

MARGINALIA

Z Tomaszem Ciecierskim rozmawia Bożena Czubak

Bożena Czubak: W Twoich ostatnich pracach fotografia pojawia się w zupełnie innym kontekście aniżeli wcześniej. Jeszcze parę lat temu pisałam, że sięganie po fotografię wyznaczało w Twoich obrazach dystans wobec malarskiego gestu, jego niepowtarzalności, oryginalności, autentyczności. Inaczej mówiąc, wobec tych wartości, które na długo określały rozumienie malarstwa w Polsce, a w każdym razie dominujące w myśleniu o malarstwie kategorie ekspresywności. Używałeś też fotografii jako materiału roboczego do obrazów, ciąłeś zdjęcia prac, układałeś nowe kompozycje, które służyły za szkice do kolejnych obrazów. Potem były monumentalne kompozycje z początku obecnej dekady budowane z setek fotografii. W nagromadzeniu podobnych kadrów ginęło znaczenie pojedynczego zdjęcia. W ich zmasowanej wizualności trudno było zatrzymać się na jednostkowym przedstawieniu.

Natomiast w ostatnich pracach, skupienie się na zestawieniu dwu wzajem się do siebie odnoszących przedstawień, wzmacnia ich znaczenie, i co więcej, nadbudowuje nowe sensory wynikające z samych zestawień, ich wizualnej korespondencji.

Tomasz Ciecierski: Początkowo, jeszcze w latach 70., używałem fotografii lub pocztówek w rysunkach. Na przykład, sfotografowane wnętrze pokoju, tego, co się w nim dzieło, naklejałem na papier i potem za pomocą rysunku komentowałem, co to zdjęcie przedstawia.

B. C.: Rysowany komentarz do zdjęć?

T. C.: Tak. Poza tym, wykorzystywałem zdjęcia w niektórych obrazach. Weźmy jeden z moich ulubionych, inspirowany Paolo Ucellem, z czerwonymi chmurami i takimi rozpedzonymi formami. W górnej partii tego obrazu namalowałem pejzaż ze zdjęcia i bitwa, która tam się toczy, dzieje się niejako w tym pejzażu. Zatem nie tylko wklejane zdjęcia. Jeszcze w inny sposób wykorzystywałem fotografie, kiedy puszczałem przez rzutnik zdjęcie jakiegoś pejzażu, po czym powycinane figurki z różnych obrazów umieszczałem wewnątrz tego pejzażu, po prostu doklejałem je do ściany. Jeżeli jakiś obraz mi nie wyjdzie, co przecież się zdarza, to potem trudno mi rozstać się z jego fragmentami, więc wycinam te lepsze „kawałki”. Kiedyś wykorzystałem je na wystawie w MDM-ie (była taka Galeria, bardzo dawno temu), powycinane figurki, w rytmie charakterystycznym dla moich obrazów, umieściłem na tle białej ściany obok innych obrazów. To była strasznie żmudna praca, do każdej figurki musiałem dokleić nitkę i one tak sobie wisiały na ścianie. Teraz są w pudełku.

Czasami idzie się w kierunku, który wydaje się ciekawy, potem się skręca, ale ten raz zrobiony ślad po jakimś czasie wraca. Tak właśnie jest ze zdjęciami. Z tym, że z dzisiejszej perspektywy, zarzucenia nas perfekcyjną fotografią, uważam, że te genialne fotografie w „National Geographic” są już nie do oglądania. Dla mnie, dużo ciekawsze są proste, zwyczajne fotografie, w których coś jednak zostało zauważone,

często w fenomenalny sposób. Dlatego lubię te amatorskie zdjęcia z ich urokiem amatorszczyzny.

W pewnym sensie zdjęcia były też inspiracją, kiedy zacząłem malować pierwsze, „nakładane” obrazy. Zastosowałem wówczas ten najbardziej banalny i standardowy format blejtramu, mniej więcej taki, jak format pocztówki. Dla tych obrazów o horyzontach, o pamięci, odniesieniem były m.in. pocztówki, które zbierałem, z różnymi widokami z wakacji.

Można powiedzieć, że fotografia przez cały czas mi towarzyszyła, w mniej lub bardziej widoczny sposób zaznaczając się w tym, co robiłem

B.C.: Mówiłeś o wykorzystaniu fotografii, w którym kadr zdjęcia stawał się kadrem obrazu. Ale ta najnowsza seria prac, w której zestawiasz dwa zdjęcia, wydaje mi się bliższa temu, o czym niedawno rozmawialiśmy. Mówiłeś wtedy o fotografii jako notacji czasu, dającej możliwość zatrzymania, nawet nie chwili, ale bardziej ulotnych wrażeń, szybko umykających niuansów. No i weźmy Twoją pasję kolekcjonowania zdjęć i pocztówek, zdjęć, które sam robisz, i pocztówek, które kupujesz, które często oscylują wokół tematu malarstwa i malarzy.

W katalogu wydanym przez Zachętę do Twojej wystawy z 1994 roku, jest Twoje zdjęcie na tle Twojej półeczki ze zdjęciami, które od czasu do czasu przestawiasz, zmieniasz ich układ, na te, które są akurat ważniejsze czy bardziej znaczące. Mam wrażenie, że dochodzi tu do głosu pewna nostalgia, zwłaszcza w wizualnych zestawieniach tych zdjęć i ich znaczeniowych konfiguracjach. Nostalgia za umykającym obrazem, mniej lub bardziej przypadkowym, za ulotną wizualnością.

T.C.: W sensie uchwyconego czasu... Tego rodzaju zestawienia zacząłem robić wcześniej, z rysunkami. Ich tytuł wydaje mi się teraz trochę pretensjonalny, czytałem wtedy Borgesa i nazwałem je „Hermetyczną księgą”. To były dwie, zestawione strony, które albo się uzupełniały, albo wykluczały, ale miały tworzyć jakąś całość na zasadzie łączącej je myśli, stylistyka nie była ważna. W sensie formalnym, te ostatnie kserowane zestawienia mają swój początek w tych rysunkach.

Weźmy zdjęcie rogu ulicy z tabliczką „Ulica Vermeera”, do tego zostało wykonane zdjęcie palety. Zależało mi, żeby kolory z palety miały w sobie coś z kolorów Vermeera i, żeby to tworzyło całość. A z drugiej strony, są takie zdjęcia, jak chociażby widoki robione z okien muzeów, na przykład widok na most z Galerii Uffizi przez zamazane szyby zestawiony z podobnie nieostrą paletą

B.C.: Sposoby łączenia tych zdjęć są bardzo różne, na przykład fotografia zachmurzonego nieba, do której dopasowałeś „zestaw narzędzi” malarskich, którymi można by taki widoczek namalować.

T.C.: Skonstruowałem taki zestaw, który się łączy z tym, co pokazywałem dwa lata temu w Galerii Foksal. Wielka tablica z powyrywanymi kartkami z katalogów dla artystów. Kartki pokazujące wszystko, czego artysta potrzebuje, by namalować obraz.

B.C.: Ten wątek ma dużo wcześniejsze realizacje w Twojej praktyce. Na początku lat 70. był cykl obrazów o malowaniu, parę lat później powstały rysunki o malowaniu. Na początku obecnej dekady te monumentalne kompozycje, pokazywane w Galerii Foksal (2002) i potem w Bunkrze Sztuki w Krakowie (2003), kompozycje oscylujące wokół tematu malowania. Na kserowanych zestawieniach zdjęć te tematy powracają: mamy widoki z wnętrza muzealnych, widoki z pracowni, kopistów w muzeach, ulice imienia malarzy, no i palety.

T.C.: Na przykład zdjęcie zrobione w Luizjana Museum. Po obejrzeniu wystawy z bardzo ekspresyjnym malarstwem wstąpiłem do kafeterii i widok z okna na morze był niezwykle uspakajający; po „uderzeniu” ekspresji, nagle ten spokojny, niekończący się horyzont, szary, idealny. Zrobiłem wówczas zdjęcie, nawet nie wiem gdzie ono teraz jest. Niemniej, od tamtego czasu zacząłem robić zdjęcia widoków przez okna i tak naprawdę to jeszcze nie wiem, po co je robię. W pewnym sensie jest to zabieg konceptualny. Idę na przykład do Muzeum Narodowego, zdejmuję obraz Henryka Rodakowskiego i w jego miejsce wieszam swoje zdjęcie widoku z Galerii Trietiańskiej na Wołgę. Wszyscy wiemy, że jesteśmy w Muzeum Narodowym i że z jego okien widać dawny Komitet Centralny czy Giełdę. A tu nagle okazuje się, że nie, że to jest Wołga, albo Ponte Vecchio, albo widok z okien z Luwru. Ale to są zabawy dla własnej przyjemności i jeszcze nie wiem, jak wykorzystam kiedyś te zdjęcia. Może pogubię negatywy i będzie święty spokój.

B.C.: Przechodząc w muzeach czy galeriach od sali do sali, bardzo często mamy taki odruch wyjrzenia przez okno, chyba bardziej niż z ciekawości, z chęci wyrwania się spod dydaktycznej kurateli muzeów. Ale w Twoich zabawach jest coś jeszcze bardziej intrygującego. Weźmy krytyczny dyskurs historii sztuki, z postrzeganiem muzeum, jego ścian, jako przestrzeni ekspozycji i wyłączenia tego, co eksponowane ze świata zewnętrznego. Cała ta, zresztą zmieniająca się, dialektyka wnętrza i zewnętrznego otoczenia, włączenia i wyłączenia, tego, co przeznaczone do ekspozycji a co nie, i na czym tak naprawdę polega wykluczenie, na włączeniu czy na wyłączeniu z tej przestrzeni. Twoje zdjęcia robione z wnętrza, ze środka tej umuzealnionej przestrzeni, pokazują to, co na zewnątrz a, co zostanie wyeksponowane wewnątrz. Następuje tu przetasowanie tych przestrzeni, trochę jakby dyskurs muzeum tracił swoje założenia, dodatkowo zdezorientowany „innym” widokiem na zewnątrz.

T.C.: Właśnie o to chodzi. Powieszono jest zdjęcie świata zewnętrznego, ale nie tego, którego się spodziewasz. Pamiętam taką sytuację w Nowym Jorku, kiedy wszedłem do MOMA, spojrzałem w prawo, czy w lewo i nagle zobaczyłem, że jestem w Luwrze. Wisiało tam gigantyczne zdjęcie, chyba Thomasa Strutha, wnętrza Luwru, zrobione tak, że ludzie stojący na pierwszym planie byli tylko odrobinę mniejsi ode mnie, bo też stali trochę dalej.

Zdjęcia widoków z okien muzeów robię od lat, ale ciągle nie wydają mi się jeszcze na tyle ważne, żeby je pokazać. Zaś, z drugiej strony, pamiętam to, co mi powtarzał Ryszard Stanisławski, że artysta powinien natychmiast pokazywać to, co robi, bo inaczej nie ma szans zaistnieć.

B.C.: W kserowanych zestawieniach zdjęć, które zdecydowałeś się pokazać, jest sporo fotografii z Twoich podróży.

T.C.: Na przykład, zdjęcie rzeźby znajdującej się przed Rijksmuseum w Amsterdamie, Peter Paul Rubens z pomocnikiem, któremu trzeba wrzucić 25 centów, żeby zaczął się ruszać. A obok szmaty, w które wycieram pędzle, kolorystycznie ładnie się to ułożyło.

B.C.: W tych układach sporo jest takich wizualnych gier, skojarzeń.

T.C.: Trochę się obawiałem takiego gładkiego banału. Ale okazuje się, że wszystko może być inspiracją, tylko trzeba uważnie patrzeć, być otwartym na różne impulsy.

B.C.: W tych pracach bardzo mocno się odsłaniaasz, czego nigdy przedtem chyba nie robiłeś. Nawet, jeżeli to było obecne w obrazach, to raczej trudne do uchwycenia. Zawsze byłeś szalenie zdystansowany. Natomiast tutaj mamy różne emocje, wizualne ekscytacje, których nie ukrywasz.

T.C.: Tak i często powtarzam, że mnie to kręci. (Wszystkich teraz coś kręci.) Patrzenie, wyszukiwanie, coraz częściej chodzę z aparatem fotograficznym, bo okazuje się, że ciągle trafiam na coś, co mnie intryguje, na przykład, zamglona szyba. Bardzo długo polowałem na zdjęcie z malowania pasów na jezdni, zawsze były jakieś przeszkody, kilka razy trafiłem na takie znaki malowania na zakręcie i nie można było się zatrzymać samochodem.

B.C.: Ten motyw z szybą pojawiał się u Ciebie już wcześniej. Zamglona szyba i rodzaj gry między przedstawieniem za szybą, przedstawieniem w szybie i szybą jako przedstawieniem.

T.C.: To był też rodzaj gry z przestrzenią. Kiedy zacząłem robić zdjęcia widoków z okien, to często pojawiały się jakieś odbicia. Z kolei zestawienie zamglonej szyby ze zdjęciem postaci nad przepaścią jest może zbyt literackie.

Ale czasami niektóre rzeczy jakby same się narzucają. Przerzucając te sterty różnych pism o modzie, architekturze, książki kucharskie, często natrafia się na dwie rzeczy, które idealnie do siebie pasują. Czasami trudno to wytłumaczyć.

W niektórych zestawieniach trochę mi przeszkadza taka żółtawa tonacja. Oczywiście, można było to wszystko komputerowo wypracować, ale w moim przypadku nie było takiej potrzeby. Chodziło o zatrzymanie myśli, w najprostszy sposób, zwykłym aparatem, bo czasami estetyka bierze górę nad powodem...

B.C.: Odnośnie fotografii, pisał o tym Jean Baudrillard, o tej estetycznej prostytutce obrazów, a z drugiej strony, o ich ociekaniu znaczeniami.

T.C.: To jest widoczne na wystawach fotografii, te wszystkie nadużycia na formie i treściach. Dzisiaj, wystarczy, że weźmiesz zdjęcie z wakacji i powiększysz je do

wielkich rozmiarów, powiedzmy 4m x 5m. To będzie robiło wrażenie, ale tylko przez chwilę. Tak jak nowi ekspresjoniści z lat 80-tych, teraz już starzy, malowali te wielkie obrazy. Albo Barnett Newman, który namalował „Kto się boi czerwonego” w gigantycznych wymiarach. Ten obraz musiał straszyć, skalą przede wszystkim, kiedy był pokazywany w małej pracowni na Manhattanie. Natomiast po latach powieszony w wielkiej sali Stedelijk Museum w Amsterdamie, przestał straszyć, ale ciągle jest to świetny obraz. Wszystko powinno mieć swoją skalę. Nie ma sensu powiększać zdjęć Henri Cartier-Bressona, a z kolei fotografie Jeffa Walla byłyby nieczytelne, gdyby nie ich wielkie formaty.

B.C.: Jeff Wall jakoś mi pasuje do Ciebie. Może sposobem chwytania kadrów, zatrzymywania jakichś zanikających momentów, wrażeń, ich dwuznaczności. Na przykład, zdjęcia ulicy z jakąś umykającą postacią.

T.C.: Pamiętam, widziałem jego wspaniałe zdjęcia. Ogromne, czarno-białe, fenomenalne od strony technicznej i z takim rodzajem ekspresji, który mnie bardzo dotyka. To były zdjęcia bezdomnych. W tle widać wieżowce, a bliżej w krzakach jakieś życie, ognisko, niewyraźne sylwetki. Taki temat odległy mi wprawdzie, ale znakomicie zrobiony, Jeff Wall dużo bardziej mnie przekonuje niż te dosłowne rejestracje różnych dramatów.

Właściwie nie lubię ekspresjonistów, wolę te wszystkie rzeczy jakby inaczej zauważone. Zawsze mówię, że Francis Bacon nigdy nie był moim artystą, ale on mnie przekonał. Natomiast wszystkie te dramaty są mi dalekie. Bardzo cenię niektóre prace Sophie Calle, ale jej seria zdjęć mongoidalnych dzieci, zresztą bardzo przejmująca, to jest taki rodzaj ekspresji, który zupełnie mnie nie bierze.

B.C.: Pokazywałeś mi kiedyś coś, co nazywałeś kalendarzem, rodzaj zapisków, notatek, w których też się pojawiały różne kombinacje, układy ze zdjęć, albo z reprodukcji. Było kilkanaście stron z taką samą reprodukcją, na których pojawiały się wariacje różnych rysunkowych ingerencji.

T.C.: Stare kalendarze, które już się skończyły. Jeżeli wpadnie mi w rękę zaproszenie na wystawę, która mnie interesuje, to wklejałem je i komentuję, robię różne rysunekzki, nie chciałbym ich nazwać konferencyjnymi. Chociaż te też bywają ciekawe, tak jak bazgroły podczas rozmów telefonicznych.

Jak pracowałem na uczelni, to w pokoju gdzie były rady wydziału, zawsze przed zebraniem był kładziony na stole nowy papier. Toczyły się poważne rozmowy, a malarze sobie takie „bazgrolili”. Jacek Sienicki robił małe szkice obrazu, Stefan Gierowski parę kropek. Jak kończyła się rada wydziału, to ja to wszystko zabierałem i wycinałem kawałki, na których ktoś coś narysował i mam je do dzisiaj, są gdzieś pochowane.

Co do starych kalendarzy, to jak kończy się rok, czasami je rozpruwam i wyciągam kilkanaście bazgrołów i trzymam je w pudełku, a czasami zostawiam je w tych kalendarzach. Są tam różne zdjęcia, komentarze do nich, jakieś notatki, różne mniej ważne marginalia.

B.C.: Niekiedy, po latach te marginalia nabierają znaczenia. To, co wydawało się ważne, schodzi na drugi plan, a te marginesy okazują się dość znaczące.

T.C.: Coś, co w pewnym momencie może okazać się inspiracją do kolejnych prac. Kiedyś ledwie zauważone, po jakimś czasie nagle okazuje się na tyle ważne, że można coś z tym zrobić. Może właśnie takie rzeczy powinienem wystawiać, ale najczęściej to są jakieś drobiazgi. Krzątając się po pracowni, co jakiś czas coś wpada w ręce, coś się zauważa, choćby wyglądając przez okno. I często właśnie w takich momentach i z takich marginaliów powstają obrazy. Te najprostsze, te które powstają szybko, niejako bezboleśnie. Tak powstały m.in. ostatnie obrazy.

B.C.: Zaproponowałeś bardzo ciekawy układ tych obrazów. Jest pomiędzy nimi jakiś dialog, rodzaj wizualnej narracji, poczynając od bardzo jasnego, spod którego jakby wystaje kawałek blejtramu, poprzez skumulowanie kadrów w zbijanym obrazie i potem powściągliwość czarnego, który jest niezwykle oszczędny.

T.C.: Jest bardzo zminimalizowany, cały problem z nim polegał na tym, że to musiało być jedno pociągnięcie pędzlem. Najlepiej zrobiłby to Koji Kamoji, który uprawia jogę. Wydaje mi się, że malując ten obraz powinienem był wpaść w stan absolutnego niebytu.

B.C.: Na wystawie, którą przygotowujemy, pokażesz kolejną, wielką kompozycję ze zdjęć.

T.C.: Dla mnie to są obrazy.

B.C.: Byłam urzeczona tymi poprzednimi, ich rozmachem, rytmem obsesyjnie wręcz nagromadzonych kadrów. Ale pomijając ich wizualną atrakcyjność, to, co dla mnie było tak zastanawiające w tych pracach, to nieustanne krążenie wokół tematu malowania i równie uporczywe omijanie samego malowania. Pisałam wówczas, że „co nie może być przedstawione, może być jedynie powtórzone”, bo skrętnie unikałeś przedstawienia tego, czego nie da się przestawić, a co dotyczy powstawania obrazu.

W tej najnowszej kompozycji, również mamy do czynienia z niebywałą ilością kadrów, ale są to zdjęcia przeróżnych konfiguracji, układów z małych obrazów.

T.C.: W mojej pracowni, nad stołem z farbami, często wieszałem sobie różne małe obrazki, te, które mi się z jakichś względów podobały, i z czasem zacząłem je fotografować. Co jakiś czas je zmieniałem i robiłem zdjęcia, potem pomyślałem, że może warto uchwycić ten zmieniający się sposób postrzegania ich. Zacząłem bardziej metodycznie rejestrować te obrazki, niektóre niedokończone, takie, którym brakowało kilku pociągnięć pędzlem, jeszcze inne zupełnie nieudane, do wyrzucenia. Zatrzymywałem kadrem widzenie tych obrazków.

Kiedy jedziesz pociągiem, nie jesteś w stanie uchwycić tego, co widzisz za oknem, pociąg pędzi, widok cały czas się zmienia i musisz się na coś zdecydować, złapać. Więc fotografowałem coraz więcej tych obrazków, malowałem je i jednocześnie

kadrowałem. I okazało się, że każde zdjęcie jest inne, każde miało swoją konstrukcję, swój porządek.

B.C.: Ale taki jeden mały kadr, umieszczony pośród setek innych, traci tą swoją jednostkowość.

T.C.: Tak, ale chciałem, żeby one zachowały naturalny porządek, według kolejności ich powstawania. Ponieważ każde z tych zdjęć ma innego koloru ścianę, bo raz było bardziej ciemno, kiedy indziej szaro albo słonecznie, to obawiałem się, żeby kolory tych ścian nie tworzyły kompozycji, jakichś dodatkowych, niepotrzebnych efektów.

B.C.: Kiedy zestawialiśmy prace mające wejść w skład wystawy, podkreślałeś, że nie ma żadnej korespondencji między tą pracą z fotografiami a obrazami, że żadnego z wystawionych obrazów nie odnajdzie się na fotografiach.

T.C.: Uważam, że wprowadzanie takich trików byłoby dość banalne i te cztery nowe obrazy nie zostały sfotografowane.

(Warszawa, listopad 2004)