

Piotr WOŁYŃSKI

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu

Artystyczne strategie uwalniania obrazów z porządku widzenia

Pomimo blisko już dwustuletniej obecności fotografii w kulturze europejskiej trudno stwierdzić, że jest historyczną, minioną już formą obrazowania. Jednym z wielu powodów takiego stanu rzeczy jest niesłabnące zainteresowanie samym medium fotografii. Nie tylko tym, co ona przekazuje, ale przede wszystkim, jak to czyni. W dalszym ciągu aktualne pozostaje, naiwne z pozoru, pytanie o naturę medium fotografii. Pytanie to, jak i najrozmaitsze odpowiedzi napływają do nas zewsząd. Nie znajdziemy dziś takiego obszaru ludzkiej aktywności, która, posługując się mechanicznym obrazem, nie zakładałaby jednocześnie wiedzy na ten temat. Równie ważne są milczące założenia i przekonania, które towarzyszą kontaktom z tym medium. Z pozoru więc, na pytanie o to, w jaki sposób fotografia ukazuje świat, wszyscy znamy odpowiedź. Kłopot tylko w tym, że po skonfrontowaniu ze sobą tych odpowiedzi znowu nie wiemy nic. Albo jesteśmy zmuszeni pozostać w jakiejś tylko części wiedzy na ten temat; wyspecjalizowanej, skutecznej, ale pozostawiającej uczucie niedosytu z punktu widzenia zadowalającej, całościowej odpowiedzi.

Dlaczego tak się dzieje? Czy ten XIX-wieczny wynalazek różni się zasadniczo od wielu innych, rewolucjonizujących życie ludzi tamtego czasu. Od momentu pojawienia się fotografii, a później innych mechanicznych sposobów utrwalania obrazu (przede wszystkim filmu) posiadamy do dyspozycji przedstawienia o zupełnie nowych cechach. Mimo że są w nich obecne od samego początku, to niełatwo było je zauważyć, a przede wszystkim docenić. Poprzednie epoki obrazowania nie były przygotowane na przyjęcie konsekwencji, jakie się z tymi cechami wiązały. Później wyrosłe między innymi z filmu i fotografii elektroniczne narzędzia: wideo, a następnie urządzenia multimedialne, sprawiły, że

cechy te stały się bardziej zrozumiałe. To nowy kontekst, w którym znalazła się fotografia, sprawił, że lepiej rozumiemy dziś to medium.

Począwszy od wynalezienia fotografii, wraz z rozwojem mechanicznych, a następnie elektronicznych i multimedialnych narzędzi rejestracji następuje stopniowe uwalnianie się obrazów z porządku widzenia.

Dotychczasowe, mam tutaj na myśli przedfotograficzne, obrazowanie oparte było na związku z bezpośrednim wzrokowym doświadczeniem rzeczywistości. Jej racją istnienia było: przedstawić i utrwalić to, co widzimy. **Narzędzi mechanicznej i elektronicznej rejestracji nie można bez zastrzeżeń traktować jako spadkobierców tradycji dotychczasowego obrazowania.** Przy czym nie chodzi tutaj o wkład, rolę narzędzi mechanicznych w powstawaniu obrazu. O to, że przedfotograficzne obrazy nie były wytwarzane przy pomocy narzędzi, mówiąc inaczej, że nie były mechaniczne. Okazuje się, że nie to jest najistotniejszą odróżniającą je cechą.

Przekonująco pisze o tym słynny amerykański malarz David Hockney w książce *Wiedza tajemna. Sekrety technik malarskich dawnych mistrzów*¹. Autor przeprowadził studia nad dawnym malarstwem europejskim, śledząc w nim często pojawiające się ślady stosowania urządzeń optycznych. Równolegle prowadził doświadczenia malarskie polegające na odtworzeniu minionych sposobów malowania, wraz z odnalezieniem i odtworzeniem pewnych tajemnic dawnego malarskiego warsztatu. Po wieloletnich dociekaniach dochodzi do niecodziennych wniosków: otóż jego zdaniem, na kształtowanie się malarstwa europejskiego, począwszy od XV wieku aż po wiek XIX, decydujący wpływ miało używanie przez artystów mechanicznych narzędzi rejestracji. Hockney analizuje wpływ trzech takich urządzeń: *camera lucida*, *camera obscura* oraz urządzenia opartego na zasadzie odbicia światła przez zwierciadło wklęsłe. Wpływ ten jest zdaniem autora, z różnych zresztą powodów, niedoceniany przez historyków.

Konsekwencje wniosków wysuwanych przez Hockneya mogą być pomocne w zrozumieniu interesującego nas tutaj zagadnienia. Jeśli przyjmiemy, że wpływ mechanicznej rejestracji na kształt dawnego europejskiego malarstwa był tak decydujący, jak to przedstawia autor *Wiedzy tajemnej*, to rewolucja, jaka dokonała się w obrazowaniu za sprawą wynalezienia fotografii powinna być przedstawiona w sposób nieco odmienny, niż czyni się to powszechnie do tej pory. Użycie mechanicznej rejestracji obrazu nie było przecież, z takiej perspektywy, nowością. Epoka pary i elektryczności udoskonaliła tylko coś, co od wieków, stopniowo dochodziło w obrazowaniu do głosu. Dążenie do doskonałej zgodności obrazu i porządku widzenia.

Gdyby wartość wynalazku fotografii polegała jedynie na udoskonaleniu tej zgodności, trudno byłoby przypisywać jej tak wyjątkowy wpływ na dalsze obra-

¹ D. Hockney, *Secret Knowledge. Rediscovering the lost techniques of the Old Masters*, London 2001 (wyd. polskie: *Wiedza tajemna. Sekrety technik malarskich Dawnych Mistrzów*, Universitas, Kraków 2006).

zowanie. Wspomniany przeze mnie związek porządku widzenia i obrazu jest oczywiście historycznie zmienny i zrelatywizowany kulturowo. Nie ma jednak, od czasu wynalezienia fotografii, większego wpływu na charakter współczesnej ikonosfery. Obrazowanie oparte na mechanicznej rejestracji zaczęło od momentu jego upowszechnienia pełnić podwójną rolę. W pierwszej – jako kontynuacja tradycji malarstwa europejskiego, pielęgnuje formułę zgodności obrazu i porządku widzenia. W drugiej – jako zjawisko sytuujące się poza granicami owej zgodności, zwalnia obrazy z obowiązku respektowania porządku widzenia. Niewątpliwie obrazowanie w pierwszej swojej roli odgrywa we współczesnej kulturze pewną rolę. Jednak o jej obecnym, a w jeszcze większym stopniu o przyszłym kształcie decyduje jego druga rola. Jest ona trudniej zrozumiała, ponieważ nie mieści się w tradycji dotychczasowego obrazowania, z trudem daje się wpisać w dotychczasową historię sztuki.

„Obraz dziki” – takiego epitetu używa Jean Baudrillard na określenie fotografii, próbując opisać jej charakter. „Obraz fotograficzny – mówi Baudrillard – [...] rodzi się z istoty własnej techniki i właśnie dlatego stanowi wielką rewolucję w naszym sposobie przedstawiania. [...] Stąd forma dzika, niedająca się sprowadzić do estetyzacji rzeczy, związana z ich zewnętrznym wyglądem, z ich oczywistością, ale oczywistością złudną. Całkowicie przeciwna podwójnemu przeznaczeniu, jakie jej narzucono: realizmowi i estetyzmowi”².

Od czasu dominacji mechanicznych środków rejestracji obszar widzialności i obszar obrazowania stają się względnie autonomiczne. Tradycja, włączająca nowe obrazy w krąg dotychczasowych sposobów i wartości obrazowania, utrudniają dostrzeżenie wspomnianej autonomii. Fotografia jest tradycyjnie chwalona i ceniona z tego powodu, że potwierdza nasze doświadczenie wzrokowe. Robi prawdopodobnie jeszcze więcej: czyni je bardziej wiarygodnym. Prawdopodobnie z tego powodu trudno dostrzec tę drugą, ważniejszą rolę. Drogę do zrozumienia przyczyn stopniowego wzrostu znaczenia tej roli toruje odkrycie, że między obrazami powstałymi przed epoką fotografii oraz tymi, które w dalszym ciągu sytuują się w wielowiekowej tradycji europejskiego obrazowania (choć mogą być twórcami najbardziej zaawansowanej technologii), a obrazowaniem, które „rodzi się z istoty własnej techniki”³, istnieje ogromna różnica, i to właśnie owa różnica jest najistotniejsza. **Innymi słowy, fotografia jest ważna dlatego, że potrafi uniezależnić się od naturalnego widzenia.** Różnica między naturalnym doświadczeniem wzrokowym a doświadczeniem oka uzbrojonego w narzędzie została najwcześniej doceniona w sztuce i nauce. To na początku tam zaczęto poszukiwać sensu w nowych obrazach. I choć poszukiwania, w obu dziedzinach, przyniosły niewątpliwie bogaty plon, odbywa się ono nieprzerwanie do dziś.

² J. Baudrillard, *Przed końcem*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2002, s. 118.

³ Tamże.

Sensy tych obrazów odkrywane na obszarze sztuki dowodzą, że ich siła skoncentrowana jest nie na odtwarzaniu, ale na wytwarzaniu nowego typu rzeczywistości. Proces taki zapewne nie doczekał się jeszcze wyczerpującego opisu. Niektóre jego cechy dobrze uchwycił francuski badacz André Rouillé. W książce *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną* pisze: „Dokument odcisku skrywa przed nami fakt, że fotografia, podobnie jak dyskurs i inne obrazy, tworzy byt; będąc w całości konstrukcją, tworzy i powołuje do życia inne światy. Mimo że odcisk jest odbiciem rzeczy (preegzystującej) w formie obrazu, to **należy zastanowić się nad tym, w jaki sposób sam obraz tworzy już rzeczywistość**”⁴ (podkreślenie – PW).

Czy przy takim sposobie rozpatrywania mechanicznego obrazu można bez obaw twierdzić, że coś kryje się jeszcze za obrazami, że znajdziemy coś, co jest ich pierwowzorem? Obserwując niektóre dokonania współczesnych artystów można dojść do przekonania, że problem odniesienia do czegoś spoza obrazu przestaje być dla nich istotny. Wagi nabierają w zamian inne funkcje, jakie może pełnić obraz, a dziedzina sztuki może być rozpatrywana jako pole aktywności, w ramach której tworzyć i doświadczać możemy nowych pomysłów na rozumienie i humanizowanie obrazów. Tradycyjnie, przez wieki, taką rolę pełnił związek obrazu z psychofizjologicznym procesem postrzegania. Teraz artyści pracują nad nadawaniem obrazom sensu, przy jednoczesnym pominięciu tego związku.

Prześledzimy, z konieczności wyrywkowo, na dwóch przykładach, efekty ich pracy. Pozwoli to, mam nadzieję, zrozumieć przełomowy charakter nowego sposobu nadawania sensu obrazom. Sztuka, jak miało to miejsce już wielokrotnie, jest laboratorium zmian, dokonujących się, z pewnym opóźnieniem, w szerszych rejonach kultury. Z premedytacją przytaczam tutaj przykłady prac dwojga twórców, którzy w swojej pracy i artystycznych wyborach są diametralnie odmienni. A problem, który analizuję posiłkując się ich pracą, sam w sobie nie jest na pewno głównym przedmiotem ich zainteresowania. Realizacje artystów służą mi raczej jako świadectwa zmian dokonujących się w sposobie wspomnianego przeze mnie osławiania i humanizowania obrazów. Zmian nie zawsze jasnych i nie zawsze przez artystów w sposób świadomy zakładanych.

Przykład pierwszy. Obraz mechaniczny przekracza granicę naturalnej percepcji rzeczywistości po to, by już do niej nie powrócić – *Cyklografie* Sławomira Decyka.

Przeświadczenie o tym, że fotografia jest rodzajem „rozszerzonego” widzenia, jest początkowo obecne przede wszystkim w sztuce i nauce. Amerykański artysta i teoretyk mediów Lev Manovich w książce *Język nowych mediów* posłu-

⁴ A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, Universitas, Kraków 2007, s. 10–11.

guje się pojęciem „obrazy-narzędzia”. Są to wytwory technologii reprezentacji używane do uaktywnienia działania. Dają użytkownikowi „możliwość manipulowania rzeczywistością przez przedstawienia”⁵. W przypadku tego typu obrazów zamiennie traktujemy cechy rzeczywistości i obrazu, ponieważ to właśnie obraz ujawnia istotne, skryte cechy rzeczywistości. Takie przedstawienia są antyiluzyjne, a jednocześnie bliższe rzeczywistości niż najdoskonalsza iluzja. W taki z grubsza sposób można określić jeden z praktycznych skutków „rozszerzonego widzenia”, jakie zaoferowały media. Warto podkreślić, że i tutaj oferta nie była czymś zupełnie nowym. Obrazy-narzędzia w rozumieniu, jakie nadał temu terminowi Lev Manovich, istnieją w mniej ekspansywnej formie od wieków pod postaciami na przykład map, wykresów i tym podobnych. Są one konstruowane w taki sposób, by można było, po skorzystaniu z ich dobrodziejstw, powrócić w granice naturalnej percepcji rzeczywistości wzbogaconej jedynie o nowe doświadczenie.

Cyklografie Sławomira Decyka są pod pewnymi względami podobne do obrazów-narzędzi. Podobieństwo to okazuje się jednak pozorne, jako że nie można, po zrozumieniu rodzaju doświadczenia, jakie mają do zaoferowania, powrócić przy ich pomocy w granice naturalnej percepcji rzeczywistości. Są zatem przykładem działalności uwalniającej obrazy z porządku widzenia.

Technika fotograficzna, która została użyta do realizacji *Cyklografii* nosi nazwę **solarigrafii (il. 1)**. Są to obrazy, powstające w wyniku rejestracji wędrówki słońca po niebie. Solarigrafie powstają jako rezultat użycia kamer **bezobiektywowych (il. 2)**, najczęściej konstruowanych przez samych fotografów. W ich wnętrzu eksponowany jest materiał światłoczuły w taki sposób, że obraz ujawnia się już w trakcie procesu naświetlania. Nie mamy więc do czynienia, jak to zwykle w przypadku fotografii bywa, z obrazem, który wymaga obróbki chemicznej po naświetleniu. W przypadku solarigrafii po zakończeniu naświetlania otrzymujemy gotowy obraz. To obraz o odmiennym charakterze. Pominięcie obróbki chemicznej oraz stosowanie kamer bezobiektywowych stwarza warunki, dzięki którym możliwe staje się bardzo długie, na przykład kilkumiesięczne, naświetlanie. Sama technika fotograficzna wykorzystana w solarografiach okazuje się więc prosta. Natomiast rezultaty uzyskane przy jej użyciu zaskakują, bywają wręcz niewiarygodne.

Wydłużone, niekiedy wielomiesięczne ekspozycje prezentują drogę Słońca tak, jak mógłby postrzegać ją ktoś, kto nie podlega ludzkim ograniczeniom percepcji czasu. Kto jest władny nim manipulować, zagęszczać go lub rozrzedzać. Solarigrafie należą to takiego rodzaju obrazów, które pozwalają doświadczyć umowności narzędzi i kategorii, którymi ujmujemy rzeczywistość.

⁵ L. Manovich, *Język nowych mediów*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006, s. 77.

Permanentna, wydłużona, często wielomiesięczna rejestracja przy pomocy urządzenia notującego zmiany w obserwowanym środowisku przypomina powszechnie dziś stosowaną w przestrzeniach społecznych praktykę monitorowania. W obu przypadkach, rejestracji solarigraficznych i praktyki monitorowania rzeczywistości, proces ten odbywa się przy pomocy urządzeń, które rejestrują według uprzednio wyznaczonych, początkowych warunków.

W przypadku pracy nad solarigrafiami duże znaczenie ma właśnie wyznaczenie owych początkowych warunków. Etap rejestracji z powodzeniem odbywa się bez kontroli autora. Od momentu uruchomienia kamery natura obserwuje jakby samą siebie. Powstaje jej własny wizerunek nieobciążony ograniczeniami ludzkiej wyobraźni. I choć powyższe założenie jest zaledwie projekcją tęsknot za takimi wizerunkami, ich siła tkwi w trafnym sposobie artykulacji owej tęsknoty. Artyści bez ustanku poszukiwali i poszukują przecież metod i narzędzi pomocnych w przewyciężeniu ograniczeń własnej wyobraźni, w spojrzeniu „niehumanicznym” okiem. Prawdopodobnie dlatego fotografia jako wspomniany wcześniej baudrillardowski „obraz dziki”, jest tak atrakcyjna dla artystów.

Solarigrafia odwraca hierarchię ważności w obrębie przedmiotu fotograficznego zapisu. W tego typu obrazach, a solarigrafia nie jest na pewno jedynym takim przypadkiem, ważne jest przede wszystkim to, co sam ów obraz może ujawnić. Ważna jest rezygnacja z pospolitych widoków rzeczy. Obrazy te pozostają jednak w dalszym ciągu fotografiami, to znaczy rzetelnym śladem tego, co miało miejsce w polu widzenia aparatu. Istota mechanicznego, solarigraficznego zapisu objawia się więc w tym, co zostaje do niego wprowadzone przez samo narzędzie, nie zaś to, co jest zgodne z naszym dotychczasowym doświadczeniem wizualnym. To ostatnie traktować można jako niezbędny, lecz nie najważniejszy element „wypełnienia” obrazu.

Technika solarigrafii jest bazą, na której autor konstruuje obrazy, które nazywa cyklogramami. Podstawowe jest tutaj skojarzenie kamery i zegara. Powstają urządzenia, które posiadają elementy zaczerpnięte z obu tych urządzeń: bezobiektywowe kamery służące do rejestracji solarigraficznych z ruchomą, działającą na podstawie mechanizmu zegarowego tarczą, dzięki której naświetlający otwór pozostaje w ciągłym, równomiernym i okrężnym ruchu – na wzór ruchu wskazówek zegara. Cyklografie to fotograficzne rejestracje śladu, który pozostawia przemierzające swą drogę Słońce, na materiale światłoczułym. Rejestracje odbywają się przy pomocy urządzenia, który nosi cechy zegara, z poruszającą się tarczą i naniesionym nań otworem, pełniącym rolę obiektywu. Podobnie jak wskazówki zegara, które poruszają się z różną prędkością, mechanizmy wykorzystywane przez Sławomira Decyka dokonują pełnego obrotu, czyli zamknięcia cyklu w różnym czasie.

Zasadę powstawania cyklografii wyjaśnia sam autor w następujący sposób:

Cyklografie to specyficzny rodzaj fotografii wykonanych przez kamerę otworkową. To ślady Słońca uzyskane poprzez otworek poruszający się cyklicznie po okręgach. Kon-

struktura użytego w tym celu aparatu jest wynikiem połączenia ciemni optycznej i zasady działania mechanizmu zegarowego. We wnętrzu kamery umieszczono papier fotograficzny.

Zaprojektowane w ten sposób urządzenia przymocowano w różnych miejscach o wysokim stopniu nasłonecznienia. Otrzymany bezpośrednio obraz jest wynikiem ciągłych, wielodniowych ekspozycji.

Dysk z otworkiem jest sterowany przez mechanizm lub ręcznie. Kierunek obrotu podążającego za Słońcem otworka, odbywa się zawsze w kierunku przeciwnym do kierunku obrotów Ziemi.

Cykle ruchu

- dysk roczny (Y) – 1 obrót na rok
- dysk miesięczny (Mth)
- 1 obrót na miesiąc – dysk tygodniowy (W)
- 1 obrót na tydzień – dysk dobowy (D)
- 1 obrót na 24 godzin – dysk godzinowy (H)
- 1 obrót na 12 godzin – dysk minutowy (M)
- 1 obrót na godzinę – dysk sekundowy (S)
- 1 obrót na minutę⁶.

Ciągły ruch w obrębie kamery (ruch dysku) i pozorny ruch słońca po nieboskłonie wspólnie warunkują rejestrację i tworzą syntetyczny obraz. W swojej cyklograficznej odmianie fotografia traktowana być może jako zjawisko naturalne, nieomal przyrodnicze. Co w takim przypadku z nieodłącznie przypisanym do fotografii zjawiskiem reprezentacji? Wszelkiego rodzaju „oswojona” przedmiotowość obrazu staje się wtedy czymś mało istotnym, zaledwie dodanym na mocy konwencji. Innymi słowy **w solarigraficznych i cyklograficznych realizacjach omawianego autora mniej istotna jest funkcja kopiowania widoków rzeczywistości, pierwszorzędna jest za to rola obrazu jako przedłużenia, albo jako jednej z kolejnych wariantów rzeczywistości. Obraz fotograficzny jest tylko jedną z wielu rzeczy dostępnych naszemu doświadczeniu.**

Cyklografie to wytwory maszyn, które stwarzają kolejny, dostępny nam dzięki ich działaniu, wariant rzeczywistości. Czy autor, twórca tych maszyn obsługuje i rejestruje cokolwiek przy ich pomocy? Wydaje się, że nie. Raczej odkrywa ze zdziwieniem efekty pracy zbudowanych przez siebie narzędzi. Odczucie bliskie temu, jakie odczuwali pionierzy fotografii, z fascynacją oglądający efekty swojej pracy, obrazy dające **wgląd w nowe światy (il. 3).**

Przykład drugi. Naturalna percepcja rzeczywistości zyskuje cechy odbioru mechanicznego obrazu. Obraz staje się zbędny lub doświadczamy tylko obrazów. Projekt *Minaret* Joanny Rajkowskiej.

W 2008 roku młoda artystka Joanna Rajkowska przebywała w Poznaniu na rezydencji artystycznej na zaproszenie Prezydenta Miasta Macieja Frankiewicza. Efektem tego pobytu stał się szeroko dyskutowany projekt pod nazwą *Minaret*.

⁶ S. Decyk, *Cyklografie*, katalog wystawy, Galeria FF, Łódź 2005.

Należy on do kategorii projektów artystycznych realizowanych w przestrzeni publicznej i o problemach społecznych traktujących. Główna idea projektu polega na propozycji przebudowy nieczynnego, pofabrycznego komina usytuowanego w ważnej widokowo części miasta w minaret. Projekt zakłada, to już moja interpretacja zamierzeń autorki, autentyczną przebudowę dla stworzenia nieautentycznej, pozorującej samą siebie budowli. Dla zachowania rzetelności opisu projektu warto zacytować artystkę, która o koncepcji *Minaretu* pisze:

Przy ul. Estkowskiego, niedaleko skrzyżowania z ul. Garbary w Poznaniu stoją przedwojenne budynki dawnej fabryki papieru. Mieszczą się tam teraz biura piekarni „Fawor”, hurtownia zabawek i sprzedaje się włoskie meble. Nad zabudowaniami króluje nieczynny już komin, na którym zainstalowano przekaźniki telefonii komórkowych. Ten właśnie komin stanowi oś projektu, który polega na przekształceniu komina w wieżę minaretu. Chaotyczny rozkład budynków przypomina nieco zabudowę na Bliskim Wschodzie, szczególnie dwie boczne, ślepe ściany budynków stojące bokiem do ulicy. Miejsce znajduje się pomiędzy Starym Rynkiem a Ostrowem Tumskim, jest poza trasą turystycznych atrakcji, raczej na uboczu, ale bardzo blisko centrum miasta. Jest jednym z miejsc tranzytowych, które się mija po to, żeby gdzieś dojść. [...]

Jeśli *Minaret* stanie, zmieni charakter całego otoczenia w surrealny sposób. Znajome stanie się obce. Inaczej będą się prezentować czerwone, ceglane budynki, puste ściany, mur wokół zabudowań i wielkoformatowe reklamy. Trzeba będzie podjąć wysiłek, żeby miejsce na nowo rozpoznać, zrozumieć i przyswoić. *Minaret* ma nadać okolicy egzotycznego charakteru, ma uczynić z niej Miejsce. Owo miejsce powstanie z napięcia pomiędzy swojskim i obcym, znajomym i wymagającym rozpoznania. *Minaret*, poza oczywistym faktem, że nie jest rzeczywistym minaretem, a jego architektonicznym znakiem, nie ma – podobnie jak minarety budowane przy meczetach, żadnej funkcji religijnej. Nie jest to również wyraz fascynacji islamem autorki projektu. Podobnie jak palma w Alejach Jerozolimskich w Warszawie, *Minaret* pyta raczej, gdzie my – Polacy – jesteśmy w procesie otwierania się na obcych, innych i nietutejszych. Jaki jest nasz stosunek do islamu, dlaczego stawiamy znak równości między islamem a terroryzmem, skąd się bierze nasz lęk przed muzułmanami...⁷ (il.4, 5).

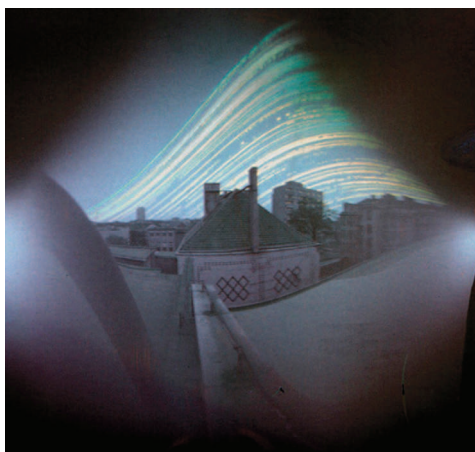
Po wyłożeniu przez samą autorkę głównych założeń projektu warto zastanowić się, jaka jest, tutaj strategia artystycznego działania. Myślę, że strategia, przy pomocy której autorka umiejscawia w scenerii miasta swój pomysł, bliższa jest operacji na obrazach niż na rzeczywistości. Oto pojawia się w przestrzeni publicznej obiekt, który w większym stopniu posiada cechy obrazu, jego racją istnienia jest stać się widokiem. To zastanawiająca, jedna z ciekawszych konsekwencji projektu Joanny Rajkowskiej. Wmontowanie w przestrzeń miejską obiektu, który nie posiada i nie posiadał nigdy zapowiadanej przez siebie funkcji. Ten aspekt pracy jest raczej pomijany w dyskusjach toczących się żywo wokół projektu. Jestem jednak przekonany, że właśnie on stanowi, niekoniecznie zgodnie z intencjami autorki, o tym, że projekt pobudza społeczny dyskurs wokół problemu wielokulturowości. **Zaproponowany w projekcie *Minaret* wariant**

⁷ Cyt. za: www.minaret.art.pl. [dostęp: 23.09.2010]

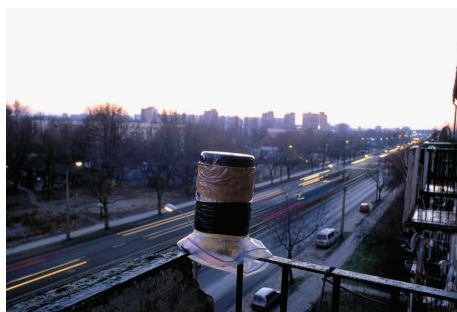
rzeczywistości, której cechy żywo przypominają cechy obrazów medialnych, jest znacznie bardziej przydatny do wyzwalania społecznego dyskursu.

W pewnym sensie w cieniu omawianego projektu znalazły się inne minarety, tym razem autentyczne. Spotkać je można w wielu miejscach w Polsce, z najwyższym, usytuowanym przy meczecie w Gdańsku (il. 6). Jednak żaden z nich nie doczekał się ostatnich czasów takiego rozgłosu, żaden nie stał się przyczyną tak ważnych dyskusji, jak poznański, nieprawdziwy i nieistniejący *Minaret Rajkowskiej*. Dzieje się tak dlatego, że w tym przypadku mamy do czynienia z pracą, która proponuje „czytanie” rzeczywistości zgodnie z porządkiem obrazu. Rajkowska stworzyła obiekt, który nie potrzebuje już swojego obrazu, na przykład medialnego po to, by móc o nim mówić. On już nim jest. Jednocześnie podszuwając się pod rzeczywistość. Autorka wyciągnęła artystyczne konsekwencje z faktu, że przestrzeń społeczna, a szczególnie pamięć społeczna, są zawsze zmediatyzowane, zapośredniczone przez jakieś medium. Prawdopodobnie obrazy, które posiadają konkretne zakotwiczenie w rzeczywistości, nie są już, dla prowadzenia różnorodnych dyskursów, tak atrakcyjne jak obrazy uwolnione od balastu odniesienia. **Wynika z tego, że rzeczywistość, która nie stała się jeszcze obrazem samej siebie, jest milcząca, nieatrakcyjna, słaba znaczeniowo i symbolicznie. Przegrywa konkurencję z obrazem. A ten z kolei, mając przewagę nad rzeczywistością, upodabnia się do niej, zyskując przy tym na wyrazie oraz znaczeniowej i symbolicznej atrakcyjności.**

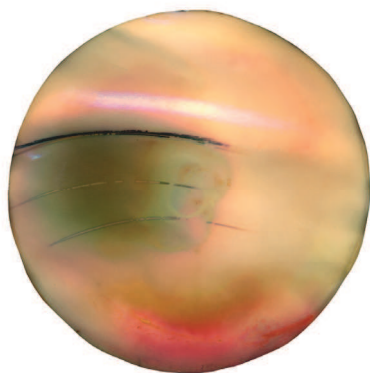
Z perspektywy, którą możemy osiągnąć dzięki omawianej realizacji, teza o uwalnianiu obrazów z porządku widzenia zyskuje nowe znaczenia. Autorka pokazała nam, jakie są konsekwencje faktu, że naturalne doświadczenie zyskuje cechy doświadczenia obrazu (doświadczenia medialnego). W konsekwencji obraz, ze swoim odniesieniem do rzeczywistości, staje się zbędny lub doświadczamy tylko obrazów.



II. 1. *Solarigrafia*, Sławomir Decyk, styczeń–maj 2001



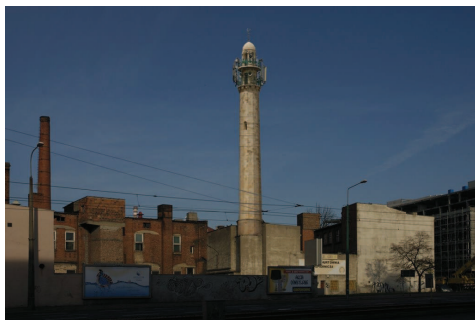
II. 2. Kamera do solarigrafii, Sławomir Decyk, b.d.



II. 3. *Cyklografia (D)*, Sławomir Decyk, 2005



II. 4. Poznań – miejsce realizacji projektu Joanny Rajkowskiej, Piotr Wołyński, 2011



II. 5. *Minaret* (projekt), Joanna Rajkowska, 2008



II. 6. Minaret przy meczecie w Gdańsku, wg:
<http://pl.wikipedia.org/wiki/Minaret>