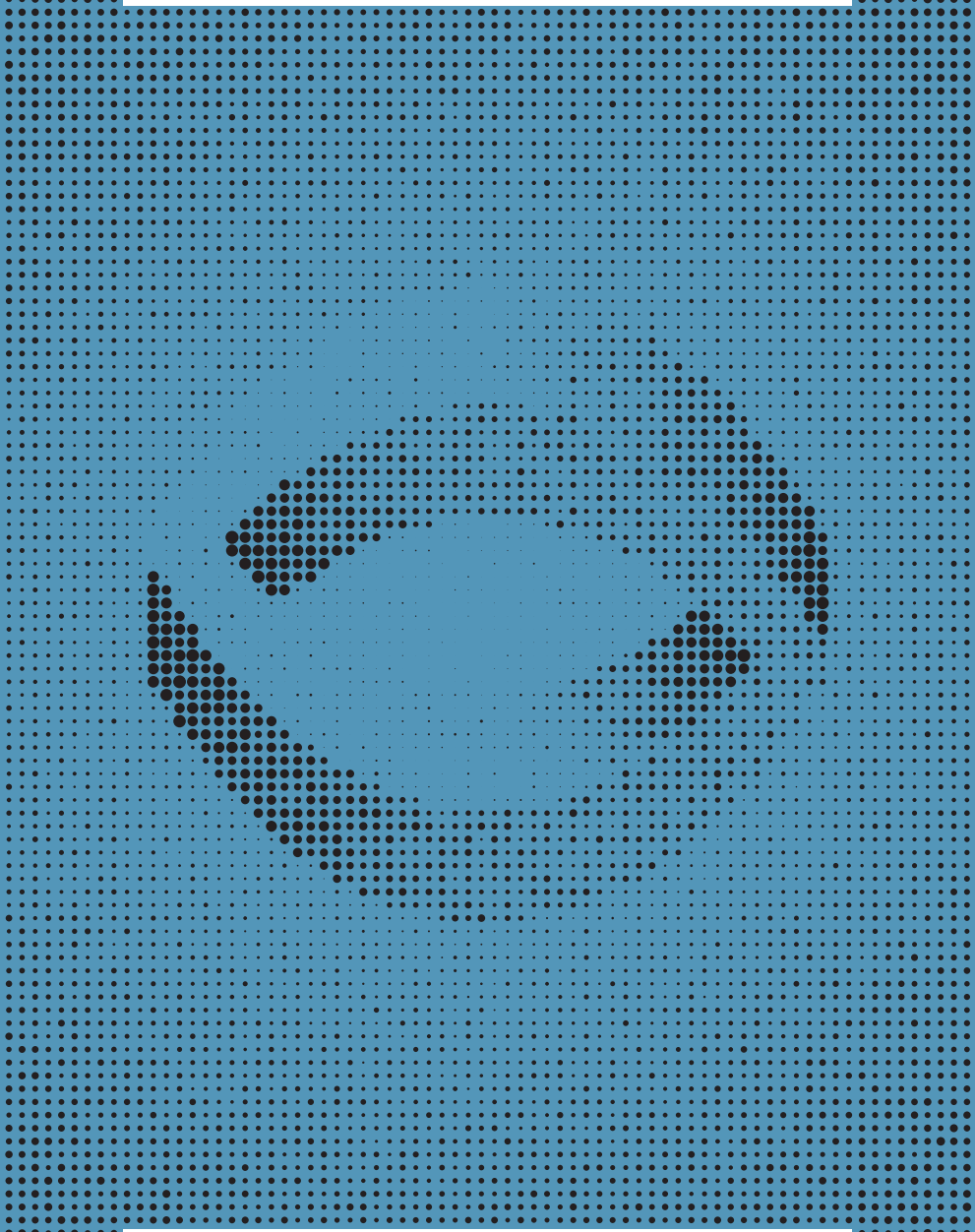
Jerzy Olek



# Nie tylko o fotografii

universitas

# Nie tylko o fotografii

**Seria „O projektowaniu i sztuce"**
**Instytutu Projektowania SWPS**
**Uniwersytetu Humanistycznospołecznego**
**i TAiWPN UNIVERSITAS**

pod redakcją
Agnieszki Jacobson-Cieleckiej

Jerzy Olek

# Nie tylko o fotografii

Kraków

Publikacja dofinansowana przez SWPS
Uniwersytet Humanistycznospołeczny

© Copyright by Jerzy Olek and Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2020
*Prywatna przestrzeń (nie tylko) fotografii* © Copyright by Anna Kędziora and Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2020

ISBN 978-83-242-3604-6
e-ISBN 978-83-242-6484-1
TAiWPN UNIVERSITAS

Recenzje
*Prof. dr hab. Grzegorz Sztabiński*
*Dr hab. Marcin Giżycki*

Opracowanie redakcyjne
*Agnieszka Toczko-Rak*

Projekt okładki
*Bartosz Grześkowiak*

www.universitas.com.pl

# Spis treści

*Anna Kędziora*, Prywatna przestrzeń (nie tylko) fotografii . . . . . 9

CZĘŚĆ I

Wstęp . . . . . 18

Tadeusz Kantor: „. . .jest symbolem śmierci. . .” . . . . . 19

Roman Cieślewicz: „. . .to materia-cud. . .” . . . . . 33

Krzysztof Teodor Toeplitz: „. . .jest ofiarą zmowy milczenia. . .” . . . . . 47

Henryk Tomaszewski: „. . .to niezastąpiony analizator ruchu. . .” . . . . . 59

Krzysztof Kostyrko: „. . .jest zgodna z powszechnym doświadczeniem społecznym. . .” . . . . . 69

Zbigniew Dłubak: „. . .to pomost między nami a rzeczywistością. . .” . . . . . 83

Grzegorz Królikiewicz: „. . .daje nam przeświadczenie o wieczności. . .” . . . . . 97

Krzysztof Kąkolewski: „. . .stanowi dokument zanurzenia ludzi w czasie. . .” . . . . . 113

Stefan Morawski: „. . .to wielofunkcyjny instrument. . .” . . . . . 127

Urszula Czartoryska: „. . .między inscenizacją a realnością. . .” . . . . . 141

## CZĘŚĆ II

Wstęp ... 158
Widzenie znaczące, czyli o Dłubaku ... 159
Porządek przypadku, czyli o Winiarskim ... 167
Naoczność pustego, czyli o Berdyszaku ... 177
Dyscyplina w spontaniczności, czyli o Jurkiewiczu ... 187
Tadeusz Różewicz: „...opisuje siebie, i tylko siebie..." ... 201

## CZĘŚĆ III

Wstęp ... 216
Być osobno ... 217
Spacerując po głowie ... 223
Kurtyny widzenia ... 227
Nie jestem... ... 231
Rzeczowi rzecznicy ... 237
Tekstu zagubienie ... 245
Wyspy odosobnienia, czyli samotność intelektu ... 253
M jak Morris? ... 257
Zwodzenie oka ... 263
Perspektywa perspektywy ... 267
Kontener inteligencji ... 279
Nicowanie dziury ... 287
Nienasycenie ... 291
Perfekcja programu ... 299
Ku... ... 307
Czysta widzialność ... 311
Jedność zszywana z odrębności ... 317
Dede ... 323

Gra z okiem... 333
Inaczej niż inni 341
Przeciw, czyli za 349
W tył do przodu 359
Wejrzenie w głąb 369

Nota bibliograficzna 379
Spis ilustracji 381
Dodatkowe zdjęcia 384
Indeks 385

**Anna Kędziora**

# Prywatna przestrzeń (nie tylko) fotografii

trzydzieści sześć nazwisk
godziny rozmów
czterdzieści lat
jeden pretekst

fotografia

dla jednych to „materia-cud”…
dla innych „pomost między nami a rzeczywistością”…
jeszcze innym razem jawi się jako „symbol śmierci”…

W bogatym dorobku Jerzego Olka, obejmującym zarówno twórczość artystyczną, jak i kuratorską, szczególne miejsce zajmują rozmowy dotyczące fenomenu fotografii. O jej roli w cywilizacji, kulturze i sztuce oraz we własnej pracy, twórczości i refleksji intelektualnej rozmawiał z artystami, krytykami, pisarzami, ludźmi świata kultury i nauki. Część z tych rozmów publikowana była regularnie w poznańskim miesięczniku „Nurt” pod koniec lat siedemdziesiątych. Najnowsze pochodzą z roku 2017, zataczając koło czterdziestu lat intensywnej i żywej wymiany myśli. Wobec takiego zbioru naturalnym wyborem i niejako kontynuacją tradycji wydało się przywołanie we wstępie formy, po którą sam Jerzy Olek sięgał tak często.

*Nie tylko o fotografii* to unikatowa publikacja, w której jak w soczewce skupiają się ważne postawy i refleksje dotyczące kondycji fotografii na przestrzeni kilku dekad. Publikacja szczególna, tym bardziej że nie przyjmuje jednej słusznej perspektywy. Jerzy Olek eksperymentuje z różnymi punktami widzenia wobec poruszanych zagadnień, tak jak eksperymentuje z pojęciem perspektywy w swojej twórczości.

***

JERZY OLEK: Może to przesadnie zabrzmi, ale do podjęcia takich rozmów skłonił mnie duch intelektualizmu tamtej epoki, szczególnie lat siedemdziesiątych. Był to czas konceptualizmu i postkonceptualizmu. Potrzeba spotkań, dyskusji, rozmów, namysłu nad tym, czym się człowiek zajmuje, była bardzo ważna – dla niektórych przynajmniej. Powstawały wówczas galerie autorskie. Grona przychodzące były małe, ale potrzeby rozmów duże. Czasem zdarzało się, że nawet przy spotkaniach trudnych galeria była pełna, tak jak wtedy, gdy do Foto-Medium-Artu zaprosiłem Zbigniewa Dłubaka i Jerzego Kmitę do rozmowy na temat: „Czym jest sztuka? Czy sztuka jest, czy nie jest formą poznania?". Ludzie stali w drzwiach i częściowo na zewnątrz. Galeria była wypełniona po brzegi, chociaż temat nie był łatwy. Ten dominujący wówczas prąd, pomysł na sztukę intelektualną, pojęciową, wymagał namysłu, refleksji, wymiany poglądów. Same działania wizualne były często zdawkowe. Oprócz spotkań i rozmów odbywających się w galeriach odwiedzaliśmy w alei Waszyngtona w Warszawie pracownię Dłubaka, w której organizował seminaria. Bywali tam między innymi Jan Świdziński oraz Andrzej Jórczak, założyciel Małej Galerii. Temat podawany był zawsze z wyprzedzeniem. Przyjeżdżało się na dwie, trzy godziny dyskusji. To była doskonała forma wymiany myśli.

W latach siedemdziesiątych potrzeba refleksji nad fenomenem fotografii oraz jej rolą w sztuce stała się dla mnie naturalna; fotografia była bowiem moim pierwszym narzędziem. Wyszedłem od fotografii, choć mawiam od dawna, że nie jestem fotografem. Używam fotografii, ale robię jej coraz mniej. Kierowały mną wówczas: niedosyt wiedzy, chęć wymiany poglądów lub raczej słuchania. Byłem wyczulony na obraz, ale wcześniej, studiując na politechnice, a nie na uniwersytecie, nie byłem specjalnie oczytany czy zorientowany. Tego typu rozmowy zmieniały myślenie. To były szkoły.

Najwięcej ważnych rozmów w swoim życiu odbyłem ze Zbyszkiem Dłubakiem, Janem Berdyszakiem i Stefanem Morawskim, którego też odwiedzałem. Ale one nie były nagrywane. Znakomite rozmowy, szczególnie w Starym Gierałtowie, ale i we Wrocławiu, przeprowadzałem na temat fotografii z Tadeuszem Różewiczem. Nie miałem jednak śmiałości zapytać go, czy mógłbym nagrywać, bo regularnie podkreślał, że są to nasze spotkania i rozmowy prywatne. Jedna z piękniejszych rozmów odbyła się między Dłubakiem a Różewiczem. Byli rówieśnikami z tego samego miasteczka, z Radomska, ale nie znali się w czasach szkolnych. Spotkali się przelotnie dwa razy po wojnie. Oczywiście sporo o sobie wiedzieli, lecz nic poza tym. Gdy Dłubak przyjął zaproszenie, żeby część wakacji spędzić właśnie u mnie, w Gierałtowie, zapytałem, czy chciałby się spotkać z Różewiczem, który przyjeżdżał do Gierałtowa. Oczywiście chęć była olbrzymia po obydwu stronach. Zrobiłem wówczas ich wspólny portret, na którym wyglądają jak dwa sfinksy stojące przy piramidzie stodoły – bardzo lubię tę fotografię.

***

Rozmowy i teksty opatrzone są datami, czytelnicy mają więc wgląd w wyraźne zmiany w postrzeganiu fotografii oraz jej roli w sztuce i życiu codziennym na przestrzeni czterdziestu lat. Różnice te wynikają jednak nie tylko z upływu czasu, ale ze świadomie zróżnicowanego doboru osób, z którymi Jerzy Olek rozmawiał lub o których twórczości pisał.

***

JERZY OLEK: Jeżeli takich artystów jak Dłubak czy Stefan Wojnecki nie będziemy traktowali jak fotografów, to w zasadzie w gronie moich rozmówców *stricte* fotografem był tylko Hartwig. Dość szybko zorientowałem się, że ciekawszych rzeczy na interesujące mnie tematy mogę się dowiedzieć od niefotografów. Sam kiepsko czuję się w getcie fotografii. Niezwykle cenne są dla mnie rozmowy z naukowcami; wspomnę choćby Marka Abramowicza czy Romana Dudę, byłego rektora Uniwersytetu Wrocławskiego. Rozmowy przy kawie, często w Salonie Śląskim, gdy padają kwestie dla mnie ważne i inspirujące, choć moi rozmówcy niejednokrotnie nie mają świadomości, jak bardzo mnie inspirują. Natomiast kiedy dawniej spotykałem się z typowymi foto-

grafami, w zasadzie przez lata mówiło się o tym samym – o kamerach, obiektywach, materiałach, ale nie o ideach. Ze Zbyszkiem Dłubakiem rozmawiałem bardzo często. Gdyby tak zsumować godziny naszych rozmów, byłyby to tygodnie, a nigdy nie dyskutowaliśmy o tym, jak fotografuje ta czy inna kamera. Przecież nie o to chodziło.

Pomyślałem, że ciekawe mogą być rozmowy o fotografii z takimi osobami jak Tadeusz Kantor, z zupełnie odmiennej perspektywy. Ważnym dla mnie artystą, jeśli chodzi o spojrzenie na naturę języka fotografii, był Christian Boltanski, który podczas naszej rozmowy podkreślał: „Nigdy nie robiłem zdjęć. Ja ich jedynie używam. (…) Nie dość zatem, że nie czuję się fotografem, to jeszcze na dodatek nie uważam, abym w jakikolwiek sposób był związany z fotografią". Mówił ponadto o tym, czym fotografia jest, jak działa, jak oszukuje. Fascynującym odkryciem była rozmowa z Henrykiem Tomaszewskim. To wielka postać. Będąc w Paryżu z baletem Opery Wrocławskiej, przez przypadek w jakiejś księgarni natrafił na album chronofotografii Muybridge'a. Opowiadał mi, jak znacząco wpłynęło to na jego twórczość: „Przedłużam konkretną postacią to, co fotografia tak pedantycznie ujmuje. (…) Mamy fazy ruchu zamrożone, a ja uruchamiałem okres między tymi fazami. To mnie naprowadziło na trochę sztuczne, przytrzymywane ruchy pantomimiczne, które stały się potem alfabetem mimów u nas. Zdjęcie ma swoje rozwinięcie w autentycznym ruchu mima współtworzącego teatralny dramat. (…) Usiłuję niejako zdjęcia animować". Było to dla mnie sensacyjnym odkryciem. Ciekawe rozmowy o reportażu przeprowadziłem z Krzysztofem Kąkolewskim i Krzysztofem Teodorem Toeplitzem. Toeplitz wymienia w niej polskich wybitnych fotoreporterów, których prawie już teraz nie ma. Kąkolewski natomiast zdziwił mnie na dzień dobry czymś innym: „Wysiadłem w Nowym Jorku, znalazłem się w centrum – ja to wszystko już znałem z fotografii, z filmu, nic mnie nie zaskoczyło…" Oczywiste, ale bardzo ładne spostrzeżenie.

Może mam szczęście, ale nikt nie odmówił, choć robiłem i takie rozmowy, których rezultatem nie była żadna publikacja. Poza tym miałem ten przywilej, że prowadząc galerię Foto-Medium-Art, byłem rozpoznawalny. Gdy chciałem umówić się z kimś, kogo wcześniej nie znałem, ku mojemu zaskoczeniu okazywało się, że wiedział o galerii. Foto-Medium-Art stawało się tym samym kluczem otwierającym spotkanie. Ileś świetnych rozmów nie zostało nagranych, wielka szkoda.

***

Tekst o Tadeuszu Różewiczu jest wyjątkowy na tle innych rozdziałów – przeplatany krótkimi fragmentami rozmów przeprowadzanych w trakcie licznych spotkań, cytatami z korespondencji, wspomnieniami wspólnych doświadczeń. Jego odmienna forma zdradza wyjątkową relację między rozmówcami.

***

JERZY OLEK: We Wrocławiu mieszkał pięć minut ode mnie. Zawsze jakieś ciasteczka, herbata. Rozmowa trwała około godziny. Najstarsze zdjęcia Różewicza mojego autorstwa, na jakie ostatnio natrafiłem, pochodzą z początku lat dziewięćdziesiątych – on tańczący jak w rewii na schodach od strony rzeki w Gierałtowie. Zarejestrowałem wiele zabawnych sytuacji. Szalenie ważne było dla mnie to, że większość spotkań – niech nie będzie to dowodem mojej próżności – wynikała z jego inicjatywy. Co mnie zawsze ogromnie pociągało, to zdarzające się milczenie z nim. W 1995 roku poprosił mnie, byśmy wybrali się razem na wystawę *Widzenie kamienia*, którą eksponowałem w prowadzonej przez siebie galerii: „Panie Jurku, chciałbym z panem zobaczyć tę wystawę". W ogóle o niej nie rozmawialiśmy, po czym poszliśmy na spacer. Był autentycznie skromnym człowiekiem. Mieszkał kiedyś przy ulicy Januszowickiej na Krzykach, obok parku Południowego, gdzie regularnie chadzał na spacery. Ktoś wpadł na mało oryginalny pomysł, by w parku tym stanęła odlana z brązu ławka z Różewiczem. Kiedy się o tym dowiedział, zadzwonił do prezydenta i poprosił, żeby tego nie robiono. „Panie Jurku, a bo to człowiek wie, kto się do niego potem dosiądzie…"

***

Gdy czterdzieści lat temu powstawały pierwsze rozmowy dla „Nurtu", inna była pozycja fotografii, inne problemy były poruszane. Z perspektywy tych lat wyraźnie widać, że odmienna jest dziś jej rola w świecie sztuki, inaczej się o niej myśli, mówi, pisze. W rozmowie z Toeplitzem z 1977 roku pada wręcz określenie: „zmowa milczenia", która ciążyła na fotografii. „Choć więc fotografia tak wyraźnie rzutuje na cywilizację, kulturę, sztukę, jest zarazem przez tę ostatnią zupełnie niezauważana" – konstatował wówczas Olek.

Od czasu tej rozmowy postrzeganie fotografii jako medium sztuki zmieniło się zasadniczo. Nie bez znaczenia dla umocnienia jej pozycji w świecie sztuki współczesnej oraz poszerzenia pola refleksji nad nią pozostaje fakt, że od blisko trzydziestu lat można już w Polsce studiować fotografię na uczelniach wyższych. Jednak, podczas gdy pewne kwestie niepokojące rozmówców Olka uległy istotnej zmianie, inne pozostały uderzająco aktualne. I tak, z jednej strony, jako dyscyplina artystyczna, przedmiot akademicki i niezależne medium, osiągnęła fotografia silną i ugruntowaną pozycję. Z drugiej – fotografia to najbardziej masowe medium w dziejach kultury i jej powszechność oraz dostępność w kontekście pozaartystycznym pozostaje w silnym związku z nadprodukcją obrazów, które wręcz upośledzają percepcję, powodują „zanieczyszczenie naszego wzroku". Olek rozmawiał o tym już w 1977 roku z Romanem Cieślewiczem, który zwracał uwagę na destrukcyjny wpływ „nadmiernej erupcji atakujących nas bezustannie wizualnych sygnałów". A przecież to, co się wówczas działo, było zaledwie ułamkiem obecnego zanieczyszczenia.

***

JERZY OLEK: Wszyscy są fotografami. Zalewa nas fotografia. Wystarczy jednak popatrzeć choćby na pisma ilustrowane, na masę obrazów, która jest w Internecie. Pamiętam fotografie w tygodniku studenckim „itd", na przykład świetny czarno-biały reportaż pod tytułem *Łopot*, o traktowaniu polskiej flagi, bez żadnych podpisów. Było to zupełnie inne myślenie niż dzisiaj. Albo *Chleb*, temat z okładką włącznie w „itd" – kapitalne fotografie, nie trzeba wówczas tekstu, nie jest potrzebny komentarz. Natomiast kartkując obecnie istniejące na rynku pisma ilustrowane, odnoszę wrażenie, że wszystkie są identyczne, że nie ma w nich nic indywidualnego. Ostatnio mówiłem też o analfabetyzmie fotograficznym. Obraz fotograficzny jest coraz bardziej trywialny, jednakowy, jednolity. Nie mówię o kręgach studenckich, artystycznych, ale o tym, co jest szeroko dostępne. Powszechność fotografii nie idzie w parze z wyrafinowaniem jej języka. To tak, jak byśmy znając bardzo dobrze język polski, nie uprawiali poezji.

***

Kilka dekad spotkań z wybitnymi, wpływowymi twórcami z różnych dziedzin, intensywne wymiany myśli, poglądów i refleksji o medium szczególnie bliskim Olkowi jako artyście nie mogło pozostać bez wpływu na jego własne postrzeganie fotografii.

***

JERZY OLEK: W którymś momencie dojrzałem do czegoś, co jest już obecnie oczywistością – że fotografia jest językiem, i to językiem idealnie nadającym się do modyfikacji, kłamliwym z natury, przez to pojemnym i fantastycznym, językiem wolnym. Z jednej strony, egzystuje ładne poetyckie stwierdzenie, że fotografia to więcej niż tysiąc słów. Z drugiej, według teorii prasoznawczej, żadna fotografia nie jest informacją kompletną. Jeżeli informacja ma spełniać kryteria, musi odpowiedzieć na pytania: kto?, co?, kiedy?, gdzie?, dlaczego?, jak?. Wyrzuca się mnóstwo starych fotografii, bo nie wiadomo, kogo przedstawiają i kiedy zostały zrobione.

Może trochę przesadzę, gdy powiem, że z czasem uświadomiłem sobie pewną niemoc fotografii.

Myślę, że fotografia jest dość ubogim językiem. Bardzo giętkim, bardzo podatnym, ale ubogim. Czy można mówić o sekwencjach fotograficznych, które byłyby na poziomie *Ulissesa* Joyce'a? Kultura języka jest zupełnie inna. Język – potężny, zwodniczy, wieloznaczny, precyzyjny. W takim porównaniu fotografia jawi się najczęściej jako ilustracja.

Na pewno nie chciałbym być tylko fotografem. Gdy przychodził moment wysycenia w sferze obrazu, pojawiało się pisanie – kiedyś w krótkim okresie opublikowałem sto pięćdziesiąt recenzji. Potem zajmowało mnie znowu coś innego. Ze względu na wykształcenie zdobyte na politechnice, nastąpił powrót do rysunku, i to określonego rysunku. Obecnie rysunek nakładam na obrazy fotograficzne, wydobywając linią to, co w ich konstrukcji najistotniejsze – albo też jej przecząc. Oczywiście nadal pociągają mnie kontakty z interesującymi ludźmi.

Zadawano mi często pytanie: „Piszesz, masz duży dorobek, możesz mieć więcej wystaw, po co organizujesz takie przedsięwzięcia jak Fotokonferencje Wschód–Zachód czy Festiwal «lAbiRynT», to same kłopoty…" Niewątpliwie. A jednak na pewno nie chciałbym ograniczać swojej działalności tylko do jednej sfery.

***

Rozmowa to zawsze rodzaj wydarzenia, budowania i negocjowania wspólnej przestrzeni spotkania, to wielopoziomowa wymiana i wzajemne oddziaływanie. W jej naturę wpisane są dynamika i proces. Rozmowa to także wydarzenie bardzo osobiste; nawet rozmowy nagrywane z myślą o publikacji mają w sobie element odkrywania prywatności, dzielenia się nią.

Rozmowy bądź przeplatane nimi teksty stanowią oś książki. Dzięki takiej formule czytelnicy zaproszeni zostali do wejścia w ową przestrzeń wspólną, spotkania. Stają się trzecim uczestnikiem tego wydarzenia. Każdy z nich może nanosić na spisane już wymiany doświadczeń i refleksji rozmówców swoje doświadczenia, refleksje i emocje. Tworzyć własną prywatną przestrzeń dla fotografii. Nie tylko fotografii.

W rozmowie z Urszulą Czartoryską Olek wspominał, że w swojej działalności kuratorskiej zawsze starał się umożliwiać „konfrontację artystycznych sensów i ideologii", reprezentowanych przez zaproszonych twórców; „zderzanie światopoglądów i postaw, z których to dyskusji – mam nadzieję – wynikną z czasem nowe idee sztuki". Podobne stanowisko można odnaleźć w tej książce, która stanowi dla Olka przestrzeń do zderzenia różnych postaw, światopoglądów i doświadczeń, otwierając jednocześnie szerokie pole do rozważań na temat fenomenu fotografii i zapraszając czytelnika do aktywnego w niej udziału.

# CZĘŚĆ I

# Wstęp

Lata siedemdziesiąte były czasem ożywionej kultury w jej obszarze alternatywnym. Działały eksperymentalne teatry, otwierane były coraz to nowe galerie o profilu awangardowym. Tradycyjne media zmieniały oblicze, stając się użyteczne dla interdyscyplinarnych programów. Jednym z ważnych środków przekazu okazała się widziana na nowo fotografia. Organizowane były liczne wystawy jej niestandardowych odsłon oraz towarzyszące im seminaria. Pojawiły się też niekonwencjonalne rozumienia jej transmisyjnych możliwości, publikowane w niezależnych magazynach oraz renomowanych periodykach artystyczno-literackich. Sam zaproponowałem nowy termin, fot-art („Odra" 1975, czerwiec). Profil prowadzonej przeze mnie we Wrocławiu galerii ukształtowałem pod hasłem „foto-medium-art". W tamtej dekadzie odbyłem wiele rozmów na temat fenomenu fotografii z wybitnymi postaciami polskiej kultury. Kierowałem do nich zestaw tych samych pytań, na które odpowiadali w mocno zróżnicowany sposób. Część z nich opublikowałem w poznańskim miesięczniku „Nurt" (od stycznia 1977 do maja 1981).

[1977]

# Tadeusz Kantor: „…jest symbolem śmierci…”

Na czym, pana zdaniem, polega fenomen fotografii – w cywilizacji, kulturze, sztuce?
Co wniosła istotnego?
Na ile zmieniła nasze rozumienie świata i ogląd rzeczywistości?
Na który jej walor kładzie pan główny akcent we własnej pracy, twórczości, refleksji intelektualnej?
Z tymi pytaniami zwróciłem się do wybitnych przedstawicieli naszej kultury: twórców, krytyków i teoretyków sztuki, publicystów.
Jako pierwszy głos zabiera **TADEUSZ KANTOR**.

*

**T.K.**: W roku 1963 zrobiłem w Krzysztoforach wystawę, którą nazwałem *Wystawą popularną* albo *Anty-wystawą*. Równocześnie napisałem rodzaj manifestu pod tytułem *Anty-wystawa*, *Anty-forma*, co nie pozostało bez konsekwencji. I właśnie o nich, w kontekście pańskich pytań, chciałem powiedzieć.

J.O.: Dla mnie była ona również wystawą fotografii – oczywiście terminu „fotografia” używam tu nie w jego ortodoksyjnym znaczeniu. Fotografii traktowanej nie jako przedmiot czy obraz, lecz pojęcie. Wszak zebrał pan na niej nie dzieła ostateczne, skończone, dzieła gotowe, ale rysunki.

Dzieło sztuki
wyodrębniony
wykadrowany odcinek twórczości
unieruchomiony
i zamknięty
w strukturze i systemie
niezdolny do zmian i ż y c i a

jest i l u z j ą twórczości.
Właściwością twórczości
jest stan płynny
zmienny
nietrwały
ulotny
jak samo ż y c i e.
Należy uznać za twórczość
wszystko to, co jeszcze
nie stało się tzw. dziełem sztuki.
Co jeszcze nie zostało u n i e r u c h o m i o n e
co zawiera bezpośrednie i m p u l s y życia
co nie jest jeszcze „gotowe”
„urządzone”
„zrealizowane”
(…)
Staje się koniecznością

**zmiana kondycji widza**
i
zmiana sensu wystawy.
Brak „obrazów”
owych zastygłych systemów formalnych
obecność płynnej, żywej masy
drobnych ładunków
refleksów
energii
z m i e n i a percepcję widza
z analitycznej i kontemplacyjnej
w płynną i aktywną niemal
w s p ó ł o b e c n o ś ć
w owym polu żywej rzeczywistości.
Wystawa
traci dotychczasową obojętną funkcję
prezentowania i dokumentowania
staje się
**aktywnym otoczeniem**
(…)

Słowa te do dziś stanowić mogą inspirację dla tych nowatorów kontestujących tak zwaną artystyczną fotografię, którzy szukają nowych form dla przestrzeni ekspozycyjnej, którzy dziełami czynią działania,

którzy dla fotografii – jak ją nazywam – e k s p a n s y w n e j – porzucili nobliwe salony.

**T.K.**: Istotnie, w manifeście *Anty-wystawy* występuję przeciwko formie, to znaczy przeciwko dziełu sztuki, które jest zamknięte w swojej skorupie formalnej. Forma to jest głównie wyraz, a właściwie ekspresja, a więc to, co dąży do wyrażenia swojej indywidualności; właśnie poprzez formę, poprzez manipulacje manualne, tak jakby w formie – bo mi się wydaje, że nie w tym rzecz – miała wyrazić się esencja sztuki. W tej sferze formalnej, która chce odróżnić się wyglądem zewnętrznym od wszystkiego innego; w sferze materialnej.

Ciągle mówi się o formie. Historycy sztuki redukują ją wręcz do pewnego wyglądu strukturalnego na płaszczyźnie obrazu. Otóż ja postanowiłem w 1963 roku ogłosić *Anty-formę*. Nie było to wynikiem jakiegoś snobizmu czy mody, lecz wynikało z mojego charakteru. Znalazło to zresztą natychmiast odbicie w konwencjonalnych opiniach tych krytyków, którzy twierdzili, że nie posiadam indywidualnej formy, ponieważ robię nagłe skoki z jednej formy w inną. Otóż jest to nieprawda. Skoro bowiem ja te skoki, które utrudniają historykom sztuki scalenie mojej twórczości, robiłem, i robię, to widocznie byłem, i jestem, predestynowany do tego, oczywiście jeśli już założyć, że jakąś indywidualność posiadam. Widocznie miałem w sobie zadatek na określony stosunek do takiego problemu. Krótko mówiąc, nie uznawałem formy od początku. Stąd z łatwością porzucałem każdą z nich, porzucałem jak skorupę, nie przyjmując na jej miejsce drugiej, tylko zaczynając od nowa.

J.O.: „Okres ten zresztą jest zawsze najbardziej twórczy: wtedy bowiem czujemy mocno smak tego, co zakazane i odpowiedzialność za p r z e k r o c z e n i e”, pisał pan w manifeście *Torby* w 1962 roku.

**T.K.**: Przezwyciężając zatem krystalizującą się konwencję, porzucając stylistykę, zostawałem bez „skorupy”, co jest dla artysty najtrudniejszą sytuacją, gdyż jest on wówczas narażony na wszelkie wpływy. Dopiero potem nowa „skorupa” sama się robi. Jednak w momencie kiedy zaczyna przybierać ukształtowaną postać, zrzucam ją znowu, bo uważam, że to ona izoluje sztukę od rzeczywistości.

J.O.: Czyni ją nieprzezroczystą. . .

**T.K.**: W pewnym sensie.

J.O.: Problem „przezroczystości” nie mniej istotny jest dla fotografii. Na rzeczywistość patrzy się bowiem przez nią jak przez szybę. Z tym że raz jest ona przejrzysta, kiedy indziej matowa. Także i w jej przypadku klarowność przekazu mąci nadmiernie rozbudowana, pełna dekoracyjnych prze-

rostów forma – niby mająca epatować widza, a faktycznie wprowadzająca tylko szumy i zaburzenia.

**T.K.**: A perfekcjonizm techniczny pleniący się na krakowskich biennale… Kiedy usiłuję sobie jakoś moją dotychczasową twórczość scalić, bo trzeba to zrobić, bo ta jedność jest konieczna, znajduję zupełnie inne pojęcie, inną sprawę. Jest to sprawa postawy. Fakt, że ja nigdy właściwie nie przyłożyłem ręki ani do sztuki wizualnej, ani do sztuki abstrakcyjnej – w sensie geometrii, że nie cierpiałem i nie cierpię tak zwanej perfekcji. Dlatego cała główna wystawa szóstego biennale grafiki tak szalenie mnie denerwowała. Właśnie przez perfekcję. Bo to jest fałszywy prestiż, to jest parawan, którym autorzy próbują zasłonić swoją pustkę. Bo dla mnie znakomita większość prac zgromadzonych na tej wystawie była absolutną pustką.

Do czego dążę… Dla mnie forma nie istnieje. Forma nie jest istotą sztuki, czyli że musi być coś innego. Jeżeli odrzuciłem formę, to równocześnie odrzuciłem ekspresję. Jeżeli się już jednak tę formę tworzy na obrazie – bo przecież, mówiąc między nami, zawsze jakąś się tworzy – to nie należy jej robić na zasadzie wyrazu, tak jak to robił, powiedzmy, Picasso, przez wyciśnięcie swojego palucha w tej formie, gdyż potem mówi się już oczywiście z daleka, na kilometr się widzi, że to jest Picasso. Otóż jeżeli ja to odrzuciłem i mnie to przestało interesować, to dlatego, że zauważyłem, iż wszelka interpretacja rzeczywistości, artystyczno-estetyczna interpretacja rzeczywistości, jest fałszem. I że tak zwana interpretacja to wymysł historyków sztuki, i że tu wcale o interpretację nie chodzi. Wówczas została mi fotografia…

J.O.: Szeroko rozumiana fotografia.

**T.K.**: Tak, właśnie. Szeroko rozumiana. A zatem zupełnie obiektywna też. Antyinterpretacyjna. Antyartystyczna fotografia. Toteż gdzieś od roku 1964 robię obrazy – między innymi, bo równocześnie robiłem w tym czasie masę happeningów – odmalowywane z fotografii, które zbierałem. Na dobrą sprawę miałem ich kilka. Zupełnie przypadkowych.

J.O.: Czy chodzi o te z „kieszeni”? O wymienione przez pana w tekście towarzyszącym happeningowi *Lekcja anatomii wedle Rembrandta*?

(…)
obgryzione ołówki
szczoteczki do zębów
resztki tytoniu
pogniecione papierosy
zapałki

kulki chleba
banknoty
paszporty
zdjęcia rodzinne
zdjęcia kochanek
zdjęcia dzieci
zdjęcia pornograficzne
bilety do kina
bilety tramwajowe
bilety do metra
tabletki aspiryny
prezerwatywy
witaminy
(. . .)
oto jest interesująca treść i zawartość
tych intymnych schowków
i ukrytych melin
oto prawdziwa
nie zafałszowana strona
indywidualności,
zapomniane resztki,
wstydliwe odpadki,
zmięte i pogniecione
k i e s z e n i e !
śmieszne organy
ludzkiego
instynktu
przechowywania
i pamięci

Czy o nie chodzi? O taki wybór?

**T.K.**: Może to i był jakiś wybór, ale nawet nie chcę się nad tym zastanawiać. Miałem więc te pewne jakieś ulubione fotografie, poza tym miałem reprodukcje obrazów starej sztuki. I zupełnie bezceremonialnie – skoro już zrezygnowałem z tej formy – odmalowywałem z nich. Na przykład z fotografii małych Wietnamczyków. Niegdyś robiłem pewien cykl, który zresztą nigdy się, sądzę, nie ukaże, bo nie może się ukazać, pod tytułem *Wojna*, który niejako wynikł z tej właśnie fotografii, z gdzieś wyciętego zdjęcia, nie pamiętam już, z „Paris Match” czy innego pisma, w czasie mojego pobytu w Paryżu. Przedstawia ono grupę młodych chłopców, Wietnamczyków, którzy idą na wojnę. Mają po dwanaście, trzynaście, czternaście lat. Są

ustawieni w szeregu, przed nimi stoją wiązkami karabiny. Co za kolosalny skrót myślowy. . . Otóż ja z tej fotografii robiłem wiele detali: nogę obutą w sandał, głowy, karabin, spodnie. . .

J.O.: Jako pojedyncze obrazy?

**T.K.**: Tak. Bo ja to odmalowywałem. Dokładnie.

J.O.: Poszczególne fragmenty z tego zdjęcia. . .?

**T.K.**: Nie tylko z niego. Także i z innych. Całkowicie moim był natomiast parasol, który zawsze umieszczałem jako taki sygnał.

J.O.: Na tych obrazach następowało więc swoiste spiętrzenie znaczeń. Ani bowiem fotografia, ani parasol nie występowały na nich w postaci czystej, surowej, pierwotnej, a więc w postaci danej, już „gotowej”. Wszak obrazy te były przecież specjalnym rodzajem dzieła-przedmiotu, zmaterializowaną ideą opakowania i zamknięcia; „ambalażem”. Tak jak parasol z przedmiotu realnego i konkretnego przeistaczał się na pańskich obrazach w jego imitację, tak i znalezione zdjęcia przeobrażały się w ich malarską rekonstrukcję. A zatem anektuje pan przedmiot realny i zapisaną na zdjęciu rzeczywistość po to, by je na nowo, według własnego punktu widzenia, „zobiektywizować”, by ich nieartystyczną przedmiotowość zastąpić artystyczną atrapowością, by ukazać, jak pan mówił, „nieznaną, odwrotną stronę przedmiotu, pozbawionego życiowej funkcji”, by nastąpiło „umiejscowienie dzieła sztuki na ostrej granicy RZECZYWISTOŚCI ŻYCIA I FIKCJI ARTYSTYCZNEJ”. Słowem, nie wprost czyni pan przedmiot realny przedmiotem sztuki.

Wiesław Borowski w szkicu zamieszczonym w katalogu łódzkiej wystawy *Emballages* z 1975 roku nazywa to „walką rzeczywistości obrazu i jego iluzji z rzeczywistością realną”, zaś Ryszard Stanisławski twierdzi, iż „wadzi się pan ze sztuką, ze skostniałymi, zużytymi sposobami wyrażania odpowiedników «świata» w sztuce”. Pan natomiast, w tekście *Od kolażu do ambalażu*, pisał w 1962 roku: „Chcę zwrócić uwagę, że **ambalaż jest czymś więcej niż – jak to było u dadaistów – prowokacyjną o b e c n o ś c i ą przedmiotu. Jest p r o c e d e r e m i c z y n n o ś c i ą. Oczywiście związaną z przedmiotem.** Jest to zasadnicza różnica, mająca dalsze konsekwencje w happeningu”. A charakteryzując ambalaż w o rok późniejszym *Manifeście Emballages*: „. . .właściwie istnieje poza realnością. Można by więc upatrywać w nim możliwości metafizyczne”.

Czy jednak także i fotografia nie jest metaforyczno-symboliczną atrapą „fotografii”, rozumianej jako ślad, odcisk życia, dagerotyp pamięci, ożywiona przez wyobraźnię zmumifikowana na kliszy chwila? Czy jawiąc się iluzją, nie staje się równocześnie „deziluzją”, choćby w *Helenie Kantor*

wystawionej przez pana na wystawie *Sygnały mijającej teraźniejszości*, przygotowanej w ramach imprez towarzyszących VI Międzynarodowe Biennale Grafiki przez Urszulę Czartoryską? Wbrew słusznej skądinąd konstatacji Czartoryskiej: „Kobieta, matka, której minione istnienie unaocznia Kantor, mimo dowodów fotograficznych jej obecności jest dla nas niejako wytworem jego wyobraźni, tak bowiem ta jej obecność jest nieciągła wskutek «mroku», jaki kryje wszystko to, co rozgrywało się między jednym zdjęciem a drugim”. Bo niezależnie od całej obcości i odległości człowieka „ze zdjęcia” oraz spowijającego go „mroku”, doznajemy jednak swoistego olśnienia, gdy zapominając o barierze papierowej iluzji, spoglądamy na niego.

**T.K.**: Istotnie. Lecz chciałbym jeszcze wrócić do malowania ze zdjęć. Moja indywidualność w tym względzie nie tkwiła ani w formie, ani w kształtowaniu wziętych z fotografii postaci czy surowych w swej realności przedmiotów, tylko w manipulowaniu tymi przedmiotami i postaciami. Bo ja je układałem w taki sposób, który właściwie był niedopuszczalny.

J.O.: Niemożliwy w fotografii…

**T.K.**: Tak, niemożliwy. Choć nie chodziło tutaj o fotomontaż. Tam wchodziły w grę czy to sprawy obsesji, czy jakichś podświadomości z terenu surrealizmu, czy w ogóle kontrastu czystej konstrukcji i losu ludzkiego, niemal antycznego. W każdym bądź razie forma nie istniała. A rozpoznać było można te kolaże tylko po parasolu, co też stanowiło pewną ironię. Tak więc odmalowywanie to jeden mój punkt styczny z fotografią. Drugi to kolor fotograficzny.

J.O.: Fotograficzny…?

**T.K.**: A, fotograficzny. Specjalnie nawet studiowałem ten kolor. Zbierałem wówczas głównie fotosy filmowe. Te same, które wypełniają gabloty. Nie u nas – bo w Polsce nie są specjalnie dobre, a za granicą – gdzie są na tyle piękne, na ile wyzbyte wszelkiej estetyki, wszelkiej głębi, że tak powiem. Jest to specyficzny kolor, o charakterystycznym fiołkowym zabarwieniu.

J.O.: Przebijającej przez każdą barwę dominancie.

**T.K.**: O, właśnie. Ja to nazywam kolorem fotograficznym. A ugruntowałem go w swoim malarstwie gdzieś w latach 1964–1967. Nie operuję silnymi kontrastami, a kolorami zimnymi, zmierzającymi ku czerniom. I robiłem to zupełnie świadomie, odmalowując ze zdjęć ten kolor. Bo ja go „nie widziałem”. Gdyż byłem w ten a nie inny sposób ukształtowany. Człowiek nie pozbywa się tak łatwo tradycji. A ja byłem wychowany w okresie fowizmu i postimpresjonizmu. Wprawdzie kolor został wówczas rozbity, ale na silne, zasadnicze barwy. I z tego kolorystycznego bałaganu impresjoni-

stycznego, z intensywnymi czerwieniami, zieleniami, żółciami i błękitami – w którym to towarzystwie nie ma ani jednego tonu fotograficznego, bo to by było uznawane za antyartystyczne, to, gdyby ktoś chciał rozbielać, a przecież kolory fotograficzne polegały właśnie na rozbielaniu – ja doszedłem, wyzwalając się z koloru fowistycznego, do rozbielania. Było to kolosalną zdradą całego ówczesnego malarstwa. Nie tylko impresjonizmu. Także kubizmu, fowizmu, a nawet surrealizmu, czyli tego wszystkiego, co nazywało się pikturalizmem. Mnie jednak nowa estetyka koloru była niezbędna. Nie miała ona nic wspólnego z materią. Z tą materią, która zawsze była świętą rzeczą. To był kolor rozbielony, czyli wedle tamtej estetyki, nieudolnie zrobiony. Ale ja, rozbielając kolor, dochodziłem do czystości kształtów i planów. Bo tylko w ten sposób można dojść do tego. I tu mi rzeczywiście pomogła fotografia. Zresztą ta sprawa trwa do dziś.

J.O.: Choć dzisiaj wypowiada się pan także w wydaniu czysto fotograficznym.

**T.K.**: Nie myśli pan chyba o fotorealizmie. Bo ja jednak robię obrazy. Maluję. Skrupulatny realizm nie leży w moich możliwościach. Ja nie potrafię robić hiperrealizmu. Zresztą hiperrealizm też robi się na podkładzie fotograficznym. Jednak on wymaga wielu precyzyjnych zabiegów. A ja przecież jestem przeciwko technice, wszelkiej technice, perfekcjonizmowi i mechaniczności… Ja nie umiem fotografować. W ogóle jestem antytalentem technicznym. Tymczasem, aby być dobrym hiperrealistą, trzeba być przede wszystkim fotografikiem. Wszyscy, których znam, są nimi. Każdy z nich używa aparatu, ma pracownię fotograficzną oraz drugi warsztat służący do przemalowywania, co również wymaga kolosalnych umiejętności.

J.O.: Sprawności typowo manualnej.

**T.K.**: Zwyczajnie rzemieślniczej. Lecz dla mnie jest to zbyt abstrakcyjne. Bo jednak hiperrealizm jest abstrakcją. Nie jest to sprawa naturalizmu, ale wprowadzenia w obraz strukturalnego podziału. Głównie w fotografię, czy raczej jej reprodukcję. Cała zresztą serigrafia z tego wyszła, która też jest czysto abstrakcyjna. Wszystko się tu przecież ogranicza do punktów. A to nie leży w moich możliwościach. To doprowadzanie iluzji do abstrakcyjnego rozumowania i za pomocą abstrakcyjnego rozumowania ponowne sprowadzenie obrazu do iluzji. Na tym polega hiperrealizm. I w tym sensie jest mi obcy. Jeszcze raz podkreślam: hiperrealizm jest abstrakcją. Jest oparty na procesie abstrakcyjnym, a ja jestem przeciwko temu. Jestem i przeciwko konstruktywizmowi, i przeciwko abstrakcji. Bowiem wywodzę się z pnia dadaizmu.

J.O.: No i surrealizmu.

**T.K.**: I surrealizmu. Ale raczej dadaizmu, to znaczy obiektu i materii realnej, „realności gotowej” i elementów życia. Dlatego nie mogę zgodzić się na sprowadzanie realności do punkcików, do tych abstrakcyjnych elementów.

J.O.: Czy stąd sięganie przez pana po zdjęcia gotowe, jak to miało miejsce w cyklu portretów-obiektów zatytułowanych *Helena Kantor*?

**T.K.**: W wypadku *Portretu matki** – tak. Posłużyły mi do niego fotografie mojej matki z różnych okresów jej życia począwszy od tego, kiedy była młodą dziewczyną, potem panną młodą, potem już dojrzałą kobietą, potem kiedy już miała troski i jest już bardziej zmęczona życiem, potem jest już bardzo zmęczona, a na końcu już jest w ogóle prawie że tuż przed śmiercią. Bo dla mnie fotografia jest przede wszystkim sprawą przeszłości. W końcu natychmiast staje się przeszłością.

J.O.: A więc fotografia jako dokument, wspomnienie, zapis sytuacji i wyglądu, który bezpowrotnie przeminął, dokument służący czasem tworzeniu nowych artystycznych jakości. Czy w tym upatruje pan główną wartość fotografii?

**T.K.**: Upatruję w fotografii raczej sensu metafizycznego, a nie formalno-materialno-zewnętrznego. Nim też coraz bardziej zaczynam operować. Metafizyką. . .

J.O.: Bo też fotografia automatycznie niejako o ten sens metafizyczny się wzbogaca. Przecież zdjęcia pańskiej matki zupełnie inaczej były odbierane i inaczej funkcjonowały wtedy, kiedy powstały. Inną jest ich egzystencja obecnie. Co innego znaczą, choć pokazują to samo. Lecz ja nie tylko te fotografie widzę w pańskiej twórczości. Także fotografie, które funkcjonują wyłącznie jako pojęcie. Mam na myśli takie między innymi „zobiektywizowanie” i „ożywienie” dawnej „fotografii”, jakie miało miejsce w *Lekcji anatomii wedle Rembrandta*, którym to happeningiem odtworzył pan poniekąd to, co van Rijn uwiecznił na płótnie. Przeistaczając martwy wizerunek w żywą akcję, głęboko osadzoną zarówno w realiach współczesności, jak i doskonale przystającą do podstawowych wyznaczników pańskiej twórczości. Słowem, poszczególne postacie happeningu były jak gdyby żywymi atrapami Rembrandtowskiej „fotografii”.

Jeszcze inną „fotografię” stosuje pan w *Umarłej klasie*. „Fotografię” będącą stale powtarzającą się „stop-klatką”, permanentnym zatrzymywaniem akcji, przerwą w „dzianiu się”, „obrazem” wyrwanym z biegu

---

* Dodatkowe zdjęcia do tego tekstu zostały umieszczone w kolorowej wklejce (po stronie 384).

zdarzeń, swoistym „zdjęciem pamiątkowym” szkolnej klasy, metaformą kreowanej w spektaklu rzeczywistości. Otóż przerwy w „seansie dramatycznym” nie są dla mnie, rzecz jasna, dosłowną fotografią, lecz fotografią umowną. I znów mógłbym powtórzyć za panem, że te zatrzymania, będące wyrazem sięgnięcia po fotografię jako metodę oraz wykorzystaniem poniekąd jej funkcji, są ponadto – jak pan wiele lat temu z innej okazji napisał – „procesem deziluzji i jedyną dziś szansą zetknięcia z realnością”.

**T.K.**: Bardzo ważne jest to, co pan powiedział o zatrzymaniu. Jest to istotnie jeden z głównych elementów *Umarłej klasy* i w ogóle całego etapu, który obecnie proponuję, a który jest przeciwko abstrakcji, przeciwko konstruktywizmowi i przeciwko w ogóle wszystkiemu. Przeciwko indywidualizmowi, przeciwko perfekcji technicznej i konceptualizmowi, a równocześnie przeciwko całej filozofii Wschodu, ze wszystkimi konsekwencjami.

J.O.: Cóż, nie lubi pan ścisku. Stąd też i ta niechęć do „Masowej Oficjalnej Awangardy”. Stąd ostre, ironiczne słowa w wydanym przed rokiem manifeście *Teatr śmierci*: „. . .proces D E M A T E R I A L I Z A C J I USTALAŁ SIĘ w mojej twórczości na drodze, która ominęła całą ortodoksję lingwistyki i konceptualizmu. Na pewno częściowo przyczynił się do tego kolosalny ścisk, który powstał na tym oficjalnym już dziś trakcie i stanowi niestety ostatni odcinek prądu DADAISTYCZNEGO z jego hasłami SZTUKI TOTALNEJ, WSZYSTKO JEST SZTUKĄ, WSZYSCY SĄ ARTYSTAMI, SZTUKA JEST W GŁOWIE itp. Nie znoszę ścisku. . .”

**T.K.**: To prawda. Ale w *Portrecie* użyłem pojęcia śmierci jako dosyć cynicznego argumentu przeciwko formalizmowi. Ten cynizm doszedł u mnie do tego, że użyłem do wystawianych obiektów swojej własnej matki. Co mi zresztą niektórzy biorą bardzo za złe, mówią, że to jest profanacja. Ale dla mnie sztuka jest zawsze przekroczeniem pewnej obyczajowości, a nawet jest bardzo zbliżona do zbrodni. Jest bardzo zbliżona do profanacji, jest bardzo zbliżona do wszystkich tych rzeczy, które są jakieś dziwne.

J.O.: Jest pan konsekwentny – pamiętam, że już w *Parasolu*, z 1964 roku, pisał pan o uzyskaniu wolności przez profanację. Z kolei w końcówce *Manifestu Emballages* o tym, że ambalaż „zjawia się w różnych okolicznościach”, między innymi wtedy

> Gdy
> coś chce się uchronić,
> zabezpieczyć
> aby przetrwało.

Utrwalić,
uciec przed czasem.
Ambalaże.
Gdy
coś chce się ukryć
głęboko
AMBALAŻE.
odizolować,
zabezpieczyć
przed ingerencją
ignorancją i wulgarnością
Ambalaże.
Ambalaże.
Ambalaże.

Czy zatem „opakowanie matki” to również ta chęć?

**T.K.**: Chodzi panu o worki w skrzyni. W moim przypadku profanacja świętości, jaką jest pojęcie matki, polegała na tym, że ja to pojęcie i swojej własnej matki użyłem do „niegodnych” celów. Nie oprawiłem jej zdjęć w złote ramy, nie zrobiłem portretu, nie zrobiłem epitafium, nie zrobiłem jakiegoś, prawda, psalmu, tylko użyłem do tego zwyczajnych worków z ziemią. Dokładnie takich woreczków, w których przekupki sprzedają na targu nasiona i ziarno. Gdybyśmy sobie wyobrazili przekupkę, która sprzedaje ziemię na grób, to tak by to właśnie wyglądało. Z tym że w moim wypadku na woreczkach znajdują się podobizny mojej matki. Natomiast zdjęcie ostatnie, fragmentu cmentarza, przedstawia grób z krzyżem, na którym jest tablica z nazwiskiem Kantor. Z samym nazwiskiem, gdyż już imienia nie ma. Więc może ktoś sobie pomyśleć, że to ja. I to jest ta profanacja.

J.O.: Myślę, iż o podobnej ambiwalencji jak w przypadku *Portretu matki* mówić można także odnośnie do *Umarłej klasy*. Szczególnie tyczy to metaforycznych zatrzymań, które dla naszej pamięci są umieraniem, a dla wyobraźni odradzaniem się toku zdarzeń. Są zatem jednocześnie kliszami minionego i projekcją nadchodzącego. Są więc dwojakością, powoływaniem wspomnień z przeszłości-przyszłości, podwójną optyką. I to właśnie dwuznakowość czasu i dwuwartościowość uczuć stanowią „nadwyżkę znaczeniową” – wskrzeszającej i kreacyjnej zarazem – „fotografii”.

**T.K.**: Wiele czasu podczas prób poświęciliśmy jednemu ćwiczeniu. Mianowicie zatrzymaniom. „Fotografiom”, jak je pan nazywa. Zresztą sam przynosiłem na te próby rozmaite fotografie mające służyć za pewnego rodzaju wzorzec. Żeby dopełnić obrazu, powiem, że kiedyś bardzo intere-

sowałem się fotoplastikonem i, naturalnie, gabinetem figur woskowych. Ale fotoplastikon był dla mnie niezwykły przez maksymalne zacieśnienie w nim widoków zatrzymanych akcji, przez ciemność, przez tę kolosalną iluzję, której się nie ma, oglądając zwykłe fotografie. W *Umarłej klasie* chciałem stworzyć to samo. A że fotografia jako taka jest oznaką śmierci. . .

J.O.: Stąd tak liczne w *Umarłej klasie* – „fotografie”. Stąd ten „ILUZJON”. Nie na darmo stwierdza pan w manifeście *Teatr śmierci*, że „ż y c i e można wyrazić w sztuce jedynie przez b r a k ż y c i a, przez odwołanie się do ŚMIERCI, przez POZORY, przez PUSTKĘ, i brak PRZEKAZU”.

**T.K.**: Oczywiście. Niech pan wyobrazi sobie jakąkolwiek fotografię przedstawiającą kilka osób. Każda z nich ma jakąś przeszłość, coś robiła i coś chce zrobić w przyszłości. I w tym momencie została zatrzymana i już nigdy tego gestu w przyszłości nie zrobi. Więc gdy widzimy w fotoplastikonie damę, która jedzie rowerem ulicą Wiednia z pudełkiem do jakiegoś magazynu, wiemy doskonale, że nigdy do tego magazynu – bo ja biorę to jako rzeczywistość, nie jako dokument – że zatem nigdy do tego sklepu nie dojedzie. Mało tego, my nie wiemy także, skąd ona wyszła. Oznacza to, że są dwie niewiadome. Jest tylko to, co jest w środku. I to było dla mnie największą fascynacją. I myśmy usiłowali z aktorami, na podstawie różnych fotografii, stworzyć w akcji – choć w akcji to jest bardzo trudne, bo jest w niej i przeszłość, i przyszłość – stworzyć coś, co by było zatrzymaniem, to znaczy byłoby śmiercią, bo fotografia dla mnie jest oznaką śmierci. Jest symbolem śmierci.

Lecz to się nam właściwie nie udawało. Ponieważ przeważnie była to stylizacja, to znaczy zatrzymywanie gestów. Do czego ja doszedłem – to jest możliwe, tylko wtedy byłaby to dosyć pretensjonalna pantomima. A ja jestem przeciwko pantomimie, bo pantomima jest zupełnie innym gatunkiem niż teatr dramatyczny. Dla mnie jednak akcja jest bardzo ważna. Ale ta akcja tutaj jest naznaczona piętnem śmierci. To znaczy jest jak gdyby i bez przeszłości, i bez przyszłości. Te próby odcisnęły, rzecz jasna, piętno na całości, ale nie dosłownie, nie w sensie, że mamy panopticum i nagle żywy obraz. Niemniej dopiero na samym końcu, kiedy już nie wiedziałem, co zrobić, przyszliśmy do zakończenia „teatru automatów” i był taki moment, kiedy ja mówię: „sądzę, że nam się to wszystko w ogóle nie udało”, i wtedy wpadłem na to, żeby powtarzać. To jest też sprawa fotograficzna, i wyobrażaliśmy sobie tak, że każdy z tych ludzi, z tych aktorów, z tych postaci, czy jakiejś grupy postaci, ma swoją fabułę, to znaczy ma swoją przeszłość i ma swoją przyszłość. Dla zobrazowania: mąż stanu, który ma wspaniałą przeszłość, za chwilę będzie wygłaszał mowę w parlamencie, która to mowa zadecyduje o tym, że zostanie wybrany na prezydenta, to

znaczy że, prawda, jest ta linia akcji, o którą mi chodzi. I w pewnym momencie, kiedy on wchodzi na trybunę, trafia go szlag, i on tak zostaje już na wieczność.

J.O.: Poprzez zatrzymanie.

**T.K.**: Tak, tylko że ponieważ to jest teatr, zatrzymanie jest niewystarczające. Należy powtórzyć.

J.O.: Wzmocnić jak gdyby.

**T.K.**: Nie. Po to by dotarł sens zatrzymania – po to musi się to zrobić wielokrotnie. I właściwie musi się to robić tak długo, aż widz ma wrażenie, że tak może być w nieskończoność. Bo myśmy mieli takie wypadki, że aktorzy i pół godziny byli w tym samym miejscu – ponieważ publiczność nie chciała wychodzić. Więc oni powtarzali to, powtarzali, i w końcu. . . A poza tym sprawa zatrzymania i powtórzenia tego samego daje w sposób teatralny to, co mamy w fotoplastikonie.

J.O.: W programie *Umarłej klasy* pisał pan: „wszyscy powtarzają swoje zatrzymane gesty, których nigdy nie dokończą, na zawsze w nich uwięzieni”, co można by uznać za niemożność pójścia naprzód, za nieustanne wskrzeszanie przeszłego – co swoje dopełnienie znalazło dodatkowo w słowach będących cytatem z manifestu *Teatr śmierci*: „Materialna, fizyczna OBECNOŚĆ przedmiotu i CZAS TERAŹNIEJSZY, w którym jedynie może być osadzona czynność i akcja – okazały się zbyt ciążące, dotarły do swoich granic”. Czy stąd właśnie konieczność wracania do przeszłości?

**T.K.**: Jest to w ogóle sprawa pamięci – ta cała moja wystawa, ten *Portret matki*. Lecz cofanie się w przeszłość, czyli we wspomnienia, owo przywoływanie przeszłości, nie jest u mnie oznaką starości, oznaką pewnego sentymentalizmu starczego, gdzie człowiek żyje tylko przeszłością, ale pewnym postulatem – przekonaniem, że pełne życie emocjonalno-intelektualne możliwe jest tylko wtedy, gdy w to życie włączymy i przeszłość. . ., przede wszystkim przeszłość, bo przyszłość dla mnie właściwie nie istnieje.

J.O.: A więc „fotografia”, bo fotografia jest przywołaniem przeszłości.

**T.K.**: Tak. Przy czym chodzi mi tu o jeszcze jedną rzecz. O to, że cała nasza cywilizacja, kultura, jest wyzbyta przeszłości. To znaczy ludzie chcą zapomnieć o wszystkim. Absolutnie. Albo są futurolodzy. Bo futurologia jest niezwykle modna. Znaczy była. Gdyż już przestaje być modna, bo troszeczkę się ludzie zorientowali, że to do niczego nie prowadzi. Zresztą może tam gdzieś jest w czymś potrzebna, ale to jest zupełny omam, to jest miraż, którym się zasłania inne sprawy. Nikt natomiast nie mówi o przeszłości. O przeszłości mówi się jedynie w sensie retro. Ale to jest moda. Jeżeli się

jednak przywołuje wspomnienie swojego życia, to się uważa, że jest to oznaką starości. Mnie się wydaje, a ta sprawa w sztuce jest bardzo ważna, że etapy przeszłe są niezwykle istotne. Na pełne pojęcie życia musi się złożyć przywołanie przeszłości, ze wszystkimi konsekwencjami, mimo iż te konsekwencje są dosyć przykre. Przywołanie i umieszczenie jej w teraźniejszości. Tego się nie praktykuje. Praktykuje się raczej tylko wspomnienie w sensie pewnej wygody, pewnego estetyzmu.

J.O.: Lub sentymentu.

**T.K.**: Lub sentymentu. Tak. Więc ta sprawa pamięci i włączenia przeszłości w teraźniejszość jest dla mnie dzisiaj jakimś takim *credo* artystycznym.

[1977]

# Roman Cieślewicz: „…to materia-cud…”

Na czym, pana zdaniem, polega fenomen fotografii – w cywilizacji, kulturze, sztuce?
Co wniosła istotnego?
Na ile zmieniła nasze rozumienie świata i ogląd rzeczywistości?
Na który jej walor kładzie pan główny akcent we własnej pracy, twórczości, refleksji intelektualnej?
Z tymi pytaniami zwróciłem się do wybitnych przedstawicieli naszej kultury: twórców, krytyków i teoretyków sztuki, publicystów.
Głos zabiera **ROMAN CIEŚLEWICZ**.

J.O.: Otaczająca nas zewsząd lawina wizualnej informacji doprowadziła do takiego przeciążenia mechanizmu naszej percepcji, że nie jesteśmy już w stanie utrwalać w świadomości całych, logicznie skonstruowanych obrazów, a jedynie przypadkowe ich strzępy tworzące chaotyczną ikonografię – śmietnik współczesnej cywilizacji. Aby w owym gąszczu powielanych w milionach egzemplarzy „obrazków z maszyny” mógł skutecznie funkcjonować odwołujący się do zmysłu wzroku ten czy inny komunikat, musi być nie tylko prosty i precyzyjny w przekazie, ale i w formie oryginalny. Bo jak pisał w *Paradoksach reklamy* Georges Elgozy – „trzeba wielkiej zręczności, aby zaczepić i zatrzymać przechodnia idącego szybkim krokiem”.

**R.C.**: Wyobraźnia odbiorcy jest tak zredukowana do symbolu, że nie ma on czasu na to, aby oglądać rzeczy zarejestrowane. Rejestruje tylko znaki i symbole… Odbiorcą jest człowiek, który stoi na przystanku autobusowym, który jedzie autem, tramwajem, idzie do domu towarowego. On nie ma czasu, żeby czytać, musi to zanotować oczyma i myślą.

J.O.: Stąd też kanon maksymalnej prostoty, myślowego skrótu i graficznej syntezy powinien wyznaczać ramy realizacjom z zakresu czy to grafiki, czy fotografii użytkowej. To właśnie wyróżnia pana jako twórcę zarów-

no oryginalnych „układów graficznych” znanych czytelnikom z łamów „Ty i Ja”, „Elle” czy „Vogue”, jak i „ kolaży powtarzanych” bądź „strukturalnych plakatów”. Mimo że przy realizacji licznych – kapitalnych w syntezie myśli – fotogramów, które należy rozumieć nie jako wystawowe zdjęcia artystyczne, lecz fotograficzne montaże, sięga pan po materiał powszechnie znany: zatem i opatrzony, i – w masie swej – anonimowy. Szczególnie kolażowe utwory uznać można za świadectwo protestu przeciw zanieczyszczaniu oka – nadmiernej erupcji atakujących nas bezustannie wizualnych sygnałów: choć równocześnie i za wyraz przekornej akceptacji ikonosfery tworzącej nasze otoczenie.

**R.C.**: W serigrafiach symetrycznych akceptacja ta jest właściwie pozorna.

J.O.: W nich tak. Lecz poprzez liczący kilkadziesiąt prac cykl podwójnie odnaturalnionych drogą odbicia i skrótowej syntezy – zarejestrowanych fotograficznie „postaci” i „twarzy”, wypowiada pan przecież swój niepokój o nasz zmysł wzroku – zmęczony natłokiem bodźców i z wolna obojętniejący na kolejne nakładające się na siebie i rozmywające w pamięci widoki. Nie na darmo jeden z kolejnych biwizerunków parafrazuje wygląd mass-mana – współczesnego cyklopa o jednym, nieruchomym na kształt soczewki oku, które beznamiętnie, w sposób niemal mechaniczny, rzutuje na wewnętrzny ekran organicznej ciemni optycznej wszystkie bez wyjątku pojawiające się w jego polu widzenia obrazy.

Tak. Przewrotna jest pana metoda. Wszak za tworzywo dla bliźniaczych, syjamskich grafik posłużyły panu – wiernie przekazujące rzeczywistość – zdjęcia; którym jednak odebrał pan iluzyjność, odrealniając je po to, by – zrastrowane i symetrycznie spojone – mogły funkcjonować w innym wymiarze, by przekazywały swoją odmienną formą nową prawdę o cywilizacji obrazkowej, by wyrażały wreszcie – mimo ich irrealnej, obcej natury, lustrzanej dwudzielności – nowy realizm, realizm symetrii, weryzm syntetycznego stereotypu.

**R.C.**: Mógłbym powtórzyć za Urszulą Czartoryską, że „wybór motywu z kliszy, reprodukcji, banalnej fotki, to odwołanie się do autentyku, tak urzekające współczesnego człowieka. . .”

J.O.: Lecz właśnie zaprzeczenie wiarygodnej dosłowności doprowadziło pana do posteru *Zoom*. Plakatu *Zoom przeciw zanieczyszczeniu oka*, który udowodnił, że symetryczny portret silniej przyciąga uwagę odbiorcy aniżeli zwykła, w konwencjonalny sposób wykonana podobizna, jakich każdego dnia atakuje nas tysiące. Podobizna fotograficzna. A jednak fotografii stale pan używa.

**R.C.**: Używam jej jako materiału, nie jako produktu. Więc staram się wydobyć z niej rzecz, która nie ma nic wspólnego z fotografią, która jest jak raster, siatka drukarska, która stanowi zupełnie nieprawdopodobny poligon dla grafika, dając zupełnie fabularną możliwość kreacji i manewrowania.

J.O.: A co sądzi pan o samej fotografii, o jej fenomenie i potędze jej fetyszu?

**R.C.**: Nie mam poglądu na fotografię. Stosuję ją jako środek, jako materię, a nie jako dziedzinę samą w sobie.

J.O.: Ale ta materia zdecydowanie w pańskiej twórczości dominuje.

**R.C.**: Nic dziwnego. W moim zawodzie fotografia musiała zastąpić temperę, gwasz, tusz, olej…

J.O.: Zdecydowała o tym jej sprawność?

**R.C.**: Nie tylko. Także funkcjonalność wobec czasu, czyli operatywność i łatwość użycia, stwarzające możliwość natychmiastowego działania z jej pomocą. Zamówionym wczoraj materiałem dziś mogę operować, jutro go drukować, a pojutrze przeznaczyć do spożycia nieuchronnie prowadzącego do… kosza. Tempo, jak widać, szalone.

J.O.: Czy jednak ono w pierwszym rzędzie decyduje o popularności fotografii we współczesnej sztuce? Czy może wyjątkowa łatwość operowania tworzywem światłoczułym lub też fenomenalna wręcz iluzoryczność fotograficznego obrazu? Interesująca wydaje mi się również kwestia relacji zachodzących między traktowaną autonomicznie fotografią artystyczną a fotografią sprowadzoną do roli podatnego materiału. Wreszcie problem rodzaju i kierunku inspiracji – czy potęgujący się w plastyce „fot-art” czerpie wzorce z bazującej na fotografii sztuki użytkowej, czy to raczej reklama, obserwując, co się dzieje w sztuce czystej, preferuje, jak i ona, fotografię?

**R.C.**: Zastanawia się pan, dlaczego fotografia wchodzi w różne dziedziny sztuki? Do grafiki, malarstwa, rzeźby. Dlaczego staje się obiektem powtarzalnym, sprzedawanym jako oryginalne dzieło? Dlatego, że sztuka znajduje się w krytycznym zaułku. Fotografia natomiast, będąca materią jedną z piękniejszych, jaką wiek XX dał twórcy-kreatorowi, otwiera przed ludźmi mającymi coś do powiedzenia, w sensie obrazu, całkiem nowe pole działania.

J.O.: A mimo to jest pan bodajże jedynym polskim grafikiem, w którego twórczości fotografia systematycznie zyskiwała na znaczeniu. Wprawdzie z początku nieśmiało, lecz z czasem coraz wyraźniej. Wychodząc, jak inni, od plastyki klasycznej, doszedł pan przecież, jako jedyny, do czystej niemal, choć oczywiście wielokrotnie przetwarzanej fotografii; doszedł przez formę kolażu.

**R.C.**: Nie jest to nic nowego.

J.O.: Może w sensie gatunkowym. Ale nie w aspekcie wprowadzanych przez pana oryginalnych odmian i rodzajów.

**R.C.**: Nie zmienia to faktu, że to, co robili Rodczenko, Kłucis i Heartfield, a w Polsce Szczuka i grupa „Blok”, Berman i Wojtek Zamecznik, nie mogło obejść się bez obrazu prasowego, więc i automatycznie fotografii. Różnica polega jedynie na tym, że dawniej ludzie cięli gazety, robiąc obrazy z wykorzystaniem obrazu istniejącego. Dzisiaj ten obraz można wyreżyserować, stworzyć wedle kompozycji wymyślonej, ponieważ pozwala na to doprowadzona do absolutnej perfekcji technika fotograficzna. To, co robi na przykład Horowitz, nie jest fotomontażem. Są to montaże pozorne, zakomponowane w naturze, na planie, przedstawiające we współczesnej formie to, o czym być może marzyli niegdyś Rodczenko czy ludzie z Bauhausu, niedysponujący wówczas tak doskonałymi środkami technicznymi. Zresztą i dziś jeszcze kolaż osiągany za pomocą reżyserii sytuacji jest rzadkością. Nadal w powszechnym użyciu są nożyczki i klej do spajania wycinków w całość.

J.O.: Z bardzo różnym skutkiem…

**R.C.**: Niebezpieczeństwo tkwi już w samym fotomontażu. Jego poetycki język rzeczywiście stwarza wyjątkowe możliwości kreowania niezwykłych sytuacji. Cóż, kiedy nieliczni tylko potrafią się nim posługiwać z umiarem. Nie nazwałbym przy tym owych sytuacji surrealnymi, gdyż słowo to zostało doszczętnie zbanalizowane – niestety. Nie zmienia to jednak faktu, że surrealizm jest piękną rzeczą, wbrew tym wszystkim, którym wydaje się, że wystarczy skleić oko i samochód, by o nim mówić. Smutne, że takich fotomontaży ukazywało się i ukazuje na świecie bardzo wiele. Moim zdaniem najwięcej złego robią ci, którzy operują bezużytecznymi zdobieniami, formalnym barokiem antyhumanitarnym dla oka – ludzie pracujący za pomocą złego obrazu. To oni ponoszą winę za zanieczyszczenie naszego wzroku. Na Zachodzie jest dziewięćdziesiąt procent nie kiczu, tylko naprawdę przeciętności i wulgaryzmu totalnego. Jedynie dziesięć procent rzeczywiście sprawia przy oglądaniu przyjemność i czyści oko.

J.O.: A w Polsce?

**R.C.**: Na razie jeszcze tego nie ma. Polska sztuka jest ciągle rękodzielniczą. Plakaty na przykład do tej pory maluje się pracowicie pędzlem, mimo iż wielu grafików w kraju przeszło przez drogę montażu. Bardzo szczęśliwie niektórzy. Niemniej fotografia nadal traktowana jest jako nieszczęśliwe dziecko, które nie istnieje. Nie można go nawet nazwać dzieckiem porzuconym ani bękartem. Bo fotografia to dla wielu wyłącznie jedna z technik,

jakaś tam amatorsko-rzemieślnicza dziedzina, a nie materia, nie środek przekazu. W plakacie były próby. Zamecznik był pierwszym, który uważał tworzywo fotograficzne za rzecz normalną w plakacie. Przez długie lata był jedyny, osamotniony w swych poszukiwaniach. W połowie lat sześćdziesiątych przyszli młodzi graficy, którzy również zaczęli używać fotografii. Naturalnie, do dzisiaj wybitni plakaciści polscy, tacy jak Tomaszewski, Świerzy czy Młodożeniec, nie stosują fotografii, bo nie uważają tego za stosowne. Dają sobie cudownie radę z materiałem klasycznym. W m o i m rozumieniu klasycznym. Materiałem takim jak tempera. Po prostu charakter ich języka artystycznego doskonale przystaje do metod, jakich używają. I mimo, w jakimś sensie, światowego rozgłosu, są to ludzie, którzy pracują na bazie prawie czysto krajowej, w związku z tym są w jakiś sposób uzależnieni także od przyzwyczajeń, ułatwień, jakie dyktują i jakie stwarzają rodzima tradycja oraz baza techniczna. Niezależnie jednak od tego wydaje mi się, że oni nie widzą po prostu potrzeby stosowania fotografii, a może jej nie lubią. Ja natomiast uważam fotografię za rzecz najwspółcześniejszą, za język najbardziej operatywny i bogaty – dla grafika żyjącego w dzisiejszym czasie. Dla mnie – może dlatego, że już kilkanaście lat żyję na Zachodzie – nie ma powrotu do tempery, nie wyobrażam sobie tego, nie mogę się cofnąć. Jestem więźniem, i to szczęśliwym więźniem, fotografii.

J.O.: Choć właściwie sam pan jej, na dobrą sprawę, nie uprawa…

**R.C.**: Nie uprawiam. Ale uważam ją za materię-cud, za materię-matkę, za materię, która daje mi coś, co można by nazwać szczęściem zawodowym. Wykonywane przeze mnie zdjęcia są szalenie amatorskie i cieszę się, że nikt ich jeszcze nie oglądał. Natomiast współpracuję z ludźmi, którzy są technikami, którzy mają swoje laboratoria, którzy – mam nadzieję – rozumieją mój język i którzy ze mną ściśle współdziałają.

J.O.: Czy pan jest aranżerem, czy raczej reżyserem fotografii?

**R.C.**: Jestem reżyserem i tak zwanym klientem normalnego fotografa, którego w jakiś sposób uważam za współkreatora moich rzeczy, ponieważ bez niego bym nie istniał. Co do mnie – nie wydaje mi się, żebym sam mógł się w sposób techniczny zająć fotografią, gdyż należę do ludzi nerwowych i spędzanie czasu w laboratorium doprowadza mnie do rozpaczy.

J.O.: To na jakiej zasadzie robi pan tak precyzyjne rzeczy, jak choćby serigrafie symetryczne, które też wymagają przecież cierpliwości i mnóstwa czasu?

**R.C.**: Wprowadza mnie pan tym pytaniem w kłopot. Wszystko jednak zależy od tego, jak sobie człowiek wyobraża to, co chce pokazać, i to, co chce powiedzieć. I jeżeli to, co sobie wyobraża, jest jasne i ostateczne, jest wtedy w stanie wszystko dokładnie wytłumaczyć swojemu fotografowi.

Roman Cieślewicz, *Twarzą w twarz. Dzieła Romana Cieślewicza i chantalpetit*, Katowice, Rondo Sztuki, fragment wystawy, 2019, fot. Waldemar Jama

J.O.: Przy współudziale fotografów, pracując na dostarczonym przez nich materiale, tworzył pan swoje „układy graficzne”. Jest to też forma kolażu – montażu na łamach. Czy to „Ty i Ja”, „Elle”, czy też innych pism i wydawnictw. Przy czym jest to kolaż syntetyczny, uproszczony, w którym ważną rolę odgrywa tekst podany w bardzo określony sposób, graficznie właśnie, jako zdecydowana plama, pełnoprawny komponent żurnalowego insertu.

**R.C.**: W Polsce moje próby „układów graficznych” łączyły się rzeczywiście w głównej mierze z czasopismem „Ty i Ja”. Były to jednak próby szalenie nieśmiałe. Na inne nie pozwalała baza fotograficzno-techniczna, która w okresie startu pisma, to znaczy w latach 1959–1960, była bardzo prymitywna. Nie mówiąc już o typograficznej, której nie sposób było wówczas określić inaczej niż katastrofalna. To, że przy bardzo skromnej bazie, choć uczciwej jak na krajowe warunki w tym czasie, udało się stworzyć pismo odmienne, było między innymi rezultatem dania mi przez redakcję absolutnej swobody twórczej. W wypadku mody były to próby łączenia zdjęć wycinanych z czasopism zagranicznych ze zdjęciami czarno-białymi robionymi w kraju: czy to przeze mnie, czy innych fotografików, którzy pracowali dla „Ty i Ja” – byli to Rolke, Holzman, Kossakowski, Prażuch, Jarochowski. Także i inni. Wielu pracowało, gdyż uważali, że jest to pismo,

które względnie dobrze drukuje. Starałem się, by zdjęcia nie były znaczkami pocztowymi, by ich było może nawet niewiele, ale za to, żeby były duże, a ich proporcja wolna od „zabicia” tekstem. W „Ty i Ja” sześćdziesiąt procent powierzchni zajmował obraz, co chyba dobrze świadczyło o naszej dbałości o wizualność magazynu.

J.O.: A jak było w „Elle”, na które zamienił pan przed laty „Ty i Ja”?

**R.C.**: Po przybyciu do Paryża moje możliwości techniczne zmieniły się diametralnie. Oczywiście ze względu na bazę, jaką zastałem, a której istnienia nawet sobie dotąd nie wyobrażałem.

J.O.: I to właśnie ponowne odkrycie, dokonane dzięki nowym możliwościom warsztatu, niespodziewanej w tym stopniu podatności tworzywa fotograficznego na różnego rodzaju przetworzenia, spowodowało, że fotografia zdominowała pańską twórczość do reszty.

**R.C.**: Niewątpliwie tak.

J.O.: W okresie pracy w „Elle” i „Vogue” współpracował pan z wieloma wybitnymi fotografami mody. Jak tego typu współdziałanie na co dzień wygląda?

**R.C.**: Moje doświadczenie w tym względzie łączy się z funkcją tak zwanego *art directeur*. Jest to funkcja podzielona na dwie części. Druga to część fabrykacji, czyli wypuszczenia z druku gazety, pierwsza natomiast to przygotowanie obrazu – wyimaginowanego obrazu reżyserowanego, zasadniczo podporządkowanego towarowi czy kreacji, w tym przypadku mody, przeznaczonych do wylansowania w najbliższym tygodniu. To dyrektor artystyczny, odpowiadający za całość procesu produkcji obrazu, wyszukuje fotografa, który czułby się dobrze w swojej skórze, pracując z taką a nie inną modelką, taką a nie inną redaktorką mody i panią od makijażu, z takim a nie innym fryzjerem. Jest to praca kolektywna, szalenie trudna. I potem, oglądając to jedno zdjęcie, nikt, poza ludźmi z zawodu, nie domyśla się nawet, że jest ono wynikiem pięciuset, sześciuset zarejestrowań.

J.O.: To wybrane do druku…

**R.C.**: Tak, to wybrane do druku. To są projekcje, to są dyskusje, albowiem wszystkie argumenty, które mają sprzedać ten towar, muszą być w tym jednym zdjęciu uwzględnione. Oczywiście, aby pismo szło, trzeba czytelnika przyciągnąć, a nie zadziwić czy zatrzymać. On musi być wchłonięty w to, co gazeta niesie, do tego co tydzień wchłonięty czym innym. Stąd niemożliwe jest popełnianie stałych błędów. Dużo, rzecz jasna, zależy od zżycia się ekipy, od porozumienia między dyrektorem artystycznym, redaktorem naczelnym gazety i fotografikami. Ja miałem szczęście współ-

pracować z Bourdinem, z Newtonem, Baileyem, Carrarą. Po mnie na nowo objął dyrekcję pisma „Elle” jego współzałożyciel, Peter Knapp, którego uważam za najlepszego dyrektora artystycznego…

J.O.: …będącego równocześnie fotografem…

**R.C.**: …i to wysokiej klasy profesjonalistą.

J.O.: Czy również grafikiem?

**R.C.**: Tak, Knapp jest właściwie redaktorem, jest dziennikarzem kompletnym. Jest to grafik. Jest to malarz, fotografik, dyrektor artystyczny i przede wszystkim genialny animator. Człowiek, który potrafi animować równie dobrze tłum, jak i jedną osobę; scenę intymną i martwą naturę. Jest to człowiek absolutnie pasujący do swojego czasu. Szalenie współczesny i w gruncie rzeczy anonimowy, bo dyrektor artystyczny jest zawsze człowiekiem anonimowym. Niemniej robienie tego tygodnika czy miesięcznika jest dla grafika, który lubi robić „układy graficzne”, który się nimi zajmuje, potwierdzeniem tego, czy nadaje się do animowania obrazu dla publiczności. I jest to chyba najpiękniejszy okres w moim pobycie za granicą, właśnie ze względu na możliwość interwencji w obraz spożywany przez setki tysięcy ludzi przez najbliższy tydzień i smutne umieranie pisma wraz z ukazaniem się następnego numeru.

J.O.: W Polsce też mamy zdolnych fotografów, świetnych grafików, a mimo to żałośnie wygląda i nasza fotografia stosowana, i w ogóle cała wizualistyka, nie tylko na łamach. Czy wynika to, pana zdaniem, z gorszej bazy technicznej, czy po prostu z tego, że zdjęcie prezentujące jakąś nową kreację jest dziełem czysto fotograficznym, w które nie ingeruje grafik?

**R.C.**: Mówi pan, że nie widzi w kraju dobrej reklamy wizualnej? Ja się z panem całkowicie zgadzam. Ale też nikt jej nie żąda! Szczególnie instytucje i przedsiębiorstwa posiadające środki na reklamę. One powinny domagać się ambitnych działań od artystów, zarówno fotografików, jak i grafików. Lecz do tego potrzebni są ludzie z wyobraźnią. Jeżeli ich nie ma, nie ma niczego. Pozbawiony wyobraźni, pracujący w biurze człowiek jest równie smutny jak pozbawiony wyobraźni i umiejętności selekcji obrazu fotograf. Tacy ludzie, co gorsza, nie poczuwają się również do odpowiedzialności, a przecież winna być ona doprowadzona do maksimum, by wyeliminować w wieku XX przeciętność odbioru, przeciętność myślenia i przeciętność wyobraźni.

J.O.: Nie oznacza to oczywiście, że fotograf musi być wykonawcą wizji czy zaleceń grafika…

**R.C.**: W żadnym wypadku.

J.O.: …kreacja może być bowiem jednoosobową sprawą.

**R.C.**: Absolutnie.

J.O.: Jeżeli zatem fotograf posiada dostateczną wyobraźnię, może sam być kreatorem całości kompozycyjnej, nie tylko w sensie obrazu, także w sensie układu…

**R.C.**: Do tego jednak trzeba być animatorem kompletnym. Jak Knapp…

J.O.: Ale Knapp pełni funkcję dyrektora artystycznego.

**R.C.**: Dlatego jest właśnie animatorem obrazu. Nie zmienia to jednak faktu, że jego współpraca z fotografem, który notuje i selekcjonuje obraz, ma charakter kolektywny. Sprawa podziału tak zwanej odpowiedzialności jest obopólna. Ja na przykład nigdy nie będę uważał fotografa za człowieka, który jest technikiem wykonującym zamówienie. To jest kreator. Współtwórca obrazu. Absolutnie. Oczywiście gdy chodzi o współpracę w czasopiśmie. Natomiast jeśli idzie o pracę w moim atelier, to fotograf, jakkolwiek jest właściwym przekazywaczem, gdyż on rejestruje laboratoryjnie to wszystko, co ja sobie wyobrażam, nie jest autorem ani głównym, ani równorzędnym. W tym wypadku sobie pozwalam wziąć pierwsze miejsce, ponieważ pomysł wychodzi ode mnie i obraz, czy raczej jego wizja, również. Od początku do końca.

J.O.: Po wielu latach pracy w różnego rodzaju pismach i wydawnictwach, w tym w agencji M.A.F.I.A., zdecydował się pan jednak w końcu na samodzielność.

**R.C.**: Wolałem stać się grafikiem niezależnym, pracować w pracowni, w moim własnym atelier. Daje mi to więcej możliwości szukania siebie. Ale nie zamykam się w atelier, bo grafik nie może się zamknąć. To, co robi, musi wychodzić na zewnątrz. Inaczej trudno sobie wyobrazić jego istnienie, jego funkcję. I wydaje mi się, że to jest właśnie ładne, że działa się z ukrycia w stałym kontakcie z całą informacją o tym, co się na świecie dzieje. Obserwuje się. Jest się informowanym – i to wszystkimi możliwymi środkami. Dewizą jednak powinno być stwarzanie obrazu jeszcze innego, innego niż obraz prasowy, stwarzanie obrazu trzeciego, to znaczy obrazu, który jest w dalszym ciągu płaski i martwy, który nie jest obrazem telewizyjnym ani filmowym, ale który jest obrazem stworzonym za pomocą zdezaktualizowanych obrazów. Za pomocą tego, co nazywamy makulaturą. Ja to nazywam ożywianiem makulatury. I to mnie szalenie w tej chwili interesuje. Serce mi się kraje, kiedy widzę, jak gazetę z dobrym zdjęciem reportażowym niesie wiatr przez ulicę. Gdyż to zdjęcie może stworzyć drugie zdjęcie. Trzecie, czwarte, piąte, inne, za każdym razem nowe.