

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 nieżyjących 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 błakającą 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 jakiegos 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 zdekomponowanie) 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 powoływane 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