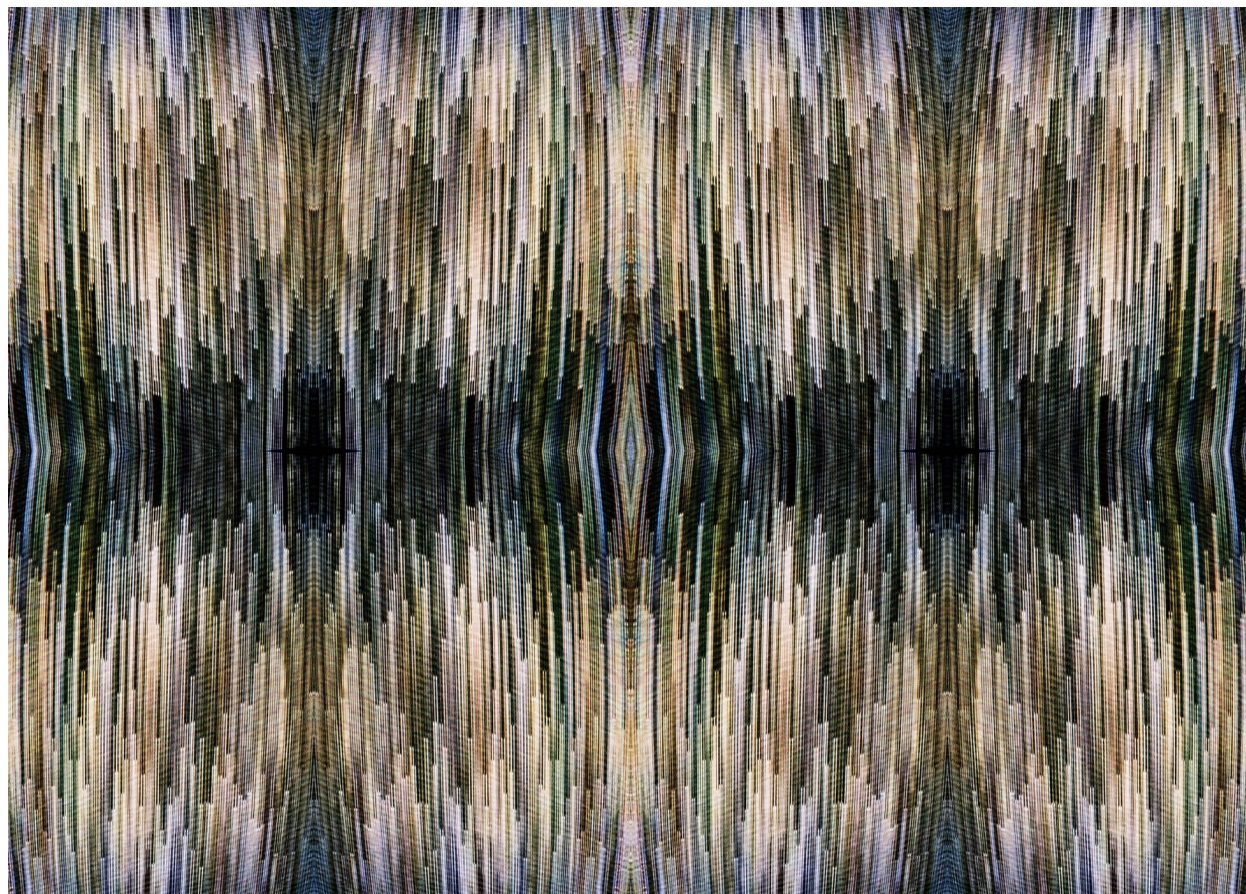


# WIDZIALNOŚĆ WYZWOLONA

pod redakcją Andrzeja Gwoźdźcia przy współpracy Natalii Gruenpeter



# Widzialność wyzwolona

•BKF•

BIBLIOTEKA KWARTALNIKA FILMOWEGO

# Widzialność wyzwolona

pod redakcją  
Andrzeja Gwoździa przy współpracy Natalii Gruenpeter

Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk



Warszawa 2018

Recenzenci:

prof. dr hab. Andrzej Pitrus, dr hab. Jan Stasięko



Polskie Towarzystwo  
Badań nad Filmem  
i Mediami

Zakład Antropologii Kultury, Filmu i Sztuki Audiowizualnej  
Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk

**Kwartalnik** **filmowy**  
INSTYTUT SZTUKI PAN

Redakcja naukowa:

Andrzej Gwózdź przy współpracy Natalii Gruenpeter

Redakcja i korekta:

Anna

Edycja cyfrowa:

Bartosz Staniecko

Na okładce wykorzystano pracę Janusza Musiała  
z cyklu *Deszcz medialny aka Ołtarze medialne*,  
technika własna, fotografia barwna, 2005—2006.

Ilustracje, jeśli nie podano inaczej, są zrzutami ekranowymi.

Wydawca:

Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk

ul. Długa 26/28, 00-950 Warszawa

tel. 22 504 82 00

[www.ispan.pl](http://www.ispan.pl)

ISBN 978-83-65630-60-5

© Copyright by Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk  
Warszawa 2018

© Copyright by the Authors

Wszelkie prawa zastrzeżone

## Spis treści

ANDRZEJ GWÓŹDŹ | Wprowadzenie

### CZĘŚĆ I. OKO MYŚLĄCE

JAN P. HUDZIK | Widzialność i wyzwolenie: wymarzony dyskurs o mediach

PRZEMYSŁAW WIATR | Viléma Flussera filozofia obrazu technicznego

JANUSZ BOHDZIEWICZ | Przeświecenie – o wizjach elektralnych i dalej (pilot)

JOANNA SARBIEWSKA | Kwantowe „oko w ogniu”. W stronę apofatycznej techno-ontologii

### CZĘŚĆ II. CZEGO CHCĄ OBRAZY TECHNICZNE?

MARCIN SKŁADANEK | Generatywny dokument – *Clouds* Jamesa George’a oraz Jonathana Minarda

ANDRZEJ GWÓŹDŹ | Designowanie kina w przestrzeniach miasta: wideomapping architektury

MATYLDA SZEWCZYK | Niebezpieczeństwa wyzwolonych spojrzeń. Obrazy macierzyństwa *Urodzonej w Berlinie* Joanny Rajkowskiej

EWA WÓJTOWICZ | Rozszerzenie – kondensacja – implozja. Zwiastun (*trailer*) filmowy jako nowy metajęzyk sztuk (audio)wizualnych

### **CZĘŚĆ III. DOKĄD ZMIERZAJĄ OBRAZY TECHNICZNE?**

**BLANKA BRZozowska** | Pośród (fikcyjnych?) obcych. Mobilne media w relacyjnej przestrzeni miasta

**ANNA NACHER** | Paradoksalne obrazy Błękitnej Planety. Od *Blue Marble* do DSCOVER:EPIC

**ANNA MAJ** | O możliwości kina biologicznego i post-ludzkiego. Między etologią, *assistive technologies* i cybersztuką

**MICHAŁ DERDA-NOWAKOWSKI** | Ekonomia uwagi w ekosystemie mediów

### **CZĘŚĆ IV. WIRTUALNE (I NIE TYLKO) PRZYJEMNOŚCI**

**ADAM ANDRYSEK** | Kino w wirtualnej rzeczywistości, wirtualna rzeczywistość w kinie. Manifestacja kinostalgii czy mediofilii?

**PIOTR CELIŃSKI** | Dotyk i dotykliwość: ekranów, obrazów i widzów

**JANUSZ MUSIAŁ** | Archeologia nowych mediów (wystawa intermedialna)

**Streszczenia**

**Abstracts**

**Noty o autorach i redaktorach**

**Notes on Authors and Editors**

## Matylda Szewczyk

### Niebezpieczeństwa wyzwolonych spojrzeń Obrazy macierzyństwa Urodzonej w Berlinie Joanny Rajkowskiej

W 2011 roku Joanna Rajkowska, autorka słynnej pracy *Pozdrowienia z Alej Jeruzolimskich* (zainstalowanej w roku 2002 i większości warszawiaków znanej po prostu jako „palma z ronda de Gaulle’a”), została zaproszona przez kuratora Artura Żmijewskiego do udziału w siódmej edycji Berlin Biennale. Będąca w ciąży artystka zdecydowała się na szczególny projekt: przyjazd do stolicy Niemiec po to, by urodzić tam dziecko – córkę Różę – i zostać z nią w Berlinie przez pierwszy rok jej życia. Postrzegająca niemiecką stolicę w kontekście niezaleczonej, historycznej przeszłości, Rajkowska pisała: „Róża była moją odpowiedzią na Berlin” <sup>1</sup>. Ten bowiem „[...] nie jest w stanie poradzić sobie z samym sobą. Jest jak człowiek w średnim wieku, przystojny, dobrze ubrany, ale bardzo zmęczony przewlekłą chorobą, która miała wiele lat temu swoje stadium krytyczne. Zmęczony nie tylko tym, co przeżył, ale też próbami opowiedzenia o tym, brakiem języka, powikłaniami oraz ilością leków przeciwbólowych, które musi codziennie przyjmować. Po chorobie zostały guzy i zmarszczki. Niektóre miejsca w jego ciele są zupełnie martwe” <sup>2</sup>.

Przedsięwzięcie Rajkowskiej, nawiązujące do wielu jej



wcześniejszych realizacji 3, jest, co częste u tej artystki, trudne do opisanie i skategoryzowania. Agnieszka Dauksza pisze na ten temat: „Jedną z właściwości działań Rajkowskiej jest ich nieparafrazowalność wynikająca zapewne z czynnościowej dynamiki, wielotorowości wydarzania się, wreszcie, rozpiętego w czasie i przestrzeni przyciągania czy zagarniania rzekomo postronnych obiektów lub postaci” 4. Dalej zaś badaczka stwierdza: „Efektów jej pracy prawie nigdy nie można określić mianem dzieł. Jest to raczej dzianie się, konceptualna «czynnościowość», w której obręb, niczym w sieć, zagarniane są zarówno procesy powstawania i realizacji, jak i recepcja oraz jej skutki. Artur Żmijewski stwierdza, że Rajkowska jest «jedną z tych osób, które nazwano mylnie artystami – z braku nazwy na ich działanie i z braku innego miejsca»” 5. *Urodzona w Berlinie* (2012) stanowi realizację modelową – jest przestrzenią, performansem, obrazem, filmem, narracją, nieustannym napięciem między sztuką a życiem, zarazem projektem radykalnym: ze względu na szczególne znaczenie przypisywane w naszej kulturze ciąży, porodowi i najwcześniejszemu dzieciństwu (macierzyństwu) oraz na ogrom historycznej traumy, z którą Rajkowska postanowiła się zmierzyć. Tym bardziej warto więc zaznaczyć, że przedmiotem mojej refleksji jest nie życie (kobiety, matki, nowonarodzonego dziecka) lecz narracja o nim, w ramach i wobec *Urodzonej w Berlinie*: nakładająca się na rozliczne wyobrażenia o narodzinach i o macierzyństwie, kusząca i niepokojąca swą „prawdziwością”, swym wczepieniem w życie, zarazem pozostająca nieustannie – i tylko – opowieścią.

To, czego w szczególny sposób poszukiwać będę w mojej analizie, stanowią obrazy i spojrzenia. Te pierwsze wydają się najbardziej

intuicyjnym obiektem refleksji: interesować mnie będą obrazy macierzyństwa pojawiające się w projekcie Joanny Rajkowskiej, a także obrazy miasta, w którym artystka postanawia urodzić dziecko. Jednak w odniesieniu do sztuki twórczyni *Dotleniacza* samo pojęcie obrazu domaga się redefinicji, dalekie jest bowiem od oczywistości. Obrazy Rajkowskiej nie są jedynie przedmiotami czy płaskimi powierzchniami – bywają także środowiskami, w które się wkracza, i których konstrukcja obejmuje zarówno elementy zastane, jak i nowe, będące wynikiem świadomych działań. Ponadto, nie są biernymi obiektami spojrzenia, a bliżej im do opisywanej przez Olivera Graua kategorii obrazów „żywych”, obdarzonych magiczną mocą, oddziałujących na odbiorcę w wymiarze psychicznym i fizycznym zarazem 6 (sama artystka odwołuje się tu często do nauk Jerzego Nowosielskiego 7). Pojęcie obrazu w odniesieniu do *Urodzonej w Berlinie* dotyczyć będzie obrazów w rozumieniu Rajkowskiej, takich, w których dzieją się złożone procesy, splata się materia i wyobrażenie, teraźniejszość, przeszłość i przyszłość, ale także obrazów medialnych, wyobrażeń czy obrazów pamięci.

Równie istotne będzie dla mnie pojęcie spojrzenia – to właśnie w spojrzeniu artystki konstryuuje się określony obraz świata. To spojrzenie pozwala nawiązać relację i bywa odwzajemniane, niekiedy w nieoczekiwany sposób. To wreszcie odwaga spoglądania i widzenia pozwala zmierzyć się z obrazami, choć czasem, jak się wydaje, bezpieczniej byłoby nie patrzeć i nie widzieć; nie „wyobrażać” sobie demonów przeszłości, z którymi w swojej pracy postanowiła skonfrontować się Rajkowska.

## W poszukiwaniu mocy obrazów

Autorka, zdecydowawszy się na swój berliński projekt, przyjeżdżała do miasta kilkakrotnie 8, jednak wraz z partnerem, Andrew Dixonem, ostatecznie przeprowadzili się do Berlina w kwietniu 2011 roku i wprowadzili do mieszkania na dwudziestym trzecim piętrze wieżowca przy Rochstrasse 8, w centralnej dzielnicy Mitte. Córka artystki, Róża Dixon, przyszła na świat 21 maja 2011 roku w należącej do Uniwersytetu Humboldtów poliklinice Charité. Dzisiejszy odbiorca projektu Rajkowskiej może obejrzeć umieszczony na jej stronach film i przeczytać towarzyszące mu teksty: *Różę w Berlinie*, *Pamiętnik* i *List do Róży*, który w postaci kolażu zdjęć, rysunków i napisów pokazywany był w berlińskiej galerii Żak|Branicka wiosną 2012 roku. Prezentowane w kontekście wywiadów i opracowań teoretycznych, także udostępnionych przez Rajkowską, tworzą szczególną, hipertekstualną strukturę, o tyle jednak różną od tradycyjnie definiowanego hipertekstu, że poszczególne elementy tworzą całości, odsyłając do siebie nawzajem właśnie na poziomie całościowym, a nie punktowym.

Najlepiej widać to na przykładzie samego filmu, stanowiącego dzieło skończone, choć szeroko pod względem teoretycznym opracowane w swoistym *making of*, jakim jest tekst *Róża w Berlinie*, *Pamiętnik*. Film ukazuje przyjazd Rajkowskiej do Berlina, jej pobyt w mieście i pracę artystyczną z miejską przestrzenią w końcówce ciąży, poród i pierwsze tygodnie życia z Różą w stolicy Niemiec. Umieszczony w „post-kinowym” środowisku internetu film poprzez swoją formę odsyła zarazem do utworów amerykańskiej awangardy

filmowej drugiej połowy XX wieku: lirycznych *home movies* Jonasa Mekasa czy Stana Brakhage'a. Najbardziej oczywistym punktem odniesienia wydaje się *Window Water Baby Moving* Brakhage'a (1959), w którym artysta przedstawił narodziny swojego pierwszego dziecka, córki Myrreny. Szczególnie wyraźne jest tu podobieństwo formalne, bo oba utwory zostały nakręcone w estetyce amatorskich, intymnych filmów rodzinnych (autorami zdjęć *Urodzonej w Berlinie* byli Andrew Dixon, Sławomir Bergański i sama artystka, w filmie Brakhage'a, poza materiałem samego artysty, znaleźć można ujęcia nakręcone przez jego żonę, Jane Brakhage). *Window Water Baby Moving*, jak większość filmów Brakhage'a, jest niemy – w filmie Rajkowskiej dźwięk co prawda jest obecny, ale mimo to film robi wrażenie niemego. Oglądając go, chwilami słyszemy jedynie terkot pracującego projektora, podkreślający estetykę taśmy 8 mm (wykorzystanej do znacznej części zdjęć), ponadto zaś docierają do nas pojedyncze odgłosy, wydestylowane z całości pejzażu dźwiękowego, często niejednoznacznie powiązane z obrazem. „Brudny” (wedle określenia samej autorki <sup>9</sup>) charakter wykorzystanych zdjęć i ich szczególna relacja z dźwiękami są w oczywisty sposób efektem przemyślanej strategii, wyboru określonej, dziś już historycznej, estetyki, podkreślającej intymny charakter rozgrywających się w filmie wydarzeń.

Zapewne można też powiedzieć, iż oba filmy, zarówno Brakhage'a, jak i Rajkowskiej, powstały jako odpowiedź na sytuację graniczną, jaką stanowią narodziny. Tu jednak, inaczej niż w wypadku ewidentnych podobieństw formalnych, od razu natrafiamy na zasadniczą różnicę.



*Urodzona w Berlinie*

© Joanna Rajkowska

O ile bowiem *Window Water Baby Moving* ma za zadanie ukazać (znaleźć sposób na ukazanie) porodu jako momentu kryzysowego, ekstremalnego, o tyle dla Rajkowskiej narodziny Róży, rozumiane znacznie szerzej niż sam akt porodu, są odpowiedzią na problem istniejący **uprzednio**, w wymiarze historycznym i kulturowym. Kryzys porodu ma zaś pomóc w jego przezwyciężeniu. „Artystka jest sejsmografem. I szamanem, jak da radę” <sup>10</sup> – mówi autorka *Born in Berlin*. „[...] Ja jestem od wywoływania gorączki, tego stanu, w którym organizm może bronić się sam” <sup>11</sup> – dodaje. Tym problemem jest w jej projekcie Berlin, identyfikowany przez Rajkowską jako miasto o nieprzepracowanej, wypartej historii, którą ona – rodząc dziecko – próbuje na powrót otworzyć. Rana, powstająca w akcie narodzin (oba filmy, Rajkowskiej i Brakhage’a, ukazują poród filmowany frontalnie,

kręć wyływającą z pochwy, u Rajkowskiej także nacinanie krocza), u Brakhage'a metaforyzowana jako tytułowe „okno”, u Rajkowskiej stanowi przejście naruszające gładkość obrazu miasta. Brakhage, kręcąc film w przestrzeni własnego mieszkania, widział zarazem swój projekt w wymiarze kosmicznym, uniwersalnym; Rajkowska, poruszając się w otwartej, ale jednocześnie skromniej wartościowanej przestrzeni miejskiej, wychodzi od kontekstu historii, prywatnej i publicznej, czyniąc swoją pracę znacznie silniej i bardziej świadomie polityczną.

Obydwoje natomiast, ukazując chwilami brutalne, kryzysowe obrazy, narażają się zarazem na określone zarzuty. U Brakhage'a ich sednem było oczywiście wykorzystanie przez artystę-mężczyznę sytuacji uznawanej za niezwykle intymną i typowo kobiecą 12, niezależnie od tego, że Jane Brakhage współpracowała przy powstaniu filmu, nie tylko jako obiekt filmowany, ale także jako autorka niektórych ujęć i krótkiego tekstu *The Birth Film* (1963–1964), opisującego powstawanie filmu i swój własny poród 13. Tymczasem w *Urodzonej w Berlinie* problematyczna wydaje się nie postać kobiety – jej żywe, często nagie ciało, wystawione na ostre krawędzie minionych i aktualnych wydarzeń obecnych w przestrzeni konkretnego, widocznego na ekranie miasta – lecz jej córki, Róży. Choć przez ponad połowę filmu znajduje się ona wewnątrz ciała matki, jest jednak tytułową bohaterką projektu, jego sednem.

Ciekawy wydaje się w tym kontekście fragment rozmowy z Rajkowską przeprowadzonej w 2010 roku przez Artura Żmijewskiego. W dyskusji o znaczeniu obiektów artystycznych – „rzeczy” (takich jak palma czy pozostający jedynie

w sferze projektu *Minaret*) – pojawiła się kwestia sposobu, w jaki miałyby one zostać dostrzeżone w pełnej gwaru przestrzeni publicznej. „Jak organizujesz uwagę patrzących, żeby te rzeczy zobaczyli?” – pytał Żmijewski. Rajkowska odpowiadała: „Rzeczy, których używam lub które konstruuje nie są ważne same w sobie. Ich istota zawarta jest w sposobie, w jaki istnieją wobec innych rzeczy. Jak oddziałują wizualnie, dźwiękowo, zapachowo na swoje otoczenie, jak je zmieniają. Używam ich jak rekwizytów, tak aby, powiedzmy, fragment miasta stał się scenografią dla krótkiego **filmu**. Słowem **film** określam naszą, zmienioną pod ich wpływem percepcję danego miejsca. Potem te rzeczy stają się fetyszami sztuki, nabierają kolejnych znaczeń. Zasadą ich istnienia jest różnica, one po prostu są fundamentalnie inne niż to, co naokoło. i dlatego są tak dobrze widzialne” 14.

W *Urodzonej w Berlinie* mamy oczywiście do czynienia z intymnym performansem, często niewidzialnym dla nikogo poza najbliższymi współpracownikami Rajkowskiej, oraz z filmem w sensie dosłownym. Jednak oglądając ten właśnie film widzimy, że to właśnie Rajkowska, a może raczej ciężarna artystka i „grupa mnożących się komórek, które powoli stają się człowiekiem” 15, czy wreszcie fizycznie obecna Rajkowska i jej córka Róża – byt symboliczno-fizyczny, w procesie tworzenia i interpretacji, w „długim momencie” narodzin – stają się ową „rzeczą”, zaskakującą i obcą, wprowadzoną w takie miejsca, jak stadion olimpijski czy bagienne okolice jeziora Teufelssee. To dla nich i wobec nich Berlin ma się przekształcić, stając się, jak to ujmowała Rajkowska, „życiodajnym początkiem” 16. Te przestrzenie ogniskują się wokół centralnego punktu napięcia, jakim są połączone –

rozdzielające się matka i córka. Powstający obraz ma być mocny, zdolny do działania. „Tego rodzaju magia działa” [17](#) – zapewnia Rajkowska w *Liście do Róży*. Co się jednak dzieje, gdy na podobną „totalną” widzialność wystawiamy wyobrażone spojrzenia miasta i wzrok widza, wreszcie auto-spojrzenie Rajkowskiej – obiekty skądinąd kulturowo tak niepewne i kruche, a zarazem potężne jako symbole, jak ciężarna kobieta i rodzące się dziecko? Mierząc się z „demonami” z berlińskiej historii, Rajkowska musi zarazem zmierzyć się z mitologią macierzyństwa, wobec której, z konieczności, rozwija się *Urodzona w Berlinie*.

### **Matka-artystka. Przekleństwo wyzwolonych spojrzeń**

Dramatyczny wymiar *Urodzonej w Berlinie* polega na tym, że próba symbolicznego zespolenia sztuki i życia – cielesnego procesu, jakim jest poród, polityczno-prawnego problemu, jakim są narodziny w określonym miejscu (obywatelstwo, świadectwo urodzenia) i odczuwalnej zmiany postrzegania miasta („martwe pole” historycznie doświadczonego Berlina *versus* „życiodajny początek”, jakim ma być urodzenie dziecka) – miała w rekapitulacji Rajkowskiej druzgocąco negatywne zakończenie. Film kończy się napisem: „Dziewięć miesięcy po narodzinach u Róży zdiagnozowano neuroblastomę – nowotwór w obu oczach”. Podobne zdanie podsumowuje *List do Róży*.

Chorobę Róży zdiagnozowano podczas pobytu w Polsce, kiedy dziewczynka miała niespełna rok. Guzy w obu jej oczach były już wtedy mocno zaawansowane, jednak wcześniejsze badania w Berlinie nie wykryły ich, zaś po diagnozie, jak mówi Rajkowska, w stolicy Niemiec również bardzo trudno było uzyskać pomoc medyczną. Artystka wspomina ten okres jako straszny, nie tylko ze względu na



chorobę dziecka, ale i na walkę z biurokracją w Niemczech. Przywołuje także zachowanie lekarza córki, który głównie obawiał się pozwu o błąd w sztuce. Ostatecznie ta właśnie obojętność stała się się ostatnią impresją pobytu Joanny Rajkowskiej i jej rodziny w stolicy Niemiec, zaplanowanego na cały rok. „Dotrwaliśmy do końca, ale to był horror. Nikt nam nie pomógł. Pod tym względem Berlin nie stał się «życiodajnym początkiem», a miejscem, w którym niełatwo było uchronić życie Róży” 18 – opowiada artystka.

Jednak od samego początku projektu, jeszcze przed narodzinami córki, Rajkowska wkracza do miasta traktowanego jako przestrzeń ambiwalentna. „W Berlinie najbardziej dominujące jest coś, co pozostało w jego architekturze. Nawet jak się nic nie wie o tym mieście, to przytłacza nieznanym, nieporównywalnym z niczym innym ciężarem [...] Berlinowi i jego architekturze miałam do przeciwstawienia brzuch – niedoskonałe, ciężarne ciało, któremu właśnie posypały się proporcje” 19 – stwierdza autorka *Urodzonej w Berlinie*. Bez względu na to, czy Berlin rzeczywiście przytłacza, odbiorca filmu wystawiony zostaje na oddziaływanie kontrastu, jaki w stosunku do miejskiego pejzażu stanowi ciało artystki wychodzącej na dach wieżowca i przechadzającej się po nim, spoglądającej z góry na panoramę stolicy Niemiec. Jest piękny, słoneczny dzień, roześmiana Rajkowska wydaje się rozluźniona, jednak delikatność i kruchość jej nagiego ciała wobec dużych wysokości i ostrych krawędzi miejskiej architektury wywołuje wrażenie zagrożenia.

To zagrożenie jest jeszcze bardziej oczywiste w scenach nakręconych na basenie olimpijskim z 1936 roku. Tym razem dzień jest szary, deszczowy. Rajkowska, w kostiumie kąpielowym, wspina się na wieżę, z której skakali zawodnicy uwiecznieni w filmie

*Olimpiada (Olympia)* Leni Riefenstahl z 1938 roku; jej sylwetka, z okrągłym, sterczącym brzuchem, wydaje się niezwykle bezbronna na tle potężnych budowli. Pomysł, że mogłaby skoczyć z wysokiej na dwadzieścia metrów wieży do wody, budzi prawdziwy lęk. O tym, że ta obawa jest uzasadniona, dowiadujemy się z odnośnego fragmentu *Róży w Berlinie. Pamiętnika*: „Wiało strasznie, spychało mnie w kierunku wody. Miałam gęsią skórę, czułam, jak nogi robią mi się niebieskie i piekielnie się bałam, że w końcu zepchnie mnie w wodę i rozbije sobie brzuch. [...] Wycofałam się tyłem” 20 – pisze Rajkowska. Wreszcie ten sam, osobliwie groźny – czy raczej zagrażający – obraz Berlina uwidacznia się już po narodzinach Róży, kiedy dziewczynka zostaje zanesiona na ten sam dach, na którym wcześniej sfilmowano Rajkowską. Ponownie delikatne ciało nagiego, płaczącego niemowlęcia boleśnie kontrastuje z rozległą panoramą miasta.

Jednak najbardziej wyrazistym sposobem „narażania płodu na działanie nazistowskiej architektury” 21 – jak później mówiła autorka *Urodzonej w Berlinie* – jest pokazana w filmie i opisana w *Róży w Berlinie. Pamiętniku* scena projektowania na ciężarny brzuch Rajkowskiej obrazów Berlina. Artystka pisała: „Uczyliśmy jej historii tego miejsca, najbardziej traumatycznych jego fragmentów. Po moich piersiach i brzuchu przesuwaly się zdjęcia więzienia Stasi, Trümmerberg Teufelsberg i lotniska Tempelhof. Wielkie przestrzenie, nieludzka architektura, splątane drzewa, niezakorzenione korzenie. [...] Berlin płynął, wyginał po linii wypukłości brzucha, sutków, zagięć. Obraz wsiąkał w moje wody płodowe, które Niemcy nazywają Fruchtwasser. Płód jest wrażliwy na światło. Może jest wrażliwy na

obraz. Może podczas formowania paznokci Róża przejmie wraz z obrazami podskórnymi, tkankowo, mięso tego miasta” 22.



*Urodzona w Berlinie*

© Joanna Rajkowska

Wobec tego wyrazistego opisu, umieszczona dalej informacja o nowotworze w oczach Róży brzmi jak potwierdzenie symbolicznej klątwy, która zaczyna oddziaływać na poziomie rzeczywistym, cielesnym. W mitologizowanym, podatnym na niebezpieczeństwa okresie życia płodowego córka Rajkowskiej zostaje wystawiona na działanie wyzwolonych, niekontrolowanych sił – w tym wypadku obrazów – i one okazują się niebezpieczne. Można przywołać tu inną historię, w której z chorobą dziecka, zdiagnozowaną tuż po urodzeniu, zmagają się zaangażowani w praktyki artystyczne rodzice. Kilka miesięcy po narodzinach Róży, 16 grudnia 2011 roku w Warszawie

przyszedł na świat Leo, syn fotografki Magdy Hueckel i adepta reżyserii Tomasza Śliwińskiego. U chłopca zdiagnozowano chorobę o nazwie klątwa Ondyny: dotknięte nią osoby nie oddychają samodzielnie w czasie snu, zmagają się też z problemami związanymi z autonomicznym układem nerwowym. Hueckel i Śliwiński opowiedzieli o pierwszych miesiącach życia swojego syna w krótkometrażowym, kameralnym dokumencie *Nasza klątwa* (2013), wyprodukowanym przez Warszawską Szkołę Filmową, który w roku 2015 otrzymał nominację do Oscara.

W marcu 2014 w artykule Moniki Redzisz dla magazynu „Wysokie Obcasy” Magda Hueckel opowiadała o swojej ciąży i narodzinach Lea 23. Jej syn został poczęty w trakcie realizacji kolejnych projektów fotograficznych artystki, zaś w piątym miesiącu ciąży Hueckel podróżowała po Afryce, tropiąc miejscowe rytuały. Fotografka wspomina między innymi odwiedzinę u zuluskiego szamana. „Urodzisz syna. Będzie miał dużo szczęścia w życiu. Będzie kimś wyjątkowym” – miał powiedzieć szaman. „To było oczywiście miłe, ale nie zwróciłam na to większej uwagi. Gdyby Leo urodził się zdrowy, w ogóle bym o tym nie pamiętała” 24 – stwierdza Hueckel.

Jednak Leo nie rodzi się zdrowy, wielokrotnie ociera się o śmierć, a jego rodzice muszą stawić czoła perspektywie życia z nieuleczalnie chorym dzieckiem. We wspomnianym artykule matka Lea zastanawia się nad swoją ciążą: „Czym zawiniłam? Co zrobiłam źle? Czy to przez podróże do Afryki? Przez to, że latałam samolotem w ciąży? Nagle przypomniała mi się przepowiednia szamana i jego słowa o tym, że mój syn będzie kimś wyjątkowym, nabrały nowego, złowrogiego znaczenia. Czy on mógł wiedzieć? Czy mógł mieć na mnie jakiś

wpływ? Czy to spotkanie mogło być czymś złym? Wszystko zaczęło mi się układać w dziwną, niepokojącą całość. Leo ma klątwę Ondyny, Ondyna jest postacią z mitologii nordyckiej, skandynawskiej, a Leo został poczęty w Norwegii. w tym samym czasie realizowałam cykl *Rem* o złym śnie. A Leo podczas snu przestaje oddychać, i jedyną jego fazą, podczas której oddycha, jest podobno faza Rem. Takie niesamowite zapętlenia rzeczywistości, że aż mnie ciarki przeszły i ogarnął lęk. [...] Tak łatwo przypisać znaczenie wróżbie *post factum*, dopasować do niej rzeczywistość” 25. Joanna Rajkowska mówi natomiast w przywoływanym już przeze mnie wywiadzie: „Historia zamknęła się w straszny sposób. Zaczęliśmy zastanawiać się – irracjonalnie – czy cena tego projektu nie przerosła naszych wyobrażeń. Czy można w ogóle myśleć w taki sposób? Czy istnieje jakaś cena? To jest metapoziom, na który, prawdopodobnie, nie powinniśmy w ogóle wchodzić” 26.

W podobnych wypowiedziach zostają uruchomione najrozmaitsze lęki związane z macierzyństwem. O tym, że jest ono nierozzerwalne z poczuciem winy, pisała już Elisabeth Badinter, odwołując się do odpowiedzialności przypisanej matkom przez Jana Jakuba Rousseau 27. Jeszcze bardziej oczywiste jest to dla Simone de Beauvoir, dla której psychika matki jednoznacznie zagraża płodowi, a potem urodzonemu dziecku 28. Idealna ciąża zakładałaby idealną harmonię i spokój, sytuację doskonałego spokoju i stabilności. Dokonane przez Rajkowską uwolnienie wyobraźni jest w perspektywie kulturowych wizerunków macierzyństwa problematyczne. Wyraziście pisze o tym Barbara Creed, w klasycznej już książce poświęconej „potwornej kobiecości”, przywołująca „długą tradycję” wiary

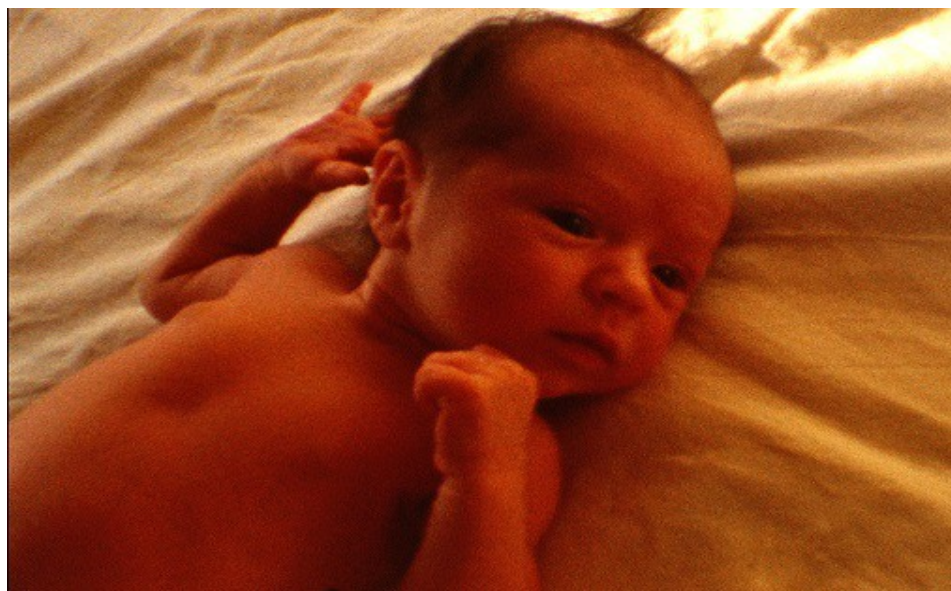
w oddziaływanie matczynego pożądanego i matczynej wyobraźni na fizyczność płodu 29. To, co kobieta widziała, to, czego pragnęła, uzewnętrznia się w ciele dziecka pod postacią zmian i odstępstw od normy 30. Anna Golus w pracy poświęconej ciąży w kulturze polskiej, współczesne pojawianie się tego typu wierzeń tłumaczy tym, że również teraz „ciąża uważana jest za stan wyjątkowy i, mimo wzrostu poziomu wiedzy, nie do końca zrozumiały” 31. Warto tu jednak zwrócić uwagę, że współczesna kultura właśnie w mitologii rodzicielstwa i dzieciństwa próbuje uratować wiarę w nieśmiertelność, celowość życia, nienegocjowalne wartości. Za porażkę czy zagrożenie w tej sferze winą ponownie obarcza się kobietę. Choć zarówno Rajkowska, jak i Hueckel wyraźnie stwierdzają w swoich wypowiedziach, że ich lęki nie mają racjonalnego uzasadnienia, już samo mówienie o nich wydaje się przełamaniem tabu: wskazaniem na cenę, jaką płać kobiety-artystki za przeniesienie na grunt sztuki także i tego wymiaru życia, jakim jest macierzyństwo.

Nawet bowiem współczesne poradnictwo dla kobiet w ciąży, również to płynące, wydawałoby się, ze stawiających na racjonalizm źródeł (poradniki pisane przez lekarzy, porady położnych), bardzo chętnie podkreśla wpływ doświadczeń kobiety na dobrostan płodu, a zatem – przyszłego dziecka. Jeśli nawet u źródeł rady te mają na celu zwrócenie uwagi kobiety na jej własne samopoczucie, ostatecznie ją obarczają pełną odpowiedzialnością za losy dziecka, ratując zarazem, do pewnego stopnia, nadwątlone medykacją i nieprzenikliwością naukowego dyskursu wokół ciała, życia i śmierci poczucie sprawczości.

W tym kontekście bardzo ciekawe wydają się w przytoczonych wypowiedziach artystek sposoby, na jakie Magda Hueckel i Joanna Rajkowska radzą sobie z narzucającym się poczuciem winy. Hueckel opisuje ulgę, jaka towarzyszyła dobitnemu powiedzeniu samej sobie, że jej niepokojące spotkanie z szamanem nie mogło mieć wpływu na stan dziecka: „Mutacje genów następują zaraz po zapłodnieniu, więc wtedy w Afryce Leo już był gotowy, ukształtowany” [32](#) – stwierdza fotografka. Rajkowska również konfrontuje zakorzenione wierzenia ze stanem naukowej wiedzy: „Racjonalnie – Róża ma uszkodzony trzynasty gen i konsekwencją tego jest nowotwór oczu. Statystycznie w Polsce jest coraz więcej zachorowań na raka wśród dzieci” [33](#) – mówi. O ile jednak Hueckel pragnie przezwyciężyć złe asocjacje i „odzyskać” utraconą (także z powodu poczucia winy) „swoją Afrykę”, o tyle proces opisywany przez Rajkowską zmierza, jak się wydaje, w innym kierunku.

„Łatwiej jest powiedzieć sobie: «to moja wina» niż przyznać się do wyboru ślepego losu, do stuprocentowego przypadku, pecha po prostu. Przede wszystkim chciałam odnaleźć przyczynę. Obejrzeć moją winę pod światło” [34](#) – mówi pragnąca wszechodpowiedzialności artystka. Obwinianiu siebie towarzyszy szukanie winy w mieście, w którym urodziła się Róża. Na pytanie, czy Berlin „udało się odczarować”, Rajkowska odpowiada zdecydowanie: „Nie udało się. Może na poziomach mikrohistorii coś się wydarzyło, ale choroba Róży postawiła te wszystkie doświadczenia pod znakiem zapytania” [35](#). Tym samym autorka *Urodzonej w Berlinie* pokazuje pragnienie zmierzenia się z totalnym projektem macierzyństwa i totalnym projektem sztuki jednocześnie. Wkraczając do Berlina i czyniąc miasto

swoim „filmem” (według omówionego wcześniej rozumienia tego pojęcia przez artystkę) Rajkowska tworzy i uruchamia nowe obrazy.



*Urodzona w Berlinie*  
© Joanna Rajkowska

Na tym poziomie interpretacji, na którym projekt jawi się jako „nieudany” (magię jako nie dość mocną) choroba dziecka stanowi konsekwencję nieudanego spojrzenia, przegranej obrazów. Jednak z drugiej strony, choroba oznacza kolejny kryzys, który udaje się przezwyciężyć, przeżyć świadomie i w pełni – i w tym sensie artystka szamanka, odważnie spoglądająca w twarz demonom, i jej córka, wychodzą z ekstremalnej próby zwycięsko.

### **Między wnętrzem a zewnątrz**

Stając się przytłaczającą scenografią macierzyńskiego spektaklu, Berlin Joanny Rajkowskiej jest też obszarem szczególnej mediacji



między wnętrzem a zewnątrz, bardzo charakterystycznej dla wielu współczesnych i historycznych wyobrażeń ciąży. Oto piętnastowieczna rzeźba z bawarskiego Bogenberg przedstawia ciężarną Marię, której otwarte łono przypomina małą, architektoniczną wnękę 36. Jej wnętrze okolone jest wieńcem promieni, a w jego centrum stoi figurka Chrystusa: typowe dla sztuki średniowiecznej „dorosłe” niemowlę, mniejsze i pulchniejsze od dorosłego mężczyzny, ale swobodnie upozowane w kontrapoście, z rączkami złożonymi na piersiach. Rzeźba ukazuje nie tylko sposób, w jaki średniowiecze postrzegało płód czy dziecko, ujmuje ona również kobietę ciężarną jako otwierającą się przestrzeń, obdarzoną pewnym „kosmicznym” nadmiarem. Kilka stuleci później, w latach czterdziestych XX wieku, Simone de Beauvoir pisała: „[...] Cięża to przede wszystkim dramat rozgrywający się we wnętrzu kobiety. [...] Płód zawiera w sobie całą przyszłość i matka, dźwigając go, czuje się niezmiernie jak wszechświat; ale właśnie to bogactwo ją unicestwia, właśnie z tego powodu ma wrażenie, że jest niczym” 37. Wreszcie, w artykule Rosalind Pollack Petchesky poświęconym przede wszystkim ultrasonografii prenatalnej, czytamy: „W ten sposób położnicze technologie wizualizacji i elektronicznych (chirurgicznych) interwencji zaburzają tradycyjnie rozumianą definicję «wnętrza» i «zewnątrza» kobiecego ciała oraz ciąży jako doświadczenia wewnętrznego” 38. Z tych opisów i obrazów wynika po pierwsze, że w centrum ciała ciężarnej kobiety pojawia się obszar gęsty od znaczeń i o wiele „większy” niż to, co można zobaczyć z zewnątrz; po drugie, że zwłaszcza w kontekście obrazów i wizualizacji (rzeźbiarskich lub elektronicznych), granice między wnętrzem a zewnątrz ulegają

zatarciu, a ciało kobiety otwiera się, co w opisie Petchesky rozumiane jest jako nieuprawnione wniknięcie w to, co powinno pozostać intymne i zakryte.

Rajkowska wychwytuje tę prawidłowość i przepracowuje w ramach swojego projektu. „Kobieta w ciąży cały czas jest obnażona. Przypomina niedopiętą walizkę albo wieloryba” <sup>39</sup> – żartuje w rozmowie z Aurelią Nowak. Jednak opis wizji doznanej w jednej z berlińskich restauracji, zamieszczony w *Róży w Berlinie. Pamiętniku*, ujmuje to zjawisko w sposób o wiele bardziej złożony, przybierający formę rozbudowanej gry spojrzeń, swobodnie przenikających czas i fizyczne bariery: „I nagle teleportowało mnie. Wyrzuciło mnie z wielką siłą na zewnątrz mnie samej, choć fizycznie nie ruszyłam się ani o milimetr. Siedziałam na tym samym krześle, przy tym samym stole. Popołudniowe światło sączyło się przez nitki bambusów na oknach. Byłam Różą. [...] Był rok 2031. Miała 20 lat. Nie mogłam jej zobaczyć, bo byłam w niej, w środku, mocno obecna, niema, bezsilna, ale obecna. Widziałam od środka zarys jej ramion, kosmyki niezbyt gęstych włosów spadających na ramiona. Ciemny blond. Była zmartwiona czymś, czekała na kogoś. z całą siłą człowieka, który walczy z depresją przeżywała to popołudnie, to nieszczęsne niemieckie popołudniowe światło, tę ulicę – Marienburgerstrasse. Była tu u siebie, choć nie mieszkała w Niemczech” <sup>40</sup>. W przywołanej narracji następuje zmiana punktów widzenia: to Rajkowska „spogląda” z wnętrza ciała własnej córki na świat odległy o dwadzieścia lat, lecz wciąż związany z miastem, w którym realizowany jest projekt. To wizja pozytywna i negatywna zarazem: łono staje się źródłem nowego życia (dorosłej, samodzielnej, fizycznie odrębnej i mającej własne życie

kobiety – młodej Róży), ale także symbolizuje śmierć matki: „Łzy płynęły potokiem. Głos się trząsał. [...] Dlaczego łzy? Dlaczego tak bardzo mnie to przeraziło... Nie było nas tam, ani Andrew, ani mnie. Nie wiem czy jeszcze żyliśmy. Zdałam sobie sprawę, że ten moment tuż przed porodem Róży już nigdy nie wróci, że życie się kończy, że w jakimś sensie zaraz się skończy” 41.

W historii kultury łono bywa często tematyzowane jako łącznik między historią a przyszłością („Łono i przodek to to samo”, mówi jedna z bohaterek *Daughters of the Dust* Julie Dash, filmu z 1991 roku, wykorzystującego mitologię afroamerykańską). Podobnie dzieje się też w projekcie Rajkowskiej, która będąc w ciąży, jednocześnie poszukuje swojej zmarłej matki i pragnie, by w jakiś sposób towarzyszyła Róży, była przy niej w chwili narodzin i w dalszym życiu. Jednak wizja z restauracji ilustruje nie tyle nadzieję, co obawę. Pisała o tym Luce Irigaray: „Ale my nie poruszamy się razem. Gdy jedno z nas przychodzi na świat, drugie schodzi do podziemia. Gdy jedno niesie życie, drugie umiera” 42. U Irigaray chodzi przede wszystkim o śmierć symboliczną, której doświadcza kobieta stając się matką, rezygnując z siebie. Jednak transgresja jest oczywiście głębsza. U Rajkowskiej łono staje się oknem, przez które można spojrzeć na świat „bez nas”: skondensowaną przyszłość, ze wszystkimi jej wariantami. Ciężarna kobieta to „zapętlenie” czasu, historii i przyszłości, a niezwykle silne przeczucie śmierci stanowi składową tego doświadczenia.

Kulminacyjnym momentem wyznaczającym przejście między wnętrzem a zewnątrz jest oczywiście poród, ukazany w filmie Rajkowskiej, jak już pisałam, frontalnie, przez obiektyw kamery

ustawionej na wprost krocza leżącej kobiety. Zabieg nacięcia krocza z początku nie przynosi rezultatu; oglądamy kolejne próby, nim wreszcie dziecko – bezwładne i nieruchome, podobnie jak wydająca je na świat kobieta – znajdzie się na świecie. Choć film nie pokazuje cesarskiego cięcia, lecz poród „drogami natury”, odbiorca może odnieść wrażenie, że Róża zostaje „wycięta” z ciała matki. Temu brutalnemu obrazowi dobrze odpowiada opis słowny z *Róży w Berlinie. Pamiętnika*: „To, co wydarzyło się podczas porodu nie nadaje się do opisu w języku. [...] Nie piszę tu o cudzie dawania życia, czy też raczej wydobywania go na światło dzienne. Piszę o traumie, o lęku, o bólu, o krzywdzie. a przecież nie jest to krzywda, ani niezasłużony ból. Jest to po prostu ból poza wszelkimi wyobrażeniami. Poza wszelkim wyobrażalnym progiem przeżywania. Ból, który katuje. Ból będący katastrofą. Nie jest prawdą, że się o nim zapomina. Być może jest tak, że trzeba się otrzeć o granice śmiertelności, żeby wydać na świat życie. Nie wiem. Wiem, że jestem temu głęboko przeciwna. Gdzieś w głębi serca zanegowałam to doświadczenie i nie jestem w stanie do tej pory się na nie zgodzić. Łzy mi leczą, kiedy o tym piszę” 43.

Ta rekapitulacja dewastującego, niemożliwego do przepracowania bólu nie jest jedynym opisem fizycznego cierpienia w *Urodzonej w Berlinie*. W końcowej fazie ciąży Rajkowska cierpi z powodu rozmaitych innych bolesnych dolegliwości, przeżywając „gorsze” i „lepsze” dni. Ponadto, w zamieszczonym w *Róży w Berlinie. Pamiętniku* opisie badania w szpitalu artystka mówi o swoim bólu w czasie tego badania i o krzyku protestu, skwitowanego przez położną stwierdzeniem: „Chodzi mi o to, żeby cię bolało”.

„Zaimponowała mi” – notuje Rajkowska 44. Autorka *Dotleniacza* nie mówi odbiorcom *Urodzonej w Berlinie*, dlaczego nie zdecydowała się na znieczulenie podczas porodu – dlaczego nie uczyniła tego, rodząc w „zachodnim” szpitalu, który w Polsce może kojarzyć się ze szczególnie humanitarnym traktowaniem pacjentek i tendencją raczej do łagodzenia bólu niż do jego eskalowania. Taki wybór musi rodzić pytania o przyczyny: być może należałoby uznać, że Rajkowska wybiera ogromnie konserwatywną wizję kobiecego losu, przyjmując ją w szczególnym geście samoumartwienia.

Co więcej, z wielokrotnie już przeze mnie przywoływanego wywiadu z Rajkowską przeprowadzonego przez Aurelię Nowak można wyczytać, że macierzyństwo artystki, w pełni przez nią akceptowane, zarazem nie podlega negocjacom. „[...] Nigdy nie chciałam mieć dzieci. Jednak gdy się przytrafiają, to się po prostu przytrafiają. Zawsze jeszcze można usunąć ciążę. Dla mnie jednak byłoby to niemożliwe. Nie przeżyłabym aborcji bez zasadniczej destrukcji tożsamości” 45. Rajkowska pomija w ten sposób świadomy akt akceptacji ciąży i własnej roli jako matki, który zastąpiony zostaje przez pojmowanie macierzyństwa jako czegoś, co „się przytrafia” i co autorka *Urodzonej w Berlinie* przyjmuje bezdyskusyjnie.

Zarazem jednak ów wymiar „bezwartunkowej akceptacji” cierpienia związanego z macierzyństwem – cierpienia, które przychodzi z zewnątrz, jak „przytrafiająca się” ciąża, badająca w niedelikatny sposób położną czy wywołujący niezgodę porodowy „ból będący katastrofą” – ma także inne, ważne na gruncie projektu Rajkowskiej uzasadnienie. W cytowanej już rozmowie z Arturem Żmijewskim, poprzedzającej berlińską realizację, Rajkowska porównuje swoją rolę

w społeczności, w ramach której realizuje działania artystyczne, do roli szamana w społeczeństwach pierwotnych. w rozmowie z Agnieszką Daukszą podtrzymuje taką wizję, choć Dauksza prowokuje, stwierdzając, że określenie to „wydaje się jakoś szemrane, wręcz pretensjonalne”. Rajkowska odpowiada: „Nieraz dostałam po łapach za to porównanie. Szamaństwo – co to niby ma znaczyć?! Sama nie wiem. Jednak nie cofam tego zdania, choć nie umiem go do końca obronić. [...] Moje projekty nie są konsekwencją badań, nie zakładają rezultatu działań, nawet najbardziej ryzykownego. To są otwarte eksperymenty. w moim szamaństwie posługuję się materia (również ciała), obserwuję substancje, które się jakoś zachowują. [...] Stwarzam sytuacje, a potem obserwuję procesy mnożących się relacji, których wynik jest nieprzewidywalny. Jednocześnie używam siebie, własnego ciała jako swego rodzaju filtra, urządzenia, którego odpowiedzi traktuję poważnie i które staram się uwspólnić” 46.

Praca szamana, co artystka podkreśla, zakłada przede wszystkim zaangażowanie cielesne: często poprzez doświadczenie fizycznego bólu i skrajnego wyczerpania jest on w stanie dostąpić wizji, która pozwoli mu następnie nawiązać skuteczną więź ze społecznością. Być może więc próba odczucia i przepracowania bólu – także bólu skrajnego i nieakceptowanego – jest w *Urodzonej w Berlinie* takim właśnie działaniem: nie tyle przyjęciem „kobiecego losu” (często problematyzowanego w kontekście kary, jaką miałyby być dla kobiet fizycznie bolesne macierzyństwo, bądź niesprawiedliwości, jaka dotyka je w patriarchalnej rzeczywistości) i refleksją nad nim, co akceptacją własnej, szamańskiej pozycji, która naraża podmiot na

skrajne cierpienie, ale też pozwala zmierzyć się z największymi, wydawałoby się przekraczającymi siły jednostki, wyzwaniem.

W projekcie Rajkowskiej takim wyzwaniem jest niewątpliwie Berlin. Pisałam już o jego groźnym obrazie, wyłaniającym się z filmu i ze słownej narracji w *Urodzonej w Berlinie*. Pewną przeciwwagą dla takiego ujęcia przestrzeni miejskiej i umieszczonego w niej ciała artystki oraz jej córki jest szczególnie, „podziemny” lub „podwodny” obraz Berlina, także obecny w filmie i w *Róży w Berlinie. Pamiętniku*. Ciężarna Rajkowska zanurza się w wodzie bagnistej, leśnej sadzawki, wchodzi do basenu, pływa. Przypomina to wchodzenie do łona, tym bardziej, że wspomniana już przeze mnie, ograniczona ścieżka dźwiękowa do filmu zawiera szczególne, „podwodne” odgłosy, przypominające dźwięki słyszane podczas badań kardiologicznych i ultrasonograficznych, pokazanych zresztą bezpośrednio po scenach wodnych. Ponownie artystka przyjmuje rolę własnej córki: będąc „na zewnątrz”, zarazem schodzi „do wnętrza”. Jeszcze innym, szczególnym zejściem „pod ziemię” jest pokazana pod koniec filmu scena pikniku na trawiastej przestrzeni przed Reichstagem: pod murawą zakopane zostaje łóżysko Rajkowskiej (na zdjęciach w *Liście do Róży* zobaczyć można, że wyrosła w tym miejscu gęsta, ciemnozielona trawa, wyraźnie odmienna od tej dookoła).



*Urodzona w Berlinie*  
© Joanna Rajkowska

Ten podziemny, chtoniczny Berlin to własne odkrycie Rajkowskiej, przedstawione nie tylko w działaniach związanych z *Urodzoną w Berlinie*, lecz także w utopijnym, niezrealizowanym projekcie *Miasto-Bagno* 47. Artystka proponuje w nim utworzenie, w miejscu wyburzonego Pałacu Republiki we wschodnim centrum miasta, bagiennego obszaru, nawiązującego zarówno do podmokłego terenu, w którym powstała stolica Niemiec (miałoby to być także widoczne w możliwym słowiańskim rdzeniu „berl” lub „birl” – bagno – w nazwie miasta) 48, jak i do koncepcji odnowy przez zaczęcie od początku, cofnięcie się do pierwotnego, płodnego i życiodajnego momentu, sprzed wszelkiego zła. Jak pisze izraelska badaczka Orna Donath, kulturowo „macierzyństwo jest strukturyzowane jak obietnica” 49. W opisie Donath chodzi o obietnicę „nowego początku” dla planującej macierzyństwo kobiety, które pomoże „usunąć z kart jej historii zaniedbanie, ubóstwo, rasizm, szyderstwo, osamotnienie i przemoc” 50. Rajkowska w swoim projekcie dokonuje przeniesienia tej



indywidualnej i czysto biograficznej perspektywy na sytuację historyczną i zbiorową. Róża, jako „nowy początek”, ma odczarować „straszne miasto”, jakim jest Berlin. z drugiej strony, perspektywa osobistej historii jest tu również obecna. Próbując dokonać przemiany Berlina, Rajkowska czerpie także z historii własnej rodziny – wejście w bagno to powtórzenie gestu, który w czasie wojny wykonali jej ojciec i babka, uciekający z transportu do Auschwitz 51. To, co przerażające i zagrażające, ma się przekształcić w coś bezpiecznego i życiodajnego; rozumienie, odczuwanie, w jakimś sensie sama materia świata zewnętrznego zależą od spojrzenia z wewnątrz, od strony podmiotu.

W towarzyszących *Urodzonej w Berlinie* wywiadach i komentarzach Joanna Rajkowska podkreślała, że berliński projekt był dla niej przede wszystkim historią 52, opowieścią o rodzeniu i o narodzinach, w mieście obciążonym pamięcią, a zarazem możliwym do odkrycia i niejako wymyślenia na nowo. Dramatyczne podsumowanie, jakie dopisała do tej opowieści sama Rajkowska, umieszczając informacje o chorobie córki w filmie i w *Liście do Róży*, pozwalają łatwo zaakceptować opinię samej artystki, że projekt „przepracowania” Berlina zakończył się porażką 53. Przecież jednak stykając się z obrazami z *Urodzonej w Berlinie* odbiorca może zobaczyć coś innego. Berlin jest tu zarazem groźny i przyjazny – tak jak ciąża i macierzyństwo są w projekcie Rajkowskiej zarazem przerażające i wspinałe. Ciężarna artystka tworzy własny autoportret, przełamując konwencję, o której pisało tak wiele badaczek analizujących ciążowe obrazy: konwencję każącą kobiecie stawać się niewidzialną, a płodowi ulegać fetysyzacji 54. W *Urodzonej w Berlinie* ciężarna kobieta,

matka, artystka, jest fizycznie obecna, jako podmiot wypowiedzi. Jeśli czuje, że znika, to fakt znikania poddaje natychmiastowej refleksji, ukazując związany z tym procesem niepokój. Jednocześnie, nieustannie „otwiera” własne ciało – w scenie porodu niezwykle brutalnie – by umożliwić przyjście na świat Róży, nowego podmiotu, nowego życia.

„[Ciała] mogą tworzyć życie. To szalone. i rzadko poddające się pełnej kontroli. Bo, ostatecznie, co my wiemy o ciałach? Nie wiemy nawet, czy są w pełni nasze. Jasne, żyjemy w nich. Ale żyjemy również w budynkach” <sup>55</sup> – pisał we wstępie do katalogu poświęconego berlińskiemu projektowi Joanny Rajkowskiej Jan Verwoert. Rajkowska w *Urodzonej w Berlinie* pokazuje ciężarną kobietę w ciele, płód w ciele, ciało w mieście, a proces tego pokazywania zestawia z wykonywanym na bieżąco autorefleksywnym opisem. w ten sposób konfrontuje odbiorcę z samą materią życia, dotykając spraw najbardziej stabuizowanych, najbardziej niebezpiecznych. Nawiązując do bogatej historii macierzyńskich obrazów, dokonuje ich osobistego przepracowania, tworząc figurę matki-artystki, nieustannie świadomej trudnej relacji między życiem a sztuką. Dla odbiorcy fascynująca jest jej gotowość do mierzenia się z tym, co ekstremalne – gotowość iście szamańska, umożliwiająca zapętlenie czasu i przestrzeni i spojrzenie na to, czego zwykle staramy się unikać wzrokiem.

<sup>1</sup> J. Rajkowska, *Urodzona w Berlinie*, wstęp artystki na stronie: <http://www.rajkowska.com/pl/filmy/284> (dostęp: 13.11.2017).

2 Tamże.

3 Sama Rajkowska mówiła o nim: „Tak, on łączy wiele projektów. Jest w nim Basia, Wąwóz, Socgwiazda, Minaret, Spacer, czy moja obsesja miastem, architekturą i jej relacją z pamięcią i ciałem”. Por. *Zostało we mnie martwe pole. Joanna Rajkowska rozmawia z Aurelią Nowak*, „Magazyn Sztuki” 2012, nr 3, strona artystki: <http://www.rajkowska.com/pl/teksty/276> (dostęp: 7.11.2017).

4 A. Dauksza, *Laboratorium artystyczne: realizm afektywny. Praktyki Joanny Rajkowskiej*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 374.

5 Tamże, s. 374–375. Wypowiedź Żmijewskiego pochodzi z rozmowy *Sztuka publicznej możliwości: z Joanną Rajkowską rozmawia Artur Żmijewski*, [w:] *Rajkowska. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s. 241.

6 Por. O. Grau, *Into the Belly of the Image. Historical Aspects of Virtual Reality*, „Leonardo” 1999, nr 32, s. 369.

7 Por. np. J. Rajkowska, A. Dauksza, *Materia to podstawa. Relacje, reakcje i eksperymenty*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 422–423. Rajkowska mówi: „Zgodnie z tym myśleniem to nie my mamy władzę nad obrazem i nie my odczytujemy jego sens, ale to on nas pochłania, rządzi nami, steruje naszymi emocjami i myślami”.

8 Zob. *Zostało we mnie martwe pole...*

9 Tamże.

10 *Sztuka publicznej możliwości...*, s. 255.

11 Tamże.

12 Por. M. Szewczyk, *Momenty kryzysu. Stan Brakhage i Marjorie Keller o doświadczeniu porodu*, „Artmix. Sztuka, feminizm, kultura

wizualna” 2011, nr 25, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/artmix/19921> (dostęp: 8.12.2017).

13 Zob. J. Brakhage, *The Birth Film* [w:] P.A. Sitney, *Film Culture Reader*, Cooper Square Press, New York 2000.

14 *Sztuka publicznej możliwości...*, s. 253.

15 *Zostało we mnie martwe pole...*

16 J. Rajkowska, *Urodzona w Berlinie...*

17 J. Rajkowska, *List do Róży*, collage, <http://www.rajkowska.com/pl/wystawy/328> (dostęp: 8.12.2017).

18 *Zostało we mnie martwe pole...*

19 Tamże.

20 J. Rajkowska, *Róża w Berlinie. Pamiętnik...*,

<http://www.rajkowska.com.pl/filmy/284> (dostęp: 8.12.2017).

21 *Zostało we mnie martwe pole...*

22 *Róża w Berlinie. Pamiętnik...*

23 Zob. M. Redzisz, *Kłątwa Ondyny*, „Wysokie Obcasy” 22.03.2014, [http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,15656535,Klatwa\\_Ondyny.html](http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,15656535,Klatwa_Ondyny.html) (dostęp: 8.12.2017).

24 Tamże.

25 Tamże.

26 *Zostało we mnie martwe pole...*

27 Zob. E. Badinter, *Historia miłości macierzyńskiej*, przeł. K. Choiński, Oficyna Wydawnicza Volumen Liga Republikańska, Warszawa 1998, s. 169.

28 Zob. S. de Beauvoir, *Druga płeć*, przeł. G. Mycielska, M. Leśniewska, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2014, s. 566–612.

29 Zob. B. Creed, *The Monstrous-Feminine. Film, feminism, psychoanalysis*, Routledge, London–New York 1994, s. 45–46.

30 Tamże.

31 A. Golus, *Już bez tabu? Ciąża w polskiej kulturze*, wydawnictwo internetowe ebookowo, 2010, s. 7.

32 M. Redzisz, *Klątwa Ondyny...*

33 *Zostało we mnie martwe pole...*

34 Tamże.

35 Tamże.

36 Osiemnastowieczną malarską reprodukcję rzeźby można obejrzeć na stronie projektu *Making Visible Embryos Uniwersytetu w Cambridge*, <http://www.sites.hps.cam.ac.uk/visibleembryos/s1.html> (dostęp: 8.12.2017).

37 S. de Beauvoir, *Druga płeć...*, s. 580–581.

38 R. Pollack Petchesky, *Fetal Images. The Power of Visual Culture in the Politics of Reproduction*, [w:] *The Gender / Sexuality Reader. Culture, History, Political Economy*, red. R.N. Lancaster, M. di Leonardo, Routledge, New York 1997, s. 139.

39 *Zostało we mnie martwe pole...*

40 J. Rajkowska, *Róża w Berlinie. Pamiętnik...*

41 Tamże.

42 Cyt. za: O. Donath, *Żałując macierzyństwa*, przeł. E. Filipow, Wydawnictwo KobiECE, Białystok 2017 s. 146–147.

43 J. Rajkowska, *Róża w Berlinie. Pamiętnik...*

44 Tamże.

45 *Zostało we mnie martwe pole...*

46 J. Rajkowska, A. Dauksza, *Materia to podstawa...*, s. 424.

47 J. Rajkowska, *Miasto-Bagno*

<http://www.rajkowska.com/pl/unrealized/272> (dostęp: 8.12.2017).

48 Tamże.

49 O. Donath, *Żałując macierzyństwa...*, s. 49.

50 Tamże, s. 36.

51 Zob. *Zostało we mnie martwe pole...*

52 Tamże.

53 O tym, że doświadczenie „negatywne” – porażki, nieskuteczności, swoistej odmowy sukcesu – jest dla twórczości Rajkowskiej istotne – jeśli nie podstawowe – pisze Joanna Jopek w artykule *Niby, żeby, (...). Joanna Rajkowska i performanse zniknąć*, [w:] tejże, *Wolałabym nie*, red. J. Stasiowska, Księgarnia Akademicka, Kraków 2015.

54 Por. m.in. R. Pollack Petchesky, *Fetal Images...*, M. Radkowska--Walkowicz, *Doświadczenie in vitro. Niepłodność i nowe technologie reprodukcyjne w perspektywie antropologicznej*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013.

55 J. Vorewoert, *Dedicated to the Polis*, tekst dostępny pod adresem: <http://www.rajkowska.com/en/teksty/270> (dostęp: 25.02.2018).

## **Abstracts**

**Jan P. Hudzik**

### **Visibility and Emancipation: a Dream Discourse on Media**

The paper deals with the discourse of film and photography conducted by Walter Benjamin and Siegfried Kracauer in the 1920s and 1930s. Their reflection on visibility occurs in a time of upheaval or twilight of the cultural formation based on a medium of writing and the related linear, word-based logical thinking. It is responsible for modern science and technology, but it is also accused of the destruction and distortion of the world. According to the German philosophers new media, such as film and photography, offer an opportunity for changing this situation – they are supposed to have both emancipatory and eschatological power, consisting of restoring original condition of things, the condition prior to their conceptual arrangements. It is a narrative in the field of “dream discourse”, which combines reflection on media with politics, social revolution and Hebrew messianism. The question is what such thinking is based on, why the authors have faith in a causative, synergistic effect which is to arise as the consequence of interaction of the qualities incommensurate with each other such as language texts, social events and technical pictures. The description of the immediate philosophical context of this problem, consisting of diagnoses of the twilight of the western culture as well as of the return to the *things-*

*themselves* projects, where the things were occluded and forgotten by their cultural pictures-representations, serve to solve this problem.

## **Przemysław Wiatr**

### **Vilém Flusser's Philosophy of the Technical Image**

Vilém Flusser (1920–1991) was one of the most important figures in the humanities in the second half of the 20th century, especially when we consider theory of culture oriented towards media theory and communicology. Unfortunately, in Poland he remains relatively unknown. On the other hand, readers and academicians all over the world seem to discover his thought anew (recent number of translations and monographs proves it). The aim of this article is derived from the conviction of the importance of Flusser's theory – it is to familiarize Polish readers with his thought, especially within the reflection on the technical image as a main culture-forming factor. First part of the article is devoted to essential facts of Flusser's biography. In the second part, the author reconstructs necessary definitions: he explains terms such as “technical image”, *apparatus* and “functionary”. The third and the final part deals with the cultural context which was and is, in Flusser's opinion, produced by technical images and the social practices related to it.

## **Janusz Bohdziewicz**

### **Transparency – on Electral Visions and Beyond (Pilot)**

The purpose of this essay is to provoke a change in the way of thinking about the visual in the electracy (post-orality and post-literacy) era. The article draws inspiration from visual studies and media theory



(Flusser, Hansen, Kluszczyński, Michera, Ulmer) and philosophy (Agamben, Nancy, Taylor, Saarinen). The author places considerations on contemporary visuality in the context of the earlier and dominant models of thinking which treat the images as views and representations (idols) or as symbols and signs (icons, spectacles). These models are not suitable for describing and analysing of visions circulating through the digital media. The article contains a brief and metaphorical list of novelties characteristic of the electral visions – these are portions of programmed energy, which are rather touchable than visual, more emotive than significant, virtual than representational. In conclusion, the author proposes a conceptual framework that may be useful in understanding the electral visions: ancient Greek notions of *kharis* and *daidalon* (as Michera wrote about them), speculation (as understood by Agamben and Flusser) and adoration (concept by Nancy).

**Joanna Sarbiewska**

**The Quantum “Eye on Fire”.**

**Towards the Apophatic Techno-ontology**

The author argues that one of the current challenges in the postindustrial “third culture” should be the re-reading (*relegere*) of the discourse of religion and the discourse of knowledge in a postsecular approach. The author, in relation to Derrida’s later reflections, states that the “media machine” may generate a new, mystical model of perception, that deconstructs the idolatry of metaphysics of presence: both the rational discourse of knowledge and the dogmatic discourse of religion. The author interprets audiovisual media technique as a phenomenological *epochè*. “The machine” that set in motion an

intuitive mode of ecstatic work signifies the movement of transgression of the subject-object duality and “immersion” in the unconditioned (pure) Being, which is the Other. On the basis of modern quantum physics, we can assume that the techno-ontology status is a natural extension of the trans-media space: the apophatic ontology of reality itself, which is opposite to a “hard presence”. It can be characterized by a wave structure: it cannot be defined as being or non-being, it is rather a kind of perpetual motion of “photons of light”. The video-installations of Bill Viola (*Martyrs* and *Fire Woman*) are the examples of proposed here technostrategy of vision transformation.

### **Marcin Składanek**

### **Generative Document – *Clouds* by James George and Jonathan Minard**

The aim of the article is the analysis of *Clouds* (2014) by James George and Jonathan Minard – an interactive documentary (*i-doc*), which gained the status of a representative testimony of trans-medial intersections and hybrid strategies characterizing contemporary, digital and non-fictional narratives. In the analyses undertaken here, the crucial reference category is the concept of a “generative document”, which was suggested by two directors, as one of the clues of recognizing the identity and meaning of their film. Indeed, this category seems to properly define – as a consequence of the intentional decisions of George and Minard – the way of mutual balancing and synergic correlation between the experimental search for new forms of expression and the original approach to the presented reality. What is more, the figure of the generative document indicates a number of aesthetic qualities and structural solutions that

have been transferred from the domain of algorithmic art/design giving *Clouds* unique formal characteristics. Finally, this category clearly manifests the primary purpose of the film, which is to construct a picture of contemporary creative coding practices – a complex, not obvious, mosaic portrait that emerges as a result of dynamic links within a relational database of short statements from over 40 renowned artists, designers, hackers and researchers. Detailed analyses of the generative strategies – revealed both in the visual and narrative layers – take data visualization as another reference point – a very important context for George and Minard’s project. Mapping techniques, methods of exploration and presentation of data collections not only correspond to the procedures of creative coding (through the use of an algorithmic generative process), but also shape current practices of the interactive documentary (due to the database organization).

## **Andrzej Gwóźdź**

### **Urban Designing – Video Mapping of Architecture**

The author analyses the practice of video mapping as a form of “augmented” cinema in the urban environment – between the pole of performance and the pole of design. In the analysis he refers to traditional orders of screening (magic lantern, cinema) and experiments with “the art of light” (Bauhaus). Then as well as today visuality seems to be the result of a trick which replaces a “deep” look with a superficial one.

Particular attention is paid to the pragmatics of the phenomenon, which is based on relating a place of projection with a mobile viewer/

/flâneur who haptically experiences urban screens. The author demonstrates an installation nature of similar screening practices (Peter Greenaway) leading to the fusion of architecture and designed images. While referring to designing Berlin by means of “good” light of video mapping he notes the cleansing nature of such practices in the city filled with the memory of “bad” light (the Second World War). As a result nowadays cinema triumphs as a transitive medium certifying a circulatory character of a light spectacle whose 120-year-old film history is only a short evidence of the continuity of the projection techno-culture.

## **Matylda Szewczyk**

### **The Dangers of Liberated Gazes.**

#### **Images of Motherhood in Joanna Rajkowska’s *Born in Berlin***

The author analyses Joanna Rajkowska’s art project *Born in Berlin* (2012), which consists of multimedia and multidimensional narration about the birth of the artist’s daughter, Rosa, in the German’s capital. The article reflects on the question of images of motherhood – both those present in Rajkowska’s project and those functioning within our culture – and the way the artist confronts images, with special attention being paid to the images of Berlin. The challenges faced by the artist, such as the story of her own pregnancy and labour and the life of her newly born child, are also discussed.

**Ewa Wójtowicz**

**Expanded – Condensed – Imploded.**

**Film Trailer as a New Meta-language in (Audio)Visual Arts**

The eponymous notions: expanded – condensed – imploded, describe changes in presentation and promotion of (audio)visual artworks, taking place when cinematic criteria (such as composing trailers) are applied to the artworld. The discussed examples are: trailer of a documentary about an artist (Gregory Crewdson), an “artworld trailer” (visual identification of Transmediale and TateShots), a trailer of a critical film project (Doug Fishbone, *Elmina*) and a subversive and performative Internet-bound trailer (Jennifer Lyn Morone™). An expanded (after G. Youngblood) form reaches beyond the framework of a singular art genre. Therefore an exhibition may be a trailer of a full-length movie (Norman Leto). The condensed form operates with intensified message, which leads to its implosion because of multi-modal form and a dispersed contents. As a result, the trailer may be considered as a new meta-language of (audio)visual arts, that contributes to creating an image of an artist or an art institution, as a brand, in the era of attention economy. The continuous reduction of form to the shortest time unit (David Antin) and a progressing acceleration of circulating contents (Paul Virilio) transforms the trailer into a singular frame, not even supposed to be played.

**Blanka Brzozowska**

**Among (Fictional?) Strangers.**

**Mobile Media in the Relational Urban Space**

Contemporary urban social phenomena are formed within physical space, architecture and “urban media territories”. It requires redefining the concept of “public” space which exceeds the physical dimension of the city. Hence the “public” is determined by a social activity in the hybrid space. In digitally mediated urban spaces social relations are being actively constructed in the process of participation taking place within complex spatio-temporal frames.

The aim of the article is to present some examples of using screens as “social interfaces” in the hybrid urban space. They not only change the nature of social communication in the urban space, but also transform it into a “relational space”, thus creating new forms of the urban social experience.

**Anna Nacher**

**The Blue Planet’s Paradoxical Images.**

**From *Blue Marble* to DSCOVER:EPIC**

The article elaborates on the transformation affecting the digital imagery production evolving along with the processes of saturating the physical space with various forms of data processing. Such procedures often are fully automated and carried out with minimal or no human intervention. One of the particularly significant examples in

this regard are sensor-based communication networks aimed at generating the digital images based on the data taken directly from the physical environment. The adequate way of understanding such imagery sees it as the phenomena bridging the heterogeneous ontological realms and the plural modes of existence. The article argues that to adequately render their nature, the significant re-examination of the theoretical apparatus is needed, as the one currently in use is still grounded in the description of traditional media forms (including the early network culture). The process in question is exemplified by the trajectory between the first photograph of the Earth taken from the Apollo 17 in 1977 and the variety of twitterbots automatically generating the visual streaming based on the current data available from the space probes and satellites.

**Anna Maj**

**On The Possibility of Biological and Post-Human Cinema.  
Between Ethology, Assistive Technologies and Cyberarts**

The paper deals with the new form of imagery and narration from the border of new media art and science (*assistive technologies*, ethology, primatology). It describes relatively new cultural practices of using tablets in communication with people with the spectrum of autism and in interspecies communication with primates. The consequences in the area of communication stemming from the ease of usage of such interfaces, communication competences formed in these processes and semiotic status of such images are presented in detail. These examples will be compared here with certain creative projects from the area of cyberarts (which are also scientific in character), leading to the conclusion that the art, especially images, but also the cinema, may be created not only by humans and for

humans, but also by other living organisms and for other living organisms, not necessarily conscious of the ongoing process. The projects presented here in details are: *Cinema for Primates*, *The Cell Camera*, *I'm Humanity*, and *Metabol A.I.*. The paradoxical status of the biological cinema, the post-human cinema or “the not-for-humans cinema” is analysed in relation to the broader anthropological and communication insight. We observe the consequences of such artistic and scientific activities for the understanding of the new imagery, the ubiquity of new visual technologies (postmedia) and the human condition.

**Michał Derda-Nowakowski**

### **The Economy of Attention in Media Ecosystem**

The paper describes certain problems of the economy of attention in the contemporary ecosystem of media in the context of networking based on the myth of liberal democracy. It compares the *ubicomp* paradigm with the problems of user experience, the issues of media agenda-setting and global possibilities of social engineering. This applies mainly to the manipulation of emotions which create the image of the world. The problems of user experience are presented also in the context of multitasking interface design. The attention of the user became one of the most important elements of the economic game, where participants are the owners of the interfaces and the content providers.



**Adam Andrysek**

**Cinema in the Virtual Reality, Virtual Reality in the Cinema.  
The Demonstration of the Cinestalgia or Mediaphilia?**

The objective of the article is the analysis of virtual reality in the context of two forms of audiovisual experience – cinestalgia and mediaphilia. The author defines title concepts, proving the symbiotic character of cinestalgia and mediaphilia through a detailed description of two interesting elements of the contemporary audiovisual landscape, i.e. cinema in the virtual reality and virtual reality in the cinema. The analysis of cinema in the virtual reality is taken up using the example of the Oculus Video application. The author examines digitally created spaces of the cinema lobby and virtual screening rooms. By juxtaposing them with “real” cinemas, he emphasizes differences and similarities between these spaces, including the level of reception experience. In the section devoted to virtual reality in the cinema, the author describes attempts to introduce the medium of virtual reality within the traditional cinema space and draws attention to the problems resulting from such activities. In this article two spaces of the IMAX VR Center are also analysed, being an example of the so called location-based VR. These spaces, created by IMAX, are one of the most distinct examples of symbiosis of cinestalgia and mediaphilia.

**Piotr Celiński**

**Touching and Being Touched: Tactility of the Screens, Images and Viewers**

The article is a media studies analysis that focuses on the concept of tactility and the tactile in relation to forms of media and imaginaries driving it within the switch from analogue to digital media environment. Starting with a map of possible theoretical frameworks conceptualizing main categories, by raising questions regarding cultural consequences, shapes and meaning of tactile actions and technologies, it concludes with analysis of possible consequences of tactility for contemporary media culture.

**Janusz Musiał**

**Archeology of New Media.**

**Problems and Methodology of Research (Intermedia Exhibition)**

The *Archeology of new media* is an example of multidimensional and multifactorial action designed for many media (the junction of photography, film screening, poetry, the world of cinema, theatrical performance and contemporary art). The narrative (its dramaturgy is organized by the poetic text layer) and the story have secondary importance here. They are only an excuse to show the various components of the undertaking. Large-format photographs illustrate individual chapters arranged in the gallery space, and the exhibition of each chapter is complemented by a film projection, accompanied by the voice of the narrator in the headphones, reading the poetry to individual chapters. Film sequences displayed in darkened gallery

halls integrate individual components (accompanied by a narrator) that determines the individual rhythm of watching and listening. One of the main goals of the project *Archeology of new media* is a research in the field of successive generations of media storage devices that have been created and used since the 19th century, through the 20th and in the first decade of 21st century. In this case we can talk about the archeology of the contemporary world or the archeology of the present. Part of the archeology of the new media deals with the impact of time and natural elements on particular media generations (photosensitive paper and negative, magnetic tape, hard drive, optical disc, memory card). Another important problem is the matter of devices, programs and access to the right tools necessary to read content recorded in the media.

## Noty o autorach i redaktorach

**Adam Andrysek** – doktor nauk humanistycznych związany z Instytutem Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Jego zainteresowania badawcze skupiają się wokół zagadnień analizy relacji zachodzących między nowoczesnymi formami doświadczania audiowizualności oraz tradycyjnymi praktykami odbiorczymi dzieł audiowizualnych, kina mainstreamowego, paratekstualności dzieł filmowych, wykorzystania technologii VR w kinematografii, a także problematyki konwergencji przekazów audiowizualnych; członek Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami.

**Janusz Bohdziewicz** – filozof kultury, adiunkt w Zakładzie Teorii Literatury i Badań Kulturowych Instytutu Polonistyki Akademii Pomorskiej w Słupsku. Autor monografii *Piękno aktualności. Telewizja bycia u progu czasu* (2014). Zainteresowany głównie interdyscyplinarną perspektywą aktualnych zmian dokonujących się w kulturach i cywilizacjach pod wpływem upowszechnienia elektryczności, mediów cyfrowych i technologii komputerowych, szczególnie związanych z jednostkową i wspólnotową tożsamością, sztuką, filozofią i religią. Członek Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami oraz Pomorskiego Towarzystwa Filozoficzno-Teologicznego.

**Blanka Brzozowska** – kulturoznawczyni, adiunkt habilitowana w Instytucie Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. Autorka

monografii *Gen X – pokolenie konsumentów* (2005), *Spadkobiercy flâneura. Spacer jako twórczość kulturowa – współczesne reprezentacje* (2009), *Miejskie tłumy. Miasto i wspólnotowość w dobie sieciowej współpracy* (2017). Interesują ją głównie zagadnienia kultury konsumpcyjnej, problematyka kultury uczestnictwa i finansowania społecznościowego oraz kulturowe studia miejskie w kontekście rozwoju mediów i *sharing economy*. Członkini Association for Cultural Studies, Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami, Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego.

**Piotr Celiński** – medioznawca, teoretyk mediów cyfrowych, animator kultury; profesor nadzwyczajny w Zakładzie Filozofii Polityki i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Kurator i współtwórca wydarzeń kulturalnych i artystycznych. Autor między innymi monografii: *Kulturowe kody technologii cyfrowych* (2011), *Mindware. Technologie dialogu* (2012), *Postmedia. Cyfrowy kod i bazy danych* (2013). Prezes Lubelskiego Oddziału Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami, współtwórca i członek zarządu Fundacji Instytut Kultury Cyfrowej.

**Michał Derda-Nowakowski** – adiunkt w Katedrze Mediów i Kultury Audiowizualnej Instytutu Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. Jego zainteresowania badawcze obejmują między innymi zagadnienia ekologii mediów, architekturę informacji, a także praktyki projektowania informacji oraz doświadczenia użytkownika. Redaktor naukowy (wraz z Anną Maj i Derrickiem de Kerckhove) pracy zbiorowej *Kody McLuhana. Topografia nowych mediów* (2009). W latach 2008–2016 członek Inter-Disciplinary Net (Oxford), aktualnie członek Polskiego Towarzystwa Edukacji Medialnej oraz Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami.

**Natalia Gruenpeter** – doktor nauk humanistycznych, absolwentka kulturoznawstwa w Uniwersytecie Śląskim w Katowicach związana z Instytutem Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych tej uczelni. Laureatka głównej nagrody w III edycji Konkursu im. Inki Brodzkiej-Wald za pracę doktorską z dziedziny współczesnej humanistyki (2015). Autorka książki *A jak Araki* poświęconej twórczości Gregga Arakiego. Zajmuje się kinem amerykańskim, związkami filmu i fotografii, problematyką czasu i pamięci w kulturze wizualnej. Pracę badawczą łączy z działalnością edukacyjną.

**Andrzej Gwóźdź** – filmoznawca, medioznawca i niemcoznawca; profesor zwyczajny w Uniwersytecie Śląskim w Katowicach. Zainteresowany teorią i historią kina, historią myśli filmowej oraz problematyką tzw. nowych mediów. Autor monografii i prac zbiorowych oraz antologii. Ostatnio ukazały się: praca zbiorowa *Kino Hanny Schygulli* (2015) oraz monografia *Zaklinanie rzeczywistości. Filmy niemieckie i ich historie 1933–1949* (2018). Inicjator i współzałożyciel Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami (2015).

**Jan P. Hudzik** – filozof, profesor zwyczajny, kierownik Zakładu Filozofii i Socjologii Polityki na Wydziale Politologii Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Zajmuje się filozofią kultury (w szczególności polityki, sztuki i mediów), historią idei oraz metateorią nauk społecznych i humanistycznych. Ostatnio opublikował książki: *Niepewność i filozofia* (2006), *Trzy studia o metafizyce, pamięci i demokracji* (2009), *Prawda i teoria* (2011) oraz *Wykłady z filozofii mediów* (2017).

**Anna Maj** – medioznawczyni, kulturoznawczyni, komunikolożka; adiunkt na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Zajmuje się antropologią mediów i teorią komunikacji,

ze szczególnym uwzględnieniem mediów mobilnych i społecznościowych, cyberkultury i cybersztuki. Autorka monografii *Media w podróży* (2008, 2 wyd. 2010) oraz redaktorka i współredaktorka kilku książek z zakresu nowych mediów, m.in. *Post-Privacy Culture: Gaining Social Power in Cyber-Democracy* (2014). W latach 2008–2016 członkini Inter-Disciplinary Net w Oxfordzie, aktualnie członkini Polskiego Towarzystwa Edukacji Medialnej oraz Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami.

**Janusz Musiał** – fotograf, filmowiec, kulturoznawca; adiunkt na Wydziale Radia i Telewizji im. Krzysztofa Kieślowskiego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. W realizacji tematycznych projektów, wystaw, filmów, katalogów i albumów posługuje się różnymi formami wypowiedzi (fotografia, krótka forma filmowa, animacja, instalacja, obiekt, słowo, projekty sieciowe). Autor ponad 30 tematycznych wystaw indywidualnych w kraju i za granicą, kurator ponad 50 wystaw indywidualnych i tematycznych zbiorowych. Członek Związku Polskich Artystów Fotografików oraz Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami.

**Anna Nacher** – kulturoznawczyni, adiunkt habilitowana w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Główne obszary zainteresowań stanowią: estetyka obrazowania post-cyfrowego, kulturoznawcza teoria mediów, kultura cyfrowa (zwłaszcza e-literatura i gry artystyczne), sztuka nowych mediów. Autorka monografii: *Telepłeć. Gender w telewizji doby globalizacji* (2008), *Rubieże kultury popularnej. Popkultura w świecie przepływów* (2012), *Media lokacyjne. Ukryte życie obrazów* (2016). Członek Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego.

**Joanna Sarbiewska** – zajmuje się filozofią kultury, filmu i sztuki mediów w perspektywie postsekularnej. Adiunkt w Katedrze Wiedzy

o Filmie i Kulturze Audiowizualnej Instytutu Badań nad Kulturą Uniwersytetu Gdańskiego. Autorka książki *Ontologia i estetyka filmowych obrazów Wenera Herzoga* (2014). Scenarzystka i reżyserka etiudy filmowej *Oglądy*, opartej na motywach opowiadania *Pokój* Jeana-Paula Sartre'a. W latach 2012–2014 wiceprezes Pomorskiego Towarzystwa Filozoficzno-Teologicznego; prezes Gdańskiego Oddziału Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami.

**Marcin Składanek** – adiunkt w Zakładzie Mediów Elektronicznych w Katedrze Mediów i Kultury Audiowizualnej Uniwersytetu Łódzkiego. Absolwent kulturoznawstwa, filozofii oraz informatyki. Jego zainteresowania naukowe koncentrują się wokół zagadnień projektowania interakcji, teorii designu, algorytmicznych strategii twórczych oraz wizualizacji danych. Autor monografii poświęconej kreatywnemu kodowaniu *Sztuka generatywna. Metoda i praktyki* (2017).

**Matylda Szewczyk** – kulturoznawczyni, badaczka kina, nowych mediów, kultury wizualnej. Adiunkt w Zakładzie Filmu i Kultury Wizualnej Instytutu Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Zajmują ją sytuacje graniczne wizualności: zmiany technologiczne, eksperymenty medialne i poszukiwanie nowych form wyrazu. Autorka książki *W stronę wirtualności. Praktyki artystyczne kina współczesnego* (2015), współredaktorka antologii *Sztuka w kinie dokumentalnym* (2016). Stypendystka programu Fulbrighta w School of Cinematic Arts University of Southern California w Los Angeles. Członkini Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami.

**Przemysław Wiatr** – adiunkt w Zakładzie Filozofii i Socjologii Polityki na Wydziale Politologii Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Swoje zainteresowania skupia na problemach



współczesnych teorii mediów i komunikacji oraz na filozoficznych ujęciach znaczenia technologii dla współczesnej kultury (polityki, sztuki, nauki). Badacz i popularyzator myśli Viléma Flussera; członek Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami.

**Ewa Wójtowicz** – absolwentka Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu, doktor habilitowana w zakresie nauk o sztuce (Uniwersytet Jagielloński), doktor nauk humanistycznych (UAM w Poznaniu). Autorka książek *Net art* (2008) i *Sztuka w kulturze postmedialnej* (2016). Członkini redakcji „Zeszytów Artystycznych”. Należy do Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego, Polskiego Towarzystwa Estetycznego, Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami oraz do AICA. Pracuje na Wydziale Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Zainteresowania naukowe: sztuka wobec internetu i nowych mediów.

## Notes on Authors and Editors

**Adam Andrysek** – doctor of humanities working in the Institute of Culture and Interdisciplinary Studies, University of Silesia in Katowice. His research interests focus around the analysis of relations occurring between modern forms of experiencing audiovisuality and traditional practices of reception of audiovisual works, mainstream cinema, paratextuality of film works, application of VR technology in cinema, as well as the issue of audiovisual communications convergence. Member of the Polish Society for Film and Media Studies.

**Janusz Bohdziewicz** – philosopher of culture, lecturer in the Department of Literary Theory and Cultural Studies, the Institute of Polish Philology at the Pomeranian University in Słupsk. The author of a monograph *Piękno aktualności. Telewizja bycia u progu czasu* (2014). He is interested mainly in an interdisciplinary perspective on current changes occurring in cultures and civilizations under the influence of the dissemination of electricity, digital media and computer technology, particularly related to an individual and communal identity, art, philosophy and religion. Member of the Polish Society for Film and Media Studies and the Pomeranian Philosophical and Theological Society.

**Blanka Brzowska** – culture expert, doctor habilitatus and lecturer in the Institute for Contemporary Culture, University of Łódź. The author of monographs *Gen X – pokolenie konsumentów* (2005), *Spadkobiercy flâneura. Spacer jako twórczość kulturowa* –

*współczesne reprezentacje* (2009), *Miejskie tłumy. Miasto i wspólnotowość w dobie sieciowej współpracy* (2017). She is interested mainly in the issues of consumer culture, culture of participation and crowdfunding, as well as urban cultural studies in the context of the development of media and sharing economy. Member of the Polish Association for Cultural Studies and the Polish Society for Film and Media Studies.

**Piotr Celiński** – media expert, digital media theorist, cultural animator; Associate professor in the Department of Political Philosophy and Social Communication, Maria Curie-Skłodowska University in Lublin. Curator and co-founder of cultural and artistic events. His monographs include: *Kulturowe kody technologii cyfrowych* (2011), *Mindware. Technologie dialogu* (2012), *Postmedia. Cyfrowy kod i bazy danych* (2013). Chairman of the Lublin branch of the Polish Society for Film and Media Studies, co-founder and member of the board of the Digital Culture Institute Foundation.

**Michał Derda-Nowakowski** – lecturer in the Department of Media and Audiovisual Culture, Institute of Contemporary Culture, University of Łódź. His research interests include, inter alia, the issues of media ecology, architecture of information, as well as the practice of information design and user experience. Scientific editor (together with Anna Maj and Derrick de Kerckhove) of a collective volume *Kody McLuhana. Topografia nowych mediów* (2009). In the years 2008–2016 member of Inter-Disciplinary Net (Oxford), currently member of the Polish Society for Media Education and the Polish Society for Film and Media Studies.

**Natalia Gruenpeter** – doctor of humanities working in the Institute of Culture and Interdisciplinary Studies, University of Silesia in

Katowice. In 2015 she received Inka Brodzka-Wald Award for an outstanding doctoral dissertation on a subject in contemporary culture. Her thesis examined the tensions and intersections between the moving image and the still frame. In 2017 she published *A jak Araki*, first monography on the cinema of Gregg Araki published in Poland. Her academic interests include American cinema, relationships between cinema and photography, interaction of time and memory in visual culture. Along with academic teaching she works as a film educator.

**Andrzej Gwóźdź** – film, media and German expert; Full professor at the University of Silesia in Katowice. He is interested in the theory and history of cinema, history of film ideas and the issues of the so called new media. The author of monographs, collective works and anthologies. His recent publications include a collective volume *Kino Hanny Schygulli* (2015) and a monograph *Zaklinanie rzeczywistości. Filmy niemieckie i ich historie 1933–1949* (2018). Initiator and cofounder of the Polish Society for Film and Media Studies (2015).

**Jan P. Hudzik** – philosopher, full professor, head of the Department of Philosophy and Sociology of Politics at the Faculty of Political Science, Maria Curie-Skłodowska University in Lublin. He focuses on the philosophy of culture (particularly of politics, art and media), history of ideas and meta-theory of social and humanistic sciences. His most recent books include *Niepewność i filozofia* (2006), *Trzy studia o metafizyce, pamięci i demokracji* (2006), *Prawda i teoria* (2011) and *Wykłady z filozofii mediów* (2017).

**Anna Maj** – media, culture and communication expert; Lecturer at the Faculty of Philology, University of Silesia in Katowice. Her research interests are directed towards media anthropology and

communication theory, with particular focus on mobile and social media, cyberculture and cyberart. Author of a monograph *Media w podróży* (2008, 2nd ed. in 2010), as well as editor and co-editor of several books devoted to new media, inter alia, *Post-Privacy Culture: Gaining Social Power in Cyber-Democracy* (2014). In the years 2008–2016 member of Inter-Disciplinary Net in Oxford, currently member of the Polish Society for Media Education and the Polish Society for Film and Media Studies.

**Janusz Musiał** – photographer, filmmaker, culture expert; Lecturer in the Krzysztof Kieślowski Department of Radio and Television, University of Silesia in Katowice. In his thematic projects, exhibitions, films, catalogues and albums he uses various forms of expression (photography, short film form, animation, installation, object, word, internet projects). Author of more than 30 individual thematic exhibitions in Poland and abroad, curator of more than 50 individual and collective thematic exhibitions; Member of the Association of Polish Art Photographers and the Polish Society for Film and Media Studies.

**Anna Nacher** – culture expert, doctor habilitatus and lecturer in the Institute of Audiovisual Arts at the Jagiellonian University in Cracow. Her main areas of interest include the aesthetics of post-digital imaging, cultural studies media theory, digital culture (especially e-literature and art games) and new media art. She has written the following monographs: *Telepłeć. Gender w telewizji doby globalizacji* (2008), *Rubieże kultury popularnej. Popkultura w świecie przepływów* (2012), *Media lokacyjne. Ukryte życie obrazów* (2016). Member of the Polish Association for Cultural Studies.

**Joanna Sarbiewska** – interested in the philosophy of technoculture and media art in the postsecular perspective; Lecturer in the Department of Film Studies and Audiovisual Culture at the Institute of Cultural Studies, University of Gdańsk. She is the author of, inter alia, *Ontologia i estetyka filmowych obrazów Wenera Herzoga* (2014). Screenwriter and director of a film etude *Oglądy* based on Jean-Paul Sartre' short story *The Room*. In the years 2012–2014 vice president of the Pomeranian Philosophical and Theological Society; President of the Gdańsk branch of the Polish Society for Film and Media Studies.

**Marcin Składanek** – lecturer in the Department of Electronic Media, Institute of Media and Audiovisual Culture, University of Łódź. Graduate of cultural studies, philosophy and computer science. His research interests focus around the issues of interaction design, design theory, creative algorithmic strategies and data visualization. Author of a monograph devoted to creative coding *Sztuka generatywna. Metoda i praktyki* (2017) and numerous academic articles on digital art and design.

**Matylda Szewczyk** – culture expert, film, new media and visual culture researcher. Lecturer in the Department of Film and Visual Culture at the Institute of Polish Culture, University of Warsaw. She is interested in boundary situations of visibility: technological changes, media experiments and searching for new forms of expression. The author of a book *w stronę wirtualności. Praktyki artystyczne kina współczesnego* (2015), co-editor of an anthology *Sztuka w kinie dokumentalnym* (2016). Fullbright scholar in the School of Cinematic Arts, University of Southern California in Los Angeles. Member of the Polish Society for Film and Media Studies.

**Przemysław Wiatr** – lecturer in the Department of Philosophy and Sociology of Politics at the Faculty of Political Science, University of Maria Curie-Skłodowska in Lublin. His research interests are focused on the problems of contemporary theories of media and communication, and on the philosophical views of the importance of technology in contemporary culture (politics, art, science). Researcher and populariser of Vilém Flusser’s ideas; Member of the Polish Society for Film and Media Studies.

**Ewa Wójtowicz** – graduate of the Academy of Fine Arts in Poznań, doctor habilitatus in the science of art (Jagiellonian University), doctor of humanities (Adam Mickiewicz University in Poznań). Author of books *Net art* (2008) and *Sztuka w kulturze postmedialnej* (2016). Member of “Zeszyty Literackie” editorial board, of the Polish Association for Cultural Studies, the Polish Aesthetical Society, the Polish Society for Film and Media Studies and the International Association of Art Critics AICA. She works in the Department of Art Education and Curatorship, University of Arts in Poznań. Her research interests include the art in the presence of the Internet and new media.