

Podmiot liryczny

Z Kubą Dąbrowskim rozmawia Joanna Kinowska

Joanna Kinowska: Podstawowe pytanie — czy jesteś fotografem?

Kuba Dąbrowski: Pracuję jako zawodowy fotograf. Płacę podatki od „usług fotograficznych”, mam wyższe wykształcenie w dziedzinie fotografii, używam profesjonalnego sprzętu. Z tego punktu widzenia jestem fotografem. Ale jeżeli chodzi o twórczość, wolę raczej myśleć o sobie jak o „człowieku, który robi zdjęcia”, niż o fotografii. Z jednej strony utrzymuję się z fotografowania, z drugiej — robię własne rzeczy i te sprawy niekoniecznie o siebie zahaczają. Dla różnych ludzi jestem różnymi osobami: agencja reklamowa postrzega mnie inaczej niż fotoedytor z magazynu, a fotoedytor inaczej niż kurator czy historyk fotografii. Każdemu do czegoś innego jestem potrzebny. Poszczególne osoby czy środowiska często nawet nie wiedzą o innych sferach mojej działalności. Jeśli chodzi o „twórczość własną”, zawsze mówię: ktoś gra na gitarze, ktoś pisze wiersze, a ktoś inny robi zdjęcia i tak naprawdę chodzi o uzewnętrznienie swojej wrażliwości i podzielenie się jakąś historią, a nie tworzenie atrakcyjnych kadrów. Lubię myśleć, że zdjęcia przeze mnie robione nie są dla ludzi, którzy interesują się fotografią, tylko dla tych o podobnym do mojego rodzaju wrażliwości.

Istnieje podział — znamienny dla naszych czasów — na to, co się robi na zlecenie, i to, co się nazywa fotografią autorską. Wydaje mi się, że u ciebie te sfery się przenikają. Patrząc na efekt pracy zleconej, mamy wrażenie, że robisz dalej swoje...

Nie wiem, czy do końca tak jest. Kiedy robię naprawdę własne rzeczy, zostawiam sobie miejsce na porażkę. To w jakimś sensie ciągle eksperyment, który wiąże się z ryzykiem. Jest możliwe, że coś się po prostu nie uda. W zleceniach zawodowych nie ma na to miejsca — korzystam z tego, co już wcześniej przetestowałem.

Ale z estetycznego punktu widzenia rzeczywiście większość rzeczy, które robię, trzyma się kupy. Taką mam przynajmniej nadzieję.

Lubię fotografów, u których zawodowe i prywatne zdjęcia nie są łatwo odróżnialne i z perspektywy czasu widać, że cały czas „robili swoje”. Najbardziej oczywisty przykład to zdjęcia Richarda Avedona — stworzył sobie estetyczny idiom, który aplikował do wszystkiego, czego się tknął. Był fotografem mody, portrecistą, fotografem dokumentalnym itd. W ten sam sposób fotografował Beatlesów, prezydenta Kennedy'ego i anonimowych robotników z południa Stanów Zjednoczonych. Dzięki temu po latach wszystko składa się w jedną spójną opowieść o konkretnych czasach, o wiele bardziej wyczerpującą niż narracje tworzone przez większość klasycznych fotografów dokumentalnych. W Polsce tak jest na przykład z Tadeuszem Rolke, który swoim Rolleiflexem fotografował i Modę Polską, i swoją rozebraną dziewczynę, kolegów na skuterze i wydarzenia polityczne. Z perspektywy czasu te wątki łączą się, nasiąkają nostalgią i pięknie się przeplatają, wymieniają.

Na obecnej wystawie w Zachęcie też znalazły się zdjęcia robione na zlecenie. Praca jest super, bo poza pieniędzmi na życie daje mi dostęp do sytuacji i osób, z którymi inaczej bym się nie zetknął: Papić Chmiel, zespół Komety, Sokół itd. Czasami jest tak, że to bardziej „moje” zdjęcie, które jest robione przy okazji zlecenia, nie nadaje się do publikacji, ale i tak powstaje. Czuję się przede wszystkim dokumentalistą. Wierzę, że zdjęcia mody, portrety gwiazd, reportaże z Afganistanu, zdjęcia Moniki i naszego syna Józka czy po prostu codzienne zdjęcia z ulicy z perspektywy czasu ułożą się w jedną całość. Dokument o tym, co jest tu i teraz. I że za kilkadziesiąt lat ktoś o podobnej do mnie mentalnej konstrukcji będzie się tym cieszył.

Twoje zdjęcia, ale i filmy, także to, co reprodukujesz, są bardzo polskie, nawet jeśli niewykonane w Polsce. To nie wynika z patriotyzmu, tylko z czegoś zupełnie innego.

Na innych szerokościach geograficznych jest inne światło, architektura, twarze, inaczej toczy się życie na ulicach. W Anglii, Stanach Zjednoczonych, Włoszech i Japonii fotografuje się inaczej. Zanim tam pojedziesz, znasz te kraje ze zdjęć, filmów, magazynów itd. Jedziesz do Londynu i na każdym rogu masz zdjęcie Martina Parra albo kadr jak z magazynu „iD”. Jeśli postawisz kogoś na tle białej ściany przy angielskim oknie, które ma trochę inny kształt niż polskie, i ściany są inaczej wykończone, mają inny rodzaj bieli, to nagle wychodzi z tego fajne, stylowe zdjęcie. W Polsce to po prostu zdjęcie człowieka stojącego przy oknie. Podobnie z Ameryką i amerykańskimi oknami.

Różna jest fotogeniczność rozmaitych części świata i z tego wynika odmienna estetyka fotograficzna. Zawsze zazdrościłem fotografom z tych „stylowych” krajów: ich rzeczywistość daje się tak opisać przez fotografię, że najprostsze, codzienne rzeczy wydają się atrakcyjne. Ten mechanizm działa nawet w Czechach, które przecież nie są krajem bardzo różniącym się od Polski. Jest coś wspólnego w zdjęciach Martina Kollara, Evžena Sobka czy wcześniej Jindřicha Streita. Coś, co współgra z książkami Oty Pavla, filmami Miloša Formana i jedzeniem smażonego sera w gospodzie. I to coś łatwo znaleźć na czeskiej ulicy, wystarczy podnieść aparat do oka. Bardzo tego Czechom zazdrościłem, kiedy studiowałem w Opawie.

Zastanawiałem się, skąd to się bierze. Czy poszczególni fotografowie są aż tak wpływowi, że narzucają swoją wizję i na rzeczywistość patrzymy przez narzucone przez nich estetyczne ramy? Czy może udało im się dotknąć czegoś prawdziwego, specyficznego dla danego miejsca i dzięki temu ich stylistyka chwyciła? Nie potrafię na to pytanie odpowiedzieć. W każdym razie w Polsce czegoś takiego nie mam — to, co jest tu dostępne, to ciężka, zaangażowana fotografia z misją albo historie rustykalno-religijne. To jest oczywiście duże uproszczenie, ale cytując Muńka Staszczuka: „piosenki, które dziś słyszę, nie mówią nic o moim życiu”. Chociaż piosenki akurat mówią dosyć dobrze: T. Love, Partia i Komety, i różne rapowe kawałki, *Osiedlowe akcje* Molesty. W fotografii, która jest moim językiem, nie mam czegoś takiego, z czym mogę się identyfikować. Na początku, kiedy zaczynałem robić te „własne”, osobiste zdjęcia, zależało mi na tym, żeby znaleźć *modus operandi* fotografowania najbliższej mi rzeczywistości. Chciałem wypracować sposób robienia zdjęć na ulicy na Mokotowie w Warszawie czy w Białymstoku tak, żeby nie udawały Nowego Jorku czy Berlina. Fotografować otoczenie takim, jakie jest, i żeby to w miarę dobrze wyglądało. Oswoić lokalny pejzaż, architekturę, światło, fizjonomię. Fotografując, nadać tym miejscom styl, nazwać ich atrakcyjność.

Wymieniłeś już Avedona, Rolkego, Sobka, itd., mówiąc o fotografach, którzy są dla ciebie ważni. Po prostu wymieńmy...

To jest najtrudniejsze pytanie, trochę w stylu: „Jakiej muzyki słuchasz?”. Różni fotografowie byli i są dla mnie ważni z różnych przyczyn, z niektórych wyrosłem, do innych nie dorosłem.

Kiedy zacząłem interesować się fotografią i brałem udział w zajęciach w Młodzieżowym Domu Kultury w Białymstoku, mój „ojciec” w fotografii Grzegorz Dąbrowski (zbieżność nazwisk przypadkowa) pokazał mi zdjęcia fotografów Magnum. To był mój pierwszy punkt

odniesienia: Henri Cartier-Bresson, Karl de Keyzer, Martin Parr — ta bardziej codzienna, a nie newsowo-reporterska frakcja. Poznałem drogę, którą uznaję za właściwą również dzisiaj. Rola fotografa polega na tym, żeby obserwować i dokumentować, interpretować, a nie wymyślać. Zdjęcia biorą się z rzeczywistości. To są moje korzenie. Równolegle do magnumowców podziwiałem fotografów z magazynów deskorolkowych, muzycznych i okładek płyt, jak Atiba Jefferson, Glenn E. Friedmann i cała masa anonimów.

Później poznawałem kolejne postaci. Miałem okres fascynacji fotografią na poważnie: całymi dniami siedziałem w bibliotece na ASP przy ulicy Smoleńsk w Krakowie i oglądałem wszystko, co można tam było obejrzeć. To było jeszcze w czasach internetu przez modem i zanim pojawiły się w Polsce dobrze zaopatrzone księgarnie. Oglądałem, oglądałem, czytałem wywiady z fotografami, przeglądałem zagraniczne magazyny, robiłem notatki. Wtedy fotografia była dla mnie jedyną twórczą rzeczywistością. Stworzyłem sobie fotoświat odizolowany od innych form twórczości. Interesowało mnie, jak fotografowie definiują się wobec innych fotografów, jak wynikają z siebie poszczególne zjawiska. Nan Goldin i Diane Arbus były ważne, Robert Frank bardzo — ale to są rzeczy ważne chyba dla każdego. Z Nan Goldin, a chwilę później z Wolfgangiem Tillmansem było tak, że bardzo trafiała do mnie ich prosta, surowa estetyka. To był fotograficzny ekwiwalent punk rocka, języka, który rozumiem. Problem polegał na tym, że nie była to opowieść o moim życiu, nie identyfikowałem się z tymi historiami — między innymi dlatego zacząłem robić zdjęcia, które teraz wystawiamy i z powodu których rozmawiamy o tym wszystkim. Jacques Henri Lartigue był ważny z powodu szczerości, mówienia w pierwszej osobie.

Kim jest zatem bohater „filmu”?

Lubię używać terminu „podmiot liryczny”. To ma być figura zwykłego chłopaka stąd, jak ja. Ale nie chcę, żeby to była twórczość „konfesyjna”. Tak jak filmy Woody’ego Allena nie są tylko o Allenie, chociaż w dużej mierze tak jest. Fotografia bierze się z życia, a życie trochę nagina się do fotografii. Nie robię bałaganu w pokoju po to, żeby zrobić zdjęcie, bo pasuje mi do historii, ale poniekąd z premedytacją pozwalam się pokojowi zabałaganić. Bałagan pasuje do „podmiotu lirycznego”. Lubię czasem pakować się w sytuacje, które są akurat na zdjęcie. Na przykład teraz, w momencie wchodzenia w prawdziwe dorosłe życie kupiliśmy samochód i nieuniknione będą spotkania z mechanikami samochodowymi. Typowo męsko-chłopska historia, jakiej jeszcze nie doświadczyłem; sądzę, że to będzie bogaty obszar do eksploracji. Myślę, że w tę sytuację — interakcje z mechanikami, warsztatami samochodowymi,

wulkanizacjami — będę wchodził z większą intensywnością po to, żeby je sfotografować, dokumentować. Pewnie będę robił portrety mechaników, martwe natury z warsztatów... Będę się starał zostać na herbatę albo pogadać o jakichś głupotach, czego prawdopodobnie bym nie robił, gdyby nie zdjęcia. To jest przyjemne, bo zdjęcia pozwalają żyć tym wszystkim, cieszyć się takimi sytuacjami.

W tym „filmie” jest też dużo odniesień ogólnokulturowych, już poza samą fotografią. Twój bohater coś czytał i oglądał, coś lubi. Pewne elementy są zawarte w „ścieżce dźwiękowej” do filmu, inne znalazły się w programie towarzyszącym wystawie. Czy możesz przybliżyć nam bohatera, co go ukształtowało?

To są takie decydujące momenty, jak wtedy, gdy magazyn „Teraz Rock” pyta cię: „Jakich 10 płyt zabrałbyś ze sobą na bezludną wyspę?”. Powinieneś błysnąć gustem, pomieszać rzeczy znane z totalnie niszowymi. Mógłbym powiedzieć, że lubię film *Rocky*, ale po co? Z drugiej strony mogę powiedzieć, że lubię Charlesa Reznikoffa, którego prawie nikt nie zna oprócz fanów amerykańskiej współczesnej poezji. Wiadomo, że lubię The Smiths i Boba Dylana, amerykańskie filmy dla młodzieży, ale też amerykańskie filmy o starszych, samotnych facetach. To są rzeczy, które pewnie wszyscy lubią. Lubię Raymonda Chandlera, *Seinfelda*, stare włoskie piosenki i rap. W ramach intelektualnego podkładu można by przeczytać *Estetyzację życia codziennego* Mike’a Featherstone’a i *Dystynkcję* Pierre’a Bourdieu.

W blogu *Accidents Will Happen* zdjęcia nie były dzielone na sekcje. Ale już książki *Western*, *Sweet Little Lies* oraz *113,604 Stray Dogs* wymuszały zatrzymanie strumienia zdjęć, skłaniały do kategoryzowania i segregowania. Czy one ze sobą mają coś wspólnego?

Kiedy zaczynałem prowadzić bloga, miał on być otwartym notatnikiem do wystawy albo książki, do klasycznej fotograficznej formy. Chodziło o motywowanie się do regularnej pracy. Mieli o nim wiedzieć jedynie ludzie, którzy są na zdjęciach, których to bezpośrednio dotyczy, a ja byłem zobowiązany co miesiąc skanować negatywy, utrzymywać w nich porządek i nie obijać się. W pewnym momencie to wyrwało się spod kontroli, blog zaczął funkcjonować po prostu jako blog. To było bardzo przyjemne, ale stanowiło zbyt obszerny materiał na książkę. Książka musiałaby być ogromna i wobec tego droga, a ja nie chcę robić rzeczy drogich. Zastanawiałem się, czy starać się o grant na wydanie dużej książki. Doszedłem do wniosku, że zamiast tracić czas na czekanie, lepiej robić małe książki, tak jak muzycy wypuszczają EP-ki i mixtape’y. Chciałem

robić książki w takiej skali, żeby na bieżąco nad nimi panować, licząc na to, że kiedy pewnego dnia staną obok siebie na czyjejs półce, ułożą się w całość. Robi je cały czas ta sama osoba, trochę się zmienia, więc książki też, ale to ciągle kolejne odcinki tego samego serialu.

Wróćmy do tego, w jaki sposób fotografujesz.

Przyjęło się w Polsce, od jakichś kilkunastu lat, że pracuje się w cyklach, rozwija się jakiś projekt, który musi mieć pogłębienie merytoryczne. Projekt się kończy, przechodzisz do następnego. Ty idziesz pod prąd. Praca nad projektem ci nie odpowiada czy się po prostu nie sprawdza?

Są takie typy fotografii, które wymagają precyzji w budowaniu cyklu, potrzebują początku, końca, wypracowania estetycznego wyznacznika, i to działa. Są cykle, które funkcjonują jak typologie, wypowiedzi na bardzo konkretne tematy, przedsięwzięcia ograniczone czasowo i przestrzennie. Czasami łatwo jest zamknąć się w ramach projektu. Ze mną tak nie jest — zdjęcia, które robię, są bardzo rozstrzelone. Całe życie jest projektem, po prostu w jego ramach istnieją różne wątki, mniejsze wspólne mianowniki.

Jako nastolatek słuchałem dużo niezależnych zespołów, czytałem punkowe fanzyny itp. Imponowali mi aktywiści, ludzie, którzy się nie poddają, artyści, którzy nie odbierają Fryderyków. Działanie w taki sposób jest dla mnie naturalne: robić swoje i nie oglądać się na nic. Poza tym dosyć szybko zacząłem zarabiać pieniądze — współpracę z „Przekrojem” rozpocząłem na wakacjach między pierwszym a drugim rokiem studiów. W 2000 roku, w wieku 20 lat zostałem już zawodowym fotografem pracującym dla ogólnopolskiego tygodnika. Nie miałem potrzeby starania się o kilka tysięcy złotych na realizację projektu. Raz wystąpiłem o stypendium Młoda Polska, ale nie dostałem go. Wtedy za to, co zarobiłem, pracując dla „Polityki” w Afganistanie, wydałem *Western*. Myślę, że dobrze się stało, bo teraz mogę buńczucznie mówić, że nigdy nie skorzystałem z żadnego stypendium.

A jak jest z dopowiadaniem fotografii słowem? Na ile jest ci to potrzebne?

Priorytetem jest historia, a nie bycie fotografem, to nie jest konkurs na to, jak zmieścić się ze swoim przekazem na jakiejś świetłoczułej substancji. Nie tylko nie mam nic przeciwko dopowiadaniu fotografii słowem, ale też przeciwko słowom w ogóle. Ani przeciwko ruchomeму obrazowi, obiektom znalezionym, nagraniom audio. Fotografia jest bazą, ale nie o nią tu chodzi.

Twoje zdjęcia można zobaczyć w wielu miejscach, w różnych kontekstach. Są wystawy — stosunkowo niewiele — jest kolejna książka, plakat, blog, Instagram, gazety. Istnieje zatem kilka kanałów — który jest twoim ulubionym i najpełniejszym sposobem wypowiedzi? Czy w ogóle może funkcjonować jeden oddzielony od pozostałych?

Myślę, że nie. Kluczem tutaj jest podmiot liryczny, który wszystko spaja. Lubię porównywać wszystko do muzyki: czasem oglądasz teledyski na Youtube, czasem w telewizji, jeśli masz telewizor, czytasz wywiad z muzykiem w gazecie, idziesz na koncert, słuchasz płyty, a czasami masz piosenkę umieszczoną na jakiejś playliście. Myślę, że z fotografią jest podobnie — w różnych miejscach różnie jej doświadczasz. W fotografii przyjemne jest to, że ona wszędzie może być w jakimś sensie oryginałem. Autor decyduje o tym, co jest oryginałem fotografii i nie jest wcale oczywiste, że chodzi mu o galeryjne powiększenie. W przypadku malarstwa oryginalny obraz wisi na ścianie i wiesz, że to jest ten jedyny, oryginalny obraz. W fotografii oryginałem, punktem odniesienia może być książka albo publikacja w magazynie, albo nawet na blogu. Na przykład: ilekroć widzę zdjęcia japońskich fotografów wiszące na ścianie, zwłaszcza Arakiego i Moriyamy, zawsze jestem trochę zawiedziony. To książka jest u nich oryginałem. Z layoutem, drukiem, zapachem farby drukarskiej, ustaloną kolejnością zdjęć. I to, że zdjęcia się widzą wzajemnie na rozkładówkach, że mamy jakiś format. A wystawa jest po prostu prezentacją zdjęć z książki, czymś wtórnym wobec niej.

W ogóle fotografia stosunkowo słabo sprawdza się na wystawach. Szczerze mówiąc, spotkanie z prawdziwą odbitką rzadko daje nowe przeżycie, przynajmniej jeśli o mnie chodzi. Przykład: byliśmy w Mediolanie w Museo del Novecento, w nowo otwartym muzeum sztuki XX wieku. Były tam akurat dwie wystawy, jedna o dziełach z nurtu dada z prywatnych mediolańskich kolekcji, druga pokazująca fotografie z kolekcji Bank of America. Najpierw zobaczyłem dadaistów i to było po prostu super. Nagle okazało się, że rzeczy, o których myślałem, że są duże, w rzeczywistości są małe i zupełnie inaczej działają w tej skali. Kiedy oglądasz kolaże w rzeczywistości, widzisz, że te wklejone rzeczy mają różne faktury, inaczej łapią światło, zauważasz niedoskonałości. Obcujesz z obiektem. Dwa piętra niżej oglądamy wystawę fotografii i mamy na niej wszystkich: Edwarda Steichena, Alfreda Stieglitza, Roberta Franka itd. I nie ma większej różnicy między zobaczeniem ich na wystawie a oglądaniem książki o historii fotografii. A przecież na takich starych odbitkach już pojawia się faktura, srebro zachowuje się w niespotykany dzisiaj sposób —

te odbitki są w pewnym sensie obiektami. Powinienem przed nimi klękać. Tam dotarło do mnie wyraźnie, że planując wystawę fotograficzną, trzeba myśleć o budowaniu nowego doświadczenia. Szczególnie teraz, w czasach przyspieszonego obiegu informacji, obiegu obrazu, jakiego nie było nigdy wcześniej. Trzeba dać coś, czego nie można dostać w internecie. Tak jest na przykład ze zdjęciami Andreasa Gursky'ego: musisz zobaczyć je w oryginale, żeby zadziały na ciebie skalą. Musisz zobaczyć wystawę Wolfganga Tillmansa, bo ona jest po prostu wystawą Wolfganga Tillmansa.

To są ściany, a nie pojedyncze zdjęcia. On konstruuje na wystawie inny świat, programuje to nowe przeżycie. Opiszmy teraz twoją wystawę. Co ją odróżnia od przerzucania się między blogiem a Instagramem czy oglądania książki?

Przede wszystkim jest przestrzenność, trójwymiarowość, mogą wydarzyć się na niej rzeczy, które w internecie i na papierze są po prostu fizycznie niemożliwe. Będąc w galerii, odbierasz tę narrację większą liczbą zmysłów — coś działa rozmiarem, czegoś możesz posłuchać itd. No i ludzie przychodzą do Zachęty po to, żeby zobaczyć wystawę, na niej skupia się ich uwaga. Wobec tego można sobie pozwolić na większe niuansowanie opowieści niż zwykle. Kolejna sprawa: blog jest formą publicznie otwartą, dostępną dla wszystkich. I to jest dla mnie jakiś mentalny hamulec, zatrzymuję się na pewnym poziomie, kontroluję głębokość zwierzenia. Tymczasem w książce i na wystawie mam poczucie, że nie muszę tego robić. Myślę, wracając do muzycznej metafory, że wystawa jest trochę jak koncert. To najbardziej bezpośrednia forma kontaktu między artystą i odbiorcą. A przed wystawą jest wernisaż, który może być już zupełnie jak koncert.

Oklaski.

Bisy. Demolowanie sprzętu.

Na wystawie proponujemy widzom różne sposoby oglądania fotografii, jeśli chodzi o skalę i nośniki.

Wybór formatu zdjęcia, przerzucenie zdjęcia na slajd i wyświetlenie go z rzutnika to świadome decyzje. Nie chodzi tylko o organizację przestrzeni, ale...

Chodzi o skonstruowanie wystawy jako spójnej wypowiedzi, a nie pokazu pojedynczych prac. Rozłożenie akcentów, budowanie nastroju. Zdjęcie to punkt wyjścia i w zależności od kontekstu można i trzeba zrobić z nim coś jeszcze. Inaczej traktujesz je w książce, inaczej na stronie internetowej, a jeszcze inaczej w galerii. Galeria wydaje się dawać najwięcej możliwości.

The Lyrical Subject

Kuba Dąbrowski talks to Joanna Kinowska

Joanna Kinowska: The basic question — are you a photographer?

Kuba Dąbrowski: I work as a professional photographer. I pay taxes as a photographer, have a degree in photography, and use professional equipment. So from this point of view, I am a photographer. And as far as my artistic practice is concerned, I prefer to think of myself as 'someone who takes pictures' rather than a photographer. On the one hand, I earn my living from photography, but on the other hand, I do my own thing and the two don't necessarily overlap. I'm a different person for different people: an advertising agency executive perceives me differently than a magazine photo editor, and the photo editor differently than a photography curator or historian. Each of them needs me for different purposes, and the different people or communities are often actually unaware of the other spheres of my work. As for 'my own work', I usually put it like this: you can play the guitar, you can write poems, and you can take pictures — the basic point is to manifest your sensitivity and share a story, not to create attractive images. I like to think that the pictures I take are not made for photography buffs but for people who share my kind of sensitivity.

There is usually a division — significant for our times — between what one does for money and what one does for oneself. Looking at your work, I have a sense that the spheres overlap. It may be a commercial job but it's still your own thing . . .

I'm not sure this is really so. When I do my own thing, I leave myself a space for failure. In a way, this is an experiment, which involves risk. It's possible that something will simply go wrong. With commercial jobs, there's no room for failure — I capitalise on what I've practiced before. But from the aesthetic point of view, it's true that most things I do hold together. At least I hope so.

I like photographers where the line between their professional and private photos is blurry and it's clear in hindsight that they did 'their own thing' throughout the time. The most obvious example is Richard Avedon, who created an aesthetic idiom which he applied to everything he did. He was a fashion photographer, a portraitist, a documentary photographer and so on. He took the same approach whether portraying the Beatles, President Kennedy or anonymous workers in the American West, as a result of which, years later, the pictures form a cohesive narrative about a specific era, far more exhaustive than the narratives created by most classic documentary photographers. A Polish example is Tadeusz Rolke, who with his Rolleiflex captured *Moda Polska* models and his nude girlfriend, his chums on a scooter as well as major political events. From the perspective of time, these themes connect, become imbued with nostalgia, and alternate, interlace, beautifully.

The current Zachęta exhibition features commercial photographs too. Work is great because — apart from earning my living — it gives me access to situations and people I wouldn't otherwise meet: Papić Chmiel [cartoonist, born 1923], Komety [rock band], Sokół [rap artist]. It sometimes happens so that the photo that is more 'mine' is not fit for publication but I still don't disown it. I feel a documentalist first and foremost. I believe that my fashion photographs, portraits of stars, photo-essays from Afghanistan, the pictures of Monika and our son Józek, and the simple everyday street pics will with time arrange themselves into a single whole. A document about the here and now. And that half a century from now someone of a similar mental construction will take pleasure in that.

Your photographs, films, reproductions are all very 'Polish', even if they don't depict Poland itself. This is not patriotism but something else still.

Other geographical latitudes have different light, architecture, different faces, different street life. In Britain, United States, Italy and Japan, photographing is different. Before you go there, you know these countries from photographs, movies, magazines, etc. You go to London and at every corner you have a Martin Parr picture or an image as if from *iD* magazine. If you put someone against a white wall by an English window — which is shaped a bit differently from the Polish one, and the walls also have a different finish, a different kind of white hue — you get a nice, stylish photo. In Poland, this is simply a picture of someone standing by a window. The same applies to America and American windows. Different parts of the world are photogenic in their own and from this stems a different photographic

aesthetics. I've always envied photographers from those 'stylish' countries: their reality can be described by photography so that even the simplest, everyday things become visually appealing. This works even in the Czech Republic, which is a country not so much different from Poland after all. The photographs of Martin Kollar, Evžen Sobek or, earlier, Jindřich Streit all share something. An affinity that chimes in with Ota Pavel's novels, Miloš Forman's movies and the eating of *smažený sýr* at country inns. This quality is easily found in the Czech street, you only need to aim the camera. It was something I greatly envied the Czechs when studying photography in Opava.

I wondered where it came from. Are certain photographers so influential that they impose their own vision and we subsequently view reality through their aesthetic 'filter'? Or is it so that they succeed in nailing something true and specific for the given place and that's why their style catches on? I don't know. In any case, it doesn't exist in Poland; what is available here is heavyweight, committed photography with a mission, or rustic-religious stories. I'm oversimplifying, of course, but to quote [rock vocalist] Muniak Staszczyk, 'the songs that I get to hear today say nothing about my life'. Although songs actually do relate things quite well: T. Love, Partia, Komety, various rap tracks, Molesta's *Osiedlowe akcje*. But in photography, which is my language, I don't have anything to identify with. In the beginning, when I was only starting to develop my own style, I was interested in finding a way of depicting the surrounding reality so that pictures taken on the street in Warsaw's Mokotów or in Białystok didn't pretend to have been taken in New York or Berlin. The idea was to photograph the reality around me as it were, and so that it looked visually pleasing. To make my own the local landscape, architecture, light, physiognomy, etc. To bestow a style on those places, to name their appeal.

You've already mentioned Avedon, Rolke, Sobek. Can you tell us what your photographic influences are? This is the difficult question, a bit like 'What music do you listen to?' Various photographers have been important to me for various reasons over the time; some I've left behind, others I haven't arrived at. When I got interested in photography and enrolled in a photography course at the MDK youth club in Białystok, my 'father' in the art, Grzegorz Dąbrowski (who I'm not related to), showed me the pictures of the Magnum photographers. So that was my first inspiration: Henri Cartier-Bresson, Karl de Keyser, Martin Parr. The everyday-photography faction rather than the news-and-reportage one. I learned about a path that I consider to be right also today.

The photographer's role is to watch and observe, to interpret, but not to invent. Pictures originate in reality. So these are my roots. Parallel to the Magnum artists, I admired photographers from skateboarding and music magazines and authors of record cover, such as Atiba Jefferson, Glenn E. Friedmann and great many anonymous ones.

Then I got to know further figures. I underwent a period of serious interest in photography, spending days at the Academy of Fine Arts library at Smoleńsk Street in Cracow, browsing through everything they had. It was the pre-broadband internet era and one when bookstores had little on the subject. So I browsed, browsed and browsed, reading interviews with photographers, leafing through magazines, taking notes. At that time, photography was the only creative reality for me. I'd created for myself a photo-centric world, isolated from other forms of art. I was interested in how photographers defined themselves vis-à-vis other photographers, how phenomena stemmed from each other. Nan Goldin and Diane Arbus were important, Robert Frank was very important — but I guess that holds true for everyone. With Nan Goldin and a bit later with Wolfgang Tillmans it was so that I loved their simple, austere style. It was the photographic equivalent of punk, a language that I understand. The problem was that their stories had little to do with my life and I couldn't identify with them — which is one of the reasons why I started taking the pictures that we are now showing and which are why we are having this conversation. Jacques Henri Lartigue was important because of his honesty, his first-person narration.

So who is the protagonist of the 'film'?

I like to use the term 'lyrical subject'. This is to be a figure of an ordinary guy from here, someone like me. But I don't want this to be 'confessional' art. Just as Woody Allen's movies are not just about Allen, though for most part they are. Photography originates in life but life also yields to photography. I don't make a mess in my room to take a picture of it because it fits a story, but I do allow the mess to develop. The mess fits in with the 'lyrical subject'. I like sometimes to get myself into situations that are just right for a picture. Right now, for example, at the moment of entering adult life, we've bought a car, which inevitably means visiting car repair garages. A classic male-boyish story that I haven't experienced yet; it should be a rich area for exploration. I think I'll be getting into those situations — interactions with the mechanics, the garages, the tyre repair shops — with greater intensity in order to photograph and document them. Creating portraits of the 'grease monkeys', still lifes of the garage interiors and so on. I'll be trying to stay for tea or engage in small talk, which is

probably something I wouldn't be doing were it not for photography. It's nice how photographs let you truly experience such situations and genuinely enjoy them.

In this 'film' there are also many non-photographic cultural tropes. Books, movies, preferences. Certain elements are present in the film's 'soundtrack' while others are featured in the exhibition's accompanying programme. Can you tell us what your protagonist is like, what has shaped him?

This is a decisive moment, like when *Tylko Rock* magazine asks you about the 10 records you'd take with you to a desert island. You should give a witty answer, mix well-known things with some obscure stuff. I could say I like the movie *Rocky*, but what for? On the other hand, I can say I like Charles Reznikoff, who is virtually unknown to anyone but the fans of contemporary American poetry. Of course I like the Smiths and Bob Dylan and Hollywood movies for young people, but I also like Hollywood movies about old loners. Those are things that probably everyone likes. I like Raymond Chandler, *Seinfeld*, old Italian songs and rap music. For some intellectual background, I might read Mike Featherstone's *Postmodernism and the Aestheticization of Everyday Life* or Pierre Bourdieu's *Distinction*.

In the blog *Accidents Will Happen*, photographs weren't divided into sections. But your books — *Western*, *Sweet Little Lies* and *113,604 Stray Dogs* — forced the viewer to arrest the stream of images, to categorise and segregate. Do they have anything in common?

When I started the blog, it was meant to be an open 'sketchpad' for an exhibition or book publication, for a classic photographic format. The idea was to motivate myself to do regular work. It was to be known only to those people who were in these photos, who were directly concerned, and I was supposed to scan the negatives every month, keep them in order and avoid lolling about. But at some point the whole thing got out of control and the blog started functioning simply as a blog. It was all very nice but there was too much material for a book. The book would have to be huge and therefore expensive and I don't want to make expensive things. I wondered whether perhaps I should try to obtain a grant for publishing such a big book, but decided that instead of wasting my time waiting I'd rather publish smaller books, just as musicians issue EPs and mixtapes. I wanted to make books on such a scale that would allow me to control the process, in the hope that one day, standing on somebody's

bookshelf, they'd arrange themselves into a whole. They are made by the same person, that person changes and so do the books, but it's like episodes in the same series.

Let's return to your photographic *modus operandi*. It's been customary in Poland since 2000 or so for photographers to work in series, to pursue long-term projects that are supposed to have a deeper meaning. When the project is finished, one moves on to start another. But you seem to be going against the grain. You don't like project-based work or it simply doesn't work for you?

There are such types of photography that require precision in building a series, need a beginning and an end, an aesthetic index, and it works. There are series that function like typologies, like statements on a specific subject, defined temporally and spatially. Sometimes it is easy to confine yourself within the bounds of a project. But with me it's different — the pictures I take are scattered wide apart. My whole life is a project and within it exist various themes, various lower-level common denominators.

As a teenager I listened to a lot of independent bands, read punk fanzines and so on. I admired activists, people who don't give up, artists who don't pick up their awards. It's natural for me to act like this: do your own thing and don't look at others. Besides, I started earning money rather early: I began working for *Przekrój* during the summer break after my freshman year. In 2000, at the age of 20, I became a professional photographer working for a nationwide weekly magazine. I didn't need to apply for the few thousand zlotys for a project. I did once, for a *Młoda Polska* grant, but didn't get it. Then, for what I'd made working for *Przekrój* in Afghanistan, I published *Western*. I guess it worked out well because today I can boast I've never been on a grant.

What about the practice of accompanying photography with words? Do you need that?

It is the story that matters, not being a photographer. This isn't a contest for how to fit your message on a light-sensitive substance. Not only do I have nothing against accompanying photography with words, I have nothing against words either. Nor against moving pictures, found objects or audio recordings. Photography is a basis but it's not photography itself that matters.

Your photographs can be seen in many places, in various contexts. In exhibitions — though there have

been relatively few — in books, posters, on your blog and Instagram, in newspapers. There are, therefore, several channels — which is your favourite and most comprehensive means of expression? Can any of them be separated from the others at all?

I don't think so. The key here is the lyrical subject which holds it all together. I like to compare everything to music: sometimes you watch music videos on YouTube, sometimes on TV (if you own a TV set), you read an interview with a musician in a newspaper, go to a concert, listen to a record, and sometimes you have a song placed on some playlist. I think it's a similar case with photography — you experience it differently in different places. What is nice about photography is that it can retain its 'original' quality everywhere. It is the author who decides what is the 'original' photograph — and it doesn't have to be the large-format gallery print. In painting, the original picture hangs on the wall and you know that this is the original. In photography, the 'original', the primary point of reference, can be a book or a publication in a magazine or even on a blog. For example, whenever I see photographs by the Japanese photographers, especially Araki and Moriyama, hanging on the gallery wall, I'm always a bit disappointed. In their case, the original is the book. With the layout, the print, the smell of ink, the sequence of the images. And that the photos 'see' each other in the facing pages, that the book has a certain format. The exhibition, on the other hand, is just a presentation of pictures from the book and, as such, something secondary. Generally, I'd say that photography works out rather poorly in exhibitions. To be honest, encountering a physical print seldom produces a new experience, at least as far as I'm concerned. For example, we were in Milan at the Museo del Novecento, a newly opened museum of 20th-century art. Two exhibitions were on show, one featuring Dada works from private Milan collections, the other presenting photographs from the Bank of America collection. First I saw the Dadaists and it was simply great. It suddenly turned out that things that I used to think were large were in fact small and in this scale their effect was completely different. When you view collages in reality, you see that the parts that have been pasted in have different textures, that they catch the light in different ways, you notice various imperfections. Put shortly, you experience an object. Two floors below, we are viewing a photography exhibition and there is everyone there: Edward Steichen, Alfred Stieglitz, Robert Frank, etc. And it turns out there is no fundamental difference between viewing these images in a museum show and in an art book. Why, in such old prints there is texture, the silver behaves in unpredictable ways — in a certain sense, these prints are objects. I should be kneeling down before them. There it occurred to me that, in planning a photography exhibition, you need to think about building a new

experience. Especially today, at a time when information and images circulate at an unprecedented pace. You need to offer the viewer something they won't get on the Web. Such as, for example, is the case with the photographs of Andreas Gursky: you need to see the originals so that their scale makes its impact on you. You need to see a Wolfgang Tillmans exhibition because it's simply a Wolfgang Tillmans exhibition.

Those are entire walls rather than single images.
Tillmans builds a whole new world in his exhibition, programming a new experience. Let us now describe your show. What makes it different from switching between your blog and your Instagram or browsing through your photo book?

First of all, it's spatial, three-dimensional, so there is room in it for things that are simply impossible, physically, on the Web or on paper. When you are in the gallery, you experience the narrative with a greater number of senses: there is scale, there are sounds, and so on. Plus, people come to the Zachęta to see the show so they naturally focus on it during their visit. This means you can make the story more nuanced than usual. Another thing is that a blog is a public, open form, accessible to anyone. For me this creates a mental barrier and I stop at a certain level, controlling the depth of my confession. This is something I don't feel I need to do in a book or an exhibition. Returning to the musical metaphor, I think the exhibition is something like a concert. It is the most direct form of contact between the artist and the recipient. And before the exhibition comes the opening reception which can be like a concert proper.

Applause.

Encores. Demolishing the equipment.

In the Zachęta exhibition, photographs are presented in various formats and using various media. Choosing the format of an image, converting it into a slide and projecting it using a slide project are all deliberate decisions. It's not only about the organisation of space but also about . . .

The idea is to structure the exhibition as a cohesive statement rather than a presentation of individual works. To highlight certain moments, to build a mood. The pictures themselves are but a point of departure and, depending on the context, you can — and should — do something more with them. You treat them differently in a book, differently on a website and differently in a gallery. The latter seems to offer the largest number of possibilities.

Kuba Dąbrowski

ur. w 1980 roku w Białymstoku. Fotograf, absolwent socjologii na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie i fotografii w Instytucie Fotografii Twórczej (ITF) w Opawie (Czechy). W latach 2008–2012 redagował w „Przekroju” autorską rubrykę o historii fotografii *Stopklatka*.

born 1980 in Białystok, is a photographer with a degree in Sociology from the Jagiellonian University in Cracow and Photography from the Institute of Creative Photography of the Silesian University in Opava. Within the years 2008–2012 in *Przekrój* weekly magazine was a column author of 'Freeze' — on history of photography.

Wybrane wystawy indywidualne /
Selected solo exhibitions

2004

Ważne pytania / Crucial Questions, Galeria Arsenał, Białystok

2006

Fauna i flora / Fauna and Flora, Ogród Botaniczny Uniwersytetu Jagiellońskiego, Miesiąc Fotografii / Photomonth, Kraków

2008

Koledzy / Mates (z / with Karol Radziszewski), Galeria ZPAF i S-ka, Kraków

Pić z tobą colę / To Drink Cola with You, Galeria Arsenał, Białystok
Chciałbym umrzeć jak James Dean / I Would Like to Die Like James Dean, Międzynarodowy Festiwal Fotografii / International Festival of Photography, Łódź

2009

Prezenty / Presents (z / with Karol Radziszewski), TR, Warszawa / Warsaw

2012

Mapa Katowic / Map of Katowice, Fundacja Imago Mundi i / and CSW Kronika, Bytom

Wybrane wystawy zbiorowe / Selected group exhibitions

2003

Ex oriente lux, Galeria Arsenał, Białystok

2006

Teraz Polska / Poland Now, Fabryka Schindlera, Miesiąc Fotografii / Photomonth, Kraków

2007

Małopolska. Fotografie. To niczego nie wyjaśnia / Małopolska. Photographs. Unclarified, Małopolski Instytut Kultury i / and Fundacja Imago Mundi, Kraków

2008

Efekt czerwonych oczu. Fotografia polska XXI wieku / Red Eye Effect. Polish Photography of the 21st Century, CSW Zamek Ujazdowski / CCA Ujazdowski Castle, Warszawa / Warsaw

2009

Declinazioni della Gioia. L'atto di fotografare, visioni e rappresentazioni / Declinations of Joy. Taking Photographs, Visions and Portrayals, Palazzo delle Esposizioni, Fotografia Festival Internazionale, Rzym / Rome
Szczyt bohaterów / The Summit of Heroes, Bunkier Sztuki, Kraków

2011

Zaczynając od moich ulic / Beginning from My Streets, Galeria Camelot, Kraków

2013

Zdjęcie miasta. Fotografia warszawska i praktyki pokrewne / Photo of the City. Warsaw Photography and Related Forms of Art from the End of WWII until Now, Nowy Teatr, Warszawa / Warsaw

Książki / Books

Western, Fundacja Sztuk Wizualnych, Kraków 2010

Sweet Little Lies, ArtBazaar, Warszawa 2012

113,604 Stray Dogs, ArtBazaar, Warszawa 2013