

Krzysztof Cichosz

Galeria

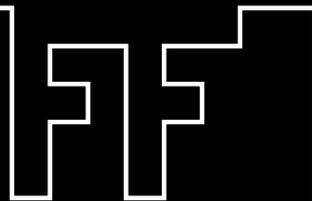


Foto-Dekonstrukcje

Foto-Dekonstrukcje

Krzysztof Cichosz

Foto-Dekonstrukcje

Spis treści / Table of contents

Lech Lechowicz

Od dekonstrukcji do rekonstrukcji obrazu 5

From the Deconstruction to the Reconstruction of an Image 39

Andrzej P. Bator

Dyskusja z wszechobecnością powierzchni 9

A Polemic with the Ubiquity of the Surface 43

Grzegorz Dziamski

Krzysztof Cichosz i spór o fotografię postmodernistyczną 12

*Krzysztof Cichosz and the Dispute concerning Postmodernist
Photography* 46

Adam Sobota

Prawdopodobieństwo zmyśleń 15

The Probability of Fabrications 49

Jolanta Ciesielska

Tekstury Cichosza 17

Cichosz's Textures 51

Krzysztof Jurecki

Nowoczesność i eklektyzm 19

Modernism and Eclecticism 53

Ilustracje / Illustrations 21

Krzysztof Cichosz

Wyznanie moizmu 37

The My-ism Credo 38

Informacja biograficzna / Biographic information 55

Od dekonstrukcji do rekonstrukcji obrazu

1.

W pracach Krzysztofa Cichosza występuje skomplikowana, wewnętrzna relacja elementów, na których opiera się treść ich przesłania. Całościowe obrazy rekonstruujące się w akcie percepcji, powstają z pozornego chaosu zatomizowanych cząstek, wypełniających równomiernie powierzchnię poszczególnych warstw jego instalacji. Każda z warstw jest szcążkowym obrazem, a ponadto jest ona obrazem szczególnym, składającym się nie ze struktury linii i plam walorowych, ale ze znaków mających własne, konkretne znaczenia. Instalacje te stanowią złożoną i zhierarchizowaną strukturę znaczeń, w której wszystkie elementy są ze sobą ściśle połączone funkcjonalnie i znaczeniowo.

Ich ścisły związek jest wynikiem celu oraz zastosowanej do jego zrealizowania metody. Obraz na każdej z warstw powstaje przez naświetlenie transparentnego materiału pozytywowego przez złożone ze sobą: negatyw oraz kliszę-raster, zawierającą strukturę elementów, przysyłającą negatyw obrazu wyjściowego w jednej czwartej jego powierzchni. Kolejne naświetlenia z tego samego negatywu, służące wykonaniu pozostałych trzech warstw, dokonywane są przez rastry, których struktura jest oparta na tym samym elemencie lub elementach i została tak ukształtowana, że zasłania ona inną, jedną czwartą powierzchni negatywu. W pracach z ostatniego okresu procesy fotochemiczne oraz działania manualne zostały zastąpione obróbką cyfrową. Nie zmieniło to jednak wizualnego efektu końcowego. Suma treści czterech warstw składa się na treść obrazu wyjściowego. Każda warstwa analizowana oddzielnie nie daje oglądu tego, co ów pierwotny obraz przedstawia. Dopiero ich połączenie w akcie percepcji widza prowadzi do jego rekonstrukcji.

Instalacje Krzysztofa Cichosza mają wybitnie umysłowy charakter. Ich percepcja czysto zmysłowa niewiele może o nich powiedzieć, ponieważ jest fragmentaryczna. Wielopoziomowa aktywność umysłu odbiorcy pozwala zrekonstruować obraz i przejść do następnego, wyższego poziomu umysłowego obcowania z dziełem. Na tym poziomie odkrywa on, po zrekonstruowaniu obrazu, inne jego cechy: wielowarstwowość, znakową strukturę każdej z warstw, rozpoznaje pojedyncze elementy tej struktury, wreszcie odnajduje ich znaczeniowy związek z treścią lub kontekstem obrazu wyjściowego. Zdobywszy tę całościową wiedzę może się cofnąć i zrekonstruować istotę autorskiego przesłania. Bez tego nie byłby w stanie połączyć treści obrazu pierwotnego ze znaczeniem pojedynczych i oderwanych od siebie widoków instalacji. Przeniknięcie warstwy czysto wizualnej jest konieczne, aby dotrzeć do istoty przesłania dzieła.

2.

W pierwszej fazie swej działalności Krzysztof Cichosz operował głównie na obrazach zaczerpniętych z historii, i z historią bezpośrednio związanych: z historią fotografii – pierwsze zachowane zdjęcie J.N. Niépce'a, czy pejzaż Anselma Adamsa; z historią polityczno-społeczną – *Szarża piechoty* (1993) czy *Wielka Trójka* (1989); z historią sztuki – autoportret S.I. Witkiewicza. W *Mariilyn, Andy'emu, Ameryce...* (1998),

powtarzający się element, z którego rekonstruuje się obraz, to symbol dolara, to także symbol komercjalizacji sztuki. Zestawienie go z dziełem Warhola odczytać można jako krytyczne skomentowanie jego niejednoznacznej postawy wobec komercjalizacji. W przesłaniu tych prac odnosił się do aspektów lub okoliczności, które wiązały się, albo z treścią dzieła, albo z jego autorem. W ostatnich pracach wybór obrazów wyjściowych związany jest bardziej z osobistą, indywidualną reakcją na zjawiska i problemy współczesne lub bardziej ogólne i uniwersalne niż wcześniejsze zdystansowane odwoływanie się do zjawisk z przeszłości. W *Deklaracji...* (2008) tym szczególnym rastrem jest tekst ONZ-owskiej *Powszechnej Deklaracji Praw Człowieka*. Rekonstrukcja trzech obrazów przedstawiających czołgi – chiński, angielski i rosyjski – dokonuje się przez złożenie warstw, w których rastrem jest odpowiednio chińska, angielska i rosyjska wersja tekstu Deklaracji. W swym ogólnym sensie konfrontowany jest z obrazem czołgów, których przeznaczenie nie ma nic wspólnego ze szczytnymi ideałami zawartymi w Deklaracji.

3.

Wieloletowe oraz technologicznie zróżnicowane działania Cichosza nie dotyczą obrazów własnych, lecz gotowych, na ogół znanych i funkcjonujących od dawna w szeroko rozumianej kulturze wizualnej lub w jej węższym obiegu artystycznym. Nie są jednak formą zawłaszczenia cudzych obrazów, aby na nich budować wartości artystyczne własnego dzieła. Sposób, w jaki on po nie sięga, podkreśla ich nieokreślony status obrazów funkcjonujących we współczesnej ikonosferze. Są to reprodukcje, wykonane z reprodukcji oryginalnych obrazów, publikowanych w podręcznikach, encyklopediach, rozprawach naukowych, na stronach gazet i pism ilustrowanych czy ostatnio w Internecie. Nie ich artystyczna forma, lecz treść jest tu powodem wykorzystania cudzego obrazu do własnych działań artystycznych. Nie ma w tym nic z „archeologii fotografii”, dążącej do ponownego przywrócenia cudzym, zapomnianym obrazom, ich osobistej, emocjonalnej treści związanej z autorem zdjęć lub z przedstawionymi na nich postaciami. Obrazy występujące w pracach Cichosza są znane, ich obecność jest kulturowo utrwalona. Należą do tego, co kiedyś André Malraux określił mianem „muzeum wyobraźni” (*Le Musée Imaginaire*), w którym dokonuje się nieustanna aktualizacja pewnego wspólnego, kulturowego kanonu obrazów, kształtującego naszą indywidualną pamięć obrazów. Przez te obrazy obecne w kulturze współczesnej – niezależnie od czasu ich powstania – Cichosz dąży do nawiązania dyskursu nie bezpośrednio z tymi obrazami, ale z występującymi w kulturze problemami i zjawiskami, które są dla niego ważne. Do ich podjęcia poczuwa się z obowiązku bycia artystą pełniącym ważną służbę publiczną.

Abymyartykułować te treści i podjąć ów dyskurs Cichosz dokonuje dekonstrukcji wyjściowego obrazu, która stanowi istotną cechę procesu powstawania dzieła. Z jej skutków wynika bezpośrednio struktura wizualna poszczególnych warstw, służących następnie do rekonstrukcji obrazu w przestrzeni. Paradoksalnie dekompozycja służy rekonstrukcji. Choć oba te działania odnoszą się do tego samego obrazu wyjściowego, to

w ich efekcie nie powstają te same obrazy. Obraz po dekonstrukcyjnych działaniach autora zmaterializował się, zintensyfikował swą materialność, rozwarstwiając się w przestrzeni. Obraz po rekonstrukcji dematerializuje się, ponieważ istnieje tylko w umyśle odbiorcy. Nie ma go ani między warstwami, nie ma go także na nich. Przestał być bytem fizycznym i materialnym, stał się bytem umysłowym. Ta szczególna sublimacja obrazu, przejście od bytu materialnego do niematerialnego, czysto umysłowego, jest intrygującym skutkiem obu, wydawałoby się opozycyjnych procesów dekonstrukcji i rekonstrukcji.

W procesie dekonstrukcji treść obrazu ulega daleko idącej redukcji, rozpada się na zatowizowane elementy. W pojedynczej warstwie instalacji miejsca stanowiące ich ślad są puste, nie ma w nich nic. Ciągłość pierwotnego obrazu została zerwana. Jego rekonstrukcja, dokonująca się w obcowaniu odbiorcy z instalacją, przywraca tę ciągłość treści obrazu pierwotnego, ale dodaje do niego coś jeszcze, co wynika z relacji między znaczeniem pojedynczego elementu rastra a całością obrazu.

Odczytanie przesłania nie dokonuje się wyłącznie w akcie percepcji całości zrekonstruowanego obrazu, choć jest ona warunkiem koniecznym. Rozpoczyna się w momencie uświadomienia znaczeń pojedynczych elementów struktury instalacji oraz ich związku z treścią zrekonstruowanego obrazu.

Dla Krzysztofa Cichosza, jako autora, dekonstrukcja zdaje się być najważniejsza – podkreśla to także w tytule tej wystawy – ponieważ, to jej dotyczą właśnie jego twórcze, kreacyjne działania. Dla odbiorcy natomiast, to rekonstrukcja jest kluczowa ponieważ jej efekty pozwalają mu zobaczyć obraz, odczytać jego treści, dotrzeć do przesłania całości dzieła. Dekonstrukcja z rekonstrukcją pozostają tu w dialektycznym związku, którego efektem jest treść przesłania nadbudowująca się na skomplikowanej morfologicznie i znaczeniowo strukturze instalacji.

Zastosowanie w pracach z ostatniego okresu technik cyfrowych nie tylko służy samej obróbce obrazu czy generowaniu z cyfrowego źródła wydruków poszczególnych warstw, ale ułatwiają i przyspieszają one także manipulacje obrazem. Działają również inspirująco i prowokująco do poszerzenia dekonstrukcyjnych działań, a przede wszystkim służą pogłębieniu dekonstrukcji obrazu, jego zatowizowaniu poprzez zastosowaną strukturę rastra.

4.

Rekonstrukcja obrazu, dokonująca się w umyśle odbiorcy, wymaga spełnienia kilku warunków w percepcji dzieła. Widz musi znaleźć się w takim punkcie obserwacji, aby obraz warstw, znajdujących się w przestrzeni, nałożył się na siebie. Ten punkt widzenia odbiorca musi sam znaleźć, bowiem nie z każdego punktu zsumowany obraz jest widoczny. Instalacja wymusza na nim pewną aktywność fizyczną, przemieszczanie się wobec niej. Oddalanie się od instalacji powoduje złożenie jej struktury w jeden obraz, a zbliżanie ujawnia coraz mniejsze szczegóły, aż po ten najmniejszy, podstawowy element znaczący. Powoduje jednak zanik obrazu, jego dezintegrację, ujawnia dekonstrukcję. Ale jest to konieczne, aby poznać skomplikowaną strukturę dzieła oraz odnaleźć w niej ów

konstituujący obraz element podstawowy i odczytać jego znaczenie. Poznanie go jest warunkiem rekonstrukcji obrazu oraz odniesienia jego treści do treści obrazu nadrzędnego.

Proces rekonstrukcji instalacji Krzysztofa Cichosza ma charakter dynamiczny, ich statyczna i bierna kontemplacja nie daje szansy odczytania istoty przesłania. W percepcji dokonującej się w ruchu, wobec tych przestrzennych zjawisk, jakimi są instalacje, ujawniają się najpełniej ich obrazy oraz ukryte pod nimi treści, a pełny ich odbiór możliwy jest jedynie w przestrzeni ekspozycyjnej.

Aktywności fizycznej, ruchowej widza towarzyszyć musi aktywność umysłowa, aby dzieło zostało nie tylko zobaczone, ale również uświadomione w swej złożoności oraz w znaczeniach wszystkich elementów, a następnie zrozumiane w relacjach jakie występują między nimi. Pierwsza faza obcowania z instalacją prowadzi do zrekonstruowania pierwotnego obrazu rozmieszczonego w przestrzeni na czterech równoległych do siebie warstwach. Ta faza ma charakter zmysłowy, prowadzący do zaistnienia w świadomości widza obrazu całościowego. Druga faza odbioru, najistotniejsza dla odczytania przesłania dzieła, jest już czysto umysłowa. Opiera się na wielu operacjach, w których widz wykorzystuje swą wiedzę wizualną, swą indywidualną pamięć obrazów oraz otwartość do podjęcia dyskursu z dziełem. Warunkiem zaistnienia dyskursu jest połączenie podstawowego elementu-znaku, struktury każdej warstwy, z treścią obrazu składającego się z nałożenia wszystkich warstw. Aby do tego doszło, ów podstawowy, powtarzający się element lub zespół elementów, musi zostać odczytany w swym symboliczno-semantycznym znaczeniu. Ze znaczeniowych relacji i napięć między nimi wynika bowiem nabudowywanie się na nich intencjonalnej treści autorskiej poprzez zestawienie znaczenia elementu z treścią całej struktury obrazowej.

5.

W działaniach dekonstrukcyjnych oraz procesach rekonstrukcyjnych ujawnia się jeszcze jedna opozycja, bardziej zasadnicza, a odnosząca się do samej postawy autora. Jest to opozycja między postawą postmodernisty, a postawą modernisty. Dekonstrukcja jest jednym z środków metody postmodernistycznej. W pracach Cichosza rekonstrukcja, która jest istotą i niezbędnym procesem percepcji skutków dekonstrukcji, zaprzecza postmodernistycznej niewierze w sens działań nadających dziełu nowe znaczenia oraz wartości. Postmodernista swoje działanie zakończyłby na etapie tworzenia warstw. Zestawiając je obok siebie, pokazałby naoczne skutki dekonstrukcji obrazu przy pomocy znaczących elementów. Pokazując w taki sposób, wskazałby również na niemożność odczytania z czterech powierzchni warstw całościowej treści zrekonstruowanego obrazu. Choć jego wizualna treść całkowicie zawiera się w poszczególnych warstwach, nie jest możliwa do odczytania na podstawie ich odrębnej analizy. Cichosza nie zadawała bowiem sam fakt dekonstrukcji, która dla postmodernisty powinna być wystarczającym powodem osiągnięcia satysfakcji z dzieła. Dekonstrukcja służy czemuś, co można by nazwać pogłębieniem ogólnego, uniwersalnego charakteru

treści obrazu, przez pozbawienie go jego partykularnych treści, zawierających się we wszystkich szczegółach werystycznego i precyzyjnego obrazu fotograficznego. Cichosza z treści obrazu wyjściowego interesuje jedynie jego ogólna treść. Skutkiem jego dekonstrukcyjnych działań na obrazie jest doprowadzenie do zamierzonego stopnia ogólności treści, ujmującej problemy lub zjawiska dla niego ważne. Dopiero tak uogólniona i zuniwersalizowana w swej funkcji treść, staje się kanwą do formułowania własnego przesłania zawartego w całości dzieła. Zredukowane w ten sposób znaczenie pierwotnego obrazu jest jedynie częścią jego rozbudowanej struktury wizualnej. Powiązanie jej ze znaczeniem pojedynczego elementu struktury warstw służy powstaniu wartości nowej i oryginalnej, zawartej w przesłaniu dzieła. Ten ostatni aspekt nowej i oryginalnej wartości także zdecydowanie różni postawę naszego autora od postawy postmodernisty.

Twórczość Krzysztofa Cichosza zawiera więc pewne elementy metody postmodernistycznej kwestionującej sens, a nawet możliwość tworzenia nowych i oryginalnych dzieł, który swe kreacyjne działania dokonuje nie na własnym obrazie, ale na cudzym, wziętym z historii, z „muzeum wyobraźni” naszej zbiorowej pamięci obrazów. Postmodernizm, głosząc koniec „wielkich narracji” opartych na uniwersalnych wartościach, łączy zwątpienie w możliwość stworzenia całkowicie nowych dzieł z niewiarą w tworzenie sztuki reprezentującej trwale i uniwersalne wartości. W swoich pracach Cichosz – szczególnie w ostatnim okresie – odwołuje się do takich właśnie wartości, w które wierzył i wciąż wierzy, kontynuując konsekwentnie swe działania. Jego postawa u początków twórczości, zawierająca elementy postmodernistyczne, zmieniła się obecnie – jak sam ją określa – w postawę neomodernisty, który świadom doświadczeń poprzedniego okresu uznaje i powraca do pewnych modernistycznych wartości i postaw, ale na innym poziomie ewolucji własnej twórczości dokonującej się w innych czasach.

6.

Mimo niezmienności podstaw stosowanej metody jego twórczość ewoluuje wraz ewolucją metody. Dotyczy to zarówno treści indywidualnych przesłań dzieł – ostatnio staje się bardziej osobistą reakcją na zjawiska i problemy współczesności – jak i warstwy czysto technologicznej, przez zastosowanie na różnych etapach realizacji dzieła technik cyfrowych.

Oba działania – dekonstrukcja i rekonstrukcja – poszerzyły się w najnowszych pracach Cichosza prezentowanych na tej wystawie. Występuje w nich zarówno rozwinięcie metody służącej dekonstrukcji obrazu, jak i nowych rozwiązań służących jego rekonstrukcji. Specjalnie stworzone przez niego programy komputerowe generują losowo nie tylko sam pojedynczy element, ale także ustalają jego miejsce w całości struktury pojedynczej warstwy. Mechanizm losowy poszerza możliwości dekonstrukcji, a ponadto nadaje strukturze warstw matematyczny porządek, wynikający z rachunku prawdopodobieństwa. Obiektywizuje także ten etap procesu tworzenia. W silnie zintelektualizowanej postawie Cichosza staje się to bardzo cenną wartością. W *Kodach pamięci* (2003),

źródłem rastra są zmodyfikowane losowo obrazy fragmentów kodu genetycznego człowieka.

Towarzystwą temu nowe działania związane z procesami rekonstrukcji obrazu. W kilku ostatnich pracach [m.in. w *Bez tytułu (2004)*, w *Deklaracji...*] zastosowany został zabieg przesunięcia obrazu na poszczególnych warstwach, przesunięcia innego w poszczególnych polach obrazowych. Efektem tego jest nieczytelność całości obrazu powstającego w ogólnym oglądzie instalacji. Obraz poszczególnych pól jest czytelny z odmiennych punktów widzenia. Nie ma już jednak takiego jednego miejsca, z którego dostrzec można całość obrazu. Poszczególne fragmenty ujęte w kwadratowym polu można zobaczyć po kolei, oddzielnie, ponieważ składają się w całość z właściwego im punktu widzenia. Z tego jednego punktu widać jedynie fragment obrazu zawarty w tym kwadracie pola, na które patrzymy pod właściwym tylko dla niego kątem widzenia. Warstwy obrazów sąsiadujących z nim nie składają się na czytelny i rozpoznawalny fragment obrazu pierwotnego, ich złożenie z niewłaściwego im kąta tworzy obraz nieczytelny, nieomal abstrakcyjny. Odbiorca widzi w tym punkcie i w tym czasie tylko części obrazu. Zmiany kątów patrzenia ujawnią kolejne części obrazu. Widz statyczny, nieaktywny, nie zobaczy wszystkich części i nie będzie w stanie zrekonstruować całości na podstawie jej części. Aktywność fizyczna widza, przemieszczanie się wobec instalacji, aby z różnych punktów widzenia dostrzec wszystkie fragmenty obrazu zawarte w kwadratach pól, jest niezbędna, aby dzieło zaistniało w pełnej formie i treści. Widz musi zapamiętywać kolejne fragmenty obrazu widziane z różnych kątów widzenia. Dopiero na podstawie tych zapamiętanych fragmentów ma szansę na rekonstrukcję w umyśle całości obrazu pierwotnego. Od widza wymaga się tu nie tylko aktywności fizycznej. Konieczna jest również aktywność umysłowa na dwóch poziomach. Pierwszy poziom dotyczy zapamiętywania fragmentów obrazów, drugi poziom związany jest z umysłowym, a nie zmysłowym scalaniem ich i rekonstruowaniem w jedną całość.

Instalacje Cichosza przyciągają uwagę widza swą niezwykłością, zaskakują relacjami między płaskością obrazu fotograficznego, a przestrzennością efektu obrazowego. Zaskakują także relacjami między jej materialną konkretnością, a efemerycznością obrazu rekonstruującego się w umyśle widza. Efekty te nie są jednak celem, ale środkiem, służącym autorowi do zatrzymania uwagi widza na dłużej niż przelotne spojrzenie, do skłonienia aby wniknął głębiej w problematykę jego dzieł. Doznanie zmysłowe nie wystarcza bowiem, aby zgłębić ich istotę, ich semantyczne przesłanie. Bez wysiłku intelektualnego po stronie odbiorcy pełny odbiór tych prac jest niemożliwy.

7.

Metoda Krzysztofa Cichosza jest tak oryginalna i własna, że trudno znaleźć odwołania do metod jej podobnych. Ponadto, stosowana niezwykle konsekwentnie, służy podejmowaniu problemów ważnych dla niego, ale i dla nas odbiorców. Bez ulegania modom artystycznym, które przetoczyły się przez ostatnie ćwierćwiecze, a co stanowi zjawisko

rzadkie w sztuce współczesnej. Konsekwencja, będąca istotnym elementem jego postawy twórczej, dotyczy również przyjętych dawno założeń i celów własnej aktywności. Do dziś pozostaje im wierny, podobnie jak pozostał wierny swej metodzie, która okazała się otwartą, skuteczną oraz uniwersalną, nieograniczającą go ani w kształtowaniu formy dzieła, ani w kształtowaniu jego treści.

Krzysztof Cichosz stawiał i stawia niezmiennie wysokie wymagania przede wszystkim sobie, a także swoim odbiorcom, co samo w sobie jest już wartością. Wobec jego dzieł widz musi się wykazać wspomnianą podwójną aktywnością. Ma ona również uniwersalne znaczenie metaforyczne wobec obcowania z wszelkimi przejawami sztuki. Cichosz wskazuje w ten sposób, że obcowanie ze sztuką nie może być bierne. Wymaga od jej odbiorcy postawy aktywnej i otwartej wobec ukrytej w dziele tajemnicy. Wymaga także otwarcia na niekonwencjonalną formę. Odkrywanie jej nie jest jedynie pokonywaniem komplikacji formy, która nie służy jej uatrakcyjnieniu, uczynienia jej czymś nowym oraz oryginalnym dla niej samej. Nie jest autotelicznym celem samym w sobie. Jest tylko środkiem służącym przesłaniu. Droga prowadząca do tego odkrycia jest wartością samą w sobie i stanowi cenny efekt aktywności umysłowej wywołanej dziełem. Natomiast skutki tego odkrycia są warunkiem przejścia na kolejny, głębszy i najistotniejszy poziom odczytania przesłania dzieła zawartego nie w literalnej, obrazowej treści jego poszczególnych elementów, ale w intelektualnym odczytaniu go z wzajemnej ich relacji wewnętrznej.

Krzysztof Cichosz zdaje się wskazywać także i na to, iż pozytywny skutek, wynikający z obcowania ze sztuką, nie zależy jedynie od wysiłku twórcy, który z całą odpowiedzialnością, rzetelnością i powagą realizuje swe dzieło. Zależy również od przyjęcia podobnej postawy przez odbiorcę. Dopiero suma trudu twórcy i odbiorcy jego dzieła stanowi o sensie sztuki oraz jest źródłem doświadczania autentycznych i głębokich artystycznych wartości duchowych.

Lech Lechowicz
listopad 2008

Dyskusja z wszechobecnością powierzchni

Od 1988 roku, kiedy Krzysztof Cichosz na poznańskiej wystawie *Polska Fotografia Intermedialna lat 80-tych* po raz pierwszy zaprezentował swoje fotoobiekty, stało się jasne, że jego twórczość w obrębie fotomedialnego nurtu sztuki ma niebagatelne znaczenie. Ekspozowane od kilkunastu lat przez Artystę fotoinstalacje utwierdzają mnie w przekonaniu, że jego artystyczne dokonania współtworzą historię polskiej sztuki fotomedialnej. Dzieła Cichosza, co nie zdarza się często, wnoszą nie tylko oryginalne rozwiązania formalne, ale także bardzo interesujące, głęboko osobiste spojrzenie na otaczający Artystę świat; co więcej, zastosowane środki wyrazu plastycznego, jak się okazuje, są tego spojrzenia pochodną.

Fotoinstalacje Krzysztofa Cichosza to wielkoformatowe, złożone z kilku warstw transparentnej błony fotograficznej obiekty, których głównym motywem jest ludzki wizerunek. To właśnie fotoobrazy są sensem twórczości Cichosza. Otóż kieruje on spojrzenie swoje i obiektywu nie w stronę realnie istniejącej rzeczywistości, ale na obrazy jej widoków. Choć zabieg ten w praktyce postmodernistycznej jest powszechnie stosowany i – co za tym idzie – nie powinien budzić szczególnej uwagi, to jak sądzę, w twórczości łódzkiego artysty ma nowe, wyróżniające się znaczenie. To właśnie w decyzji wyboru motywu-tematu fotoinstalacji kryje się zarówno diagnoza otaczającej artystę rzeczywistości, jak i chęć wzięcia udziału w dyskusji na jej temat. Wydaje się, że Cichosz, nie dzieląc najczęściej dziś przywoływanych i analizowanych poglądów na temat przedmiotu obrazu fotograficznego i możliwego nań wpływu artysty, jakie prezentują Jean Baudrillard i Vilém Flusser, formułuje na ten temat własną, artystyczną odpowiedź.

J. Baudrillard twierdzi, że *obiektywna magia fotografii* [...] *wywodzi się z faktu, że obiekt wykonał pracę. Oczywiście, fotograficy nigdy nie stwierdzają tego głośno, utrzymując, że wszelka oryginalność wywodzi się z inspiracji i ich własnej fotograficznej interpretacji świata* [...] *myląc subiektywną „wizję” świata z cudownym odbiciem procesu fotograficznego*¹, a tymczasem następstwem tych działań jest swoiste przełamanie, [...] *refrakcja, która nie ma w sobie nic z obrazu, sceny czy siły reprezentacji, która nie służy grze, ani wyobrażeniu* [...]².

Zgoła odmienne zdanie na ten temat ma V. Flusser, który uważa, że zdeterminowany chęcią zbadania *wszechobecności powierzchni* gest fotograficzny motywowany jest zdolnością poszukiwania *nowych możliwości wytwarzania informacji*, a jest to możliwe, ponieważ w gestii aparatu fotograficznego jest wytwarzać *symboliczne powierzchnie, tak jak zostały mu one w określony sposób przypisane*. Programy aparatów składają się z symboli, a ich funkcjonowanie daje sposobność by [...] *grać z symbolami oraz kombinować symbole*. *Fotograf zatem nie pracuje, ale jednak coś robi: wytwarza, opracowuje i gromadzi symbole*³. Flusser podkreśla, że choć w geście fotograficznym aparat spełnia oczekiwania fotografa, jednak nie oznacza to, by fotografujący mógł od niego oczekiwać czegoś, co wykracza poza jego możliwości.

Jak się okazuje, w obu wyrażonych poglądach jawi się pewna zgodność, którą wyznacza stała i konieczna relacja między fotografem-

fotoaparatem a światem, natomiast różnica dotyczy kreatywnych możliwości fotografii i jej realnych związków z rzeczywistością. Tymczasem realizacje Krzysztofa Cichosza zdają się wskazywać, że pozostają one w dystansie do tak postawionego problemu. Najpierw dlatego, że rzeczywistość, owa *wszecobecność powierzchni*, jawi mu się jako specyficzna jedność, w której nawet jeśli da się dokonać podziału na naturę i kulturę, okazuje się on zbędny. To, co istnieje intencjonalnie, co obiektywnie uległo procesowi intelektualizacji, co jest kulturą, dla Cichosza jest integralną częścią natury – realność człowieka i jego wizerunku (wizerunku mniej lub bardziej znaczącego, znaku) nie jest tożsama, jednakże obie te rzeczywistości, we współczesnej kulturze, funkcjonują na mocy tego samego prawa do egzystencji. Po wtóre dlatego, że użycie kamery fotograficznej jest jedynie początkiem procesu kreacji obrazu, a jego rezultat z założenia ma wskazywać nie na rzeczywistość, a jedynie na fenomen jej spostrzegania i sposób przeżywania treści aktów poznania.

Domagającą się artystycznej odpowiedzi realność tworzą zatem nie pejzaże natury czy też konkretne indywidua, ale nasycone znaczeniami ich zaktualizowane obrazy, a ściśle rzecz ujmując – fotografie. Fotoobrazy, będące fundamentem współczesnej kultury, pierwotnie obciążone rolą śladu istnienia i poświadczania twórczych intencji fotografa, to jest właśnie owo wizualne uniwersum, które w twórczej praktyce Cichosza jawi się jako przedmiot sam w sobie, jako podlegająca subiektywizacji rzeczywistość. Kontestacja fotografii-symbolu znajduje swoje teoretyczne uzasadnienie w analizie kulturowego funkcjonowania obrazu fotograficznego. Artysta dostrzega, że w zatłoczonej znakami i symbolami kulturze wizualnej narzucającym się faktem jest nie tylko ich nadprodukcja, ale i swoista pauperyzacja znaczeń. Tak jak znaki-symboly poznawczego sensu tracą więź ze swoimi desygnatami, tak fotograficzne wizerunki coraz częściej przestają być śladem obiektywnych odniesień. Przywoływane z różnych powodów z archiwum obrazów wizerunki, wklęane w coraz to nowe konteksty narracyjne, zamieniają się w utrwalone w powszechnej świadomości ikony kultury, które coraz rzadziej coś skrywają, a coraz częściej odsyłają do samych siebie lub sytuacji, w których przyszło grać im główne role. Wizualnie *oswojone* znaki tworzą rzeczywistość rozpoznawalną i niezrozumiałą zarazem; wizerunki Chaplina czy Monroe przestały uświadamiać ich rolę w historii kina, tak samo jak twarze Stalina, Roosevelta, Churchilla nie przywołują wiedzy o wpływie tych postaci na losy powojennego świata. Także hermy Platona i Arystotelesa już dawno przestały być symbolami obiektywnego idealizmu i umiarkowanego realizmu, a rysunek z jeleniami przepływającymi bród nie wymaga dostrzeżenia w nim ani rysu psychologicznego zagrożonych sytuacją zwierząt i służących jej zobrazowaniu środków wyrazu plastycznego, ani prehistorycznych źródeł sztuki. Utrwalone w powszechnej świadomości symbole hierarchizuje ich rozpoznawalność, a nie ich przedmiotowe odniesienie – bohaterowie aktualnego *reality show* stoją w jednym szeregu z gwiazdami popkultury, a te z laureatami nagrody Alfreda Nobla z dziedziny literatury, których książki coraz częściej znane są jedynie z tytułów.

Wytwarzanie nowych symboli zdaje się mieć zatem ograniczony sens – oto narzucająca się konstatacja, która pociąga za sobą artystyczną decyzję: należy skorzystać z symboliki już istniejącej i podjąć próbę jej reinterpretacji, fotografując fotografie. Powstają dzieła, które raz jeszcze odsyłają do powierzchni znaku uwikłanego w kulturowy kontekst. Stajemy zatem, za sprawą Cichosza, przed Chaplinem (*W holdzie kinu*) i Monroe (*Marilyn, Andy'emu, Ameryce...*), *Wielką Trójką* i *Jeleniami*, ale także realizacjami, które bazują na fotografiach o mniej dosłownej i rozpoznawalnej symbolice, jak *Demontaż – Humanologii poświęcam*, *Humanologii poświęcam II*, *Strajk*, *Cywilizacji...* czy *Naturze*. Wśród realizacji operujących obrazem o wielopoziomowych i niejednoznacznych lub kulturowo hermetycznych odniesieniach, z wielką siłą wyrazu plastycznego jawi się zredukowana do sylwetki, osadzona w ramie sarkofagu postać mężczyzny (*Rozstrzelany...*) i poruszająca realnością obrazu pamięci scena zbiorowa (*Szarża piechoty*).

Powstałe dzieła, choć ufundowane na czytelnych semantycznie obrazach, wymykają się, jak się okazuje, jednoznacznej interpretacji. Grzegorz Dziamski w polemice z Lechem Lechowiczem⁴ stoi na stanowisku, że spojrzenie widza w akcie percepcji dzieł artysty nie ma, jak uważa Lechowicz, mocy kreującej obraz, a jedynie moc odtwarzającą obraz, który był punktem wyjścia dla ich zaistnienia. Myślę, że siła fotoobektów Cichosza w swej najgłębszej istocie sytuuje się w obszarze jedynie wtórnie zależnym od sposobu percepcji wzrokowej (efektywny ogląd całości wielopłaszczyznowego dzieła zapewnia tylko jeden, precyzyjnie wyznaczony punkt widzenia), jak również nie sprowadza się w percepcji do momentu reprodukcji obrazów pełniących rolę ich tworzywa. O ile właściwy (prostopadły i centralny) ogląd równoległych względem siebie płaszczyzn stanowi techniczny aspekt aktu percepcji, to wydaje się, że gdyby jego efekt sprowadzić przede wszystkim do rekonstrukcji lub identyfikacji fotografii, która posłużyła instalacji, ewentualnie do wskazania na istotę tego, co w zawartej symbolice już minione, to zamysł twórczy artysty zostałby znacząco podważony.

Istota tych dzieł, jak sądzę, leży nie tyle w dyskusji z desygnatem znaku, co w dyskusji z samym znakiem. Sięgając po fotografię, dwuwymiarowy ślad przedmiotu, który w pierwotnej intencji jego autora miał odsyłać do wytworzonego przezeń symbolu, Artysta dobrze zdaje sobie sprawę z tego, że ani nie sięga do rzeczywistości (a jedynie do jej obrazu), ani nie przywołuje tegoż obrazu pierwotnej narracji. On wie, że symbole już dawno utraciły swój wewnętrzny wymiar, że współczesna świadomość respektuje jedynie ich powierzchnię. Znaczenie gestu artysty leży zatem w samej decyzji dotknięcia symbolu, który jest tak samo płaski, jak jego powierzchnia, i zaanektowania go poprzez nadanie mu osobistego wymiaru. Fotoinstalacje nie objaśniają symboli, nie przywracają im znaczeń, nie wyrwują ich z popkulturowej rzeczywistości, a jednak poruszają nowym ich brzmieniem, które zawdzięcza spojrzeniu fotografującego. Sztuka Krzysztofa Cichosza zdaje się podążać za treścią sformułowanego przez artystę światopoglądowego i artystycznego credo: *jest ahistoryczną świadomością tradycji i nieidolatricznym szacunkiem dla tworzywa*⁵.

Dokonujący się w wymiarze plastycznym proces indywidualizacji symboli rozpoczyna się już od zmiany pozbawionej rodowodu struktury obrazu fotograficznego. Od tego momentu widoki ludzi i przedmiotów nabędą zindywidualizowaną podstawę ontologiczną. Przed procesem tej swoistej indywidualizacji struktury wszystkich obrazów były tożsame – ziarno-piksele z fotografii Monroe, Buddy czy jeleni z Lascaux, nie mając nic z jednostkowej przynależności, niczym się nie różniąc, nie zapewniały obrazom materialnej odrębności, teraz zyskują swój niepowtarzalny, indywidualny fundament. Z wnikliwością archeologa i z emocjonalnym zaangażowaniem dyskutującego o prawo do własnego widzenia i pojmowania symboli kultury, Cichosz buduje na nowo wzięte z fotografii obrazy z tworzywa stworzonych przez siebie tekstur. Dokonuje się niezwykle zjawisko – widoki rzeczy zyskują tożsamość swojego podłoża, zyskują je także budujące je piksele. Więcej, obrazy rzeczy zyskują spojrzenie artysty – widzenie staje się ciałem.

Andrzej P. Bator
Wrocław 2006

Przypisy:

¹ Baudillard J., *Sztuka znikania*, [w:] *Kwartalnik Literacki Kresy* 42/43, s. 152

² Tenże, *Świat wideo i podmiot fraktalny*, [w:] *Po kinie? Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, red. A. Gwóźdź, Kraków 1994, s. 251

³ Flusser V., *Ku filozofii fotografii*, Katowice 2004, s. 33-34

⁴ Dziamski G., *Krzysztof Cichosz i spór o fotografię postmodernistyczną* [w:] *Fotoinstalacje Krzysztofa Cichosza*, katalog wystawy, Łódź 2003, s. 13

⁵ Cichosz K., *Wyznanie moizmu* [w:] *Fotoinstalacje Krzysztofa Cichosza*, katalog wystawy, Łódź 2003, s. 31

Tekst pierwotnie opublikowany w Piśmie Artystycznym *Format* 2006, nr 49

Krzysztof Cichosz i spór o fotografię postmodernistyczną

1.

W obfitej już dziś literaturze na temat związków fotografii i postmodernizmu szczególne miejsce zajmuje esej Abigail Solomon-Godeau *Photography After Art Photography* (1984). Tekst ten jest znakomitym wprowadzeniem do badań nad miejscem i rolą fotografii w myśli postmodernistycznej.

W czym przejawia się specyfika postmodernistycznej fotografii? Jest to fotografia po sztuce fotografii, powiada Solomon-Godeau. „Kreśląc topografię fotograficznej praktyki, tak jak się ona dzisiaj przedstawia, skonstruowałam opozycję zinstytucjonalizowanej sztuki fotografii i postmodernistycznej praktyki artystycznej posługującej się fotografią. Opozycja taka sama się narzuca, ponieważ założenia, cele i intencje obu tych podejść do fotografii są przeciwstawne”¹.

Postmodernistyczne użycie fotografii pozwala podjąć krytykę instytucjonalnego i przedstawieniowego aspektu fotografii, do czego sztuka fotografii jest zupełnie niezdolna. Sztuka fotografii stała się ślepych zaułkiem (*cul-de-sac*), natomiast analiza funkcjonowania fotografii w reklamie, modzie, filmie, kolorowych czasopismach oraz wielu innych obszarach współczesnej rzeczywistości medialnej, otwiera przed artystami nowe, rozległe możliwości. Fotografia postmodernistyczna nie oznacza końca sztuki fotografii. Przeciwnie, oznacza jej zwycięstwo. Sztuka fotografii staje się dziś wszechobecna; staje się jednym z najważniejszych dyskursów (systemów znakowych), poprzez które postrzegamy świat i samych siebie. Fotografia tworzy obrazy świata, w którym żyjemy, a ponieważ jest to sztuka fotografii, więc literalnie tworzy, wspomagając tym samym proces estetyzacji rzeczywistości. Jest to oczywiste w przypadku fotografii reklamowej czy fotografii mody, mniej oczywiste w odniesieniu do fotografii informacyjnej, reportażowej czy dokumentalnej, ale tam także wciska się sztuka fotografii ze swoimi estetycznymi zasadami. Fotografia postmodernistyczna wyciągnęła wnioski z tego wszędobylstwa fotografii. Zajął się funkcjonowaniem tego medium, co nie znaczy – samą sobą, ponieważ skupiła się na kulturowym funkcjonowaniu fotografii, na fotograficznej narracji i fotografii jako reprezentacji – „mechanicznym” i „przezroczystym” narzędziu reprodukcji świata. Na fotograficznym podwojeniu świata, które w latach 60. przyciągało uwagę artystów pop-artu, Roberta Rauschenberga, Andy Warhola, Gerharda Richtera. Nie będzie przecież przesadą, jeśli powiemy, że tematem sztuki Warhola (tematem w sensie *subject matter*) był obraz fotograficzny. Ale twórczość Warhola nie jest o fotografii. Warhol wykorzystuje fotografię, aby mówić o strachu przed życiem i obawie śmierci, aby mówić o obrazach nawiedzających amerykańską świadomość, obrazach wszechpotęgi państwa w tym oparty na indywidualnej wolności kraju (*Krzesa elektryczne, Bomba atomowa*), obrazach samounicestwienia jednostki przez media, sławę i stereotyp (*Marilyn Monroe*). Fotografia postmodernistyczna nie jest żadnym stylem, szkołą ani wyraźnie skonkretyzowaną estetyką; jest niezwykle zróżnicowaną praktyką artystyczną, zrywającą z kluczowymi dla modernistycznego paradygmatu pojęciami, takimi jak subiektywność,

oryginalność, autorstwo, unikalna aura dzieła sztuki. Solomon-Godeau wymienia artystów, których twórczość reprezentuje postmodernistyczną praktykę fotograficzną: John Baldessari, Victor Burgin, Hilla i Bernd Becherowie, Dan Graham, Sarah Charlesworth, a z młodszych – Barbara Kruger, Cindy Sherman, Sherrie Levine, Richard Prince, Robert Longo. Artyści ci uznani zostaną za sztandarowych przedstawicieli postmodernistycznego podejścia do fotografii i tak będą funkcjonować w wielu innych tekstach².

Fotografia postmodernistyczna, a właściwie sztuka postmodernistyczna posługująca się fotografią, nie zajmuje się samą fotografią, lecz funkcjonowaniem fotografii. Nie chce być częścią historii fotografii ani częścią kultury fotograficznej, o czym świadczy przywołana przez Solomon-Godeau rozmowa Ronalda Feldmana z Peterem Bunnellem na temat Cindy Sherman. Sherman wykorzystuje fotografię, ale niczego nie wnosi do dyskusji na temat fotograficznego medium. Sherman nie pracuje w ramach sztuki fotografii, lecz posługuje się fotografią w taki sposób, jak czynią to mass media, reklama, świat mody, film czy kolorowe czasopisma³. Dotyczy to zresztą wszystkich przywołanych przez Solomon-Godeau artystów, którzy nie są artystami – fotografami, lecz artystami analizującymi funkcjonowanie fotografii we współczesnym świecie i dlatego ich prace zachowują ścisły kontakt ze współczesną praktyką fotograficzną, a zarazem krytyczny dystans wobec tej praktyki. Skąd to zainteresowanie funkcjonowaniem fotografii? Fotograficzność jest podstawą dzisiejszej kultury wizualnej, a ponieważ nasza kultura jest w dużym stopniu kulturą wizualną, zatem całej dzisiejszej kultury. Gregory Currie analizował niedawno dokumentalny status fotografii i doszedł do podobnych wniosków⁴. Fotografia nie jest czystym przedstawieniem, jest zapisem, śladem, wspomnieniem czy przywołaniem rzeczywistości. Malarz czy rysownik nie może przedstawić rzeczy, której nie zamierzał przedstawić, podczas gdy fotograf może to zrobić. Zdjęcie może przedstawić coś, czego fotograf nie widział, kiedy robił zdjęcie i czego nie zamierzał przedstawić, jak to się przydarzyło fotografowi z *Powiększenia* (1966) Antonioniego. Na tej podstawie niektórzy autorzy twierdzą, że fotografia nie jest przedstawieniem rzeczywistości, lecz środkiem wspomagającym nasze widzenie świata, jak luneta czy mikroskop⁵. Uważna analiza klatek filmu rejestrującego zabójstwo prezydenta Kennedy'ego pozwala określić, ile padło strzałów, w jakiej kolejności, a nawet skąd je oddano. Podobnym celem, lepszemu zobaczeniu tego, co się wydarzyło, służy powtarzanie niektórych ujęć podczas transmisji zawodów sportowych. Ślad rzeczy pozostaje w szczególności bliskiej relacji z rzeczą, którą przedstawia, dlatego obraz fotograficzny wywołuje silniejsze emocje niż obraz malarski czy rysunek, bardziej przypomina ślad stóp czy maskę pośmiertną. Nie znaczy to jednak, że jest bardziej wiarygodny. Fotografia może nas zwodzić i wprowadzać w błąd, ale nie dlatego, że przedstawia nieistniejące rzeczy i zdarzenia, lecz dlatego, że narzuca fałszywą interpretację przedstawianych rzeczy i zdarzeń. Fotografia może kłamać na temat znaczenia jakiejś rzeczy, ale nigdy w sprawie istnienia tej rzeczy, powiada Roland

Barthes. Należy odróżnić to, co jest na zdjęciu, od tego, o czym jest zdjęcie. Fotografia może mówić o sprawach fikcyjnych, ale to, co widzimy na zdjęciu jest śladem realnego. Obraz fotograficzny nie jest czystym przedstawieniem, lecz śladem rzeczywistości, dokumentem, twierdzi Currie. Wszystkie filmy realizowane fotograficzną i analogową techniką są dokumentami. *Casablanca* jest fikcyjną opowieścią o perypetiach fikcyjnych postaci, Ricka i Ilsa, ale zarazem śladem pozostawionym przez Humphrey'a Bogarta i Ingrid Bergman, dokumentem ich życia i stylu gry. W fotografii (i filmie) należy odróżnić dwa poziomy przedstawiania: pierwszy, który jest śladem rzeczy, osób i zdarzeń oraz drugi (wtórnny), który wynika z narracji czy też intencji nałożonej na pierwszy poziom. Mamy więc dwa wymiary: fotograficzny i narracyjny (*photographic and narrative*); pierwszy autoryzuje realność tego, co przedstawia, drugi wiąże przedstawienie z intencją realizatorów i może kreować fikcyjne światy⁶. Im bardziej fotografia uwikłana jest w narracyjność, tym bardziej odrywa się od realnego, od którego nigdy jednak do końca się nie oderwie, zawsze bowiem pozostanie dokumentem czegoś. Ten ambiwalentny charakter fotografii jest źródłem jej semiotycznej hybrydyczności: fotografia jest wskaźnikiem (indeksem) a zarazem znakiem (znakiem ikonicznym). Sztuka postmodernistyczna eksploatuje ten dwuznaczny status fotografii, eksploatuje uwikłanie fotografii w różne narracyjne praktyki, w wizualny dyskurs współczesności, który zawsze ma ideologiczny charakter. Przywołuje ten dyskurs, podszywa się pod jego stylowe wyróżniki, dekonstruuje go i... skłania do refleksji.

2.

Krzysztof Cichosz również posługuje się gotowymi obrazami fotograficznymi, od lat krążącymi w zbiorowej wyobraźni i tworzącymi to, co Manuel Castells nazywa wirtualną rzeczywistością (*real virtuality*) dzisiejszego świata – roześmiana twarz Marilyn Monroe, smutne oblicze Charlie Chaplina, głowy Wielkiej Trójki – Churchilla, Roosevelta, Stalina, w których narodził się nowy podział świata. Nie zawsze tak było. Cichosz rozpoczynał od fotografii reportażowej, od portretowania swojego najbliższego otoczenia, przyjaciół, znajomych, sąsiadów, fotografowanych w prywatnych, domowych wnętrzach, podczas towarzyskich spotkań i przyjęć. Ten fotograficzny cykl, zatytułowany *Metryka świadomości* (1978 - 1981), o którym entuzjastycznie pisał Jerzy Busza, ma dziś walor socjologicznego zapisu ukazującego PRL-owską prywatność, równie szarą jak ówczesna sfera publiczna – postacie wciśnięte w niewielkie przestrzenie spółdzielczych mieszkań, zastawione tanimi meblami i jarmarcznymi ozdobami, zdają się podlegać nie tylko fizycznym ograniczeniom, ograniczone wydają się być także ich marzenia, oczekiwania i plany życiowe. Autor nie dystansuje się od swoich bohaterów, przeciwnie, utożsamia się z nimi i wpisuje w ich rzeczywistość, kiedy na ostatnim zdjęciu cyklu fotografuje się wraz z żoną. Cykl Cichosza przypomina fotograficzną dokumentację rumuńskiego artysty Iona Grigorescu, który w podobnych wnętrzach, między stołem kuchennym i zlewozmywakiem, wanną i umywalką,

zamknięty w prywatnej przestrzeni socjalistycznego państwa, usiłował tworzyć sztukę. Cykl ten pokazuje również, że wyjątkowo szczerzy, niesklamany dokument osobisty będzie zawsze dokumentem społecznie zaangażowanym. Pod koniec lat 80., na wystawie *Polska fotografia intermedialna lat 80-tych* (Poznań, 1988), Krzysztof Cichosz pokazał zupełnie nowe prace, które dały początek jego dzisiejszej twórczości. Nowością tych prac nie było sięgnięcie po gotowe zdjęcia, gdyż że artysta wykorzystywał już wcześniej. Nowość polegała na rozłożeniu obrazu fotograficznego na abstrakcyjne znaki i na powtórnym złożeniu go w przestrzeni galerii. Powstały w ten sposób fotoinstalacje: zawieszone w galerijnej przestrzeni warstwy przezroczystej folii pokryte abstrakcyjnymi znakami. Abstrakcyjne obrazy, zmieniające się w obraz fotograficzny jedynie wtedy, kiedy oglądane są z jednego, ściśle określonego miejsca, w każdym innym przypadku pozostają chaotycznym zbiorem punktów. „Spojrzenie widza ma moc kreującą obraz, taką samą jaką miała kamera, która gdzieś, kiedyś wyrwała te obrazy z czasu i przestrzeni.” – pisał o fotoinstalacjach Cichosza Lech Lechowicz⁷. Zdanie to nie jest do końca prawdziwe. Lechowicz słusznie zwraca uwagę na dialektyczny, jakby powiedział Paul Virilio, charakter obrazów fotograficznych, które wymagają odniesienia do rzeczywistości, z której zostały wyrwane. Nie ma jednak racji, kiedy pisze o kreacyjnej mocy widza. W fotoinstalacjach Cichosza widz nie kreuje własnych obrazów, nie wrywa ich z rzeczywistości, lecz odtwarza, reprodukuje obraz fotograficzny, który był punktem wyjścia instalacji. Bardzo często ten inicjujący całą fotoinstalację obraz nie jest obrazem rzeczywistości, lecz fotografią fotografii. 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. Krzysztof Jurecki nazywa to dialogiem z tradycją, chociaż jest to raczej szukanie trwałych punktów odniesienia w przeszłości, trwałych znaków, o tyle paradoksalne, że to właśnie za sprawą fotografii nasz obraz historii niepomierne się rozszerzył i rozproszył⁸. Gotfried Donkor buduje prace ze zdjęciami czarnoskórych championów boksu, którzy tworzą ważną część historii afrykańskiej diaspory, ważniejszą od wielu wydarzeń politycznych. Cichosz nie dokonuje tak jednoznacznych wyborów. Monumentalizuje wybrane z historii zdjęcia, poddając je swoistej syntezie. Coraz częściej jego fotoinstalacje nie przywołują jednego, konkretnego zdjęcia, lecz grupę zdjęć, jak w *Humanologii, Rytmie czy Bryku*, nie chcą mówić o jednostkowych zdarzeniach, lecz o znakach, symbolach, próbujących chwycić istotę tego, co było. Nie *eidolon*, lecz *eidos* zdaje się być ich celem.

3.

Nie ma większego sensu pytać, czy fotoinstalacje Krzysztofa Cichosza należą jeszcze do modernizmu czy już do postmodernizmu? Fotografia postmodernistyczna jest fotografią po sztuce fotografii lub – ujmując to inaczej – sztuką posługującą się fotografią jako jednym

z mediów. Dla Abigail Solomon-Godeau pionierami takiego podejścia byli Baldessari, Burgin, Becherowie, Dan Graham, artyści konceptualni, którzy wykorzystywali fotografię dla celów dokumentacyjnych, dla dokumentowania swoich idei czy akcji. Tak rozumiana dokumentacja nie zastępowała ani nie przekształcała się w dzieło sztuki, pozostawała dokumentacją, dokumentacją sztuki (*art documentation*). „Dla tych, którzy poświęcają się dokumentowaniu sztuki, zamiast tworzenia dzieł sztuki, sztuka jest tożsama z życiem jako czystą aktywnością, która nie prowadzi do żadnego finalnego rezultatu” – pisze Boris Groys. „Sztuka staje się formą życia, podczas gdy dzieło sztuki staje się nie-sztuką, a jedynie dokumentem tej formy życia”⁹.

Twórczość Krzysztofa Cichosza wyrasta z tradycji polskiej sztuki konceptualnej, a jego fotoinstalacje są również dokumentacją. Dokumentacją uwikłaną w narracyjne praktyki współczesnego świata.

Grzegorz Dziamski
Poznań 2002

Przypisy:

¹ Solomon-Godeau A., *Photography After Art Photography*, [w:] *Art After Modernism: Rethinking Representation* (ed. B. Wallis), New York 1984, s. 81.

² Zob. Hutcheon L., *The Politics of Postmodernism*, London 1989; Kepińska A., *Subwersyjne media, czyli rzeczywistość widma*, [w:] *Energie sztuki*, Warszawa 1990; Connor S., *Postmodernist Culture*, Oxford 1989.

³ Solomon-Godeau A., *Photography After Art Photography*, op. cit. s. 79. Podobną opinię o fotograficznych pracach Katarzyny Koziry, Katarzyny Górnej i Artura Żmijewskiego wyraża Krzysztof Jurecki. Zob. Jurecki K., *Fotografia polska lat 90. Przemiany, tendencje, twórcy*, [w:] *Wokół dekady. Fotografia polska lat 90.*, Łódź 2002, s. 10, (kat. wyst.).

⁴ G. Currie, *Visible Traces: Documentary and the Contents of Photography*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 1999, no 3.

⁵ Taki pogląd reprezentował John Szarkowski, długoletni kierownik Działu Fotografii w nowojorskim Museum of Modern Art. Zob. J. Szarkowski, *The Photographer's Eye*, New York 1966, a także katalog wystawy przygotowanej przez Szarkowskiego, *Mirrors and Windows. American Photography since 1960*, Museum of Modern Art, New York 1978.

⁶ Currie G., *Visible Trace* op. cit.

⁷ Lechowicz L., *Osobowości i zjawiska polskiej fotografii*, [w:] *Chimaera. Aktuelle Kunst aus Mitteleuropa*, Leipzig 1997, s. 24. Cytuję za stroną internetową Krzysztofa Cichosza.

⁸ Jurecki K., *Dialog z tradycją*, [w:] *Pustynna burza*, Katowice 1994, s. 17, (kat. wyst.).

⁹ Groys B., *Art in the Age of Biopolitics: From Artworks to Art Documentation*, [w:] *Documenta 11*, Kassel 2002, s. 108.

Tekst pierwotnie opublikowany w *Fotoinstalacje Krzysztofa Cichosza*, Muzeum Sztuki, Łódź 2003.

Prawdopodobieństwo zmyśleń

Do tej pory Krzysztof Cichosz wykorzystywał medium fotografii na trzy wyraźnie zróżnicowane sposoby. Najpierw, od końca lat siedemdziesiątych, preferował bezpośrednią dokumentację przestrzeni społecznej. Były to portrety własnej rodziny i bliskich mu osób we wnętrzach – tak jak w cyklu *Metryka świadomości* – albo tematy związane z ówczesnymi wydarzeniami społecznymi. Jego emocjonalne angażowanie się w te problemy wkrótce skłoniło go do manipulowania obrazem fotografii poprzez zamalowywanie postaci osób prześladowanych, skutkiem czego sprowadzane były one do białych konturów, albo też na fotografiach pozostawały tylko rzucane przez nie cienie. Włączenie się w społeczny protest przeciwko totalitarnemu systemowi władzy było jednak tylko jednym z czynników prowadzących do zmiany techniki pracy; trwałość tej zmiany została podkreślona przez tytuł indywidualnej wystawy Krzysztofa Cichosza z roku 1986: *Po-reportaż*. Ten drugi etap okazał się przygotowaniem do przejścia w kolejną fazę twórczości w następnym roku. Wtedy zaczęły powstawać prace tytułowane początkowo jako *Zmyślenia*, pokazane szerszej publiczności po raz pierwszy na głośnej wystawie *Polska fotografia intermedialna lat 80-tych* (Poznań 1988). W pierwszej zrealizowanej pracy na czterech warstwach przezroczystej folii pojawiał się gąszcz krętych, przerywanych linii, które oglądane łącznie rekonstruowały fotograficzny wizerunek młodej kobiety. Do dnia dzisiejszego artysta stosuje taką metodę w kolejnych pracach, gdzie wyjściowy motyw rozbijany jest na warstwy graficznych walorów, łączonych też z różnymi formami rastrów. Zmiany w obrębie tej metody dotyczą liczby warstw folii, używania emulsji fotograficznej bądź wydruków komputerowych, tonów szarości bądź kolorów, złożoności podziałów kompozycji oraz jej skali (od 70x50 cm do ok. 120x600 cm). Na wspomnianej poznańskiej wystawie wielu spośród prawie 80 autorów stosowało różne metody przetwarzania obrazu fotograficznego, a także były przypadki wykorzystywania archiwalnych fotografii. Ten ostatni proceder najwcześniej w Polsce swoją metodą artystyczną uczynił Jerzy Lewczyński. Były to konsekwencje neoawangardowego sposobu pracy z fotografią, rozwijanego w polskiej sztuce od połowy lat 50. i manifestującego się najmocniej na wielkich przeglądowych wystawach, takich jak *Fotografia subiektywna* (1968), *Fotografowie poszukujący* (1971) i ta z roku 1988. Krzysztof Cichosz włączył się więc w konkretną linię sztuki i postępował odtąd na podstawie analizy jej przesłanek – także jako kierownik Galerii FF i kurator wielu zbiorowych wystaw sztuki. Jeśli wspominać dla jego poszukiwań, to bynajmniej nie po to, aby pomniejszać walor oryginalności jego metody pracy. Bowiem energia, wytrwałość i precyzja, z jaką stosuje on przyjętą w końcu lat 80. procedurę, nakazują spoglądać na jego dorobek nie tyle przez pryzmat technicznej pomysłowości, co z uwagi na sens wyboru określonych tematów oraz stwarzanie możliwości ich interpretacji. Wspomniana pierwsza praca z serii *Zmyślenia* była oparta na portrecie osoby bliskiej autorowi i to stanowiło pewien łącznik z mocno osobistą tematyką wcześniejszych realizacji. W kolejnych pracach, powstających od roku 1989 do dzisiaj, wzorami poddawanych przetworzeniom stawały się wizerunki należące już do publicznego kanonu, najmocniej utrwalanego

poprzez media. Są tam portrety sławnych artystów (Marilyn Monroe w interpretacji Andy Warhola, Charlie Chaplin, Witkacy), polityków (Stalin, Roosevelt, Churchill) oraz antycznych filozofów. Cytowane są sławne dzieła z historii fotografii (Niepce'a, Muybridge'a, Adamsa, antropologiczne studia portretowe), jak i z historii sztuki (malowidła naskalne, rzeźby hinduistyczne, fragmenty obrazów batalistycznych). Pojawiają się wizerunki wzniosłych i tragicznych symboli epoki nowoczesności: Statuy Wolności, ofiar przemocy, wieżowców czy modelu atomu. Autor akcentuje swoje intencje poprzez tytuły-dedykacje: *O wolności, O istocie, Cywilizacji, Ameryce, Humanologii, Naturze, W hołdzie sztuce, Fotografii, Kinu, Filozofii*. Wzniosły ton tych sformułowań często jednak zabarwiony jest ironią poprzez konfrontację z wymową wybranego obrazu. Pierwsze publikowane komentarze do tych prac podkreślały ich postmodernistyczny czy wręcz antymodernistyczny program. Podstawę dla takich sądów dawało wyraźne dystansowanie się artysty wobec modernistycznych utopii równości, racjonalizmu, ekspansji techniki czy politycznego totalitaryzmu. Dzisiaj jednak, biorąc pod uwagę przeszło 20 prac z tej serii, program artysty wydaje się mieć bardziej ogólny charakter. Takie tematy jak: prehistoryczne malarstwo, starożytna filozofia, przejawy mitów i religii świadczą o tym, że przedmiotem jego refleksji jest ludzka kultura i świadomość jako taka, a nie tylko ich szczególna historyczna faza. Jeszcze innym sposobem interpretacji prac Krzysztofa Cichosza było odczytywanie ich jako krytyki nadmiernego wpływu mediów na życie współczesnego człowieka. Sugerował to również sam autor, np. w tekście do katalogu swojej wystawy indywidualnej *Zmyślenia* z roku 1989, gdzie czytamy m.in., że: „Współczesna rzeczywistość przesycona jest masą informacji o niej, przerastającą możliwości percepcyjne jednostki. W stałym szoku informacyjnym [...] gromadzimy informacje, które w fenomenalnym akcie spostrzegania postaci, tworzą nasze wewnętrzne obrazy świata.” Jest jednak znaczące, że chociaż artysta wybiera dla swoich przetworzeń obrazy spopularyzowane poprzez media, to nie mają one nic wspólnego z doraźną reklamą, propagandą, sensacją czy innymi komercyjnymi formami medialnej perswazji. Są to raczej podstawowe znaki, niemalże alegorie wartości i sił, wokół których organizuje się nasza świadomość, bez względu na to czy pochodzą z odległej przeszłości, z ery nowoczesności, czy też z jej postmodernistycznego zwieńczenia. Rysunki z grot Lascaux i *Marilyn* Andy Warhola, antyczni filozofowie i „wielka trójka” XX-wiecznych polityków, sceny z dawnego malarstwa batalistycznego i *Rozstrzelany...*, skonfrontowane ze sobą nie są właściwie zestawieniami, które miałyby kompromitować współczesność. Zarówno przeszłość, jak i terażniejszość dają dowody na ludzkie szamotanie się pomiędzy skrajnościami, zaświadczają o potrzebie autorytetu, mitu, poznania, władzy. Każdy z przywoływanych obrazów jednoczy w sobie tak fakty, jak i marzenia, dowody wielkości i absurdalność ambicji, konkretność zamierzeń oraz iluzoryczność rezultatów. Wrażenie stwarzane przez prace Krzysztofa Cichosza przywodzi mi na myśl atmosferę właściwą dla widowisk typu „światło i dźwięk”, które organizowane są dla celebracji różnych monumentów, bohaterów i związanych z nimi wydarzeń. Służą

one potwierdzeniu doniosłości historycznych faktów, aktualności ich oddziaływania na współczesność, a poprzez silne pobudzenie zmysłów wytwarzane jest wrażenie udziału w heroizmie osiągnięć, natomiast odsuwnie są na dalszy plan myśli o ich kosztach. W omawianych fotoinstalacjach krytyczna refleksja jest tylko jedną z oferowanych możliwości, tak jak w większości prac tylko pewien kątek ich oglądu stwarza okazję identyfikowania kształtów i przypisania im pewnego ideowego przesłania. W innym ujęciu oglądamy abstrakcyjny deseń konstruowany jakby przez sploty wielowarstwowej tkaniny. Obierając metodę tworzenia swoich obiektów-instalacji Krzysztof Cichosz oddalał się od fotografii rozumianej jako pewna specyficzna dziedzina i sytuował się bardziej na obszarze intermedii. Jednak ta zmiana postępowania okazała się w pewnym sensie równoległa do zmian, jakie zachodziły na polu samej fotografii. Digitalizacja sposobów zapisywania obrazu, dowolność jego finalnej postaci i łatwość zmiany nośnika, a także podważenie autorytetu klasycznych reguł realizmu, uczyniły z fotografii pole otwarte dla jeszcze dalej idących eksperymentów niż było to możliwe wcześniej. W tej otwartości nigdy jednak nie zanika związane z fotografią poczucie prawdopodobieństwa. W jakiś dziwny sposób wykazuje ono przewrotny związek z myśleniem. Fotografia inspiruje do myślenia w sposób prowokacyjny, nie pozwalając mu się jednocześnie podporządkować. Może właśnie dlatego najmniej związków z fotografią wykazuje praca *Portrety hybrydowe – Filozofii* z roku 2001, gdzie autor użył dziewięciu portretów (raczej hipotetycznych) starożytnych filozofów, tworząc nowe twarze z kombinacji elementów pierwotnych portretów i przeplatając ten obraz deseniem symboli komputerowego programu. Prace dedykowane fotografii wykazują natomiast wiele szacunku dla jej elementarnej postaci. Przypuszczalnie więc myślenie, które u Krzysztofa Cichosza jest mocnym rdzeniem „zmyśleń”, nie odwiedzie go całkowicie od pierwotnych zainteresowań.

Adam Sobota
Wrocław 2002

Tekst pierwotnie opublikowany w *Fotoinstalacje Krzysztofa Cichosza*, Muzeum Sztuki, Łódź 2003.

Tekstury Cichosza

Krzysztof Cichosz, artysta fotograf, inicjator wielu wystaw fotograficznych, m.in. *Zmiana warty* (1991), *Konstelacja 1 i 2* (1993, 1995), szef jednej z najważniejszych polskich galerii fotografii – Galerii FF w Łodzi, rozpoczynał aktywność artystyczną w końcu lat 70-tych od fotografii na wskroś tradycyjnej. Zapisy socjologiczne, portrety bliskich we wnętrzach, reportaże z ulic wypełniały jego twórczość aż do połowy lat 80-tych. Ostatnią fazę zainteresowań tego rodzaju tematami nazwał sam artysta fotografią „po-reportażową”. Znamienne dla przyszłego rozumienia jego decyzji artystycznych były znajdujące się na owych obrazach interwencje – czysta biel sylwetowo nałożonych znaków wносиła do nich sugestywną metanarrację. Wkrótce Cichosz objawił swoje nowe oblicze: śmiałego eksperymentatora, zaciętego komentatora historii, filozofa kultury. Odbyło się to przy okazji głośnej wystawy *Fotografii intermedialnej* (Poznań 1988). Artysta wystawił na niej prace, powstające od 1986 roku, w których świadomie parafrazował dzieła niezyczących już klasyków fotografii: Feiningera, Westona, Witkacego. Lecz nie o zwykłe zacytowanie tam chodziło. Nie był to wszakże collage. Obecnych na wystawie najbardziej zdumiał sposób, w jaki artysta posłużył się znanymi ikonami: na tle ściany wisiały wielowarstwowo ułożone w przestrzeni półprzezroczyste folie. Zakamuflowane kalambury abstrakcyjnych znaków pokrywały je na pozór swobodnie i zupełnie abstrakcyjnie. Tylko duże skupienie i uważność widza umożliwić mu mogły odszukanie w tej widmowej i na pozór całkiem chaotycznej strukturze śladu oryginału, dotarcie do źródła owych zaskakujących, tajemniczych przekształceń. Niewątpliwie jednak należy stwierdzić, a było to dużym sukcesem dotychczas mało znanego, skromnego fotografa, iż w tym czasie wynalazł on całkiem oryginalny, własny język obrazowania, kontynuowany zresztą z powodzeniem do dnia dzisiejszego.

Pojawiające się w krótkim czasie kolejne realizacje takie jak: *Strajk* (1989), *Wielka Trójka* (1989), *Rytm* (1991) potwierdziły potrzebę ponownego zdefiniowania historii, określenia własnego w niej miejsca, zdystansowania się wobec uczuć i emocji jakie towarzyszyły poprzedzającym ów punkt zwrotny latom. Nie był to rodzaj konfrontacji szokującej widza „zakazanymi” ujęciami dziejów (z czego obficie korzystało wówczas wielu fotografów) przeciwnie, przy pomocy utrwalonych w podręcznikach historii i encyklopediach, nieaktualnych zdawałoby się, obojętnych ikon artysta kierował serię pytań wprost do widza, niejako z prośbą o ponowne zajęcie stanowiska. Dyskursywny charakter posiada zresztą większość realizacji autorstwa Krzysztofa Cichosza, że wspomnę w tym miejscu *O jedności, O wolności, Bryk czy wielokrotnie wystawianą, wręcz sygnałną pracę tego artysty Humanologii poświęcam* (1993). Kolejnym realizacjom towarzyszyło udoskonalanie warsztatu i wzbogacanie nowoodkrytego języka o kolejne, coraz to bardziej ryzykowne i zaskakujące motywy rastra, pojawiały się nowe ważne tematy. Miejsce ręcznie preparowanego szablonu zajęła siatka komputerowo przygotowywanych struktur, powiększały się rozmiary instalacji urastających do monumentalnych, kilkumetrowych kompozycji, w uzasadnionych przypadkach wkraczał luksusowy posmak koloru.

Także sam dialog z historią sztuki zakreślał coraz to szerszy obszar penetracji. W latach 90-tych Cichosz poruszał zarówno tematy związane z antropologią i metafizyką (*Rytm, Humanologii poświęcam, Geneza, Krag*), wojną (*Bryk*), zwłaszcza zajmowała go opozycja kultura-natura, kontynuował również serię *hommages*, nie wolnych od własnych interpretacji. Dedykował je między innymi Muybridge'owi, Niepce'owi, Warholowi, a także Marilyn Monroe i Chaplinowi. Poprzez przywoływanie tych utrwalonych przez nieustanne reprodukowanie ikon artysta zaznaczał swoją obecność w rozległym *simulacrum* kultury, subtelnie podnosząc poziom dyskursu z widzem o kolejną poprzeczkę. Skupiony, uważny, precyzyjny w swych wyborach był żywym zaprzeczeniem obiegowej opinii zagorzałych modernistów podejrzewających postmoderne jedynie o cynizm, płytkie i nieodpowiedzialne gry formalne, o brak refleksji, zrywanie z ciągłością dziedzictwa kulturalnego¹.

Przyjrzyjmy się jednak temu, co jak mi się wydaje u Cichosza jest tym najciekawszym i najbardziej odkrywczym, a mianowicie wynalezionemu przez niego językowi obrazowania. Fotoinstalacje Krzysztofa Cichosza składają się zazwyczaj z kilkunastu (niekiedy nawet kilkudziesięciu) światłoczułych klisz wiszących w ustalonym porządku w przestrzeni galerii, niczym zdjęcia do wywołania. Rozbite „punktami” oryginalnego, pełnego symbolicznych znaczeń rastra (nazwijmy je „grafemami”) płaszczyzny skrzętnie ukrywają nadrzędną ikonę organizującą całość kompozycji. Musi upłynąć pewien określony czas, by widz oswoił się z blakającą się po jego głowie myślą, że te na pozór bezładnie porozrzucane, spiętrzone, nakładające się na siebie „tekstury” wywołują z naszej pamięci, jakąś określoną, znajdującą się w niej kłiszę. Widmowa, jednocześnie przejrzysta i nieprzejrzysta budowa owych tekstur zmusza widza nie tylko do wysiłku samego procesu konstruowania na nowo zdekomponowanej przez artystę informacji wizualnej, lecz również, poprzez kodowanie jej na nowo do wypełnienia jej powtórnie konstruowanym sensem. O ile taki wysiłek widz zechce dopełnić, rzecz jasna. Autor w tym względzie pozostawia nam całkowitą swobodę działania. Niczego nie ujaśnia, nie podpowiada, nie narzuca, nie rozstrzyga. Sam bowiem nie zakłada pojawienia się jakiegось określonego finałowego zdania-sensu, jako efektu ostatecznego odczytu. Wymykający się spod naszej kontroli obraz nosi te same znamiona co ukryta w nim prawda: jest trudny do uchwycenia, ukryty przed „niepożądanym okiem”, ciągle zmieniający swój kształt. Po tym krótkim opisie mogę zaryzykować stwierdzenie, że „tekstury” Cichosza odpowiadają derridiańskiej koncepcji pisma. Odpowiednikiem cichoszowskiego rastra jest u Derridy grama czyli różnia. Derrida mówi, że odczytywanie każdego pisma zależy od szybkiego rozsunięcia i ponownego zsunięcia poszczególnych składowych różni, że dekodowanie (jak i dekomponowanie) jest procesem przedustawnym, poprzedza każdą konstrukcję, umożliwia odczyt, a od błyskotliwości tego aktu i jego precyzji zależy odnalezienie leżącego gdzieś pomiędzy różniami sensu². W innym wypadku tekst okaże się być „przezroczystry” albo zupełnie niemożliwy do odczytania. W opozycji transparentnego, niezaświeconego pola pojawiają się poszczególne składowe obrazu – grafemy (gramy, jakby

powiedział Derrida). U Cichosza są to wijące się linie, nakładające się trójkąty bądź kwadraty, kiedy indziej znaki runiczne albo symbol dolara – składniki każdorazowo powoływanego specjalnie na potrzeby konkretnej kompozycji kodu obrazowania, wzoru rastra. Każdy grafem niesie w sobie cząstkę sensu, lecz poszczególne, pozbawione kontekstu sąsiedztwa znaczą już coś zupełnie innego, do czego innego się odnoszą, otwierają widza na inne skojarzenia, kierują nas w odmienne poziomy tego samego tekstu. Wysiłek scalenia ich, złożenia w sensowną całość niesie w sobie również pytanie o chęć uczestniczenia w takiej grze. Zawiera się w nim również generalne pytanie o gotowość uczestniczenia w kulturze współczesnej, na trochę wyższym poziomie niż oglądanie kolorowych magazynów i oglądanie seriali telewizyjnych. Podejmując grę widz walczy ze swoją pasywnością, rozwija refleks, spostrzegawczość, przełamuje stereotypy konsumpcyjnego, łatwego i nieodpowiedzialnego obcowania z milionami ikon wypełniającymi współczesny świat kultury, kontaktując się, być może w inny niż dotychczasowy sposób także z tymi obrazami, które zasiedlają nasze umysły. Także tymi wymyślonymi przez stulecia przez innych artystów, które bardziej egzystują w naszej świadomości, jako reprodukcyjne widma niż pamięć oryginałów.

Jolanta Ciesielska
Łódź, wrzesień 1999

Przypisy:

¹ O szczerości jego postawy niech zaświadczy *Wyznanie Moizmu* autorstwa K. Cichosza, pochodzące z 1989 r.

² Więcej informacji o tym zagadnieniu znajdzie czytelnik choćby [w:] Jacques Derrida, *Pozycje*, tłum. A. Dziadek, FAART 1997.

Tekst publikowany w katalogu wystawy (gazeta) *Obrazy pojmane*, BWA Sopot, 1999

Wystawa Krzysztofa Cichosza Muzeum Sztuki w Łodzi (Willa Herbsta) w 2003 roku wprowadza nas w nowy świat określany mianem ponowoczesności, w którym nie ma już mitu postępu, linearności czasu, a wszystko zostało już sfotografowane.

Prace Cichosza wykonywane we własnej technice od 1988 roku zawsze karmią się cytatem. Zaczęły powstawać w związku z kryzysem polskiej neoawangardy, jako sprzeciw wobec destrukcyjności postaw reprezentowanych przez XX-wieczny modernizm, który w latach 80. osiągnął swą schyłkową formę.

Warto przy tym zaznaczyć, że dzieła artysty nie zwalczają, nie kwestionują i nie niszczą dawnego dziedzictwa kulturowego, chociaż korzystają z cytatu. Taki zabieg, w stosunku do niektórych z artystów amerykańskich atakujących klasyczny modernizm fotograficzny na początku lat 80., określany był mianem „re-fotografowania”. Jednak ta metoda szybko, przynajmniej w USA, uległa wyczerpaniu.

Cichosz wybrał inną, bardziej karkołomną drogę – odwoływał się do techniki hologramu, jako pewnej idei manifestującej niematerialność i przestrzenność obrazu fotograficznego. Dąży on do restauracji symbolu, który w jego rozumieniu jest znakiem plastycznym zawierającym określoną treść, nie zaś magicznym objawieniem.

Istota i oryginalność fotoinstalacji Cichosza polega na zbliżaniu się jego prac do zasady tekstu. Z takiego aspektu fotografii zdawali sobie sprawę surrealiści, którzy uczynili z niej formę automatycznego pisma. Reprodukcyjne, mimo, że stanowią podstawę jego działań artystycznych nie oddają istoty jego prac. Realizacje składają się z kilku przezroczystych folii zadrukowanych jakimiś znakami – pismem, elementami abstrakcji geometrycznej bądź przeciwnie – ekspresyjnej. Obraz materializuje się w zależności od ustawienia się widza, dlatego jego prace są tak niezwykle i nieuchwytnie w formie.

Z pewnością wyraża się w nich kilka ważnych cech obrazu postmodernistycznego, wraz z jego nieuchwytnością, brakiem metanarracji i widzenia perspektywicznego. Ważne jest dążenie do restauracji wartości symbolicznych, na ile jest to możliwe. Odbiega to od głównego nurtu ponowoczesności, niezainteresowanego duchowością czy transcendencją. Postmoderniści zradykalizowali w tym względzie postulaty awangardowe, które uległy nie tyle zniekształceniu w innej perspektywie, co swoistej hybrydyzacji.

Prace Cichosza oddalają się coraz bardziej od klasycznej fotografii, podążając, jak w *Portretach hybrydowych*, w kierunku interaktywnych realizacji internetowych. Także ze względu na technologię obrazu cyfrowego, choć początkowo wykonywał je bardzo pracochłonną manualną techniką fotograficzną. Komputer jedynie zwiększył precyzję tworzenia instalacji, nie automatyzując tej metody.

Jaki jest status prac Cichosza? Czy są w związku z pasją eksperymentatorską autora związane z postmodernizmem czy też przeciwnie – próbując ratować resztki świata symbolicznego sytuują się

po stronie dawnej tradycji? Nie jest łatwo odpowiedzieć na tak postawione pytanie. Jednak twierdzę, że jest ono istotne dla zrozumienia nie tylko twórczości samego Cichosza, ale wielu prac innych twórców, które wyrażają świadomość na pograniczu epok. Częściowej odpowiedzi na to pytanie udzielił sam artysta, który 1989 roku opublikował krótkie credo artystyczne. *Wyznanie moizmu* w ogólny sposób odwołuje się do dalekowschodniej filozofii. Stwierdził w nim: [Moizm] *jest stanem świadomości zmierzającej poprzez samotransformację i samotranscendencję do samorealizacji i samourzeczywistnienia, do zwiększenia intensywności i pełni istnienia.*

Realizacje Cichosza mogą stać się znane w Europie, ponieważ niezwykła jest ich technika, powodująca, że obraz jest migotliwy i zmienny, odwołujący się do tajemnicy wszelkiego istnienia. Ponad dwadzieścia prac, jakie wykonał artysta, układa się w indywidualną wizję świata, w którym potrzeba nie tylko miłości, ochrony kultury, ale przede wszystkim refleksji na temat mechanizmów kulturotwórczych, czasem politycznych.

Za pomocą zintensyfikowanej reprodukcji, fragmentaryzacji obrazów, Cichosz wyraża dominującą obecnie świadomość eklektyczną. Czy jest to nowa synteza kulturowa? Raczej próba ożywienia tego, co można uratować z jej dawnych wartości.

Krzysztof Jurecki
Łódź 2003



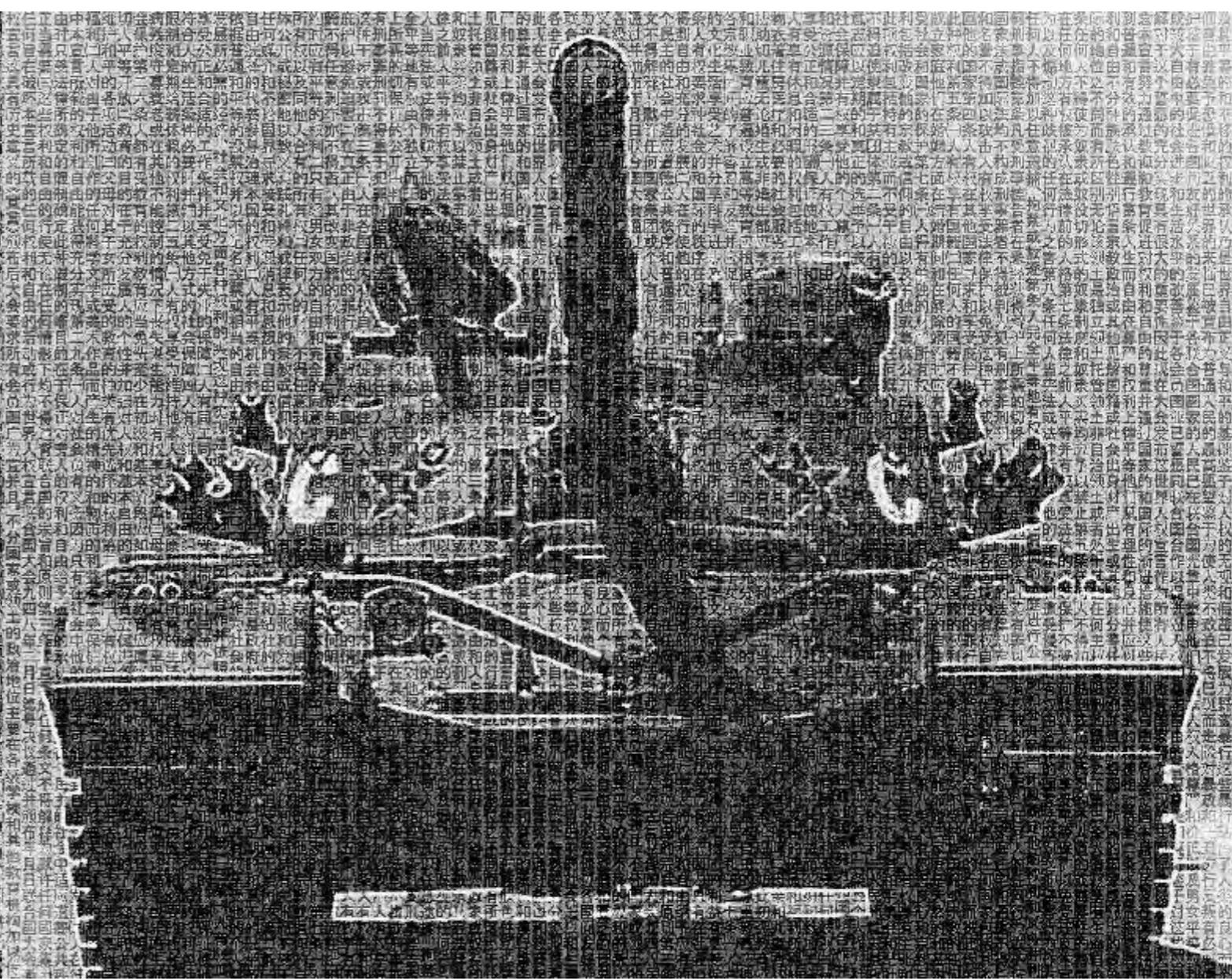
Deklaracja..., widok na wystawie / *Declaration...*, view on exhibition



Deklaracja..., fotoinstalacja, idea, symulacja komputerowa, 2008, 77x310x12 cm. / *Declaration...*, photo-installation, idea, computer simulation



...WHEREAS THE RIGHTS OF HUMAN RIGHTS ARE...
 ...WHEREAS THE RIGHTS OF HUMAN RIGHTS ARE...
 ...WHEREAS THE RIGHTS OF HUMAN RIGHTS ARE...



...WHEREAS THE RIGHTS OF HUMAN RIGHTS ARE...
 ...WHEREAS THE RIGHTS OF HUMAN RIGHTS ARE...
 ...WHEREAS THE RIGHTS OF HUMAN RIGHTS ARE...

КАЖДЫЙ ЧЕЛОВЕК ИМЕЕТ ПРАВО
ОБЪЕДИНЕННЫХ НАЦИЙ СТАТЬЯ 15
ИЛИ ПРАВО ИЗМЕНИТЬ СВОЕ
ПО ПРИЗНАКУ РАСЫ НАЦИОНАЛЬНОСТИ ИЛИ
ВСТУПЛЕНИЯ В БРАК ВО ВРЕМЯ СОСТОЯНИЯ
СЕМЬИ ВСТУПАЮЩИХ В БРАК СТОРОН СЕМЬИ
ГОСУДАРСТВА СТАТЬЯ 17 КАЖДЫЙ ЧЕЛОВЕК
ИМЕЕТ ПРАВО НА СВОЕ ФИЗИЧЕСКОЕ СУЩЕСТВО

UNIVERSAL DECLARATION OF HUMAN RIGHTS
THE HUMAN FAMILY IS THE FOUNDATION OF FREEDOM
ACTS WHICH HAVE OUTRAGED THE CONSCIENCE
FREEDOM FROM FEAR AND WANT HAS BEEN PROMOTED
HAVE RECOURSE AS A LAST RESORT TO REBELLION
TO PROMOTE THE DEVELOPMENT OF FRIENDLY
FAITH IN FUNDAMENTAL HUMAN RIGHTS IN THE
TE SOCIAL PROGRESS AND BETTER STANDARDS OF
UNITED NATIONS THE PROMOTION OF UNIVERSAL
THESE RIGHTS AND FREEDOMS IS OF THE GREATEST
UNIVERSAL DECLARATION OF HUMAN RIGHTS AS A

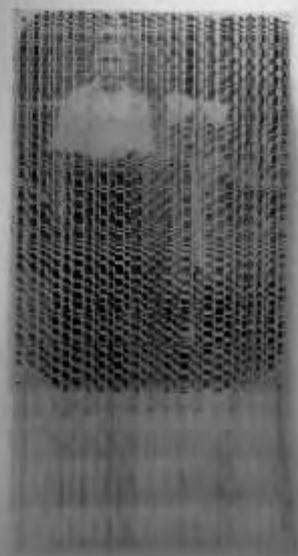
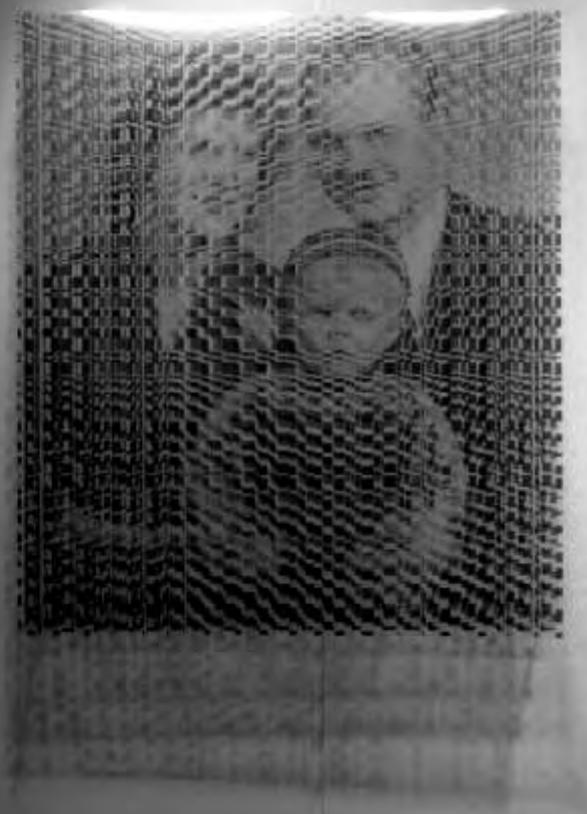
此各联为义各通文个得条的各和协物人享和社意不
和尊现会合进与级过不民到人文宗职助衣有受资会志得
权重在员国通和学并得的由权生集教儿住有正情障以使
利并大国家人的和布释社和要活团育童房休和况并定裁
上通会业国家的基其年为会充求享间应无医息合第有期属
律过发已考人民最高鉴教育联任应发会术解设生必暇报条受真团
平国布这愿民高鉴教育联任应发会术解设生必暇报条受真团
等家这愿民高鉴教育联任应发会术解设生必暇报条受真团
他的世同已愿于育联任应发会术解设生必暇报条受真团

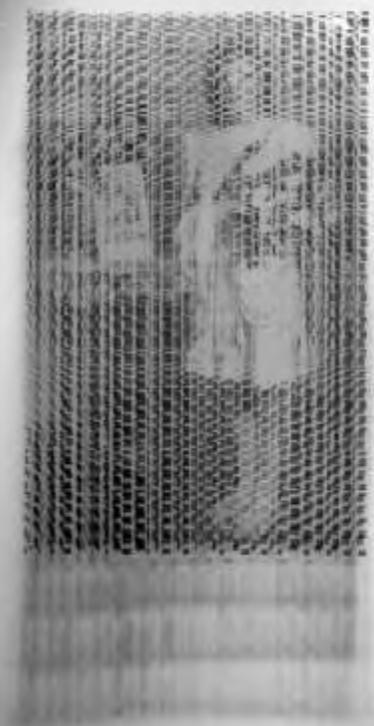
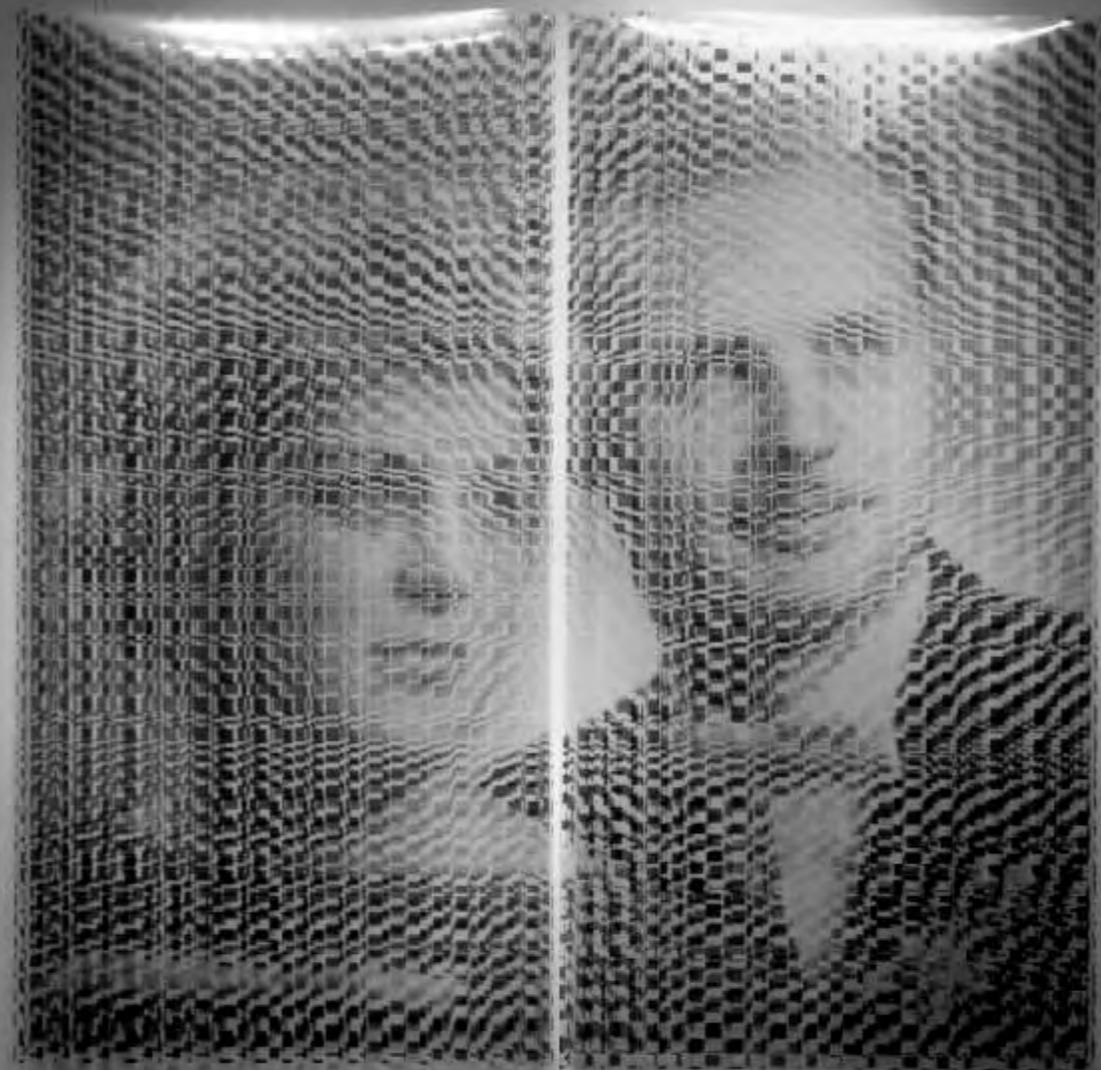


Deklaracja... detale instalacji / Declaration... details of installation

Bez tytułu, fotoinstalacja, widoki na wystawie, 2004, 102x184x12 cm. / No title, photo-installation, views on exhibition



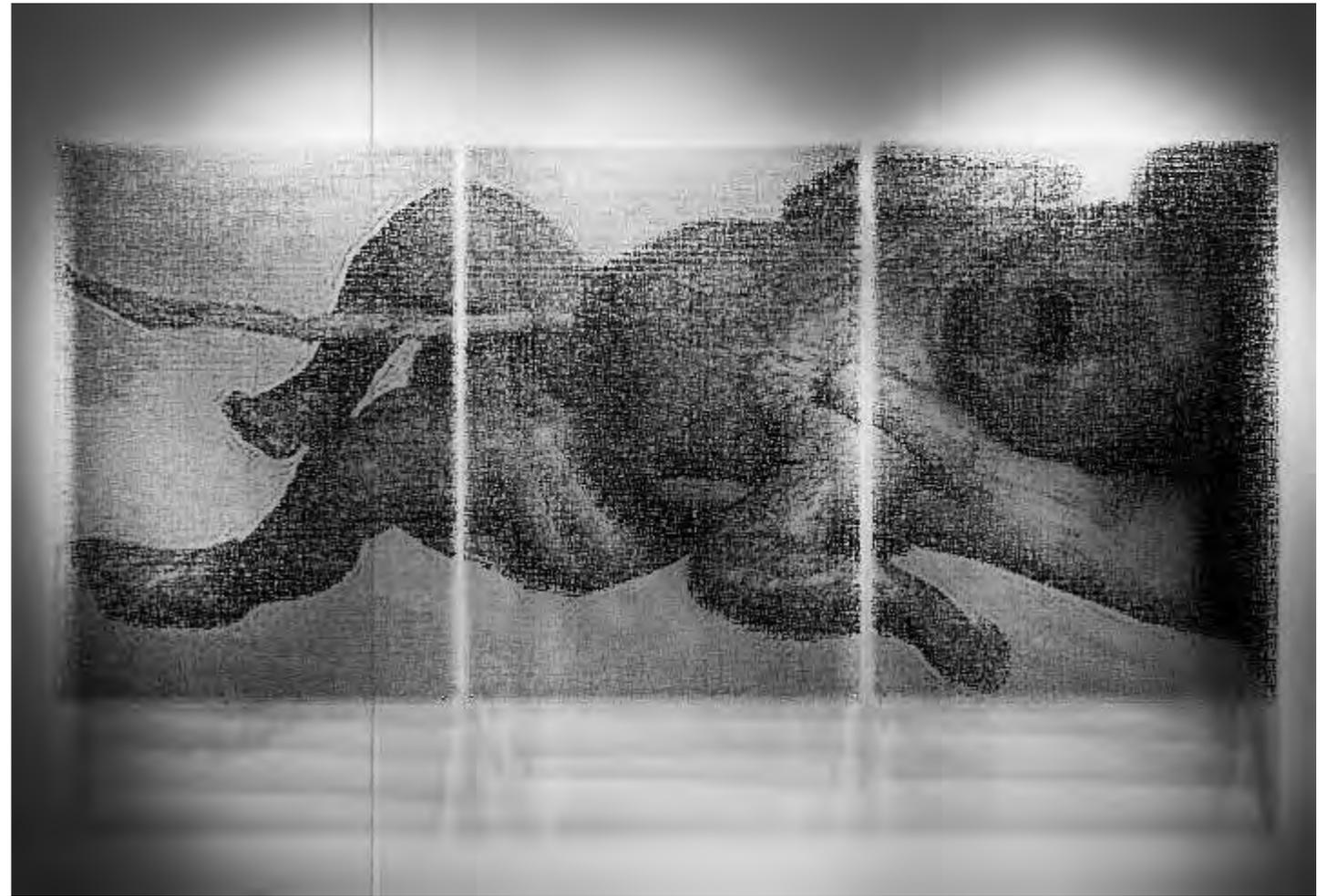






Poprzednia strona: *Kody pamięci*, 2004, fotoinstalacja, widok na wystawie (2008) /
Previous page: *Codes of Memory*, photo-installation, view on exhibition

Kody pamięci, detal instalacji / *Codes of Memory*, detail of installation

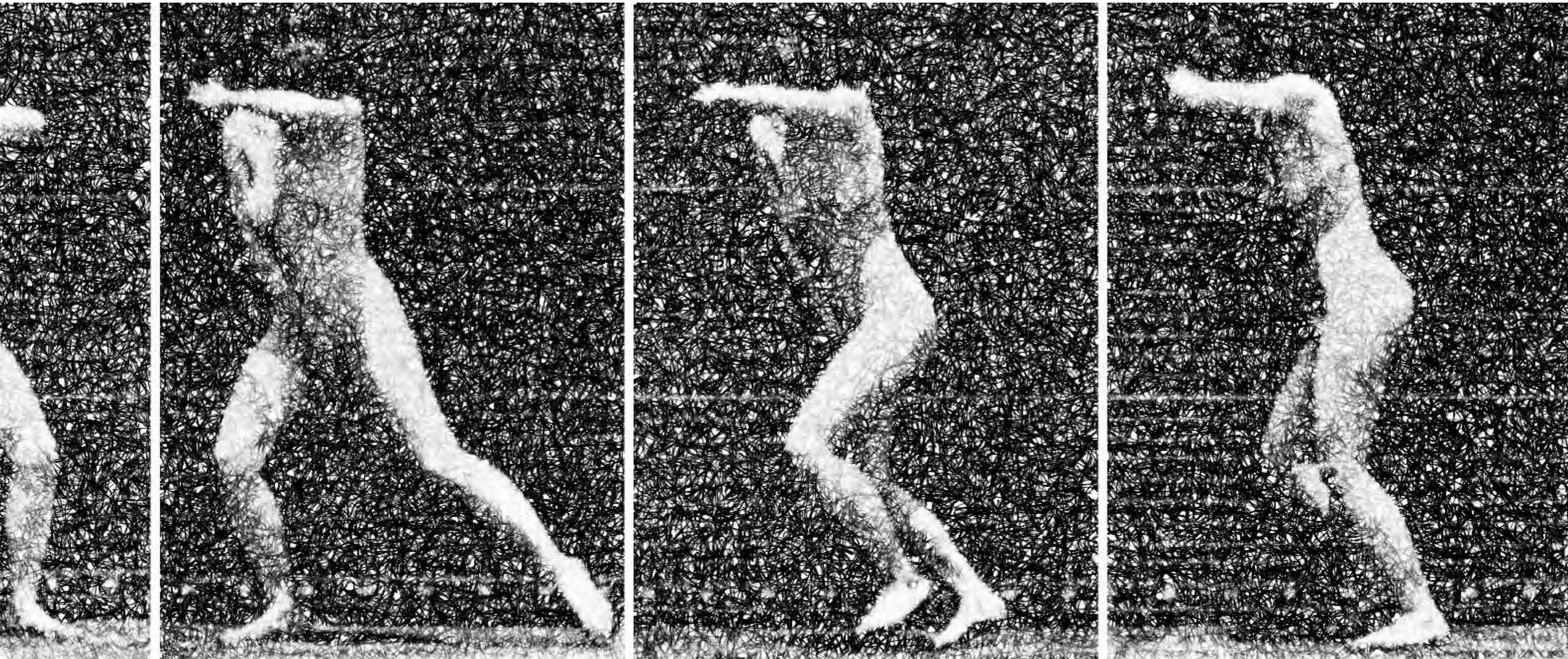


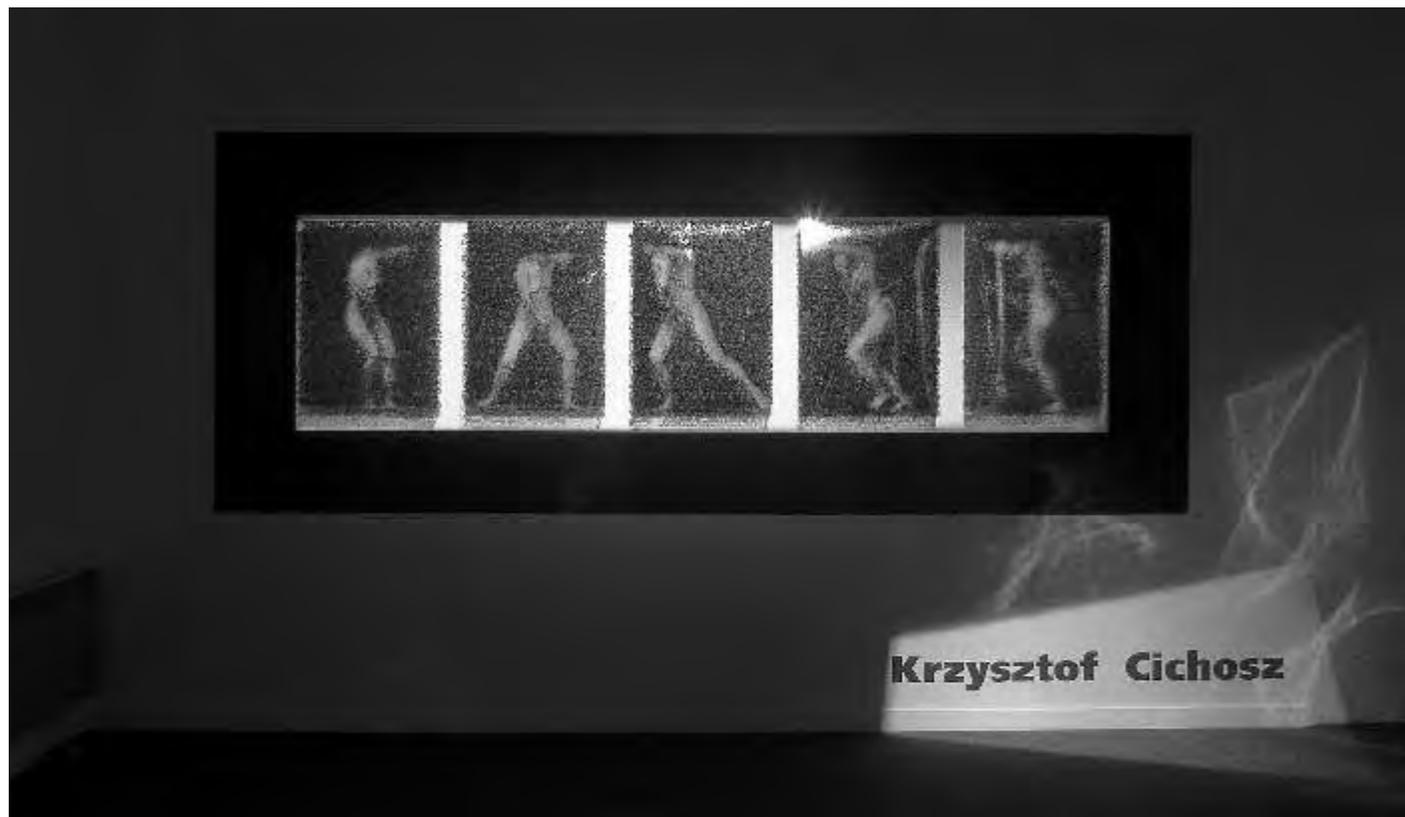
Tabula rasa, fotoinstalacja, widok na wystawie, 2008, 70x154x12 cm. / photo-installation, view on exhibition



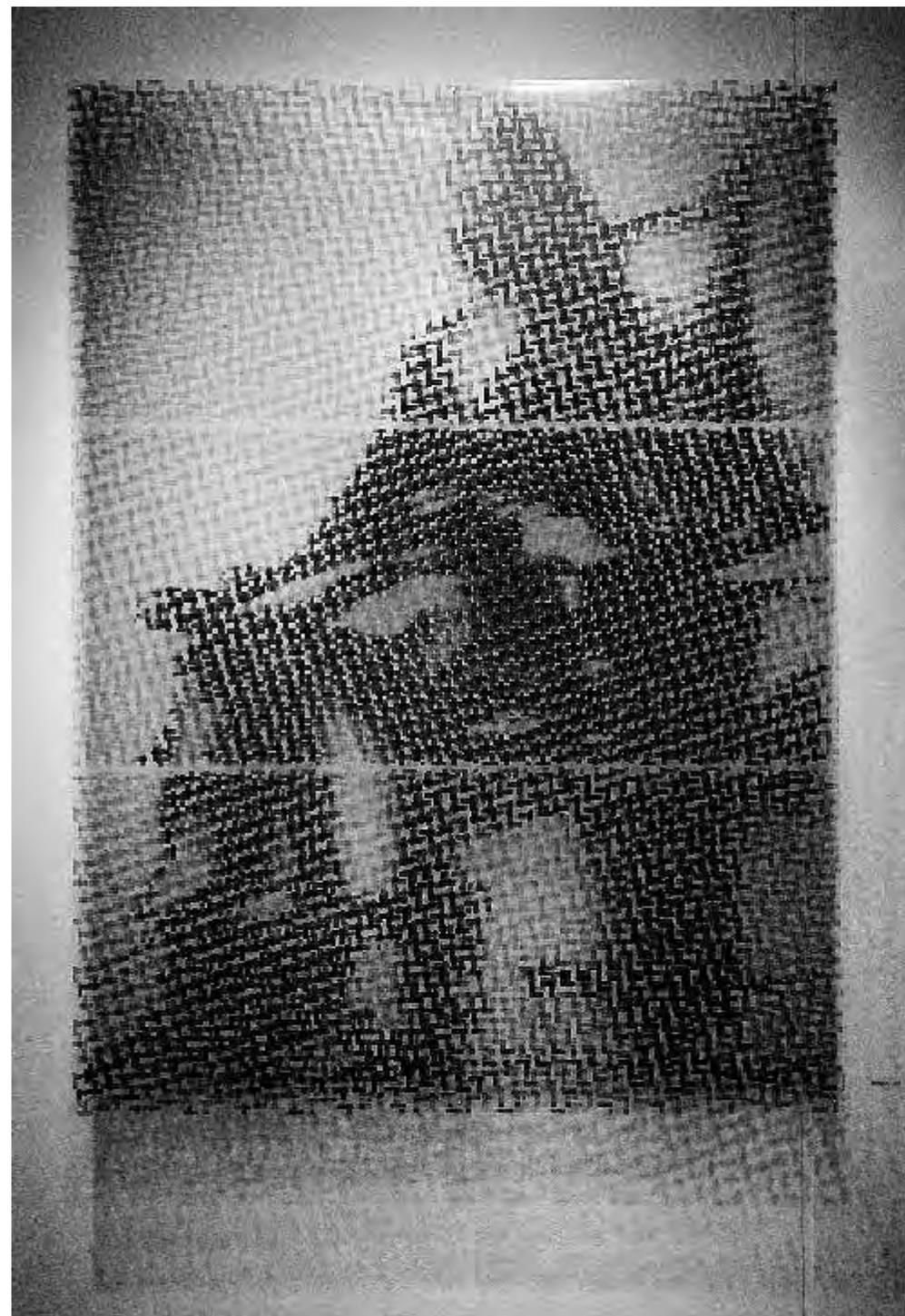


Humanologii po wi cam III, fotoinstalacja, idea, symulacja komputerowa, 2006, 70x258x12 cm. /
A Homage to Humanity III, photo-installation, idea, computer simulation

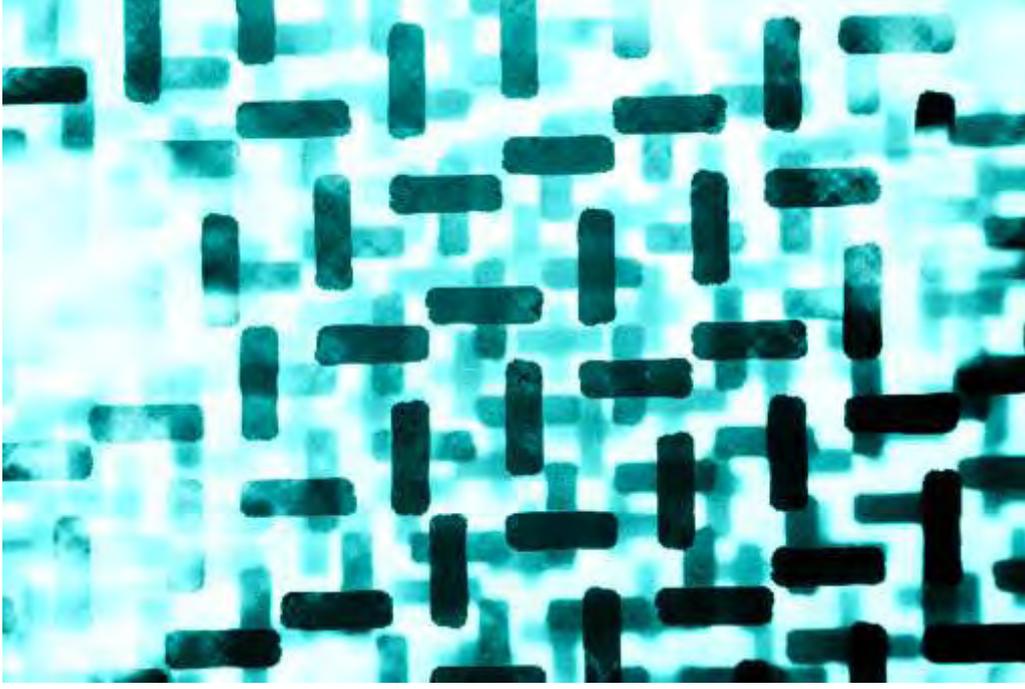
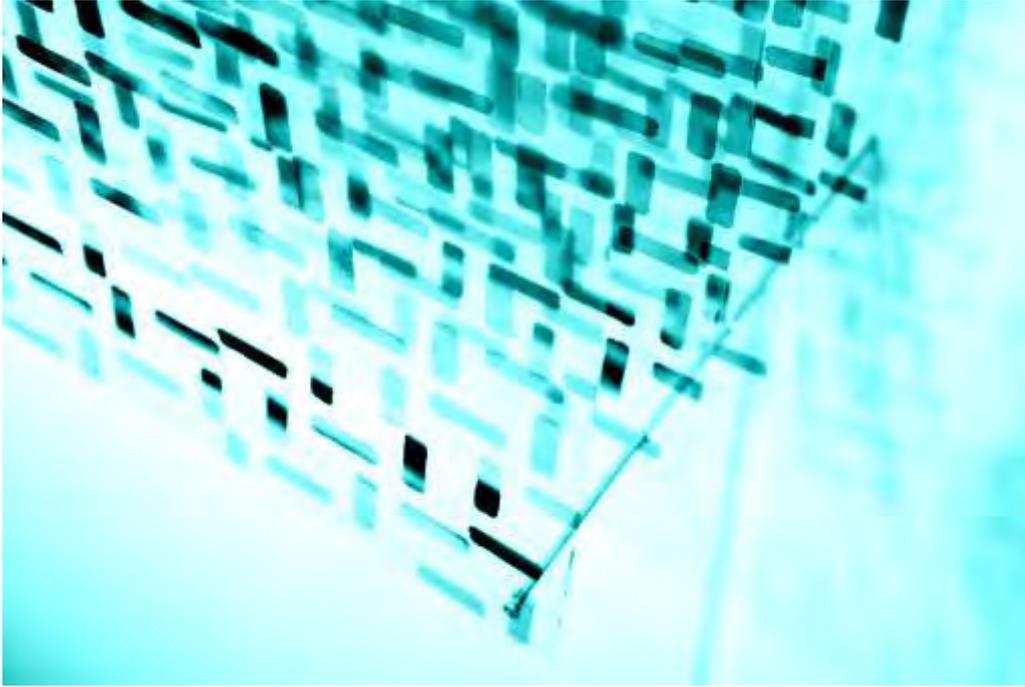


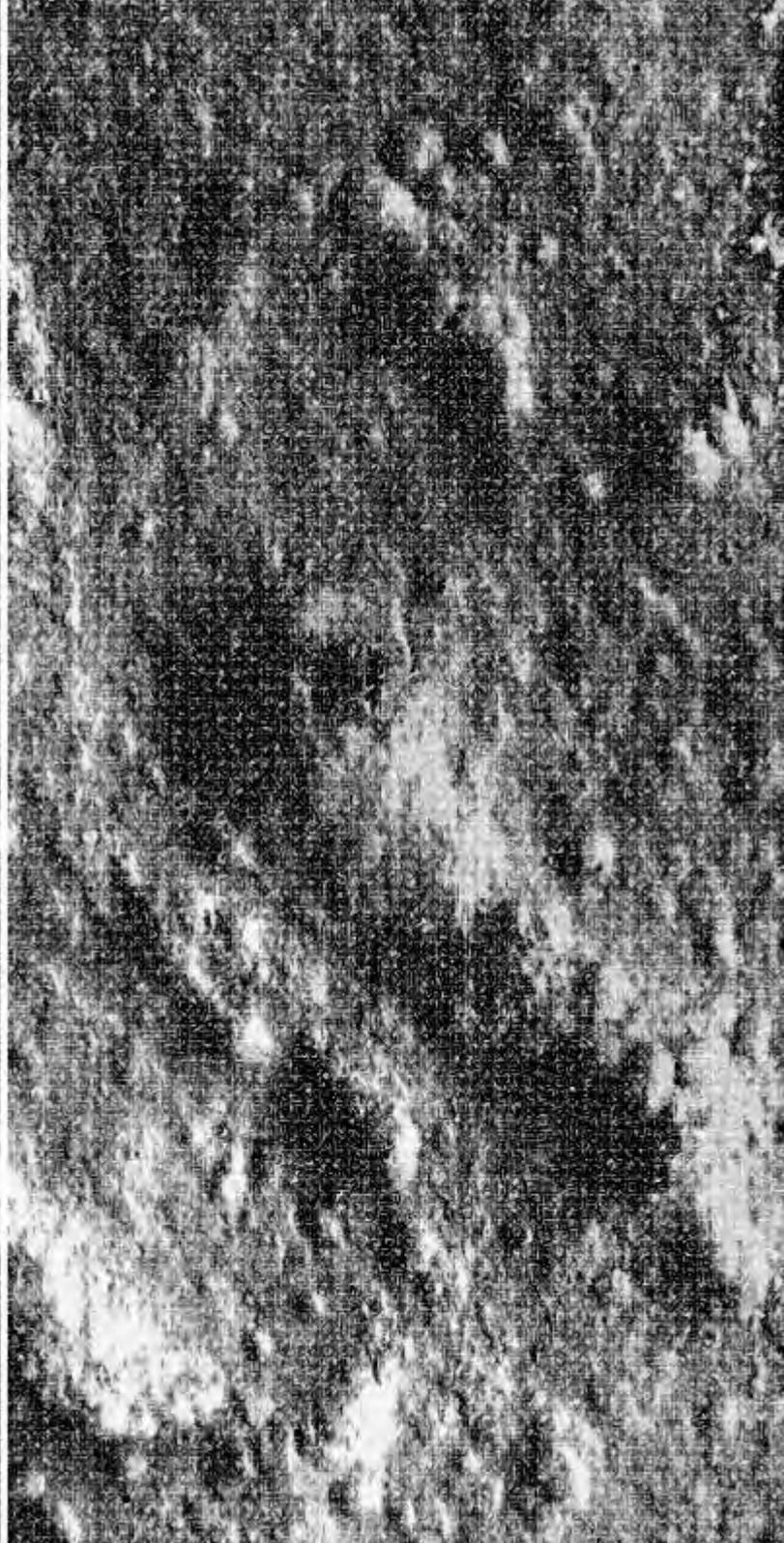
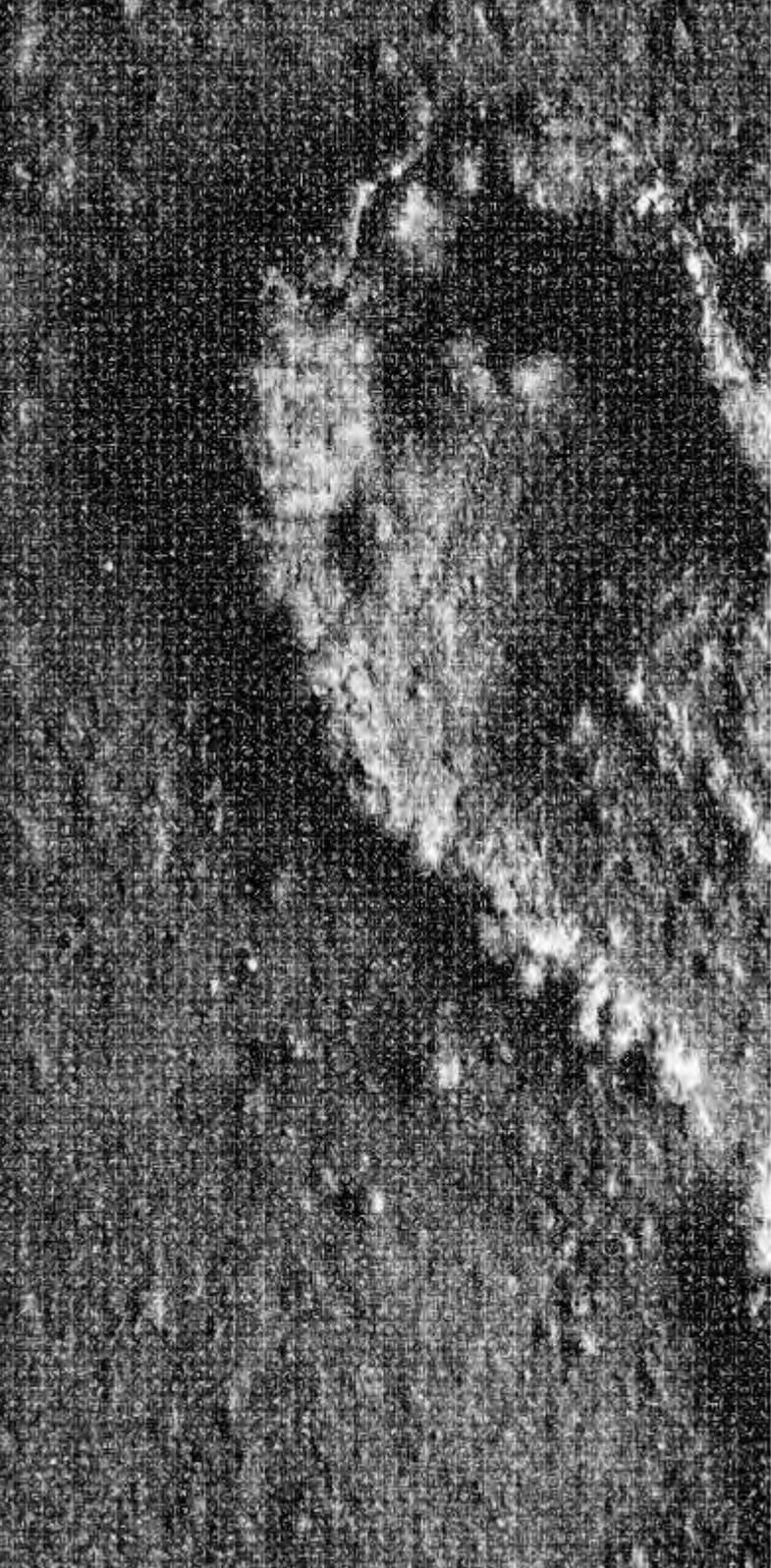


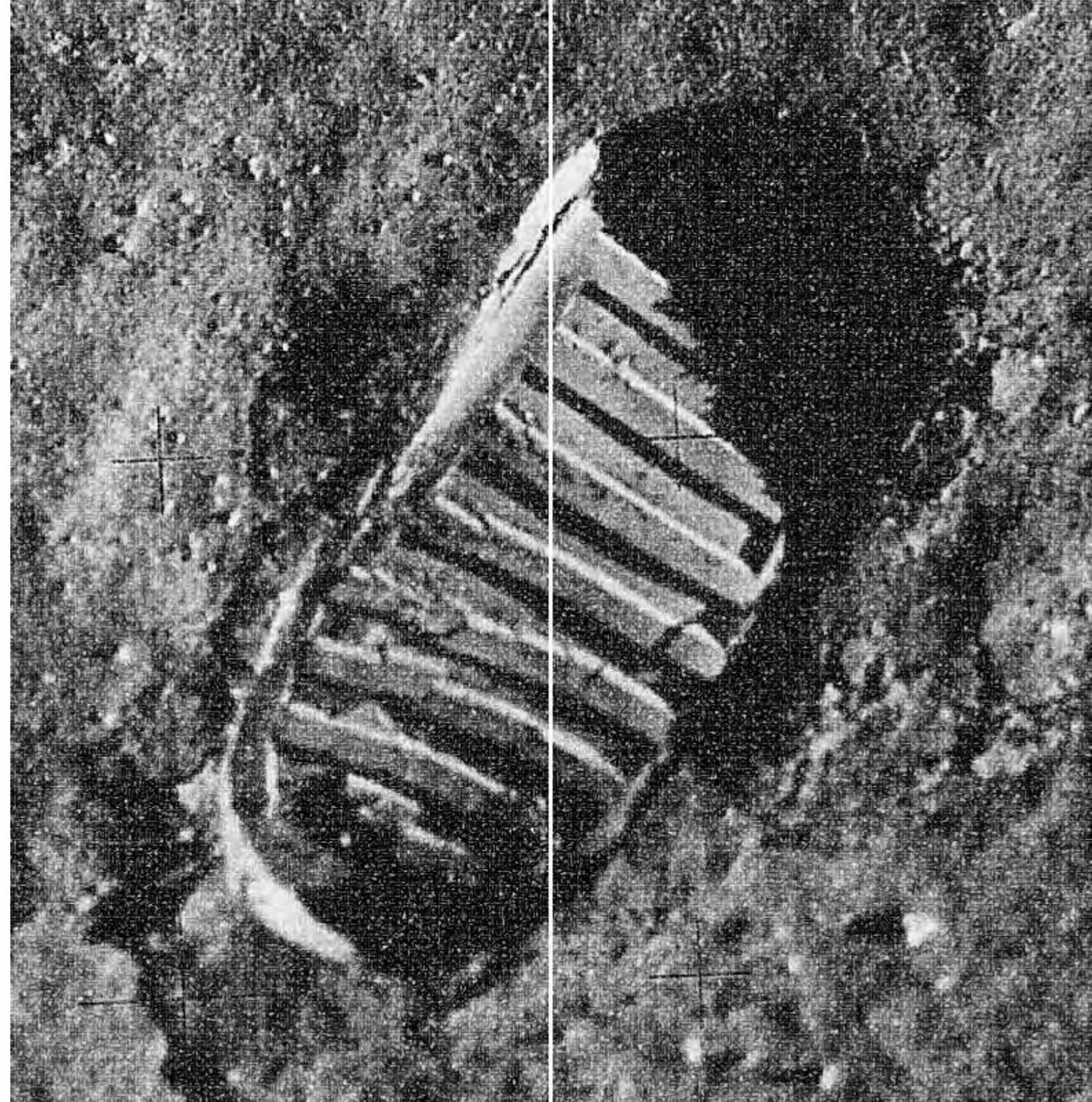
Humanologii poświęcam III, widok na wystawie / A Homage to Humanology III, view on exhibition, (Cahors)



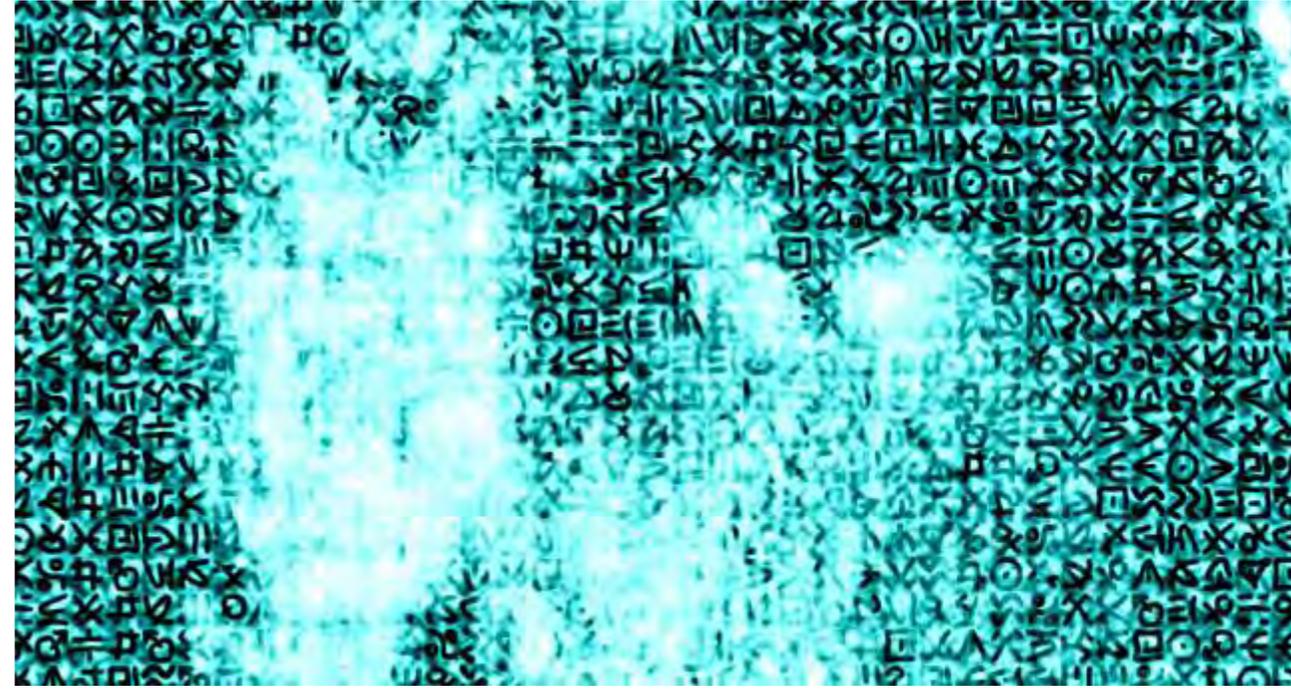
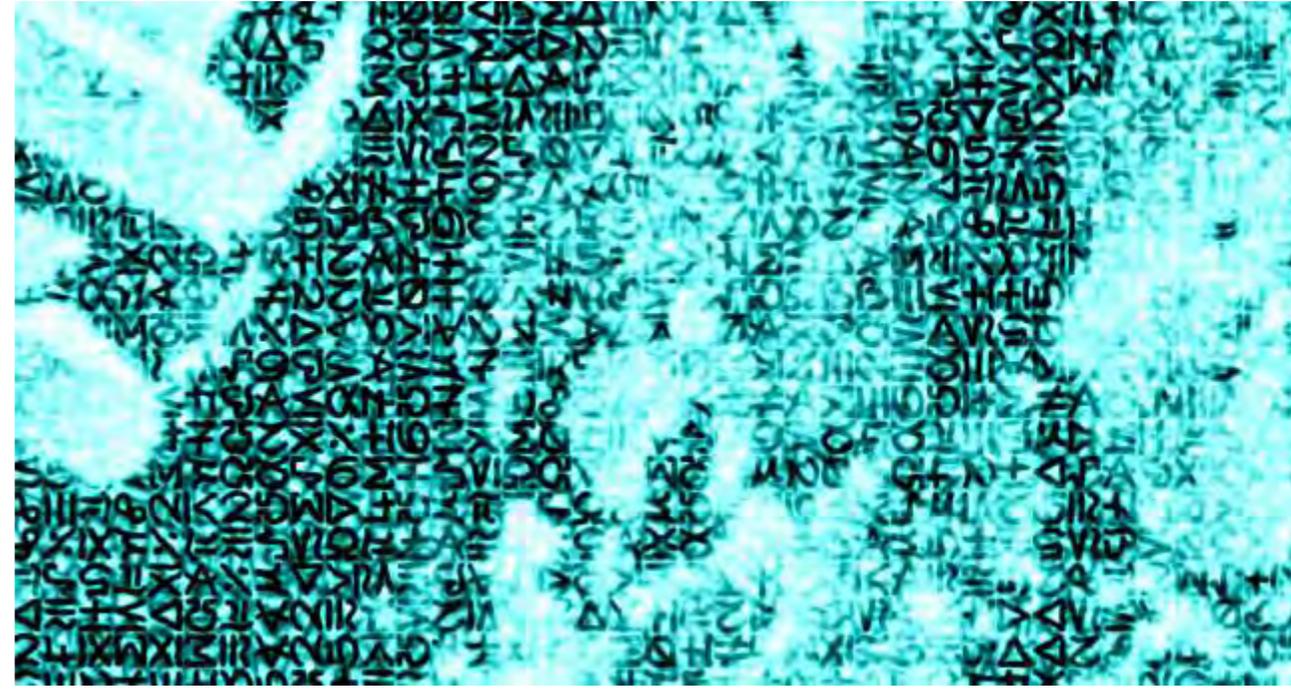
Bez tytułu, fotoinstalacja, widoki na wystawie, 2008, 102x77x12 cm. / No title, photo-installation, view on exhibition

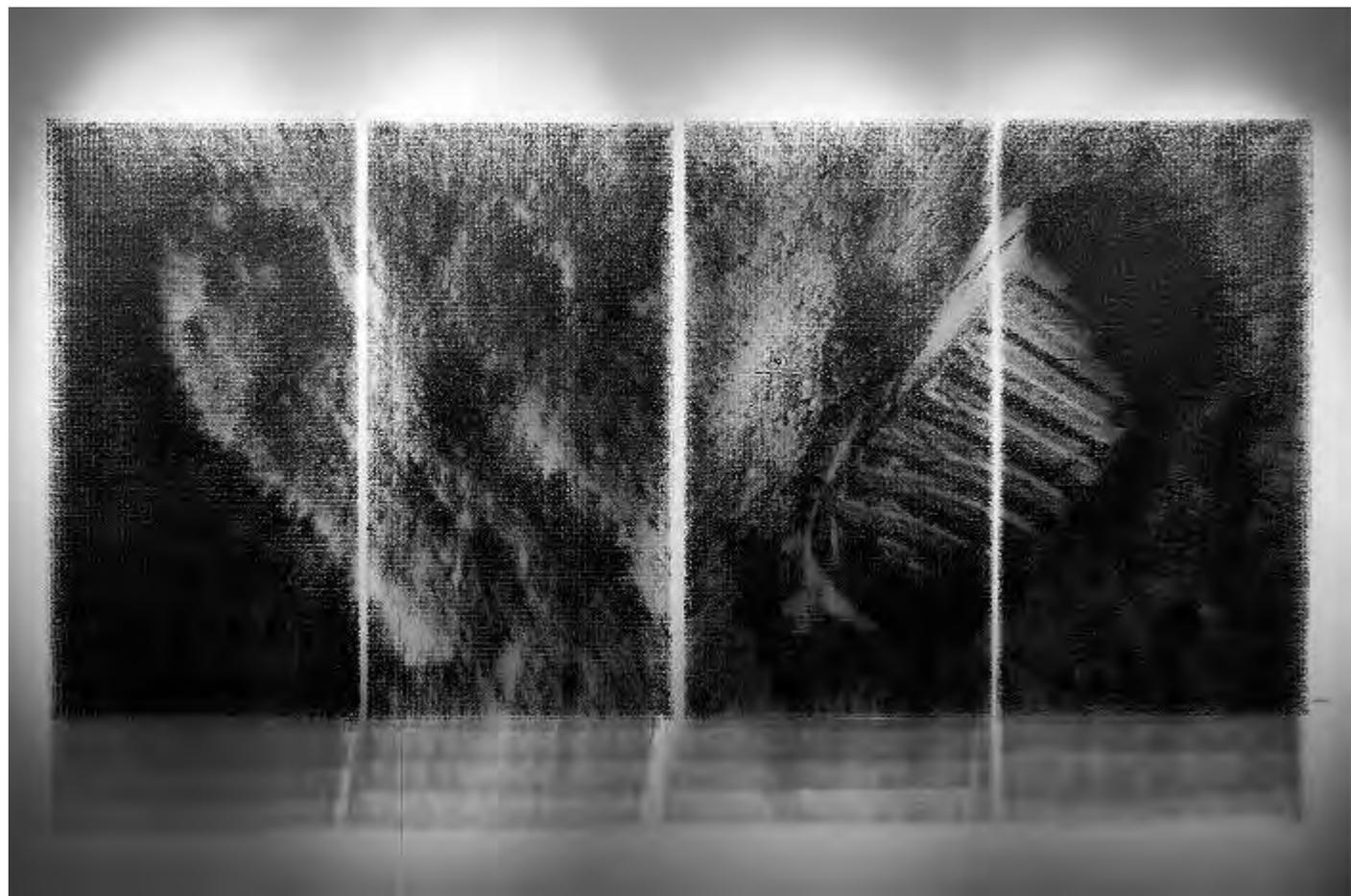






Study, fotoinstalacja, idea, symulacja komputerowa, 2006, 100x208x12 cm. / *Traces*, photo-installation, idea, computer simulation
Study, detale instalacji / *Traces*, details of installation





Ślady, widok na wystawie / *Traces*, view on exhibition



Galeria FF, widok wystawy / FF Gallery, view of exhibition

Wyznanie Moizmu

Moizm jest.

Jest stanem świadomości zmierzającej poprzez samotransformację i samotranscendencję do samorealizacji i samourzeczywistnienia, do zwiększenia intensywności i pełni istnienia; do bycia-czymś-więcej.

Jest artystyczną refleksją nad sobą, innymi i światem; uzewnętrznianą w twórczości materializowanej.

Jest procesem i zapisem drogi; podróżą w głąb i poza; zmiennością w zmienności; świadomym utrzymywaniem obniżonej bariery immunologicznej umysłu.

Jest myśleniem w kosmosie, myśleniem wśród myślących, tworzeniem wśród tworzących, odczuwaniem wśród odczuwających.

Jest poszukiwaniem i tworzeniem przestrzeni duchowej oraz zaproszeniem do misterium uczestniczenia w niej.

Jest tożsamością poza rolami; autentycznością i szczerością.

Jest zanurzeniem w życiu w celu rozumienia, pewnością istnienia i niepewnością rozumienia.

Jest ahistoryczną świadomością tradycji i nieidolatrycznym szacunkiem dla tworzywa.

Jest zawsze pomiędzy; pomiędzy tradycją i nowoczesnością, intuicją i intelektem, sztuką i życiem, formą i treścią, zgodą i niezgodą, bez troską i propagandą, ... mną i światem.

Jest antytotalitarny, antyspecjalistyczny, antykonkurencyjny.

Moizm jest prywatną religią wolności, (do).

Krzysztof Jerzy Cichosz, styczeń 1989.

The My-ism Credo

My-ism is.

It is
a state of consciousness striving towards self-realisation
and self-materialisation through self-transformation
and self-transcendence, towards greater intensity and fullness
of being; in order to “be-something-more”.

It is
an artistic reflection upon oneself, others and the world;
externalised in materialised creativity.

It is
a process and a recording of one’s path; a journey to within
and beyond; changeability within changeability; a conscious
maintenance of the mind’s lower immunological barrier.

It is
thinking in cosmos, thinking among the thinking, creation among
the creating, sensitivity among the sensitive.

It is
the search and the making of the spiritual space and the invitation
to the mystery of one’s participation in it.

It is
the identity beyond roles; authenticity and sincerity.

It is
one’s immersion in life in order to understand, the certainty
of being and the uncertainty of cognition.

It is
the historical consciousness of tradition and the non-idolatrous
respect for the substance of art..

It is
always between; between tradition and modernity, intuition
and intellect, art and life, form and contents, consent and dissent,
light-heartedness and propaganda..., me and the world.

It is
anti-totalitarian, anti-specialist, anti-competitive.

My-ism is a private belief of freedom, (to).

From the Deconstruction to the Reconstruction of an Image

1.

Krzysztof Cichosz's works are made up of intricate, internal relations of elements on which the content of their message is based. Complete images, reconstructed in the act of perception, arise from the seeming chaos of atomized particles that fill the surface of all the layers of the installation evenly. Each of these layers contains only a scrappy image; moreover, a very unusual one, because built not from structures and valour spots but of signs which possess their own, concrete meaning. Cichosz's installations form a complex and hierarchical structure of meaning in which all elements are closely connected functionally and semantically.

Their close relations are a by-product of the author's intended goal and the method used to achieve it. The image on each layer of the installation is produced by means of exposing a transparent positive through a negative and plate/screen put together, which contains the structure of the work's elements and covers one fourth of the surface of the negative with the original image. Subsequent expositions of the same negative, serving to produce the next three layers, are conducted by means of screens whose structure is based on the same element or elements as before and has been fashioned in such a way as to cover another one-fourth of the negative's surface. In his latest works the author has decided to give up photochemical processes and manual manipulations and turn to digital treatment, which has not changed the final visual effect of the installations. The sum of the content of four layers of the work adds up to the content of the original, primary image. However, each layer analyzed separately does not allow us to make out what this original image represents. Its reconstruction can be achieved by the viewer only in the act of perception, when he combines all the layers.

Krzysztof Cichosz's installations are highly intellectual works. Purely sensual perception cannot tell us much about them, as it is fragmentary, but the multi-layered intellectual activity of the viewer lets us reconstruct the primary image and move onto the next, higher cerebral level of contact with the work. After the reconstruction of the image, the viewer at this stage discovers its other features: he acknowledges the many layers of the work and the semiotic structure of each layer, recognizes individual elements of the structure and finally finds their semantic relation with the content or context of the original image. Having possessed this comprehensive knowledge, the viewer can go back and reconstruct the essence of the author's message. Otherwise he will not be able to connect the content of the original image with the meaning of isolated and disconnected acts of inspection of the installation. One must penetrate the purely visual image in order to get to the core of the message.

2.

In the first period of his career Krzysztof Cichosz chiefly made use of images borrowed from history and directly connected with it: with the history of photography (first photograph by J.N. Niépce that has survived until our times or a landscape by Ansel Adams); with social and political history (*Infantry Charge*, 1993, or *The Great Threesome*, 1989; and with the history of art (S.I. Witkiewicz's self-portrait). In *For Marilyn, Andy*,

America... (1988) the recurring element from which we reconstruct the image is the symbol of a dollar, also conceived as the symbol of the commercialization of art. Associating it with Warhol's work can be understood as a critical comment to his ambiguous attitude towards commercialization. The message of these works referred to those aspects or circumstances which were connected with the content of the work – or with its author. In most recent works by Cichosz the choice of original images has rather more to do with the author's personal, individual reaction to contemporary, more universal problems and phenomena than those distanced events from the past he had recalled earlier. In his *Declaration...* (2008) he uses as a screen the UN's text of the Universal Declaration of Human Rights. The reconstruction of the three images of tanks – Chinese, British and Russian – is achieved by putting together the layers whose each screen contains respectively Chinese, English and Russian translations of the Declaration's text. In a general sense the Declaration is confronted with the image of the tanks which serve a completely different purpose than the glorious ideals of the Declaration.

3.

The multistage and technically varied operations Cichosz undertakes are not performed on the images produced by the author, but on ready-made, well-known images which have been functioning in the sphere of broadly conceived visual culture or in a narrower artistic field for a very long time. However, the author does not steal other people's images in order to make his own work more valuable or worthy artistically. He rather makes use of them in such a way as to emphasize their obscure status of images functioning in our contemporary iconosphere, since they are reproductions of reproductions of original pictures published in handbooks, encyclopedias, academic treatises, in newspapers, magazines and recently on the Internet. Likewise, it is not their artistic form but the content that is the reason why the author uses somebody else's pictures in his own works. Cichosz's approach has nothing to do with “the archeology of photography” which strives to restore personal, emotional meaning to other people's forgotten images, the meaning connected with the author of the photograph or with the characters rendered in it. The images used in Cichosz's works are well-known and their place in our culture is obvious. They belong to what Andre Malraux once called “the museum of the imagination” (“Le Musée Imaginaire”) in which a constant rejuvenation takes place, a rejuvenation of a common cultural canon of images that affects our individual memory of them. Using the images that belong in modern culture, regardless of the time of their coming into being, Cichosz tries to enter into discourse not directly with those images but with those cultural problems and phenomena that are important to him. He feels that to deal with them is his responsibility as an artist who is, in his opinion, an indispensable kind of social servant.

In order to communicate this content and enter this discourse, Cichosz carries out the deconstruction of the original image which is a very important part of the process of the production of his works. The results of such a deconstruction are a direct source of the visual structure of

the work's individual layers that later help the viewer to reconstruct the whole image in gallery space. Paradoxically, in this case decomposition serves the cause of reconstruction. Although both operations are performed on the same original image, the images that we arrive at in effect are different. After deconstruction the image materializes, its material status is somehow intensified and the image is disintegrated into and onto separate layers in space. On the other hand, after reconstruction the image dematerializes because it exists only in the mind of the viewer – it can be found neither between the individual layers of the work nor on them. It ceases to be a physical and material entity and becomes a mental entity. This unique sublimation of the image, its relocation from the material to the immaterial, purely mental ontological level, is an intriguing result of these apparently contradictory processes of deconstruction and reconstruction.

In the process of deconstruction the content of the image undergoes a far-reaching reduction and is broken down into atomized elements. In each layer of the installation, places which are their traces are empty – there is nothing in them. Thus the continuity of the primary image is broken. Its reconstruction which takes place in the act of perception restores the continuity of content of the primary image, but adds something more to it, something that results from the relation between the meaning of each single element of the screen and the whole of the image.

The reading of the message does not take place solely during the act of perception of the whole reconstructed picture, although it is its condition sine qua non. It begins at the moment when we become aware of the meanings of individual elements of the installation's structure and their connection with the content of the reconstructed image.

For Krzysztof Cichosz as the author it is deconstruction that seems most important (he even stresses this in the title of this exhibition), because that is what his creative operations concentrate on. However, for the viewer it is reconstruction that is crucial because its effects allow us to see the image, read its content and grasp the message of the whole work. Deconstruction and reconstruction remain in a dialectical relation here whose consequence is the content of the message, based on a morphologically and semantically complex structure of the installation.

Cichosz uses digital techniques in his latest installations not only to work on the image or produce digital print-outs of separate layers, but also to facilitate and quicken his manipulations of the image. They also inspire and provoke the author to extend the process of deconstruction, but most of all they deepen the deconstruction of the image, whose atomization is achieved by means of the structure of the given screen.

4.

The reconstruction of the image that takes place in the viewer's mind requires the fulfillment of a few conditions during the perception of the work. The viewer must find such a vantage point from which he can look at the installation, see that the layers overlap in space and thus produce an image. The viewer must find this point on his own because the complete image cannot be seen from just anywhere. The installation forces us to be

physically active as we have to keep moving around it in order to find the correct vantage point. When we move away from the installation, its structures combine into one image, and when we get closer to it, smaller and smaller details are revealed, until we are left with the tiniest basic meaningful element. However, in the latter case the image disappears from view, disintegrates and reveals its deconstruction. Still it is necessary to get closer to the work if we want to examine its complex structure, find the basic elements that constitute the image and read its meaning. Finding the correct vantage point conditions our reconstruction of the image and lets us relate its content to the content of the primary image.

The process of reconstruction of Krzysztof Cichosz's installations is dynamic and their static and passive contemplation does not give us a chance to grasp the essence of the message. The images and their hidden content are best revealed "on the move", during the act of perception of the spatial phenomena those installations truly are; their total perception is possible only in expository space.

The viewer's physical, motorial activity must be accompanied by mental activity so that the work will not only be perceived but also appreciated in its complexity, including the meanings of all elements, and then understood in terms of relations between them. The first stage of perception leads to the reconstruction of the primary image situated in space on four parallel layers of the installation. This phase is sensual in character and results in the reconstruction of the whole image in the viewer's mind. The second stage, most important for the reading of the message, is purely mental. It is based on numerous operations in which the viewer uses his visual knowledge, individual memory of images and readiness to enter into discourse with the work. If such a discourse is to take place, we have to connect the basic element/sign, and the structure of each layer, with the content of the image, composed of all four overlapping layers. In order to do this, the basic, recurring element or group of elements must be read in its symbolic and semantic sense. This is because intentional authorial content is built upon semantic relations and tensions between them by means of combining the meaning of a given element with the content of the whole visual structure.

5.

In those deconstructive and reconstructive processes one more opposition is revealed, having to do with the attitude of the author and somewhat more fundamental. Namely, it is the opposition between the attitude of a postmodernist and a modernist. Deconstruction is one of the means of the postmodernist method. In Cichosz's works reconstruction, to which the process of perception of deconstruction's effects unavoidably leads, denies the postmodern mistrust of the significance of actions that ascribe new meanings and values to a given work. A postmodernist would not have done much more than produced the four layers of the installation. He would have put them together, clearly showing the effects of the images' deconstruction into meaningful elements, but at the same time he would have also pointed out the impossibility of reading the complete content of the deconstructed image from the four layers of the installation.

Although its visual matter is totally contained in individual layers, it cannot be grasped if we analyze each layer separately. However, Cichosz does not contend himself merely with deconstruction which would probably satisfy a postmodern artist. He uses deconstruction to give depth to the overall, universal character of the image's content by depriving it of its "atomic" content, to be found in all the details of a veristic and precise photographic image. As far as the original image is concerned, Cichosz is interested only in its overall content. The result of his deconstructive operations on the image is the reduction of content to problems and phenomena which are important for the author. Only then does the content, generalized and universalized in its function, become the basis for the formulation of the author's own message, contained in the work as a whole. The meaning of the primary image reduced in such a way is but a fragment of its intricate visual structure. Its linking with the meaning of any single element of the layers' structure produces new and original values, contained in the message of the work. This last aspect, namely the production of new and original values, also decidedly distinguishes Cichosz from postmodern artists.

Thus we can say that Krzysztof Cichosz's art includes some elements of the postmodernist method that questions the sense and even possibility of producing new and original works, as he performs his creative operations not on his own, but someone else's images, borrowed from history, from "the museum of imagination" of our collective memory of images. Postmodernism which declares the end of "grand narratives", based on universal values, combines the disbelief in the possibility of producing totally new works with rejection of art which holds on to permanent and universal values. In his own works Cichosz, especially recently, refers precisely to those values in which he has always believed and still believes, thus consistently continuing down the chosen path. He changed his attitude from the beginning of his career, when he had employed elements of postmodern aesthetics, becoming, as he himself says, a neomodernist who is well aware of the achievements of the previous period in the history of art, recognizes them and returns to certain modernist values and beliefs, but on a different level of his own art's evolution – which takes place in different times.

6.

In spite of the fact that the foundations of his method remain unchanged, Cichosz's art evolves along with the evolution of his methods. I have in mind the content of the message of his individual works (which recently has more to do with the author's personal reaction to various contemporary problems and events), as well as a purely technological aspect of their production, i.e. the use of digital techniques at different stages of the making of the work.

The range of these two operations – deconstruction and reconstruction – has been expanded in Cichosz's latest works, presented at the current exhibition. He has developed both the method used to deconstruct the image, as well as new methods of its reconstruction. For example, he has written special computer programmes which randomly

generate not only a given single element but also assign it a place within the structure of an individual layer. This stochastic mechanism expands the capability of deconstruction and imposes mathematical order on the four-layer structure which results from the calculus of probability. It also objectivizes this stage of the creative process which becomes a carrier of precious value in Cichosz's highly intellectualized attitude. In his *Codes of Memory* (2003), for instance, the screen is composed of randomly modified images of human genetic code.

This change is accompanied by new operations connected with the process of the image's reconstruction. In a few of his recent works (like *Untitled*, 2004, and *Declaration...*) Cichosz used the method of shifting the position of the image on each layer – and the shift is different in each image field. Such a move results in the illegibility of the whole picture that comes into being when the installation is viewed as a whole, while the image in individual fields can only be seen from different vantage points. Therefore, we no more have the one vantage point from which the whole picture can be seen. Each fragment in a square field can be seen only in turn, separately, because those fragments can be combined into a whole only from four specific vantage points. From each of such points we can only see one fragment of an image contained in a given square of the field and only if we look at it at a particular angle, specific to each fragment. Layers of neighbouring images do not make up a legible and recognizable fragment of the original image and if we look at them from an improper angle we get an illegible, almost abstract image. So at a given point and time the viewer sees only parts of the picture. If we change the angle, other fragments of the image will be revealed. A static, passive viewer will not see all the fragments and will not be able to reconstruct the whole work on the basis of its parts. The physical activity of the viewer and his moving around the installation is absolutely necessary if he is to see all the fragments of the image and if the work is to manifest itself to him as a work complete in terms of form and content. Therefore, the viewer has to remember subsequent fragments of the image seen from different points of view. If he remembers those fragments, he has a chance to mentally reconstruct the whole of the original image. However, these works demand not only physical activity on the part of the viewer – his intellectual activity on two levels is also necessary. The first level has to do with his remembering of the fragments of pictures, while the second one with their mental, not sensual combination, and reconstruction into a complete whole.

Cichosz's installations draw the viewer's attention thanks to their distinctiveness and surprise him with relations between the flatness of a photographic image and the depth of the overall visual effect. Relations between their material concreteness and the ephemerality of the image reconstructed in the viewer's mind are equally surprising. However, these effects are not the aim but a means the author uses to arrest the viewer's attention for a little longer than a passing glance and to make him examine the problems tackled in his works more closely. Sensual experience is not enough to penetrate those installations and to grasp their semantic

message. Comprehensive reception of these works without making an intellectual effort is impossible.

7.

Krzysztof Cichosz's method is so unique and personal that it is hard to compare to any other technique. Moreover, it is used extremely consistently and serves to confront problems important for the author, but also for us, viewers. Cichosz has never bowed to any artistic fads of the past twenty five years, which is quite rare in contemporary art. Consistency, being an important element of his artistic stance, also applies to the propositions and aims adopted by the author a long time ago. He remains faithful to them as he remains faithful to his method which turned out to be open, effective and universal and does not constrain the author in the shaping of the work's form or content.

Krzysztof Cichosz has always been a very demanding artist, setting high standards both for himself and his spectators, which is a value in itself. The viewer, as we have observed, must be doubly active during the perception of his works, which seems to have a universal metaphorical meaning as far as our contact with all artistic phenomena is concerned – because in this way Cichosz points out that we can never remain passive when we are dealing with art. He demands that the viewer be active and open to the enigma concealed in an artwork. He also wants us to be open to unconventional form. Its discovery does not depend only on overcoming the complexity of form which is not employed here to make the work attractive and is not something supposed to be something new and original merely for its own sake. Form is not an autotelic aim in itself – it just carries the message. The road leading to this illumination is a value in itself and a precious effect of the viewer's intellectual activity inspired by the work. On the other hand, the results of such a discovery are a condition of our reaching the next, deeper and most essential level of the reception of the work's message, to be found not in the literal, visual content of its individual elements but in the intellectual perception of their mutual internal relations.

Krzysztof Cichosz also seems to be saying that any positive effect of our contact with art does not depend exclusively on the artist's efforts, even if he produces his work very responsibly, carefully and seriously. It also depends on the viewer, who has to adopt a similar attitude. It is the combination of the artist's and the viewer's efforts that gives meaning to art and is the source of our experiencing authentic and deep artistic spiritual values.

Lech Lechowicz, November 2008
Translation Maciej Świerkocki

A Polemic with the Ubiquity of the Surface

Since 1988, when Krzysztof Cichosz for the first time presented his photo-objects at an exhibition called *Polish Intermedia Photography of the 1980s* in Poznań, it has become clear that his works are significant achievements of photomedia art. The photo-installations which he has been showing for several years now prove, in my opinion, that his accomplishments are a part of the history of Polish photomedia art. Cichosz's works are a rare bird - they are not only original from the point of view of their form, but also marked by a very interesting, deeply personal view of the artist on the world he lives in; moreover, as it turns out, the means of artistic expression he uses are a consequence of this very view.

Krzysztof Cichosz's photo-installations are large-format objects, consisting of a few layers of transparent photographic plate whose main motif is the human image. In fact, these photo-images are what Cichosz's art is all about – the author turns his gaze and the camera not towards surrounding reality but towards its images. Although this trick is often used in postmodernist practice and therefore should not draw much attention, I believe that it gains new and specific meaning when performed by the artist in question. The diagnosis of the surrounding reality and the desire to take part in the discussion about it lies specifically in the artist's decision concerning the selection of the motif/subject of a given photo-installation. It seems that Cichosz (who does not share the most often quoted and analyzed opinions on the subject of the photographic image and the artist's possible influence on it, held for example by Jean Baudrillard and Vilém Flusser), formulates his own artistic answer to this problem.

Jean Baudrillard claims that the objective magic of photography results from the fact that “the object has done some work. Of course, photographers never admit it openly, maintaining that all originality comes from inspiration and their own photographic interpretation of the world, [...], confusing the subjective 'vision' of the world with the miraculous reflection of the photographic process¹, while in reality the effect of these actions is a certain breaking through, [...], a refraction that has nothing to do with an image, scene or force of representation and does not serve either play or the imagination [...].”²

Vilém Flusser is of a different opinion, as he believes that the photographic gesture, determined by the desire to examine the “ubiquity of the surface”, is motivated by the ability to search for “new methods of producing information”, which is possible since the photographic camera can produce “symbolic surfaces, as they have been ascribed to it in a certain way”. Camera's programmes consist of symbols and the way they operate makes it possible to “[...] play with symbols and combine them. Thus the photographer does not work but he nevertheless remains active: he produces, edits and collects symbols”³. Flusser stresses that although the camera fulfills the photographer's expectations in the photographic gesture, this does not mean that the photographer can expect something of it that it cannot do.

As it turns out, however, both these views stand on some common ground which is determined by a consistent and crucial relation between the photographer/camera and the world, while their differences concern

creative possibilities of photography and its genuine links with reality. On the other hand, the works by Krzysztof Cichosz seem to distance themselves from the problem conceived in such a way. First of all, because reality, i.e. the “ubiquity of the surface”, presents itself to the author as a unique unity in which the division into nature and culture, even if it could be exercised, seems unnecessary. What exists intentionally, what objectively underwent the process of intellectualization and what for Cichosz is culture, is also an integral part of nature – the reality of man and his image (the image that is more or less meaningful, a sign) is not the same thing, but both these realities function in contemporary culture and both have an equal right to exist. Secondly, because the use of a photographic camera is only the beginning of the process of the production of the image and its result is supposed to point not to reality as such but to the phenomenon of its perception and the way we experience the contents of cognitive acts.

Thus the kind of reality that demands examination in this case consists not of landscapes or concrete individuals but of their actualized images, saturated with meanings, or strictly speaking – of photographs. The photo-images that form the foundation of contemporary culture, primarily assigned the role of the trace of existence and once meant to confirm the photographer's creative intentions, establish the visual universe which in Cichosz's practice seems to be the object as such, the kind of reality that undergoes subjectivization. The denial of a photograph/symbol is theoretically validated in the analysis of the way the photographic image functions as a cultural artefact. The artist observes that in visual culture, infested with signs and symbols, we can notice not only their overproduction but also a certain pauperization of meaning. Just as the signs/symbols in the cognitive sense lose the connection with their designata, photographic images more and more often cease to be traces of objective relations. Images borrowed for various reasons from cultural archives and entangled in always new narrative contexts, change into socially petrified cultural icons that hardly ever hide anything and more and more often refer to themselves or to the situations in which they have been considered “main characters”. Those visually “domesticated” signs establish a reality which is recognizable and incomprehensible at the same time; images of Chaplin and Monroe have ceased to make us aware of their meaning in the history of cinema, just as the faces of Stalin, Roosevelt and Churchill are not meant to make us remember how these people changed the post-war world. Similarly, the busts of Plato or Aristotle long ago stopped being symbols of objective idealism and moderate realism, while a drawing of deer swimming across a river does not demand on our part either the recognition of emotions of animals in danger (and the means of artistic expression used to visualize them), or the knowledge of the prehistory of art. The hierarchy of symbols fossilized in our consciousness is constructed along the lines of their recognizability, not of their objective references – the protagonists of a currently running reality show stand in line with pop-cultural celebrities, who in turn are equated with the winners of the Nobel Prize for literature, whose books more and more often are generally known only by their titles.

The production of new symbols seems to have a limited sense then, and that is the overpowering conclusion which triggers an artistic decision: let us make use of already existing symbols and try to reinterpret them by photographing photographs. Thus works come into being that yet again refer to the surface of a sign caught in a cultural context. Therefore, thanks to Cichosz we can experience Chaplin (*Hommage to Cinema*) and Marilyn Monroe (*To Marilyn, Andy and America...*), *The Great Threesome* and *Deer*, but also some other works which are based on photographs of less literal and recognizable symbolism, such as *Dismantling – Dedicated to Humanology*, *Dedicated to Humanology II*, *Strike, For Civilization... or Nature*. Among Cichosz's realizations which make use of an image of multi-layered and ambiguous or culturally hermetic references two works stand out due to their powerful plastic expression: a figure of a man, reduced to an outline and placed within the frame of a sarcophagus (*Shot by a Firing Squad...*) and a group scene, touching because of the reality of the image of memory (*Infantry Charge*).

Those works, although founded on semantically legible images, escape, as it turns out, an unequivocal interpretation. Grzegorz Dziamski, who disagrees with Lech Lechowicz⁴, claims that the gaze of the viewer in the act of perception of a work does not have (contrary to what Lechowicz says) the power to create, but only to recreate the original image. I think that the power of Cichosz's photo-objects is only partly dependent on the mode of visual perception (only one, precisely designated vantage point can guarantee that we will be able to see the whole of a multifarious work), and that it cannot be reduced in the act of perception to the moment of the reproduction of those images which play the role of their raw material. Since we can regard the proper (perpendicular and central) view of overlapping, parallel planes as the technical aspect of the act of perception, it seems that if its effect were reduced principally to the reconstruction or identification of a photograph which was the source of the installation, or possibly to pointing out the essence of what used to be its symbolism, the artist's creative intention could have been significantly impaired.

I think that the meaning of these works can be found not as much in the polemic with the designatum of the sign as in the polemic with the sign as such. Using a photograph, a two-dimensional trace of an object which at first the author intended to refer to the symbol produced by himself, Cichosz is perfectly aware of the fact that he points neither to reality (only to its image), nor to the image of his primary narration. He knows that those symbols lost their internal dimension long ago and that our contemporary consciousness pays respect only to their surface. Thus the meaning of the artist's gesture lies in the decision to touch the symbol, which is just as flat as its surface, and to take possession of it by giving it a personal dimension. Photo-installations do not explain symbols, restore their meanings or withdraw them from pop-cultural reality, but still they move us thanks to the new quality which they owe to the photographer's point of view. Krzysztof Cichosz's art seems to follow his philosophical and artistic credo: “ahistorical awareness of tradition and non-idolatrous respect for the material”⁵.

The process of the individualization of symbols in the plastic dimension begins even with the transformation of the structure of a photographic image, a structure which has no ancestry. Since that moment the images of people and objects gain an individualized ontological foundation. Before the process of this unusual individualization had taken place, structures of all the images under consideration were the same – but now the grainy pixels from the photographs of Marilyn Monroe, Buddha or the Lascaux deer, which had no individual identity, were no different from one another and did not give the images themselves any material distinction, acquire unique and individual foundations. Cichosz reconstructs the images borrowed from the history of photography, using textures he has produced with the care of an archeologist and emotional commitment of a man fighting for his right to see and conceive symbols of culture as he pleases. And then something unusual happens – images are given the identity of their basis, like the pixels which they are built of. But that is not all, because those images are also literally given the view of the artist – and seeing becomes flesh.

Andrzej P. Bator

Wrocław 2006

Translation Maciej Świerkocki

References:

- ¹ J. Baudrillard, *Sztuka znikania*, [in:] *Kwartalnik Literacki „Kresy”* 42/43, p. 152.
- ² *Świat wideo i podmiot fraktalny*, [in:] *Po kinie? Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, A. Gwóźdź, ed., Kraków 1994, p. 251.
- ³ V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, Katowice 2004, p. 33-34.
- ⁴ G. Działowski, *Krzysztof Cichosz and the Controversy Around Postmodern Photography* [in:] *Krzysztof Cichosz's Photoinstallations*, catalogue of the exhibition, Łódź 2003, p. 13.
- ⁵ K. Cichosz, *The Confession of My-ism* [in:] *Krzysztof Cichosz's Photo-installation*, catalogue of the exhibition, Łódź 2003, p. 31.

Text originally published in *Format* artistic magazine, 2006 nr 49.

Krzysztof Cichosz and the Dispute concerning Postmodernist Photography

1.

Among the now numerous texts dealing with links between photography and postmodernism, Abigail Solomon-Godeau's essay, *Photography after Art. Photography*, undoubtedly (1984) stands out. It is an excellent introduction to the study of the place and role of photography in postmodern thought.

What is special about postmodernist photography? Solomon-Godeau says that it is photography after the art. of photography. "In attempting to map out a topography of photographic practice as it presents itself now, I have constructed an opposition between an institutionalized art photography and postmodernist art practices which use photography. Such an opposition manifests itself because the working assumptions and the goals and intentions of both approaches to photography are contrary to each other."¹

Postmodernist use of photography allows criticism of the institutional and representational aspect of photography – of which art photography is absolutely incapable. Art photography has got stuck in a *cul-de-sac*, whilst the analysis of photography's function in advertising, fashion, film, colour magazines and many other spheres of contemporary media reality has opened up new and broad perspectives for artists.

Postmodern photography does not signify the end of art photography. On the contrary, it signifies its victory. Art photography is becoming ubiquitous today; it is becoming one of the most important discourses (sign systems) through which we perceive the world and ourselves. Photography creates the images of the world we live in, and – as art photography – it creates in the literal sense, assisting in the process of aesthetization of reality. This is obvious in the case of commercial or fashion photography, but is not as obvious in the case of photography of an informational, reportage or documentary character, although art photography intrudes into these spheres, too, along with its aesthetic principles.

Postmodernist photography drew certain conclusions from this omnipresence of photography. It concentrated on the functions of the medium, which does not mean that it became concerned with itself. On the contrary, it concentrated on the cultural function of photography, on photographic narration and on photography as representation – on photography conceived as a "mechanical" and "transparent" tool used to reproduce the world. It also became concerned with the photographic duplication of the world which in the 1960s interested pop artists like Robert Rauschenberg, Andy Warhol or Gerhard Richter. It is not an exaggeration to say that the subject matter of Warhol's art was photographic image. But Warhol's art is not about photography. Warhol uses photography to speak about the fear of life and death, and about images haunting the American consciousness: images of the system's omnipotence in a country founded on the idea of individual freedom (*Electric Chairs, The Atom Bomb*), and images of the individual's destruction by media, fame and stereotypes (*Marilyn Monroe*). Postmodernist photography is neither a style, school nor a clearly

crystallized aesthetic: it is an unusually diverse aesthetic practice which breaks from key notions of the modernist paradigm, like subjectivity, originality, authorship or the unique aura of a work of art. Solomon-Godeau names artists whose art represents postmodernist photographic practice: John Baldessari, Victor Burgin, Hilla and Bernd Becher, Dan Graham, Sarah Charlesworth, and a few younger photographers: Barbara Kruger, Cindy Sherman, Sherrie Levine, Richard Prince and Robert Longo. These artists have been recognized as the main representatives of the postmodernist approach in photography and have been named as such in many other texts².

Postmodernist photography, or rather postmodernist art which uses photography, is not concerned with photography but with the way it functions. It does not want to be a part of history of photography or a part of photographic culture, as Ronald Feldman's discussion with Peter Bunnell on Cindy Sherman proves, as quoted by Solomon-Godeau. Sherman uses photography, but does not introduce anything new in the discussion about the photographic medium. She does not work within the limits of art photography, but uses photography in a way that mass-media, advertising and the world of fashion or colour magazines do³. This is true of all artists mentioned by Solomon-Godeau, as they are not artist-photographers but artists who analyze the function of photography in today's world – that is why their works come close to contemporary photographic practice and, at the same time, why they remain at a critical distance from it.

Where has this interest in the function of photography come from? Photography is the foundation of contemporary visual culture, and since our culture is visual to a great extent, photography is the foundation of the culture of today. Gregory Currie, who has recently analyzed the documentary status of photography, has arrived at similar conclusions.⁴ Photography is not pure representation, it is a record, a trace, a memory or a reference to reality. A painter or a draughtsman cannot picture anything he does not want to picture, but the photographer can. A photograph may show something that the photographer had not seen when taking the picture and that he had not wanted to present, as it happened in the case of the photographer from Antonioni's *Blow-up* (1966). That is why there are authors who claim that photography is not a representation of reality but a means of strengthening our vision, like a telescope or microscope.⁵ A careful analysis of the frames from the film of president Kennedy's assassination allows us to determine how many shots were fired, in what order and even where they were fired from. Replays of certain situations during sports events serve similar means, too – they allow us to see better what has happened.

A trace of a thing is especially closely related to the thing it depicts, so a photographic image causes stronger emotions than a painting or drawing; it rather resembles a footprint or a death-mask. This does not mean that it is more credible. Photography may deceive and mislead us, not because it shows non-existent things and events, but because it suggests a false interpretation of things and events. Photography may lie about the meaning of something, but never about its existence, says

Roland Barthes. We ought to distinguish between what is in the picture and what the picture is about. Photography may speak of fictional things, but what we see in a photograph is a trace of reality.

Currie holds that the photographic image is not pure representation but a trace of the real; a document. If movies shot by means of photographic, analogue techniques are documents. *Casablanca* is a fictional story of fictional characters, Ricky and Ilse, but it is also a trace left by Humphrey Bogart and Ingrid Bergman, a document of their lives and acting. In photography, as in film, we must differentiate between two levels of representation: the first is a trace of things, persons and events, the second (secondary level) is the result of narration or intention which overlaps the first level. Thus we have to do with two dimensions: the photographic and the narrative – the former authorizes the reality of what it represents, the latter links representation with authorial intentions and may create fictional worlds.⁶ The more the photography is involved in a narrative, the more it drifts away from the real, from which it can never break away completely, as it will always remain a document of something. This ambiguous character of photography is the source of its semiotic hybridity: photography is an indicator (index), and at the same time, a sign (an iconic sign).

Postmodern art explores this ambiguous status of photography, explores the involvement of photography in various narrative practices and in visual discourse of contemporary times whose nature is always ideological. It calls on this discourse, pretends to adopt the features of its style, deconstructs it and... forces us to reflect.

2.

Krzysztof Cichosz also uses ready-made photographic images which have been present in the collective imagination for years and which make up what Manuel Castells calls the real virtuality of today's world – Marilyn Monroe's laughing face, the sad face of Charlie Chaplin or the heads of three great statesmen, Churchill, Roosevelt and Stalin, in which the new map of the world was first drawn. It was not always so. Initially Cichosz was interested in reportage photography, in pictures of his immediate surroundings, portraits of friends, acquaintances and neighbours taken in private, domestic interiors during various social occasions. Today, this photographic series, entitled *Metryka świadomości*, [*Certificate of Awareness*, 1978-1981], which Jerzy Busza enthusiastically praised, possesses sociological value, as it portrays the privacy in the times of the Polish People's Republic, as grey as the country's public life in that period – thus the people squeezed in narrow spaces of co-op flats, cluttered with cheap furniture and trashy ornaments, seem subjected to physical restraints, and their dreams, expectations and plans for the future appear to be equally limited. The author does not distance himself from his characters: on the contrary, he identifies with them and inscribes himself in their reality when in the last picture of the series he photographs himself with his wife. This series by Cichosz resembles the photographic documentation of a Romanian artist, Ion Grigorescu, who tried to create art in similar conditions, enclosed in the private space of a socialist country

between the kitchen table and the sink, between the bath-tub and wash-stand. *Metryka świadomości* also proves that an exceptionally honest, truthful personal document will always retain its social value.

At the end of the 80s, at an exhibition called *Polska fotografia intermedialna lat 80* [*Polish Intermedia Photography of the 1980s*, Poznań 1988], Krzysztof Cichosz presented completely new works that became the source of art he is engaged in today. The novelty of these works did not lie in the fact that he used ready-made pictures – as he had used them before. What was new was that he decomposed the photographic image into abstract signs and then reconstructed it in the gallery space.

Thus photo-installations came into being: layers of transparent foil, covered with abstract signs and hung in the gallery. Abstract images which change into a photographic image only when seen from one concrete place remain a chaotic set of points in all other cases. Lech Lechowicz wrote about Cichosz's photo-installations that the viewer's vision had the power to create the image, like the power which the camera had when it snatched those images from time and space⁷. However, this is not exactly true. Lechowicz is right when he turns attention to the dialectic, as Paul Virilio would say, the character of photographic images must refer to the reality from which they were snatched, yet he is wrong when he writes about the creative powers of the viewer. In the case of Cichosz's installations the viewer does not create his own images or snatch them from reality but re-creates them - and reproduces the image which was the starting point of the installation. And very often the image which initiates the whole photo-installation is not an image of reality but a photograph of a photograph. The dialectic nature of the photographic image is suspended here. Cichosz's photographs do not refer the viewer to the reality in which the picture was taken, but to photographs that had been long snatched from reality and placed in history text-books, encyclopaedias, books on art or the history of photography. Krzysztof Jurecki calls it a dialogue with tradition although it is rather a search for stable reference points in the past, for stable signs – and it is a paradox that our image of history has been enormously broadened and diffused precisely thanks to photography⁸. Gotfried Donkor builds collages from pictures of Afro-American boxing champions who form an important part of the history of the Afro-American diaspora – more important than many political events. But Cichosz does not make such unequivocal choices. He monumentalizes photographs selected from history and synthesizes them, in a way. His photo-installations more and more often do not refer to one concrete picture but to a set of photos, as in *Humanologia* [*Humanology*], *Rytm* [*Rhythm*] or *Bryk* [*Crib*]. They do not speak of singular events but of signs and symbols, trying to grasp the essence of past events. Their aim seems to be *eidolón*.

3.

It does not make sense to ask whether Krzysztof Cichosz's photo-installations belong to modernism or postmodernism. Postmodernist photography is photography after art photography or – in other words – art which uses photography as one of its media. For Abigail Solomon-Godeau

the pioneers of that kind of approach were Baldessari, Burgin, the Bechers, Dan Graham and conceptual artists who used photography for documentary purposes, in order to document their ideas or performances. Documentation conceived in such a way did not replace a work of art and did not turn into one – it remained a kind of documentation, in this case, documentation of art. Boris Groys writes that “for those who devote themselves to the production of art documentation rather than artworks, art is identical to life, because life is essentially a pure activity that does not lead to any end result. Art becomes a form of life whilst an artwork does not become non-art, but a document of this form of life”⁹.

Krzysztof Cichosz's art originates from the tradition of Polish conceptualism, and his photo-installations are also a form documentation – involved in narrative practices of the modern world.

Grzegorz Dziamski

Poznań 2002

Translation Maciej Świerkocki

References:

- ¹ Solomon-Godeau A., *Photography After Art Photography*, [in:] *Art After Modernism: Rethinking Representation* (ed. B. Wallis), New York 1984, p. 81.
- ² See Hutcheon L., *The Politics of Postmodernism*, London 1989; Kępińska A., *Subwersyjne media czyli rzeczywistość widma*, [in:] *Energie sztuki*, Warsaw 1990; Connor S., *Postmodernist Culture*, Oxford 1989.
- ³ Solomon-Godeau A., op. cit. p. 79. Krzysztof Jurecki holds a similar opinion about photographic works by Katarzyna Kozyra, Katarzyna Górna and Artur □mijewski. See Jurecki K., *Fotografia polska lat 90. Przemiany, tendencje, twórcy*, [in:] *Wokół dekady. Fotografia polska lat 90.*, Łódź 2002, p. 10, (exhibition catalogue).
- ⁴ Currie G., *Visible Traces: Documentary and the Contents of Photography*, “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 1999, no. 3.
- ⁵ John Szarkowski was of this opinion, a long-time director of the Department of Photography at the New York Museum of Modern Art. See Szarkowski J., *The Photographer's Eye*, New York 1966, as well as the catalogue of the exhibition prepared by Szarkowski: *Mirrors and Windows. American Photography since 1960*, Museum of Modern Art, New York 1978.
- ⁶ Currie G., op. cit.
- ⁷ Lechowicz L., *Osobowości i zjawiska polskiej fotografii*, [in:] *Chimera, Aktuelle Kunst aus Mitteleuropa*, Leipzig 1997, p. 24. Quote from Krzysztof Cichosz's Internet page.
- ⁸ Jurecki K., *Dialog z tradycją*, [in:] *Pustynna burza*, Katowice 1994, p. 17, (exhibition catalogue).
- ⁹ Groys B., *Art in the Age of Biopolitics: From Artworks to Art Documentation*, [in:] *Documenta 11*, Kassel 2002, p. 108.

Text originally published in *Krzysztof Cichosz's Photo-installation*, catalogue of the exhibition, Muzeum of Art, Łódź 2003

The Probability of Fabrications

Up till now Krzysztof Cichosz has used the medium of photography in three distinct ways. At first, from the end of the 70s, he was interested in documenting social spaces. He took portraits of his family and friends in interiors – as in the series *Metryka świadomości* [*Certificate of Awareness*] – or took up subjects connected with the social situation in that period of Polish history. Emotional about these subjects, he soon started to manipulate the photographic image by painting over the figures of persecuted people, thus reducing them to white contours – in other instances only shadows cast by the figures remained in the photographs. Yet his joining in the social protest against the totalitarian system of government was only one of the factors that caused him to change his technique; the swiftness of this change was stressed by the title of Cichosz's individual exhibition in 1986: *Po-reportaż* [*Post-reportage*]. The second stage of his career turned out to be a period of preparation for the third one, which began the next year. It was then that the works initially entitled *Zmyślenia* [Fabrications] began to come into being, presented to the public at large for the first time at the now famous exhibition called *Polska fotografia intermedialna lat 80-tych* (Poznań, 1988) [*Polish Intermedia Photography of the 80s*]. In the first work of the series on four layers of transparent foil appeared a thicket of curved, dotted lines, which, when put together, formed a reconstruction of a photographic image of a young woman. The artist has used this method to this day when he breaks down the original motif into layers of graphic valours which are also combined with various forms of screens. Changes within the limits of this method have to do with the number of foil layers, the use of photographic emulsion or computer print-outs, tones of greyness or colours and the complexity of composition, as well as its scale (ranging from 70x50 cm to 120x600 cm).

At the exhibition in Poznań many from among nearly 80 authors used various methods of transforming the photographic image. In some instances the authors used old, archival photographs. Jerzy Lewczyński was the first in Poland to make use of old photography his artistic method. Such were the consequences of a neoavant-garde approach to photography which had been evolving in Poland since the middle of the 1950s and which had made its presence felt most clearly at big, retrospective exhibitions like *Fotografia subiektywna* (1968) [*Subjective Photography*], *Fotografowie poszukujący* (1971) [*Searching Photographers*], and the exhibition in Poznań mentioned above. Krzysztof Cichosz thus followed a concrete branch of art and has been working since then according to the results of the analysis of its assumptions – as well as managing Galeria FF [FF Gallery] and curating many collective artistic exhibitions. I am not referring to what preceded these efforts in order not to depreciate the originality of Cichosz's methods. On the contrary – the energy, persistence and precision with which he uses these methods, adopted at the end of the eighties, force us to see his art not only from the point of view of technical inventiveness but mainly in terms of the meaning of the subject matter, chosen by the artist who also creates conditions for its possible interpretation.

The first work, from the series *Zmyślenia* which was based on a portrait of a person close to the author, was somehow linked to strongly personal themes of earlier works by Cichosz. But since 1989 he has been transforming images which belong to the public canon, preserved especially by the media. We will find among them portraits of famous artists (Marilyn Monroe in Andy Warhol's interpretation, Charlie Chaplin, Witkacy), politicians (Stalin, Roosevelt, Churchill) and ancient philosophers. Cichosz quotes works famous in the history of photography (by Niepce, Muybridge, Adams, or anthropological portrait studies), as well as in the history of art (cave paintings, Indian sculptures and fragments of paintings depicting battle scenes). He uses images of sublime and tragic symbols of modernity: the Statue of Liberty, victims of violence, scy-scrapers or models of an atom. The author stresses his intentions in titles/dedications: *O wolności* [*On Freedom*], *O istocie* [*On Essence*], *Cywilizacji* [*For Civilization*], *Ameryce* [*For America*], *Humanologii* [*For Humanology*], *Naturze* [*For Nature*], *W holdzie sztuce* [*A Tribute to Art*], *Fotografii* [*For Photography*], *Kinu* [*For the Cinema*], *Filozofii* [*For Philosophy*]. However, the pathetic tone of these titles is often invaded by irony, which stands out most when the title is confronted with the message of a given image.

The first critical comments on these works accented their postmodernist or even anti-modernist character. Such opinions were justifiable because the author rejected modernist utopias of equality, rationalism, technical expansion or political totalitarianism. Today, however, considering more than twenty works of the series, Cichosz's programme seems to be somewhat more universal. Such themes as prehistoric painting, ancient philosophy, myths and religions prove that the object of the artist's reflection is human culture and consciousness as such, not just some specific historical period. Cichosz's works were also interpreted as criticism of the overwhelming influence of media on the life of modern man. The author suggested this himself, for example in the catalogue of his individual exhibition *Zmyślenia* (1989), where he said that: "Contemporary reality is saturated with a great deal of information about which surpasses individual powers of perception. In the continuous information shock [...] we gather information that creates our internal images of the world in the phenomenal act of perception". Nevertheless, it is a significant fact that although Cichosz chooses to work with and transform images popularized by the media, they have nothing to do with advertising, propaganda, sensational news or any other form of media persuasion. They are rather fundamental signs, almost allegories, of the values and forces around which our consciousness is organized, regardless of whether they come from the distant past, from the modern era or from its postmodern topping. Confronted with one another, the drawings from the Lascaux Cave and Warhol's Marilyn Monroe, ancient philosophers and "the three great" 20th century politicians, old painted battle scenes and *Rozstrzelany...* [*Executed...*] do not really discredit contemporaneity. Both the past and the present prove that people have always been caught between extremities and confirm that they need authority, myth, knowledge and power. Each image combines facts and dreams, proof of

human grandness and absurdity of human ambition, concrete intentions and illusive results.

The impression that Cichosz's works make on me brings to mind the atmosphere of "light and sound" performances, usually organized to celebrate various monuments, heroes and events in which they took part. They serve to confirm the significance of historical facts and their influence on the present – due to the powerful stimulation of the senses we get the impression that we participate in these heroic achievements and do not think about their costs. In the case of Cichosz's photo-installations critical reflection is only one of the offered possibilities – just like most of his works offer the possibility of identifying images and ascribing a message to them only when they are viewed from a certain angle. If we look at them from a different viewpoint, we can only see an abstract pattern created as if by the weave of multi-layered fabric.

Having chosen this method of creating his objects/installations, Krzysztof Cichosz gradually moved away from photography, conceived as a specific branch of art, and situated himself rather in the territory of intermedia art. But the shift in his approach proved to be an analogy of the shift that has taken place in photography. Digital techniques of recording images, unlimited options in the final shaping of the image, easy means of changing the medium and the subversion of the the authority of classical rules of realism marked photography as a territory even more widely open to far reaching experiments than before. In this openness, however, the feeling of probability never disappears, and it curiously reveals some perverse connection with human thought. Photography inspires thinking in a provocative way, but does not allow thought to dominate. Perhaps this is why a work called *Portrety hybrydowe – Filozofii* [*Hybrid Portraits – For Philosophy*, 2001] appeared as the least connected with photography. In it the author used nine, rather hypothetical, portraits of ancient philosophers, creating new faces from a combination of elements of original portraits, and interweaving them with patterns of computer programme symbols. But Cichosz's works dedicated to photography show much respect for its elementary form. Therefore, we might suspect that thinking, which in the case of Krzysztof Cichosz's art is the core of his "fabrications", will not drive him completely away from his original field of interest.

Adam Sobota
Wrocław 2002

Translation Maciej Świerkocki

Text originally published in *Krzysztof Cichosz's Photo-installation*,
catalogue of the exhibition, Muzeum of Art, Łódź 2003

Cichosz's Textures

Krzysztof Cichosz, a photographic artist, initiator of numerous photographic exhibitions, like *The Changing of the Guards* (1991) and *Constellation 1* and *2* (1993, 1995), manager of one of the most important Polish galleries of photography – the FF Gallery in Łódź – embarked on his artistic career at the end of the 1970s as an utterly traditional photographer. Sociological registrations and portraits of his friends and relatives in interiors made up the bulk of his artistic output until the middle of the 1980s. The last phase of his interest in such topics the author himself called “post-reportage photography”. In order to understand his later artistic decisions we should examine Cichosz's pictures from this period and have a closer look at how he treated them – pure whiteness of outlined signs introduced suggestive metanarration into those works. However, Cichosz soon revealed his new attitude as a daring experimenter, keen commentator of historical events and philosopher of culture. This transformation took place during a celebrated exhibition called *Intermedia Photography* (Poznań 1988). It was then that the artist presented works he had been producing since 1986, in which he intentionally paraphrased works of long-dead classics of photography, like Feininger, Weston or Witkacy. However, his installations were neither simple quotations, nor collages. The audience was especially astonished by the way in which the artist used these well-known icons: there were a few layers of translucent foil hanging down against the wall of the gallery. The foil was covered by camouflaged puzzles of abstract signs, apparently at random and in a non-figurative way. Only when the viewer concentrated hard and focused on them, could he find a trace of the original image in this spectral, seemingly totally chaotic structure, and reach the source of its surprising, mysterious transformations. This was a great success of the previously rather unknown, modest photographer, who more or less at this time invented a wholly original, personal artistic language which he has been using successfully up to this day.

His next realizations that appeared shortly after that, such as *Strike* (1989), *The Great Threesome* (1989) and *Rhythm* (1991), confirmed Cichosz's desire to redefine history, find a place of his own in it and distance himself from the feelings and emotions of the time preceding this turning point. It was not a kind of confrontation that would shock the viewer by using *forbidden* historical accounts (which many photographers made use of at the time) – on the contrary, Cichosz referred to images from history handbooks and encyclopedias, to outdated, obsolete, neutral icons, posing a series of questions and apparently asking the viewers to change their attitude towards those pictures. Actually, most works by Krzysztof Cichosz are discursive, let me just mention here *On Unity*, *On Freedom*, *Crib* or another work frequently exhibited work that has become something of his trademark, called *Dedicated to Humanology* (1993). Along with those further realizations he perfected his technique and enriched the newly discovered language, using new, riskier and more surprising motifs of the screen. New significant topics appeared in his art, too. A hand-made template was replaced by a structural net designed by a computer programme, the installations grew in size to become monumental compositions, measuring a few metres, and in certain cases

a luxurious trace of colour was introduced. Also, Cichosz's dialogue with the history of art became more and more penetrating. In the 1990s he undertook topics connected with anthropology and metaphysics (*Rhythm, Dedicated to Humanology, Genesis, Circle*), as well as with war (*Crib*). He was especially interested in the nature/culture opposition and continued a series of hommages that bore the mark of his personal interpretations. He dedicated them, among others, to Muybridge, Niepce, Warhol, Marilyn Monroe and Charlie Chaplin. By referring to those icons, culturally petrified by means of their constant reproduction, the artist marked his presence in the broad simulacrum of culture, subtly raising the level of discourse with the viewer. Focused, attentive and careful in his choices, he was a living denial of the common opinion of devoted modernists who have always suspected postmodern artists of cynicism, of shallow and irresponsible formal games, lack of intellectual reflection and breaking the continuity of our cultural legacy¹.

However, let us look at what I believe is the most interesting and revealing aspect of Cichosz's art, namely his language of representation. Krzysztof Cichosz's photo-installations usually consist of several (sometimes a few dozen) light-sensitive plates, hanging in a pre-set order in the gallery like negatives waiting to be developed. Planes fractured by screens of unique design, full of symbolic meanings (let us call them *graphemes*), thoroughly hide the superior, original icon that organizes the whole of the composition. Some time must pass before the viewer gets used to the peculiar thought that these apparently disorderly hurled, piled up and overlapping *textures* recall some concrete plate in our memory. The spectral, clear and at the same time unclear structure of these textures inclines the viewer not only to make the effort of reconstructing the visual information decomposed by the artist, but also of encoding it once more in order to fill it with meaning constructed anew – if the viewer is ready to make such an effort, of course. The author gives us complete freedom in this respect. He does not explain anything, give us any clues, impose or resolve anything, as he himself does not assume that any concrete, final verdict or meaning will emerge as the result of the ultimate reading of the work. The image that escapes our control possesses the same features as the truth hidden in it: it is difficult to grasp, concealed from “the unwanted eye” and constantly changing its shape. In the light of this brief introduction I think can risk saying now that Cichosz's textures correspond to Derrida's idea of writing, as Cichosz's screen is analogous to Derrida's *gramma* or *différance*. Derrida says that reading a piece of writing depends on quick disconnection and reconnection of the elements of *différance*, that decoding and decomposing is a pre-determined process, that it precedes each construction and allows us to read, while the finding of meaning that lies somewhere between *différences* depends on the skill and precision with which this act is carried out². Otherwise the text will turn out to be transparent or completely impossible to read. In Cichosz's works the elements of which the image is built – graphemes (or gramms, as Derrida would call them) – appear in transparent, unlit, opposing fields. They are meandering lines, overlapping triangles or squares, sometimes runic signs or dollar symbols – elements of a representational code created especially

for each composition, for each screen pattern. Each graphem carries with it a particle of meaning, but individual neighbouring particles, devoid of context, mean something completely different, refer to something different, open the viewer to different associations and lead us onto different levels of one and the same text. The effort of putting them together and combining into a meaningful whole involves the question of our desire to participate in this kind of game. Another similar universal question that arises in this instance concerns our desire to participate in contemporary culture on a slightly higher level than leafing through magazines and watching television series. Entering such a game, the viewer struggles with his own passivity, speeds up his reactions and develops his perceptiveness, breaks commercialized stereotypes and refuses easy and irresponsible contact with millions of icons that fill the world of contemporary culture, communicating – perhaps in a different way than before – also with the images that fill our minds. These, of course, would include images produced over the course of centuries by other artists – images that exist more in our consciousness as reproductive spectres than in our memory of the originals.

Jolanta Ciesielska

Łódź, wrzesień 1999

Translation Maciej Świerkocki

References:

¹ The sincerity of his attitude is confirmed by *The Confession of My-ism*, a text by K. Cichosz from 1989.

² More information on this problem may be found for example in: Jacques Derrida, *Pozycje*, transl. by A. Dziadek, FAART 1997.

Text originally published in catalogue of exhibition *The Captured Pictures*, BWA Sopot, 1999

Modernism and Eclecticism

The exhibition by Krzysztof Cichosz introduces us to the world defined with the term postmodernism, where there is no myth of progress, linear time, and all already been photographed.

The works by Cichosz, made in his own technique since 1986, have always fed on a quotation. Their origins go back to the Polish avant-garde crisis, as a protest against destructive attitudes presented by the twentieth century modernism at its fall in the eighties.

It is worth mentioning here that the works by this artist have neither fought, nor questioned, nor destroyed the past cultural heritage, though they dwell on a quotation. This act, pertaining to certain American artists attacking classical photographic modernism in the early eighties, was defined as “re-photographing”. This method however, had been worn quickly, at least in the USA.

Cichosz has chosen other, more winding path. He referred to the hologram technique, as a certain idea manifesting non-material and spatial nature of the photographic picture. He has aimed at restoring the signal which – in his understanding – is a plastic sign embracing particular content, and not a magical vision.

The core and originality of the photo installations by Cichosz lies in the fact they are close to the text governing rules. The surrealists, who turned photography into a form of automatic script, were aware of this aspect of photography. Reproduction (even though they serve as basis of his creative efforts) do not Conway his works essence. The installations are composed of several transparent films printed with a sign – script, the elements of geometric abstraction, or the opposite – expressive abstraction. The pictures get materialized depending upon the viewer's position. That is why his works form is so unusual and ephemeral. Undoubtedly, they have exposed several significant features of the postmodern picture, including its elusive aspects, lack of metanarration and perspective way of seeing. An aspiration to restore symbolic values – as much as possible – is of importance here. This departs from main postmodernism stream not interested in spirituality or transcendence. The post-modernists have made the avant-garde postulates more radical, not so much through deforming them in different perspective but rather exposing them to hybridization of a sort.

The works by Cichosz have been steadily departing from classical photography, moving in the direction of the interactive internet forms, as was the case with *Hybrid Portraits*. This is also true with regard to the digital images processing, though initially they were made in an extremely time consuming manual photographic technique. Computer merely increased the precision of installations never making the method automatic.

Where do the works by Cichosz stand? Are they related to postmodernism due to the author's experimental interests, or on the contrary, do they – attempting to save the symbolic world remnants – belong to the former tradition? This is not an easy question to answer. I do believe, however, that it is vital not merely to understand the art by Cichosz but also numerous other artists who express the awareness at the epochs

turn. The artist himself partly answered this question. In 1989, he published a short artistic credo. The *My-ism Credo* refers to the Far East philosophy in general terms. He stated: *[My-ism] is a state of mind striving – though self-transformation and self-transcendence – at self-realization, making the existence more intense and complete.*

The installation by Cichosz have a chance to become known in Europe due to their unusual technique resulting in flickering and changing picture, pertaining to the overall existence mystery. Over 20 works form a personal vision of the world which needs not only love and culture protection but most of all, a deeper thought on the culture shaping, sometimes political mechanisms.

Though intensified copying and image fragmenting, Cichosz has expressed currently dominant eclectic awareness. Is this the new culture synthesis?

It seems more like an attempt to revive, what can be rescued, from old values.

Krzysztof Jurecki

Łódź 2003

Translation Małgorzata Zipper

Text originally published in *Exit, New Art in Poland* 2003, nr 2

Krzysztof Cichosz

Urodzony w 1955 roku w Łodzi. Ukończył Wyższe Studium Fotografii w Warszawie (1985-1989) oraz studia w Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu. W 2004 roku uzyskał tytuł doktora sztuki w specjalności fotografia artystyczna w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi. Jest członkiem Związku Polskich Artystów Fotografików. Pracuje jako wykładowca na Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi. Twórczość w zakresie fotografii dokumentalnej, socjologicznej i kreatywnej oraz mediów elektronicznych. Opracował własną, unikalną metodę wykonywania wielkoformatowych, przestrzennych fotoinstalacji – łączących fotografię z elementami malarstwa, rzeźby i techniką komputerową. Bierze udział w wielu wystawach w kraju i zagranicą; jest laureatem wielu nagród za działalność artystyczną i popularyzatorską. Był kuratorem wystaw zbiorowych. Jest pomysłodawcą i kuratorem Galerii FF (Forum Fotografii) działającej w Łodzi od 1983 roku, aktualnie w Łódzkim Domu Kultury (od 1989 roku).

He born in 1955 in Łódź.

Graduated from the Higher School of Photography in Warsaw (1985–1989) and the Academy of Fine Arts in Poznań. In 2004 he received the degree of a Ph.d. in the field of artistic photography at the National Higher School of Film, Television and Theatre in Łódź. Member of the Union of Polish Photographic Artists. Lecturer at the National Higher School of Film, Television and Theatre in Łódź. Cichosz is interested mainly in documentary, sociological and creative photography as well as the electronic media. He invented his own unique method of producing large-format, spatial photoinstallations that combine photography with the elements of painting, sculpture and computer techniques. Participates in numerous exhibitions in Poland and abroad. Recipient of many awards for his artistic achievements and popularization of photography. Curator of collective exhibitions. Initiator and curator of the FF Gallery (Forum of Photography), based in Łódź since 1983, currently at the Łódź House of Culture (since 1989).

Wystawy indywidualne od 2004 / Individual exhibitions since 2004.

2006

- *Un souffle autour de rien*. Musée de Cahors Henri-Martin, Cahors
- *Fotoinstalacje*. Dom Artysty Plastyka, Warszawa

2005

- *Fotoinstalacje*. Galeria Grodzka, BWA Lublin

2004

- *Fotoinstalacje*. Galeria Awangarda, BWA Wrocław
- *Fotoinstalacje*. Galeria Fotografii i Innych Mediów, Gorzów Wielkopolski

Wystawy zbiorowe od 2004 / Collective exhibitions since 2004.

2008

- *Behind Walls, Eastern Europe Before and Beyond 1989*. NoorderLicht. Amsterdam, Bratysława.
- *Powstanie Sztuki. Mazowiecki festiwal artystów*. Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej *Elektrownia*. Radom
- *Polska Fotografia Kolekcyjerska*. Galeria Senatorska, Warszawa

2007

- *Czas Zapamiętany*. Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa
- *Aspekte der Fotografischen Kunst in Polen*. Grosse Kunst Ausstellung, Düsseldorf
- *Polska Fotografia Kolekcyjerska*. Galeria Senatorska, Warszawa

2006

- *XX wiek w Fotografii Polskiej z Kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi*.
 - The Shoto Museum of Art, Tokyo
 - Niigata City Art Museum, Niigata
- *Ikony zwycięstwa*.
 - Fabryka Norblina, Warszawa
 - Łódź Art Center, Łódź
 - Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej *Elektrownia*, Radom (2007).

2005

- *Motiva*. Austria Center, Vienna
- *Art Poznań 2005*. Targi Sztuki, Poznań
- *Argumenta (z kolekcji G.J. Bluma-Kwiatkowskiego)*. Atlas Sztuki, Łódź

2004

- *Ein Jahr – 32 Positionen Räume*. Museum Modern Art, Hünfeld
- *I Biennale Łódź – W czterech ścianach*. Łódź
- *Łódź Fotografii. Dwie dekady w kręgu Galerii FF*. Galeria FF, ŁDK, Łódź

Prace w kolekcjach / Works in collections

- *Muzeum Sztuki*. Łódź
- *Muzeum Narodowe*. Wrocław
- *Muzeum Miasta Łodzi*. Łódź
- *Musée de l'Élysée*. Lausanne
- *Musée de Cahors Henri-Martin*. Cahors
- *Centrum Sztuki Współczesnej*. Warszawa
- *The Art Collection of The World Bank*. Washington
- *Fundacja Signum*. Poznań
- *Galeria Wymiany*. Łódź
- oraz w zbiorach prywatnych



Wystawa zorganizowana
w ramach Programu Operacyjnego
MKiDN „Promocja twórczości”

FOTOGRAFIA

ISBN 978-83-87398-94-1



ŁÓDZKI
DOM
KULTURY