mówienia o wykluczeniu. W samej swojej koncepcji czy w samym swoim założeniu taki montaż jest. W tym antywojennym to takie pokazanie... trochę to było widać, nie wszystkie, ale w tych dadaistycznych, które kojarzą nam się z zabawą, jakimś żartem, ale wyrasta on z takiego doświadczenia, mówiąc już wprost, okopów. To jest tego rodzaju odpowiedź. I to zagrożenie montaż że tak powiem podbija, ten sposób pracy z obrazem. Ale to jest natura wieloraka montażu, że montaż też jest świetnym narzędziem propagandowym.

**KD:** To trzeba by bardziej podkreślić.

**KS:** Zresztą pojawił nam się montaż rosyjski, ten rosyjski montaż konstruktywistyczny. Może być narzędziem propagandowym, nie tylko zresztą był używany bardzo mocno w komunistycznej wizualnej propagandzie. To też jest ciekawe, co się na przykład w Polsce dzieje z tą tradycją montażu, który przed wojną jest montażem stawiającym opór. Stawiającym pytania istniejącej rzeczywistości, która się coraz bardziej faszyzuje. Natomiast po wojnie staje się też narzędziem propagandowym. Bardzo rewolucyjne prace fotomontażowe powtarzane jako gesty powojenne wydają się po pierwsze już nie mieć tej siły interwencji artystycznej, intelektualnej, ale także służyć czemuś innemu. Już raczej ukrywać niż odśłaniać.

**KD:** Tak, chociaż na pewno byśmy znalazły kilka gestów montażowych po wojnie, które byłyby bardzo w duchu tego, o czym wcześniej mówiłaś. Od razu przychodzi mi na myśl Władysława Strzemińskiego

cykl „Moim przyjaciółom Żydom”, który jest właściwie takim gestem montażowym operującym na fotografiach itd.

Ale przepraszam, bo teraz mi przyszło na myśl, bo próbowałam naszą rozmowę przekierować na tory pewnych tematów. Bo mam wrażenie, że jak się przyglądałam znowu tradycji montażu czy fotomontażu to oczywiście mamy te wielkie tematy, które temu towarzyszą: miasto. Ale mam wrażenie, że też autoportret to jest coś, co bardzo dobrze rezonowało z tym gestem czy taką strategią. To może powiedzmy trochę o tym mieście, bo jesteś osobą, która to doskonale zna.

**KS:** Miasto nowoczesne, nowoczesna metropolia ze zmieniającym się krajobrazem jest tematem w ogóle modernistycznym i próba ujęcia go w różnych mediach jest lepszym lub gorszym pomysłem. O, wracamy tutaj. Montaż jest w tym sensie odpowiedzią na doświadczenie nowej percepcji, którą generuje miasto jako przestrzeń bycia, ale też przestrzeń artystycznego poszukiwania. Montaż potrafi ująć symultaniczność doświadczenia nowoczesnego miasta i w ogóle nie tylko nowoczesnego miasta, ale tego, skąd płyną do nas obrazy. Płyną do nas z prasy, płyną do nas z ekranów, z kronik filmowych. Obrazy generują się na bardzo różny sposób w samym chodzeniu, w samym doświadczeniu przestrzeni miejskiej. To jest to, co staraliśmy się zrobić jako kuratorzy na wystawie w tej jednej płaszczyźnie. Zmontować tak samą przestrzeń wystawy, żeby ona dawała taki rodzaj efektu.

**KD:** To może warto wspomnieć, że montażowość dotyczyła na przykład tego, w jaki sposób – choćby w środowisku Bauhausu, jak już jesteśmy przy tym – myślano o tym, jak projektować wystawy. W bardzo znowu dużym uproszczeniu i uogólnieniu, miały one być skonstruowane w taki sposób, żeby odbiorca, który się znajduje w jakiejś przestrzeni mógł trochę sam, na takiej montażowej zasadzie, decydować o tym, co wybiera i w jaki sposób te sensory się odsłaniają przed nim. Więc wydaje mi się, że jak najbardziej doświadczenie i miasta i później w konsekwencji, czy w analogii pewnej, tej wystawy, która jest wystawą awangardową, jakoś spotykają się w tym montażu ze sobą.

**KS:** To samo dotyczy książki.

**KD:** Oczywiście, że tak.

**KS:** I znowu, myślenie o tym, jak poznajemy. Poznajemy przez konstruowanie ścieżki różnego konstruowania, które oferuje montaż. Różne drogi widzenia i montowania własnej całości. U podstaw tego pomysłu leży myślenie o tym, czym jest w ogóle natura poznania.

**KD:** Pewną konsekwencją tego jest – to też zabrzmiało jak duże uproszczenie – ale nauka krytycznego bycia w świecie w ogóle. Zastanawiania się nad tym, jak to jest? W jaki sposób te sensory się we mnie generują? Więc mam wrażenie, że ten krytyczny akcent nieustannie w kontekście montażu powraca. Chociaż z drugiej strony...

**KS:** Jest ta propaganda. Ale używając inaczej terminu niż w tekście, który państwo czytaliście, montaż się też bardzo szybko wernakularyzuje. Staje się narzędziem reklamy. Znani polscy montażyści typu



Brzeski czy Podsadecki po prostu pracują jako twórcy reklam. i staje się rzeczywiście takim... chyba z tego wynika krytyka, której fragment czytałam – jakimś stereotypem reprezentacyjnym. W zasadzie jak się otwiera ilustrowane dodatki do większości gazet codziennych, duże gazety codzienne zwykle miały ilustrowane dodatki, to tam montaż jest elementem obowiązkowego sztafażu. I on traci swój krytyczny, odsłaniający, archeologiczny w tym sensie, jeżeli archeologia odsłania coś, czego nie widzimy, ten archeologiczny gest odsłaniania czegoś, co artysta odczuwa czy chce pokazać jako istotę rzeczywistości, ten nowy konkret.

Montaż jako niesłychanie popularny gatunek trafia na okładki, do prasy sensacyjno-brukowej i nie wszystkie te montaże wybitnych montażystów, fotomontażystów, są wybitne. Jest sporo... cała kolekcja stereotypowych pomysłów na to, co robić montażem.

**KD:** Ale problem kiczu chyba Deborę Vogel też interesował, więc może warto też o tym powiedzieć. To też jest jakiś przejaw tego, czym montaż jako taki może być.

**KS:** Znowu trzeba by było ją ustawić w szeregu takich myślicieli nowoczesnych, którzy kiczem po prostu się zajmują. Kicz, jarmarczność staje się elementem programu nowego realizmu. Kicz, banalność, jako ona to nazywa „tandeta”, na różne sposoby próbuje to uchwycić w języku, ma być elementem tej nowej konstrukcji, nowej, zaangażowanej literatury, która nie patrzy z pozycji elitarnych. Która niweluje różnicę między tym, czym jest sztuka, czym jest na przykład awangardowa muzyka, a czym jest barowy song. I kolejny ruch... ona widzi ten potencjał, który widzą – ja przepraszam, bo jesteście przy niej, ale ona jest jakoś egzemplaryczna dla formacji intelektualnej i artystycznej – to jest to niwelowanie różnic. I to bardzo różnych różnic. Trochę w tym, co mówiłaś pojawiał się problem genderowy. To jest ciekawe: to jest niwelowanie różnicy i jej rozgrywanie. Taka dialektyczność czy aporetyczność montażu myślę że jest tutaj niesłychanie ważna. Niwelowanie różnicy społecznej, klasowej, więc mielibyśmy klasę, mielibyśmy płeć i w tej klasycznej triadzie byłaby jeszcze etniczność. I to jest coś, co chyba warto by było powiedzieć, bo to jest mniej widoczne w myśleniu o montażu w polu historii sztuki. Pojawia się, jeśli myślimy ewentualnie o sięganiu do kultur Afryki.

**KD:** Tak jak pokazywałam na początku.

**KS:** W takim polu się rzeczywiście pojawia. Ale ponieważ jesteśmy w Warszawie i w Polsce i mówimy też o myślicielce, która jest myślicielką funkcjonującą w polu intelektualnym tej części świata, a na wystawie Muzeum Warszawy jest inny, bardzo międzynarodowy i też o wielu tożsamościach – myśląc o tym autoportrecie...

**KD:** Przepraszam, że jeszcze ci przerwę, bo cały czas mówisz: Paryż, metropolia, gdzieś mógłby się Berlin pojawić, ale tak samo jest to doświadczenie miasta, które dotyczy Lwowa albo, jak na wystawie, Wilna. Więc też warto o tym pamiętać, że tu jest jednak jakaś różnica.

**KS:** Tak i to zupełnie inna wyprawa. Wilno jest niesłychanie w tym sensie niemetro-politalne nie tylko dlatego, że jest gdzieś na wschodzie, ale też ze względu na to w jaki sposób kształtuje się tam kultura miejska. To jest inna kultura miejska niż kultura Paryża z szybkim metrem. Vogel mówiła o tym, że to są to są peryferia kartoflane, pachnące kartoflami. Ale poza tą prowincjonalnością, rozgrywaniem kolejnej czy znoszeniem czy wygrywaniem kolejnej opozycji binarnej, którą montaż problematyzuje, czy wprowadza w jakiś taki dialektyczny ruch, czyli peryferia i centrum, to jak wspominałam ten montaż Vorobeichica „Gdzie jest Paryż?” z tym wjazdem słynnym z jego paryskiej książki, która też ma z kolei bardzo ekscytującą historię, ale z wjeżdżającym wózkiem, to tu jest nie tylko społeczna, krytyczna praca, ale także rozgrywanie tych opozycji centrum-peryferie. Vorobeichic w jednej ze swoich najświetniejszych fotoksiążek, w takim planie fotografii awangardowej, to jest oprócz Paryża książka o Wilnie. O Wilnie, która jest poświęcona żydowskiemu Wilnu. I to jest coś, co wydaje mi się żydowscy teoretycy montażu bardzo doceniali i wybijali jako znaczenie i funkcje montażu, czyli znoszenie różnicy etnicznej. Czy problematyzowanie, bo jak sobie państwo pomyślicie o typowym wizerunku przestrzeni żydowskiej, w ogóle w tradycji fotograficznej, bo mówimy przecież o historii fotografii i jesteśmy w Centrum Fotografii, jak się reprezentuje przestrzeń żydowską i postaci żydowskie.

Jest ta tradycja etnograficznej fotografii, która różne typy etniczne utrwała. Mamy też typową dokumentacyjną fotografię żydowską, która dokumentuje małe miasteczka i potem ona po I wojnie światowej przekształca się w fotografię fundraisingową. Na potrzeby społeczności żydowskiej w Europie, w Ameryce różne organizacje ślą pieniądze i fotografia jest narzędziem fundrasingowym. W związku z tym, to jest w zasadzie obraz przestrzeni żydowskiej, który mamy. I to nie jest tylko, że tak powiem, hetero obraz, ale także autoobraz społeczności żydowskiej. Wyobrażenia wschodniości. I mamy takiego modernistę Vorobeichica, który wraca do tej przestrzeni. I ona jest stawką tego. I to jest też stawka u Vogel, bo ona bardzo słabo te etniczne wątki podejmuje. Jak je podejmuje to w bardzo ciekawy sposób. Ograli to też artyści związani z grupą Artes, tacy jak bardziej znany Henryk Streng, po wojnie Marek Włodarski, czy tam od czasu wojny Marek Włodarski, i mniej znany, też wiele jego prac zaginęło, czyli Otto Hahn, w takiej zorganizowanej przez siebie wystawie „Sztuka prymitywów”, gdzie grają z obrazem tradycyjnej aszkenazyjskiej kultury jako kultury pierwotnej. I jedzie... powraca po studiach w Bauhausie, po doświadczeniach z Legerem, wraca Vorobeichic do Wilna i musi rozbić... to znaczy może fotografować Wilno, ale właśnie fotomontaż – i tu jakbyśmy wrócili do Moholy-Nagya. I ten fototekst, czyli pracowanie fotografią jako też typografią, Typophoto, pozwala mu zakwestionować pewne ramy reprezentacji żydowskości.

Więc on wraca jako już zmodernizowany artysta do przestrzeni, która jest własna i nie-własna. Jak mówiłaś w kilku momentach to jeszcze pomyślałam, że ta kategoria... ona jest po polsku jakaś mało operacyjna, czyli niesamowitości, „Unheimlichkeit”, czyli swojności-nieswojności, freudowska...

**KD:** Czyli niby coś rozpoznajemy, ale jednak to nas niepokoi, jest obce.

**KS:** Tak. Myślę, że to jest jeszcze taki efekt montażowy ważny i ten efekt uzyskuje Vorobeichic w swojej pracy o getcie wileńskim. Niestęchanie ciekawej, jednocześnie operującej stereotypem reprezentacyjnym, wizualnym i poprzez montaż i poprzez operowanie typografią podważający go. Tak że to jest jeszcze jedna ważna rzecz, to znaczy dekonstrukcja raczej, nie rekonstrukcja, obrazu mniejszości. Mówiłam o różnego typu wykluczeniach i myślę, że to jest jeszcze jeden, mniej w literaturze przedmiotu widziany efekt.

**KD:** To też bardzo uwrażliwia na to, żeby obserwować gesty montażowe, czy strategie, w określonych kontekstach, polach społecznych. Czasem się o tym zapomina. Ale teraz jeszcze bym chciała nawiązać do tego gestu interwencyjnego. A propos tego, czy ty widzisz w swojej praktyce badawczej, chyba tak należałoby powiedzieć, jakiś istotny aspekt montażowy? Czy wykorzystujesz w ogóle montaż?

**KS:** To jest strasznie fajnie pytanie, którego się nie spodziewałam. Myślę, że na dwa sposoby to funkcjonuje w mojej praktyce badawczej. Po pierwsze spróbowałam pracować montażowo, to znaczy napisać... montaż pozwala mi wychodzić poza tradycyjne akademickie dyskursy. Zostałam tu przedstawiona jako pani doktor, więc jako pani nie-doktor czasem próbowałam się z takimi formami montażowymi na różne sposoby w tekście. Trochę naiwnie, trochę nienaiwnie montując z różnych fragmentów tekstów, obrazów, cytatów, próbę zrozumienia na przykład czym był dla Vogel Paryż, żeby nie napisać takiego tradycyjnego tekstu „Vogel w Paryżu”, bo to straszna nuda, tylko spróbować się zmierzyć z tym. To była też praca archeologiczna, bo siedziałam przez dłuższy czas w archiwach paryskich próbując odtworzyć obrazy, które ona widziała. To znaczy postawiłam sobie zadanie: zobaczyć, co ona widziała. Trochę na przykład mi ułatwiają... było takie stowarzyszenie w Paryżu, które fotografowało wszystkie ulice, jak leci. Można to sprawdzić w Muzeum Historii Paryża, daje się te zdjęcia, każda ulica ma dokumentację fotograficzną. To jest świetna sprawa. Siedziałam też w archiwum filmowym próbując zobaczyć... ona chodziła do kina. Kino jako partner dialogu dla fotografa jest też bardzo ważne. Potem, w efekcie tego spróbowałam zmontować taki tekst, który... i to dla mnie jest dzisiaj w praktyce badawczej ważne: działanie montażu, który mówi o pęknięciach, to znaczy tych lukach, dziurach, pozwala je sproblematyzować. Czego nie wiem? Czyli jest filozofią niewiedzenia. Raczej jest manifestem filozofii niewiedzenia.

I to mi pozwala przejść do drugiej rzeczy, którą trochę poruszyłaś mówiąc o Strzemińskim. Do tego jak montaż jako metoda, ale też jako sposób badania i myślenia – słycać, że to jest trochę didi-bermanowskie – pozwala myśleć i pisać o Zagładzie. Ja się zajmuję akurat też wyrastającą z tego

Iwowskiego środowiska pisarką, jedną z trojga ocalałych współpracowników podziemnego archiwum getta Warszawy, intelektualistką Rachelą Auerbach, która z montażu uczyniła sposób opisu rzeczywistości Zagłady. Ona wyrasta z tego środowiska Iwowskiego, więc to nie jest przypadkowe, że to jest montaż. Ona w tym konkretnym środowisku artystycznym dokładnie jako krytyczka pisała. Mniej niż Vogel, ale pisała o artystach, robiła z nimi wywiady. Kiedy ona się znajduje w getcie warszawskim i czuje, że język się jej rozpada, jest bezradny wobec tego, co widzi codziennie na ulicy, ale też na przykład w tzw. szopie na cmentarzu żydowskim, gdzie w taki zupełnie kubistyczny sposób układają się trupy. Tak ona to widzi.

I odpowiedzią, którą ona znajduje jest montaż. I ten montaż – wtedy troszeczkę to jest inaczej niż Huberman o tym pisze, w tym sensie może coś mówię innego, oryginalnego, a nie tylko powtarzam – pozwala jej stworzyć coś, co można nazwać poetyką cięcia i to może zbliża ją trochę bardziej do Strzemińskiego w tym sensie. Otwiera się na ranę, na ranliwość. I to jedno montażowe cięcie, wydaje mi się, to jest jeszcze taki jeden efekt, o którym warto pamiętać.

KD: Bardzo mi się spodobało, że powiedziałaś jednocześnie o tym własnym dystansie do swojego stanowiska jako badaczki, to jest mi bardzo bliskie akurat, a z drugiej strony też o związku montażu z pewnym poczuciem niemożności wyartykułowania jakiegoś doświadczenia, wydaje mi się że też byłoby to adekwatne.

Dziękuję.