

Od reportażu i fotografii socjologicznej do humanistycznej fotoinstalacji From Reportage and Sociological Photography to Humanistic Photo-installations

Rozmowa z Krzysztofem Cichoszem /A Conversation with Krzysztof Cichosz

Krzysztof Jurecki: W jaki sposób zainteresowałeś się fotografią? Czy był jakiś konkretny wpływ?

□ Krzysztof Cichosz: W pewnym stopniu jest to tradycja rodzinna. W młodym wieku ze swoim ojcem, który był fotoamatorem, chodziłem na różne wystawy, odwiedzałem muzea. Były to lata 70. Wtedy zapoznałem się z podstawami fotografii i wywoływaniem zdjęć. Początkowo nie sądziłem, że na stałe związę się z fotografią. Potem, na pewien czas, przestałem się nią interesować. Kształciłem się na inżyniera, a pochłonęła mnie elektronika. Sztuką zainteresowałem się ponownie w szkole średniej. Odbывало się to poza programem nauczania. Często bywałem w Muzeum Sztuki.

Co sądzisz o swych pierwszych dokonaniach fotograficznych z początku lat 80.? To były zdjęcia zbliżone do koncepcji fotografii socjologicznej.

□ Szukając swego miejsca w sztuce, czytałem lektury wielu filozofów, m.in. egzystencjalistów. Duże wrażenie zrobił na mnie tekst *Artysta i jego epoka* Alberta Camusa, który wygłosił w dniu otrzymania Nagrody Nobla. Jest w nim zawarty postulat świadomości epoki i artystycznej odpowiedzialności za czas, w którym żyjemy! Camus nie był pisarzem, który zamykałby się w „szklanym pałacu czystej sztuki”. Takiej postawy, jaką on reprezentował, zacząłem poszukiwać w fotografii. Z nurtem fotografii socjologicznej związana była moja pierwsza indywidualna wystawa pt. *Metryka świadomości*. Na cykl składały się jednorodnie stylistycznie zdjęcia – przypominające trochę prace Zofii Rydet – ludzi we wnętrzach. Ale zdjęcia Rydet były bardziej metodyczne, a nawet konceptualne, w sensie metody rejestracji. Ja podchodziłem do tematu w sposób bardziej osobisty, bez określonej metody – każdą sytuację

Krzysztof Jurecki: How did you become interested in photography? Were you under some concrete influence?

□ Krzysztof Cichosz: To a certain extent it was a family tradition. When I was young, my father, an amateur photographer, took me to various exhibitions and museums. It was in the 70s. In those years I learnt the foundations of photography and how to develop pictures. At first I didn't think that I'd become an addict of photography. Later my interest in photography died down for a while. I was studying to be an engineer, and I emerged myself in electronics. I became interested in art again in secondary school, but beyond the official educational programme. I was a frequent guest in Muzeum Sztuki.

What do you think about your first photographic achievements from the early 80s? Those pictures had much to do with the idea of sociological photography.

□ Trying to establish my own place in the art world I read many philosophers, among them, existentialists. I was especially impressed by Albert Camus's text *The Artist and His Times* which he read on the day when he received the Nobel Prize. This text postulates that the artist ought to be aware of the demands of his period and responsible for the times in which he lives. Camus was not a writer who would lock himself up in "a glass palace of pure art". I began to search for such an attitude in photography. My first individual exhibition, called *Metryka świadomości* [*Certificate of Awareness*], was connected with the trend of sociological photography. The series consisted of stylistically homogenous pictures of people in interiors which somewhat resembled the works of Zofia Rydet. But Rydet's photos were more methodical, or even conceptual, in terms of the method of their registration. I approached the subject in a more

Metryka świadomości
Certificate of Awareness
1978/1981





Metryka świadomości
Certificate of Awareness
1978/1981

fotograficznego „spotkania” traktowałem indywidualnie, wykorzystując klimat „zastanego światła” i specyfikę wnętrza. Na moich fotografiach znaleźli się bliscy mi ludzie – znajomi, przyjaciele, sąsiedzi, którzy, jak sądziłem, wpłynęli na ukształtowanie mojej świadomości. Za pomocą fotografii, w przewrotny sposób, chciałem napisać fragment autobiografii... Czy mi się to udało, nie wiem? To może podlegać tylko ocenie zewnętrznej... W tym czasie robiłem także dużo reportaży. Był to okres Solidarności, wielkich manifestacji społecznych...

Czy były one publikowane albo przynajmniej wykonywane z myślą o prasie?

Nie, choć były na takim poziomie, że mogłyby znaleźć swe miejsce w prasie, jednak nie zależało mi na tym. Pokazywałem to na wystawach, m.in. na sympozjum w Uniejowie. Przez moment sądziłem, że na zawsze związę się z reportażem. Po pewnym czasie poczułem, że muszę poszukać innych środków wyrazu, przekraczających tradycyjny obszar fotografii. Pragnąc wzmocnić symboliczny wyraz fotografii zdecydowałem się na manualną ingerencję w jej obszar. Pierwszy raz zrobiłem to na zdjęciu przedstawiającym kobietę z flagą, która w moim odczuciu odwoływała się do obrazu Delacroix *Wolność wiodąca lud na barykady*. Działo się to jeszcze przed 13 XII 1981 roku. Po wprowadzeniu stanu wojennego próbowałem kontynuować pracę nad reportażem z tamtych smutnych dni. Potem powstała seria kilkunastu prac, które nazwałem *Po-reportaż*. Zastosowałem w nich świadome interwencje plastyczne i manualne w obszarze obrazu fotograficznego. Zestawy te symbolicznie komentowały aktualne wydarzenia i procesy. Skąd tytuł? Wyszedłem poza klasyczny reportaż, jednocześnie nie wykraczając poza jego treści.

W tym czasie, około roku 1988 zainteresowałeś się cytatem. Skąd taka przemiana?

Zwrot ku cytatom wynikał z uświadomienia sobie aktualnej sytuacji kultury w skali globalnej. Pomogły w tym procesie lektury na temat postmodernizmu

personal way, without using any specific method – I treated each situation of a photographic “meeting” individually, making use of the atmosphere of “the given light” and specific arrangement of interiors. In my photos I pictured people who were close to me – acquaintances, friends and neighbours who, as I believed, influenced the shaping of my consciousness. By means of photography, in a perverse way, I wanted to write a fragment of my autobiography... Whether I succeeded, I don’t know. It may be judged only by someone from the outside... In those days I also did many reportages. It was the time of Solidarity and great social manifestations...

Were they published or at least done with the press in mind?

No, although they were good enough to be published, but I didn’t care. I showed them at different exhibitions, for example at a symposium in Uniejów. For a while I thought that reportage would become my line of work forever, but after a while I felt that I had to look for other means of expression which transgress the traditional sphere of photography. I wanted to enhance symbolic expression and decided to interfere in photography by manual means. I did it for the first time in a picture showing a woman with a flag which, in my opinion, referred to Delacroix’s painting entitled *Freedom Leading the People onto the Barricades*. This was before the 13th of December, 1981. After martial law was imposed I tried to continue working on a reportage from those sad days. Then a series of more than a dozen works came into being. I called them *Po-reportaż* [*Post-reportage*]. I consciously used manual and plastic manipulations in the territory of the photographic image. These sets of pictures were symbolic comments on current events and processes. Where did I get the title? I went beyond classical reportage, but not beyond its contents.

At that time, around 1988, you became interested in quotation. How did this change come about?

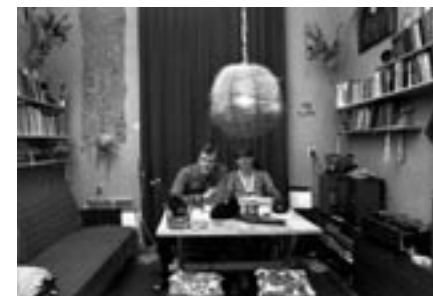
I turned to quotation when I became aware of the current cultural situation on the global scale. Books

(np. Charlesa Jencksa *Architektura postmodernistyczna*). Interesowały mnie symboliczne aspekty fotografii, jej społeczne i kulturowe oddziaływanie. Jak wiadomo symbol, to przedmiot lub znak, któremu nadają wartość ci, którzy posługują się nim. Te zainteresowania symbolem popchnęły mnie ku problemowi cytatu. Zwróciłem się ku kulturze i historii. W samym akcie fotografowania nie ma różnicy czy fotograf kieruje aparat na niebo lub drzewo czy opublikowaną w książce reprodukcję. Ta różnica ujawnia się dopiero w przekazie symbolicznym powstałej realizacji. Wybór taki jednoznacznie określa zwrot artysty: „ku naturze” albo „ku kulturze”. Drugim powodem, który skłonił mnie ku cytatom było uświadomienie sobie stanu ogromnej nadprodukcji w całej sferze konsumpcyjnej, w tym, nadprodukcji w kulturze – szczególnie nadprodukcji symboli. Dlatego przyjąłem metodę „nie produkowania” nowych symboli, ale reinterpretowania istniejących, aby możliwa była lepsza komunikacja społeczna, między twórcą a odbiorcą. Od Jencksa przejąłem ideę o wielopoziomowości ideowej artysty postmodernistycznego, w opozycji do jednowymiarowego – artysty modernistycznego. Tak, aby struktura dzieła miała kilka poziomów interpretacyjnych, (dla przeciętnego odbiorcy, i dla fachowca znającego historię sztuki), każdy z nich ma szansę znaleźć coś interesującego dla siebie – formę lub treść. Tak jest w moich pracach. Już wtedy pragnąłem poruszać znane symbole, które obrosły interpretacjami. Na klasyczną strukturę symbolu nakładam destrukcyjną „raster”. Ważne jest napięcie pomiędzy energią symbolu pierwotnego a symboliką rastra. W ten sposób powstaje przestrzeń dla wielu interpretacji i wielu nowych odczytów każdej realizacji. Sądzę, że wspomniane wcześniej napięcie może pobudzać odbiorcę do samodzielnych przemyśleń dotyczących znaczenia konkretnej realizacji.

W tym momencie zaintrygowało mnie słowo „destruujący”. Muszę przyznać, że inaczej odbierałem te prace. Sądziłem raczej, że pokazujesz wciąż zmieniającą się formę symbolu. Destrukcja bardziej kojarzy mi się np. z praktyką „Łodzi Kaliskiej”.

on postmodernism came to my aid (like Charles Jencks’s *Postmodern Architecture*). I was interested in symbolic aspects of photography, its social and cultural influence. We know that a symbol is an object or a sign which is given value by those who use it. My interest in symbols pushed me towards the problem of quotation. Then I turned to culture and history. In the act of taking a photograph it makes no difference if the photographer aims his camera at the sky, a tree or a reproduction in a book. The difference is revealed only in the symbolic message of the work. Such a choice unambiguously defines the artist’s inclination: “towards nature” or “towards culture”. Another reason for my interest in quotation was the awareness of great overproduction in the sphere of consumption, the overproduction in culture – especially the overproduction of symbols. That is why I adopted the method of “non-production” of new symbols and decided to reinterpret symbols which already existed – in order to improve social communication between the artist and the public. From Jencks I borrowed the idea of ideological polymorphism of a postmodern artist, as opposed to the one-dimensional modernist artist. I wanted the structure of a work to have a few layers of interpretation (for the average viewer, as well as for an expert in the history of art) because then both of them might find something interesting – in form or content. And that is how my works are structured. I wanted to speak of well-known symbols around which many interpretations have grown. Onto the classical structure of a symbol I put “a screen” which destroys the symbol. What is important here is the tension between the energy of the original symbol and the symbolism of the screen. In this way space for many interpretations and new readings of each work is created. I think that this tension might provoke the viewer to independent reflections on the meaning of a given work.

I was intrigued by the verb “to destroy” and must admit that my approach to these works was different. I thought that you showed the ever-changing symbolic forms. To my mind, destruction would be associated rather with the artistic practice of “Łódź Kaliska”.



Metryka świadomości
Certificate of Awareness
1978/1981

□ Destruuję sam obraz jako taki, a nie związaną z tym symbolikę. Nie jestem prowokatorem ani prześmiewcą. Moje obrazy pojawiają się w wyobraźni widza dzięki syntetyzującej właściwości umysłu ludzkiego, odwołują się do jego „muzeum wyobraźni”. Na takiej relacji między znanym i nowym powstaje podstawa do interpretacji moich działań. Instalacje składają się z małych cząsteczek, które zostają odtworzone w pamięci każdego z nas. Cześć z tych obrazów jest trudna do odczytania, np. praca poświęcona fotografii, przedstawiająca widok z okna, autorstwa Josepha Nicéphore’a Niepce’a *Widok z okna w Le Gras* (1826-27). Dla osób, które nie uczyły się historii fotografii i nie znają tej konkretnej reprodukcji, ta praca jest nieczytelna!



Internowanym / For the Interned
1981/1985

W którymś momencie jednak pojawiła się u Ciebie duża świadomość konceptualna. Ożywiane symbole poddane zostały określonej narracji wizualnej, operującej bardzo specyficzną – nawet na wskroś oryginalną formą. W tym swoistym racjonalizowaniu dostrzegam ślady działalności Warsztatu Formy Filmowej, które sięgały symbolizmu (Andrzej Różycki), ale i „naukowo-scjentystycznych” operacji na obrazie wizualnym (Józef Robakowski, Wojciech Bruszewski).

□ Raczej tak! Bardzo ceniłem poszukiwania konceptualne. Do takiego rozumienia sztuki dochodziłem jednak stopniowo. Kiedy zaczynałem swą przygodę z fotografią, poszukiwania konceptualne były jeszcze kontynuowane. Z jednej strony bardzo mnie to fascynowało, z drugiej – czułem pewien niedosyt, związany z jednowymiarowością takiego eksperymentu. Realizacje konceptualne były dalekie od zaangażowania społecznego, czy kulturowego. Konceptualizm był za bardzo hermetyczny, odnosząc się do samej sztuki. Wypracował jednak niezwykle dla mnie cenne mechanizmy. Nowym, wchodzącym w obszar sztuki artystom, takim jak ja, w niesamowity sposób rozszerzył możliwości warsztatu twórczego. Konceptualizm sprawił, że współczesny artysta jest wolny – ale wolny, aż do bólu! Konceptualizm przełamał w zakresie wolności sztuki

□ I destroy the image as such, not its symbolism. I am neither a provocateur nor a scoffer. My images will appear in the viewer’s imagination thanks to the synthesizing capabilities of the human mind – they refer to his “museum of imagination”. This relation between the known and the new forms the foundation for interpretations of my works. Installations are composed of small particles which are reproduced in our memory. Some of these images are difficult to read, for example my work devoted to photography. It depicts a view from a window whose author is Joseph Nicéphore Niepce: *A View from a Window in Le Gras* (1826-1827). For someone who does not know the history of photography and this particular photograph the work is illegible! It is but a formal manipulation.

At a certain time significant conceptual consciousness became visible in your works. The symbols you revived were subjected to visual narration, using a very specific, or should I say, a completely original form. In this type of rationalization I find traces of the methodic approach which reminds me of various experiments of Warsztat Formy Filmowej [Film Form Workshop] which employed symbolism (Andrzej Różycki), and even various “scientific” operations performed on visual images (Józef Robakowski, Wojciech Bruszewski).

□ Quite so! I valued conceptual ideas very highly, but I was moving in the direction of conceptualism gradually. When my adventure with photography began, conceptualism was still alive. On the one hand, it fascinated me, but on the other, I felt unsatisfied because such experiments were one-dimensional. Conceptual works were far from social or cultural involvement. Conceptualism was too hermetic, referring to art itself, but it invented certain mechanisms which were very valuable as far as I was concerned. Conceptualism extremely enhanced the creative potential of new artists who appeared on the scene in those times. Conceptualism freed contemporary artists – and they’re free as hell! Conceptualism crossed ultimate frontiers as far as the freedom of art was concerned. On the other hand, many artists had difficulties in the post-conceptual

ostatnie bariery. Jednak z drugiej strony wielu artystom trudno było się odnaleźć w sytuacji po-konceptualnej, kontynuowali swoje wcześniejsze poszukiwania, uwięzieni w konceptualnej pułapce hermetyczności sztuki. Zrozumiałem, że trzeba przekroczyć samoograniczenia konceptualizmu!

Chciałbym spytać, czy w zakresie pastiszu, realizowałeś prace o charakterze społecznym, a nawet politycznym np. Wielka Trójka? Ta praca była pokazywana na wystawie m.in. w Goeteborgu? Czy jest to symbol? Czy precyzując myśl: symbolizowanie, a nawet metaforyzowanie na temat aktualnej rzeczywistości ma dla Ciebie duże znaczenie?

Tak, ale nie chodzi mi o tworzenie prac stricte interwencyjnych, które związane by były z konkretnym tematem. Wykonałem ostatnio instalację pt. *Rozstrzelany...*, jako odzwierciedlenie cywilizacyjnych i kulturowych napięć, które są na świecie. Rozpadł się dawny układ Wschód - Zachód. Coraz bardziej na losy świata wpływa inny układ, i inne napięcie – bogata Północ i biedne Południe. Ten problem pojawił się w trakcie zajęć na ASP w Poznaniu z prof. Alicją Kępińską, kiedy analizowaliśmy współczesną sytuację kulturową w oparciu o teksty filozofów. Pojawiły się tam dwa wątki, z jednej strony cywilizacyjnego przyspieszenia, a z drugiej spowolnienia. Przyspieszenie polega na tym, że mamy coraz więcej nowych faktów i wszystkie media nastawione są na sensacyjność. Wszędzie słyszymy o katastrofach, wypadkach, dopiero na następnych stronach znajdziemy przykłady pozytywnej ludzkiej aktywności, w tym jest także miejsce na kulturę. Z drugiej strony spowolnienie powoduje, że żadne wydarzenie, nawet najbardziej drastyczne (np. atak gazem w metrze japońskim) nie powoduje jakiś zmian w kulturze czy w naszej świadomości, przechodzimy nad nim, po jakimś czasie, do porządku dziennego, oczekując na nowe, jeszcze silniejsze sensacje. Wysadzenie posągu Buddy było mocnym atakiem na wartości kultury. Cała nasza cywilizacja opiera się na materialnych wspomnieniach historii. W kulturze tkwią zaś symbole ich znaczenia. Bez względu na racje polityczne, nie powinny mieć nigdy

situation and continued what they'd been doing before, imprisoned in the conceptual trap of hermetic enclosure. Then I understood that I had to transgress conceptualism's self-imposed limitations!

I would like to ask whether your pastiches included works which were socially or even politically involved (like *Wielka Trójka* [*The Great Threesome*])? This work was shown in Goeteborg, among other places. Was it a symbol? Are precise symbols, or even metaphors, significant from your point of view as comments on the reality of the times?

Yes, but I do not want to create strictly interventionist works, connected with a concrete subject. Not long ago I created an installation called *Rozstrzelany...* [*Executed...*], which is a mirror image of civilizational and cultural tensions in the modern world. The old East-West system has fallen apart. The fate of the world is being determined more and more by another system and tension – between the rich North and the poor South. We discussed this problem with professor Alicja Kępińska during her classes at the ASP [Academy of Art] in Poznań, when we analyzed the situation in contemporary culture reading various philosophical texts. Two motifs appeared in those texts: in one civilization accelerated, in the other it slowed down. Acceleration means that we have more and more new facts, and all media are looking for sensational news. We hear of catastrophies and accidents everywhere, while examples of positive human activities, including culture, are more difficult to find. On the other hand, slowing down means that no single, even most dramatic event, like the gas attack in Japanese tube stations, can cause changes in culture or our consciousness, because after a while we take it for granted and expect new, still more powerful sensations. The blowing up of Buddha's statue was a powerful attack against the values of our culture. Our whole civilization is based on material memories of history, while the symbols of their meaning are set in history. Regardless of any political arguments, such events as the "execution" of Buddha's statue in Afghanistan should never happen. Some time later the WTC buildings in New York were destroyed! Working on the installation



Abiturienti / Graduates
1981/1985



... Jankowi Wiśniewskiemu
... for Janek Wiśniewski
1981/1985

miejsca takie zdarzenia, jak „rozstrzelanie” posągu Buddy w Afganistanie. Jakiś czas później zaważyły się wieżowce WTC w Nowym Jorku! Realizując pracę o rozstrzelanym Buddzie nie mogłem przewidzieć ataku na WTC, do realizacji skłoniło mnie odczucie niewyobrażalnego napięcia destrukcyjnego... tkwiącego w fanatyzmie. Kilka moich prac ma wątki polityczne, większość nie. Generalnie stronię już od polityki, ale niektóre światowe wydarzenia nie pozwalają pozostać mi obojętnym wobec faktów, zamknąć się w „szklanej wieży”.

Większość moich prac dotyczy zagadnień bardziej ogólnych. W pewnym momencie doszedłem do przekonania, że nie jesteśmy w stanie odgadnąć natury świata. Wierzone, że fragmentarycznie zdobywana wiedza, następnie składana w większych koncepcjach ułoży się w spójny, całościowy obraz świata. **To piękna utopia!** Ale niemożliwa do urzeczywistnienia. Mózg ludzki, nasze narzędzie poznania, nie dysponuje bardziej złożoną strukturą, od złożonej struktury wszechświata. W związku z czym niemożliwe jest odtworzenie całej jego złożoności w jakimś modelu teoretycznym. Pisze m.in. o tym wybitny fizyk Stephen Hawking (w *Krótkiej historii czasu*), że możemy stworzyć tylko przybliżone modele świata. Ciągłe zdobywamy tylko namiastki prawdziwego rozumienia.

Fotografia także jest w tym wszystkim pewną namiastką...

□ Tak, fotografia nie jest żadnym „fetyszem”, jest jednym z dostępnych mi środków komunikacji z innymi. Teraz, wracając do mojej postawy. Z jednej strony zdaję sobie sprawę z ograniczonej wiedzy dotyczącej wszechświata, ale z drugiej żyjemy w nim i musimy formułować o nim sądy. Moje prace powstają na styku niemożliwości dookreślenia, a koniecznością formułowania konkretnych sądów, niezbędnych do funkcjonowania w świecie. Pokazują one relatywizm naszego odbioru tegoż świata. Dlatego nie zająłem się jedną, wąską specjalizacją. Jako człowiek żyjący w tym świecie, mam prawo formułować artystyczne sądy dotyczące wielu dziedzin tego życia. W całej mojej działalności najmniej interesuje mnie sztuczny argument, jakim jest postulat konsekwencji.

of the “executed” Buddha I could not foresee the attack on the WTC, but what made me take up this realization was the feeling of unimaginable destructive tension embedded in fanaticism. Several of my works contain political motifs, but most of them don’t. Generally speaking, I avoid politics now, but some things that happen in the world don’t allow me to remain indifferent to the facts and lock myself in a “tower of glass”.

Most of my works have to do with more universal problems. At some point I realized that we are unable to discover the nature of the world. We used to believe that knowledge acquired in chunks, later put together within larger concepts, will make up a coherent, holistic image of the world. It’s a beautiful utopia, but it will never come true! The human brain, the tool of cognition, doesn’t have at its disposal a structure more complex than the complex structure of the universe. And that’s why it’s impossible to recreate the complexity of the universe in some theoretical model. Stephen Hawking, the famous physicist, writes about it in his *Short History of Time*, where he claims that we can only create approximate models of the world. Thus our understanding of it is still only an ersatz.

Photography is also a kind of ersatz...

□ Yes, photography is no “fetish”. For me, it’s one of the means of communicating with other people. But let’s return to my attitude. On the one hand, I realize that our knowledge of the universe is limited, but on the other we do live in it and must pass judgments on it. My works come into being on the border-line between the impossibility of arriving at a sound definition of the world and the necessity of formulating concrete judgments, necessary in order to function in the world. They show the relativity of our perception of the world. That’s why I didn’t restrict myself to one narrow specialization. As a human being living in this world I have the right to formulate artistic judgments concerning many spheres of life. During my whole career I have never been really interested in the artificial argument of consistency. I long for another kind of reflection which is supra-artistic, connected with other problems, like

Odczuwam potrzebę innego typu refleksji, ponad artystycznej, związanej z innymi problemami – historią sztuki, historią filozofii czy aktualną polityką światową...

Czy z tym związana jest nowa postawa dla artysty czasu ponowoczesnego?

W moim programie artystycznym, ogłoszonym w 1989 roku – któremu do dziś jestem wierny – w *Wyznaniu moizmu*, jest zawarty jeden z postulatów odpowiadających na Twoje pytanie. Polega on na tym, że moja działalność, czyli moizm, musi być antyspecjalistyczny. Potwierdzam to swymi poszczególnymi pracami, nie zamykam się w wąskiej dziedzinie czy tematyce. Cała historia sztuki uczy, że trzeba być konsekwentnym. Natomiast mnie osobiście bardziej odpowiada *świadoma niekonsekwencja*. Taka postawa pozwala, z jednej strony na pozostawanie w otwartym i inspirującym napięciu twórczym, z drugiej, nie ogranicza artysty do „wymyślonych w młodości” kierunków aktywności. Wynika z tego jedno – postawa otwarta! Wiem, że na pewno jutro nie zrealizuję jednego metra kwadratowego mojej „konsekwentnej drogi twórczej”. Aby coś wykreować, trzeba wcześniej coś odczuć lub przeżyć, to zaś zależy od złożonej interakcji kulturowej i społecznej. Jeżeli niektórzy krytycy nie rozumieją takiej mojej „interaktywności”, oznacza to, że zbyt przyzwyczaili się do tradycyjnej, strukturalnej metody analizy wartości artystycznych.

Kolejne zagadnienie to pojawienie się koloru w Twoich pracach. Czy pozwoli to poszukiwać w nowych obszarach, nowych jakości estetycznych? W pracy poświęconej Warholowi pojawiła się ironia – do samego artysty, całego pop-artu i amerykańskiej cywilizacji.

Sama zmiana technicznych możliwości wykonania prac poszerzyła moje penetracje. Pierwotnie instalacje wykonywane były na czarno-białych błonach graficznych i najczęściej odwoływały się do czarno-białych zdjęć. Od kilku lat nauczyłem się tworzyć prace przy użyciu komputera. Merytorycznie nie zmieniło to mego podejścia, ale pojawiła się możliwość wprowadzenia barwy. Posiada

the history of art, history of philosophy or the current state of world politics...

Is this connected with the new attitude of a postmodern artist?

My artistic programme, to which I am still faithful, proclaimed in 1989 and called *Wyznanie moizmu* [*Confession of My-ism*], included one postulation which answers your question. It suggests that my activity, in other words, “my-ism”, should be anti-specialistic. My works confirm this suggestion, I don’t limit myself to any one narrow domain or subject. History of art teaches us that one must be consistent, but personally I prefer *conscious inconsistency*. Such an attitude lets me, on the one hand, retain the open and inspiring creative tension, and on the other, it doesn’t limit the artist to the spheres of art he had decided to probe in his youth. It all comes down to one thing – my attitude is open! I know for sure that tomorrow I won’t realize even one square metre of my “consistent artistic career”. In order to create something, one must first feel or experience something, and this depends on complex social and cultural interaction. If some critics don’t understand my “interactivity”, it is because they’re used to the traditional, structural method of analysis of artistic values.

Another question has to do with the appearance of colour in your works. Will it let you enter new spheres of art and search for new aesthetic qualities? In your work devoted to Warhol, irony set in – irony towards the artist himself, towards pop-art and towards American civilization.

The change and development of technical potential broadened the territories of creative exploration for me. Originally my installations were prepared on black-and-white graphic film and more often than not they referred to black-and-white photographs. A few years ago I learnt to work using a computer. Essentially this didn’t change my approach, but the possibility of using colour appeared. Colour possesses additional expressive values. The use of colour also carries symbolic values which are more important than its visual attraction. And in Warhol’s

Krąg/ Circle
1997



ona dodatkowe wartości ekspresyjne. Użycie koloru ma też znaczenie symboliczne, ważniejsze od jego wizualnej atrakcyjności. W przypadku Warhola kolor był konieczny! Cały pop-art epatował specyficznym, agresywnym, czasem frywolnym kolorem.

Praca, o którą pytasz, nie dotyczy tylko pop-artu, ale nas wszystkich i naszej prywatnej *komercjalizacji*. Przypomnę tytuł tej realizacji *Marilyn, Andy'emu, Ameryce,...* Wyrażam w tej pracy swój osobisty stosunek do „papieża” pop-artu, który wykreował swój amerykański mit. Dawniej artyści w Europie lub Azji tworzyli dzieła o wyrazie mistycznym, np. ołtarze – w swoich realizacjach docierali do istoty *sacrum*. Natomiast Ameryka Północna takich tradycji kulturowy nie posiada. Warhol cynicznie wyczuł ten kulturowy niedostatek, stworzył namiastkowe, prowizoryczne (a jak trwałe) „ołtarze” tej kultury. Są nimi np. puszka coca-coli, konserwowana zupa i wizerunki gwiazd kultury masowej. Nagle pojawiło się coś, co jest typowo amerykańskie, co weszło w krwioobieg całej światowej kultury. Wracając jednak do mojej pracy... kropczki na końcu tytułu tej pracy odnoszą się także do nas, ponieważ pieniądź stał się najważniejszą wyrocznią w naszym reformowanym przez „bezdusznych” technokratów kraju. Inne wartości zostały zepchnięte na margines. Nagle okazuje się, że najważniejsze jest konsumpcyjne podejście do życia. Kultura jest dla niektórych decydentów zbędnym zjawiskiem. I właśnie te aspekty chciałem zawrzeć w tej pracy...

Krag – element
Circle – element
1997



Na Twojej ostatniej wystawie indywidualnej pt. *Portrety hybrydowe* w Małej Galerii ZPAF-CSW pojawił się nowy problem, dotyczący m.in. portretu. Jak można określić problematykę tego pokazu?

Jest to ekspozycja o tęsknocie za utopią, o niezrealizowanej wizji... Mówiliśmy już dziś na ten temat. Nauki przyrodnicze prezentują wyniki szczegółowych badań, dzięki nim możemy się dowiedzieć jak działa emulsja światłoczuła, jak przebiega proces rozpoznawania barwy w oku ludzkim, a nawet jak powstają uczucia (?). W przeciwieństwie do nauk szczegółowych, filozofia dawała (przynajmniej

case colour was indispensable! Pop-art in general used shocking, aggressive, sometimes frivolous colours. The work you asked me about doesn't concern just pop-art, but all of us and our private commercialization. Let me recall the title of this work: *Marilyn, Andy'emu, Ameryce,...* [*For Marilyn, Andy and America,...*]. This work expresses my personal attitude towards the “Pope” of pop-art who created his own American myth. Earlier, artists in Europe or Asia created works which were mystical in character, like altars – and they reached the *essence* of holiness in their realizations. But North America doesn't have such cultural tradition. Warhol cynically sensed this cultural insufficiency and created makeshift, provisional (and yet surprisingly long-lasting) altars of American culture. They are Coke cans, tinned soup and images of mass culture celebrities. Suddenly something typically American appeared, something that entered the bloodstream of world culture as a whole. But to go back to my work: the three dots at the end of its title also refer to us, because money became the most important oracle in our country, reformed by “unfeeling” technocrats. Other values have been pushed aside and all of a sudden it turned out that the consumptive approach to life is most important. For some of our decision-makers culture seems unnecessary. I wanted to expose these aspects of my work...

At your last individual exhibition entitled *Portrety hybrydowe* [*Hybrid Portraits*], at Mała Galeria ZPAF-CSW [The Little Gallery of the UPAP-Centre for Contemporary Art], a new problem appeared, which has to do, among other things, with portraits. How would you characterize the problem of this exposition?

It is about the longing for utopia, about a vision which has not been converted into actuality... We've already spoken about it today. Natural sciences present the results of detailed studies, thanks to them we know how light-sensitive emulsion behaves, how the human eye recognizes colours and even how our emotions come into being (?). In opposition to natural sciences, philosophy (at least traditionally) created a synthetic image of the world, its theory

tradycyjnie) obraz syntetyczny, tworząc teorię świata i jego wizję. Obecnie nastąpiło nieznanne dotąd przewartościowanie. Ilość wiedzy szczegółowej tak się rozrosła, że dla przeciętnego człowieka (a także specjalistów) cała wiedza o świecie jest już nie do ogarnięcia! Filozofowie przypisali swej dziedzinie nową rolę (raczej zastępczą), ale ta tradycyjna wizja, utopijne marzenie, że można poznać świat – rozpadło się! Obecny obraz jest tylko cząstkowy, niepełny. Składa się z dostępnych nam fragmentów. Usiłując zobrazować to zjawisko, wróciłem do korzeni naszej kultury, próbując na nowo pokazać te problemy. Do stworzenia tej instalacji wybrałem kilku filozofów z okresu grecko-rzymskiego, poddając ich twarze hybrydyzacji. Podzieliłem je na fragmenty i za pomocą programu, który powodował losowe ich zestawienie, wygenerowałem nieistniejące, hipotetyczne wizerunki. Pokazałem w ten sposób stan świadomości tzw. przeciętnego człowieka i jednocześnie obraz współczesnego świata wymykającego się opisowi i systematyzacji. Czy jest to przerażające na miarę monstrualności powstałych portretów... nie wiem – uczestniczę w tym procesie i tylko go wyczuwam...

Powstał interesujący eklektyzm, z różnych rzeźb, gdyż nie posiadamy innych źródeł ikonograficznych utrwalających wygląd słynnych filozofów.

□ Eklektyzm jest wyznacznikiem naszej epoki. Nadprodukcja faktów, idei i opisujących je teorii, wymyka się już wszelkiej kontroli i uogólnianiu. To zjawisko wyraziło się wcześniej w pop-arcie, w pomieszaniu różnych poziomów kulturowych. Moją instalację możemy rozumieć w różnych kontekstach. Długo wcześniej o niej myślałem, nie mogąc znaleźć symbolicznej wizualizacji ducha czasu. Ważna jest w tej pracy symbolika struktury kreującej te portrety, raster tworzący wizerunki hipotetycznych filozofów, wykorzystujący „ahumanistyczną” strukturę „maszynowego kodu” programu komputerowego – znamionuje czas powszechnej i zniewalającej komputeryzacji...

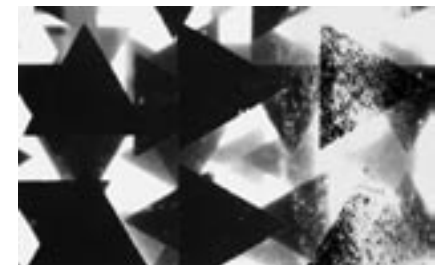
Łódź, październik - listopad 2002

and its vision. Nowadays we have to do with a reevaluation hitherto unknown. The amount of scientific knowledge has grown to such an extent that an average human being (as well as an expert) is unable to absorb the whole body of our knowledge of the world! Philosophers assigned new tasks to philosophy (which are rather vicarious), but this traditional vision, this utopian dream that we can know the world, has fallen apart! The image of the world today is fragmented, incomplete. It consists of those fragments that we have access to. Trying to visualize this phenomenon I returned to the roots of our culture in order to shed new light on such problems. For my installation I chose a few ancient Greek and Roman philosophers, and hybridized their faces. I divided them into fragments and, using a computer programme which put them together stochastically, I generated their inexistent, hypothetical images. Thus I showed the state of consciousness of the so-called common man and, at the same time, the image of contemporary world which escapes description and systematization. Whether it is as horrific as the monstrosity of the portraits, I don't know. I am a participant of this process and I can only sense it...

You've created an interesting example of eclecticism using different sculptures. We don't have any other iconographic sources which would tell us what those famous philosophers looked like.

□ Eclecticism is the determinant of our era. Overproduction of facts, ideas and theories which describe them, escape all control and generalizations. We could observe this phenomenon earlier in pop-art which combined different cultural levels into one. My installation may be understood in different contexts. I had been thinking about it long before, but couldn't find the symbolic visualization of the spirit of the times. What is important in this work is the symbolism of the structure which creates the portraits, and the screen creating images of hypothetical philosophers which employs the "ahumanistic" structure of the "machine code" of a computer programme - and becomes the sign of the times of universal and overwhelming computerization...

Łódź, October - November 2002



Krag – detail
Circle – detail
1997