

Prof. zw. Stefan Czyzewski  
Katedra Mediów i Kultury Audiowizualnej  
Uniwersytet Łódzki  
[stefan.czyzewski@uni.lodz.pl](mailto:stefan.czyzewski@uni.lodz.pl)  
[www](#)

**Recenzja pracy doktorskiej pani mgr Agnieszki Rayss, w związku z postępowaniem o nadanie stopnia doktora w dziedzinie sztuk plastycznych, procedowanym przez Radę Wydziału Sztuki Mediów Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu.**

Tytuł pracy: *Do broni. Czy można odtworzyć historię?*

Tekst rozprawy: dysertacja teoretyczna – tytuł j. w., o objętości 63 strony.

Dzieło: zestaw prac – trzy filmy wideo: *Parada* (04:04), *Eksplozje 1* (04:12), *Eksplozje 2* (02:32); oraz cykl pięciu fotografii: *Krajobrazy z wojną* i trzynastoelementowy zestaw *Parada slideshow*.

Autor: mgr Agnieszka Rayss

Promotor: prof. dr hab. Piotr Wołyński

Promotor pomocniczy: dr Jarosław Klupś

Kandydatka:

Pani Agnieszka Rays, rocznik 1969, jest absolwentką historii sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim, który ukończyła w 1996 roku oraz studiów doktoranckich – 2013-1017 – na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Początkowe zainteresowania fotografią wiązała z fotoreportażem poszerzonym w późniejszej działalności do fotografii dokumentalnej. Jednak dotychczasowy jej dorobek eksploatuje obecny stan kulturowego funkcjonowania fotografii w ikonosferze określanej stopniem utraconej autonomii! Rayss jest współzałożycielką stowarzyszenia Sputnik Photos i w ramach jego aktywności realizowała szereg projektów, które określić można dwoma cechami: „wieloletnie” i „niefotograficzne”... Powstawały one czasem przez kilka lat, często jako działania grupowe i jedynie wykorzystywały fotografię jako wsparcie ilustracyjne w przedstawianiu problematyki znacznie szerszej – społecznej, kulturoznawczej, ekonomicznej, czy też politycznej. Należy podkreślić, że wiele spośród tych projektów dotyczyło sytuacji poza Polską i prezentowane były poza granicami. W dorobku Kandydatki znajduje się kilkanaście wystaw indywidualnych i zbiorowych, w tym wiele zagranicznych. Jest też autorką kilku albumów książkowych.

Pani Agnieszka Rays posiada również doświadczenie dydaktyczne, są nimi warsztaty i zajęcia na m. in.: Uniwersytecie Warszawskim i w Warszawskiej Szkole Fotografii.

Praca doktorska.

Część teoretyczna pracy składa się ze wstępu, pięciu rozdziałów oraz z finalizującej całość Bibliografii zawierającej 37 pozycji, w tym strony www oraz, co należy podkreślić, pozycje obcojęzyczne.

W krótkim, dwustronicowym wstępie Autorka klarownie prezentuje koncepcję tekstu, opisując zawartość poszczególnych rozdziałów. (np.: [cyt.] „W pierwszym rozdziale przedstawiam rozwój i źródła ruchu rekonstrukcyjnego, a także nazewnictwo, charakterystykę ruchu dzisiaj i literaturę, jaka na ten temat powstała” [wstęp, str. 3])

Analogicznie prezentowane są główne problemy rozdziałów 2, 3 i 4. Tak zrealizowana we wstępie prezentacja treści rozdziałów jest bardzo funkcjonalnym rozszerzeniem spisu treści, ponieważ staje się ułatwieniem dla czytelnika dotarcia do szczegółów określających rolę postaci, znaczenie miejsc i daty wydarzeń, a także do zwrócenia uwagi na główne pozycje bibliograficzne dotyczące przedstawionego obszaru tematycznego.

Rozdział pierwszy ma w zasadzie charakter referencyjny wobec zarówno historii, jak i przemian zjawiska ruchów rekonstrukcyjnych. Autorka szczegółowo odnotowuje główne zmiany funkcjonowania «„użytkowania historii”» w kulturze, a nawet w cywilizacji, konstatując słusznie, że „Zjawisko rekonstruowania wydarzeń historycznych nie jest nowością, a szczególnie nie jest nią odtwarzanie wojny. Wielkie zwycięstwa militarne władców odtwarzano już w czasach starożytnych”. (rozd. I, str. 6) Rzeczywiście, wiele jest przesłanek, czy wręcz dowodów tego zjawiska, m. in. istnienie w czasach antycznych (bo w 180r n.e.), przywołał to David Franzoni, scenarzysta filmu Ridley’a Scotta *Gladiator* (z 2000r) jest tam sekwencja, kiedy gladiatorzy na arenie odtwarzają walki Rzymian o Kartaginę dziejące się w 147 roku, a więc już wówczas po tylko trzydziestu latach od ich zakończenia... W innej perspektywie, historia społeczno-polityczna kultywuje w różnych formach ale ciągle trwające jubileusze wydarzeń militarnych o kluczowym znaczeniu dla ludzkości. Od bitwy pod Grunwaldem po rocznicę lądowania w Normandii.

Cóż, historia nowożytna obfituje w tego typu wydarzenia, a jeśli nie są one rzeczywistą rekonstrukcją inscenizacyjną, to zostają przekonwertowane do obszaru działań symbolicznych czyli także do domeny sztuki. Teatr, literatura, a zwłaszcza malarstwo to dziedziny poprzez które rekonstrukcje stały się sposobem uczestnictwa w kulturze faktów



historycznych. Już we wstępie Autorka sygnalizuje, na gruncie polskim, istotną dla tych zjawisk rolę malarstwa wzmiankując Jana Matejkę i Józefa Brandta. (wstęp, str. 4)

Rozdziały drugi i trzeci są główną częścią dysertacji poświęconą zreferowaniu stanu refleksji humanistycznej nad szeroko wpisanym w kontekst kulturowy, czy wręcz cywilizacyjny, zjawiskiem działań rekonstrukcyjnych. Oprócz typowo kulturoznawczego aspektu Autorka poszerza obszar rozważań o ujęcie socjologiczne. Analizuje referowane stanowiska dotyczące niektórych zmian w naukach historycznych, ukonstytuowanie się pamięci zbiorowej i rozwinięcie „polityki pamięci”. W całości wydaje się to być związane z wytwarzaniem i funkcjonowaniem obrazu dziejów, który czasem przybiera postać obrazu obrazu.

Rozdziały te, to najważniejsze pod względem merytorycznym części dysertacji. Autorka referuje stan badań i humanistycznej refleksji nad zjawiskiem dokonując szerokiego przeglądu stanowisk badaczy różnych opcji. Omawia poglądy, zajmuje wobec nich własne stanowisko i odsyła do referowanych źródeł autorów polskich – m.in. M. Kuli, K. Baranieckiej-Olszewskiej, M. Bogackiego, A. Burzyńskiej, E. Domańskiej i innych.

Tę głównie współczesną panoramę stanowisk polskich Autorka osadza na materiale klasycznym jakim są poglądy powstałe w latach 20-tych i 30-tych XX wieku na temat roli i funkcji obrazu, które prezentowane były przez Maurice’a Halbwachsa, oraz główne dla tych zagadnień, również z tego samego czasu, lecz w innej perspektywie, sformułowane przez Aby Warburga opublikowane w pracy *Atlas obrazów. Mnemosyne*.

Pani Agnieszka Rayss dobrze porusza się po omawianych tekstach, m.in. właściwie akcentując klasyczne już ustalenia Warburga. Tu zauważyć należy, że korzysta ze wsparcia w analizie poglądów autora *Mnemosyne*, które uzyskuje z szerokiego zaplecza lekturowego dotyczącego tej publikacji, m.in. są to: T. Szerszeń, *Aby Warburg, nasz bliźni*; A. Leśniak, *Wstęp do politycznej analizy atlasu Mnemosyne*; K. Bojarska, *Aby Warburg, na jakiego zasłużyliśmy*.

Sposób konstrukcji tych fragmentów i ich merytoryczna zawartość świadczą o dogłębnym opanowaniu przez autorkę materiału i naukowej umiejętności poruszania się po jego obszarach.

Rozdział czwarty jest omówieniem wybiórczych przykładów historycznego malarstwa batalistycznego z XIX wieku – tu oczywistym materiałem jest twórczość Jana Matejki i nieco późniejszego Józefa Brandta choć również wspomniani zostają i inni twórcy. Autorka dysertacji już we wstępie sygnalizowała powód wprowadzenia analizy ich osiągnięć – na

stronie 4 wstępu pisze: „(...) staram się w ich kontekście umiejscowić obrazy, które są wynikiem działań rekonstruktorów”. (Wstęp, str. 4)

Zamiar zawarty w tej konstatacji jest nie tyle ryzykowny, co ze względu na potencjalną kontrowersyjność, wymaga kilku uwag komentujących. Ranga twórczości Matejki i jej miejsce w kulturze polskiej są oczywiste. Kontekst w jakim Kandydatka przywołuje malarstwo historyczne nie stanowi jednak podstawowego obszaru jego funkcjonowania. Narodowo-patriotyczne, czy wręcz polityczne odczytywanie dominując w funkcjonowaniu tych obrazów odsuwa na dalszy plan niezwykle istotną sferę otwartości wyobraźni autorów i ich często niezwykle szczegółową wiedzę historyczną, a zagadnienia warsztatowej maestrii twórców praktycznie nie są brane pod uwagę. Na marginesie należy dodać, że sytuacja taka jest powszechna w szerszej, niż tylko polska, skali... Działania rekonstrukcyjne w kontekście malarstwa historycznego uruchamiają, jakże często drażliwą, sferę „autentyczności”, by nie użyć określenia „prawdziwości” obrazów, sferę zbudowaną na ich ikoniczności. Po doświadczeniach estetyki semiologicznej z drugiej połowy XX wieku, kwestia zastępczości, na zasadzie podobieństwa, obiektu przez jego ikoniczny obraz jest czymś oczywistym. Do usankcjonowania tej maksymy przyczyniła się w niemałym stopniu fotografia. Jednakże w kilkunastowiekowej historii malarstwa zagadnienie podobieństwa obiektu do jego przedstawienia obrazowego nie było głównym kryterium wartościowania. Tu powszechnie przytaczany przykład malarstwa portretowego jest właściwą dygresją. Michał Anioł, uważał fizyczne podobieństwo do modelu jako całkiem nieistotne. Twierdził, odpierając zarzuty o braku podobieństwa w posągach Medyceuszów, które wyrzeźbił, że po upływie wieków nikt i tak nie będzie w stanie tego zweryfikować! „«Za tysiąc lat i tak nikt nie będzie znał różnicy». (...) Podobnie sądzono w XVIII wieku. «Któż dba o to, czy dzieła van Dycka są rzeczywistymi podobieństwami, czy nie? Zasługa podobieństwa żyje krótko, prawdziwym jest zachwyt, jakim raczy nas pędzel i tworzy dzieło nieśmiertelnym».

(Cyt. za: Sztaba Wojciech, *Portret. Wszystko o...*, W-wa 1976, s. 44.) Wracając do Matejki, tu też doświadczamy takiej sytuacji... nie tylko jeśli uwagę skierujemy na malarstwo batalistyczne i historyczne. Przecież jego poczet królów polskich w oryginale był czarno-białymi rysunkami... Stworzył je w ostatniej dekadzie XIX wieku, kontynuując utrwalanie polskich władców po ponad stuletniej przerwie, bowiem w drugiej połowie XVIII wieku cykl 22 portretów królów namalował Marcello Bacciarelli. Dodać należy, że za następne sto lat po Matejce powstał następny poczet – w 2013 roku ukończył współczesne dzieło Waldemar Świerzy... Wspomnieć trzeba, że ci sami władcy, w portretach: Bacciarelli / Matejko / Świerzy, to zupełnie inne w sensie ikonicznym postacie!



Powyższą dygresję można uzasadnić następującym uogólnieniem: portrety przekazują tylko część informacji o bohaterze i – to prawda – „deindywidualizują” go mimo wszystko w pewnym stopniu. Jednak konkretne cechy fizjonomiczne, które z upływem czasu przestają mieć moc indywidualizującą, ponieważ wraz z bohaterem i wizualną o nim pamięcią jemu współczesnych, co oczywiście przemija – przemija także bezpowrotnie możliwość weryfikacji podobieństwa. Problem ten występuje w całym malarstwie realistycznym, choć w przypadkach przedstawiających człowieka łatwy jest do przeanalizowania. Konkluzja z powyższych uwag jest oczywista – ikoniczność sama w sobie nie wystarcza do wspierania pamięci, nadto często obrazy muszą być wspomagane opisami, by komplementarnie tworzyć składnik kultury pamięci. To m. in. dlatego w *Atlasie obrazu* jest olbrzymia liczba podpisów i opisów, aby maksymalnie sfunkcjonalizować *mnemosyne obrazów*.

Powyższa dygresja ukazuje występujący nie tylko w obrazach rekonstrukcyjnych, lecz także, a może zwłaszcza, w inscenizacjach rekonstrukcyjnych, problem autentyczności. Uzasadniona logicznie do bezsprzecznego przyjęcia opinia Michała Anioła jest, można powiedzieć, praktycznym wyznacznikiem tej problematyki. Z drugiej strony istnieje konieczność respektowania kulturowych nawarstwień, Kandydatka referuje je przytaczając opinię Kamili Baranieckiej-Olszewskiej, która twierdzi, że „(...) rekonstrukcje to nośnik pamięci (skoro ludzie odchodzą i ginie pamięć komunikatywna, to trzeba ją zastąpić jakimiś nośnikami – takimi jak muzea, pomniki czy archiwa. Baraniecka wpisuje rekonstrukcje w szereg innych zjawisk, jak gry miejskiej, gry komputerowe, wystawy, działania muzealne, programy telewizyjne, rosnący ruch muzeów prywatnych i podkreśla, że rekonstrukcje historyczne to jeden z wielu fenomenów doświadczania historii we współczesnej kulturze, i jeden z wielu nośników pamięci”. (rozd. 2, str. 22) Powyższy cytat wymaga uwagi komentującej – wszystkie „nośniki pamięci”, które wylicza Baraniecka-Olszewska, bazują na obrazach a prawie wszystkie na obrazach ikonicznych... Podkreślmy tu rolę fotografii! Bowiem współczesnej kulturze nie wystarczają stworzone w początkach XX wieku obrazowe archiwa, nawet te o charakterze *resume*, jak to klasyfikuje Kandydatka w przypadku Aby’ego Warburga: „«Mnemosyne» to rodzaj archiwum, zbiór obrazów złożonych z obrazów (...)”. (Rozdz. 3, str. 26) Koncepcja *ikonosfery*, którą przedstawił Mieczysław Porębski wydaje się właściwym komentarzem tych problemów. One istniały w innym wymiarze także w czasach powstawania *Atlasu obrazu*, a także już wcześniej. Skrótowym komentarzem tego fenomenu może być określenie trawestujące aforyzm przypisywany neokantystom – „rzecz nie istnieje poza jej nazwą”, który Wittgenstein sformułował dosadniej „Granice mojego języka są granicami mojego świata...”. Trawestacja w duchu Warburga brzmiałaby: „rzeczy

i zjawiska w cywilizacji nie istnieją, jeśli nie mają swoich obrazów”, lub na gruncie przedmiotowym niniejszego postępowania, bardziej dosadnie: „rzeczy i zjawiska w cywilizacji nie istnieją, jeśli nie zostały sfotografowane”... Jeśli zostały sfotografowane, to nie tylko istnieją ale również – jak chce Warburg – migrują tworząc wizualną bazę wiedzy o świecie. Jednak jego koncepcja *atlasu obrazu* jako *mnemosyne* pomimo olbrzymiej liczby podpisów i opisów, nie funkcjonalizuje maksymalnie obrazów jako nośników pamięci zbiorowej. Zawodzi (skrótowo określając) ich dystrybucja, a właściwie jej brak... Koncepcja *global village* pół wieku później stawiała ten problem na gruncie socjologii kultury oraz komunikacji masowej i mimo, że Marshall McLuhan dalej ją doskonalił eksploatując doktrynę *przedłużenia człowieka* w teorii mediów, to globalny internet w praktyce udowodnił istnienie zakresu dystrybucji informacji obrazowych, o jakim wcześniej nikt nie marzył...

Powyżej skrótowo zreferowane zagadnienia implikowane są w trakcie lektury dysertacji pani Agnieszki Rayss, co jest wartością wynikającą z merytorycznej zawartości tekstu w jej autorskim opracowaniu.

Jego lektura stawia przed czytelnikiem wiele pytań, z którymi sam musi sobie poradzić, pytań w rodzaju podtytułu „Czy można odtworzyć historię?” postawionego przez autorkę, na który także nie ma jednoznacznej odpowiedzi...

Rozdział 5 dysertacji: „«Do broni» – opis pracy artystycznej” jest, jak wskazuje jego tytuł, autorskim opisem projektu części praktycznej, zarówno zamiarów dotyczących jego ukształtowania, jak i uwag odnoszących się do poszczególnych faz realizacji.

Główną częścią projektu są trzy filmy nakręcone podczas inscenizacji walk wrześniowych 1939 roku – pod Mławą, w Łomiankach i pod Modlinem. Kandydatka stosuje określenia „filmy”, lecz właściwie należałoby użyć nazwy „wideo”. Uwaga niniejsza ma charakter porządkowy, uwzględniający rezultaty refleksji humanistycznej nad audiowizualnością kultury końca lat 90. XX wieku (J. Baudrillard, V. Flusser, R. Kluszczyński) i dla dalszych rozważań o pracach praktycznych nie ma znaczenia. Tak więc, zestaw prac wideo to: *Parada* (04:04), *Eksplozje 1* (04:12), *Eksplozje 2* (02:32). *Parada* to standardowy zapis „przemarszu” uczestników rekonstrukcji, zarówno wykonawców, jak i widzów. Dwa pozostałe wideo, to rejestracje autentycznych wybuchów z wykorzystaniem efektu slow motion, skutkującego odrealnieniem obrazu sfilmowanego zjawiska.

Druga część pracy praktycznej to cykl fotografii, zatytułowany „Krajobrazy z wojną”, który składa się z pięciu wielkoformatowych barwnych obrazów. Tu ważna uwaga dotycząca ich formy – jak informuje Autorka: „Są to montaże wykonane ze zdjęć, które zrobiłam



podczas rekonstrukcji, pejzaży z mojego archiwum i zdjęć pochodzących z agencji stockowych”.

Dopełniająca część trzecia projektu zawiera pokaz trzynastu slajdów, będących przetworzonymi komputerowo stop-klatkami z rejestracji autentycznych parad. Tu Autorka dokonuje zestawu wręcz historycznego: od kadrów z „Triumfu woli”, Leni Riefenstahl, po nagrania z defilad na Placu Czerwonym w latach 50. i 70. oraz z warszawskich przemarszów z okazji Dnia Wojska Polskiego.

W całości części praktycznej łatwo dostrzec dominację dwu specyficznych cech oryginalnych, choć nie we wszystkich występują one w równym nasileniu.

Pierwszą jest wielkoformatowość prezentowanych obrazów, drugą zaś stanowi hybrydalność materiału źródłowego – zdjęcia własne Autorki, fotomontaże komputerowe z wykorzystaniem zdjęć stockowych i stop-klatki filmowe i TV.

Wieloźródłowość materiałów ikonicznych stanowiących punkt wyjścia do kreacji obrazu finalnego jest współcześnie dość częstym zabiegiem, zwłaszcza gdy uwzględnimy wizualność telewizji, internetu, prasy ilustrowanej, komiksów, gier komputerowych, itp., zastrzegając jednocześnie pewne odstępstwa, by nie określić tego procesu, jako pełnej negacji klasycznie rozumianej dokumentalności fotografii.

Dominująca właściwość fotografii, jaką przez dziesięciolecia było poświadczanie obrazem na zdjęciu realności istnienia sfotografowanego obiektu została w postmedialnej kulturze kompletnie osłabiona. Nie tylko z powodu utraconej aury wiarygodności jako skutku rozwoju technologii cyfrowych, lecz także z powodu konwergencji mediów, która spowodowała ich hybrydyzację i zatarcie granic gatunkowych. Obecnie obraz ikoniczny jest po prostu obrazem, jego przedmiotowość formy podawczej nie ma znaczenia, jego warstwa wizualna – jak wieszczyl Baudrillard – jest często doskonałą kopią nie mającą swego oryginału... Od dawna bowiem, bo od drugiej połowy XIX wieku obraz zaczął być traktowany nie jako kopia, lecz jako model rzeczywistości, nastąpiło to nie tylko jako skutek przełomu impresjonistycznego... Wsparciem takiej konstatacji jest opinia Rudolfa Arnheima, który w *Myśleniu wzrokowym* głosił: „Dopiero od czasów impresjonistów teoria estetyczna zaczęła przyjmować do wiadomości pogląd, że treść obrazu jest raczej wytworem umysłu niż miejscem, w którym przechowuje się kopie obiektów fizycznych”. A obraz jako nośnik pamięci? Cóż, Matejko wymyślał portrety królów, amerykańanie mieli lepiej – oni namalowali pierwszych ośmiu prezydentów, którzy pozowali do portretów, resztę mają na fotografiach... i jaka to jest pamięć? Oparta na doświadczeniach naocznych nie istnieje, bo ludzie nie żyją wiecznie, a na fotografiach jest zmitologizowana przez Bazina jako czas zabalsamowany...

Prace praktyczne Kandydatki w ich wieloźródłowości poświadczają, że jest ona świadoma tych uwarunkowań w swobodzie poruszania się po dostępnych źródłach obrazów. Dodatkowym kontekstem, choć oryginalnie innymi ideami ukształtowanym, jest kojarzenie takiej działalności zarówno z *found footage* jak i elementami archeologii fotografii, w całości jednak ma to znaczenie marginalne. Dystansując się do omawianych przypadków Autorka pisze: „(...) mamy do czynienia z kolejną rekonstrukcją bądź imitacją przeszłości. Fotografowanie «sylwetek», w czym specjalizują się niektórzy fotografowie związani z grupami rekonstrukcyjnymi (jak np. Grzegorz Antoszek, historyk z Lublina ), jeszcze bardziej wikła nas w tym procesie, bo nie wiemy, kto jest uwieczniony na fotografiach, partyzant z Lubelszczyzny z lat 40. – czy «sylwetka» partyzanta”. (str. 44)



Polscy partyzanci antykomunistyczni, Lubelskie 1945, fot. Grzegorz Antoszek

Tu należy w wątpliwości Autorki wzmocnić – partyzant z lewej strony zdjęcia trzyma pistolet maszynowy AK 47, broń, której nie było w 1945 roku...

Cecha druga, jak zostało to wspomniane powyżej, wielkoformatowość prezentowanych obrazów jest nawiązaniem Kandydatki do współczesnej praktyki artystycznej, jako swego rodzaju punktu odniesienia. Omawia ona w tekście i umieszcza reprodukcje prac Jeffa Walla i Luca Delahaye'a, przedstawiających przedmiotową tematykę. Problem wielkoformatowej fotografii jest współcześnie znacznie szerszy, niż obrazy rekonstrukcyjne i realne z działań wojennych. Wielkoformatowa fotografia współcześnie nie jest już czymś rzadkim, zwłaszcza po upowszechnieniu się ułatwień technologicznych będących konsekwencją wydruków, które zastąpiły powiększenia. Dziś wymiary np. ponad trzy metry na prawie dwa jakie stosuje m.in. Andreas Gursky, czy też inni przedstawiciele Szkoły Düsseldorfskiej funkcjonują w galeryjnych obiegach jako „standard”.

Wielkoformatowe obrazy – w poszczególnych częściach pracy praktycznej – w odbiorze na wystawie stanowią bardzo silne „osaczenie wizualne”, bardzo istotnie kształtujące ich odbiór. Oddziaływanie wielkiego formatu obrazu o indeksalnym charakterze dawno odkryto dla potrzeb filmu, odkryto i do dziś jest stosowane. Fenomen psychologiczny wielkiego ekranu percypowanego w ciemnej sali został wielokrotnie i dokładnie zanalizowany i opisany. Podkreślić należy stały element w tych opisach – realizm obrazu



filmowego, który generowany jest przez jego indeksalność względem rzeczywistości. Fotografia wielkoformatowa o indeksalnym charakterze, wystawiana w galeriach wykorzystuje mechanizm psychologiczny bliźniaczy do występującego w kinowej sali. Wielki format obrazu nie jest jednak „wynalazkiem” kina, wystarczy zwrócić uwagę na wymiary obrazów z tzw. malarstwa historycznego, choć nie tylko. Oto kilka przykładów:

*Poddanie Bredy* – Diego Velazquez – 307 x 367 cm,

*Straż nocna* – Rembrandt Harmenszoon van Rijn – 379,5 x 453,5 cm,

*Rozstrzelanie powstańców madryckich* – Francisco Goya – 268 × 347 cm,

*Zdjęcie z krzyża* – Peter Paul Rubens – 462 × 341 cm,

świadczących, że w zastosowanych formatach m. in. stosowana była ponadnaturalna skala wielkości postaci ludzkich...

Wielkoformatowe zdjęcia i wielkoformatowe projekcje to bardzo ważna i wartościowa cecha obrazów pani Rayss mimo, że nie uprawia ona fotografii klasycznej, czyli nie hołduje tzw. estetyce fiapowskiej, której zasady faworyzowały pojedyncze zdjęcie jako skończony i samowystarczalny artefakt fotograficzny. Nie chodzi tu także o szeroko rozumiany gatunek reportażu nie tylko w stylu tak spektakularnie uprawianym przez fotografów agencji Magnum.

Kandydatka wykorzystuje zdjęcia fotograficzne w projektach o szerszym i nawet nieznacznie tylko fotograficznym charakterze. Nie ma w nich roli fotografii jako indeksalnego świadectwa na istnienie obiektu. Projekty te mają kulturoznawcze, czy wręcz cywilizacyjne przesłanie.

Wniosek finalny z całości opracowanej dysertacji komplementarnie wspieranej pracami praktycznymi Kandydatka formułuje wewnątrz tekstu. „Jestem otoczona obrazami wojny, chociaż przed pracą z rekonstruktorami sama jej nie doświadczyłam. W jaki sposób traktować wizualną sferę inscenizacji rekonstrukcyjnych, czy jako performans, jak chce Rebecca Schneider, czy może jako doświadczenie historii według Kamili Baranieckiej-Olszewskiej? Czy na polu bitwy pod Mławą, obsypana pyłem, czując spaleniznę pożaru, oglądam czy doświadczam, a może już uczestniczę? Jeśli oglądam – na co właściwie patrzę, czyimi oczami i kto wytworzył oglądane obrazy? Czy rekonstruktor i publiczność, z zewnątrz i wewnątrz inscenizacji widzą to samo? Gdzie tkwią źródła obrazów wojny, które widzę po raz pierwszy i po raz setny w tym samym momencie?” (Rozdz. 4, str. 37) Tekst powyższy nie jest odpowiedzią na pytanie zawarte w podtytule: „Czy można odtworzyć historię?” i może to jest właściwy wniosek końcowy – nie można stwierdzić czy można odtworzyć historię... i dodajmy: dobrze byłoby aby ona sama też się nie odtwarzała...

Po zapoznaniu się z dostarczoną dokumentacją dotyczącą dorobku Kandydatki oraz z przedłożonym dziełem przewodowym *Do broni. Czy można odtworzyć historię?*, stwierdzam, że pani magister Agnieszka Rayss spełniła wszelkie wymogi stawiane w procedurze postępowania awansowego o nadanie stopnia doktora.

Proszę wysoką Radę Wydziału Sztuki Mediów Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu o dalsze procedowanie i nadanie pani Agnieszce Rayss stopnia doktora w dziedzinie sztuk plastycznych, w dyscyplinie sztuki projektowe.

Łódź, maj 2019

