

Grzegorz Dziamski

## Krzysztof Cichosz i spór o fotografię postmodernistyczną

Krzysztof Cichosz and the Dispute concerning Postmodernist Photography

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.”<sup>1</sup> Postmodernistyczne użycie fotografii pozwala podjąć krytykę instytucjonalnego i przedstawieniowego aspektu fotografii, do czego sztuka fotografii jest zupełnie niezdolna. Sztuka fotografii stała się ślepiem zaułkiem (*cul-de-sac*), natomiast analiza funkcjonowania fotografii w reklamie, modzie, filmie, kolorowych czasopiśmie 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

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.”<sup>1</sup> 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

*Humanologii poświęcam II*  
*A Homage to Humanology II*  
1993



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 opartym na indywidualnej wolności kraju (*Krzęsta 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 tekstach.<sup>2</sup>

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 texts.<sup>2</sup>



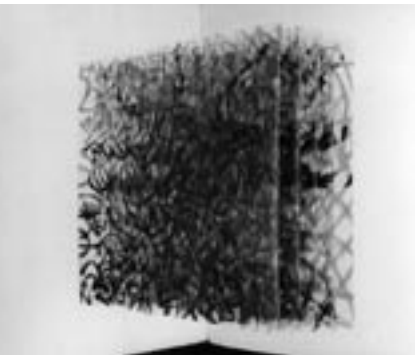
*Marilyn, Andy'emu, Ameryce,...*  
*For Marilyn, Andy and America,...*  
1998

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 czasopisma.<sup>3</sup> 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 wniosków.<sup>4</sup> 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 mikroskop.<sup>5</sup> 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

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 do.<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> 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.



O wolności / On Freedom  
1990

zobaczeniu tego, co się wydarzyło, służy powtarzanie niektórych ujęć podczas transmisji zawodów sportowych.

Ślad rzeczy pozostaje w szczególnie 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 (wtórny), 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 światy.<sup>6</sup> 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 ikonycznym).

Sztuka postmodernistyczna eksploatuje ten dwuznaczny status fotografii, eksploatuje uwikłanie fotografii w różne

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 Ilsa, 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.<sup>6</sup> 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.

*Portrety hybrydowe – fragment ekspozycji*  
*Hybrid Portraits – a fragment of the exhibition*  
2001





narracyjne praktyki, w wizualny dyskurs współczesności, który zawsze ma ideologiczny charakter. Przywołuje ten dyskurs, podszycia 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 realnością (*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 – postaci 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 szczery, nieskłamany dokument osobisty będzie zawsze dokumentem społecznie zaangażowanym.

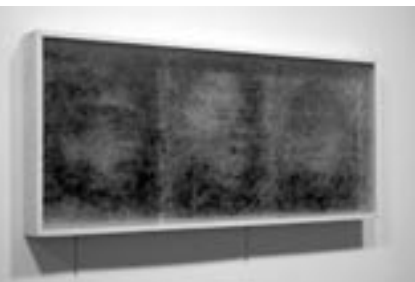
Pod koniec lat 80., na wystawie *Polska fotografia intermedialna lat 80-tych* (Poznań, 1988), Krzysztof

## 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 1980's*, 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

*Wielka Trójka*  
*The Great Threesome*  
1989

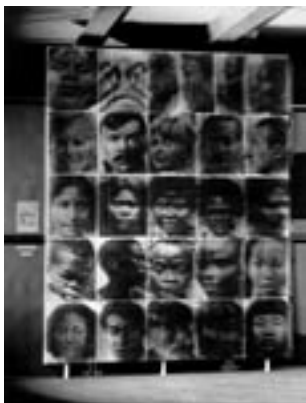


Cichosz pokazał zupełnie nowe prace, które dały początek jego dzisiejszej twórczości. Nowością tych prac nie było sięgnięcie po gotowe zdjęcia, gdyż te artysta wykorzystywał już wcześniej. Nowość polegała na rozłożeniu obrazu fotograficznego na abstrakcyjne znaki i na powtórnym złożeniu go w przestrzeni galerii. Powstały w ten sposób fotoinstalacje: zawieszono w galeryjnej przestrzeni warstwę 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 Lechowicz.<sup>7</sup> 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 kreatywnej 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 niepomniernie się rozszerzył i rozproszył.<sup>8</sup> Gotfried Donkor buduje prace ze zdjęciami czarnoskórych championów boksu, którzy tworzą ważną część historii afrykańskiej diaspory, ważniejszą od wielu wydarzeń politycznych.

– 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 space.<sup>7</sup> 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 photography.<sup>8</sup> 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



Wystawa *Ou Est* w Lozannie  
The exhibition *Ou Est* in Lausanne  
1990



Demontaż – Humanologii  
poświęcam  
Disassembly – A Homage  
to Humanology  
1993

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 *eidós* 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.”<sup>9</sup>

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

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 *eidós*, not *eidolon*.

### 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.”<sup>9</sup>

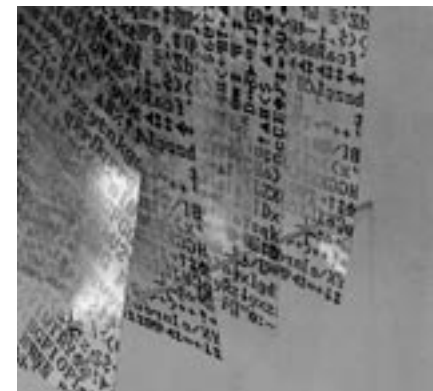
Krzysztof Cichosz's art originates from the tradition of Polish conceptualism, and his photo-installations are also a form documentation – involved in narrative practices of the modern world.

## Przypisy:

- <sup>1</sup> A. Solomon-Godeau, *Photography After Art Photography*, [w:] *Art After Modernism: Rethinking Representation* (ed. B. Wallis), New York 1984, s. 81.
- <sup>2</sup> Zob. L. Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, London 1989. A. Kępińska, *Subwersyjne media, czyli rzeczywistość widma*, [w:] *Energie sztuki*, Warszawa 1990; S. Connor, *Postmodernist Culture*, Oxford 1989.
- <sup>3</sup> A. Solomon-Godeau, *Photography After Art Photography*, op. cit. s. 79. Podobną opinię o fotograficznych pracach Katarzyny Kozyry, Katarzyny Górnej i Artura Żmijewskiego wyraża Krzysztof Jurecki. Zob. K. Jurecki, *Fotografia polska lat 90. Przemiany, tendencje, twórcy*, [w:] *Wokół dekady. Fotografia polska lat 90.*, Łódź 2002, s. 10, (kat. wyst.).
- <sup>4</sup> G. Currie, *Visible Traces: Documentary and the Contents of Photography*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 1999, no 3.
- <sup>5</sup> 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.
- <sup>6</sup> G. Currie, *Visible Trace* op. cit.
- <sup>7</sup> L. Lechowicz, *Osobowości i zjawiska polskiej fotografii*, [w:] *Chimæra. Aktuelle Kunst aus Mitteleuropa*, Leipzig 1997, s. 24. Cytuję za stroną internetową Krzysztofa Cichosza.
- <sup>8</sup> K. Jurecki, *Dialog z tradycją*, [w:] *Pustynna burza*, Katowice 1994, s. 17, (kat.wyst.).
- <sup>9</sup> B. Groys, *Art in the Age of Biopolitics: From Artworks to Art Documentation*, [w:] *Documenta 11*, Kassel 2002, s. 108.

## References:

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



Portrety hybrydowe – detal  
Hybrid Portraits – detail  
2001