

MATEUSZ PALKA

„Fotoinstalacje” Krzysztofa Cichosza

TWÓCZOŚĆ KRZYSZTOFA CICHOSZA

Fotograficzną twórczość Krzysztofa Cichosza¹ można podzielić na dwa etapy. Pierwszy z nich był bliski fotografii socjologicznej, tj. fotografii, której zamierzeniem było dokumentowanie rzeczywistości społecznej. W cyklu *Metryka świadomości* Cichosz rejestrował życie w Polsce w okresie przed transformacją ustrojową, koncentrując się w dużym stopniu na relacjach człowieka z jego najbliższym otoczeniem. Postawa ta znana jest między innymi z prac Zofii Rydet. O jej fotografiach Cichosz pisał następująco: „[...] były bardziej metodyczne, a nawet konceptualne, w sensie metody rejestracji. [...] Na moich fotografiach znaleźli się bliscy mi ludzie-znajomi, przyjaciele, sąsiedzi, którzy, jak sądziłem, wpłynęli na ukształtowanie mojej świadomości. Za pomocą fotografii, w przewrotny sposób, chciałem napisać fragment autobiografii [...]”². Próba nawiązania dialogu z tym, co minione poprzez pewne doświadczenie o charakterze historycznym, jest stale obecna w pracach Cichosza. Osobisty charakter *Metryki świadomości* sprawia, że dialog ten odbywa się w samym umyśle artysty już od momentu, kiedy zainteresowanie autora skoncentrowało się na cytacie i jego istocie. Odchodząc od fotografii socjologicznej, *quasi*-subiektywnej, Cichosz zaczął większą wagę przypisywać doświadczeniom *par excellence* historycznym.

Zmiana treści wykonywanych przez artystę zdjęć wymagała również wypracowania radykalnie odmiennej techniki kreacji obrazu fotograficznego i metody pracy. Mimo że sam nie uważa konsekwencji za szczególnie istotną w obranej przez siebie drodze twórczej, a poza tym na przestrzeni lat zmieniał

¹ Krzysztof Jerzy Cichosz urodził się w 1955 roku w Łodzi. Studiował na Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu. Wykładowca na PWSFTviT, gdzie w 2004 roku uzyskał tytuł doktora z zakresu fotografii artystycznej. Pomysłodawca i wieloletni kurator łódzkiej Galerii FF (Forum Fotografii). Członek Związku Polskich Artystów Fotografików.

² K. Jurecki, *Od reportażu i fotografii socjologicznej do humanistycznej fotoinstalacji. Rozmowa z Krzysztofem Cichoszem*, [w:] *Fotoinstalacje Krzysztofa Cichosza*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2003, s. 21.

sposób wykonywania swoich skomplikowanych formalnie fotoinstalacji (zaczął na przykład wykorzystywać komputer i fotografię cyfrową), to można jednak wskazać określone własności, które są charakterystyczne dla jego twórczości jako takiej.

Pomocna tu będzie analiza tekstu–*Wyznanie Moizmu*³ (1989), który można potraktować jako zbiór myśli charakteryzujących twórczą postawę artysty. Pojawia się tam, do którego spróbuję się niniejszych rozważaniach odnieść: „Moizm jest [...] ahistoryczną świadomością tradycji i nieidolotrycznym szacunkiem dla tworzywa”⁴. Cichosz odcina się więc w wyraźny sposób od klasycznej postawy historyka, rozbija mit tradycji i podchodzi w sposób krytyczny do obrazów i fotografii, które utrwaliły się w warstwie wizualnej kultury współczesnej.

CHARAKTERYSTYKA TECHNIKI FOTOINSTALACJI

Fotoinstalacje to przestrzenne obiekty, składające się z dużych płaszczyzn transparentnych folii, na których jest wydrukowany obraz fotograficzny. Każda jest względem kolejnych równoległa i zawiera inny, odpowiednio wygenerowany, fragmentaryczny zapis obrazu. Między każdą z płaszczyzn znajduje się wolna przestrzeń – fakt ten wymusza na odbiorcy obserwowanie jej ze ściśle określonego miejsca. Fotoinstalacje oglądane pod kątem nawet niewiele odbiegającym od 90 stopni, stają się zbiorem punktów rozrzuconych chaotycznie w trzech wymiarach przestrzennych. Wielkoformatowe folie, z wydrukowanymi obrazami, połączone są ze sobą metalowymi drutami (zob. rys. 1). Tak skonstruowana „fotoinstalacja” stanowi obiekt wystawiony na percepcję widza, którego wzrok dokomponowuje poszczególne elementy w jeden, finalny obraz. Warto zauważyć, że nawet gdy oglądający przyjmie wobec niej centralną pozycję, część najbardziej oddalona od jego wzroku – czyli marginesy i krawędzie fotografii – staje się już nieczytelna. Wynika to z faktu, że odległość między poszczególnymi „warstwami” obrazu od oka rośnie wraz z kątem, pod jakim obserwujemy fotoinstalację. Ma to zaś szczególne znaczenie w przypadku tych prac artysty, które mają największe rozmiary⁵.

Tym, co pod względem formalnym charakteryzuje omawiane prace Cichosza, jest „cytat”, zinterpretowany tu jako wykorzystywanie zastanych przez artystę fotografii, wykonanych bez jego woli, częstokroć na stałe już funkcjonujących w „fotograficznej” historii XIX i XX wieku. Pojęcie cytatu rozumiane jest tu w sposób szeroki. Zakładając, że materialne wytwory kultury podlegają procedurze odczytywania zawartych w nich znaczeń, można je

³ Dostępnym między innymi na stronie internetowej artysty www.cichosz.art.pl [stan z 26.02.2012, oraz w albumie *Krzysztof Cichosz. Foto-dekonstrukcje*, wydany przez Galerię FF w Łodzi.

⁴ Por. *Krzysztof Cichosz. Foto-dekonstrukcje*, Galeria FF, Łódź, s. 37.

⁵ Filmowa dokumentacja techniki fotoinstalacji jest dostępna na stronie <https://www.facebook.com/video/video.php?v=107965155998952> [stan z 26.02.2012].

nazwać „tekstami”. W taki sposób definiowane byłyby również same fotografie, przez co także one byłyby możliwe do cytowania.

CYTAT, MIĘDZY DESTRUKCJĄ A OCALENIEM

Pytanie o historię fotografii, postawione z punktu widzenia sztuki czerpiącej z konceptualizmu i wyrosłej z tendencji postmodernistycznego ścierania się *narracji*, to pytanie o zmienny czasowo sposób wykorzystywania obrazów lub o to kto, czy co warunkuje ich warstwę znaczeniową.

Jedną z pierwszych fotoinstalacji Cichosza, zatytułowana *Fotografii...*, jest oparta na fotografii Josepha-Nicéphore’a Niépce’a⁶ *Widok z okna w Le Gras* (z 1826 roku), którą uważa się a pierwszą fotografię na świecie (zob. rys. 2). Cichosz, nadając swej realizacji taki tytuł, poświęcił ją niejako całemu, powstałemu w połowie XIX wieku medium⁷.

Oprócz wspomnianych już cech, które charakteryzują fotoinstalacje Cichosza, trzeba wymienić jeszcze jedną, podstawową, odróżniającą jego prace od prac innych autorów. Fragmenty, z których jest zbudowany finalny, iluzorycznie dwuwymiarowy, obraz, są za każdym razem inne, podporządkowane tematyce pracy. W fotoinstalacji *Fotografii...* Cichosz posłużył się fragmentami tekstów poświęconych fotografii. W efekcie dokonał złożonego zabiegu abstrahowania od znaczeń poszczególnych znaków w tekście na rzecz ich plastycznego, geometrycznego charakteru – cięcia tworzące granice kształtów budynków zarejestrowanych na fotografii Niépce’a, podporządkowują fragmenty tekstów roli wobec nich nadrzędnej, polegającej na budowaniu przestrzeni obrazu.

Cichosz dokonuje tu zatem zabiegu podwójnego cytatu – pierwszym jest fotografia Niépce’a, drugim – tekst literacki. Przechwycenie znanego obrazu i wykorzystanie go w nowej abstrakcyjnej formie, niczym fotograficznego „powidoku” (w którym to mózg niejako „mówi” oku, że widzi ono wciąż coś, co obserwowane było wcześniej), do ukonstytuowania innego obiektu artystycznego, wprowadza silne relacje między tymi dwoma obrazami. Zależności budujące się w takiej sytuacji rzucają światło na istotę fotografii zarówno jako medium pamięci, jak też obiektu zapamiętanego, przechowywanego w pamięci już nie jako obraz rzeczywistości, ile raczej jako obraz sam w sobie, Odnoszenie się do oryginału, powstałego w pierwszej połowie XIX wieku, wzmacnia poczucie ciągłości historycznej pamięci wizualnej. Status kopii nie określany jest już względem świata zastanego, ile samego odnosi się do innych obrazów (*orbis pictus*), również będących niejako kopiami. Jak zauważa Berger, silne znaczenie oryginału w sztuce pojawiło się wraz z powstaniem

⁶ Reprodukacja fotografii J.-N. Niepce’a w albumie N. Rosenblum, *Historia Fotografii Światowej*, Wydawnictwo Baturo, Bielsko-Biała 2005, s. 19.

⁷ Sam termin „fotografia” wprowadził około 13 lat po powstaniu pracy Niépce’a, angielski naukowiec, John Herschel.

nowych środków reprodukcji technicznej⁸. Dialektyczna zależność dwóch jakościowo różnych kategorii obiektów wizualnych jest warunkiem ich semantycznego rozróżnienia. „W każdym wypadku wyjątkowość oryginału polega jednak na byciu oryginałem reprodukcji. Tym, co uderza jako wyjątkowe, nie jest już to, co obraz ukazuje. Prymarnego znaczenia obrazu nie znajduje się już w tym, co on mówi, ale w tym, czym jest”⁹. Berger odnosił tę relację do sztuk plastycznych, jak malarstwo z jednej strony i fotografia z drugiej. Cichosz natomiast posługuje się metodą podwójnej abstrakcji, konstruując instalację na kształt kopii fotografii, a więc obiektu, w którym jest mocno wyakcentowany charakter mimetyczny – wtórny wobec rzeczywistości.

To, co u Bergera warunkowało konstytuowanie się i waloryzację oryginału w sztuce, szukanego w autentyczności dzieła sztuki, w fotoinstalacji Cichosza samo stało się takim punktem odniesienia, o którym – jednak trudno byłoby mówić *explicite* jak o oryginale. Fotografia Niepce’a ukazana jest tu w procesie historycznym, a więc w swym historycznym *continuum*, co wyraża już sam sposób prezentacji fotoinstalacji oraz jej odbiór, który zmusza nie tylko do aktywności umysłowej, ale również do fizycznej (poszukiwanie odpowiedniego miejsca do percepcji). Cały ten proces przypomina uwagę Waltera Benjamina o produkcji filmu w atelier: „Obserwator śledzący ów proces, nie może zająć pozycji, z której nie dostrzegłby aparatury nagrywającej i oświetleniowej, sztabu asystentów itd., nie należących do obrazu filmowego jako takiego. (Chyba, że nastawienie żrnic byłoby identyczne z nastawieniem aparatury nagrywającej.) [...] Jego iluzyjność [kadru filmowego –M.P.] to iluzyjność drugiego stopnia – rezultat montażu”¹⁰. Szukanie odpowiedniego miejsca, z którego obserwowana fotoinstalacja ujawni skrywany w niej obraz, to również przywołanie sposobu, w jaki oglądało się dagerotypy, „[...] jodowane, w *camera obscura* naświetlone srebrne płytki, wymagające obracania na wszystkie strony, aż we właściwym oświetleniu da się na nich rozpoznać delikatnoszary obraz”¹¹.

„Ocalenie” dzieła sztuki jest momentem odbywa się w doświadczeniu jego fragmentaryczności. Przechwycenie i nowe wykorzystanie obrazu, które historycznie oraz pragmatycznie klasyfikuje się zgodnie z jego funkcjonalnym wymiarem, staje się możliwe dzięki przyjęciu przez artystę Benjaminowskiej postawy „zbieracza” (zob. rys. 3 i 4), który postrzegając historię jako przedmiot konstrukcji, podważa tradycyjną hierarchę ważności kolekcjonowanych przedmiotów i doświadcza poprzez nie przeszłości w sposób każdorazowo odmienny.

Warto przyjrzeć się różnym funkcjom, jakie przybiera cytat w „procesualnie” i historycznie pojmowanej sztuce. W trudnej i niejasnej sytuacji, w

⁸ Por. J. Berger, *Sposoby widzenia*, tłum. M. Bryl, Aletheia, Warszawa 2008, s. 21.

⁹ Tamże, s. 21.

¹⁰ W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, [w:] tenże, *Twórca jako wytwórca*, tłum. H. Orłowski i J. Sikorski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975, s. 84.

¹¹ Tamże, s. 28.

jakiej znalazły się schyłkowe tendencje XIX wieku, odradzając eklektyzm, za pośrednictwem pełniło między innymi funkcję erudycyjną¹². Magdalena Wicherkiewicz, w pracy *Zagadnienie cytatu w fotografii polskiej lat 90.*¹³ odwołując się do koncepcji transawangardy sformułowanej przez Achille Bonito Olivę, zwraca uwagę na jego słowa, akcentujące neomanierystyczny rys, pojętego szeroko postmodernizmu, celem uwypuklenia „powrotu stylów i środków tradycyjnych: malarstwa, rysunku, rzeźby; dla powtórnego przerobu »języków« plastycznych przeszłości, dla recykliczacji. Ale nie dla recykliczacji akademickiej, scholastycznej, linearnej, ale dla recykliczacji eklektycznej zdolnej zsyntetyzować całość pamięci, obejmując również awangardę nietradycyjną”¹⁴. Ten rodzaj działalności artystycznej jest bliski praktyce „przechwytywania”, charakterystycznej dla literackiej strategii, jaką przyjął Walter Benjamin w *Pasażach* oraz metodologii, którą (wzbogaconą o wątki artystyczne i polityczne) kontynuował Guy Debord, który nie tylko umieszczał cytaty w nowych kontekstach znaczeniowych, lecz zmieniał często ich brzmienia¹⁵. W *Spoleczeństwie spektaklu* czytamy: „[...] spektakl nie jest zwykłym nagromadzeniem obrazów, ale zapośredniczonym przez obrazy stosunkiem społecznym między osobami”¹⁶. Cytat, zgodnie z interpretacją tłumacza – Mateusza Kwaterki – pochodzi z pierwszego tomu „Kapitału” K. Marksa i dotyczy społecznego charakteru kapitału. Destrukcja pierwotnego znaczenia, wykorzystanego przez Deborda fragmentu, została dokonana w warstwie zewnętrznej – kontekstualnej oraz w wewnętrznej – opartej na zamianie konkretnych pojęć. W efekcie tego semantycznego rozbitcia zostało dokonane historyczne „ocalenie”, tj. aktualizacja znaczenia fragmentu tezy z *Kapitału*. Metoda wykorzystująca cytaty wydobywający tekst z kontekstu historycznego i ukazujący go nowemu, współczesnemu czytelnikowi, przeciwstawia się próbom mitycznego „wzucia się”, które niwelowałyby dystans czasowy między odbiorcą a przedmiotem. Jak zauważa Hannah Arendt, Benjamin „[...] przede wszystkim pragnął uniknąć wszystkiego, co mogłoby przypominać próby wzucia się – tak jakby dany przedmiot badań niósł w zanadrzu przesłanie, które jest łatwo dostępne bądź które łatwo uprzystępnąć czytelnikowi lub widzowi: »żaden wiersz nie jest przeznaczony dla czytelnika, żaden obraz – dla oglądającego, żadna symfonia – dla słuchaczy«”¹⁷.

Strategia Cichosza jest zbliżona do tego, co Kwaterko w przypadku Deborda nazywa „umożliwieniem przechwyconemu fragmentowi jego dalszego rozwoju”: „[...] przechwytywanie jest więc niezgodą na martwą, zastygłą

¹² Na co zwraca uwagę Magdalena Wicherkiewicz w pracy *Zagadnienie cytatu w fotografii polskiej lat 90.*, [w:] *Fotografia lat 90. – czas przemian czy stagnacji?*, red. K. Jurecki, ŁDK, Łódź 2002, s. 51.

¹³ Tamże, s. 51.

¹⁴ Tamże, s. 54.

¹⁵ Warto podkreślić, jak niepewny status przybiera w takim ujęciu cytaty.

¹⁶ G. Debord, *Spoleczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, tłum. M. Kwaterko, PIW, Warszawa 2006, s. 34.

¹⁷ H. Arendt, *Walter Benjamin. 1892-1940*, tłum. A. Kopacki, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007, s. 73–74.

kulturę, [...] jest środkiem odzyskiwania słów, obrazów myśli i dzieł, przywracania im wywrotowej i poetyckiej siły, uwalniania ich spod władzy spektaklu; słowem, jest »płynnym językiem antyideologii«¹⁸. W przypadku fotoinstalacji *Wielka Trójka* (zob. rys. 5) z 1989 roku, dekonstrukcja, tak jak w przypadku fragmentów Deborda, przebiega w dwóch płaszczyznach. Ma ona miejsce wewnątrz każdej z fotografii, które w efekcie finalnym tworzą obraz przypominający niedoskonałej jakości wydruk z czarnobiałej gazety. Z drugiej strony fotografie, które stanowią całość w jednej fotoinstalacji, są od siebie odseparowane. Odnoszą się do znanego obrazu (czy też kilku znanych obrazów, wykonanych w tym samym, przełomowym momencie historycznym), ale jednocześnie sytuacja ta zostaje zrekonstruowana poprzez zaprzeczenie ciągłości jednej, znanej fotografii. Znaczenie fotoinstalacji *Wielka Trójka* tworzone jest zarówno przez realne wydarzenie historyczne, jak też przez zdjęcia prasowe z Konferencji w Jałcie, które przechowujemy w pamięci i które budują w niej jeden ogólny obraz. Żadne z nich nie jest bardziej ważne od innego, żadne nie jest bardziej autentyczne – wszystkie, na zasadzie fotograficznej sedymentacji, tworzą obraz pamięciowy. Grzegorz Dziamski w tekście *Krzysztof Cichosz i spór o fotografię postmodernistyczną*¹⁹ zauważa, że „dialektyczny charakter obrazu fotograficznego zostaje tutaj zawieszony. Fotografie Cichosza nie odsyłają widza do rzeczywistości, w której powstało zdjęcie, lecz do fotografii już dawno wyrwanych z rzeczywistości, umieszczonych w podręcznikach historii, encyklopediach, książkach o sztuce czy historii fotografii”²⁰.

Skomplikowany formalnie zabieg cytowania, jaki ma miejsce w *Wielkiej Trójce*, przeczy temu, co Arendt nazwała „przekazem”, który ma „porządkować to, co minione, nie tylko chronologicznie, lecz także systematycznie, a to znaczy: oddzielać pozytywne od negatywnego i wydobywać z masy opinii i fenomenów nieznaczących lub tylko ciekawych, które też się pojawiają, zjawiska zobowiązujące i miarodajne”²¹. Postawę przeciwstawiającą się porządkującemu zjawiska historycznego archiwum odnaleźć można w Benjaminowskim „zbieraczu”, który nie zważając na użyteczność przedmiotów, kolekcjonuje je w opozycji do systematyizmu historyzmu (zob. rys. 6). Wicherkiewicz, pisząc o „odzysku” obrazów i języków, powołuje się na sformułowaną przez Olivę koncepcję „zdrady” jako subwersywnej postawy artysty, stojącego w opozycji do świata, a przyjmującego postmodernistyczną strategię wobec „widm przeszłości”²².

¹⁸ G. Debord, *Spoleczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, wyd. cyt., s. 217.

¹⁹ G. Dziamski, *Krzysztof Cichosz i spór o fotografię postmodernistyczną*, [w:] *Fotoinstalacje Krzysztofa Cichosza*, wyd. cyt., s. 8.

²⁰ Op. cit., s. 13.

²¹ H. Arendt, *Walter Benjamin. 1892-1940*, wyd. cyt., s. 68.

²² M. Wicherkiewicz, *Zagadnienie cytatu w fotografii polskiej lat 90*, wyd. cyt., s. 54.

Warto w tym miejscu zatrzymać się nad kwestią autentyczności fotografii. W fotoinstalacji *Wielka Trójka* realizuje się wspomniana koncepcja „zdrady” poprzez odzyskiwanie znaczeń historycznych, które zacierają się w nadmiarze obrazów fotografii prasowej. Cechę autentyczności obrazu fotograficznego, odwołując się do triadycznego podziału znaku, należałoby ulokować między jej indeksowym a ikonycznym charakterem. Jest ona o tyle ważna, że to właśnie na niej skupia swą uwagę Benjaminowski „zbieracz”. „Przeciwko tradycji zbieracz stawia kryterium autentyczności, przeciw temu, co miarodajne – *signum* źródła [...]”²³. Należałoby nadmienić, że to, co określamy jako „autentyczne”, wiąże się ściśle właśnie ze wspomnianą źródłowością, dotyczy zasady relacji wobec tego, co historycznie nieprzyporządkowane, istniejące poza oficjalnym katalogiem społecznej pamięci. Pojęcie autentyczności zostało trafnie zdekonstruowane przez Adorna, który poddał krytyce jej abstrakcyjny charakter. Zwrócił na to również Berger, akcentujący historyczną wtórność tego pojęcia, które na gruncie sztuki wyrosło z odniesienia do kopii. Adorno kończy swoje rozważania zdaniem „Odkrycie autentyzmu jako ostatniego bastionu etyki indywidualistycznej to odblask masowej produkcji przemysłowej”²⁴. Jednakże kryterium autentyczności, o jakie chodzi Benjaminowi, należy raczej interpretować w kontekście poznania historycznego, nie zaś – jak ujmował Adorno – psychologiczno-społeczny. To, co u Benjamina jest środkiem służącym ratowaniu tego, co historycznie martwe, umożliwiającym „ułamkom myśli” przebłysnąć w akcie objawienia, u Adorna jest światem uwewnętrznionym, społecznie uporządkowanego archiwum historii.

Praca *Epitaphios – Szarża Piechoty*, z 1993 roku (zob. rys. 7), jest ważna z dwóch powodów. Fotoinstalacja podzielona jest na dwie części, z czego jedna z nich jest „światłoczuła”²⁵. Systematycznie zmieniając swą barwę, płowieje i uzyskuje bordowo-rdzawej zabarwienie, co w warstwie wizualnej upodabnia ją do projektu *Cywilizacje* Kostasa Kiritsisa. Grecki artysta również eksponuje istotę fotografii, tj. jej materialne trwanie, stawanie się i niszczenie. *Cywilizacje* przegląda się w galerii, własnoręcznie przekładając ogromne karty wielkoformatowych albumów, których pozaginane rogi, posklejane fragmenty obrazów i ciężar każdej z fotografii, zmuszają do kontaktu „osobistego”. Pastelowa kolorystyka obu realizacji, bliska estetyce filmów Theo Angelopoulosa, otwiera je na taki sposób odczytywania istoty fotografii, w którym zaakcentowany jest jej czasowy, historyczny wymiar.

To, co wyróżnia *Epitaphios* pośród innych prac Cichosza, to jej dość dramatyczny, emocjonalny charakter. Bliskie jest to temu, co W. Benjamin mówił o poznaniu historycznym: „Prawdziwy obraz przeszłości przemyka niczym wiatr. Przeszłość daje się utrwalić jedynie jako obraz, który rozbłyska w

²³ H. Arendt, *Walter Benjamin. 1892-1940*, wyd. cyt, s. 69.

²⁴ Th. W. Adorno, *Minima Moralia. Refleksje z poharatanego życia*, tłum. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999, s. 183.

²⁵ Por. <http://www.cichosz.art.pl> [stan z 26.02.2012].

momencie swej rozpoznawalności²⁶, aby już nigdy nie powrócić. [...] Materializmowi historycznemu chodzi o to, aby utrwalić obraz przeszłości, jaki ukazuje się historycznemu podmiotowi niespodziewanie w chwili niebezpieczeństwa. Niebezpieczeństwo zagraża zarówno tradycji, jak i jej odbiorcom²⁷. Poznanie, dokonujące się w fotoinstalacji *Epitaphios*, bliskie jest przypominaniu historii w chwili Benjaminowskiej grozy i przeblysku tego, co utracone. Jak zauważa Ryszard Różanowski: „W ten sposób w poglądzie historycznym dokonuje się swoisty »zwrot kopernikański«. Polega on na tym, że do tej pory obierano za punkt stały to, co było, a wysiłek współczesności miał iść w kierunku przybliżenia poznania do tego punktu. Obecnie ma nastąpić odwrócenie tego stosunku i to, co było, ma ulec dialektycznemu przewrotowi, stać się wytworem pobudzonej świadomości²⁸”.

Zarysowany mocno związek czasu przeszłego z terażniejszym, przejawiający się w pracach Cichosza, znajduje kontynuację w wizualnej niestałości jego fotoinstalacji. Obrazy tworzone przez artystę oscylują między chaosem a uporządkowaniem. Ich czytelność i pewność realnego istnienia przedstawionych na nich obiektów kwestionować można nie tylko *a priori* ze względu na fakt, iż operują formą cytatu i kopii, ale również w jednostkowym, chwilowym i terażniejszym akcie rozpoznania tego, co dana fotoinstalacja przedstawia.

W nurcie poetyki surrealizmu poruszoną kwestię zobrazował jeden z tych pisarzy, którzy najsilniej wpłynęli na widzenie świata Waltera Benjamina – Louis Aragon: „Na świecie panuje niewyobrażalny nieporządek i najosobliwsze jest to, że pod pozorem nieporządku ludzie szukali zazwyczaj tajemniczego porządku, którego nie zaprowadzili dotąd w swoich sprawach, ale który tak jest dla nich naturalny i tak dalece wyraża nurtujące ich pragnienia,

²⁶ Por. Hegla rozpoznawalność alegorii. Hegel, charakteryzując zadania jakie pełni alegoria, wyszedł od dwóch założeń. Z jednej strony, pierwszym jej celem jest personifikacja stanów czy jakości abstrakcyjnych. Swoista nieporadność alegorii w tym przypadku bierze się wg Hegla stąd, że czyniąc podmiotowość zgodną z abstrakcyjnością swego znaczenia zaciera w niej wszelką indywidualność. Z drugiej strony alegoria w ujęciu Hegla musi być czymś określonym – na tyle, aby została rozpoznana. Znaczenie wybija się tutaj na plan pierwszy – relacja między podmiotem a orzecznikami go określającymi, staje się, jak zauważa Hegel, abstrakcyjna. Określoność alegorii to kolejny czynnik wpływający na jej jałowość. Zwraca również uwagę, na to, że nadawane znaczenia przybierają formę atrybutu. W dalszej części omawianego rozdziału wchodzi Hegel w polemikę ze Schleglem i jego teorią mówiącą o tym, że każde dzieło sztuki jest alegorią. Kontrargumentem dla takiej konstatacji miało być przekonanie o tym, że o ile dzieła sztuki odnoszą się do ogólnych idei, to ich abstrakcyjność dana nam jest już w namyśle, w świadomości i alegoryczne odczytanie nie jest w stanie przebić się poza to co dane w doświadczeniu, [w:] G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, tom 1, tłum. J. Grabowski i A. Landman PWN, Warszawa 1964, s. 628-634.

²⁷ W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, wyd. cyt., s. 153–154.

²⁸ R. Różanowski, *Pasaże Waltera Benjamina. Studium myśli*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1997, s. 105.

ale nie przestają okazywać temu porządkowi czci, łączyć go z ideą i wyjaśniać przez ideę”²⁹.

Istota fotoinstalacji wyraża się zatem w nieustannym oscylowaniu między dwoma stanami, między porządkiem i chaosem (zob. rys. 8). Aby obiekt fotograficzny mógł zostać rozpoznany i unaoczniony, cały ruch fragmentów, z których został złożony, musi na moment zastygnąć w umyśle w formie „powidoku” tak by znów ukazać się w całej złożoności i ruchu zmierzającym w kierunku rozpadu obrazu na części. Porządkowanie to jest nieustanne i może być jedynie zatrzymane przez wykonanie fotograficznej reprodukcji fotoinstalacji. Moment statyczności i bezwzględności fotografii wobec tego, co względem niej zewnętrzne i co jest jej przedmiotem, zostaje dzięki temu zawieszony i wpleciony w wieloznaczność odczytań. Dwie funkcjonalnie obce płaszczyzny, z jakich są złożone fotografie Cichosza (ta, będąca bezpośrednim nawiązaniem do obrazów oraz ta, z której się one składają) są paralelne względem metafor wykorzystanych przez Benjamina w opisach jego filozofii historii Benjamina, który opisywał ją za pomocą plastycznej wizji garbatego karła i gry szachowej. Fotografia to medium, które bazuje na świecie widzialnym i naocznym. Litery trzech różnych języków formułujące hinduskie rzeźby w pracy zatytułowanej *O istocie* (zob. rys. 8), dekonstruują znaczenie sfotografowanych obiektów, które stanowią obcy dla Europejczyka przedmiot religijnego kultu i otwierają je na interpretacje w oparciu o różne teksty i języki. Jak zauważa Ryszard Rózanowski: „Sam Benjamin uważał sprzeczności za istotny i konieczny składnik myślenia. Wyprowadzał je z antynomicznego charakteru samej rzeczywistości, z kryzysu współczesności [...]. W jego metodzie zawiera się to, co dziś określa się jako dekonstrukcję. Upodobanie do fragmentów i cytatów „dekonstruuje” podmiot”³⁰.

Alegoryczne funkcjonowanie fotografii, historycznie dialektycznej, poprzez wspomniane sprzeczności oraz chaotyczność fragmentów, z jakich się składa, może również pełnić funkcję, którą Benjamin określa jako „głaskanie historii pod włos”³¹. Warto więc przy fotoinstalacji zatytułowanej *Deklaracja* (z 2008 roku) nawiązać do koncepcji alegorii wyłożonej przez Hegla, w *Wykładach o estetyce*. Zdaniem Hegla, w średniowieczu pełniła ona funkcję figury przeciwstawnej wobec indywidualizacji i subiektywizacji w sztuce. Stanowiła rodzaj poetyckiego hamulca wobec awanturnych zachowań świeckich. Hegel przedstawia alegorię w jej funkcji dialektycznej relacji społecznej. Akcentuje jej wymiar sakralny, w którym to, co ogólne zajmuje miejsce ważniejsze niż to, co partykularne. Przestaje być ona formą bierną i jałową, a staje jakością, która umożliwia, być może paradoksalnie, doświadczenie indywidualne³². Uwypukla się tu dość mocno czynny charakter alegorii, która poprzez negację, służyć może odzyskaniu, czy też zachowaniu tego co nie-ogólne.

²⁹ L. Aragon, *Wieśniak Paryski*, tłum. A. Międzyrzecki, PIW, Warszawa 1971, s. 171.

³⁰ R. Rózanowski, *Pasaże Waltera Benjamina. Studium myśli...*, s. 239.

³¹ W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, wyd. cyt., s. 155.

³² G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, wyd. cyt., s. 632–633.

Odczytanie artystycznej strategii, którą Cichosz stosuje w *Deklaracji*, można już wywieźć z diagnozy „czasu powieści”, zaproponowanej przez G. Lukácsa, którą – jak zauważa R. Rózanowski – można przełożyć na okres rozwoju nowych mediów rozpowszechniania informacji: „Do prawdziwego upadku doświadczenia dochodzi [...] w wiekach XIX i XX za sprawą gazety oraz informacji, która staje się głównym środkiem przekazywania wiadomości. W przekonaniu Benjamina informacje prasowe mają niewielki szanse na zasymilowanie się w doświadczeniu czytelnika, gdyż celem jest właśnie oddzielenie wydarzeń od tego doświadczenia. Podczas gdy narrator zwykle zaczyna swą historię od przedstawienia okoliczności, w jakich doświadczył tego o czym opowiada, informacja jest pozbawiona wszelkich elementów opisu i nastroju”³³.

Powszechna Deklaracja Praw Człowieka (uchwalona przez Zgromadzenie Ogólne ONZ w 1948 roku w Paryżu), napisana w trzech różnych językach, to materiał wyjściowy fotoinstalacji, przedstawiającej zdjęcia trzech czołgów *en face* (zob. rys. 9 oraz 10). Widać tu wyraźne odwołania do fotografii prasowej, w której komentarze stanowią dodatek do obrazu, a to, co na nim przedstawione, zdaje się często nie mieć swojego miejsca, odniesienia fizycznego. Brakuje treści, która by mogła bliżej dookreślić przedstawioną na fotografii rzecz, oprócz zwykłej konstatacji faktu, że dana rzecz po prostu istnieje. To, co szczególnie zwraca uwagę w *Deklaracji*, to necechowana emocjonalnie relacja między tekstem a obrazem. Kontrast jest na tyle duży, że wymusza obcowanie tylko z jednym z nich. Słowa Deklaracji wypełniają jednolite kolorystycznie przestrzenie za czołgami. W celu wzmocnienia czytelności obrazu z fotoinstalacji, mózg widza zaciera kontury liter tekstu a w jego spojrzeniu językowa treść ulega całkowitemu rozmyciu. Roman Ingarden w rozprawie *Przeżycie estetyczne i przedmiot estetyczny* przytacza sytuację, w której dokonuje się podobny akt dookreślania przedmiotu estetycznego: „Kto z nas był w Paryżu i oglądał z bliska kawał marmuru zwany »Wenus z Milo«, ten wie, że ma on różne cechy, które nie tylko nie wchodzi w rachubę przy „przeżyciu estetycznym”, ale nadto wyraźnie nam przy jego dokonaniu się przeszkadzają, wskutek czego skłonni jesteśmy je przeoczyć [...] Dokomponujemy sobie »w myśli«, czy nawet w szczególnym spostrzeżeniowym wyobrażeniu, takie szczegóły przedmiotu, które odgrywają rolę pozytywną przy osiągnięciu *optimum* możliwego w danym wypadku »wrażenia« estetycznego; dokładniej – które dają taki kształt przedmiotu będącego obiektem naszego doznania estetycznego, który najpełniej zawiera wartości estetyczne, jakie w danych warunkach mogą wystąpić *in concreto*”³⁴.

Wspomniane na początku *credo* Cichosza *Wyznanie Moizmu*, w którym widać wyraźne rysy awangardowe, czy wręcz postmodernistyczne, kończy następujące zdanie: „Moizm jest prywatną religią wolności, (do)”³⁵. To stwierdzenie

³³ R. Rózanowski, *Pasaże Waltera Benjamina*, wyd. cyt., s. 149.

³⁴ R. Ingarden, *Przeżycie estetyczne i przedmiot estetyczny*, [w:] tenże, *Studia z estetyki*, t. 1, PWN, Warszawa 1957, s. 116–117.

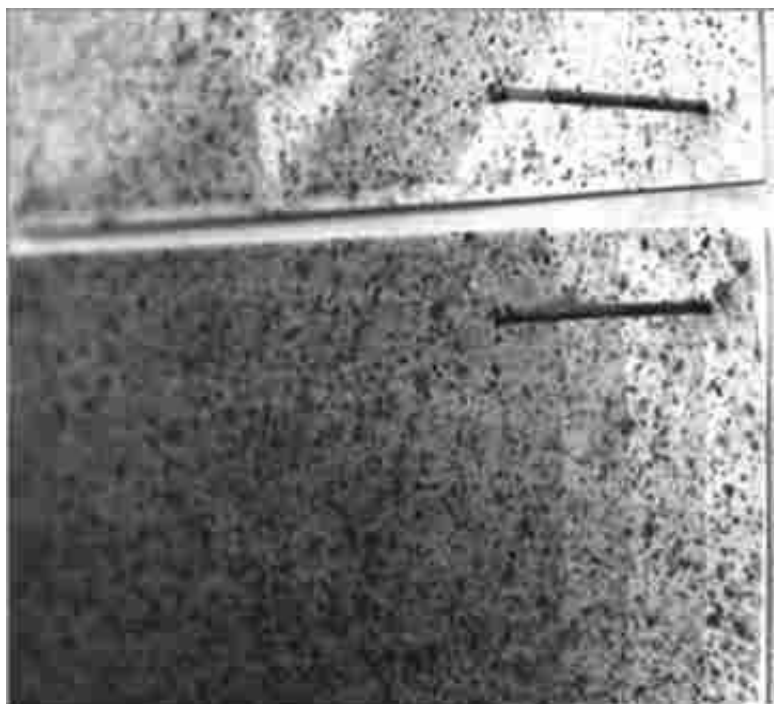
³⁵ www.cichosz.art.pl [stan z 26.02.2012].

pokazuje, że działalność artysty, mimo ważkich i często „górnolotnych” tematów, ma charakter osobisty i subiektywny. Cichosz sam staje się jakby odbiorcą własnych dzieł. Treści, jakie w nie wkomponowuje poprzez dekonstrukcję fotograficznych obrazów, wymagają ciągłej aktualizacji w momencie percepcji, a ta nigdy nie jest przecież taka sama. Realizowane przez artystę obiekty stanowią potencjalne cytaty dla kolejnych wykorzystania. Fotoinstalacje pozostają „wolne (do)”.

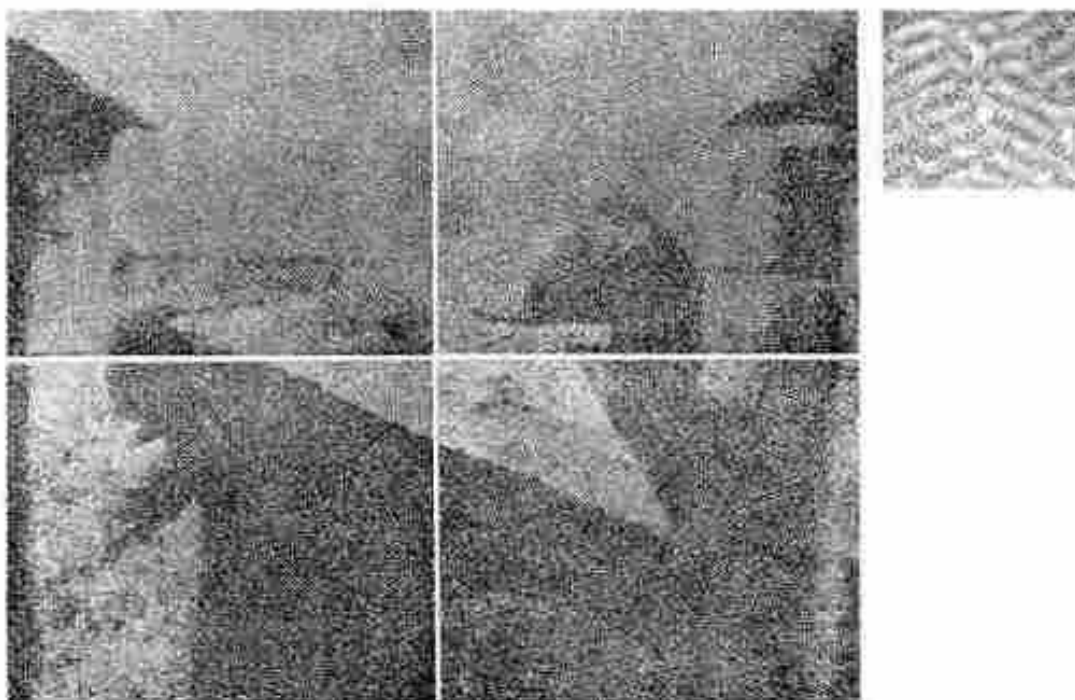
SUMMARY

The Photoinstallations of Krzysztof Cichosz

This article presents a comprehensive study on the original photography technique called *photoinstallations*, developed by Krzysztof Cichosz. In his works, the artist critically analyzes the functioning of images in contemporary culture. The discussed photographic objects have been made by the use of other photographs that are placed in a new context, which deconstructs their original meaning. As the basis for the interpretation of the artist's methodology served the philosophical and historical theories of Walter Benjamin, the concept of quotation proposed by Guy Debord which restores the lost meaning of the text, and the considerations of John Berger who analyzes the historically conditioned issues of originality in the arts.

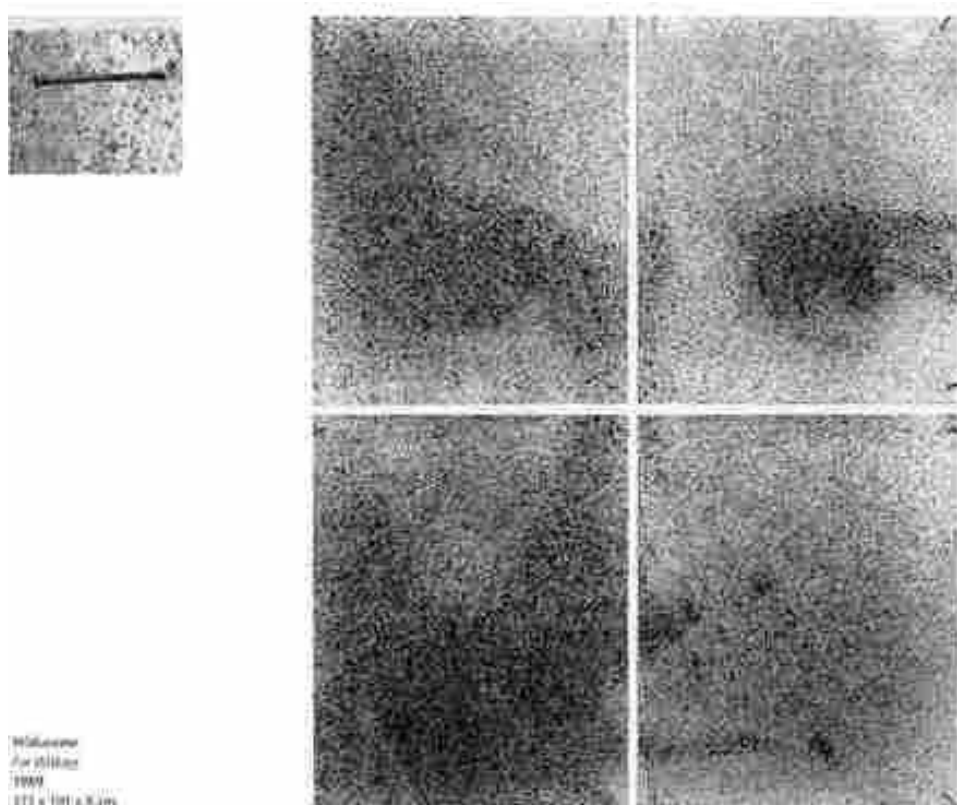


Rys. 1. Zbliżenie fragmentu fotoinstalacji Cichosza. Widoczne metalowe elementy mocujące folie.



Praca
Fotografii...
1989
400 x 400 x 3 cm

Rys. 2. Praca *Fotografii...* (1989) wraz ze zbliżeniem jej fragmentu.



Rys. 3. Praca *Witkacemu* (1989) wraz ze zbliżeniem jej fragmentu.



Rys. 4. Praca z cyklu *Portrety hybrydowe* (2002) wraz ze zbliżeniem jej fragmentu.



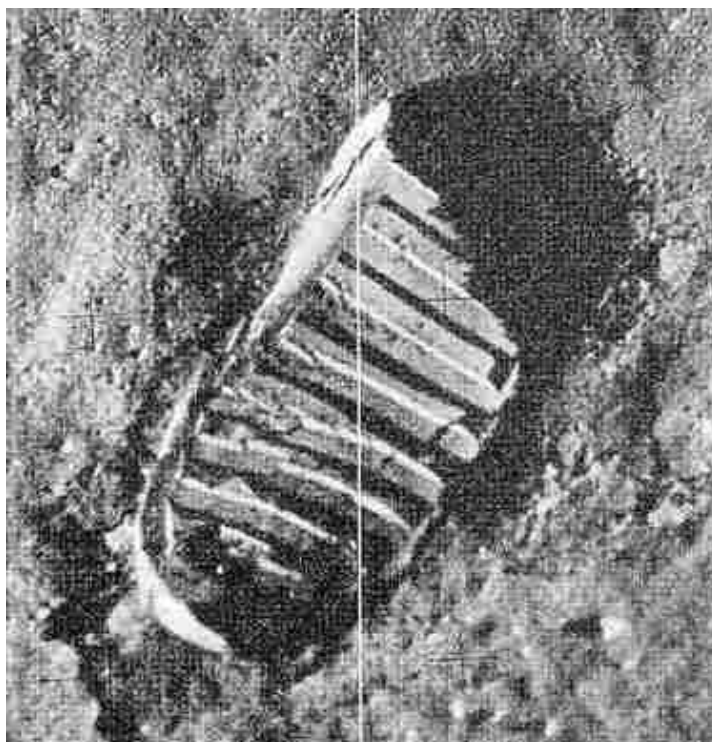
Wielka Trójka
The Great Trios
1989
60 x 132 x 8 cm



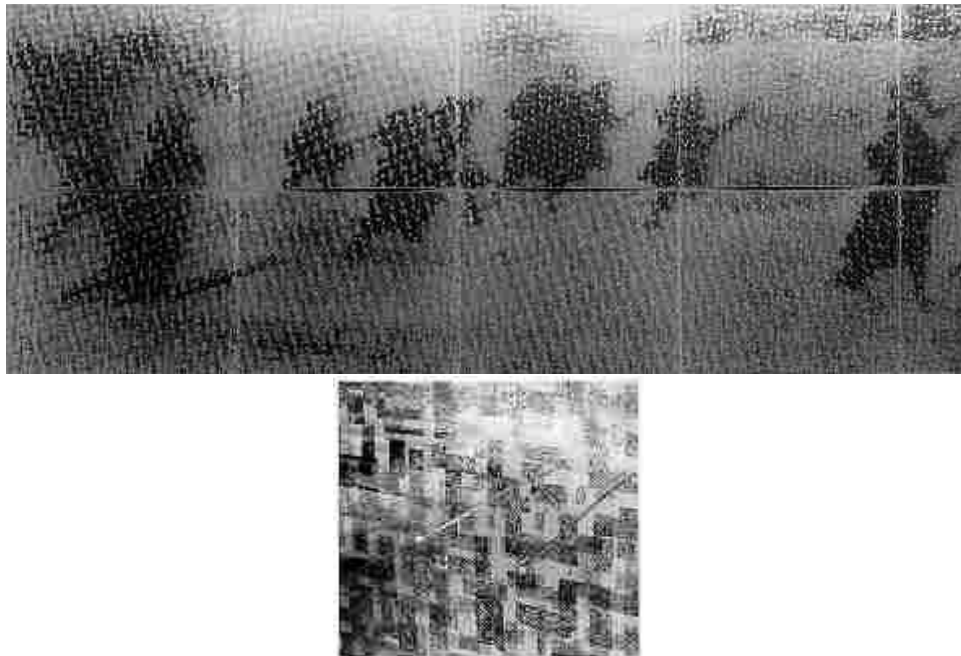
Rys. 5. Praca *Wielka Trójka* (1989) wraz ze zbliżeniem jej fragmentu.



Rys. 6. Fragment pracy *Ślady* (2006).



Rys. 6. Praca *Ślady* (2006).



Rys. 7. Praca *Epitaphios – Szarża Piechoty* (1993) wraz ze zbliżeniem jej fragmentu.



O Istocie...
On Existence...
2001
104 x 367 x 10 cms



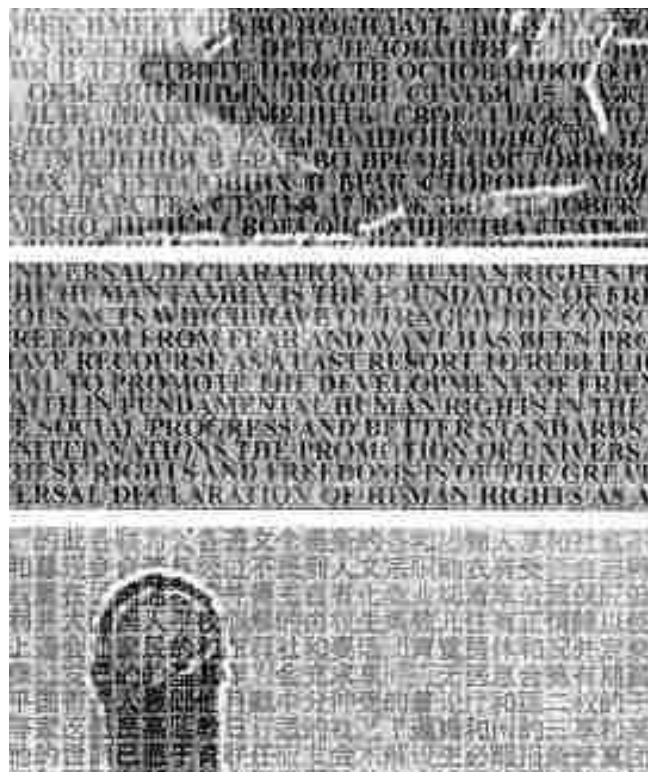
Rys. 8. Jedna z trzech wersji pracy *O Istocie...*(2001) wraz ze zbliżeniem jej fragmentu.



Przykłady znaków budujących kolejne trzy części fotoinstalacji zatytułowanej *O istocie* (2001)



Rys. 9. Jeden z czołgów wchodzący w skład pracy *Deklaracja* (2008).



Rys. 10. Zbliżenia na trzy elementy pracy *Deklaracja* (2008).