

Anna Kędziora

Dopowiadam drugą połowę



HISTORIE (NIE TYLKO) RODZINNE

Dopowiadam drugą połowę

Z Anną Kędziorą, pochodzącą z Konina absolwentką poznańskiej anglistyki oraz absolwentką fotografii na Wydziale Komunikacji Multimedialnej na poznańskiej ASP, doktorantką i wykładowcą Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu uprawiającą fotografię kreatywną w kontekście społecznym – rozmawia Krzysztof Szymoniak

– Tę rozmowę prowadzimy 26 marca 2013 roku w nietypowym, jak na serię *Fotografowie Wielkopolski*, miejscu. Spotkaliśmy się bowiem w Collegium Novum, czyli w budynku, gdzie wiele lat temu ja studiowałam polonistykę, a nieco później ty studiowałaś filologię angielską. Seria, do której Cię zaprosiliśmy, obfituje w nazwiska, za którymi stoi przynajmniej 20, a nawet 30 lat dorobku fotograficznego. Ty jesteś ciągle jeszcze osobą na tyle młodą, że trudno chyba twój dorobek artystyczny liczyć w dziesiątkach lat.

– Mój świadomy kontakt z fotografią rozpoczął się w połowie liceum, czyli w latach 1998 i 1999. Wtedy właśnie zaczęłam eksperymentować z pejzażem. Wcześniej fotografię traktowałam jako rodzaj dziennika lub dokumentacji. Moje eksperymenty oraz intensywne poszukiwania trwały do matury i przez trzy lata pierwszych studiów. W roku 2004 rozpoczęłam studia fotograficzne na poznańskiej ASP i tym samym mój kontakt z fotografią przeszedł na inny etap. Od tego momentu działalność fotograficznej było dużo więcej i oczywiście została ona podporządkowana innym, niż do tej pory, celom.

– Pamiętasz, czego poszukiwałaś na tej drodze w czasach licealnych?

– To było poszukiwanie nietypowej aury, próby pokazywania rzeczywistości poprzez budowanie nastrojów, ale zawsze z wykorzystaniem typowo fotograficznych środków wyrazu. Nie było to więc myślenie bliskie piktoriali-

zmowi i budowanie nastroju poprzez upodabnianie obrazów do malarstwa. Była to forma czysto fotograficzna, ale z dużą dawką melancholii. W pewnym momencie fascynowało mnie miasto w całej swojej tkance. Jeżeli więc był to Konin, to zajmowały mnie blokowiska i wszechobecny beton.

– Fotografia odciągała cię w jakikolwiek sposób od zwyczajowych, stadnych zajęć i fascynacji typowych dla świata nastolatków? Czyniła cię, w dobrym znaczeniu tego słowa, indywidualistką?

– Pewnie nie odczuwałam tego w ten sposób, bo miałam wówczas wielu znajomych, którzy interesowali się kinem, teatrem i muzyką. Otaczali mnie zatem w dużej części właśnie indywidualiści, którzy stanowili moje naturalne środowisko. Niemniej faktem jest, że moje zainteresowania poszły ewidentnie w stronę działań wizualnych, a nie na przykład w stronę teatru czy muzyki. Do tej pory w moim życiu obraz dominuje nad muzyką.

– W tym momencie trzeba przypomnieć, że twoje zainteresowania fotografią nie wzięły się z jakiejś niewypowiedzianej tęsknoty do obrazów, ale z doświadczeń domu rodzinnego, gdzie za sprawą twojego ojca fotografia była stale obecna.

– W naszym domu, jak tylko sięgam pamięcią, zawsze były jakieś strefy tajemnicy, zakazane dla dziecka. Przede wszystkim było to pomieszczenie z czerwonymi kuwetami



SUMMER BEACH

i z czerwonym światłem w środku. Potem dowiedziałam się, że to ciemnia. Czasem wolno było mi tam zaglądać. W każdym razie fotografowanie było u nas czynnością, która stale towarzyszyła nam, jako rodzinie, byłam więc dzieckiem nie tylko systematycznie obfotografowywanym, ale i oswojonym ze światem fotografii analogowej. Miałam też swoje ulubione albumy wypełnione odbitkami, do których uwielbiałam wracać. Swoistym spektaklem magii były też dla mnie domowe pokazy slajdów, które oglądałam za pośrednictwem małego, dziecięcego rzutnik. To sprawiało, że nie tylko bawiłam się fotografią, ale też nieustannie ją przyswajałam. Potem, gdy już podróżowałam z tatą, kiedy obserwowałam jego aktywność fotograficzną, a po powrocie do domu oglądałam pokazy slajdów, poczułam, że chcę sama się tym zająć. Tata, widząc moje szczere zainteresowanie tym światem, nie tylko wprowadzał mnie w tajniki technologii, ale też krok po kroku podsuwał mi kolejne aparaty fotograficzne. W ten sposób zaczęłam się rozwijać, a moje zainteresowanie zaczynało się kształtować i ewoluować nie tyle w stronę dokumentowania zdarzeń z podróży, co raczej w stronę poszukiwania wyjątkowych elementów rzeczywistości. Chciałam, żeby moje fotografie były nie tylko zapisem dokumentalnym, ale przede wszystkim subiektywnym spojrzeniem i twórczym opisem rzeczywistości.

– Rodzaj sprzętu fotograficznego, którym dysponowałaś w młodości, determinował w jakikolwiek sposób efekty twoich działań?

– Niewątpliwie tak. Zacznijmy od anegdoty: gdy byłam bardzo mała, tata wręczał mi zazwyczaj puste, skórzane futerały, a ja nosiłam je (lub ciągnęłam po ziemi za sobą) święcie przekonana, że jestem w posiadaniu aparatu fotograficznego. Nieco później miałam już kontakt z Zenitem i Praktyką, a że sama pracowałam głównie na kompaktach, szybko doszłam do wniosku, że potrzebuję bardziej manualnego aparatu. Tata podsuwał mi coraz bardziej zaawansowane narzędzia, a ja mogłam poszukiwać tego, co brało się z mojej wrażliwości i co domagało się uze-

wnętrznienia w postaci obrazu fotograficznego. A ponieważ zacząłam fotografować w okresie, kiedy aparaty cyfrowe były jeszcze bardzo drogie, to ciągle bardziej opłacało się pracować w ciemni i na sprzęcie analogowym. W efekcie mogłam pod okiem taty poznawać i doskonalić swoje umiejętności, później do pewnych spraw zaczęłam dochodzić już sama, odbyłam także kurs fotograficzny. Ta rodzinna edukacja fotograficzna okazała się bardzo istotna. Pamiętam jednak, że dosyć wcześnie zaczęłam się buntować przeciw regularnemu trybowi przyswajania wiedzy i postanowiłam odrzucić rodzicielską kuratelę, aby pójść własną drogą, na której – jak sądziłam – czekały mnie fascynujące eksperymenty fotograficzne.

– Jak dzisiaj wspominasz tamten okres?

– Bardzo dobrze. Przede wszystkim dlatego, że wszystko to odbywało się w bezstresowej raczej atmosferze, a poza tym moja mama, która amatorsko tkła gobeliny, także mocno popychała mnie w kierunku sztuki. Wtedy jeszcze fotografia nie była tak mocno ugruntowana we mnie, ale normą stało się ogólne obycie ze sztuką, także z pozakonińskimi galeriami, czy muzeami, gdzie chodziło się na wernisaże i spotkania z artystami. To się doskonale łączyło z fotograficzną pasją mojego taty.

– Kiedy nastąpił u ciebie przełom w podejściu do fotografii, jako środka wyrazu artystycznego?

– Działo się to w czasie, gdy kończyłam liceum i zaczynałam studia na poznańskiej anglistyce. Brałam wówczas udział w warsztatach fotograficznych, na których bywali ważni i wtedy już znani twórcy reportażu: Zygmuntowicz, Krassowski, Forecki. Uczylam się od nich warsztatu, skupiając się na problematyce reportażu fotograficznego, ale jednocześnie już wtedy coraz bardziej interesowała mnie fotografia inscenizowanej i kreatywna. Prawdą jest, że zawsze fascynowała mnie wrażliwość fotoreporterów, z jaką oglądają świat, i dlatego moje pierwsze próby z reportażem pod ich okiem były na pewno dla mnie bardzo



HISTORIE (NIE TYLKO) RODZINNE

wartościowe. Już wtedy, kończąc liceum, bardzo chciałam rozpocząć studia fotograficzne, ale głos rozsądku podpowiadał mi, że należy jednak zacząć od czegoś bardziej konkretnego. Stąd wybór padł na filologię angielską. Regularna edukacja fotograficzna pojawiła się nieco później, ale nie żałuję takiego właśnie wyboru, bo dzisiaj te dwa kierunki doskonale splatają się i w mojej twórczości, i w moim życiu zawodowym. Dzięki temu, że na studia fotograficzne poszłam trzy lata po maturze, zyskałam czas, aby okrzepnąć w swoich poglądach, aby dojrzeć. Teraz wiem, że to była słuszna decyzja.

– Trafiłaś z Konina do Poznania, skupiłaś się na gramatyce i literaturze angielskiej, ale najpewniej nie zarzuciłaś aktywności fotograficznej. Czym Poznań w tej materii różnił się od Konina?

– Przed wszystkim dostępnością wystaw i bogactwem środowiska. Poza tym, będąc już tu, mogłam zacząć bywać na ASP, mogłam podglądać życie tej uczelni. A przecież organizowano też konsultacje, drzwi otwarte... wszystko to stanowiło dla mnie sporą wartość. Jednocześnie zdałam sobie wtedy sprawę, że najlepiej fotografuje mi się w Koninie. Jeżeli nawet Konin nie występował na moich zdjęciach, to właśnie tam była ta specyficzna aura, która pozwalała mi się wyciszyć, tam były moje ulubione lasy i blokowiska, choć niemal takie same lasy i blokowiska oferuje Poznań. Tak jest zresztą do dzisiaj. Konin przyciąga mnie jako miejsce, gdzie dobrze mi się pracuje nad fotografią twórczą.

– Przygotowania do studiów artystycznych to także poszerzenie horyzontów. Na przykład w obrębie historii fotografii.

– Owszem, dosyć mocno się wtedy doksztalałam z historii fotografii. I nie tylko dlatego, że było to potrzebne na egzamin wstępny. Ta wiedza naprawdę rozbudzała wyobraźnię i świadomość. Poza tym robiłam bardzo różne rzeczy. Z jednej strony eksperymentowałam z pejza-

żem, a z drugiej strony interesowałam się tkanką miejską. W którymś momencie zaczęłam też myśleć o fotografii jako budowaniu rzeczywistości. Już wtedy rzeczywistości nie obserwowałam i nie przetwarzałam, ale starałam się ją kreować. Z tego okresu pochodzi seria portretów, nad którymi pracowałam w Poznaniu z moją przyjaciółką. Wtedy też powstawał cykl *Alter Ego*, a w ramach tego cyklu powstało zdjęcie, które było w pewnym stopniu kadrem przełomowym i dostało pierwszą nagrodę na konkursie fotografii portretowej w Trzciance.

– Przypomnijmy zatem, że był to rok 2004, a twoją pracę *Alter Ego I* oceniali wówczas Tomek Sikora, Leonard Karpiłowski i Andrzej Biegowski.

– Za sprawą tego zdjęcia wiele się zmieniło w moim myśleniu o fotografii. Było też doceniane, gdy – kontynuując jeszcze studia filologiczne – rozpoczęłam już równoległe studia fotograficzne. Ten jeden obraz uzmysłowił mi, że powinnam jak najwięcej konstruować przed obiektywem poszukując miejsc, które mnie inspirowały i które dopełniałam swoją narracją.

– Czyli nie pozostawiałaś przypadkowi tego, co może znaleźć się w kadrze.

– Podejmowałam coraz więcej decyzji w tym zakresie. Oczywiście przez długi czas studiów na ASP byłam związana z fotografią dokumentalną, ale nawet tematy mocno przesiąknięte kontekstami społecznymi starałam się rozwijać poprzez własną kreację, a nawet zdecydowanie inscenizować. Obecność w pracowni dokumentu profesora Piotra Chojnackiego była obowiązkowa, ale dla mnie akurat czas poświęcony tym sprawom był czasem niezwykle twórczym. Potem, kiedy można było już dokonywać wyboru pracowni, pracownia dokumentu została u mnie na liście priorytetów. A rozmowy z profesorem Chojnackim były o tyle niesamowite, że zaczynały się od naszego projektu czy pomysłu, a potem zataczały szerokie kręgi i – dodatkowo – pozwalały nam uzmysłwić sobie, w jaki



HISTORIE (NIE TYLKO) RODZINNE

sposób dochodzimy do określonych wniosków, budując nasze prace. Dla mnie wtedy było bardzo ważne to, co teraz sama próbuję przekazywać studentom, jak fotografia dokumentalna wspaniale potrafi uwrażliwić nas na kontakt z rzeczywistością, ukierunkować nas na poznanie.

– Fotograf świadomie pracujący w dokumencie nie jest tylko obserwatorem rzeczywistości?

– Ktoś taki zaczyna od obserwacji, ale także analizuje, poznaje, poszukuje, zgłębia temat często zanim jeszcze podejdziesz do realizacji projektu. Stąd też te nasze spotkania z ludźmi, miejscami lub wydarzeniami, które będziemy dokumentować, zawsze stają się naszym bogactwem, bagażem doświadczeń i ważnym dorobkiem. Dlatego uważam, że każdemu fotografującemu przydaje się dobry trening na obszarze dokumentu, taki jak mój pod okiem profesora Chojnackiego.

– Na jakiej materii pracował wtedy profesor Chojnacki?

– To była fotografia głęboko przemyślana, fotografia bliska ludziom i bliska światu, ale i bardzo bliska filozoficznemu spojrzeniu na dokument fotograficzny.

– Co jeszcze dały ci te studia?

– Oprócz ważnego kontaktu z wieloma pedagogami, których nie da się niczym zastąpić, studia fotograficzne dały mi przede wszystkim uczucie pokory. Dzięki nim mogłam umiejscowić siebie i swoją twórczość w szerokim kontekście. I chodzi tutaj nie tylko o zajęcia z historii fotografii czy poznanie współczesnych trendów w fotografii, chodzi także o pogłębiony sens rozmowy, o dochodzenie do świadomości na temat tego, jak w podobnych sytuacjach radzili sobie inni fotografowie. Poznając to, co i jak przede mną zrobili inni, mogłam zrozumieć własne nawiązania do przeszłości. To była świetna sprawa, ponieważ zrozumiałam, jak dużo już zostało wykonane,

jak bardzo i w jakim stopniu moje prace zawsze będą się odnosiły do czegoś, co już było, a czego ja sobie nawet nie uświadamiam. Na końcu, w związku z uczuciem pokory, pojawia się refleksja, że tak naprawdę moja twórczość jest zaledwie małym wycinkiem bardzo bogatej rzeczywistości. A skoro tak, to trzeba mieć do tego wszystkiego dystans.

– Ten poziom świadomości da się jakoś praktycznie przenieść na własną działalność fotograficzną?

– Na swoim przypadku mogę stwierdzić, że dzięki tej świadomości zaczęłam dostrzegać kontrast między sobą, czy innymi osobami studiującymi na ASP, a uzdolnionymi pasjonatami, którzy nigdy nie przeszli tego rodzaju mentalnego treningu w zakresie porządkowania wiedzy o fotografii. Zdarza się, że brakuje im tego uczucia pokory i lekkiego choćby dystansu do własnej twórczości.

– Gdyby konsekwentnie pójść tym tropem, to na końcu można by porzucić fotografię, bo... wszystko już było?

– To, że wszystko już było wcale nie znaczy, że nie mamy podejmować własnych prób, bo przecież każdy twórca wnosi do świata sztuki coś nowego, indywidualnego. Nawet jeżeli uprawiamy w fotografii czysty reportaż, albo czysty dokument społeczny, to jednak zawsze tymi kadrami opowiadamy coś o sobie. W fotografii nie istnieje czysty obiektywizm, czy tego chcemy, czy nie. I jeszcze jedno – nawet z tego samego, niemal identycznego pomysłu dwie różne osoby niemal zawsze zrealizują dwie różne opowieści fotograficzne.

– A zatem: brak świadomości ogranicza, ale czy nadmiar samoświadomości nie zawęży pola spełnienia artystycznego?

– Samoświadomość ma swoje dobre i złe strony. Ona niewątpliwie powoduje budzenie się całej masy wątpliwości.



HISTORIE (NIE TYLKO) RODZINNE

Stąd też bierze się zapewne dystans wobec siebie, swoich idei i swojego warsztatu. Za tym przychodzi niepewność: idę w dobrym kierunku? oraz: czy to, co robię, ma sens? Dlatego też osoby, które nie mają tego typu wątpliwości, które nie poszukują, nie konfrontują się z istniejącymi już dziełami, mogą czuć się wolne, a w tym, co robią, nieobarczone jakąkolwiek odpowiedzialnością. Jeżeli jednak ktoś taki jak ja, kto został już wyedukowany i uświadomiony, chciałby wrócić do punktu wyjścia, do poziomu nieświadomości, to musi dojść do wniosku, że tej sprawy nie da się cofnąć. Samokrytycyzmu nie można się oduczyć, bo to jest ważna część mojego warsztatu.

– I tak właśnie myślę o tobie, kiedy oglądam twoje fotografie, twoje cykle fotograficzne. Patrzę na nie, analizuję, badam sercem romantyka i szkiełkiem oświeconego sceptyka i co mi wychodzi? Wychodzi mi, że ty, w twoich pracach nie buzuje bezrefleksyjny spontan, że one są świetnie poukładane, że jesteś autorką obrazów, które mnie pociągają swoją emocjonalnością, ale i przebijającym od spodu namysłem filozofa.

– Tego też nauczyła mnie nasza uczelnia, żeby twórczość wychodziła od myśli, od idei, która następnie zostaje rozwinięta w konkretnej realizacji. Oczywiście zawsze może się zdarzyć, że artysta idzie w złym kierunku, że tworzy konteksty, które tak naprawdę nie istnieją. Ale po to właśnie prowadzone są na uczelni zajęcia oparte o dyskusje, aby nie błądzić, żeby konstruować własne historie wizualne w oparciu o głęboko przemyślany koncept.

– Co pokazałaś na dyplomie licencjackim?

– Pokazałam fotografie, które były trochę uwikłane w instalacje. Za instalację posłużyły mi bardzo obecnie rozpowszechnione meble i przedmioty z sieci IKEA, na których prezentowałam przetworzone fotografie ze starych albumów rodzinnych. Miały one w zamyśle prezentować uni-

wersalność wielu doświadczeń rodzinnych. W ten sposób tę albumową przeszłość sprzedawałam razem z meblami. Sprzedawałam wspomnienia z etapów historii rodziny, które powtarzają się w każdym niemal albumie. Mam na myśli takie zdarzenia jak ślub, narodziny, chrzest, pierwsza komunia, wycieczki, pierwszy rower lub samochód. Ponieważ korzystałam z albumów, które powstawały w epoce fotografii analogowej, kiedy wytwarzanie obrazów nie było ani proste, ani tanie, to i poszczególne kadry z tych albumów obejmowały przede wszystkim te kluczowe momenty życia rodziny.

– Dzisiaj, po paru latach od tamtego pokazu dyplomowego, czujesz satysfakcję z realizacji tego konkretnego pomysłu?

– Ten pomysł zapewne mógłby się jeszcze rozwijać, ale za udane uważam połączenie uniwersalnych historii rodzinnych z coraz bardziej uniwersalnymi meblami i przedmiotami codziennego użytku oraz ideą konsumpcji naszej własnej przeszłości.

– Licencjat obroniłaś w roku 2007, a dwa lata później pokazałaś dyplom magisterski. Co to było?

– Dyplom magisterski, czyli *Paradise Garden*, był kompletnie inny. On był całkowitym odejściem od tego, co robiłam wcześniej. Z jednej strony był krokiem ku temu, czym teraz chcę się zajmować, a z drugiej strony był jednak działaniem jak do tej pory dla mnie nietypowym. Po raz pierwszy stworzyłam przed kamerą coś całkowicie od zera. Wcześniejsze moje inscenizacje (w zasadzie pół-inscenizacje) były reakcją na istniejące już otoczenie lub na zachodzące tam sytuacje. Tym razem wykreowałam mikroświaty, fotografując rośliny w otoczonych szkłem kulach wodnych. To był mój rajski ogród zamknięty w kształcie doskonałym, ogród do którego tęsknimy, ale który na tych obrazach był jednak niedostępny innym doznaniom niż tylko wzrokowym. Głównym bohaterem tego cyklu były rośliny. Pracowało mi się z nimi fantastycznie.



PARADISE GARDEN

Te obrazy mogą się wydawać dosyć nierealne, a faktycznie wszystko tam jest realne: szklana kula, woda, rośliny, nawet odbicia i załamania światła. To samo można było zrobić cyfrowo, wyłącznie na ekranie komputera, ale nie o to mi chodziło. Fotografowałam prawdziwe obiekty, a całe to doświadczenia powstawania obrazów z rajskiego ogrodu było niesamowitym przeżyciem, nie do końca przekładalnym na język wizualny. Od osób, z którymi o tych obrazach rozmawiałam, wiem, że potrafią one wywoływać emocje, inicjować rozmowy.

– Możesz zdradzić, co spowodowało, że ponownie trafiłaś do poznańskiego Uniwersytetu Artystycznego, ale już jako wykładowca?

– Najpierw zostałam zaproszona do współpracy z profesorem Krzysztofem J. Baranowskim rok po zakończeniu studiów. To było wielkie wyzwanie, ale równocześnie też był to ważny czas dla mnie. Wcześniej, na innej uczelni, miałam już kontakt dydaktyczny ze studentami poprzez lektorat z języka angielskiego, ale praca na Uniwersytecie jest zupełnie innym doświadczeniem. Mam codzienny kontakt z profesorami, z którymi zasiadam teraz po tej samej stronie stołu do konsultacji, a poza tym fascynujący obowiązek dydaktyczny, czyli spotkania i rozmowy z grupą inteligentnych, świetnie myślących i bardzo ciekawie fotografujących młodych ludzi. Potem pojawiła się możliwość kontynuowania współpracy z Uniwersytetem Artystycznym, pojawiły się inne także możliwości prowadzenia zajęć w obrębie sztuki fotograficznej.

– A czego uczysz?

– Wszystko zaczyna się od jakiegoś konkretnego przedmiotu z siatki programowej studiów na danej uczelni, ale zawsze potem staram się uwrażliwiać studentów na sprawy i rzeczy, które dzieją się w danym obszarze, w tym wypadku na przykład może to dotyczyć fotografii reklamowej czy fotografii dokumentalnej. Rozbudzam w nich ciekawość, pokazuję dużo obrazów fotograficznych,

w tym prace, które na stałe weszły do historii fotografii, oraz te, które są przejawem nowych trendów. Próbuję z nimi dyskutować na tematy podejmowane w tych pracach, a jednocześnie zachęcać do poszukiwań na własną rękę. Przy tym nie zaniedbuję tego, co nazywa się ciekawością świata, krytycznym spojrzeniem i umiejętnością analizowania. Mam za sobą także doświadczenia z zakresu edukacji fotograficznej, ale realizowanej poza uczelnią, poza instytucją artystyczną. To przede wszystkim współpraca z galerią Wieża Ciśnień w Koninie, która zaowocowała moimi wykładami w paru innych miejscach. Te wykłady adresowane są do publiczności w różnym wieku, z różnym bagażem doświadczeń i na różnym poziomie ewentualnej sprawności fotograficznej. Wielu uczestników tych spotkań w ogóle nie fotografuje, a tylko interesuje się fotografią i chce o tym rozmawiać.

– Wszechobecność obrazu fotograficznego w mediach i w przestrzeni publicznej, banalna łatwość rejestracji obrazu na wszystkich możliwych podręcznych nośnikach sprawia, że chyba nie jest łatwo skierować uwagę tych osób na jeden ważny kadr, na jedną pogłębioną refleksję okołofotograficzną.

– Nadmiar obrazów i to, że fotografia została bardzo mocno zawładnięta przez reklamę sprawia, że przestajemy ufać obrazowi fotograficznemu, przestajemy postrzegać fotografię jako medium wiarygodne. Coraz częściej przez to, że fotografia została wciągnięta w tę całą maszynę reklamową, mówi się i uważa, że fotografia kłamie. A skoro kłamie, to nie chcemy mieć z nią wiele wspólnego. Stąd znieczulenie na obrazy fotograficzne, które atakują nas z reklam. A ten filtr obrony przed kłamstwem fotografii przenosi się z reklam na fotografię jako sztukę obrazowania. Dlatego też moje działania edukacyjne skierowane do amatorów mają, między innymi, przywracać fotografii jej właściwy wymiar. Dzięki tej aktywności mogę trafić do osób, które chcą poszukiwać, chcą rozmawiać i chcą odnaleźć sens w fotografii, która zawiera głębszy przekaz, która jest komentarzem, refleksją.



PARADISE GARDEN

– Dwa razy miałem przyjemność uczestniczyć w twoich wykładach. Jeden dotyczył problemu fotografii dziecięcej, a drugi fotografujących kobiet. W obu przypadkach odniosłem wrażenie, że pięknie i sprawnie porządkujesz rzeczywistość w obrębie tych zagadnień, przynajmniej na poziomie faktografii. **To jest ich zdecydowana zaleta. A poza tym wyprawy do krainy historii fotografii są po prostu bardzo interesujące.**

– Dzięki udanej współpracy z Robertem Brzęckim, kuratorem konińskiej Wieży Ciśnień, gdzie realizowałam swoje projekty edukacyjne, doszłam do tego, że każdy z tych wykładów, przy całej swobodzie prezentacji, jest materia wyraźnie uporządkowaną. Kiedyś sama poszukiwałam takiego uporządkowania, bo było mi ono zwyczajnie potrzebne, a teraz mogę z dużą przyjemnością poruszać się po tym samym terenie, ale już z myślą o widzach i słuchaczach, do których kieruję swoje wystąpienie.

– **Stąd mój wniosek, że należysz do tej grupy młodych, zdolnych i kompetentnych nauczycieli akademickich, którzy w swojej pracy kultywują najlepsze wzory, a z fotografii i edukacji fotograficznej uczynili autentyczną pasję.**

– Ważne dla mnie jest i to, aby moje wykłady prezentować przystępnym językiem. Wiem, jak łatwo jest stworzyć tekst całkowicie hermetyczny, a tym samym dostępny tylko dla wąskich grup odbiorców, dlatego sama narzucam sobie rygory przystępności adresowanej do środowisk egalitarnych, bo fotografia jest w końcu medium bardzo otwartym na ludzi i w sumie bardzo uniwersalnym.

– **Mówiąc krótko, nie katujesz swoich odbiorców metajęzykiem, specjalistycznym żargonem, a wręcz pozwalasz sobie (przy pełnej kompetencji i precyzyjnym przygotowaniu) na rodzaj swobody, typu *fotografia od podstaw*. Tutaj warto jednak przypomnieć, że czym innym jest popularyzacja wiedzy z zakresu**

historii fotografii, a czym innym jest badawcze zgłębianie zagadnienia (np. *fotografowanie dzieci* albo *fotografujące kobiety*), gdy przestają być anonimowym uczestnikiem spotkania czy rozmowy, a zaczynają być świadomym poszukiwaczem wiedzy i prawdy.

– Dlatego też w moim zamyśle wykłady te są punktem startowym dla osób poszukujących i zainteresowanych. Punktem na tyle atrakcyjnym i jednocześnie merytorycznie przystępnym, aby zachęcić do dalszych, własnych już badań. Staram się więc łączyć ideę popularyzacji wiedzy z ideą zachęty do samodzielnej aktywności intelektualnej.

– **To teraz, skoro już wiemy, skąd przychodzisz i dokąd zmierzasz, spróbujmy jeszcze ustalić, że – z mojego przynajmniej punktu widzenia – jesteś dobrze rokującym nauczycielem akademickim i świetnie rozwijającym się fotografem. To jest ten moment, kiedy twój, właśnie realizowany doktorat artystyczny z fotografii, staje się jednocześnie formą twojego spełnienia artystycznego.**

– To jest ta szczęśliwa sytuacja, że mogę łączyć jedno z drugim, ale przy okazji chciałabym, żeby praca teoretyczna towarzysząca wystawie doktorskiej była zaczątkiem czegoś, co wykorzystam w pracy ze studentami, pracy mającej uwrażliwić ich na wielowymiarowość kontaktu z naturą, która wcale nie musi być czystym pejzażem. Z drugiej strony te ich działania wcale nie muszą być silnie politycznie nacechowanymi działaniami ekologicznymi. Istotne jest, aby zwrócić uwagę młodych ludzi na to, że warto ze swoją twórczością wychodzić do świata, zamiast – co zdarza się młodym ludziom nader często – nieustannie to oko twórczości zwracać na siebie. To otwarcie na świat, to zainteresowanie naturą i człowiekiem zanurzonym w naturze, szczególnie dobrze widoczne jest u artystów skandynawskich. To jest dla mnie jeden z takich możliwych punktów odniesienia, jeżeli chodzi o moje własne poszukiwania.



SILENT SPRING

– Czego zatem możemy spodziewać po twojej wystawie doktorskiej? Uchyliś rąbka tajemnicy?

– Skupiam się na wielowymiarowości konfrontacji twórcy z naturą. Kluczową częścią wystawy będzie fotografia, natomiast bardzo ważnym elementem będzie także cały proces powstawania tych zdjęć, doświadczanie relacji z naturą podczas pracy w konkretnych miejscach.

– Wspominałaś, że inspirują cię prace twórców skandynawskich.

– Tak, ale nie tylko. To przede wszystkim osoby, które na różny sposób podchodzą do natury i w różny sposób oddają jej głos. Moją wielką inspiracją jest **Ruud van Empel**, który tworzy fotografie dzieci. Fascynuje mnie przede wszystkim jego stosunek do natury, jak bardzo dynamicznie konstruuje te obrazy, oddzielnie fotografując poszczególne elementy przyrody. Fotografuje więc naturę w małych detalach (liście, kwiaty), a potem układa z nich wielkie scenografie. Posługuje się naturą całkowicie selektywnie i od początku do końca steruje jej obrazem. Z kolei całkowitą odwrotnością jest to, co robi **Tim Knowles**, a szczególnie rysunki wykonywane przez drzewa (*tree drawings*), które prezentuje na swoich pracach. Głównym produktem jego współpracy z naturą są właśnie te rysunki. Mocuje ołówki na gałęziach drzew, a potem pod te gałęzie ustawia sztalugi z kartonami lub blejtrami. Wiatr, poruszając gałęziami, uruchamia proces twórczy. Efekty zawsze są bardzo konkretne, a niekiedy także bardzo piękne. Tutaj aż prosi się przypomnienie słów Talbota o tym, że fotografia jest ołówkiem natury... Istotne jest dla mnie także to, co robi **Ilkka Halso** w swoich fotografiach, które częściowo są fotografiami instalacji powstających w naturze. Reszta jest efektem edycji i działań na poziomie grafiki komputerowej. Te obrazy tworzą cykle *Muzeum natury* i *Restauracja*. W tym momencie natura traktowana jest jako obiekt zagrożony, który musimy podtrzymywać przy życiu, a nawet restaurować, czyli traktować jako obiekt muzealny, odchodzący w przeszłość. To kilka postaw

bardzo różnych, ale w szerszym kontekście dotyczących tego, czym się zajmuję i co mnie teraz bardzo mocno pochłania.

– A ty, w stosunku do nich, idziesz dalej, czy tylko odwołujesz się do ich koncepcji?

– Te prace są dla mnie przede wszystkim inspiracją intelektualną, co na etapie moich realizacji z projektem doktorskim jest sytuacją ze wszech miar pożądaną. Dzięki temu, że znam dorobek wspomnianych przed chwilą fotografów, moje prace nie powstają w izolacji. Wiem, że tworzę w takiej płaszczyźnie, na której powstało już mnóstwo prac, a mój głos jest tutaj jednym z wielu. Przyrównałabym swoją sytuację do kogoś, kto bada cudze zdania, pobiera z nich pojedyncze słowa, a potem układa z tych słów własne historie. W ostateczności każdy z nas stając za aparatem i w obliczu natury i tak zawsze będzie działał nieco inaczej. Moja praca magisterska była mikrokosmosem w kontakcie z naturą, ale jedna z wcześniejszych moich prac, czyli *Silent Spring*, była już ewidentnie działaniem wokół tego, jak ja, jako twórca, a także jako zwykły człowiek odciskam się na tkance natury. Pokazałam w tej pracy niemy krzyk natury duszonej pod cywilizacją. I nawet nie symbolicznie, ale wręcz bardzo materialnie, bo przecież fragmenty wykorzystanej przeze mnie natury, zawinięte wtedy w folię, przez chwilę się pod nią dusiły.

– Świadczy to o tym, że ty faktycznie rzadko kierujesz oko sztuki na samą siebie, że jesteś głęboko, namacalnie wręcz powiązana z naturą, ku której zazwyczaj kierujesz swoją kamerę. Czyli, idąc dalej, to o czym rozmawiasz ze studentami, jest zgodne z tym, co można nazwać twoją codzienną praktyką fotograficzną. W tym, co robisz i co mówisz, jesteś uczciwa. Bardzo lubię takie postawy.

– No tak, ale w tej chwili można sięgnąć do projektu *Anna Kędziora*, który na pierwszy rzut oka jest ewidentnie egocentryczny.



ANNA KĘDZIORA

– Zatem wyjaśnijmy jego genezę.

– Ten projekt bierze początek od chwilowego skupienia się na sobie, ale potem bardzo szybko ewoluował na zewnątrz. Fotografie wchodzące w skład tego cyklu są elementem końcowym, są zwieńczeniem działań ogniskujących się wokół wielu różnych kobiet, które nazywają się Anna Kędziora. Jest to kolejna praca, w której równie ważny jest sam proces jej powstawania, gdyż wymagała ona ode mnie sporej organizacji logistycznej. Musiałam te kobiety odnaleźć, skontaktować się z nimi, przekazać im przyświecającą mi ideę, a potem jeździć do nich, ustalać warunki współpracy i w końcu ustawiać aparat w wybranych wspólnie miejscach i dokonywać rejestracji obrazów, na których wcale nie jestem elementem dominującym. Tak więc w tym przypadku mogę świadomie użyć słowa projekt, bo nie była to tylko praca fotograficzna.

– Osobom niezorientowanym wyjaśnijmy, że cykl Anna Kędziora jest cyklem obrazów fotograficznych, na których umieściłaś siebie obok innych kobiet, które nazywają się Anna Kędziora i które istnieją jako niezależne byty.

– Pomysł, aby pojawiać się razem z tymi kobietami na zdjęciach jest ideą kluczową, bo ja ich nie zastępuję, nie podmieniam, jak robi to **Dita Pepe** w swoich inscenizacjach zdjęć rodzinnych [kolejny zestaw prac do obejrzenia w Internecie; przypis K. Sz.], na których fizycznie wchodzi w rolę wybranych przez siebie bohaterek – matek, córek czy żon. Postanowiłam pojawić się w swoich pracach równoległe obok kobiet o nazwisku Anna Kędziora, z którymi na tych zdjęciach nie podtrzymuję kontaktu wzrokowego, nie działam razem, nie współpracuję. W tym świecie każda z nas funkcjonuje osobno, chociaż przez chwilę może stanąć obok i pojawić się na tym samym kawałku świata. Działamy, istniejemy jako byty równoległe. Przy okazji zależało mi na stworzeniu na tych zdjęciach pewnego nienaturalnego napięcia, bo w każdym z tych kadrów pojawia się tylko my, czyli ja i jedna z moich bohaterek, zawsze

inna. Każda z nas robi coś innego, bo każda z nich zostaje sfotografowana w innej sytuacji zawodowej, prywatnej lub edukacyjnej. Między nami nie ma żadnego kontaktu, jesteśmy nawet zwrócone w różnych kierunkach i zajmujemy się czymś innym. Dlatego też to napięcie, o którym mówię, było wizualizacją tego, co faktycznie następowало, co się z nami rzeczywiście działo. Spotykałyśmy się, nie znając się wcześniej zupełnie, a potem spędzałyśmy z sobą parę godzin, ale tylko na potrzeby tego konkretnego projektu. Ani przedtem, ani potem nic nas już nie łączyło, więc to spotkanie zarejestrowane na fotografii jest jedynym momentem naszego zetknięcia i nie ma nic wspólnego z jakąkolwiek formą zbliżenia czy zaprzyjaźniania się. Na chwilę pojawiajemy się razem w tym jednym kadrze, gdyż to ja nagle pojawiłam się na krótką chwilę w ich życiu.

– Ten cykl uświadomił mi po raz kolejny, że podobne imię i nazwisko wynika tylko z pewnej konwencji, czy umowy społecznej, ale poza tym nic nie łączy ludzi tak samo się nazywających, którzy nagle, z jakiegokolwiek powodu stają obok siebie.

– To nie unieważnia w najmniejszym nawet stopniu osobności tych ludzkich bytów, którym przypadkowo przypadło w udziale to samo imię i to samo nazwisko. Kolejnym cyklem, w którym także w jakiś sposób zwróciłam się ku sobie, ale nie tylko, jest cykl *Historie (nie tylko) rodzinne*. To jedna z moich ulubionych prac. Zaczęła się jako niezależny projekt, a potem stała się częścią mojej pracy licencjackiej. *Historie (nie tylko) rodzinne* mają swój początek w albumach rodzinnych, z których wyjmowałam wybrane fotografie. Były to już oczywiście zamknięte kadry dla wcześniejszych fotografów, wśród których był mój tata, dziadek oraz osoby zupełnie ze mną nie związane. Te zamknięte historie potraktowałam jako nowy, czysty świat, na który kierowałam obiektyw swojego aparatu. Stamtąd też metodą fotograficzną wycinałam kadry, które uważałam za istotne. Cały ten zabieg z re-fotografią i ponownym spojrzeniem na historie rodzinne miał na



MATKI POLSKIE

celu dwie sprawy: wydobyć z tła historii, które nie były na pierwszym planie (i wcale nie były najważniejsze) oraz podkreślenie i wskazanie uniwersalności historii, które pojawiają się we wszystkich albumach rodzinnych. Na tych, poddanych już ponownej obróbce, kadrach pojawiają się co prawda ja, pojawia się także moja rodzina, ale to nie ja miałam zostać poddana analizie, to nie historia mojej rodziny była tu ważna. Wręcz przeciwnie, chodziło o to, aby pokazać, że każda, nawet najbardziej osobista historia wyjęta z albumu, ale i wpisana w odpowiedni kontekst, staje się historią uniwersalną, czyli przejrzystą i zrozumiałą dla wielu.

– Dla jak wielu?

– Wystawa *Historie (nie tylko) rodzinne* doczekała się wielu prezentacji oraz kilku publikacji, a jest także pracą odbieraną na kilku różnych poziomach możliwego odczytania, możliwych interpretacji. Jest więc zatem często dyskutowana. A wszystko to sprawia, siłą rzeczy, że wokół tej pracy powstają bardzo dla mnie pozytywne ogniska emocji i poziomy refleksji. Jednym słowem, wszystko, co się z tą pracą dzieje, jest dla mnie ważne zarówno w warstwie egzystencjalnej, jak i w warstwie estetycznej, bo i ta sfera wywołuje pewne emocje.

– Istnieje coś takiego, jak rodzina – motyw przewodni twoich prac?

– Owszem, zawsze interesował mnie ten temat. Rodzina pojawiała się we wcześniejszych projektach, wokół rodziny i wokół wizerunku rodziny skupiony jest też mój kolejny projekt, czyli *Matki Polskie*. Jest to połączenie analizy krajobrazu polskiego z charakterystycznymi kapliczkami przydrożnymi. Przy realizacji tego projektu towarzyszyła mi od początku potrzeba wykonania nietypowej fotografii rodziny.

– Ale na tych fotografiach pojawiają się tylko kobiety.

– Bo kobiety w moim odczuciu są podporą rodziny, a w mojej rodzinie otaczają mnie silne kobiety. Stąd pomysł fotografowania nie Matek Boskich, tylko Matek Polskich, i w połączeniu z tym, co kryje się w owych, inscenizowanych przeze mnie kapliczkach przydrożnych.

– Niezwykle interesująco wykorzystałaś w tych pracach konwencję kapliczki przydrożnej.

– Bo to właśnie o tę konwencję chodzi, i o miejsca, w których mogłyby potencjalnie stanąć kapliczki. Przy okazji więc połączyłam w tym cyklu kapliczkowe sacrum z profanum, bo jak wiemy na kapliczkę składa się oprócz świętego wizerunku cała ludyczna otoczka, do czego w swoich obrazach nawiązuję. Moje kapliczki są inscenizowane i zamiast świętego wizerunku posiadają wizerunek prawdziwej, „zwykłej” matki ze swoimi dziećmi. Całość utrzymana jest w klimacie konwencji, ale moim bohaterkom zostawiałam swobodę wyrażania emocji, zaznaczania swoich relacji. To, że wyglądają niekiedy jak święci z kapliczek, jest wynikiem świadomego wpisania się moich modeli w kontekst sakralności, w formułę pewnej oficjalności i konwencję świętego obrazka.

– Kolejny twój cykl, *Still Motion*, przyciąga mój wzrok swoją lekkością, niedopowiedzeniem, prowokacyjnym niekiedy kadrowaniem, nastrojem zabawy i metafory.

– Praca nad tym cyklem była niezwykle spontaniczna i radosna. Wszystko, co dla mnie w tym cyklu istotne, zamknęło się w warstwie formalnej i estetycznej. Tutaj zdecydowanie bawiłam się fotograficznością obrazu, dlatego wykorzystywałam do tych zdjęć warunki wizualne, które bardzo mi odpowiadały: soczysta zieleń w kontraście z bielą, sztuczna zieleń murawy, a jednocześnie połączenie pewnej szorstkości z delikatnością. Przede wszystkim wciągało mnie tytułowe *still motion*, czyli zamrożenie, unieruchomienie ruchu, to, co z nami robi właśnie fotografia. A fotografia zatrzymuje moment, zamraża chwilę.



STILL MOTION

Na obrazach z tego cyklu pojawia się owa dosłowność zamrożenia, zatrzymania, bo postacie z moich zdjęć nie tylko lewitują, ale także lewitują w różnych dziwnych miejscach. Stąd w tych kadrach zamyka się i pewne napięcie, i radość z zabawy możliwościami fotografii.

– Teraz spójrzmy na jeden z moich ulubionych cykli, czyli na *Summer Beach*.

– Nieco dziwne plaże letnie widoczne na zdjęciach z tego cyklu powstały z potrzeby zrealizowania prawie-dokumentu lub inaczej – niby-dokumentu. Ta praca była bardzo mocno inspirowana otoczeniem mojej rodzinnej miejscowości. Konin, jak wiadomo, otoczony jest kopalnią odkrywkową, hutą aluminium i elektrownią spalającą węgiel brunatny. Stąd też nasz krajobraz podmiejski jest bardzo mocno naznaczony tym przemysłem wydobywczo-energetycznym. Moje plaże letnie powstawały nie tylko poza sezonem (bo nie o tłumy ludzi plażujących w nich chodziło), ale także w miejscach typowo postindustrialnych. One tylko sprawiają wrażenie plaż, ponieważ w tych sztucznych jeziorkach, zalewane są popioły pochodzące z elektrowni. Stąd też na moich zdjęciach można podziwiać naturalne, wspaniałe kolory, dzięki którym całość wygląda jak lazurowe wybrzeże, ale jednocześnie jak martwa, wolna od ludzi, zwierząt i roślin strefa śmierci. Zdjęcia tego nie oddają, ale na miejscu wyraźnie czuć poprzemysłowe, chemiczne zapachy, które z całą pewnością nie sprzyjają plażowaniu. To jeden z wielkich atutów fotografii – wycina z obrazów wszystkie pozawizualne aspekty rzeczywistości, pozawizualne doznania. Dlatego możemy grać fotografią, do pewnego stopnia antycypować reakcje widza.

– Ponieważ jednak te kadry są kompletnie puste, pozbawione życia, a wzbogacone zostały ręką fotografa tylko w pojedyncze, epizodyczne elementy wystroju plażowego (leżak, parasol, parawan, przyrządy do pływania), patrząc na nie – przynajmniej ja – nie odczuwam przyjemności. Jeżeli już, to odczuwam ra-

czej niepokój, który moim zdaniem czai się tam, ukryty w złudzeniu letniej przygody.

– Tak właśnie można odczytywać mój zamysł – nie jest to do końca przestrzeń zbieżna z prawdziwym letnim tu-muldem plażowania. Te obrazy nie pozostawiają w zasadzie wątpliwości: tak oto wygląda krajobraz bardzo mocno zmieniony przez człowieka.

– A *Chimery*?

– Cykl *Chimery* jest w pewnym stopniu pokłosiem moich analiz rodziny na różnych poziomach, a więc na poziomie relacji oraz na poziomie czysto wizualnym. Zawsze fascynowało mnie porównywanie i badanie tego, w jaki sposób ludzie są do siebie podobni. Ile w tej materii rodzice przekazują dzieciom wizualnie. Stąd chimera jest tutaj osobnikiem, którego ciało składa się z elementów pochodzących od zupełnie innych osobników. I dlatego każdy z nas jest, z tego punktu widzenia, chimera. Mamy przecież oczy babci, podbródek taty, uśmiech brata, figurę mamy. Żeby się o tym przekonać, zestawiałam bardzo proste portrety członków tych samych rodzin. Te portrety nie miały budować nastroju czy wyrażać osobowości portretowanych osób, miały ukazać materialność podobieństwa w wymiarze niemal antropologicznym. Stąd zdarzało się, że moi modele twierdzili niekiedy, że nie lubią się na tych zdjęciach, bo one nie są ładne. Praca ta ewoluowała, gdy okazało się, że osoby, które w naturze wydawały się podobne do siebie, na zdjęciach już tego podobieństwa nie wykazywały.

– Dlaczego tak się dzieje?

– Bo zabierałam im całą mimikę. Zestawiałam tylko twarze, które wyglądały jak maski. Naga anatomiczność tych twarzy zestawionych według kodu podobieństwa nie oddawała już tego, co było podobieństwem odkrywającym się w ruchu, geście i mimice. Bywało też odwrotnie – osoby, które na pierwszy rzut oka nie wykazywały podobień-



SUMMER BEACH

stwa, po szczegółowej analizie budowy ich twarzy okazały się być klasycznymi chimerami.

– Motywowała cię do tych działań głównie ciekawość praktykującego fotografa?

– Przyglądałam się swojej rodzinie, ale i innym znanym mi rodzinom, i rozpoznawałam widoczne w ich gronie podobieństwa z perspektywy osoby, która nie ma rodzeństwa. A skoro tak, to nigdy nie mogłam się porównać do najbliższego rodzinie równolatka. A to zagadnienie stale pojawiało się w rozmowach moich znajomych, którzy opowiadali mi, jak to siostry są do siebie podobne, jak to podobieństwo rodzeństwa staje się dodatkowym rodzajem więzi rodzinnej. Ja nigdy nie mogłam tego zaznać. Dlatego fascynują mnie osoby, o których zwykło się mówić, że to „wykapana mama” lub „cały tata”.

– Czyli jednak dzięki fotografii masz wstęp do tego świata, który w normalnych warunkach codzienności nie poddaje się szczegółowej analizie.

– W przypadku takich właśnie projektów aparat jest pretekstem, aby spotkać się z ludźmi, z którymi normalnie nigdy bym się nie spotkała, albo nie mielibyśmy na takie spotkania zbyt wiele czasu.

– Mnogość twoich cykli fotograficznych, ale także ich różnorodność jest dla mnie rodzajem radosnego odkrycia, że w jednej młodej osobie jest tyle fotograficznej energii, tyle pomysłów, tyle sfer wrażliwości. Czy – twoim zdaniem – to jest jakiś znak czasu, że dzisiaj młodzi fotografowie są wielokierunkowi i tak poszukujący, tak dynamiczni? Znasz ludzi ze swojego pokolenia i zapewne możesz coś na ten temat powiedzieć.

– W moim przypadku jest to świadectwem ciągłych poszukiwań. Cały czas, mniej lub bardziej wyraźnie, wracam do pewnych tematów. Na pewno w moich pracach powra-

cają wątki rodzinne, na pewno coraz więcej miejsca zajmuje natura. Jest to także świadectwem czasu, w którym wszystko jest bardzo płynne i zmienne. Tak dużo się wokół nas dzieje, tak szybko się przeróżne rzeczy zmieniają, że nie mamy wyjścia i sami musimy się zmieniać oraz przystosowywać do tych zmiennych warunków. W efekcie odnoszę wrażenie, że wielu ludziom, przynajmniej z mojego otoczenia, szkoda czasu na robienie przez dłuższy okres ciągle tego samego. Próbuje więc poszukiwać nowości i odświeżającego spojrzenia na rzeczywistość. W moim przypadku jest to najwyraźniej cecha stała, która powoduje, że dobrze czuję się w kilku różnych obszarach działań, często do nich wracam i chcę wracać w przyszłości. Nigdy – może poza fotoreportażem – nie czułam czegoś takiego w sobie, że oto teraz odcinam jakiś etap, odsuwam go od siebie i nie zamierzam się nim więcej zajmować.

– Fotoreportaż od siebie odsuwasz, bo...

– Bo przestała mnie bawić pogoń za obrazem. Nie chcę czekać na zdarzenie, które muszę w dodatku uchwycić tu i teraz, bez możliwości kształtowania materii. Lubię fotografować spokojnie, fotografować sytuacje, które mogę stworzyć lub przynajmniej współtworzyć. Dlatego moje próby i poszukiwania poszły w tym właśnie kierunku, o którym dzisiaj rozmawiamy.

– Powiedziałaś, że wszystko wokół szybko się zmienia, a osoby wrażliwe artystycznie zazwyczaj próbują ten stan rzeczy oddać w swojej twórczości. Czy fotografia zatem, aby sprostać wyzwaniom płynnej ponowoczesności, musi być zdecydowanie wszechstronna? Czy w tej opowieści nie ma już miejsca dla fotografów, którzy – jak kiedyś Becherowie i August Sander – przez długie lata realizują te same projekty?

– Właśnie takich ludzi cały czas podziwiam za ich konsekwencję. Historia ich za to zresztą doceniła. Dzisiaj jednak, kiedy wszystko bardzo szybko się zmienia, tego typu osoby byłyby szczególnym przypadkiem godnym zauważenia.



CHIMERY

nia i naśladowania. Takie osoby ciągle funkcjonują w świecie fotografii i jestem przekonana, że zostaną zauważone, a ich osiągnięcia uznane za wartość, właśnie w kontraście do wszechogarniającego pospiechu.

– Podobno istnieje sposób na tę dolegliwość... Należy zaopatrzyć się w aparat wielkoformatowy, samemu produkować emulsję i wylewać ją na szklane płytki...

– No tak. I wówczas niczego nie da się zrobić szybko.

– A jeżeli jeszcze używamy negatywy średniej lub niskiej czułości i w dodatku pracujemy przy maksymalnej przysłonie, to mamy wówczas tak długie ekspozycje, że pęd świata natychmiast znika z tych obrazów. Także środowisko poznańskie, czy szerzej, wielkopolskie może się poszczycić grupą konsekwentnych, zaprawionych w bojach wielkoformatowców, którzy odnoszą na tym polu niebanalne sukcesy. Jeżeli cokolwiek w tym ich działaniu niepokoi, to fakt, że stanowią grupę fotografów niemal niszowych, których wszyscy podziwiają, ale mało kto wspiera, na przykład solidnymi opracowaniami i tekstami z wyższej półki niż tylko relacja lub drobna eseistyka.

– Skoro już o tym rozmawiamy, to przyznam się, że chciałabym doznać tego specyficznego rodzaju skupienia i namaszczenia związanego z klasycznymi wielkoformatowymi technikami analogowymi. W tym przypadku na pewno sprzęt bardzo wiele warunkuje i umożliwia. Na przeciwnym biegunie jest sprzęt cyfrowy odzierający fotografię z aury, która towarzyszyła dawnym mistrzom.

– W sumie, to my mówimy o szybkości relatywnej, bo porównujemy twoją aktywność z szybkością pracy fotografa wielkoformatowego. Jeżeli jednak spokojnie przyjrzeć się twoim cyklom, to nie widać w nich ani nerwowości, ani zbytniego pośpiechu, ani natłoku obrazów. Powiedziałbym wręcz, że jesteś w tym

wszystkim dosyć oszczędna. A ilość prac i kierunków działania jest zapewne wynikiem twojej solidności i pracowitości.

– Mam nadzieję, że tak to właśnie wygląda i że kiedyś zaznam tego szczególnego rodzaju uspokojenia, stając za kamerą wielkoformatową.

– Jestem przekonany (i nie jest to kurtuazja), że znajdujesz się ze swoją pasją po jasnej stronie mocy. Ale właśnie dlatego, że tak głęboko i tak świadomie weszłaś w świat fotografii, to zastanawiam się, czy próbowałaś sama dla siebie zdefiniować sytuację i kondycję kogoś, kto dzisiaj uprawia fotografię. A zatem, co to dzisiaj znaczy (jeżeli znaczy) być fotografem, jeżeli z odrobiną radości uprawia się fotografię pogłębioną intelektualnie?

– To znaczy, że przychodzi taki moment, kiedy czuję, że mam pewnego rodzaju kontrolę nad obrazem, o którym wiem, że będzie docierał do ludzi. Możliwość tworzenia rzeczywistości, a jednocześnie reagowania na rzeczywistość. Nie tworzę od zera, tworzę w oparciu o rzeczywistość. To dla mnie największa wartość fotografii. W ten sposób powstają obrazy, którymi mogę komunikować się z otoczeniem, którymi mogę mówić do ludzi. Jestem fotografem, czyli odczuwam przyjemność z aktu kreacji w oparciu o zastane elementy rzeczywistości. Jestem fotografem, czyli odczuwam radość w momencie, kiedy mogę coś stworzyć, i kiedy ta twórczość jest moją reakcją na rzeczywistość.

– Stąd fotografia jest narzędziem, przy pomocy którego możesz się wypowiadać?

– Medium fotograficzne zawsze było dla mnie środkiem komunikacji, nigdy celem formalnym. Owszem, powstawały prace, które były formą zabawy z fotogenicznością i możliwościami danego medium, ale dla mnie fotografia to przede wszystkim komunikat.



MATKI POLSKIE

– **W trakcie naszego pierwszego spotkania, zapytałaś mnie, czy dzielę fotografię na tak zwaną kobiecą i tak zwaną męską. Stwierdziłem, że nie dzielę i nie widzę powodu, aby to robić. A ty odczuwasz w związku z tym, stosowanym przez niektórych, podziałem jakiś dyskomfort?**

– Ja w ogóle nie lubię tych określeń, typu fotografka czy kobieta fotografująca, nie mówiąc już o nazwie – wykładowni. Zawsze mówię o sobie, że jestem fotografem. I mimo mojego, dość feministycznego, podejścia do życia, nigdy nie uważałam tego za ujmę. Stąd też tego typu poprawność polityczna w nazewnictwie zawsze mnie raczej drażniła. Niewątpliwie jednak zastanawiałam się, czy istnieje sztuka kobiet i sztuka mężczyzn. Nie mówi się o sztuce mężczyzn, dlaczego więc mówi się o sztuce kobiet? Czyżby to była inna jakość? Czyżby istniały inne kategorie oceny sztuki kobiet? Przez wiele lat artystki były marginalizowane w sztuce i w historii sztuki. Obecnie, patrząc chociażby na naszą uczelnię, wśród studentów przeważają kobiety, młode artystki. Potem, po dyplomie, okazuje się, że do grona pedagogów trafiają głównie mężczyźni, ale w środowisku aktywnie i prężnie działających poza uczelnią fotografów jest mnóstwo kobiet. Ten właśnie fakt sprawia, że niekiedy zastanawiam się, czy taka sytuacja obliuguje do poruszania tematów ważnych dla kobiet albo mówiących o pewnego rodzaju nierównościach. A może chodzi tu, o jakieś rozdziwki międzypłciowe, może trzeba mówić o szczególnej roli kobiet i mężczyzn? Ja osobiście chciałabym tego unikać, aczkolwiek faktem jest, że w moich pracach bardzo często pojawiają się kobiety. Jeżeli ktoś uważa, że moje niektóre prace wpisują się w tak zwany nurt sztuki kobiecej, niech tak będzie, ale z całą pewnością nie jest to moje założenie programowe ani tym bardziej punkt wyjścia do dzielenia sztuki na kobiecą i męską. Jeżeli natomiast uznamy, że kobietom jest bliżej do natury niż mężczyznom, to w takim razie musielibyśmy pomyśleć o tych wszystkich fantastycznych fotografiach pejzażu, z **Anselem Adamsem** na czele, ale i o tych także, two-

rzących dzisiaj, których obserwuję z zainteresowaniem. Często tworzą w bliskiej relacji z przyrodą z niemal kobiecą wrażliwością.

– **Czyli te podziały na fotografię męską i kobiecą się zacierają.**

– Według mnie tak. A ponieważ w życiu codziennym tych podziałów jest całe mnóstwo, to chociaż w sztuce powinniśmy tego unikać.

– **Wiem, że dosyć mocno zajmuje cię ostatnio pewien problem, o którym wspomnieliśmy przy okazji omawiania nadmiaru obrazów fotograficznych w przestrzeni reklamowej – kwestia zaufania wobec fotografii.**

– Rozmawiając ze studentami na zajęciach dotyczących fotografii reklamowej, zadałam im pytanie, czy ufają fotografii. Odpowiedzieli, że nie. Dlaczego? Ponieważ fotografia tak mocno dopuściła do siebie ingerencję graficzną. To zastanawiające, bo w przeszłości te ingerencje wcale nie były mniejsze. Tyle tylko, że działo się to na gotowej odbitce, negatywie lub pod powiększalnikiem. A pierwsze retusze zastosowano zaledwie kilka lat po wynalezieniu fotografii i one szybko zrobiły furorę. Jednocześnie cały czas starano się wierzyć, że fotografia jest wiernym odciskiem rzeczywistości. W efekcie fotografia weszła do historii jako medium bardzo godne zaufania. I to był jej podstawowy atut. Przypomnijmy, że pojawiła się w momencie kryzysu zaufania wobec malarstwa i rysunku. W pierwszej połowie XIX wieku nie ufa się już im jako wiarygodnym sposobom reprezentacji rzeczywistości. Za dużo jest w tym wszystkim człowieka, za dużo interpretacji, a przede wszystkim za dużo zależy od umiejętności, od sprawności ręki. Wtedy pojawia się Daguerre, który udowadnia, że w stosunkowo krótkiej chwili można dokładnie odwzorować coś, co malarzowi zabierało mnóstwo czasu, a poza tym obarczone było niedoskonałością jego warsztatu.



SILENT SPRING

– Wobec takich zastrzeżeń fotografia jawiła się wtedy zapewne jako medium niemal idealne.

– Daguerre od początku widział dla fotografii dwie drogi – ścieżkę naukową/dokumentacyjną i ścieżkę sztuki. Jednak dosyć szybko te dwie postawy zaczęły się mieszać i wzajemnie wykluczać. Przez to, że malarstwo straciło kredyt zaufania, cały багаż oczekiwań w tej materii przetransferowano na fotografię. Wkrótce okazało się, że to zaufanie, którym fotografię obdarzono, stało się jarmem i ograniczeniem, ponieważ chciano, by pozostała rzetelnym narzędziem naukowym. A fotografowie, którzy od początku czuli, że tkwi w niej wielki potencjał, którzy od początku zostawiali na każdym zdjęciu odcisk własnej osobowości, nie chcieli się na to godzić. Mimo iż malarstwo zostało uwolnione od obowiązku realnego reprezentowania rzeczywistości i mogło zwrócić się ku abstrakcji, fotografia nie musi zająć się tym wszystkim, czego oczekuje od niej pozaartystyczna część świata. A oczekiwano od niej, że będzie źródłem prawdy absolutnej. Wielu poddawało ten fakt w wątpliwość, ale bardzo długo nie przyjmowano do wiadomości zdroworozsądkowych argumentów na rzecz tezy, że fotografia nie jest, bo być nie może, źródłem prawdy absolutnej. Świetnie widać to na przykładzie fotografii reportażowej, zwłaszcza w okresie rozkwitu tego gatunku, czyli w latach 40. i 60. XX wieku. Wtedy jeszcze wierzono, że fotografia nie dość, że jest godna zaufania, to jeszcze ma moc sprawczą. Wczesna, amerykańska fotografia reportażowa z lat Wielkiego Kryzysu na pewno coś zmieniała, ale nie da się ukryć, że publiczność z czasem uodporniła się na te obrazy, do tego stopnia, że nawet fotografie z wojny w Wietnamie stawały się zbyt oczywiste, zbyt nachalne i było ich zbyt wiele.

– A teraz mamy konkurs World Press Photo, który przynosi niemal wyłącznie zbanalizowane obrazy okrucieństwa i tragedii wszelakiego sortu.

– Dzisiaj wręcz mówi się o tym, że dramaty na skalę światową pojawiły się w momencie, kiedy pojawiła się fo-

tografia. Analogicznie, możemy przypuszczać, iż reportaż wojenny skończy się w momencie, kiedy żywych fotografów zastąpią satelity, roboty i drony wojskowe. Na tych zdjęciach dramat wojny będzie wyglądać jak manewry lub gra komputerowa.

– A co z fotografią artystyczną?

– Fotografia została przyjęta do grona sztuk wizualnych właśnie dlatego, że potrafi kłamać. I dlatego, że – jak się w końcu okazało – wcale nie jest tym niezawodnie wiernym odciskiem rzeczywistości. Owszem, fotografia zapracowała sobie na miejsce w panteonie sztuk, ale w tym momencie musiała pogodzić się z utratą zaufania jakim ją wcześniej darzono.

– Do czego się to sprowadza w kontekście twoich przemysłów?

– Zaczęło się od wielkiego entuzjazmu i wielkiego zaufania wobec fotografii, a dzisiaj mamy kolejny powszechny kryzys zaufania wobec tego medium. Mało kto traktuje fotografię jako medium godne zaufania. A zatem: im bardziej chcemy działać kreatywnie, tym częściej musimy zapominać o tym, że fotografii można ufać. To medium ma niewątpliwie potencjał dokumentalności, jest on jednak wykorzystywany w różnym stopniu zależnie od wielu czynników.

– A czy to wszystko przekłada się w jakikolwiek sposób na twoje działania?

– Nigdy nie próbowałam tworzyć tak, żeby przekonywać kogokolwiek autentycznością fotografii. Za każdym razem istotny był element wykorzystania części rzeczywistości i wykreowania dalszego ciągu. Więc kwestia zaufania, o którym rozmawialiśmy, zostawała gdzieś z boku. Zwłaszcza, że w wielu przypadkach eksploatowałam to, w jaki sposób fotografia potrafi zagrać z widzem. Chociażby w cyklu *Summer Beach*, czy w *Historiach (nie tylko) rodzinnych*.



SUMMER BEACH

– **Prowadzisz zatem grę z konwencją?**

– Bardzo selektywnie czerpię z rzeczywistości. Pamiętam, że fotografii na początku zarzucano, że jest mało selektywna. Twierdzono, że prawdziwa sztuka jest wolna, bo jest selektywna. Stąd też prawdziwy artysta-malarz może dobrać elementy, które będzie chciał namalować, a rzemieślnik-fotograf jest ograniczany przez zbyt perfekcyjną maszynę.

– **Jeżeli na trawniku nie kwitnie stokrotka, to jej nie sfotografuje.**

– A jeśli ona tam jest, to jej nie pominie. Dlatego bardzo mi odpowiada ten przywilej, który wcześniej zarezerwowany był tylko dla sztuki, a nie dla fotografii, przywilej selektywności. I właśnie przy użyciu fotografii selektywnie wybieram miejsca, przestrzenie i sytuacje, które mnie inspirują.

– **Budujesz w ten sposób obrazy rzeczywistości, która obiektywnie nie istnieje?**

– Tak, ale wykorzystując je jako scenografię. W zasadzie niemal wszystkie moje prace powstają w jakiejś konkretnej, determinującej je lokacji. Ta lokacja buduje połowę historii, a ja dopowiadam drugą połowę.

– **Czy w takiej sytuacji jest możliwa porażka artystyczna?**

– Było kilka projektów, które nie wychodziły z fazy roboczej. I to jest zjawisko dość naturalne, wynika ono ze specyfiki mojej pracy. Nie jestem typem logistyka, pracuję na żywej tkance, reagując na specyficzną lokację. Muszę więc niekiedy improwizować. Jeżeli jednak nie zachodzą pewne relacje, jeżeli nie ma oczekiwanego oddziaływa-

nia, to zaplanowana fotografia pozostaje w fazie prób. Każda tego typu sytuacja jest ważnym doświadczeniem.

– **Czy czujesz się już wpisana w poważne działania fotograficzne?**

– Na to jest jeszcze za wcześnie. Część moich projektów miało swoje wielokrotne prezentacje, aczkolwiek to nie są prace, które krążą w obiegu galeryjnym, kolekcjonerskim, czy muzealnym. Większość moich prac to cykle ciągle otwarte na kontynuację.

– **Dlatego, na koniec, pozwolę sobie zapytać: masz jakieś plany i cele w związku z poważnym uprawianiem fotografii artystycznej? Jak sobie wyobrażasz swoją przyszłość w tej opowieści?**

– Przede wszystkim chciałbym dojść do sytuacji, w której mogę poświęcić pracy twórczej więcej czasu. Jak dotąd, często muszę „negocjować” z codziennością, którą obecnie w dużej mierze wypełniają, skądinąd bardzo ciekawe, działania dydaktyczne. Często moje działania twórcze są z konieczności krótkie, ale intensywne. A mój wymarzony plan na przyszłość...?

– **No właśnie. Jaki?**

– Odwrócenie proporcji. Więcej czasu na kontemplację działań twórczych.

© Anna Kędziora
© Krzysztof Szymoniak

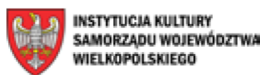


HISTORIE (NIE TYLKO) RODZINNE



ANNA KĘDZIÓRA – (ur. 1982) mieszka i pracuje w Poznaniu. Absolwentka poznańskiej Akademii Sztuk Pięknych. Fotograf. Wykładowca na Uniwersytecie Artystycznym oraz w poznańskiej Wyższej Szkole Nauk Humanistycznych i Dziennikarstwa. Doktorantka na Wydziale Komunikacji Multimedialnej UAP. Od 2011 roku, w galerii Wieża Ciśnień w Koninie, prowadzi autorskie wykłady i warsztaty, m.in. w ramach cyklu „Rozmowy o Fotografii” oraz „Drugie Rozmowy o Fotografii”. U kierunkowania twórcze: fotografia kreatywna w kontekście społecznym, działania na pograniczu natury i kultury, neuroestetyka.

Zdjęcie na okładce: HISTORIE (NIE TYLKO) RODZINNE



Seria wydawnicza Fotografowie Wielkopolski

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

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

Dotychczas ukazały się:

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

Koordynator projektu: Władysław Nielipiński
Redaktor techniczny: Ewa Oleszek

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

ISBN: 978-83-62717-79-8