

## CHOISIR SES HÉRITAGES

La scène se passe quelque part à Paris, en 1970. Eustache Kossakowski se promène avec Anka Ptaszowska, sa future épouse, fondatrice quelques années plus tôt de la galerie Foksal à Varsovie, lorsqu'il remarque un panneau de signalisation indiquant l'entrée de la ville. « Regarder, c'est inventer », a dit Dali... Eustache vient d'inventer la série « 6 mètres avant Paris », dont le protocole opératoire s'énonce simplement : photographe frontale, en une seule fois, à six mètres de distance et en le plaçant au centre, chacun des cent cinquante-neuf panneaux situés à l'approche de la capitale. La photographie est mécanique, anonyme ; elle se contente d'enregistrer une réalité sans rien nous révéler de l'intériorité de son auteur.

Il est tentant de voir dans cette série de photographies sans qualités, dépourvues de toute subjectivité, une sorte d'« instant décisif » dans l'itinéraire personnel et artistique de Kossakowski, emblème d'un ensemble de ruptures qui marquèrent alors sa vie.

Rupture avec le photojournalisme, son paradigme (la recherche de la fulgurance de l'instant absolu), sa mythologie (la « photo choc » selon Roland Barthes), son usage (le magazine de presse).

Rupture avec le modernisme artistique qui avait proclamé l'autonomie de l'art, la spécificité de ses médiums, chacun relevant d'une histoire spécifique. Finie l'assignation à résidence disciplinaire du médium photographique : en renonçant à la photographie d'art, le photographe devient artiste, en se muant en simple opérateur au service d'une idée, il se transforme en auteur ; en se débarrassant de sa technique, de sa composition, de sa chambre noire, de sa subjectivité, la photographie entre en art.

Rupture enfin avec la Pologne et ses avant-gardes historiques, dont Eustache avait été le témoin et l'archiviste, puisque l'arrivée à Paris résultait du choix difficile de l'exil, après les conflits qui se développèrent au sein du groupe Foksal en octobre 1969<sup>1</sup>.

Il y aurait donc, dans la vie et l'œuvre de Kossakowski, un avant et un après les « 6 mètres ». Dans le calendrier de l'avant : le reportage, les photographies formalistes des industries polonaises, le tribut au constructivisme, les « instants à la sauvette » en écho à la photographie humaniste française. Dans l'épopée des vingt ans après : les séries, le travail sur la lumière et sa temporalité. Bien que non dépourvue d'une certaine séduction romantique, cette hypothèse n'est pas totalement convaincante. Car même affectée de cette fracture fondamentale, l'œuvre de Kossakowski résiste à toute taxinomie.

### On choosing one's precursors

The scene takes place somewhere in Paris in 1970. Eustache Kossakowski is on a walk with Anka Ptaszowska, his future wife and the founder, a few years previously, of the Foksal gallery in Warsaw. He notices a road-sign indicating the entrance to the city. "To see is to invent", Dali said... Eustache has just invented the series "6 meters before Paris" the operating protocol of which is simply set out: to photograph from the front, in a single take, at a distance of six meters and in the centre of the frame, each of the one hundred and fifty-nine signs located at the entry to the capital. The photography is mechanical and anonymous; it contents itself with recording a reality without revealing anything of the author's interiority. It is tempting to see in this series of photographs without qualities, devoid of all subjectivity, a sort of 'decisive moment' in Kossakowski's personal and artistic journey; an emblem of the series of breaks that had marked his life up to that point.

A break with photojournalism, its paradigm (the search for the brilliance of the absolute moment), its mythology (the "shock-photo" according to Roland Barthes), and its application (the press magazine).

A break with artistic modernism which had proclaimed the autonomy of art, the specificity of its mediums, each deriving from a specific history. Gone is the allocation of the photographic medium to a disciplinary matrix: by renouncing the photography of art, the photographer becomes an artist; in turning into a simple operator in the service of an idea, he transforms himself into an author; by ridding itself of its technique, its composition, its dark room, its subjectivity, photography enters the realm of art.

A break, finally, with Poland and its historic avant-garde movements of which Eustache was both witness and archivist, since his arrival in Paris was the result of the difficult decision to choose exile following the conflicts that developed in the midst of the Foksal group in October 1969<sup>1</sup>. There would thus be a "before" and "after" the "6 meters" in the life and work of Kossakowski. In the schedule before "6 meters": reporting, formalist photographs of Polish industries, a tribute to constructivism, "fleeting moments" echoing French humanist photography. In the twenty-year epic after "6 meters": photographic series, and work on light and its temporality.

While this hypothesis does not lack a certain romantic seductiveness, it is not entirely convincing. Because, although affected by this fundamental break, Kossakowski's work resists all taxonomy.

Let us take his photojournalism before the "6 meters". This did not correspond wholly to its generic model: there is no "decisive moment" in the manner of Cartier-Bresson, but it has a documentary style closer to that of Walker Evans in which photography is inscribed in duration, and the photographer moves into the background in order to leave space for the collection of signs that cause an impact.

From "Light in the corridor of the maids' rooms" to "Burnt-out windows", his objective seriality after "6 meters" would never abandon the domain of photography to transform itself, as happens in conceptual art, into a tool for the production of a critical discourse on art. Even so, his series of "Boardings" and of "Parisian fountains" would not abandon the documentary insight they give us into the urban transformations taking place in the capital. His "Inverted images" owe as much

Son photojournalisme d'avant les « 6 mètres » ? Il ne correspondait pas tout à fait à son modèle générique : pas d'« instant décisif » à la Cartier-Bresson, mais un style documentaire plus proche de Walker Evans, dans lequel la photographie s'inscrit dans la durée et le photographe s'efface pour laisser place au recueil des signes qui font sens.

De « Lumière dans le couloir des chambres de bonne » aux « Fenêtres brûlées », sa sérialité objective d'après les « 6 mètres » n'abandonnera jamais quant à elle le champ de la photographie pour se muer, comme chez les conceptuels, en simple outil de production d'un discours critique sur l'art. De même, ses séries de « Palissades » ou de « Fontaines parisiennes » ne renonceront pas à donner à voir, à la manière d'un documentaire, les transformations immobilières à l'œuvre dans la capitale. Ses « Images détournées » doivent autant à leurs cousines lacérées de Raymond Hains qu'à celles, acérées, de Cieśliewicz, tant elles révèlent une conscience aiguë du pouvoir symbolique de l'image et de son efficacité visuelle.

De ces multiples filiations se dégage une conclusion : Kossakowski a toujours choisi ses héritages. Ce fut pour lui un moyen de se (re)construire autant d'espaces de liberté. Comme la galerie Foksal, constamment soumise à la censure du régime communiste, avait su le faire en son temps<sup>2</sup>.

Notre époque, soumise au charme vénéneux du postmodernisme, encline à la citation perpétuelle, fascinée par le simulacre, célèbre paradoxalement le style documentaire en photographie, comme un « paradis perdu de l'authenticité<sup>3</sup> ».

Cette première rétrospective consacrée à Kossakowski arrive donc au bon moment, car il y a, dans ses photographies, deux éléments qui feront toujours défaut à l'esthétique publicitaire : le réel et le temps.

### Guy Amsellem

Commissaire général

de Nova Polska /// General Administrator of Nova Polska

to their ripped cousins by Raymond Hains as to the lacerating ones by Cieśliewicz, revealing as they do such a sharp awareness of the symbolic power of the image and of its visual efficacy. A conclusion can be drawn from these numerous relations: Kossakowski always chose his precursors. For him, it was a means of (re)construct as many spaces of freedom; just like the Foksal gallery, constantly subjected to the censorship of the communist regime, had done in its time<sup>2</sup>.

Paradoxically, our age, subject to the venerable charm of postmodernism, prone to perpetual citation and fascinated by the simulacrum, celebrates the documentary style in photography like the "lost paradise of authenticity"<sup>3</sup>. This first retrospective dedicated to Kossakowski is thus very well timed since his photographs feature two elements which will always be lacking in the aesthetic of advertising: the real and time.

<sup>1</sup> → Voir à ce sujet, *Ohm*, publication de l'école régionale des beaux-arts de Caen, n° 22, février 2004. Le nouveau règlement de la galerie Foksal, rédigé par Anka Ptaszowska, avait suscité la colère de Kantor, qui l'avait accusée de vouloir transformer la galerie en une galerie de critiques et non d'artistes. La transgression reprochée si violemment par Kantor à Anka Ptaszowska n'était-elle pas finalement celle, déplacée dans le champ de la diffusion de l'art, de la règle de spécialisation des médiums édictée par le modernisme ?

<sup>2</sup> → Par exemple lors du happening de rue *Le Chapeau à quatre places* (1969), lorsqu'un cortège de passants, lançant des cris antigouvernementaux, avait défilé sous la protection d'un milicien.

<sup>3</sup> → Régis Durand, *Disparités : Essais sur l'expérience photographique 2*, Paris, éditions de la Différence, 2002.

<sup>1</sup> → On this subject see *Ohm*, publication of the École Régionale des Beaux-Arts de Caen, no. 22, February 2004. The new rules of the Foksal gallery, drawn up by Anka Ptaszowska, provoked the fury of Kantor who accused her of wanting to transform the gallery from one of artists to one of critics. Was this transgression for which Anka Ptaszowska was reproached so vehemently by Kantor not, after all, out of place in the context of the diffusion of art, of the rule of specialisation of artistic media decreed by modernism?

<sup>2</sup> → For example during the street happening *The hat in four places* (1969) when a procession of passers-by crying out anti-government slogans marched under the protection of a militiaman.

<sup>3</sup> → Régis Durand, *Disparités : Essais sur l'expérience photographique 2* (Paris: Éditions de la Différence) 2002.



2

1

3

4

5

6



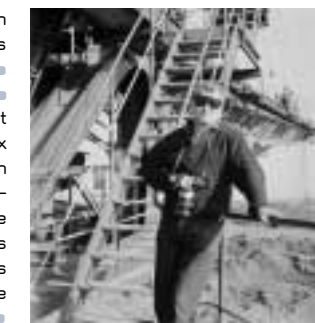
PARCOURS BIOGRAPHIQUE

**1925-1956 /** Eustachy (Eustache) Kazimierz Korwin-Kossakowski naît à Varsovie (Pologne) le 27 septembre 1925. Descendant d'une lignée aristocratique traditionnelle, le comte Kossakowski n'en demeure pas moins confronté à la modernité dès son enfance. Son grand-père, Stanisław Kazimierz Kossakowski (1837-1905), fut un pionnier de la photographie polonaise. Son père, Jan Eustachy Kossakowski (1900-1979), initiateur de la chirurgie pédiatrique dans son pays <sup>1</sup>, pratiquait aussi, à ses moments perdus, la photographie <sup>2</sup>. C'est donc en successeur, qu'au moment de l'adolescence, Eustache Kossakowski effectue, muni d'un Voigtländer, ses premières prises de vues. Son père <sup>3</sup> l'encourage en transformant la salle de bains en chambre noire, dans laquelle le jeune Eustache passera des heures. Durant la guerre, l'appareil constitue une échappatoire au quotidien sombre de l'Occupation. Le jeune garçon s'éloigne de la ville et prend en photo les paysages et l'architecture vernaculaire de la campagne masovienne\*. De ces premières expériences, aucune trace ne nous est restée, la maison familiale de la rue Bednarska ayant été détruite dans un incendie durant l'Insurrection de 1944. Des années plus tard, il regrettera de ne pas avoir davantage photographié Varsovie dévastée <sup>4</sup> après les combats du mois d'août, auxquels il participa en tant qu'insurgé. De 1945 à 1956, il suit des études au département d'architecture de l'École polytechnique de Varsovie <sup>5</sup>. Durant cette période, il travaille également comme documentaliste pour diverses institutions chargées, sous l'égide des Ateliers de conservation du patrimoine (Pracownia Konserwacji Zabytków), de veiller à la reconstruction de la capitale. Mais la perspective de devenir architecte dans le contexte polonais d'après-guerre ne l'enthousiasme pas et il ne valide pas son diplôme <sup>6</sup>. De cette formation, son œil de photographe gardera une prédilection pour les lignes pures et un sens des compositions harmonieuses.

**1957-1970 /** Lorsqu'il décide de s'orienter définitivement vers la photographie professionnelle en 1957 <sup>7</sup>, son choix n'étonne pas son entourage proche. Il occupe alors un poste de responsable du bureau de la Documentation photographique de l'hôpital de l'Académie de médecine de Varsovie <sup>8</sup>. Il acquiert en même temps une expérience dans le domaine de la photographie appliquée en effectuant des reproductions d'outils ou de machines pour le périodique *Przegląd techniczne*.

\* → Région de Varsovie

<sup>1</sup> → Jan Kossakowski, *Opération de l'appendicite*, cycle « Consultations médicales », 1954, dessins aux crayons de couleurs sur dos de papier photographique. /// Jan Kossakowski, *Appendicitis operation*, cycle « Medical consultations », 1954, colour pencil drawings on the back of photographic paper. <sup>2</sup> → Jan Kossakowski, *Vue paysanne*, sans date (l'effet craquelé de la photo a été obtenu par le séchage du tirage recouvert d'une encre spéciale utilisée pour le dessin industriel). /// Jan Kossakowski, *Rural landscape*, no date (the photograph's cracked effect was achieved by drying the print after it was covered with a special ink employed in industrial design). <sup>3</sup> → E. K. et son père, mise en scène de 1927. /// E. K. and his father, *mise en scène* 1927. <sup>4</sup> → *Ruines de Varsovie*, 1945. Photo E. K. /// *The ruins of Warsaw*, 1945. Photo E. K. <sup>5</sup> → Carte d'étudiant en architecture d'E. K., 1945. /// E.K.'s architectural student card, 1945. <sup>6</sup> → Portrait d'E. K., 1953. /// *Portrait of E. K.*, 1953. <sup>7</sup> → Portrait d'E. K. avec un appareil Praktisix II (optique : 180 mm/f2,8/Auto Sonnar, Carl Zeiss Jena), fin des années 1960. /// *Portrait of E. K. with a Praktisix II (optics: 180 mm/f2,8/Auto Sonnar, Carl Zeiss Jena)*, end of 1960s. <sup>8</sup> → Centre de réhabilitation pour enfants, Konstancin. Photo E. K., *Stolica*, n° 11 (584), XIV<sup>e</sup> année, 15 mars 1959. /// *Childrens' rehabilitation centre, Konstancin*. Photo E. K., *Stolica*, no. 11 (584), year XIV, 15 March 1959.



7

8

<sup>9</sup> → Couverture de *Zwierciadło*, n° 3, 1<sup>re</sup> année, 2 juin 1957. // Cover of *Zwierciadło*, no. 3, year I, 2 June 1957. <sup>10</sup> → Double portrait of E. K. et de T. Rolke, années 1960. // Joint portrait of E. K. and T. Rolke, 1960s. <sup>11</sup> → Couverture de *Stolica*, n° 30 (606), 26 juillet 1959. // Cover of *Stolica*, no. 30 (606), 26 July 1959. <sup>12</sup> → *Stolica*, 10 juillet 1960, p. 3-4. // *Stolica*, 10 July 1960, pp. 3-4. <sup>13</sup> → Couverture du catalogue de la VIII<sup>e</sup> Exposition nationale de photographie, 1959. // Cover of the Seventh National Exhibition of Photography catalogue, 1959. <sup>14</sup> → Couverture de *Ty i Ja*, n° 4, août 1960. // Cover of *Ty i Ja*, no. 4, August 1960. <sup>15</sup> → Couverture de *Polska*, n° 12 (88), 1961. // Cover of *Polska*, no. 12 (88), 1961.

BIOGRAPHIC ACCOUNT

1925-1956 / Eustachy (Eustache) Kazimierz Korwin-Kossakowski was born in Warsaw (Poland) on 27 September 1925.

Although the descendent of a traditional aristocratic line, Count Kossakowski encountered modernity from his childhood. His grandfather, Stanislaw Kazimierz Kossakowski (1837-1905), was a pioneer of Polish photography. His father, Jan Eustachy Kossakowski (1900-1979), the founder of paediatric surgery in his country <sup>1</sup>, also practiced photography in his spare time <sup>2</sup>. It is as a successor to this family tradition that, in his adolescence, Eustache Kossakowski took his first photographs equipped with a Voigtländer. His father <sup>3</sup> encouraged him by transforming the family bathroom into a dark room where Eustache spent many hours. During the war, his camera became a form of escape from the daily gloom of the German occupation. The youth distanced himself from the city and photographed landscapes and the vernacular architecture of the Masovian countryside <sup>4</sup>. No trace survives of this early experimentation because the family home on Bednarska Street was destroyed in a fire during the Warsaw Uprising. Years later, he expressed his regret that he had not photographed more extensively Warsaw's devastation <sup>4</sup> after the August battles in which he participated as an insurgent.

From 1945 to 1956 he studied architecture at the Polytechnic School of Warsaw <sup>5</sup>. During this period he also worked as an archivist for various establishments charged with reconstructing the capital under the aegis of Pracownia Konserwacji Zabytków, the body responsible for heritage conservation. But the prospect of becoming an architect in post-war Poland did not appeal to him and he did not have his degree validated <sup>6</sup>. His eye as a photographer did however retain the predilection for pure lines and a sense for harmonious compositions, legacies of his architectural training.

1957-1970 / Those close to him were not surprised by his decision to turn definitively to professional photography in 1957 <sup>7</sup>. He thus took up a post in the Department of Photographic Documentation in the hospital of the Academy of Medicine in Warsaw <sup>8</sup>. At the same time, he gained experience in the area of applied photography by producing reproductions of utensils and machinery for the periodical *Przegląd techniczne*.

Soon afterwards, he started his carrier as a photojournalist on the editorial staff of *Zwierciadło* <sup>9</sup>, a weekly, illustrated periodical edited by the Central Committee of the League of Women (Główny Zarząd Ligii Kobiet). This periodical was devoted to addressing issues concerning contemporary women and their life in the new people's democracy. Here, Eustach Kossakowski published his first fashion and reportage photographs.

Already, during the same year, he participated in the First International Exhibition of Artistic Photography (I Międzynarodowa Wystawa Fotografii Artystycznej) which took place in Warsaw.



\* → Masovia is a region close to Warsaw



9

11

12

Peu après, il débute sa carrière de photoreporter au sein de la rédaction de *Zwierciadło* <sup>9</sup>, un hebdomadaire illustré édité par l'administration centrale de la Ligue des femmes (Główny Zarząd Ligii Kobiet). Le magazine s'emploie à parler de la femme moderne et de ses conditions de vie dans la nouvelle démocratie populaire. Eustache Kossakowski y publie ses premières photographies de mode et de reportage. La même année, il participe, déjà, à la première Exposition internationale de photographie artistique (I Międzynarodowa Wystawa Fotografii Artystycznej) qui se déroule à Varsovie.

En 1958, sa vie professionnelle prend un nouveau tournant lorsqu'il rencontre le photographe Tadeusz Rolke <sup>10</sup>. Ce dernier le présente au rédacteur en chef d'un autre hebdomadaire illustré : *Stolica. Warszawski tygodnik ilustrowany* <sup>11</sup>. Fondé par le Comité social de la reconstruction de Varsovie (Społeczny Komitet Odbudowy Warszawy), le magazine s'applique à faire la chronique de la reconstitution, brique par brique, de la capitale. Publié à 50 000 exemplaires, il jouit d'une popularité importante à Varsovie. Ses articles, principalement consacrés au monde de l'architecture, mais aussi à la vie culturelle, se déploient sur une vingtaine de pages, abondamment illustrées par des dessins et surtout des photographies. Le lecteur peut y voir de larges vues urbaines présentant les nouveaux édifices, les chantiers, ainsi que des portraits d'architectes ou de dirigeants de l'époque... Au moment de l'entrée d'Eustache Kossakowski dans l'équipe rédactionnelle, l'hebdomadaire cherche à privilégier davantage les images de scènes de rues. Il s'agissait de montrer à la fois comment les Varsoviens reprenaient le cours de leur vie après l'anéantissement de la ville <sup>12</sup> et la façon dont la cité restaurait son patrimoine, tout en se modernisant. Cette orientation éditoriale fit de *Stolica* – à la suite du magazine *Świat* – un important foyer du photoreportage d'approche humaniste. En 1959, ses photographies sont présentées à la VIII<sup>e</sup> Exposition nationale de photographie (VIII Ogólnopolska Wystawa Fotografiki) <sup>13</sup> à Varsovie, lors de laquelle il reçoit le troisième prix.

Le passage à la décennie suivante marque une nouvelle étape dans son cheminement de photoreporter et, tout simplement, de photographe. En effet, le 25 novembre 1959, il devient membre de l'Union des artistes photographes polonais (Związek Polskich Artystów Fotografików), affiliée à la Fédération internationale d'art photographique. L'année suivante, il rejoint deux nouvelles rédactions : celle du magazine de mode *Ty i Ja* <sup>14</sup> et celle du magazine officiel *Polska* <sup>15</sup>.



15

14

13

10

**16** → *Ty i Ja*, n° 4, août 1960, p. 2-3. // *Ty i Ja*, no. 4, August 1960, pp. 2-3.  
**17** → Photos de mode yougoslave, années 1960. // Photographs of Yugoslav fashion, 1960s. **18** → *Ty i Ja*, n° 5 (13), mai 1961, p. 40-41. // *Ty i Ja*, no. 5 (13), May 1961, pp. 40-41. **19** → Équipe de la rédaction de *Polska* : (en bas, de gauche à droite) P. Barącz, T. Łubiński, T. Rolke, E. K.; (debout, au milieu) J. Piórkowski, Varsovie, années 1960. // *Polska* editorial team: (lower left to right) P. Barącz, T. Łubiński, T. Rolke, E. K.; (standing, in the middle) J. Piórkowski, Warsaw, 1960s. **20** → *Polska*, n° 6 (70), juin 1960, p. 8-9. // *Polska*, no. 6 (70), June 1960, pp. 8-9. **21** → Portrait d'E. K. avec un appareil Linhof, début des années 1960. // Portrait of E. K. with a Linhof, early 1960s. **22** → Photos publiées dans *Polska*, n° 5 (105), 1963, p. 4-7 et primées lors de l'exposition Interpress-foto, à Varsovie, 1964. // Photographs published in *Polska*, no. 5 (105), 1963, pp. 4-7 and awarded a prize at the "Interpress-foto" exhibition, Warsaw, 1964. **23** → *Polska*, n° 7 (71), 1960, p. 28-29. // *Polska*, no. 7 (71), 1960, pp. 28-29.



16

21

22

19

In 1958, his professional life took on a new direction through his discovery of Tadeusz Rolke **10** who introduced him to the editor-in-chief of *Stolica. Warszawski tygodnik ilustrowany* **11**, another weekly, illustrated periodical. Founded by the Social Committee for the Rebuilding of Warsaw (Spoleczny Komitet Odbudowy Warszawy), the magazine's aim was to chronicle the rebuilding of the capital, brick by brick. With a circulation of 50,000 copies, its popularity in Warsaw was significant. Its articles, devoted mainly to architectural matters but also to cultural affairs, were spread over some twenty pages, richly illustrated with drawings and, above all, photographs. Readers were presented with wide urban views featuring new buildings and building sites, as well as photographs of architects and managers of the time. When Eustache Kossakowski joined the editorial team, the weekly was aiming to give greater prominence to images of street scenes. The aim was twofold: to illustrate how the inhabitants of Warsaw restarted their lives after the devastation of the capital **12**; and how the city restored its heritage while undergoing modernization. This editorial line resulted in *Stolica*—which followed the lead of the magazine *Świat*—becoming an important vehicle for humanist photojournalism. In 1959, Kossakowski's photographs were presented at the Seventh National Exhibition of Photography **13** (VIII Ogólnopolska Wystawa Fotografiki) in Warsaw where he was awarded the third prize. The decade that followed marked a new stage in the development of Kossakowski as a photojournalist and, more generally, in the development of photography. Thus on 25 November 1959, he became a member of the Union of Polish Photographic Artists (Związek Polskich Artystów Fotografików), affiliated to the International Federation of Photographic Art. The following year, he joined two new editorial boards: those of the fashion magazine *Ty i Ja* **14** and of the official state periodical *Polska* **15**. Launched in 1960, the illustrated monthly *Ty i Ja* modelled itself on western women's magazines. It regularly featured articles and fashion photographs extracted from the French magazine *Elle*. Eustache Kossakowski produced a range of contributions: recreational features on new hobbies for the young **16**; reports on contemporary cultural life; fashion **17** and interior design photography. Roman Cieślewicz, who was in charge of the artwork, conceived of layouts whereby photographic and graphic elements were combined into true plastic compositions **18**. Eustache Kossakowski found however that he was denied any right to have a say in the centring of the photographs whose author he was. So his activity as a photographer developed in a rather ambivalent context, situated somewhere between recognition and lack of acknowledgement, freedom and constraint.

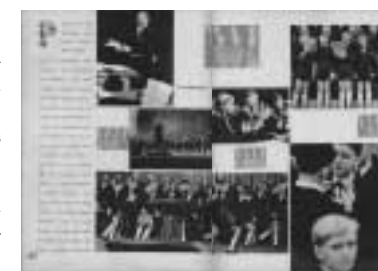
↳

Créé en 1960, le mensuel illustré *Ty i Ja* s'inspire du modèle des magazines féminins occidentaux. Des comptes rendus d'articles et des photos de mode extraits du périodique français *Elle* y paraissent régulièrement. Eustache Kossakowski y publie indistinctement des reportages au ton léger sur les nouveaux loisirs de la jeunesse **16**, ou sur la vie culturelle, ainsi que des photographies de mode **17** ou de décoration d'intérieurs. Chargé de la réalisation des maquettes, Roman Cieślewicz conçoit des mises en pages où les photographies et les signes graphiques sont mêlés en de véritables compositions plastiques **18**. Eustache Kossakowski se voit, cependant, refuser tout droit de regard sur le format, le cadrage des images dont il est l'auteur. Partant, son activité de photographe se développe dans un contexte, en fait assez ambivalent, entre estime et déconsidération, liberté et contrainte.

Il intègre également, ce qui lui vaudra une certaine reconnaissance, l'équipe du prestigieux magazine *Polska* où il retrouve de talentueux photoreporters tels que Piotr Barącz, Marek Holzman, Irena Jarosińska et Tadeusz Rolke **19**. Traduit en cinq langues, le magazine constitue un instrument de propagande qui présente au monde occidental la société polonaise de Gomułka **\*\*** sous ses aspects les plus séduisants **20**. Les reportages couvrent un large éventail de sujets nationaux : événements notables de la politique intérieure, de la vie culturelle jusqu'à la faune ou la flore. Édité dans un grand format d'une quarantaine de pages, le magazine privilégie tout ce qui relève du registre visuel. Les meilleurs graphistes polonais se chargent de la conception des couvertures et les textes des journalistes ne font qu'accompagner les photographies, qui bénéficient d'une bonne qualité de reproduction par impression en héliogravure. En définitive, bien qu'engoncée dans un carcan idéologique, cette « carte postale de la Pologne » est toutefois conçue en tenant compte de la richesse plastique de la photographie.

Au cours de cette collaboration qui durera dix années, Eustache Kossakowski **21** réalise parmi ses plus intéressants reportages sur le monde industriel, les commémorations relatives à l'Holocauste **22**, les sculpteurs « populaires » **23**, etc.

↳



\*\* → Władysław Gomułka (1905-1982), premier secrétaire du Parti ouvrier unifié polonais (POUP) de 1956 à 1970.

20

23

18

17

**24** → Portrait d'E. K. avec son appareil Praktisix II, milieu des années 1960. // Portrait of E. K. with his Praktisix II, mid 1960s. **25** → *Polska*, n° 10 (74), 1960, p. 6-7. // *Polska*, no. 10 (74), 1960, pp. 6-7. **26** → Portrait d'E. K. et de E. Ferens, bal de à l'Académie des Beaux-Arts, 1962. // Portrait of E. K. and E. Ferens, ball at the Academy of Fine Arts, 1962. **27** → H. Stażewski dans son atelier, Varsovie, années 1960. // H. Stażewski in his studio, Warsaw, 1960s. **28** → E. Krasieński, 1968. // E. Krasieński, 1968. **29** → M. Białoszewski, milieu des années 1960. // M. Białoszewski, mid 1960s. **30** → De gauche à droite: Z. Gostomski, W. Borowski, M. Stangret, A. Ptaszkowska, E. Krasieński, H. Stażewski, T. Kantor, terrasse de l'atelier de H. Stażewski, Varsovie. Photo E. K., 1970. // Left to right: Z. Gostomski, W. Borowski, M. Stangret, A. Ptaszkowska, E. Krasieński, H. Stażewski, T. Kantor, on the terrace of H. Stażewski's studio, Warsaw. Photo E. K., 1970. **31** → Couverture de *Projekt*, n° 1-2 (19), 1960. // Cover of *Projekt*, no. 1-2 (19), 1960. **32** → *Projekt*, n° 1 (40), 1964, p. 34-35. // *Projekt*, no. 1 (40), 1964, pp. 34-35.

He also gained a certain amount of recognition by joining the editorial group of the prestigious periodical *Polska* where he met talented photojournalists like Piotr Barącz, Marek Holzman, Irena Jarosińska et Tadeusz Rolke **19**. Translated into five languages, this magazine **20** was a propaganda instrument that introduced the West to the more attractive aspects of Polish society under Gomutka **\*\***. Articles covered a wide-reaching range of matters of national interest: notable events in internal politics, aspects of cultural life, even the country's fauna and flora. Presented in a large format over some forty pages, the magazine privileged all that could be conveyed by visual means. The country's best graphic designers were in charge of cover design and texts by journalists were but adjuncts to photographs which benefitted from an excellent quality of reproduction through printing with the heliogravure technique. Eventually, while restricted by this ideological strait jacket, this 'picture postcard view of Poland' nevertheless came about through realizing the plastic potential of photography.

Over the course of this collaboration, which lasted ten years, Eustache Kossakowski **21** produced some of his most important reportages on such topics as the industrial world, Holocaust commemorations **22** and 'popular' sculptors **23**. During this period, the type of publications for which his photographs were destined and the availability of more time for their production **24** contributed to the transformation of his style. He distanced himself from the aesthetic of the 'decisive moment' and developed a type of reportage in which the photographic subject undergoes a process of mise en scène **25**. From then on, he participated during the 1960s in numerous national and international exhibitions of press photography.

Despite his personal successes, his rights as a human being and as a photographer continued to be challenged or denied. Particularly when he refused to carry out, despite the risk of reprimand, the insulting command by Jerzy Piórkowski, editor-in-chief of *Polska*, to deliver a feature on the life led by descendants of grand aristocratic families under the new regime. Or when, at the point of the graphic design of the magazine under the responsibility of Lech Zahorski, he regularly saw his photographs eluding his control only to be re-centred by the editorial staff. Ill at ease in this "reality", he found true refuge within the avant-garde movement and its bohemian lifestyle **26**. His aristocratic origins both safeguarded him from all proposals to join the Party and granted him a relative margin of freedom from which he benefited in his private life. Thus during the 1960s he associated with actors from the dissident movement of Polish art by photographing their oeuvres. He notably associated with the painter Henryk Stażewski—a historic figure of the constructivist Polish and international avant-garde between the wars—whose works he photographed and of whom he took portraits **27**. He met the young generation of artists who surrounded him, such as the sculptor Edward Krasieński **28** and the poet Miron Białoszewski **29**. But it is from 1966 onwards, when the Foksal gallery was founded in Warsaw, and through his

**\*\*** → Witadystaw Gomutka (1905-1982), First Secretary, Polish United Worker's Party (PZUR) from 1956 to 1970.



25

26

24

29

Durant cette période, la destination de ses photos, et le fait de disposer de temps supplémentaire pour leur réalisation **24**, concourent à transformer son style. Il s'éloigne d'une esthétique de « l'instant décisif » et développe un type de reportage dans lequel le sujet photographié tend à être mis en scène **25**. Il va dès lors participer, tout au long des années 1960, à de nombreuses expositions collectives nationales et internationales de photographie de presse. Malgré ses succès personnels, sa liberté d'homme et de photographe continue à être éprouvée ou déniée. Notamment quand il refuse, au risque de sanctions, l'insultante commande de Jerzy Piórkowski – rédacteur en chef de *Polska* – d'un reportage sur la vie que mènent les descendants de grandes familles aristocratiques sous le nouveau régime. Ou encore, lorsqu'au moment de la conception graphique du magazine, sous la responsabilité de Lech Zahorski, il voit régulièrement ses photos échapper à son contrôle pour être recadrées par la rédaction. Mal à l'aise avec cette « réalité », c'est au sein de l'avant-garde, et de la vie de bohème qui l'accompagne, qu'il trouve un véritable refuge **26**. Ses origines aristocratiques le préservent de toute proposition d'adhésion au parti, et du même coup l'autorisent à bénéficier d'une relative marge de liberté dont il profite dans sa vie privée. Ainsi, dans le courant des années 1960, il entre en relation avec les acteurs du milieu dissident de l'art polonais en photographiant leurs œuvres. Il fréquente notamment le peintre Henryk Stażewski – figure historique de l'avant-garde constructiviste polonaise et internationale de l'entre-deux-guerres – dont il photographie également les œuvres et qu'il portraiture **27**. Autour de lui, Eustache Kossakowski retrouve une jeune génération d'artistes, tels que le sculpteur Edward Krasieński **28** ou le poète Miron Białoszewski **29**. Mais c'est à partir de 1966, au moment de la création à Varsovie de la galerie Foksal, qu'il constitue, avec Tadeusz Rolke à ses côtés, sa vaste documentation photographique sur la vie de l'avant-garde polonaise. Fondée conjointement par une équipe d'artistes – Zbigniew Gostomski, Edward Krasieński, Maria Stangret, Henryk Stażewski (Tadeusz Kantor les rejoindra en 1967) – et de critiques – Wiesław Borowski, Anka Ptaszkowska, Mariusz Tchorek –, la galerie **30** s'oppose à l'uniformité de la production artistique générée par la doctrine du réalisme socialiste. Aussi s'attelle-t-elle à mener une réflexion sur la notion d'exposition en postulant la perte de son caractère « transparent » et « inexistant » par rapport à l'œuvre d'art au profit d'« un rôle actif » **\*\*\***. Eustache Kossakowski suit attentivement les expérimentations de ses amis et en devient le spectateur, et d'une certaine manière, l'acteur privilégié. Il pérennise par la photographie les environnements et les happenings, tandis que son regard de photoreporter contribue à façonner cette forme artistique que constituent les actions éphémères. Il collabore alors à la revue artistique *Projekt* **31** où il publie des photographies liées aux activités de la galerie **32**.

**\*\*\*** → W. Borowski, A. Ptaszkowska, M. Tchorek : « Introduction à la théorie générale du lieu », intervention à Putawy, en août 1966, reprise dans *Ragile, recherches artistiques et théoriques*, t. III, septembre 1979, p. 52-53.



27 28

31

30

32

**33** → *Où sont les neiges d'antan ?* (1979), Tadeusz Kantor. /// *Where is the snow of days gone by?* (1979), T. Kantor. **34** → *Polska*, n° 11 (135), 1965, p. 4-5. /// *Polska*, no. 11 (135), 1965, pp. 4-5. **35** → A. Zamoyski, *Portrait of Marie Walterskirchen*, 1923. Photo E. K., 1968. /// A. Zamoyski, *Portrait of Marie Walterskirchen*, 1923. Photo E. K., 1968. **36** → Atelier d'E. K. à Varsovie, avant le départ. Photo Z. Targowski. /// E. K.'s studio in Warsaw, before his departure. Photo Z. Targowski.



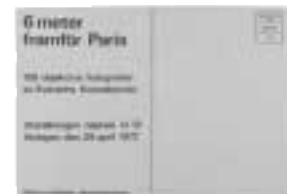
collaboration with T. Rolke, that his extensive photographic documentation on the life of the Polish avant-garde achieved its full potential. Jointly founded by a group of artists—Zbigniew Gostomski, E. Krasieński, Maria Stangret, H. H. Stażewski (T. Kantor joined them in 1967)—and critics—Wiesław Borowski, Anka Ptaszowska, Mariusz Tchorek—, the Foksal gallery **30** opposed itself to the uniformity of the artistic production generated by the regime. It thus led the debate on the notion of exhibition by postulating the loss of its “transparent” and “nonexistent” character with respect to the work of art in aid of “an active role” **\*\*\***. Eustache Kossakowski closely followed the experiments of his friends and became a spectator and, in a certain respect, a privileged actor. Through photography he perpetuated events and happenings while his photo-journalist gaze contributed to the shaping of this artistic form constituted of ephemeral acts. He thus collaborated on the artistic review *Projekt* **31** where he published photographs relating to activities at the Foksal gallery **32**. At the same time, he photographed the live spectacles by Kantor **33** (Cricot 2 theatre) and later those of the producer Jerzy Grotowski. But it is in his photographic work on sculpture that he drew upon his diverse experiences **34**. Thus in 1967 he participated in an exhibition of “Contemporary Polish sculpture in photography” (*Polska Rzeźba Współczesna w Fotografice*) that took place in Warsaw. A year later, he collaborated in the creation of a monograph dedicated to the sculptor Auguste Zamoyski **35**. This project proved to be a unique opportunity to breach the Polish border and, at the same time, the “Iron Curtain”. He arrived in France with his sister on 28 June 1968. They spent a few days in Paris, still in turmoil after the events of May, and then stayed at Zamoyski’s house close to Toulouse, at Saint-Clar de Rivière. During this active retreat, he met the sculptor Jean Dieuzaide who, at the request of Zamoyski, shared his workshop with the Pole. He thus came into contact, for the first time, with western photographic technology and know-how. Eustache Kossakowski discovered new cameras and the importance of considering the time factor in photographic development. Consequently, his photographs of the master’s sculptures displayed a profound sensibility. Filled with the breath of freedom brought on by the May events, he returned to Poland and continued to lead a double life, divided between the periodical *Polska* and the avant-garde. The end of the 1960s was marked by the worsening of human relations and the fall-off of creativity within the Foksal gallery because of internal power struggles. While he kept his distance from these intrigues, the photographer already had a strained relationship with Tadeusz Kantor: he only viewed photography as a “humble handmaid” and publicly belittled Kossakowski’s role while at the same time realising that it alone saved his ephemeral work for posterity. The break finally came at the end of 1970 when, after an invitation to the Foksal gallery to participate in the Third International Exhibition of Experimental Galleries, Eustache Kossakowski and Anka Ptaszowska chose to follow the road to exile **36**.

**\*\*\*** → Borowski, W., A. Ptaszowska and M. Tchorek: ‘Introduction to a general theory of place’, presented at Putawy, August 1966, published in *Ragile, recherches artistiques et théoriques*, t. III, September 1979, p. 52-53.

Parallèlement, il photographie les spectacles vivants de Kantor **33** relatifs au théâtre Cricot 2 et, plus tard, ceux du metteur en scène Jerzy Grotowski. Mais c’est dans son travail photographique sur la sculpture qu’il tire le fruit de ces diverses expériences **34**. En 1967, à Varsovie, il participe ainsi à l’exposition sur la « Sculpture contemporaine polonaise dans la photographie » (*Polska Rzeźba Współczesna w Fotografice*). L’année suivante, il collabore à la réalisation d’une monographie consacrée au sculpteur Auguste Zamoyski **35**. Ce projet s’avère être aussi une occasion inédite de franchir les frontières de la Pologne et, du même coup, celles du « rideau de fer ». Sa sœur et lui arrivent en France le 28 juin 1968, ils séjournent quelques jours à Paris, encore en effervescence à la suite des événements de mai, puis rejoignent la maison du sculpteur près de Toulouse, à Saint-Clar de Rivière. Durant cette active retraite, il fait la connaissance de Jean Dieuzaide. Celui-ci, à la demande de Zamoyski, partage durant trois mois son laboratoire avec le photographe polonais, au contact pour la première fois avec une technologie occidentale et le savoir-faire qu’elle produit. Eustache Kossakowski découvre de nouveaux appareils et la prise en compte du temps de développement. Il réalise, alors, des photographies des sculptures du maître d’une profonde sensibilité. Imprégné du souffle de liberté du mois de mai, il retourne en Pologne et continue à mener une double vie partagée entre le magazine *Polska* et l’avant-garde. Puis la fin des années 1960 est marquée par la détérioration des relations humaines et la déliquescence de la créativité au sein de la galerie Foksal dues aux luttes internes de pouvoir. Se tenant à l’écart des intrigues, le photographe entretient par ailleurs des relations tendues avec Tadeusz Kantor. Celui-ci ne voit la photographie que comme une « humble servante » et déprécie publiquement le rôle d’Eustache Kossakowski, mais il sait aussi qu’elle seule permet la postérité de son œuvre éphémère. La rupture est consommée à la fin de l’année 1970, lorsqu’à la suite d’une invitation de la galerie Foksal à participer au 3<sup>e</sup> Salon international de galeries pilotes, Eustache Kossakowski et Anka Ptaszowska décident de prendre le chemin de l’exil **36**.



**37** → Portrait d'A. Ptaszkowska et autoportrait d'E. K., rue Dareau, Paris, 1971. /// Portrait of A. Ptaszkowska and self-portrait of E. K., rue Dareau, Paris, 1971. **38** → Carton d'invitation à l'exposition « 6 mètres avant Paris » au Moderna Museet, en 1972. /// Invitation to the exhibition "6 meters before Paris" at Moderna Museet, en 1972. **39** → La Grande Borne à Grigny, 1972. Photo E. K. /// The Grande Borne at Grigny, 1972. Photo E. K. **40** → De gauche à droite : M. Claura, A. Ptaszkowska, D. Buren, 1974. Galerie 16, Paris. Photo E. K. /// Left to right: M. Claura, A. Ptaszkowska, D. Buren, 1974. Galerie 16, Paris. Photo E. K. **41** → Au premier plan, de gauche à droite : R. Hains, P. Restany, 1976. Galerie Vincy, Paris. Photo E. K. /// Foreground, left to right: R. Hains, P. Restany, 1976. Galerie Vincy, Paris. Photo E. K. **42** → Extrait de la série « Fontaines parisiennes », 1977. /// Extract from the series "Parisian fountains", 1977.



37

37

38

1970-2001 / During his first months in Paris, where Kossakowski found himself without resources, he worked as a dealer for a scrap merchant. In so doing, he discovered the suburbs and the inner circle line of Paris where his eye fell on the signposts indicating the entry to the city. He straightaway sensed that they were worthy photographic subjects. While he wanted to stay on in Paris he had difficulties in renewing his visa so, in 1971 **37**, he contacted the art critic Gérald Gassiot-Talabot – whom he had met several years earlier at the Foksal gallery – in order to gain his support. During a meeting with him, Eustache Kossakowski spoke of his project on the Paris suburbs. Impressed by the first photographs he was shown, Gassiot-Talabot contacted the Director of the Museum of Decorative Arts, François Mathey. He and his young deputy, François Barré, convinced of the value of the project, decided to help the artist to complete it by giving him access to photographic equipment and a laboratory and proposing an autumn exhibition at the CCI (Centre of Industrial Creation), then located in the Museum of Decorative Arts. Entitled "6 meters before Paris: 159 objective photographs by Eustache Kossakowski", this was the first series for Kossakowski that was entirely the product of a personal project. It quickly gained critical acclaim and travelled to other destinations (Sweden **38** and Italy).

In 1972, he collaborated with Gérald Gassiot-Talabot on a book on the housing of the Grande Borne estate in the Paris suburb of Grigny **39**, based on an idea by Émile Aillaud. While this was another commissioned work, its subject, combining scenes of architecture and images of childhood, found a powerful resonance in the photographer's past experiences. While he had worked intermittently for the CCI since 1971, on 1 November he joined the payroll as a photographer and thus took on the bulk of the Department's photographic assignments. He set up the slide archive along the themes of urbanism, architecture and environment, and he photographed most of the exhibitions organized by the CCI. Between 1982 and 1985, he fulfilled a similar role at the ARC (the Paris Museum of Modern Art). He also worked regularly for Parisian galleries like the galerie Vincy and the galerie de France.

Through Anka Ptaszkowska, his wife, who ran galleries in Paris too **40**, he frequented a circle of artists involved in the French artistic scene like Daniel Buren, Michel Claura, André du Colombier. During this period, Raymond Hains **41** and he became friends. Although they kept their aesthetic preoccupations separate, these contacts nurtured his personal artistic oeuvre. So, during the seventies, he produced the series "Boardings" and "Inverted images" which, following "6 meters before Paris", continued to derive their inspiration from the capital city.

In 1977, his friend Philippe Sers, the publisher, proposed a collaboration on a book about the fountains of Paris **42**. While another external commission, the subject echoed his other Parisian series. Several collaborations with Sers followed, a notable example being the monograph on the sculptures by Le Corbusier (1984).

↳

1970-2001 / Durant les premiers mois à Paris, le photographe se retrouve sans ressources et accepte pour subsister un travail de casseur chez un ferrailleur. Il découvre alors la banlieue et la Petite Ceinture où son regard s'attarde sur les panneaux indiquant l'entrée de Paris. Il trouve immédiatement que cela mérite d'être photographié. En 1971 **37**, ayant des difficultés à renouveler son visa et désirant rester en France, il contacte Gérald Gassiot-Talabot – dont il a fait la connaissance quelques années plus tôt à la galerie Foksal – pour obtenir son soutien. Lors de l'entretien, Eustache Kossakowski lui parle de son projet sur la petite couronne et le critique d'art, enthousiaste à la vue des premières images, téléphone au directeur du musée des Arts décoratifs, François Mathey. Ce dernier et son jeune adjoint, François Barré, pressentant la valeur de la série, décident d'aider le photographe à finir son projet en mettant à sa disposition du matériel photographique, ainsi qu'un laboratoire, et lui proposent une exposition pour l'automne au CCI (Centre de création industrielle), situé alors au musée des Arts décoratifs. Celle-ci, intitulée « 6 mètres avant Paris. 159 photographies objectives d'Eustache Kossakowski », se révèle être pour le photographe la première série qui ne réponde qu'à une commande intérieure. Elle connaît rapidement un succès critique et devient itinérante (Suède **38**, Italie).

En 1972, il collabore avec Gérald Gassiot-Talabot à la réalisation d'un livre sur l'ensemble d'habitations de la Grande Borne, conçu par Émile Aillaud, à Grigny **39**. Bien qu'il s'agisse à nouveau d'un travail de commande, le sujet, mêlant les vues d'architecture et l'enfance, trouve un écho particulier dans les expériences passées du photographe. Travaillant sporadiquement pour le CCI depuis l'exposition de 1971, il y est salarié en qualité de photographe le 1<sup>er</sup> novembre 1973 et assure alors la majorité des travaux photographiques du département. Il s'occupe de la constitution de la diathèque sur les thèmes de l'urbanisme, l'architecture ainsi que l'environnement et photographie la plupart des expositions qui y sont organisées. De 1982 à 1985, il remplira une fonction similaire à l'ARC (musée d'Art moderne de la ville de Paris). Par ailleurs, il travaille régulièrement pour des galeries parisiennes telles que la galerie Vincy ou la galerie de France.

Il fréquente par le biais d'Anka Ptaszkowska – sa compagne qui mène également à Paris une activité de galeriste **40** – des acteurs de la scène artistique française comme Daniel Buren, Michel Claura, André du Colombier, François Guinochet, Michel Parmentier, etc. À cette période, il se lie aussi d'amitié avec Raymond Hains **41**. Tout en gardant de la distance à l'égard des préoccupations esthétiques des uns et des autres, ces contacts nourrissent son œuvre personnelle. Il réalise ainsi tout au long de la décennie, les séries des « Palissades » et des « Images détournées » dans lesquelles, à la suite de « 6 mètres avant Paris », la capitale continue à être une source d'inspiration.

↳



40 42

39

41

43 → Extrait de la série « Venise », 1976. /// Extract from the series “Venice”, 1976. 44 → Extrait de la série « Noto », 1994. /// Extract from the series “Noto”, 1994. 45 → Triptyque « Fenêtre brûlée », Paris, 1984. /// Triptych “Burnt-out windows”, Paris, 1984. 46 → Extrait du thème « Banlieue surréaliste de Naples », Herculaneum, 1982 /// Extract from the theme “Surrealist suburb of Naples, Herculaneum, 1984. 47 → Extrait de la série « New York, rouge », 1981. /// Extract from the series “New York, red”, 1981.

During the 1970s, he entered a new stage in his personal creations. His preoccupation with the passage of time, which emerged in his urban series, affirmed itself in the quest for the diverse manifestations of the phenomenon of light: “Rue Dareau” (1971), “Rome” (1975), “Venice” (1976) 43, “Geometry of light” (1980), “Light in the corridor of the maids’ rooms” (1984), “Pompeii” (1980-1991), “The lights of Chartres” (1983-1990), “Noto” (1994) 44. But these photographs were never hung in gallery spaces. In 1982, he created the series ‘Apostles’ which only had a limited success, despite the support of Pierre Restany who wrote the text for the series. While this exhibition travelled, it did not enter the circuit of the major art establishments. During this period, only the triptych “Burnt-out window” (1984) 45 was acquired by the National Fund for Contemporary Art. To the isolation that his photographic style imposed upon him was added, in the beginning of the 1980s, the laborious task of applied photography for which he was employed at the Centre Pompidou, the new seat of the CCI since 1977. These circumstances triggered a nervous depression from which he never truly recovered despite the publication of the works *The lights of Chartres* (1989) and *Pompeii: secret dwellings* (1991). In 1990 he freed himself from his activities from the Centre Pompidou. His circumstances improved appreciably after the success of publications destined for the general public. He was thus able to divide his time between France, Poland and Italy, for a long time his second adopted country. At Herculaneum, he regularly stayed with the second-hand clothes dealers who were his friends: he loved to take walks in this colourful suburb of Naples and capture it in numerous photographs 46. In Poland, His attention was drawn to the changes that followed the break-up of the Soviet Block. He thus realised the series “Broken poles” (1999). During the last year of his life, despite his irreversible physical decline, his photographic inspiration never left him. With the aid of a Polaroid, his gaze skimmed over the friends who visited him and the world that surrounded him. Eustache Kossakowski passed away in Paris on 25 November 2001. He is buried in Poland, at Brok, close to the river Bug, not having realised his project to photograph all that was red in Moscow, having done the equivalent in New York 47.



43



44



En 1977, son ami Philippe Sers, alors éditeur, lui propose de participer à l'élaboration d'un livre sur les fontaines parisiennes 42. Là aussi, bien qu'il soit confronté à une commande extérieure, le sujet traité entre en résonance avec ses autres séries parisiennes. Il collaborera par la suite plusieurs fois avec l'éditeur, notamment à l'occasion de la publication d'un livre consacré aux sculptures de Le Corbusier (1984).

Au cours des années 1970, il franchit également une nouvelle étape dans ses créations personnelles. L'intérêt pour le passage du temps, qui affleurerait dans ses séries urbaines, s'affirme par la quête des diverses manifestations du phénomène de la lumière : « Rue Dareau » (1971), « Rome » (1975), « Venise » (1976) 43, « Géométrie de l'eau » (1980), « Lumière dans le couloir des chambres de bonne » (1984), « Pompéi » (1980-1991), « Lumières de Chartres » (1983-1990), « Noto » (1994) 44. Mais ses photographies ne trouvent pas le chemin des cimaises. En 1982, il réalise la série des « Apôtres » qui malgré le soutien de Pierre Restany – celui-ci écrit un texte – ne bénéficie que d'un succès relatif. L'exposition voyage, mais ne touche pas le circuit des grandes institutions. À cette période, seul le triptyque « Fenêtre brûlée » (1984) 45 fait l'objet d'une acquisition par le Fonds national d'art contemporain. À la confidentialité dans laquelle son style photographique reste confiné, s'ajoute au début des années 1980 la pénibilité des tâches de photographie appliquée auxquelles il est employé au Centre Pompidou, le nouveau siège du CCI depuis 1977. Ce contexte général déclenche chez lui un état lancinant de dépression nerveuse, dont il n'émergera jamais vraiment, malgré la parution des ouvrages *Lumières de Chartres* (1989) et *Pompeii. Demeures secrètes* (1992). En 1990, il se libère de son activité au Centre Pompidou. Ses conditions de vie s'améliorent sensiblement à la suite du succès de ses publications auprès du grand public. Il partage alors son temps entre la France, la Pologne et l'Italie, depuis longtemps sa seconde terre d'accueil. Il séjourne régulièrement chez ses amis fripiers à Herculaneum ; il aime flâner dans cette banlieue bigarrée de Naples et y accumule de nombreuses images 46. En Pologne, son attention se porte sur les changements qui suivent l'éclatement du bloc soviétique. Il réalise alors sa série des « Poteaux brisés » (1999). Durant les derniers mois de sa vie, malgré le déclin irréversible de son corps, son âme de photographe ne le quitte pas. Il continue, à l'aide de la surface instantanée du Polaroid, à effleurer de son regard les amis qui lui rendent visite et le monde immédiat qui l'entoure. Eustache Kossakowski s'éteint à Paris le 25 novembre 2001. Il est enterré en Pologne à Brok, près de la rivière Bug, laissant inachevé son projet de photographier tout ce qu'il y a de rouge à Moscou, après avoir fait de même à New York 47.

Patrick Komorowski



45



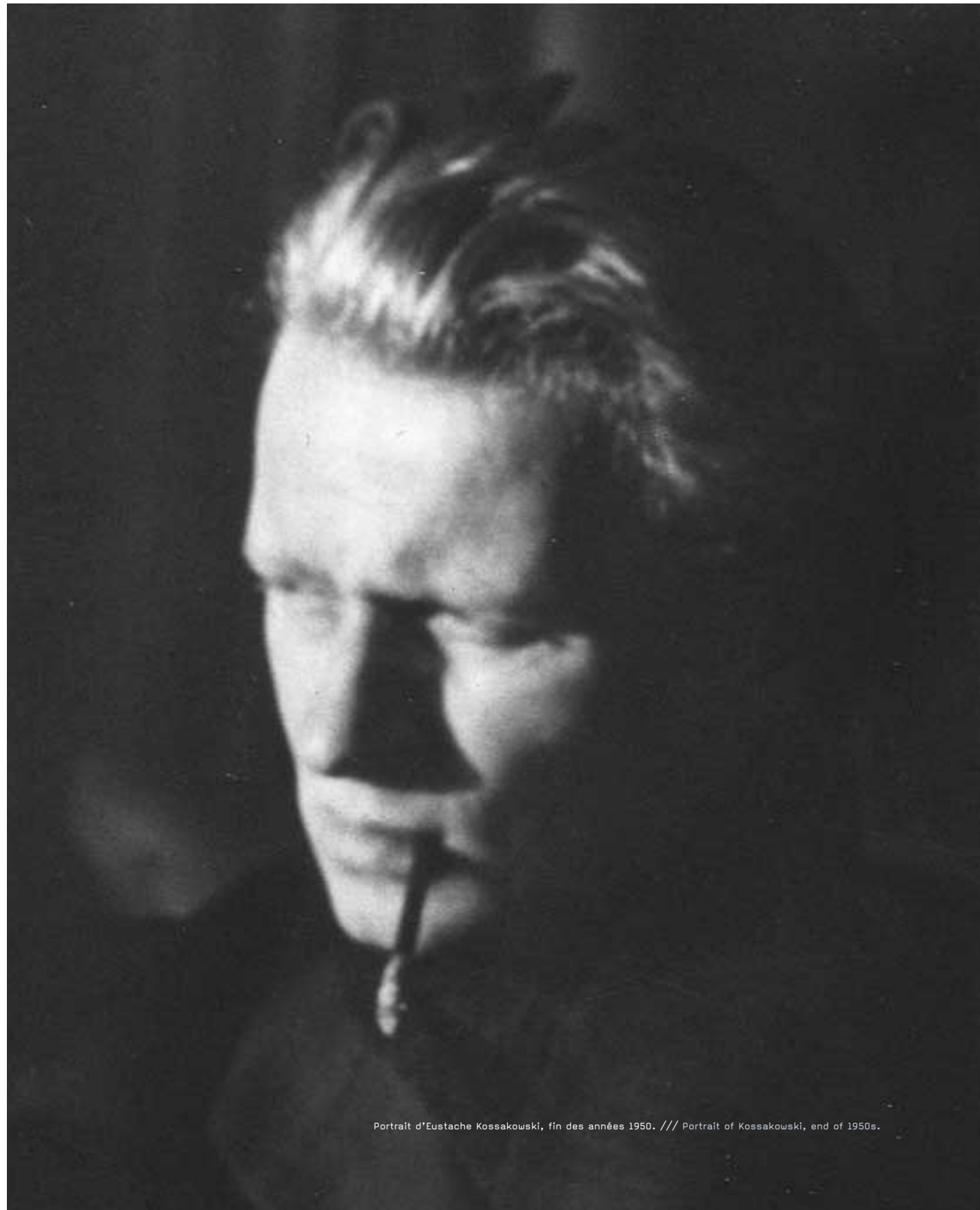
46



47







Portrait d'Eustache Kossakowski, fin des années 1950. /// Portrait of Kossakowski, end of 1950s.

## ET ENSUITE, J'AI COMMENCÉ À EXISTER EN TANT QUE PHOTOGRAPHE...

« Je me suis occupé de photographie dès l'enfance. Mon père, professeur en chirurgie était un grand passionné de photographie : dans la salle de bains il y avait un énorme agrandisseur et des cuvettes. On tirait des épreuves de 24 x 30 cm, de 18 x 24 cm et des plus petites. [...] Quand j'avais 15-16 ans, je restais des heures et des heures dans notre chambre noire à tirer des épreuves... Pendant sept ans j'ai travaillé à l'atelier de conservation des monuments au palais Blanka et j'ai commencé à m'y ennuyer. [...] J'avais des amis photographes dont Marian Sokotowski qui une fois m'a dit : "Écoute, tu fais des photos, tu n'es pas obligé de faire de l'architecture, fais de la photographie ton métier !" Et c'est lui qui m'a trouvé un petit reportage pour une revue – je ne me rappelle plus pour laquelle – quelque part à la montagne Świętokrzyskie. J'ai pris le train à trois heures du matin, marché 15 kilomètres, passé à côté d'un dispensaire de village... Mon premier reportage... »

L'œuvre, extrêmement riche, d'Eustache Kossakowski connaît un véritable tournant en 1970, quand l'artiste quitte la Pologne pour la France, où débute une nouvelle étape de sa vie et de son travail. De la fin des années 1950 jusqu'à son départ, E. Kossakowski rend compte de la vie quotidienne et réalise des portraits de personnalités connues pour les revues avec qui il travaille. En dehors de ces commandes, il enregistre aussi de façon créative, en tant qu'observateur sensible, les événements artistiques de l'avant-garde – regroupée autour des galeries Krzywe Koto (Roue tordue) et Foksal, du théâtre Cricot 2 de Tadeusz Kantor et du théâtre de Jerzy Grotowski –, donnant un reflet très juste de l'ambiance d'alors.

La photographie de presse et de reportage d'Eustache Kossakowski, publiée à partir de 1957 dans les périodiques *Stolica*, *Zwierciadło*, *Ty i ja* et *Polska* constitue une phase très intéressante de son œuvre. Elle prouve le talent de Kossakowski à témoigner d'une époque et d'un lieu de manière sensible. Ses travaux, créés alors, possèdent – selon les règles de la meilleure photographie humaniste – la dimension d'un enregistrement universel « en apprenant à montrer les grands problèmes par les incidents individuels ». Eustache Kossakowski, comme il l'a avoué lui-même, préférait prendre des photos ou, simplement, vivre, et n'a jamais consacré beaucoup de temps à tirer des épreuves. Il en existe cependant de ses photographies préférées et de ses séries, principalement de sa période parisienne. À la fin de sa vie, Kossakowski a reproduit d'anciens clichés des quelques images qu'il trouvait les plus importantes, et qu'il lui semblait indispensable d'éterniser. Durant la « période polonaise », l'artiste a été influencé par les expériences de reportage documentaire – caractéristiques du groupe Magnum, créé en 1947 et rassemblant des photographes de presse – et par la photographie humaniste française.

### And after that, I became a photographer...

"Photography was part of my life ever since I was a child. My father, who was a professor of surgery, was a passionate amateur photographer: in our bathroom we had an enormous enlarger and trays. We made prints measuring 24x30 cm, and 18x24 cm, and smaller ones too [...]. When I was around 15 or 16, I used to spend endless hours in our dark room making prints [...].

For seven years, I worked in the laboratory for the conservation of monuments in the Blanka Palace and I started getting restless [...]. I had friends who were professional photographers and one of them, Marian Sokotowski, said to me: "Look, you make photographs. You are not obliged to be an architect. Make a career out of photography!". It was he who got me a small assignment for a magazine – I can no longer remember which – somewhere in the Świętokrzyskie mountain. I took the train at three in the morning, walked for 15 kilometers, passed by a community clinic in a village....it was my first reportage..."

Eustache Kossakowski's extremely rich photographic oeuvre is clearly divided into two distinct phases. The turning point occurred in 1970 – when the artist left Poland and entered a new stage of his life and work in France. During his Polish period, in the late fifties and the sixties, Kossakowski's output varied. He documented daily life and took portraits of well-known personalities for magazines; he creatively recorded the artistic events of the avant-garde at Galeria Krzywe Koto (the Bent Wheel gallery), the Foksal gallery, Tadeusz Kantor's Cricot 2 theatre, and Jerzy Grotowski's theatre; and, as a sensitive observer, he took photographs for himself, "rather than upon request", which encapsulated the ambience of the period.

From 1957, his press and reportage photographs were published in the magazines *Stolica*, *Zwierciadło*, *Ty i ja* and *Polska*. The photographs he submitted to exhibitions made him known to the general public in a new capacity: they demonstrated his talent as a documenter sensitive to time and place. Following the best humanist photographic tradition, the work he produced during this period attained a universal significance "by learning to highlight important concerns through individual incidents".

Toutes les citations d'Eustache Kossakowski sont extraites de l'ensemble de ses propos : « Ostrość widzenia » (Acuité de la vue), conversation avec Marek Grygiel et Tadeusz Rolke en août 2000, publiés dans la revue *Fototapeta*.

All the quotes by Eustach Kossakowski are taken from "Ostrość widzenia" ("Sharp vision") – a conversation with Marek Grygiel and Tadeusz Rolke, August 2000, published in the review *Fototapeta*.

L'artiste lui-même avouait qu'il avait été fasciné par l'exposition d'Edward Steichen qu'il avait visitée à Varsovie en 1959 : « Pour moi l'exposition d'Edward Steichen « Family of Man » a été très importante. Elle a joué un rôle extraordinaire pour faire entrer le reportage dans le champ de la photographie artistique, même si avant il y avait eu Cartier-Bresson... » Cette exposition a été décrite par Jean-Claude Gautrand <sup>1</sup> comme « élevant la photographie au rang de processus dynamique qui attribue une forme aux idées et explique l'homme à l'homme » ou comme « un miroir des valeurs universelles et émotions liées à la vie quotidienne – miroir de l'humanité dans différentes parties du monde ». Elle a constitué le point culminant de l'époque du reportage humaniste, mettant en évidence, à travers la photographie, les sensations et les gestes universels de l'homme. Les artistes emblématiques de cette photographie ont été qualifiés de « voyageurs obsédés du désir de pénétrer et de comprendre le monde des autres hommes ». Cette conception de la photographie se retrouve au même moment dans les reportages de Kossakowski, qui pourrait avoir été influencé par les discussions sur le photoreportage <sup>2</sup> menées dans les revues spécialisées où dominait la voix du remarquable photographe, Zbigniew Dżubak. C'est alors que, pour la première fois en Pologne, on prête attention à la différence entre la photographie de reportage, qu'on apparente à la photographie artistique, et celle de presse. La pratique du photoreportage se modifie notablement vers la fin des années 1950. La présentation posée et statique des thèmes sociaux et réalistes recule au profit d'une photographie qui saisit la réalité sur le vif et témoigne des grands problèmes à travers les incidents individuels, tout en présentant parfois des sujets secondaires, événements observés en cachette, plein d'humour. Pour la première fois la photographie est traitée comme l'égale du texte écrit. L'admission du photoreportage humaniste en Pologne à cette époque, signe de dégel politique, était souvent liée au postulat d'élargissement des limites de la photographie artistique. La I<sup>re</sup> Exposition nationale de la photographie de presse de 1959, où les œuvres de Kossakowski ont été présentées, attestait les modifications survenues dans ce domaine. La publication dans la revue *Świat* des clichés de grands photographes de l'Europe de l'Ouest – Werner Bischof, David Seymour de Magnum, par exemple – et la visite d'Henri Cartier-Bresson en Pologne, en décembre 1956, ont eu une influence indiscutable sur ces changements <sup>3</sup>.

<sup>1</sup> → *A New History of Photography*, éd. Michel Frizot, 1998, Bonn.

<sup>2</sup> → Sur la base de l'exposé de Karolina Lewandowska concernant la photographie polonaise de presse des années 1950 et 1960, présenté à la session du 28 mai 2004, consacrée à l'œuvre d'Eustache Kossakowski à la galerie Zachęta.

<sup>3</sup> → Ce dernier rencontre alors à Varsovie des photographes polonais, et voit ses photos publiées en Pologne.

Eustache Kossakowski admitted that he never had much time for making prints. He preferred to take photographs and, quite simply, to live his life. However prints of his favourite photographs and of photographic series, particularly from his Paris phase, do exist. Towards the end of his life, Kossakowski reproduced from old negatives the images that were the most important to him and which he wanted to save for posterity. During this period, the artist was influenced by the reportage-documentary experiences of the MAGNUM group of press photographers, established in 1947, and by French humanistic photography. Kossakowski has admitted his fascination with the Steichen "Family of Man" exhibition that he saw in Warsaw in 1959: "For me...the "Family of Man" exhibition was very important. It played an extraordinary part in placing reportage in the domain of photographic art, even if Cartier-Bresson had already had an impact...". According to Jean-Claude Gautrand <sup>1</sup>, this exhibition "elevated photography into a dynamic process which gives form to ideas and explains man to man" and served as "a mirror of universal values and everyday emotions – a mirror of humanity the whole world over". The exhibition represented the culmination of the era of humanist reportage – bringing to the fore humanity's universal emotions and deeds through the medium of photography. The artists who represented this type of photography were described as "travellers consumed by the desire to enter the world of other people and understand it". This conception of photography was evident in Kossakowski's reportages of the time. He was also, very likely, influenced by contemporary debates on photojournalism <sup>2</sup> in specialized reviews <sup>?</sup>, at the centre of which were the ideas of the remarkable photographer Zbigniew Dżubak. For the first time in Poland, emphasis was placed on the difference between reportage and press photography, and the affinity of the former with art photography. Towards the end of the fifties, a change of practices marked a turning point in the way press photographs were taken: the stilted and static presentation of social realism was being replaced by the capture of reality as it was happening, by highlighting important concerns through individual incidents. At times, the focus was on minor subjects, and events were recorded spontaneously or with

<sup>1</sup> → *A New History of Photography* (Bonn: Michel Frizot) 1998.

<sup>2</sup> → Based on Karolina Lewandowska's paper on Polish press photography of the 1950s and 1960s, delivered at the session dedicated to the oeuvre of Eustache Kossakowski, 28 May 2004, Zachęta gallery.

La coopération avec la revue *Polska*, de 1960 jusqu'à son départ, représente l'œuvre de reportage la plus importante de Kossakowski. *Polska* était une revue soignée qui employait des journalistes et des photographes de talent. Éditée en plusieurs langues, elle visait à être une carte de visite de la Pologne à l'étranger. Les sujets abordés (exploits scientifiques, culture, économie...) y étaient présentés, aussi bien dans le fond que dans la forme, de façon très attirante. « Nous faisons des reportages. Le rédacteur Piórkowski était le très intelligent rédacteur en chef de la revue *Polska*, qui [...] constituait un périodique du régime de cette époque et de sa propagande. La revue montrait un seul côté de la médaille, celui extraordinaire, concernant la Pologne. L'autre, le pire, n'était pas montré. C'était fait de manière assez intelligente. [...] Mais nous savions faire des reportages intéressants. [...] Ces reportages servaient à la propagande du régime pour l'Ouest [...], et non à usage interne, donc c'était présenté sous forme assez luxueuse, et de haut niveau. Et nous avions des occasions de faire des photos. » Grâce au style des photographies présentées, *Polska* était souvent comparée à *Świat*, mais les photoreportages dans *Polska* étaient statiques ou préalablement arrangés. Kossakowski a dit lui-même : « Je trouvais personnellement que *Świat* était d'un niveau supérieur au sens de la photographie de reportage. Nous faisons de la photographie de magazine. Je préférerais faire le type de reportage qu'ils faisaient. En ce temps-là, ils me plaisaient beaucoup. » Les spectateurs de l'exposition peuvent aujourd'hui découvrir de nouveau, sans « modestie d'auteur », la puissance et la beauté de ces clichés. Parmi les photographies prises par l'artiste à la demande de la rédaction de *Polska* dans les années 1960, celles de constructions de grandes usines industrielles occupent une place particulière et leur valeur avait déjà été remarquée par les critiques de l'époque. En regardant ces photos aujourd'hui, nous voyons combien le talent du photographe lui permettait de dépasser les cadres de la photographie de presse habituelle et même, en fait, d'en sortir totalement. L'information transmise sur ces constructions, fabriques, mines ou chantiers navals, laissant transparaître le pathétisme de l'époque de l'industrialisation socialiste, semble moins importante que la valeur formelle des photos, qui souvent s'approchent de l'illustration abstraite. La capacité à s'écarter d'un sujet imposé, épique, tout en conservant des éléments qui montrent, de façon synthétique ou par signes, les « couleurs locales », est impressionnante. L'ensemble des traits propres à ce groupe d'œuvres, qui compte de bons portraits essentiellement du monde ouvrier, situe E. Kossakowski dans une position de transition entre les photographies de Pologne et celles ultérieures, conceptuelles et plus formelles, de la phase française. ➔

humour. For the first time, photography was being treated as equal to the written text. At the end of the fifties, the reception of humanist photojournalism in Poland also reflected a thaw in the contemporary political climate, and it was often linked with a drive to broaden the horizons of artistic photography. The First National Exhibition of Press Photography in 1959, which also exhibited Kossakowski's work, was living proof of the changing times. Other factors that undoubtedly influenced this change were the publication in the magazine *Świat* of photographs by great western European photographers like Werner Bischof and David Seymour from MAGNUM; and a visit to Warsaw in December 1956 by Henri Cartier-Bresson <sup>3</sup>. From 1960 up to his departure for France, the most important aspect of Kossakowski's work was his collaboration with the magazine *Polska*, a well-produced magazine that employed the best journalists and photographers of the time. Published in several languages, it was Poland's official visiting card abroad. Among the subjects covered were Polish science, culture and the economy, which were attractively presented both in terms of the content and the visual material. "We did reportages. Piórkowski was the very clever editor-in-chief of *Polska*, [...] the regime's official propaganda instrument. Only the positive side of reality was shown. This was done intelligently enough. [...] But we found a way to produce interesting reportages. [...] Because these served as a propaganda instrument addressed to a Western [...], rather than a Polish readership, the magazine had a high quality, luxury format. And we were given the opportunity to take photographs". The photographic style of *Polska* led to its frequent comparison with the magazine *Świat* but its photojournalism was often static and contrived. Kossakowski's personal opinion of *Świat* was that "...its reportage photographs were superior. We were doing magazine photography whereas I would have preferred to do the style of *Świat*'s reportage. In those days, I liked the magazine a lot". Today, viewers of Kossakowski's work from that period need not restrict themselves to this comparison and, author's modesty aside, they can discover anew the power and beauty of his photographs. An outstanding example is the series of photographs of the construction of great industrial factories, commissioned by *Polska* in the sixties and acclaimed by critics of the time. Revisiting these photographs today, we see how Kossakowski's talent enabled him not simply to breach, but to entirely transcend, the boundaries of usual press photography. From today's perspective, the information communicated about construction sites, factories, mines and shipyards seems less important than the formal value of the photographs, which often approached that of abstract art. We are impressed by Kossakowski's ability to stray from the "imposed" epic subject while at the same time retaining elements that bring out the intimate atmosphere synthetically or through signs. This set of photographs has traits which link his Polish output with the more formalized, conceptual work that he would carry out in France. It includes fine portraits that capture the essence of the working class. His photographs convey in equal measure the pathos and pathetic aspect of the period of socialist industrialization. ➔

<sup>3</sup> → Whose photos were being published at that time in Poland, who met his Polish counterparts.

028

Kossakowski était à la fois un bon observateur de la province polonaise d'alors et un documentariste de la vie quotidienne à Varsovie. Il semblait saisir avec un goût particulier ses aspects « surréalistes », en remarquant, par exemple, un groupe de passagers poussant un bus en panne ou en créant un portrait de groupe de colleurs d'affiches, juste avant que débute leur travail. Parmi les photographies de Kossakowski faites en Pologne, on peut citer des portraits d'enfants, des photographies de mode (dont certaines feront la couverture du magazine *Zwierciadło* (Miroir), ainsi que des clichés de ses amis et des membres de l'élite culturelle. Il convient aussi de signaler une série de portraits très émouvants qui formaient une partie d'un ancien reportage de presse réalisé à la fin des années 1960. Kossakowski y cadrerait la silhouette du héros principal, un ouvrier demeuré immobile, dont les gestes successifs exprimaient la douleur.

En 1970, Kossakowski part pour la France où il entre dans une nouvelle phase créative. « J'ai vécu encore une autre phase, celle de l'abandon du reportage. Celle de la renonciation au reportage au profit d'une photographie, si je peux dire ainsi, plus intellectuelle. Par exemple, j'avais toujours des difficultés à photographier le visage humain. Cela me gênait toujours. [...] Et en évitant ce visage, j'ai indiqué mon idéal à atteindre qui était de photographier un objet mort, contenant toutes les valeurs de la photo d'un visage humain vivant et son expression. Et l'autre chose qui m'intéresse dans la photographie, ce sont les éléments d'ambiguïté du sens et de l'image. [...] Des éléments « surréalistes » que l'on rencontre dans la réalité quotidienne. »

#### Magda Kardasz

Conservateur à la galerie nationale d'art Zachęta  
/// Curator

Kossakowski was both a keen observer of provincial life and a documenter of daily, urban life in Warsaw. He had a taste for the surreal – for example he captured a group of passengers pushing a broken-down bus, and took a group portrait of billposters just before they set off for work. His work in Poland included a series of children's portraits, fashion photos like those published in the magazine *Zwierciadło* (Mirror), and pictures of his friends and the cultural elite. It is worth mentioning a series of expressive portraits from a press report in the seventies. In this, Kossakowski focused on the silhouette of the main protagonist: a motionless workman whose anguish is expressed through his successive gestures.

In 1970 Kossakowski left for France where he entered a new creative phase. "By abandoning reportage I entered another phase, marking its renouncement in favour of a more intellectual, if I may say so, photography. For example, I always found it difficult to photograph the face. That always disconcerted me. [...] And by avoiding the face I indicated that the ideal I hoped to attain was the photograph of a lifeless object which contained all the qualities of the photograph of a live and expressive face. The other aspect of photography that interests me is the ambiguity of meaning and the image. [...]; the "surreal" elements that we encounter in ordinary life".



Skawina, 1962.

Réalisées en 1970, ces dix-neuf prises de vues représentent la partie photographique de l'avant-projet d'une exposition conçue à quatre mains par Eustache Kossakowski et Edward Krasíński. Outre ces photographies de format 4 x 11,5 cm, collées sur des plaquettes de carton rectangulaires, deux planches-contacts nous sont parvenues. Les images y figurant varient légèrement, par le positionnement de dos et de profil du modèle, de celles présentées ici. Le principe reste cependant le même. L'exposition devait se tenir à la galerie Foksal, mais le projet fut rejeté, pour des raisons obscures, par Wiesław Borowski (son actuel directeur), Zbigniew Gostomski et Tadeusz Kantor. Ce refus, ainsi que la dégradation des relations humaines et artistiques au sein de la galerie, poussèrent, en partie, Eustache Kossakowski à quitter définitivement la Pologne. Concernant ce projet, nous ne connaissons pas les intentions définitives du photographe, et encore moins celles du sculpteur. Les photographies devaient être reproduites à l'échelle 1. Nous devons cependant noter que la destination nouvelle de ces images marque un moment de césure dans la pratique photographique d'Eustache Kossakowski.

La prise de vue frontale, la mise en série d'un seul et même motif constituent un mode opératoire qui préfigure la série réalisée à son arrivée en France en 1971. /// These nineteen shots, taken in 1970, represent the photographic part of the avant-garde project for an exhibition conceived jointly by Eustache Kossakowski and Edward Krasíński. In addition to these photographs, measuring 4 x 11,5 cm, mounted on rectangular cardboards, two contact-sheets have come down to us. The images figuring on these vary slightly from those presented here, in the positioning of the back and the profile of the subject. Nevertheless, the principle remains the same. The exhibition was to have been hosted at the Foksal gallery but the project was rejected by Wiesław Borowski (the gallery's director), Zbigniew Gostomski and Tadeusz Kantor, for unspecified reasons. This rejection and deteriorating human and artistic relations within the gallery were responsible in part for forcing Eustache Kossakowski to leave Poland for good. As regards this project, we do not know the photographer's definitive intentions, and even less those of the sculptor. The photographs ought to have been reproduced to scale. It should however be noted that the new context for which his photographs were destined marks a turning point in Eustache Kossakowski's photographic practice.

The face-on shot and the production of a series made up of the one and the same motif constitute an operating procedure that prefigured the series produced upon his arrival in France in 1971.



Je suis aujourd'hui face à l'œuvre photographique d'Eustache Kossakowski, dont j'ai partagé une partie de la vie et accompagné le travail. Mais au moment de sa rétrospective à Paris, il me semble plus intéressant, ou simplement plus correct, de témoigner de la période au cours de laquelle, avec son Rolleiflex et son engagement à la fois sûr et désinvolte, il assurait la pérennité des activités éphémères de l'avant-garde polonaise des années 1960. C'est grâce à deux photographes, Tadeusz Rolke et Eustache Kossakowski, que le mouvement artistique autour de la galerie Foksal de Varsovie – plus particulièrement le théâtre et les happenings de Tadeusz Kantor – a pu échapper à son destin naturel : la disparition pure et simple de la mémoire.

À Eustache, toujours fasciné par la ligne équivoque de la frontière, il convient d'avouer, qu'à l'époque, j'étais de l'autre côté de la barrière. En tant que critique d'art et cocréatrice de la galerie Foksal, j'appartenais, en effet, à une autre « classe », si l'on peut s'exprimer ainsi, que les deux photographes. Il m'est difficile aujourd'hui d'assumer l'incroyable bêtise, pourtant historiquement vraie, que cela cachait. Elle est d'autant plus incroyable et paradoxale que nous étions tous – artistes et critiques – constamment préoccupés par la définition et le maintien d'une ligne qui nous a séparés du monde extérieur, soumis, justement, à des hiérarchies et morcelé par des séparations fictives. Tout en combattant ce monde avec un certain courage, nous étions en train de recréer, inconsciemment, ses structures au sein de notre groupe. Ce phénomène, assez courant dans les mouvements dits « révolutionnaires », va bien au-delà d'une terminologie dépassée et provinciale d'un art avec un grand A et d'une photographie en tant que genre mineur. En réalité, il reflète une certaine hiérarchie sociale créée par les artistes eux-mêmes et fondée sur leur autodéfinition. Cette définition contient l'aspiration à l'autonomie absolue de l'œuvre et, par conséquent, à celle de l'artiste, créateur tout puissant. Tadeusz Kantor en était l'exemple grandiose. Plus le rôle de la documentation photographique réalisée à son théâtre (Cricot 2) ou lors de ses happenings, était vitale et incontournable, plus il minimisait l'importance de ses auteurs. Il les mettait au rang de serviteurs, qui gardaient tout de même l'honneur de servir la grande cause. Nous retrouvons d'ailleurs ce mécanisme, propre à tout pouvoir, dans d'autres tranches de la société où, par exemple, les professions les plus indispensables, comme les infirmières ou les enseignants, sont les plus mal rémunérées. Heureusement, Kantor savait aussi être généreux et passait facilement de la déconsidération à l'éloge. « Vos photos sont meilleures que mon spectacle », reconnaissait-il à propos des photographies d'Eustache de la pièce *Où sont les neiges d'antan* ? Celles-ci démontrent d'ailleurs, *a posteriori*, une étonnante similitude avec ses propres dessins et projets théâtraux.

↳



Today I stand before the photographic work of Eustache Kossakowski with whom I shared part of his life and accompanied in his work. Yet on the occasion of his retrospective in Paris, it seems to me to be more interesting, or simply more appropriate, to bear witness to the period when, equipped with his Rolleiflex and a solid and offhand commitment, he ensured the posterity of the ephemeral activities of the Polish avant-garde of the 1960s. It is thanks to two photographers, Tadeusz Rolke and Eustache Kossakowski, that the artistic movement surrounding the Foksal gallery in Warsaw—and more particularly the theatre and happenings of Tadeusz Kantor—eluded its natural fate: its disappearance, pure and simple, from memory.

It must be confessed that, at the time, for Eustache, always fascinated by the ambiguity of boundaries, I was on the other side of the fence. As an art critic and co-founder of the Foksal gallery, I belonged, in effect, to a different “class”, if it can be expressed in these terms, from that of the two photographers. Today, it is difficult for me to assume the unbelievable but historically authentic folly that this concealed. It is all the more unbelievable and paradoxical since we were all—artists and critics—constantly involved in defining and maintaining the boundary that separated us from an outside world subjected precisely to such hierarchies and fragmented by such imaginary divisions. While courageously struggling against this world, we were all along unconsciously recreating these structures in the very midst of our group. This phenomenon, quite common in so-called “revolutionary” movements, goes beyond the dated and rather provincial terminology of art with a capital A and photography as a minor art form. In reality, it reflects a certain social hierarchy created by the artists themselves and based on their self-definition. This definition contains the aspiration towards the absolute autonomy of the art work, and, consequently, of the artist, the all-powerful creator. Tadeusz Kantor was an imposing example of this. The more vital and definitive the role of the photographic documentation produced at his theatre (Cricot 2) and its happenings, the more he minimized the importance of its authors. He put them on a par with servants who nevertheless retained the honour of serving the great cause. Besides, this mechanism is characteristic of other sectors of society where, for example, the most indispensable professions, like those of nurses or teachers, are the least well remunerated. Fortunately, Kantor also knew how to be generous and easily moved from insufficient regard to praise. “Your photos are better than my spectacle”, he acknowledged of the photographs Eustache took of the play *Where is the snow of days gone by?*. Moreover, these photographs bore, a posteriori, a striking similarity to Kantor’s own theatre designs and projects.

↳

À la fin des années 60, au sein de la galerie Foksal et du théâtre Cricot 2, il était cependant plus fréquent que n’entre pas en ligne de compte la valeur intrinsèque des photographies – alors considérées uniquement d’un point de vue utilitaire. Les deux photographes semblaient ignorer l’absurdité de cette situation avec dignité, humour, et un certain idéalisme, comme s’ils voulaient perpétuer l’état béni de la première période (1966-1969) au cours de laquelle nous participions tous aux activités d’une manière désintéressée, libre et égalitaire.

Le problème de la place accordée à la photographie a pourtant éclaté au grand jour en 1970, quand Eustache Kossakowski a proposé sa propre recherche à la galerie. L’idée d’une exposition commune avec Edward Krasieński est née. Kossakowski a effectué une série de portraits d’un jeune homme, le plus impersonnel et insignifiant possible, en l’encerclant, réalisant ainsi une multitude de prises de vue en suivant le tracé géométrique qu’il s’était imposé. C’était la taille de l’homme – identique sur toutes les photos – qui témoignait et, en même temps, imposait la perfection du cercle. La version finale du projet a été limitée à un demi-cercle, allusion probable au caractère frontal du portrait. Cette opération peut être considérée comme les prémices notables de « 6 mètres avant Paris ». Selon ce projet, il fallait que les photos collées sur un contreplaqué soient disposées dans l’espace de la galerie, telle une foule composée d’une seule et même personne. Elles devaient être ensuite traversées par la ligne bleue que Krasieński collait horizontalement « par tout et sur tout » à une hauteur de 1,30 mètre. Ce projet n’a jamais été réalisé : les relations humaines et artistiques au sein du groupe Foksal connaissaient une telle dégénérescence, que le projet a été rejeté. Cette dégradation accélérée de la situation m’a poussée à partir de la galerie en 1970 avec Henryk Stażewski, Edward Krasieński et Eustache Kossakowski. Eustache et moi avons alors quitté la Pologne.

Artiste ? « Je suis un photographe », maintenait Eustache. Il niait avec une telle efficacité – légère, mais bien décidée – sa condition d’artiste, que je n’étais pas la seule à me laisser prendre. Un bon tour joué à ses amis du milieu de l’art et, bien meilleur encore, à la femme qui vivait à ses côtés et se croyait spécialiste de l’avant-garde. Et pourtant, nous l’avons vu « en œuvre », en cette œuvre si intégralement liée à sa vie qu’une séparation entre les deux ne venait simplement pas à l’esprit. Il nous a révélé un monde qui, entre autre, nous a fait oublier nos jugements et nos habitudes professionnels. Ce pouvoir démystificateur, Eustache le devait à son incroyable et déconcertant naturel.

Anka Ptaszkowska

During the end of the sixties, at the Foksal gallery and the Cricot 2 theatre, it was however more common to disregard the intrinsic value of photographs which were then thought of only in utilitarian terms. The two photographers seemed to ignore the absurdity of this situation, facing it with dignity, humour and a certain idealism, as though they wanted to perpetuate the blessed state of that first period (1966-1969) when we all participated in a selfless, free and egalitarian manner. Despite this, the problem of the status granted to photography came to a head in 1970, when Eustache Kossakowski proposed his own research to the gallery. The idea of a joint exhibition with Edward Krasieński was born. Kossakowski executed a series of portraits of a young man, as impersonal and insignificant as possible, by encircling him, thus achieving a multitude of shots by following a geometric design. It was the height of the man—identical in all the photographs—which attested to and, at the same time, imposed the perfection of the circle. The final version of the project was limited to a semi-circle, a probable allusion to the frontal character of the portrait. This procedure can be viewed as the notable premise to the series “6 metres before Paris”. In accordance with this later project, the photographs should have been adhered to plywood and arranged in the gallery space to create the effect of a crowd composed of the one and same person. They were then meant to be traversed by the blue line that Krasieński superimposed horizontally “everywhere and anywhere” at a height of 1.30 meter.

This project never materialized: human and artistic relations within the Foksal group had degenerated to such an extent that the project was rejected. This rapidly worsening situation drove me to leave the gallery in 1970 with Henryk Stażewski, Edward Krasieński and Eustache Kossakowski. Eustache and I then left Poland.

An artist? “I am a photographer”, Eustache maintained. He denied so effectively—in a light but resolute manner—his vocation as an artist, that I was not the only one to be taken in. It was a fine joke he played on his friends from the art world and, even better still, on the woman who lived by his side and considered herself a specialist in the avant-garde.

And yet, we had seen him through his work, so integrally linked to his life that a separation of the two was inconceivable. It revealed to us a world that, among other things, made us forget our preconceptions and professional habits. Eustache owed this demystifying power to his extraordinary and spontaneous nature.

MAIS PRESQUE TOUS LES OBJETS QUE L'HOMME A CRÉÉS SONT DES SERVITEURS.  
BUT VIRTUALLY ALL THE OBJECTS CREATED BY MAN ARE SERVANTS.

ANDRÉ MALRAUX

## 1<sup>ER</sup> TABLEAU UN EXILÉ DANS LA RÉPUBLIQUE DES LETTRES

C'est un étrange exil que s'imposa au début des années 1970 Eustache Kossakowski. Le photographe des avant-gardes polonaises, le témoin attentif de l'œuvre de Kantor, le fidèle collaborateur d'actives revues (*Stolica*, *Zwierciadto*, *Polska*), laissait derrière lui ses amis et la pratique du portrait, son peuple et la tradition du reportage pour une redéfinition complète de sa pratique. Désormais seul devant Paris, à la frontière d'un nouveau monde, Eustache Kossakowski expérimenta les limites du photographique. Prescrire des règles préalables et s'y soumettre seront à l'avenir ses préceptes de travail. « 6 mètres avant Paris » (1970), série des plus abouties, exprimait le refus de la substance et signifiait l'abandon de la posture artistique au profit de la prise de vue automatique.

Le concept préalable commande et contraint, il abolit les petites sensations et – rupture définitive pour un héritier du constructivisme, ancien étudiant en architecture –, condamne le formalisme géométrique. Les lignes strictes de la construction du socialisme se transformeront en lignes brisées, comme autant de poteaux électriques couchés après la tornade.

Cette première rétrospective consacrée à Eustache Kossakowski vise à rendre compte d'un parcours complexe qui révèle un étonnement et une vivacité singulière face aux choses et aux objets. Les villes se métamorphosent en lieux théâtralisés selon un récit strictement visuel organisé conformément à la seule nécessité des lois du hasard. En dévoilant la beauté mortelle de Pompéi (1980-1991), par l'exacerbation du caractère organique de Paris (1970-1978) et de New York (1981), en appuyant l'acte démiurgique de l'architecte (Le Corbusier, 1984), Eustache Kossakowski définit un espace autre, une réalité poétique où se confondent l'entre-deux du reflet, la lumière et la durée.

L'exploration de la tectonique de la ville s'accomplit par l'accumulation de faits sériels scénarisés. Les lieux architecturés, objets photographiques sans sujets, figurent un laboratoire. Là, le protocole de travail allié à la patience (Chartres, 1983-1990) observe et piège les manifestations ordinaires que nous ne percevons pas. Acte artistique d'un poète qui se refusait auteur. Observateur attentif de la scène artistique française des années 1970-1980, Eustache Kossakowski fut au plus près de l'art de son temps. En Pologne, il n'entrevoyait que la fusion du théâtre, de la création plastique et manifestait déjà sa résistance intellectuelle. Dans Paris aux cent cinquante-neuf portes, il s'attacha aux palissades de Buren et s'afficha avec Raymond Hains. Photographe au service de l'œuvre, il archivait au musée des Arts décoratifs, au musée d'Art moderne de la ville de Paris, puis au Centre Pompidou, la mémoire de la création contemporaine (1973-1990).

Et de cette immersion théâtrale et plastique, Eustache Kossakowski y verra la confirmation d'une démarche qui, d'apparence paradoxale, affirmait conjointement la primauté de l'idée et la puissance du fait.

↳

### First tableau

#### An exile in the republic of the learned

It was a strange sort of exile that Eustache Kossakowski imposed on himself in the 1970s. The photographer of the Polish avant-garde, the attentive witness of Kantor's oeuvre, the faithful collaborator of active revues (*Stolica*, *Zwierciadto*, *Polska*), he left behind his friends and the practice of portraiture, his people and the tradition of photo-reportage for a radical redefinition of his practice. Thereafter, alone before Paris, at the frontier of a new world, Eustache Kossakowski tested the limits of photography. The prescription of predetermined rules and the adherence to them were to become the precepts of his work. "6 meters before Paris" (1970), a series of his most accomplished works, articulated the refusal of substance and signalled the abandon of artistic posture in favour of the automatic viewpoint.

The predetermining concept dictates and constrains; it abolishes minor sensations and—in a definitive break for an heir of constructivism and a past student of architecture—it condemns geometric formalism. The strict lines of the socialist edifice transform themselves into broken lines, like electricity poles felled in the wake of a tornado.

This first retrospective dedicated to Eustache Kossakowski intends to give an account of a complex journey that reveals amazement and a singular energy in the encounter with situations and objects. Cities are metamorphosed into theatrical spaces in accordance with a strictly visual narrative with an organization conforming to the sole necessity of the laws of chance. In unveiling the mortal beauty of Pompeii (1980-1991), in catalyzing the organic character of Paris (1970-1978) and New York (1981), in gazing upon on the demiurgic act of the architect (Le Corbusier, 1984), Eustache Kossakowski defines an other space, a poetic reality where reflection, light and time fleetingly merge.

The exploration of the tectonics of the city is achieved through the accumulation of serial scripted occurrences. Architectural spaces, photographic objects without subjects, constitute a laboratory. There, the artistic procedure, allied with patience (Chartres, 1983-1990), observes and captures ordinary manifestations not perceptible to us. It is the artistic act of a poet who denies himself authorship.

An attentive observer of the French artistic scene during 1970-1980, Eustache Kossakowski was immersed in the art of his time. In Poland, he only caught a glimpse of the fusion characteristic of theatre and plastic art, and he had already demonstrated his intellectual resistance. In Paris of the one hundred and fifty-nine entrances, he attached himself to Buren's boardings and posted himself up with Raymond Hains. A photographer at the service of the work of art, he was an archivist at the Museum of Decorative Arts and the city of Paris Museum of Modern Art, and later at the Centre Pompidou he served to preserve the memory of contemporary art (1973-1990).

In this theatrical and plastic immersion Eustache Kossakowski saw the confirmation of a process which, paradoxically, jointly affirmed the primacy of the idea and the power of the event.

↳

062

## 2<sup>E</sup> TABLEAU SIX MÈTRES AVANT PARIS

« Paris est une ville dure, mais on était deux, Eustache et moi. [...] Nous nous sommes donc promenés des journées entières à Paris, une baguette de pain à la main, Eustache avec son Rolleiflex. Un jour, puisqu’il voyait à peu près dix fois plus que moi, il m’a montré un panneau de signalisation dans lequel j’ai vu une inscription « Paris ». Ça vaut la peine de le photographeur m’a-t-il dit. Et nous avons commencé cette formidable aventure : retrouver, carte à la main, tous les endroits où les panneaux étaient plantés. C’était à la limite administrative de la ville. Eustache, qui déjà avait une réflexion très saine concernant la « légitimité » d’une bonne photo, le millimètre de différence la rendant mauvaise, a établi une règle pour tous les panneaux : le panneau au centre et pris à six mètres de distance. Tout ce qui l’entourait était l’effet du hasard et nous avons vécu ce hasard avec la plus grande joie » <sup>1</sup>. ■

De prime abord, le postulat s’annonce résolument volontariste et vitaliste : appréhender un territoire et l’encercler, découvrir, dénombrer et pénétrer les fentes et les failles de Paris. En fin de compte, Eustache Kossakowski en répertoria cent cinquante-neuf ; une liste qui ne tint compte que des accès à la cité, car il ne pouvait être question de quitter et de renoncer à une ville qui incarnait tous les espoirs. ■

En 1970, la Pologne s’est évanouie et Paris s’avère une quête malaisée. Désormais, le risque s’invente dans la renonciation complète : nier la tradition photographique et, quand bien même on en est issu, contester les avant-gardes <sup>2</sup>. En laissant Varsovie derrière lui, Eustache Kossakowski jetait par-dessus bord le reportage, l’humanisme et les lignes froides d’un constructivisme desséché <sup>3</sup>. ■

### Second tableau

#### 6 meters before Paris...

“Paris is a tough city but there were two of us, Eustache and myself. [...] We used to spend entire days walking around Paris, with a baguette to keep us going, Eustache with his Rolleiflex. One day, since he used to see ten times more than I did, he pointed out to me a signpost which bore the inscription “Paris”. It’s worth taking a picture of it, he said. And we launched into a formidable adventure: to find, map in hand, the locations of all these signposts. It was the administrative limit of the city. Eustache, who already had very sound thoughts on the “legitimacy” of a good photograph, with just a millimeter of a difference potentially spoiling it, established one rule for all the signposts: each signpost must be in the centre and photographed at a distance of six meters. All that surrounded it was due to chance, and we experienced this chance with great happiness.” <sup>1</sup> ■

At the outset, the scheme pronounced itself as resolute, free and vital: the aim was to apprehend and encircle a territory; to discover, enumerate and enter the interstices and faults of Paris. By the end of the count, Eustache Kossakowski had inventoried one hundred and fifty-nine entries; a list that only took into account points of access into the city, because there was no question of abandoning or giving up on a city that incarnated all hopes. ■

In 1970 Poland receded and Paris turned out to be a difficult quest. From then on, risk invents itself in a complete renunciation: to deny traditional photography and, even if one has issued from it, to contest the avant-garde. <sup>2</sup> By leaving Warsaw behind him, Eustache Kossakowski discarded reportage, humanism and the cold lines of a spent constructivism. <sup>3</sup> ■

<sup>1</sup> → « Le partage de la ligne », A. Ptazzkowska, *Ohm*, école régionale des beaux-arts de Caen, n° 22, février 2004, p. 17.

<sup>2</sup> → On renverra le lecteur au très beau texte autobiographique d’A. Ptazzkowska, « Le partage de la ligne », paru à l’occasion de l’exposition qui s’est tenue du 26 février au 6 Mars 2004 à l’Hôtel, galerie de l’école régionale des beaux-arts de Caen. On y trouve un récit particulièrement riche sur le fonctionnement et les contradictions de l’avant-garde polonaise.

« ... Il faut souligner que toute notre activité à Foksal, nos actions éphémères et surtout les happenings de Kantor, ainsi que ses pièces de théâtre jouées en Pologne, auraient tout simplement disparu de l’histoire de l’art si nous n’avions pas eu avec nous deux photographes entièrement engagés : Eustachy Kossakowski et Tadeusz Rolke. Ils nous ont accompagnés partout, et leur documentation de l’avant-garde polonaise des années 60 n’a pas seulement une valeur historique inestimable, mais un niveau artistique très élevé. Eustachy Kossakowski, mon mari, outre ses documents uniques sur les happenings et le théâtre de Kantor, était également le photographe du théâtre de Grotowski. », *op. cit.*, p. 14.

<sup>3</sup> → On établira, toutes choses égales par ailleurs, un parallèle entre les biographies d’Eustache Kossakowski et de Joseph Koudelka. De formation scientifique, tous deux partagèrent le même engagement en faveur du théâtre expérimental : Kantor pour le premier et le théâtre Za Branou de Prague pour le second. On connaît aussi leur combat face à la bureaucratie stalinienne.

<sup>1</sup> → A. Ptazzkowska ‘Le partage de la ligne’, *Ohm*, École Régionale des Beaux-Arts de Caen, no. 22, February 2004, p. 17.

<sup>2</sup> → The reader is referred to the fine autobiographical account by A. Ptazzkowska, ‘Le partage de la ligne’, written for the exhibition held at the gallery l’Hôtel, École Régionale des Beaux-Arts de Caen, 26 February - 6 March 2004. This text is particularly informative on the workings and the contradictions of the Polish avant-garde.

“ ... It should be pointed out that all our activities, all our ephemeral performances at the Foksal gallery, particularly Kantor’s happenings and the plays put on in Poland, would quite simply have disappeared from the history of art if we had not had by our side two photographers who were entirely committed to our cause: Eustachy Kossakowski and Tadeusz Rolke. They accompanied us everywhere and their documentation of the Polish avant-garde in the sixties, apart from its immense historical value, was of a high artistic standard. As well as producing these unique documents on Kantor’s happenings and theatre, Eustachy Kossakowski, my husband, was also the photographer for Grotowski’s theatre.”, *op. cit.*, p. 14.

<sup>3</sup> → Moreover, all things being equal, we can discern a parallel between the biographies of Eustache Kossakowski and Joseph Koudelka. While they both came from a scientific background, they were equally committed in their involvement with experimental theatre: Kantor’s theatre in the case of the former; and the Prague Za Branou theatre in the case of the latter. Their struggle in the face of Stalinist bureaucracy is also documented.

063

Une émigration sans décisions arrêtées pour s’imposer, aussitôt installé, la pratique complexe d’une photographie humble mais déterminée. Et ne plus être seulement le compagnon de résistance, l’enregistreur et le témoin privilégié de l’effervescence créative. Si le photographe savait qu’il n’en finirait jamais avec le réel, il devait conjurer le réalisme socialiste et solder ce formalisme, ces certitudes aveuglantes et illusoire qui se voulaient preuves et vérités définitives <sup>4</sup>. Paris et l’art ne faisaient qu’un et, contre les fausses ruptures, il s’imposa un questionnement permanent. Il lui fallait admettre que le sujet puisse être sans noblesse et que l’homme n’était pas la fin de toute procédure. D’un mot, briser avec le trop d’humain. ■

La carrière de photographe officiel en Pologne – une obligation alimentaire –, ne menait pas irrémédiablement sur la voie de la compromission honteuse. Elle procurait, pour celui qui savait opportunément s’en saisir, la possibilité de l’observation et parfois même de l’expérimentation. À la fin des années 1960, le pouvoir stalinien n’exerçait plus un contrôle total sur la société. Dans ce cadre borné, Eustache Kossakowski noua une relation avec l’objet photographique qui, en tant que relation sociale, ne fut jamais une simple représentation, une soumission au politique. Les faits se présentaient à Eustache Kossakowski comme des formes vivantes et singulières, trahissant des structures autrement plus touffues et confuses que l’ordre échafaudé de la société. L’angoisse et l’absurdité affleuraient. Dès lors, la rupture se trouvait consignée dans le désenchantement. ■

La série « 6 mètres avant Paris » avait l’ambition de déchirer la structure traditionnelle du récit photographique qui s’impose continûment dans la proximité du sujet. En rejetant toute empathie, Eustache Kossakowski rendait possible la formation de connexions nouvelles, insolites. La photographie, avec sa propre logique, doit examiner la nature des liaisons dont l’ordonnement rend compte d’une organisation supérieure du monde. ■

Bref, Eustache Kossakowski en était désormais convaincu, la procédure photographique ne pouvait se réduire à un simple enregistrement du réel, même le plus étrange. Ce qui supposait de se séparer du surréalisme ou de ses avatars modernes et de rompre définitivement avec les configurations perceptives du réel. ■

Eustache Kossakowski, qui s’était imposé l’obligation de pénétrer dans ce nouveau monde comme en terre inconnue, trouva dans sa nouvelle expérience parisienne l’occasion de rompre avec l’illusion formaliste et les égarements humanistes. ■

→

<sup>4</sup> → « ... Je tiens le formalisme pour la maladie la plus grave qui ronge les arts plastiques polonais depuis des années. J’appelle formalisme la situation où un tableau (la peinture d’un tableau, la réalisation d’une sculpture, d’une œuvre graphique ou de n’importe quelle œuvre) est à lui-même son unique raison d’être et le but de la création [...] » (« Y a-t-il un mouvement artistique en Pologne ? », A. Ptazzkowska, *Współczesność*, n° 2, 1968.)

He emigrated to France without preconceived ideas and, as soon as he settled, he opted for a humble, yet determined, photographic practice. He was no longer to be solely a comrade in resistance, the documenter and privileged witness of a creative effervescence. If the photographer had known that he would never break with the real, he would have exorcised socialist realism and settled accounts with formalism, these blinding and illusory certainties that claimed proof and definitive truths. <sup>4</sup> Paris and art would be made one, and, opposed to false ruptures, he subjected himself to a permanent questioning. It was necessary for him to admit that the subject need not be noble, and that man was not the purpose of all procedure. In a word, it was necessary to break with an excess of the human. ■

The career of official photographer in Poland—an economic necessity—did not inevitably lead to shameful compromise. For those who knew how to seize the opportunity, it offered the possibility to observe and, at times, even to experiment. At the end of the 1960s, the Stalinist regime no longer exerted total control over society. In this restricted context, Eustache Kossakowski formed a relationship with the photographic object which, as a social relation, was never a simple representation, a submission to politics. Events presented themselves to Eustache Kossakowski as living and singular forms, revealing structures otherwise more convoluted and confused than the constructed order of society. Anguish and absurdity came to the surface. From that moment on, the notion of rupture was relegated to a form of disenchantment. ■

The ambition of the series “6 meters before Paris” was to tear down the traditional structure of the photographic narrative which imposes itself continuously in the proximity of the subject. By rejecting all empathy, Eustache Kossakowski made possible the formation of new, unusual connections. Photography, with its singular logic, must examine the nature of connections the ordering of which gives an account of the higher level organization of the world. ■

In brief, Eustache Kossakowski was henceforth convinced that the photographic procedure could not be reduced to a simple recording of the real, or even the unusual. This supposed a separation from surrealism and its modern avatars, and a definitive break from the perceptive configurations of the real. ■

Eustache Kossakowski, who set himself the task of entering this new world like an unknown country, found in his new Parisian experience the opportunity to break with formalist illusion and humanist distractions. ■

→

<sup>4</sup> → “ ... I believe that formalism is the most serious ailment to have afflicted the Polish plastic arts in years. I view formalism as the situation in which a picture (the painting of a picture, the creation of work of sculpture or graphic art or any oeuvre) is in itself the sole reason for its existence and the purpose of artistic creation [...]” (A. Ptazzkowska, ‘Does Poland have an artistic movement?’ *Współczesność*, no. 2, 1968).

Plus rien ne devait flotter. En plaçant sa pratique sous la détermination préalable du construit, par l'introduction de la négation dans le discours photographique, il refusait les certitudes de l'acquis pour rappeler que toute œuvre ne peut progresser qu'en remettant perpétuellement en cause les principes mêmes de ses propres constructions.

Muni d'une carte Michelin, le marcheur établit le procédé : à la recherche du poteau indicateur, signifiant et signe, cible et énoncé métaphorique d'un ironique Rastignac polonais, « À nous deux Paris ! ». L'acharnement du promeneur visait à prendre possession d'un objet inconnu par l'enregistrement topographique, acte arbitraire de la dénaturation artistique<sup>5</sup>. L'identification de l'objet résulte de l'inventaire sériel et combinatoire défini par la stabilité des principes.

Classicisme de la notion sérielle, la série « 6 mètres avant Paris », abolit la hiérarchie des images. Chaque vue est équivalente, mais l'ensemble, en décalage avec la logique contemporaine, accepte la fin pour mieux affirmer la démesure d'un objet non représentable dans sa totalité.

En conséquence, l'exposition ne pouvait être minimale, car la suite logique ne se soutenait que dans son agrégat. L'exigence double de la déambulation exploratoire et de la compilation documentaire conduisit Eustache Kossakowski à élaborer un projet d'exposition hors norme<sup>6</sup>, dont l'excès même limitera sa diffusion.

Ces années-là, l'art, et c'était heureux, n'échappait pas à la querelle des idées. Le temps de la recomposition et de la reconnaissance de l'art contemporain n'était pas encore venu. À la recherche du degré zéro d'un art à reconstruire, Eustache Kossakowski n'entrevoit pas dans la photographie officielle une réponse à ses interrogations.

<sup>5</sup> → « L'artiste sériel ne cherche pas à produire un bel ou mystérieux objet, mais fonctionne comme un archiviste qui catalogue les résultats de ses prémisses. [...] Il doit suivre ses principes prédéterminés jusqu'à leur conclusion en évitant toute subjectivité. » (Sol Lewitt, « Serial Project n° 1 », *Aspen Magazine*, n° 5-6, 1966.)

<sup>6</sup> → « C'est ce que certains appellent la " crise de l'art " et ce qui nous a forcés à dire, dès 1967, que l'art, tout l'art, était réactionnaire. Nous pensons maintenant, quant à nous, que l'une des raisons de cet état de fait – sans doute la plus importante – c'est que tout se dit, toute la lutte se fait sur un même et unique terrain sans que ce terrain soit mis en question. Or ce terrain n'est pas un champ de bataille neutre, il fait intégralement partie de ce qui s'y montre et asservit tout et tous sous son pouvoir émollient. C'est une énorme machinerie qui écrase ceux qui s'y risquent d'autant plus aisément que cet assujettissement est considéré comme allant de soi. En fait, elle n'est pas prise en considération ; le travail est fait en vue d'être assujéti par le musée/galerie. Il est temps, il nous semble, d'envisager la mise à nu de ce processus. » (Daniel Buren, « Repères », *VH 101*, printemps 1971, p. 39.)

Nothing was to be allowed to float. By submitting his practice to a pre-determining procedure, by introducing negation into the photographic discourse, he was refusing the certitude of givens to remind us that a project can only advance through the constant questioning of the principles of its very constructions.

Equipped with a Michelin map, the walker establishes the method: to search for the signpost, signifier and sign, target and metaphoric statement of an ironic Polish Rastignac, "And now to us two, Paris!". The walker's resoluteness aimed to take possession of an unknown object by means of a topographic recording, an arbitrary act of artistic denaturation.<sup>5</sup> The identification of the object is the outcome of a serial and combinatory inventory, defined by the stability of its principles.

The serialism of the series "6 meters before Paris" abolishes the hierarchy of images. Each viewpoint is equivalent but their sum, breaking with contemporary logic, accepts the end result in order to better affirm the excessiveness of an object that cannot be represented in its totality.

Consequently, the exhibition could not be minimal because the logical result could only be tenable as an aggregate. The twofold requirement of ambulatory exploration and documentary compilation led Eustache Kossakowski to develop an exhibition project that was outside of the norm,<sup>6</sup> the very excess of which would limit its circulation.

Fortunately, in those years, art did not escape heated intellectual debates about ideas. The time for the recompense and acknowledgement of contemporary art had not yet arrived. In searching for a 'degree zero' of a reconstituted art, Eustache Kossakowski could not find an answer to his interrogations in official photography.

<sup>5</sup> → "The serial artist does not seek to produce a beautiful or a mysterious object; rather he operates like an archivist who catalogues the results of his premises. [...] He must adhere to predetermined principles until their conclusion by avoiding all subjectivity." (Sol Lewitt, "Serial Project no. 1", *Aspen Magazine*, 5-6, 1966.)

<sup>6</sup> → "This is what is labeled by some as the "crisis in art", and it has forced us to say, since 1967, that all art is reactionary. As for us today, we believe that the most important reason for this established fact is that all is said and all is waged on the one and same terrain without this being called into question. So this terrain is not a neutral battlefield; it forms an integral part of the things it subtends and it subjugates everything and everyone under its emollient power. It is a vast machinery that crushes those who take risks with all the more ease since this constraint is viewed as self-imposed. In effect, this is not taken into consideration; the work is produced with a view to being subjugated by the museum or the gallery. The time has come to consider laying bare this process." (Daniel Buren, "Repères", *VH 101*, spring 1971, p. 39.)

En s'opposant à l'aspect commercial de l'art, en affirmant que le banal est l'œuvre, Eustache Kossakowski se situait volontairement en dehors des pratiques courantes du médium photographique qui perpétuaient la tradition de la photographie professionnelle. Reporters, photographes de mode ou d'entreprises, de plateau, etc., se regroupaient en syndicats professionnels, en fédérations, en photo-clubs, etc. La photographie s'affichait et se voulait un métier. Elle se prétendait sans histoire, accompagnant sans états d'âme la « modernisation » du pays. Eustache Kossakowski connaissait les limites d'une telle intervention.

Quelques-uns, peu nombreux, initiaient d'autres voies<sup>7</sup>, parce qu'ils abolissaient les frontières entre le reportage et l'art, en empruntant les codes du cinéma et en imposant la présence du photographe dans le sujet. Ils offraient une alternative à un surréalisme vieillissant, et énonçaient d'autres formes que la soumission à la peinture. Sur le front des idées, le signe envahissait le champ des sciences humaines<sup>8</sup>. Walter Benjamin<sup>9</sup> ne bénéficiait pas de l'aura d'un Herbert Marcuse et d'un György Lukács, et la sociologie triomphait. Autour de Pierre Bourdieu, des travaux universitaires marquaient un intérêt nouveau pour la photographie populaire<sup>10</sup>, terrain d'exploration d'un espace *a priori* familier et pourtant éloigné des pratiques savantes et professionnelles.

« 6 mètres avant Paris » accompagnait de singulières rencontres, extérieures à la photographie, qui allaient confirmer Eustache Kossakowski dans le choix d'une pratique prédéfinie<sup>11</sup>. Entré au service de diverses institutions muséales parisiennes comme photographe d'œuvres, et lié aux activités artistiques d'Anka Ptaszkowska, Eustache Kossakowski rentra dans l'intimité des travaux de Daniel Buren et de Raymond Hains ; démarches, situations et positions « radicales » qui entérinaient le dessein photographique.

↳

<sup>7</sup> → « J'essayais de comprendre ce qui se passait... la chimie... le développement. Je me donnais énormément de mal, je faisais des progrès rapides. Mes photos de cette époque ont un caractère presque abstrait, exclusivement esthétique. William Klein était mon maître. J'ai tous ses albums. J'essayais tous ses trucs. » (Gilles Caron.)

<sup>8</sup> → Quelques repères : Guy Debord, *La Société du spectacle*, 1967 ; Roland Barthes, *L'Empire des signes*, 1970 et Gérard Genette, *Figures II*, 1969.

<sup>9</sup> → *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1931) reste un texte à la diffusion restreinte. La première traduction française date de 1971.

<sup>10</sup> → À titre d'exemple, toujours en 1970, Jean-Claude Chamboredon publie, avec Luc Boltanski, « Vocation artistique et mépris de la technique photographique », in *Image et machine, coopération technique*, et « Art mécanique, art sauvage » et, en collaboration avec Pierre Bourdieu, « Un art moyen ».

<sup>11</sup> → « A. MISE EN QUESTION DU SUJET, c'est-à-dire apparition de la peinture au détriment de ce qu'elle peint. B. MISE EN QUESTION DE LA PERSPECTIVE, c'est-à-dire apparition et respect du support où s'inscrit le discours, soit une surface plane. » (Daniel Buren, « Repères », *VH 101*, printemps 1971, p. 30.)

By opposing the commercial aspect of art, by affirming that the ordinary constitutes the oeuvre, Eustache Kossakowski willingly positioned himself outside the prevailing practices of the photographic medium that perpetuated the tradition of professional photography. Reporters, fashion and commercial photographers, set photographers, etc., joined forces in professional trade unions, federations and photographic clubs. Photography projected itself and conceived of itself as a craft. It claimed to be without history, going along with the country's "modernization" without qualms. Eustache Kossakowski was conscious of the limits of such an intervention.

Very few photographers initiated other paths of enquiry<sup>7</sup> by abolishing the boundaries between reportage and art, borrowing the codes of the cinema, and imposing the presence of the photographer in the subject. They offered an alternative to a declining surrealism, and pronounced alternatives to the submission to painting. In the realm of ideas, the human sciences were dominated by the theory of the sign.<sup>8</sup> Walter Benjamin<sup>9</sup> would not have benefitted from the aura of figures like Herbert Marcuse or a György Lukács, and sociology triumphed. Around Pierre Bourdieu, academic research in universities expressed a new interest in popular photography,<sup>10</sup> a domain of investigation that was a priori familiar yet removed from scholarly and professional practices.

"6 meters before Paris" was accompanied by singular encounters outside the photographic domain that would affirm Eustache Kossakowski in his choice of a predefined practice.<sup>11</sup> Through his service in several Parisian museums as a photographer of art works, and his associations with Anka Ptaszkowska's artistic activities, Eustache Kossakowski gained an intimate access to the projects of Daniel Buren and Raymond Hains; "radical" initiatives, situations and positions that ratified the photographic intention.

↳

<sup>7</sup> → "I was trying to understand what was going on... the chemistry... the developing. I put great effort into it and I made great progress. My photographs from this period have an almost abstract, exclusively aesthetic, quality. William Klein was my inspiration. I have all his photo albums. I tried out all his experimental techniques." (Gilles Caron.)

<sup>8</sup> → Some landmarks: Guy Debord, *La Société du spectacle*, 1967; Roland Barthes, *L'Empire des signes*, 1970, and Gérard Genette, *Figures II*, 1969.

<sup>9</sup> → "The work of art in the age of mechanical reproduction" (1931) still has a limited circulation. The first French translation dates to 1971.

<sup>10</sup> → By way of example, always in 1970, Jean-Claude Chamboredon and Luc Boltanski co-published "Vocation artistique et mépris de la technique photographique", in *Image et machine, coopération technique*, and "Art mécanique, art sauvage" and, in collaboration with Pierre Bourdieu, "Un art moyen".

<sup>11</sup> → "A. THE CALLING INTO QUESTION OF THE SUBJECT, that is to say the emergence of painting to the detriment of what it paints.

B. THE CALLING INTO QUESTION OF PERSPECTIVE, that is to say the emergence of, and compliance with, that same support upon which discourse itself is inscribed: the flattened surface." (Daniel Buren, "Repères", *VH 101*, spring 1971, p. 30.)



L'entreprise, à sa sortie, reçut un accueil bienveillant <sup>12</sup>. Néanmoins, la destinée de la série s'accomplit sous la forme, radicale et peu conventionnelle, d'une disparition énigmatique <sup>13</sup>.

Et si quelques années plus tard, il ne sera de démarche photographique qui ne fasse de l'inventaire, de la frontalité et de la neutralité les fondements de la recomposition artistique de la photographie <sup>14</sup>, « 6 mètres avant Paris », un des actes fondateurs de la reconstruction, demeurerait l'œuvre d'un promeneur solitaire.

Au-delà du travail de deuil (la nostalgie du pays et la remise en question d'un savoir-faire), l'expérience photographique de « 6 mètres avant Paris » relève de l'initiation. Les présupposés programmatiques font figure de garde-fous ; techniques de protection contre les dangers de la subjectivité et des dérives formelles. Le programme est un ensemble de dispositions et de rites qui ont peu à voir avec la sécheresse des définitions irrévocables. Le rite initiatique commande l'ambivalence de l'apprentissage et de l'abandon, la prise de possession de l'objet pour la connaissance de soi. L'exploration des confins de Paris mêlait indistinctement une promenade d'amoureux à la sujétion d'un corps organique pour leur fusion dans la surface sensible.

<sup>12</sup> → « Il a fallu un jour prolonger notre titre de séjour, ce qui n'a pas été facile. Nous avons pris rendez-vous avec Gérard Gassiot-Talabot que nous avons connu en Pologne, afin qu'il soutienne notre démarche. À la dernière minute, Eustache a pris avec lui ses photos des panneaux, pour montrer qu'il faisait quand même quelque chose. Ça s'est passé comme dans un conte de fée. Gassiot-Talabot après avoir regardé les photos, a pris le téléphone et a dit à François Mathey, le directeur du musée des Arts décoratifs : "J'ai devant moi quelque chose d'extraordinaire." Dans la même conversation, la date de l'exposition au musée a été fixée. Ce genre de situation était la spécialité d'Eustache. On disait qu'il lui arrivait chaque jour ce qui arrive aux autres une fois dans leur vie. L'exposition a eu lieu en 1972 avec un grand succès, grâce à l'engagement formidable de François Barré qui a trouvé les moyens de réaliser 159 tirages dans un magnifique atelier d'un ami photographe, Daniel Hadad. Il a imprimé l'affiche sur des cartes de Paris récupérées, a trouvé le sponsoring de Michelin. Bref, nous avons rencontré en lui le même état d'esprit aventurier que nous avions laissé derrière nous en Pologne. » (A. Ptazkowska, *op. cit.*, p. 17.)

<sup>13</sup> → De la série originale, il ne reste plus que deux tirages. L'ensemble de la série a été retiré, à partir des négatifs, en référence aux tirages restant, par le laboratoire du musée Nicéphore Niépce. « Il y a beaucoup d'imprévu dans l'opération de la gloire. » (Paul Valéry.)

<sup>14</sup> → Les références sont multiples : on citera Friedlander et son « American Monument » (1976), répertoire de plus de 200 monuments, l'œuvre des Becher, etc.

When Kossakowski's project was exhibited, it received a positive response. <sup>12</sup> Despite this, the series' destiny was fulfilled in a radical and unconventional way: through its enigmatic disappearance. <sup>13</sup>

And even if a few years later there was hardly a photographic process that did not make of inventory, the face-on shot, and neutrality the foundations of the artistic recomposition of photography, <sup>14</sup> "6 meters before Paris", one of the founding acts of reconstruction, would remain the work of a solitary walker.

Besides being a work of mourning (nostalgia for the homeland and the calling into question of technique), the photographic experience of "6 meters before Paris" is concerned with initiation. The programmed presuppositions serve as safeguards against the dangers of subjectivity and formalism. The programme is an ensemble of arrangements and rites which had little to do with the inflexibility of irrevocable definitions. The initiatory rite controls the ambivalence of the apprenticeship and of abandon, the taking possession of the object for the purpose of self-knowledge. The exploration of the Paris boundaries mixed indiscriminately a lovers' stroll with the constraint of an organic body in order to fuse them in the sensible surface.

<sup>12</sup> → "The day came when we needed to extend our residence permit. This proved to be complicated. We made an appointment with Gérard Gassiot-Talabot, whom we had met in Poland, to enlist his support. At the last minute, Eustache took along photographs of the signposts, to show that he had been making use of his time in Paris. It all happened like in a fairytale. As soon as he saw the photographs, Gassiot-Talabot spoke on the phone to François Mathey, Director of the Museum of Decorative Arts: "I am looking at something extraordinary." During that same exchange, the exhibition date was set. This sort of thing often happened to Eustache. We used to say that what happened to him every day would happen to others just once in their lifetimes. The exhibition, which took place in 1972, was a great success, thanks to the tremendous effort of François Barré who found the means to make prints from 159 negatives in the magnificent studio of his friend, the photographer Daniel Hadad. He printed the poster on reprocessed maps of Paris and attracted the sponsorship of Michelin. In short, we found in him the same spirit of adventure that we had left behind, in Poland." (A. Ptazkowska, *op. cit.*, p. 17.)

<sup>13</sup> → Only two prints survive from the original series. The entirety of the series was reprinted from negatives by referring to the remaining prints in the laboratory of the Nicéphore Niépce Museum. "The ways of glory are hard to predict." (Paul Valéry.)

<sup>14</sup> → Many references can be given: we cite here Friedlander and his "American Monument" (1976), an inventory of more than 200 monuments, the work by the Bechers, etc.

Dans la construction de cette géographie personnelle s'agrégeaient une carte du tendre et un entrelacs documentaire sur les choses et les êtres. On voit quelquefois circuler dans cette série, qui n'est pas réductible à la simple addition de vues indifférentes, comme la découverte de thèmes personnels. « 6 mètres avant Paris » dévoilait, mettait à nu un entre-deux artistique et biographique. En s'intéressant uniquement au système vivant, auquel toute action, fait et objet se rapportent, Eustache Kossakowski approchait de très près, consignait et signalait la modification du Paris populaire. Du moment historique, quand la frontière recula lorsque les fortifs de Doisneau furent irrémédiablement rasées, aux signes les plus visibles – la construction du périphérique, l'émergence du parc des Princes –, la ville rongea la banlieue rouge. Eustache Kossakowski oppose toujours dans sa combinatoire du construit et du fortuit quelques traces de résistance à cet envahissement du moderne, dont il peint l'inexorable puissance. Tous les processus dynamiques, matériels sont des moments, membres ou organes d'un corps vivant, donc contradictoires. Des graffitis, réminiscences de Mai 68, des marchés de tissus, des émigrés errant dans la zone, des automobiles enchevêtrées, etc., menacent la volonté d'ordre. Eustache Kossakowski ne boudait pas son plaisir de l'injure faite au bon goût et à la pertinence.

La description d'une totalité organique, dynamique, qui relie tous les phénomènes en dépit de leur apparente diversité, a pris la valeur du drame. Loin d'une illustration boursouflée et banale, « 6 mètres avant Paris » ébranlait, et ébranle encore, le médiocre. Une mécanique irréprochable, le refus de la couleur, la confusion portrait-paysage, etc., instituent un sentiment confus d'antipathie et de sympathie... « Mais la vérité et la vie sont désordre ; les filiations et les parentés qui ne sont pas surprenantes ne sont pas réelles... » <sup>15</sup>. L'intemporalité du symbolique et l'austérité du processus se retirent au profit d'une écriture descriptive relatant l'expérience unique et candide du monde social et intime.

In the charting of this personal geography, a map of the heart and a documentary interlacing of things and beings came together. There are times, when circulating in this series, irreducible to the simple accumulation of indifferent shots, we see something of a discovery of personal themes. "6 meters before Paris" unveiled and exposed the artistic and the biographical inlay. Through his unique concern with the living system, in which every action, event and object are related, Eustache Kossakowski honed in very closely, consigned and signalled the transformation of popular, working-class Paris. From the historic moment when the frontier receded as Doisneau's fortifications were irreparably destroyed, to the most visible signs—the construction of the ring road, the emergence of the parc des Princes stadium—, the city gnawed away at the 'red suburb'. In his combination of the constructed and the fortuitous, Eustache Kossakowski always opposed certain traces of resistance with this invasion of the modern, the inexorable power of which he depicts. All dynamic material processes are moments, members or organs of a living body, thus contradictory. Graffiti reminiscent of May 68, fabric markets, emigrants wandering into the slum, smashed cars, all menace the will for order. Eustache Kossakowski did not deny himself the pleasure of affronting good taste and appropriate conduct.

The description of a dynamic organic totality, which connects all phenomena despite their apparent diversity, took on the value of a drama. Far from a bombastic and hackneyed illustration, "6 meters before Paris" challenged, and still challenges, the mediocre. An irreproachable mechanism, the denial of colour, the confusion of portrait and landscape generate a confused feeling of antipathy and sympathy... "But truth and life are disorder; filiations and relations that are not surprising are not real...". <sup>15</sup> The timelessness of the symbolic and the austerity of the process recede to make way for a descriptive writing that recounts the singular and candid experience of the social and intimate world.

### Third tableau

The proper place for the parts, each gently stroked into place by its hue...

"Saint Eustache is the only martyr represented in the nave. The lower register of the stained-glass window represents the conversion of Placidus, a general in the army of the emperor Trajan, renowned for his benefactions. During a hunt, he set off in pursuit of a large stag, accompanied by his officers and grooms. It is then that he saw in the animal's antlers an apparition of Christ on the Cross who exhorted him to baptize, which he did, adopting the name Eustache. Like Job before him, God put his saintliness to the test through many trials". <sup>16</sup>

<sup>15</sup> → Paul Valéry, *Variété II*, NRF, Gallimard, 1929, p. 78.

<sup>16</sup> → Jean-Claude Lattès (ed.) *Lumières de Chartres*, 1989, p. 197. We will draw from this episode the additional significance of a happy coincidence and rather less that of a definitive metaphor on the torment and sufferings that condition saintliness and recognition.

<sup>15</sup> → Paul Valéry, *Variété II*, NRF, Gallimard, 1929, p. 78.

### 3<sup>E</sup> TABLEAU

#### LA JUSTE PLACE DES PARTIES AVEC LA CARESSE DES COLORIS...

« Saint Eustache est le seul martyr représenté dans la nef. Le bas de la verrière raconte la conversion de Placide, général de l’armée de l’empereur Trajan, renommé pour ses bienfaits. Au cours d’une chasse, accompagné de ses officiers et de ses piqueurs, il part à la poursuite d’un grand cerf. Il voit alors apparaître dans les bois de l’animal l’image du Christ en croix qui l’exhorte au baptême, ce qu’il fait, prenant le nom d’Eustache. Comme Job autrefois, de nombreuses souffrances lui sont envoyées par Dieu pour éprouver sa sainteté. » **16**

Comment dire simplement la photographie sans emphase ? Puisque les faits sociaux et le monde réel s’avèrent si lourds, où donc chercher la lumière, la seule réalité photographiable ? À Chartres, une hypothétique commande d’un éditeur comme justification, Eustache Kossakowski découvert, seul face aux vitraux, un entrelacs complexe de couleurs, de matières changeantes, d’apparitions fugitives. Durant deux ans, il pista les rais dès l’aurore, leur progression faite de suites de parcours lumineux et chamarrés, effets et conclusions éphémères de projections photoniques au travers du verre coloré **17**.

La série des « Lumières de Chartres » ordonne la suite logique d’un opus qui s’est construit auparavant dans une chambre de bonne à Paris **18** ou dans un bordel antique à Pompéi, instruisant une systématique de l’incontrôlable. Elle procède d’une démarche empirique, quand l’acceptation critique de phénomènes, le relevé des faits conduit à admettre et à restituer des fragments de l’ordre universel. La fascination pour de tels spectacles est à la portée de tous **19**. Et pourtant, pour rendre compte de ce théâtre lumineux, la capture de ces événements relevait de rituels de préhension qu’un chasseur à l’affût n’aurait pas reniés. « Tournant le dos aux vitraux » **20**, Eustache Kossakowski épiait les traces sur le sol, guettait les empreintes sur les colonnades, observant chaque élément d’architecture modifié par les bombardements de lumière. La description minutieuse des faits lumineux et colorés, de leur transformation et de leur fabrication dévoilait par le recours à la séquence, l’essence même de la projection, et divulguait des fragments de l’énigme. **21**

**16** → *Lumières de Chartres*, éd. Jean-Claude Lattés, 1989, p. 197. On ne tirera de cet épisode d’autre signification qu’un hasard heureux et moins encore une métaphore définitive sur les affres et les multiples souffrances conditionnant la sainteté et la reconnaissance.

**17** → Le travail achevé, « Il entreprit de détruire une grande partie de ses photos, n’en gardant que cinq cents. » (*Lumières de Chartres*, éd. Jean-Claude Lattés, 1989).

**18** → « Lumière dans le couloir des chambres de bonne » (1984) variations de la lumière dans une chambre.

**19** → Il y a dans « Chartres » cette naïveté et ce culot que l’on retrouvera lorsque Godard filme un coucher de soleil dans *Je vous salue Marie*.

**20** → Selon la belle expression de Wioleta Miskiewicz.

#### Third tableau

The proper place for the parts, each gently stroked into place by its hue...

“Saint Eustache is the only martyr represented in the nave. The lower register of the stained-glass window represents the conversion of Placidus, a general in the army of the emperor Trajan, renowned for his benefactions. During a hunt, he set off in pursuit of a large stag, accompanied by his officers and grooms. It is then that he saw in the animal’s antlers an apparition of Christ on the Cross who exhorted him to baptize, which he did, adopting the name Eustache. Like Job before him, God put his saintliness to the test through many trials”. **16**

How is it possible to simply say ‘photography’ without any emphasis? Since social conditions and the real have shown themselves to be so laden, where should one search for light, the only reality that can be photographed? At Chartres, spurred on by the justification of a hypothetical editorial commission, Eustache Kossakowski discovered, alone before the stained glass windows, a complex interlacing of colours, changeable materials, and fugitive apparitions. Over two years, he tracked the progression of the sun’s rays from daybreak through a succession of luminous and richly coloured courses; the effects and ephemeral results of the projection of photons through coloured glass. **17**

The series “Lights of Chartres” orders the logical sequence of an opus, constructed beforehand in a maid’s room in the 18<sup>th</sup> district of Paris **18** and in an ancient brothel in Pompeii, introducing a systematic of the uncontrollable. It originated in an empirical approach whereby the critical acceptance of phenomena and the listing of events led to the admission and restitution of the fragments of the universal order. The fascination for such spectacles is within everyone’s reach. **19** Yet in order to give an account of this luminous theatre, the capture of these events was derived from rituals of prehension not unlike those of a hunter in pursuit of his prey. “Turning his back on the stained glass windows” **20**, Eustache Kossakowski closely watched for traces of light on the ground; he looked out for its impressions on the columns; he observed each architectural feature, modified by the movement of the light. The minute description of the luminous and coloured events, of their transformation and making, was unveiled through the recourse to sequence, the very essence of projection, and it divulged fragments of the enigma. **21**

**16** → Jean-Claude Lattés (ed.) *Lumières de Chartres*, 1989, p. 197. We will draw from this episode the additional significance of a happy coincidence and rather less that of a definitive metaphor on the torment and sufferings that condition saintliness and recognition.

**17** → The work completed, “He set about destroying many of his photographs, only saving five hundred of these.” (Jean-Claude Lattés (ed.) *Lumières de Chartres*, 1989).

**18** → “Light in the corridor of the maids’ rooms” (1984) on variations of light in a room.

**19** → The work in Chartres is characterized by an innocence and a daring that is found again when Godard filmed a sunset in his film ‘Hail Mary’.

**20** → To quote Wioleta Miskiewicz’s beautifully apt phrase.

Sous l’effet des projections – la vie des saints réduite à de simples taches de couleur, lorsque les ombres et les lumières mouvantes ignorent la théâtralisation du religieux et la narration liturgique – Eustache Kossakowski suivait une voie qui n’empruntait rien au savoir. Le hasard de la tache, le recouvrement accidentel, la simple poursuite de phénomènes éphémères, encore moins un quelconque émerveillement naïf devant la richesse de la « palette », toutes visions primitivistes d’une photographie sensualiste, ne retenaient pas l’attention d’Eustache Kossakowski. Chartres est une mine. Dans l’incertitude du parcours, la lumière qui ne possède aucune vertu colorée, transmute le rayon en veine de lumière. Le bleu inaltérable, celui qui fait la réputation de Chartres depuis le XII<sup>e</sup> siècle, transparent et lumineux, et le rouge virant à l’orangé et au violacé ne disent plus la transfiguration mais la métamorphose. La spatialisation de la lumière va bien au-delà de la simple accentuation de la forme de l’objet architectural, de son traitement en volume ou bien même de sa texture. Les tons opposés, éclatants, fusionnent dans une monochromie ordonnant le détail dans le tout : « La juste place des parties avec la caresse des coloris », dont parlait saint Augustin. **22**

La couleur surgit du sol. Elle suinte le long des colonnades. Multiplicité des origines, inversion permanente des sources, là se trouve la découverte définitive qui réside dans l’identité substantielle entre le terme et la voie **21**.

Le photographe à Chartres s’est confondu avec le mystique ; partageant un même point de vue et renonçant à considérer le monde, avec la volonté de s’en détacher. Le signe qu’il poursuivit sans cesse, cette figure ronde propulsée sur la pierre, objet du mysticisme néoplatonicien, amplifiait sa charge symbolique en rejetant ses marques narratives. Rien ne pouvait et ne devait distraire de l’ouvrage à bâtir ; à savoir, représenter au moyen de séquences intégrales un itinéraire spirituel. La production d’intervalles, dont le livre ne rendit compte qu’imparfaitement, est une suite d’ordres, de trajectoires reconstituées qui sont autant de moments et de conditions à l’élévation **22**.

**21** → Dans *La Divine Comédie*, saint Pierre Damien est élevé par le double effet de la Lumière divine et de sa propre vision (Le Paradis, XXI, 84-85).

**22** → « Quiconque s’élève sera abaissé, et qui s’abaisse sera élevé. » (Matthieu, 23-12.)

Under the effect of projections – whereby the lives of the saints were reduced to simple patches of colour since the moving shadows and lights ignore the theateralization of the religious and liturgical narrative – Eustache Kossakowski followed a path which borrowed nothing from knowledge. The randomness of colour, the accident of recovery, the simple pursuit of ephemeral phenomena, even a naïve marvelling before the richness of the “palette”: none of these primitivist visions of sensualist photography held Eustache Kossakowski’s attention. **22**

Chartres is a goldmine of light. In the uncertainty of the itinerary, the light that possesses no coloured property, transmutes rays into shafts of light. The immutable blue, transparent and luminous, that has made Chartres renowned since the twelfth century, and the red with its orange and purple hues no longer signify transformation but metamorphosis. The spatialization of light exceeds the simple accentuation of the form, the volume or even the texture of the architectural object. The brilliant, contrasting tones fuse into a monochrome that makes it cohere as a whole. “The proper place for the parts, each gently stroked into place by its hue” that Saint Augustine spoke of. **21**

The colour emanates from the cathedral floor. It flows over the length of the colonnades. Multiplicity of origins, permanent inversion of sources: in these can be found the definitive discovery that lies in the substantial identity between the end and the path taken. **21**

In Chartres, the photographer merged with the mystical by sharing the same viewpoint and renouncing the world from which he had the will to detach himself. The sign that he relentlessly pursued, this round figure propulsed along the surface, the object of Neoplatonic mysticism, amplified its symbolic charge by rejecting its narrative traces. Nothing could or should have distracted him from the construction of the work; from the work of knowing, representing a spiritual itinerary by means of integrated sequences. The production of intervals, that the book could only imperfectly convey, is a series of orders, of reconstituted trajectories that are as many moments and conditions towards elevation. **22**

**21** → In the *Divine Comedy*, Peter Damien is uplifted by the twofold effect of the divine Light and his own vision (Paradise XXI, 84-85).

**22** → “And whosoever shall exalt himself shall be abased; and he that shall humble himself shall be exalted.” (Matthew 23:12).

Sisyphé a endossé la tunique du photographe. À la recherche d'un degré inégalé dans l'humilité <sup>23</sup>, de « 6 mètres avant Paris », dont la finalité dévoilait l'inanité du monument photographique, l'impossible intégrale, à la dérision des « Apôtres » mis à nu, de dos, la conscience de l'impuissance resurgit invariablement. L'art mécanique se présente dérisoire face aux choses qui nous sont données et dont on ne peut que partiellement rendre compte. Le travail humain, la *techné* médiatrice – l'appareil photographique – ne vaut que pour son œuvre de commentaire. Peintres-verriers, architectes, ouvriers et photographes captent, se font l'écho et les interprètes des phénomènes. Ce savoir particulier et le degré de maîtrise acquis ne se justifient que dans la qualité de l'exposé. <sup>24</sup>

« Mais presque tous les objets que l'homme a créés sont des serviteurs. » (A. Malraux <sup>24</sup>.)

#### François Cheval

Conservateur en chef du musée Nicéphore Niépce /// Chief Curator

Sisyphus has donned the photographer's mantle. In search of an unequalled degree of humility, <sup>23</sup> the awareness of powerlessness invariably returns: from "6 meters before Paris", the finality of which exposed the futility of the photographic monument, the impossible attainment of the complete series, to the derision of the "Apostles" who were revealed from behind by the photographic lens. Mechanical art appears pathetic before things that are given and of which we can only give a partial account. The work of humans, the technical medium – the photographic camera – is only worthy as a commentary. Painters in glass, architects, workers and photographers echo and interpret phenomena. This particular type of knowledge and the degree of mastery acquired can only be justified in the quality of the exhibition. <sup>24</sup>

"But virtually all the objects created by man are servants." (A. Malraux). <sup>24</sup>

<sup>23</sup> → « Aussi, frères, si nous voulons atteindre le sommet de la suprême humilité et si nous voulons parvenir rapidement à cette élévation céleste, à laquelle on monte par l'humilité de la vie présente, il nous faut, pour la montée de nos actes, dresser cette échelle qui apparut en songe à Jacob, et sur laquelle il voyait des anges descendre et monter. Cette descente et cette montée n'ont assurément pas d'autre signification, selon nous, sinon que l'élévation fait descendre et l'humilité monter ». (*La Règle de saint Benoît*, t. 1, introduction, traduction et notes par A. de Vogüé, texte établi et présenté par Jean Neufville, chap. VII, Paris, éditions du Cerf, 1971, SC 181, p. 473-475.)

<sup>24</sup> → *L'intemporel*, NRF, Gallimard, 1976, p. 127.

<sup>23</sup> → "Also, my brothers, if we wish to reach the summit of supreme humility and to quickly attain this celestial elevation, which we mount on the strength of humility in this life, we must, for the ascent of our acts, raise the ladder that appeared to Jacob in a dream on which angels ascended and descended. This descent and ascent must, we believe, signify that loftiness leads to descent while humility leads to attaining the summit." (*The Rule of Saint Benedict*, vol. 1, prefaced, translated and annotated by A. de Vogüé; text established and presented by Jean Neufville, chap. VII, Paris: *Éditions du Cerf*, 1971, SC 181, p. 473-475.)

<sup>24</sup> → *L'intemporel*, NRF, Gallimard, 1976, p. 127.

La série « 6 MÈTRES AVANT PARIS » a été réalisée durant le printemps de l'année 1971. Eustache Kossakowski a alors choisi de tourner la page sur son existence passée. Son exil lui fait connaître l'anonymat et les difficultés matérielles, mais lui offre un sentiment inédit de liberté. Il trouve un travail de casseur chez un ferrailleur et découvre la banlieue et sa Petite Ceinture. Son regard est attiré par les écriteaux indiquant la limite administrative de Paris. Il décide de photographier, selon une procédure « objective », toutes les pancartes de tôle et de ciment portant le nom de la capitale. L'ensemble des images va constituer un reportage sur Paris, dont l'objectivité repose sur la distance identique adoptée à l'égard de chaque écriteau, la neutralité générée par la prise de vue frontale et le caractère unique de celle-ci. Le protocole rédigé par A. Ptazkowska précise que par cette démarche la photographie retourne à « ses sources en enregistrant une réalité physique au lieu de révéler l'individualité de son auteur ». Mais l'élaboration de la série marque aussi une véritable mise en abyme de l'activité du photoreporter, doublée d'une réflexion sur la pratique photographique. En suivant une règle établie avant la réalisation des images, le photographe signale que son intervention porte davantage sur le moment de la conception de la série que sur celui de l'exécution des prises de vues. Ce déplacement du rôle du photographe se confirme également au cours du travail en laboratoire. En réalité, E. Kossakowski n'a pas toujours pu, à cause d'impératifs propres aux sites, se placer à une distance de six mètres devant chaque panneau. C'est donc au moment de l'agrandissement des clichés, qu'il pallie ces variations ; il découpe un patron reprenant leur forme en T, qu'il prend soin de positionner, lors du réglage de l'agrandisseur, au milieu des épreuves. Il recadre ainsi les images initialement carrées prises au Rolleiflex et les tire au format 50 x 60 en gardant au centre de l'image l'inscription « Paris ».

Grâce à Gérard Gassiot-Talabot, vice-président des critiques d'art français, dont il avait sollicité l'aide lorsque son visa arrivait à terme, il rencontre François Mathey, le conservateur en chef du musée des Arts décoratifs. En voyant les premières prises de vues, celui-ci et son adjoint, François Barré, proposent au photographe de présenter l'ensemble final, l'automne suivant.

La critique française est vivement intriguée par cette série de photographies. Forte de son succès, l'exposition devient itinérante. Elle est montrée dans des lieux consacrés à la création artistique contemporaine reconnus : Moderna Museet à Stockholm (1972) ; Galeria Altro à Rome et Casa di Mantegna à Mantoue (1975) ; Galleria d'arte moderna à Bologne, puis, pour la dernière fois dans son intégralité, à Brest (1976). En 1977, seules quatre photos de la série seront exposées dans le cadre de l'exposition « Archéologie de la ville » au Centre Pompidou, où les cent cinquante-neuf images, mises en dépôt, ont disparu.

Malgré les aléas que connaurent les tirages originaux, la première œuvre originale qu'Eustache Kossakowski réalisa, le fit connaître en France et lui permit d'y vivre durant le reste de son existence. /// This series "6 meters before Paris" was created during the spring of 1971. At the time, Eustache Kossakowski had decided to turn a page on his past life. Exile brought anonymity and material hardship but it also offered him a new-found sense of freedom. He found work as a dealer for a scrap merchant and, in so doing, discovered the suburbs and the inner circle line of Paris. His gaze was drawn to the signposts indicating the administrative boundaries of Paris. He decided to photograph all the sheet metal and cement signs bearing the capital's name by applying an 'objective' procedure. The ensemble of images would constitute a reportage on Paris. Its objectivity would depend on the maintenance of an identical distance from each sign, the neutrality generated by the face-on shot, and the unique character of this type of shot. The protocol drawn up by A. Ptazkowska specified that this procedure would return photography to "its origins by registering a physical reality instead of revealing the individuality of the author". But the development of this series also marks a genuine *mise en abyme* of the photojournalist's activity, doubling as a contemplation on the practice of photography. By following rules established before the shots were taken, the photographer signals that his intervention has greater bearing on the moment of the conception of the series, than on the moment of the execution of the shots. This displacement of the photographer's role is also confirmed during the course of the laboratory work. In reality, conditions on location did not always allow E. Kossakowski to place himself at a distance of six meters before each sign. So he compensated for these variations during the enlargement of the negatives: he cut out a mask taking up the signs' T-shaped outline, which he carefully positioned in the centre of the negatives during the adjustment of the enlarger. He thus re-cropped the originally square images taken with his Rolleiflex and printed them in a format measuring 50x60 cm, keeping the inscription "Paris" at their centre. Thanks to Gérard Gassiot-Talabot, Vice-President of the French art critics, whom he approached for help when his visa was about to expire, he met François Mathey, Chief Conservator of the Museum of Decorative Arts. Upon seeing the series' first photographs, Mathey and his deputy, François Barré, proposed that he exhibit the completed series in the following autumn.

French critics were greatly intrigued by this series of photographs. On the strength of its success, the exhibition travelled to acclaimed contemporary art venues: Moderna Museet in Stockholm (1972); Galeria Altro in Rome and Casa di Mantegna in Mantua (1975); Galleria d'arte moderna in Bologna, and finally, for the last time in its entirety, in Brest (1976). In 1977, only four photographs from the series were shown at the exhibition "Archaeology of the city" at the Centre Pompidou, where the series' one hundred and fifty-nine images are stored away, out of sight.

Despite the mixed fortunes of these original prints, the first original œuvre that Kossakowski produced made him known in France and enabled him to live on in this country for the rest of his life.



## EUSTACHE KOSSAKOWSKI À LA RECHERCHE DE LA LUMIÈRE

Pour lui, c'est une évidence. La lumière est l'unique matériau. Écrire avec la lumière, écrire la lumière est la tâche privilégiée du photographe. Derrière la banalité étymologique de cette observation se cache pourtant une vérité en mouvement. Dans ses conversations, malgré sa pudeur, malgré sa réserve ou la prudence qu'il avait devant la théorie, cela ressortait avec netteté.

Ce qui frappait, c'était avant tout son élégance, sa timidité et une profonde réserve, masquée par une forte présence au monde. En arrivant en France, Eustache s'arrête 6 mètres avant Paris. Il regarde les choses avec considération. C'est qu'il est préoccupé d'un point de vue qui serait sidéral, d'un regard absolu. Il s'arrête avant Paris, dans une attitude de courtoisie. Il attend une invitation à entrer. Sa politesse n'est pas surannée, car il savait être plus que direct, mais il ne voulait pas forcer les choses, surtout devant Paris. Cette invitation qu'il attendait, au début il ne la reçut que des humbles. Eux, on ne les force pas. Eustache a vraiment connu Paris, le Paris des humbles, des enfants, le Paris des détails apparemment insignifiants dont lui seul savait détecter la richesse. À partir de là, il pouvait aller à l'essentiel et voir les choses hors perspective, comme son exigence d'architecte le lui suggérerait. Cela s'appelle l'apophase. C'est une approche *in-taglio*. Le vide est le lieu des énergies. Il scrute alors le regard des artistes, il est aux côtés de Tadeusz Kantor ou de Stażewski, il photographie aussi l'œuvre de Man Ray, de Le Corbusier ou de Malevitch. Chaque fois, son regard déplace l'objet, renverse la perspective. Il photographie de dos les apôtres à Saint-Pierre de Rome. Déjà dans son livre sur Le Corbusier, nous avions été tout heureux de mettre en couverture une sculpture dont le dos de l'ouvrage présentait l'autre face. Mais pour les apôtres, ce n'est pas un artifice. Il se disait séduit par les sculptures abstraites que constituaient ces masses de pierre vues de dos. En réalité, cela allait plus loin. Ce regard sur les apôtres, c'est encore une fois le regard absolu. Eustache a voulu voir les apôtres non pas comme les voit l'humanité rachetée, mais comme les voit Celui qui les envoie en mission. À partir de cet envoi, les apôtres partent sur le grand chemin du témoignage. Témoigner, n'est-ce pas aussi attester ce qui a été vu ? Le mode du témoignage est aussi celui de l'art. Ce départ des apôtres rassemble toute l'aventure artistique. Eustache voit cela aussi. Un tel renversement est caractéristique de son regard. Il voit le sens ou la beauté là où ils sont cachés. Il a faim de vérité et d'évidence. Il s'arrête devant les éléments les plus ténus et son regard renverse l'évaluation usuelle. Il ne se donne même pas la peine d'expliquer, il observe et note. De temps en temps une remarque brève lui échappe. ➔

À Chartres, son objectif initie une perspective inversée, il considère la rencontre des rayons lumineux avec la pierre des murs de la cathédrale. Il s'attache à la lumière éclairant les choses et les visages, ces choses qu'il sait observer et dont son objectif capte la trace, ces visages dont il décèle à l'instant la beauté intérieure qu'il fixe avec gourmandise. Il contemple la lumière éclairant et révélant les œuvres des hommes, comme à Pompéi où il abstrait les peintures murales et les architectures antiques de la glaciation du temps. Il montre que tout continue malgré les apparences, puisque demeure la rencontre des ruines avec la marche des rayons lumineux. L'avant-garde naît au moment où une pensée créatrice s'écarte de la démarche habituelle. Dès ce moment, l'artiste part pour l'exploration des horizons du possible. Il est là où on ne l'attend pas. L'institution ou le marché n'en attendent rien, ou plutôt si : le pire, car en se mettant en marge de la réalité, à l'écart de l'ordre établi et de sa cohérence, l'artiste vrai part en guerre contre lui. Le photographe ne se contente pas du simple enregistrement de la réalité telle qu'elle veut bien se présenter à nous dans le désordre des circonstances mais bien au contraire s'attache à débusquer ce qui fait sens dans l'aventure des hommes et dans le drame du déroulement temporel. Il existe une photographie de recherche, une photographie exploratoire. Les grands maîtres sont ceux qui nous ont donné à voir le basculement des fantômes du passé et le dévoilement du vrai. Mais ces maîtres sont-ils des photographes ? Sont-ils photographes ces Man Ray, Rodtchenko, Moholy-Nagy, Hausmann, qui ont pratiqué une exploration méthodique des aspects du monde tels qu'ils étaient aptes à se projeter sur le papier sensible. Le double mimétique qu'est l'image devient alors projet, car mon regard sur le monde est une quête du sens. Et c'est là que tout se joue, car ces utopistes aux côtés desquels il faut ranger Eustache Kossakowski ne sont pas plus photographes que peintres ou architectes. Ils sont unis par cette exigence de la projection en tant que projet. ■ Alors s'éclaire cette méthode bizarre de l'avant-garde photographique constituée d'actes déroutants : travail sur le ténu, le hasardeux, l'occasion, l'inattendu, les perturbations de l'ordre établi, l'enthousiasme pour des univers nouveaux que notre connaissance n'avait pu pénétrer. Et d'emblée la stupeur nous prend, hommes de notre siècle, car là où nous attendions sophistication, suréquipement technique, nous n'avons que simplicité, artisanat, économie des moyens. C'est dans le cadre de la sortie des conventions, du refus de la richesse et de la gloire, dans une extrême pauvreté matérielle et un isolement héroïque que se fait l'invention du sens. Eustache Kossakowski a eu sa part de ces renoncements et de la solitude qu'ils entraînent. Il a eu sa part de souffrance. Il a eu aussi les contreparties. Car cette pauvreté est un signe. Le produit n'est qu'un support. L'essentiel est ailleurs. Eustache donnait peu à voir parmi tout ce qu'il considérait. Il pointait les expériences et ces expériences étaient une direction du regard. L'œil spirituel n'est pas une greffe, c'est une conversion. ■

#### Eustache Kossakowski in search of light

For him, it is an obvious fact. Light is the unique material. To write with light and in light is the privileged task of the photographer. Yet beneath the etymological banality of this observation is concealed a constantly evolving truth. In conversations with Kossakowski, this stood out clearly in spite of his modesty, his reserve, the caution he displayed before theory. ■ What was striking, above all, was his elegance, his shyness and a profound reserve hidden behind a powerful presence in the world. Upon arriving in France, Eustache halted 6 meters before Paris. He contemplated things carefully. This is because he was concerned with a sidereal viewpoint, an absolute gaze. He stopped before Paris in an attitude of courtesy. He waited for an invitation to enter. His politeness was not old fashioned, after all he knew how to be more than direct, but he did not want to force things, especially before Paris. At the start he only received the invitation that he was awaiting from humble people; those who cannot be forced. Eustache really got to know the Paris of the little people, of children, of apparently insignificant details the richness of which only he could discern. From there on, he was able to grasp the essence and to see things out of perspective, as his architectural vocation suggested to him. This is known as an apophysis. It is an intaglio approach. The void is the space of energies. He then scrutinized the gaze of artists; he was by the side of Kantor and Stażewski; he also photographed the work of Man Ray, Le Corbusier and Malevitch. Each time, his gaze displaced the object and reversed the perspective. He photographed from behind the apostles at Saint Peter's in Rome. Already, for his book on Le Corbusier, we had the great pleasure to put on the cover a sculpture the other side of which featured on the back of the book. But in the case of the apostles, this is not an artifice. Eustache claimed to have been seduced by the abstract sculptures that these blocks of stone constituted when seen from behind. In actual fact, it was more than that. This gaze upon the apostles is, once more, the absolute gaze. Eustache wished to consider the apostles not as they are perceived by redeemed humanity, but rather as they were seen by Him who sent them on their mission and so on the great path of revelation. Does testifying not also entail witnessing what has been seen? The mode of testimony is also that of art. The apostles' departure encompasses the entire artistic adventure. Eustache sees that too. Such a reversal is characteristic of his gaze. He sees meaning or beauty where they are hidden. He is avid for truth and evidence. He stops before the most subtle

Comme tous les grands photographes, Eustache s'est beaucoup préoccupé du rapport du blanc au noir. Dans la peinture chinoise, le noir est considéré comme recelant l'ensemble des couleurs. La photographie agit par son caractère rigoureux, presque axiomatique. La lumière axiomatisée est d'abord blanc et noir. Ensuite l'on peut réfléchir sur les couleurs. Eustache Kossakowski le fait de manière très imprévisible pour son époque. Il abandonne le symbole pour le signe ; c'est ce qui le conduit à ses découvertes de Chartres. Le passage du symbolique à l'iconique se fait dans le vitrail, représentation canonique de la sainteté. Le passage de l'iconique au signe se fait dans les projections lumineuses qui fleurissent sur l'architecture. Cette contre-composition est en même temps la manifestation de la double rencontre entre la lumière blanche et la matière qui l'accueille. Passant à travers le vitrail, la lumière devient « signe céleste » dirait le mathématicien et philosophe russe Pavel Florensky. S'épanouissant sur le mur de la cathédrale, elle crée une architecture immatérielle, transfigurant la pesanteur de la pierre, lui superposant une autre cathédrale, faite de lumière. La pudeur, la retenue d'Eustache le conduisent à abandonner la pierre pour l'immatériel et l'essence pour l'énergie, retrouvant ainsi l'inspiration d'un saint Grégoire Palamas. ■ Il faut rappeler que l'invention de la photographie remonte bien au-delà de Nicéphore Niépce. Sept siècles auparavant. On la doit à un obscur higoumène du monastère du Buisson-Ardent, saint Philothée le Sinaïte. Philothée témoigne de l'impression lumineuse du visage du Sauveur qui s'imprime dans l'âme lorsque le cœur est pur. En grec, cela se dit *phôte-inographeïstai*. Cette lumière, c'est l'énergie divine manifestée à l'homme. Bien sûr, là où il est parti maintenant, notre cher Eustache n'a pas emporté son objectif, qui n'avait d'ailleurs rien d'objectif. Mais il a emporté son cœur, son grand cœur. Et ce cœur, ce cœur immense, il est assez vaste pour accueillir le Visage des visages, pour graver la grande Lumière, pour la photographie absolue. Un autre travail a commencé pour lui maintenant, dans ce maintenant qui n'appartient plus au temps. ■

Philippe Sers

elements and his gaze reverses the usual evaluation. He does not even bother to explain, rather he observes and records. From time to time, a brief remark escapes him. At Chartres, his lens initiates an inverse perspective: he contemplates the encounter of the luminous rays with the stone of the cathedral walls. He focuses on the light that illuminates objects and faces: those objects that he knows and whose trace is captured by his lens; those faces in which he discerns interior beauty as soon as he fixes upon them avidly. He contemplates the light that illuminates and reveals the works of man, as in Pompeii where he abstracts the mural paintings and antique architecture from the glaciation of time. He shows that everything continues despite appearances, since the encounter of the ruins with the progress of the luminous rays remains. ■ The avant-garde is born at the moment when a creative thought departs from the usual way of thinking. From that moment on, the artist embarks on the exploration of the horizons of the possible. This is found where it is least expected. The establishment and the market expect nothing to come of it—rather they expect the worst because, by placing himself on the margin of reality, at a distance from the established order and its coherence, the true artist engages in a struggle against himself. The photographer does not content himself with the simple recording of reality, as it presents itself to us in the disorder of circumstances but, on the contrary, he commits himself to revealing the sense in man's adventure and in the drama of the temporal unfolding. There exists, then, a photography of research and of exploration. It is the great masters who have enabled us to see the toppling of the ghosts of the past and the disclosure of the truth. But are these masters photographers? Are Man Ray, Rodtchenko, Moholy-Nagy and Hausmann photographers? They who practiced a methodical exploration of such aspects of the world as could be projected on bromide paper. The twofold mimetism that is the image, then, becomes a project because our gaze upon the world is a quest for meaning. It is there that everything is played out because these Utopians, in whose ranks Eustache Kossakowski must be placed, are no more photographers than they are painters or architects. They are united by this demand of the projection as project. Thus this odd method of the photographic avant-garde, constituted of disconcerting acts, comes to light: working on the subtle, the hazardous, the opportune, the unexpected, the disruptions of the established order, the enthusiasm for new universes that our knowledge could not penetrate. And straight away, we, children on our century, are astonished because, where we were expecting sophistication and an excess of technical means, we have but simplicity, craftsmanship and an economy of resources. It is in the setting of the departure from conventions, the refusal of wealth and glory, extreme material poverty and a heroic isolation that meaning is invented. Eustache Kossakowski had his part in these renuncements and in the solitude that they entail. He had his share of suffering but he also had compensations. Because this poverty is a sign. The work is but a medium. The essential is elsewhere. Eustache gave away only a fraction of his thoughts. He trained his experiences and these experiences were the direction of his gaze. The spiritual eye is not a graft, it is a conversion. ■

Like all great photographers, Eustache was much pre-occupied by the relationship of white to black. In Chinese painting, black is considered to contain all colors. Photography works through its rigorous, almost axiomatic, character. The “axiomatized” light is, in the first place, black and white. After that, we can reflect on colors. Eustache Kossakowski accomplished this in a most uncharacteristic manner for his time. He abandoned the symbol for the sign, which led him to his discoveries at Chartres. The transition from the symbolic to the iconic emerged in stained glass, the canonical representation of sanctity. The passage from the iconic to the sign is realized in the luminous projections that blossom on the architecture. This counter-composition is the manifestation of the twofold encounter between white light and the material that receives it. Filtering through the stained glass, the light becomes, in the words of the Russian mathematician and philosopher Pavel Florensky, a “celestial sign”. In spreading across the walls, these rays of light create an immaterial architecture, transfiguring the solidity of the stone by superimposing on it another cathedral made of light. Eustache’s modesty and reserve led him to abandon stone for the immaterial and essence for energy, thus regaining the inspiration of Saint Gregorios Palamas. ■■■ It should be recalled that the invention of photography predates by far Nicéphore Niépce. It is attributed seven centuries earlier to an obscure abbot from the monastery of the Burning Bush, Saint Philotheos of Sinai. Philotheos testified to the luminous impression of the Savior’s face which imprints itself on the soul when it is pure. In Greek, this is known as “photeinographeistai”. This light is the divine energy revealed to man. Of course our beloved Eustache did not take with him, where he has now gone, his objective—about which, besides, there was nothing particularly objective. But he did take with him his noble heart. And this heart, great as it is, is vast enough to receive the Face of faces, to imprint the great Light, for the absolute photograph. He has set out on another task in this present which no longer belongs to time. ■■■■■

Vers 1983, Eustache Kossakowski visite à nouveau la cathédrale Notre-Dame de Chartres. La petite fille qui l’accompagne lui fait remarquer la présence sur le sol d’un halo de couleur, dont il n’avait jamais pris conscience : il suffit pourtant de tourner le dos aux vitraux pour contempler les réfractions colorées faisant étinceler le ventre du vaisseau. À la suite de cette découverte, Eustache Kossakowski débute la réalisation de la série « **LUMIÈRES DE CHARTRES** », en prenant soin, pour chaque prise de vue, d’éviter tout contact visuel direct avec les vitraux. Ce renversement du point de vue le confronte à la profusion et à la fugacité de la lumière dont il va chasser les manifestations avec le téléobjectif de son Nikon. Il s’emploie, à travers cette nouvelle série, à rendre compte de la complexité plastique du phénomène de la lumière et de son essence éminemment temporelle. Il revient régulièrement à Chartres et scrute les variations de formes et de couleurs des lueurs, qui, au fil des jours et des saisons, se transforment en raies, faisceaux, halos ou nappes et s’imprègnent alternativement, grâce aux vitraux, de toutes les gammes du spectre. La course du soleil faisant varier l’angle d’incidence, les surfaces éclairées ne le restent qu’un court instant ; Eustache Kossakowski, réactivant ses réflexes de reporter, doit par conséquent guetter attentivement, ou même anticiper, la progression du rayonnement, sous peine de voir s’évanouir jusqu’à l’année suivante, si ce n’est à tout jamais, le reflet lumineux décisif que son œil vient de capter. Son attention se porte particulièrement sur les surfaces marquées par les aspérités ressemblant à des tableaux abstraits que la lumière seule aurait peints et il s’attelle aussi à enregistrer, à partir d’un point fixe et de manière séquentielle, le déplacement et l’évolution des formes nées des rayons lumineux.

Cette recherche patiente dure sept années au cours desquelles E. Kossakowski effectue près de deux mille Ektachromes. Vers la fin de la décennie, il reprend contact avec Peter Knapp – graphiste et photographe rencontré, grâce à Pierre Restany, en 1983 – qui, saisissant l’ampleur et le caractère exceptionnel de ces photographies, propose de réaliser la pré-maquette d’un livre, qu’acceptera finalement d’éditer Jean-Claude Lattès. Deux spécialistes d’histoire de l’art du Moyen Âge, Anne Prache, vice-présidente du Corpus Vitrarum, et Claudine Lautier en rédigent la partie scientifique. Les photographies sont présentées à fond perdu toutes les deux pages. En vis-à-vis, figurent le texte et des vues documentaires agencés dans une mise en page moderne.

En 1989, lors de sa sortie, le livre connaît un remarquable succès en librairie et auprès de la critique littéraire. Bernard Pivot invite ainsi le photographe à l’émission télévisée « *Apostrophes* ».

Rétrospectivement, le photographe disait, avec modestie, n’avoir passé qu’une année dans la cathédrale. L’assiduité dont il fit preuve peut être mise sur le compte de son état dépressif et, sans verser dans le mysticisme que lui-même réfutait, la cathédrale joua, sans doute, durant cette période sombre, un rôle de sanctuaire, de lieu privilégié pour la retraite. Les derniers Ektachromes datent de 1990 ; le photographe, estimant que le livre ne traduisait pas complètement sa pensée, aurait souhaité que ses images soient exposées. /// In 1983 Eustache Kossakowski revisited the cathedral of Notre-Dame in Chartres. The little girl who accompanied him pointed out the presence of a halo of colours on the ground, something that he had not noticed before: by simply turning one’s back on the stained glass-windows one can contemplate the coloured refractions that light up the nave. After this discovery, Eustache Kossakowski started the series “Lights of Chartres”. During each shot, he took care to avoid all direct visual contact with the stained glass. By means of this reversal of perspective, he confronted the profusion and transience of the light, the manifestations of which he would pursue with the telephoto lens of his Nikon camera. Through this new series, he devoted himself to understanding the plastic complexity of the phenomenon that is light, and its eminently temporal essence. He regularly revisited Chartres, and scrutinized the variations in form and colour of the light’s rays. Over the course of days and seasons, they transformed themselves into shafts, beams, haloes or plains of light, infused alternately with the whole spectrum of colours because of the stained glass. As the course of the sun causes variation in the rays’ angle of incidence, surfaces are only illuminated for a fleeting moment. So, reactivating his photo-journalistic reflexes, Kossakowski had to watch attentively, or even anticipate, the passage of the rays, in constant peril of seeing the decisive luminous reflection that his eye had just captured vanish until the following year, if not forever. He particularly concentrated on the rough stone surfaces resembling abstract canvases that the light alone could have painted, and he also focuses on recording, from a fixed point and in sequence, the shifting and development of the forms engendered by the luminous rays.

This patient research extended over seven years, during which time E. Kossakowski took close to two thousand Ektachrome colour slides. Towards the end of the decade, he re-established contact with Peter Knapp, the graphic designer and photographer he met in 1983 thanks to Pierre Restany, who, impressed by the scope of the project and the exceptional aspect of these images, offered to produce the preliminary artwork for a book which, in the end, Jean-Claude Lattès agreed to edit. Two historians of art specializing in the Middle Ages, Anne Prache, Vice-President of *Corpus Vitrarum*, and Claudine Lautier, edited the book’s academic text. The photographs appeared in bleeding margin format on both pages. Facing these were the text and documentary views of the cathedral arranged on the page in a contemporary lay-out.

In 1989, the year of its publication, the book had a remarkable commercial and critical success and thus Bernard Pivot invited the photographer on the television programme “*Apostrophes*”.

Looking back upon the task, the photographer modestly said that he had spent just one year at the cathedral. The assiduity that he amply demonstrated could be attributed to his depressive condition. While he did not lapse into the mysticism that he himself rejected, during this dark period, the cathedral no doubt served as his sanctuary and privileged retreat. The last Ektachrome slides date to 1990; judging that the book did not fully convey his ideas, the photographer would have wished to have his images exhibited.