

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 *wszechobecność 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 ściślej 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 więz z 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 wyrwają 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