Lech Lechowicz

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 szczątkowym 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, przysłaniającą 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 umysłowa 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 Ansela Adamsa; z historią polityczno-społeczną – *Szarża piechoty* (1993) czy *Wielka Trójka* (1989); z historią sztuki – autoportret S.I. Witkiewicza. W *Marilyn, 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.

Wieloetapowe 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.

Aby wyartykułować 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 zatomizowane 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 zatomizowaniu 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

konstytuujący 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 zdekonstruowanego obrazu. Choć jego wizualna treść całkowicie zawiera się w poszczególnych warstwach, nie jest możliwa do odczytania na podstawie ich odrębnej analizy. Cichosza nie zadawala 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 trwałe 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 twórczość 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.

Towarzyszą 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 całości.

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