

II ZJAZD POLSKIEGO TOWARZYSTWA KULTUROZNAWCZEGO

Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ

Kraków, 19-21 września 2013

Dzień pierwszy

Krajobazy kulturowe – przewodniczący panelu: prof. Ryszard Nycz, s. 0.101

Dr hab. Beata Frydryczak, prof. UAM

PROCESUALNA NATURA KRAJOBRAZU

Wyodrębniając dwa sensy krajobrazu: krajobraz jako ideę (krajobraz estetyczny) oraz krajobraz jako proces (krajobraz kulturowy) skupię się na tym drugim, wyodrębniając współtworzące go kategorie oraz określając jego pojęcie poprzez proces kreowania okolicy rozumianej jako przestrzeń zamieszkiwania. Okolica to przestrzeń znacząca, bogata w przydane jej treści i znaczenia symboliczne. Okolica to także przestrzeń doświadczenia topograficznego. Ten rodzaj doświadczenia pojawia się u podstaw kreowanej okolicy jako doświadczenie w drodze. Dzięki przededefiniowanej kategorii wzniosłości jest doświadczeniem, w którym ujawnia się polisensoryczny wymiar krajobrazu jako procesu.

Obrazy nomadyczne i postobrazy. Transformacja, transgresja i hybrydyczność w sztuce nowych mediów – przewodniczący panelu: prof. Ryszard W. Kluszczyński, s. 0.105

Dr Magdalena Kamińska, UAM

**I HATE HATERS. KOMUNIKACYJNE GATUNKI TRANSGRESYJNE
JAKO AUTONOMICZNA SZTUKA SIECI**

Tematem wystąpienia są internetowe praktyki komunikacyjne określane przez internautów zbiorczym mianem hejtu, ze szczególnym uwzględnieniem tych spośród nich, które uprawiane są przez radical others w ramach wojen kulturowych toczonych przez nich w Sieci oraz przez grupy antyfanów (hatedom). Praktyki te wykształciły się jako narzędzie oporu wobec narzuconych modeli lektury, interpretacji, znaczeń i hierarchii wartości, a następnie stały się potężnym instrumentem politycznego, ekonomicznego i społecznego nacisku, jednocząc wokół siebie grupy lobbujące. Krytyka ulokowana w tym trybie jest jednak praktyką niejednoznaczną, mogącą stanowić również narzędzie uciszania mniejszości, cenzurowania i wykluczania. Ponadto stanowi ona coraz bardziej popularną formę internetowej rozrywki, która wyraźnie ewoluje w stronę wyemancypowanej nowomediowej praktyki artystycznej.

Dr Nicole Dołowy-Rybińska, PAN

EUROPA MNIEJSZOŚCI.
OBRAZY KULTUROWE I GRANICE ETNICZNE

Referat dotyczy krajobrazów kulturowych autochtonicznych mniejszości językowych w dzisiejszej Europie. Przyglądając się mapie europejskich mniejszości językowych, obserwować możemy z jednej strony silne procesy asymilacyjne (związane m.in. z globalizacją, nowymi mediami, ujednoceniem sposobu życia), w związku z czym przedstawiciele mniejszości wtapiają się w kulturę dominującą. Z drugiej strony wydaje się, że obecność mniejszości w Europie jest coraz bardziej wyrazista. Nie zamyka się bowiem w prywatnym świecie jednostek, ale silnie wpływa na kształtowanie obrazów kulturowych, naznaczając przestrzeń i wykorzystując ją do promocji kultury. Pojawiają się coraz liczniejsze wizualne oznaki dwujęzyczności, takie jak tablice, nazwy instytucji, organizacji. Coraz bardziej widoczne są również działania mniejszości przejawiające się m.in. poprzez organizowane jarmarki, festiwale, imprezy. Poprzez te krajobrazy, geograficzne i kulturowe, istnienie mniejszości zaznacza się w percepcji zewnętrznych obserwatorów (kultura mniejszościowa jako produkt turystyczny), jak i ludności lokalnej (etniczność jako alternatywna droga życia). Wizualna obecność wpływa więc również na wyostanie granic etnicznych mniejszości. Przynależność do kultury mniejszościowej nie wynika już tylko z więzi rodzinnych, opiera się coraz silniej na uczestnictwie w zorganizowanych działaniach na rzecz kultury i na manifestowaniu tej przynależności, a więc na świadomej identyfikacji.

Dr hab. Krzysztof Loska, prof. UJ

FILMOWE ETNOOBRAZY – EUROPA JAKO FORTECA

Punktem wyjścia jest przekonanie, że sztuka filmowa jest jednym z narzędzi, za pomocą których można prowadzić dziś debatę na temat kondycji społeczeństwa europejskiego. Kino nie tylko odzwierciedla rzeczywistość, ale pośrednio kształtuje nasze wyobrażenia o niej, twórcy przedstawiają bowiem zachodzące zmiany, konsekwencje wzrostu mobilności i otwarcia granic. Zamierzam się skupić na filmach próbujących zmierzyć się z problemem zagrożeń spowodowanych wzmożonym ruchem migracyjnym, ukazujących mroczną stronę mitu Zachodu jako ziemi obiecanej - często niegościnniej, wręcz wrogiej, na której obszarze odbywa się handel żywym towarem, a uchodźców wykorzystuje się jako taną siłę roboczą. Przedmiotem analizy są filmy Pawła Pawlikowskiego, Stephena Frearsa, Michaela Winterbottoma, Nicka Broomfielda, Philippe'a Lioreta, Jasmin Dizdar i Damjana Kozole, w których powraca metafora Europy jako fortecy, strzegącej dostępu do swoich granic, oraz pojawia się wizerunek nielegalnych imigrantów jako współczesnych niewolników (ekonomicznych i seksualnych) lub więźniów przetrzymywanych w specjalnych ośrodkach. Na płaszczyźnie metodologicznej odwołuję się do propozycji teoretycznych Arjuna Appaduraja, Gayatri Spivak i Yosefy Loshitzky, chcąc pokazać, jak różne formy praktyk neokolonialnych są krytycznie przedstawione w kinie współczesnym.

Dr hab. Zygmunt Woźniczka, prof. UŚ

ŚWIATY RÓWNOLEGŁE. GÓRNY ŚLĄSK PRAWDZIWY I TEN W OCZACH MEDIÓW W DRUGIEJ POŁOWIE XX W.

Górny Śląsk był w XX wieku ziemią pogranicza państwowego, narodowego i kulturowego. Bardzo ważną rolę zawsze odgrywał tu przemysł i związana z nim klasa robotnicza, dominująca często nad inteligencją i ludźmi sztuki. Po 1945 roku cały region znalazł się w granicach państwa polskiego i stał się swoistym tygłem narodowym i kulturowym. Zachodziły tutaj ważne przemiany polityczne, społeczne, gospodarcze i kulturalne. W dużym stopniu nie były one zgodne w oficjalną linią polityczną nowej komunistycznej władzy. Starła się ona „uformować” Górny Śląsk po swojemu, często ignorując, a nawet niszcząc jego odmiennosc. Dążono, również za pomocą mediów, do jego polonizacji i budowano obraz ziemi tylko „węglem i stalą słynący”, gdzie klasa robotnicza pracuje ku chwale „socjalistycznej ojczyzny.” Wbrew prawdzie polskość tutaj kojarzono tylko z ludowością, tworząc obraz skansenu kulturowego, czego wyrazem są na przykład filmy Kazimierza Kutza. Marginalizowano inteligencję, często przybyłą ze Lwowa, która stworzyła tutaj ważne dla kultury regionu i Polski placówki (teatr w Katowicach, operę w Bytomiu, politechnikę w Gliwicach czy Akademię Medyczną w Zabrze). Po 1989 roku na Górnym Śląsku odradza się tożsamość kulturowa. Pewna grupa lokalnych działaczy, stara się ją budować w opozycji do tego, co polskie, idealizując związki regionu z kulturą niemiecką. Niektóre lokalne media (prasa, radio, telewizja) w dużym stopniu temu sprzyjają. Budzi to konflikty w regionie i zaniepokojenie w całym kraju, czego wyrazem są polemiki na forum mediów ogólnopolskich (np. dotyczące wystawy stałej, traktującej o historii i kulturze Górnego Śląska w nowobudowanym Muzeum Śląskim). Zarówno w okresie Polski Ludowej, jak i obecnie na Górnym Śląsku niejako funkcjonowały dwa światy równoległe - ten prawdziwy i ten kreowany przez media. Ten ostatni obraz jest niekiedy dla tej ziemi krzywdzący.

Dr Elżbieta Wiącek, UJ

MODEL DYSJUNKCJI W KRAJOBRAZACH RIWIERY TURECKIEJ

Kultura dzisiejszej Turcji ukształtowana została przez ciągle po sobie następujące momenty niszczenia tego co zastane i budowy na nim nowego. Ślady starożytności zostały zatarte przez chrześcijaństwo, te zaś z kolei przez islam. Ponadto, idea nacjonalizmu, która zastąpiła istniejącą w czasach Imperium Osmańskiego solidarność w obrębie danej grupy wyznaniowej, zrodziła nowe, jeszcze bardziej złożoną sytuację, gdyż terytorium to zamieszkiwało zawsze wiele narodów. Palimpsestowość kulturowego krajobrazu Turcji jest szczególnie widoczna w rejonie Riwiery Egejskiej, obfitującym w materialne zabytki okresu hellenistycznego. Poddając analizie semiotycznej zdjęcia przestrzeni publicznej w kurortach na tym obszarze, zastosuję zaproponowany przez Arjuna Appaduraia model bazujący na rozłącznym przepływie kategorii określonych przez autora mianem pejzaży. Skoncentruję się na następujących zagadnieniach: orientalizm w strategiach promocji regionu, „orientalizacja” przestrzeni przeznaczonej dla celów turystycznych, elementy architektury „neoantycznej” w centrach turystycznych, przejawy nacjonalizmu tureckiego.

Dr Agnieszka Karpowicz, UW

KRAJOBRAZ JAKO OKO.

GEO-GRAFIA LITERACKA MIRONA BIAŁOSZEWSKIEGO

Pojęcie krajobrazu kulturowego w ujęciu geografii humanistycznej sprzyja interpretowaniu przestrzeni i miejsca w kategoriach sposobu widzenia, stawiając w centrum analizy zjawiska związane z aktywnością i percepcją podmiotu współkształtującego otoczenie, strukturyzującego i nadającego sens miejscu, które postrzega i w którym funkcjonuje. Kategoria sposobu widzenia (Barbara Sienkiewicz) może więc być punktem, w jakim łączy się problematyka krajobrazu kulturowego i analiza utworu literackiego, a dodatkowo zbieżność obu obszarów badawczych wzmacnia perspektywa geopoetyki i zwrotu topograficznego w literaturoznawstwie (Elżbieta Rybicka). W związku z tym krajobraz kulturowy można wykorzystać jako płodną poznawczo, analityczną kategorię literaturoznawczą, otwierającą i wyjątkowo wartościową interpretacyjnie w przypadku twórczości zakorzenionej biograficznie i treściowo w miejscu rozumianym jako konkretna, realna, urbanistyczna i usytuowana historycznie przestrzeń miasta. W utworze *Chamowo* Mirona Białoszewskiego, który zostanie tu poddany szczegółowej analizie (na tle i w kontekście innych próz i wierszy), byłaby to Warszawa lat 70. XX wieku. Analiza praktyk przestrzenno-wizualnych i sposobów widzenia podmiotu pozwala odsłonić między innymi: - rolę prywatnego, zindywidualizowanego, "osobnego" i aktywnego strukturyzowania (harmonia, rytm miejsca a rytm percepcji i poruszania się podmiotu) i konstruowania przestrzeni przez osobę postrzegającą w akcie percepcji i w kontekście pracy wyobraźni (Maurice Merleau-Ponty), - znaczenie pamięci miejsca (także pamięci ciała) przez ujawnienie tego, co niewidzialne ("klisze przeszłości" nakładane przez autora na postrzegane aktualnie miejsca, pamięć pustych elementów krajobrazu kulturowego, widzialne/niewidzialne, pamięć a doświadczenie), - problem krajobrazu akustycznego jako krajobrazu kulturowego (słyszalne/niesłyszalne, pamięć miejsca jako pamięć dźwięków i odgłosów, widzenie a słyszenie przestrzeni), - interpretacyjny wymiar sposobu widzenia przestrzeni jako niezbywalnego składnika krajobrazu kulturowego w stosunku do realnego, konkretnego miejsca (pejzaż Warszawy lat 70. XX wieku jako metafora sytuacji egzystencjalnej podmiotu i sytuacji społecznej). Ponadto wydaje się, że Białoszewski - chociażby jako autor wiersza *Krajobraz jako oko* - samoświadomie problematyzuje i podejmuje kwestię antropologii przestrzeni, geografii humanistycznej i pejzażu literackiego jako krajobrazu kulturowego.

Dr hab. Ryszard Zajączkowski, KUL

POSZUKIWANIE AUTENTYCZNOŚCI.
PEJZAŻE KULTUROWE W ESEISTYCE JÓZEFA WITTLINA

Eseje Józefa Wittlina są wyjątkowym zapisem trwającego niemal cztery dziesięciolecia doświadczenia kulturowego. Jego obszar obejmuje rodzinny Lwów, Warszawę i Cieszyn, następnie wybrane miejsca w północnych i środkowych Włoszech oraz w Jugosławii, Paryż i jego okolice wraz normandzką prowincją, Wiedeń, a wreszcie Kanadę i Stany Zjednoczone na czele z Toronto i Nowym Jorkiem. Ten zakres odwołań wynikły z zapisu przeżyć reportera, turysty i emigranta daje interesujący obraz peryferiów odkrywanych nawet w wielkich miastach. Pejzaże kulturowe Wittlina, są wyrazem fascynacji tym co drobne i trudno zauważalne, a jednocześnie ważne dla człowieka i kultury. Pisarza interesują przy tym bardziej wytwory cywilizacji niż elementy przyrodnicze, te ostatnie zaś o tyle, o ile znajdują zwieńczenie w postaci jakichś form ludzkiej aktywności. W pejzażach kulturowych Wittlin świadomie umieszcza też osobliwe postaci ludzkie i dziedziny sacrum związane choćby z Asyżem, Cortoną, Dubrownikiem, Chartres, a także z pozornie świeckimi obszarami północnej Francji czy Toronto. Na peryferiach uwagę pisarza przykuwają również granice jako wyjątkowe tereny geograficzne i cywilizacyjne. Poprzez kreację różnych pejzaży kulturowych (zawsze mających swoją współczesną specyfikę i historyczną głębię) pisarz reinterpretuje świat, zrywa ze stereotypami, oraz przywraca kulturze to, co jest w niej istotne, a niedocenione. Pod piórem Wittlina powstaje interesujący, niebanalny, erudycyjny oraz palimpsestowo ubogacony obraz świata, który nierzadko utrzymany jest w konwencji realizmu magicznego, a przy tym naznaczony dużą dozą dowcipu. Pejzaże kulturowe pisarza łączy wysmakowany walor estetyczny z autentycznością doświadczenia.

Dr hab. Ewa Łukaszyk, prof. UW / Dr Magdalena Barbaruk, UJ

TOPOLOGIA W HUMANISTYCE.
INSPIRACJE MATEMATYCZNE A NAUKI O KULTURZE

Proponowany referat stanowi próbę zarysowania konsekwencji, jakie mogą mieć dla humanistyki matematyczne inspiracje podjęte przez Sloterdijka i Žižka. Sięgają oni do współczesnej topologii, aby budować modele mające zastosowanie w filozofii i kulturoznawstwie rozumianym jako szeroko zakrojone studium porównawcze dotyczące zjawisk i procesów w kulturze. Jak się wydaje, największą korzyścią z topologii w humanistyce jest możliwość przerzucania pomostów między mikro- i makroskalą zjawisk, a więc na przykład pomiędzy pojedynczym artefaktem a ogólnym obrazem prądów i tendencji. Dobrym przykładem jest tu dokonane przez Žižka powiązanie tak z pozoru rozbieżnych dzieł malarskich jak słynny kwadrat Malewicza i Origine du monde Courbeta, opierające się na uchwyceniu specjalnej „geometrii” przestrzeni symbolicznej, w jakiej oba te dzieła jawią się jako stany biegunowe tego samego układu. Celem referatu jest próba odpowiedzi na pytanie czy i w jaki sposób topologiczny model myślenia może wnieść nowe podejście do definiowania takich pojęć, jak epoka w kulturze, poszukiwania mechanizmów procesu kulturowego czy generowania prawomocnych, dobrze ugruntowanych uogólnień w naukach o kulturze.

Mgr Anna Barcz, Zespół Geopoetyka, PAN

TRANSDYSCYPLINARNE MYŚLENIE O PRZESTRZENI

Zespół Geopoetyka w IBL PAN, pracujący pod opieką profesora Marka Zalewskiego, przygotowuje antologię nietłumaczonych dotychczas tekstów. Interesuje nas przestrzeń w jej aspekcie sprawczym dla interpretacji. Na Zjeździe chcielibyśmy poddać pod dyskusję projekt i wybór prac uwzględniający m.in.: geopoetykę zapoczątkowaną przez Kennetha White'a, transdyscyplinarność refleksji nad przestrzenią Edwarda Soi, przestrzeń neutralną i utopię miast Roberta Tally'ego, przestrzeń przyrodniczą Simona Schamy, koncepcję zoopolis czy to, jak afekty i pamięć zmieniły sposoby ujmowania przestrzeni.

Dr Joanna Walewska, UMK

DYSKRETNY UROK HYBRYDY. HYBRYDYCZNA NATURA DNA ORAZ JEGO PRZEDSTAWIENIA POPULARNE

Język, którym prowadzona jest publiczna debata na temat biotechnologii jest wysoce retoryczny, zarówno w warstwie językowej jak obrazowej. Właściwie od momentu odkrycia struktury podwójnej helisy w 1962 roku, opisując fenomeny związane z DNA, osoby zajmujące się popularyzowaniem nauki posługują się metaforami: pojęciami wywodzącymi się z teorii informacji takimi jak kod, litery, czy zdanie, co sugeruje, że można ją odczytać, shakować, czy przepisać. DNA przypisuje się również niemalże mistyczny charakter, czego przykładem jest choćby odnoszenie się do niego, jako do zagadki życia lub świętego Grała. Richard Lewontin twierdzi, że od momentu zakończenia *Human Genome Project* rewolucja zapowiedziana przez biologię molekularną weszła w stan stagnacji, określanej przez niego jako "stan niepodważalnej ortodoksji". Biologia molekularna jest współcześnie religią, a biologowie molekularni jej prorokami, których wypowiedzi zgodne są z panującymi na jej gruncie "dogmatami". Wydaje się, że o ile w XX wieku ważna była umiejętność czytania i pisanie, a pod koniec XX biegłość obsługi komputera, tak w XXI wieku ważne będzie *bioliteracy*, czyli rozumienie zagadnień związanych z rewolucją biotechnologiczną. Punktem wyjścia moich rozważań chciałabym uczynić analizę kilkudziesięciu programów popularnonaukowych, artykułów prasowych (wraz z towarzyszącymi im materiałami wizualnymi) oraz popularnych seriali i komiksów po to, aby wyłonić korpus najczęściej pojawiających się w nich metafor oraz uproszczeń. Mam nadzieję, że dzięki analizie języka, za pomocą którego opisuje się współcześnie takie fenomeny jak DNA, geny, klony etc. uda mi się wskazać na ich hybrydalny charakter (w rozumieniu Bruno Latoura). Tego typu analiza jest ważna ze względu na to, że większość osób czerpie wiedzę na temat biotechnologii z kultury popularnej i przekazów medialnych, a jak pisze W.J. T. Mitchell obrazy te zawsze posiadały pewne cechy bakterii i wirusów; witalność, która sprawia, że ciężko je poddać kwarantannie. Mamy dziś do czynienia z globalną plagą obrazów. Zatem, jeśli Lindee ma rację przypisując biologii status dziedziny kluczowej dla zrozumienia współczesnej kondycji człowieka, to jeśli nie da się zatrzymać plagi obrazów, należy przynajmniej poddać je analizie. Moim zdaniem jest to jedno z zadań, przed jakim stoi współcześnie kulturoznawstwo.

OD KRAJOBRAZU KULTUROWEGO DO PRZEŻYWANEGO.
ROLA PRZYRODY W KSZTAŁTOWANIU KRAJOBRAZÓW KULTUROWYCH

Pojęcie krajobrazu wiąże się nieodłącznie z obecnością człowieka. Bez jego spojrzenia, myśli i pamięci otaczający nas świat pozostawałaby niczym nieograniczonym i nieodróżnionym strumieniem natury - głosi dość powszechnie przyjęta teza na jego temat. Dopiero ludzka aktywność, sensoryczna i symboliczna, oparta na „widzącym umyśle” czy „jednoczącej duszy”, czyni zewnętrzną rzeczywistość spójną i znaczącą (także w sensie: „wartościową”). Tymczasem w ostatnich dwóch dekadach pojęcie krajobrazu przechodzi ważną zmianę, która podważa tę tezę. Nawiązując do badań z obszaru neuronauk, psychologii oraz estetyki i filozofii percepcji (Bergsona, Merleau-Ponty'ego, Bachelarda, Dufrenne'a), badacze przekonują (Ingold, Okley, Tilley, Olsen), że nie jest on wyłącznie wytworem widzenia (sensorycznego i symbolicznego), lecz rezultatem współdziałania różnych innych zmysłów: kinestetycznych, dotykowych, smakowych i zapachowych. Dlatego, ich zdaniem, za główny ośrodek pośredniczący między człowiekiem a światem należałoby uznać już nie umysł, lecz ludzkie ciało. Niesie to z sobą ważne konsekwencje dla postrzegania i istnienia krajobrazu. Ciało, po pierwsze, sytuuje człowieka w pozycji już nie podmiotu patrzącego, doświadczającego i kształtującego, lecz przedmiotu widzianego, doświadczanego i kształtowanego; a więc rzeczy pośród innych rzeczy. Po wtóre, ciało nie nadaje środowisku znaczeń, lecz je odkrywa, znaczenia stanowią immanentne cechy obiektów naturalnych. W tej sytuacji z monopolistycznego kreatora rzeczywistości (i krajobrazu) staje się on jej współautorem. Alternatywne wizje krajobrazu rzucają wyzwanie stanowiskom okulocentrycznym i konstruktywistycznym, podważając dominującą rolę człowieka w jego tworzeniu i trwaniu. Czy jednak przełamują ograniczenia tradycyjnych opozycji realizmu-idealizmu, natury-kultury, działania-teorii? A może są tylko „odwróconym okulocentryzmem”? Co oznacza i jaką rolę pełni w nich przyroda a jaką kultura? Czy dewaluuje obraz na rzecz bardziej bezpośrednich relacji człowieka ze światem, rezygnując z wszelkiej mediacji obrazowej? W końcu: jakie korzyści poznawcze oferują w badaniu krajobrazów kulturowych? W próbie udzielenia odpowiedzi na te pytania odwołam się także do przykładów z własnych badań prowadzonych nad krajobrazem kulturowym wrocławskich osiedli podmiejskich.

Dr Marek Pacukiewicz, UŚ

DOŚWIADCZENIE KRAJOBRAZU W ALPINISTYCZNYCH NARRACJACH LIMINALNYCH

Powracające w literaturze alpinistycznej obrazy gór są nie tylko świadectwem transgresji kultury w kierunku świata natury, ale stanowią również swoistą mapę najważniejszych, przenoszonych w góry kategorii kulturowych. Te swoiste „liminalne krajobrazy” są kulturowo inwariantne: stają się wyrazem etosu alpinistycznego, jak również świadectwem określonego modelu kultury. Bezpośrednie, ontyczne i ontologiczne zarazem doświadczenie wspinaczki zmienia jednak percepcję przestrzeni alpinisty: o ile do końca XIX wieku ważny był w poznawaniu gór „widok ze szczytu” kształtowany przez dominujące dyskursy estetyczne, filozoficzne lub naukowe, o tyle w alpinizmie najważniejsze staje się pokonywanie drogi. Tym samym w narracje alpinistyczne często wdzierają się niewyraźne doświadczenie, które zmienia perspektywę podmiotu, wpisując go niejako w sieć granic ontologicznych. W efekcie w literaturze alpinistycznej zauważalna jest ciągła oscylacja pomiędzy dotykiem a spojrzeniem, doświadczeniem a widokiem, „przeływem” kontekstu a szerszą perspektywą, dlatego też bardzo często niezwykle „estetycznym” zdjęciom krajobrazowym towarzyszą w tym przypadku lakoniczne itineraria. Warto zastanowić się, jaki rodzaj namysłu nad kontekstem kulturowym leży u podstaw tych form dokumentacji. Referat stanowi próbę analizy alpinistycznych narracji liminalnych pod kątem zbadania wskazanych powyżej problemów, przy założeniu, że alpinistyczny „krajobraz” zawsze podszyty jest konkretnym doświadczeniem wspinaczki i ma prowadzić ku odkryciu rzeczywistości granic.

Dr hab. Jan Sowa, UJ

CO PO POSTMODERNIZMIE?
KULTURA, SPOŁECZEŃSTWO I POLITYKA W DOBIE WYCZERPANIA PÓŹNEGO
KAPITALIZMU

Miną niebawem dwie dekady, od kiedy poststrukturalizm i szeroko rozumiana teoria społeczeństwa ponowoczesnego weszły przebojem w obieg intelektualny polskiej humanistyki (za moment inauguracyjny uznaję publikację w połowie lat 90' XX wieku dwóch książek: *Postmodernizm. Antologia przekładów* pod redakcją Ryszarda Nycza oraz *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura* Michała Markowskiego). Podejście to wypracowało sobie w tym czasie silną pozycję w obrębie polskich badań nad kulturą, odpierając liczne ataki. Co istotne, polscy poststrukturaliści kierują swoje polemiczne ostrze przede wszystkim przeciwko obrońcom starego, stabilnego porządku upatrującym w postmodernizmie zagrożenia dla „moralnego kręgosłupa” kultury i standardów generowania akademickiej wiedzy. Tymczasem na świecie już od lat 80-tych XX wieku rozwija się krytyka postmodernizmu atakująca go z innej, postępowo-emancypacyjnej flanki. Uprawiają ją tacy teoretycy jak Harvey, Jameson czy Žižek. Nawołują oni nie do odwrotu od postmodernistycznego „zepsucia” w kierunku starych i dobrych wartości, lecz do jego przekroczenia w imię emancypacyjnego ruchu w przód. W ostatniej dekadzie nastąpiły też zmiany w praktyce społeczno-kulturowej, w której zakorzeniony pozostaje postmodernizm jako kulturowa logika późnego kapitalizmu. Gospodarka kapitalistyczna weszła w fazę strukturalnych przekształceń, czego symptomem jest kryzys finansowy rozwiniętych państw kapitalistycznego rdzenia połączony z poczuciem wyczerpania i bezradności. W ostatnich latach na globalną scenę polityczną weszły też zupełnie nowe ruchy domagające się powrotu wielkich narracji wolności, równości i sprawiedliwości społecznej (ruchy Arabskiej Wiosny czy inicjatywy Occupy w Europie i Stanach Zjednoczonych). Atakują one kluczową dla postmodernizmu praktykę reprezentacji, jednak nie w jej językowo-estetycznym, ale w politycznym aspekcie, obracając się przeciw procesji politycznych symulaków (kategoria ta w zaskakujący, ale sensowny sposób łączy autorytarne dyktatury i postpolityczne demokracje parlamentarne). W swoim wystąpieniu chciałbym przekrojowo opisać ów kulturowy krajobraz zmierzchu postmodernizmu oraz zastanowić się nad możliwymi ścieżkami dalszych przeobrażeń zarówno praktyki, jak i teorii społeczno-kulturowej.

Krajobrazy kulturowe – 3 (sesja referatowa), s. 0.105

Dr hab. Marcin Cieński, prof. UW

**WYCINANIE Z PRZESTRZENI.
KULTUROWA PODMIOTOWOŚĆ W KSZTAŁTOWANIU KRAJOBRAZU**

Jeden z elementów współczesnej globalizacji stanowi łatwość przemieszczania, a tym samym zwiększanie się możliwości obserwowania przez poszczególnych ludzi nowych przestrzeni, miejsc, krajobrazów. Jednocześnie „patrzące oko” podmiotu zabiera ze sobą bagaż doświadczeń i przeświadczeń, sposobów konstruowania krajobrazu właściwych kulturze, w której zostało ukształtowane. Konsekwencją „przeniesienia” konwencji w inną przestrzeń stanowi odmienne wycinanie z przestrzeni obrazów, kadrów, wizerunków miejsc i ludzi. Doświadczenie nowoczesnego kształtowania krajobrazu ma korzenie w osiemnastowiecznym o nim myśleniu i opisywaniu. Jednak po „zwrocie przestrzennym” krajobraz postrzegany (i interpretowany) jest w kontekście nowoczesnych kategorii opisu świata postrzeganego, tworzącego znaczące konstrukcje – wycinane z przestrzeni i obdarzone znaczeniami poza tradycyjną pejzażowość wykraczającymi. Kwestie powyższe zostaną zaprezentowane w trzech ujęciach.

Dr hab. Leszek Korporowicz, prof. UJ

NEORENESANSOWE INSPIRACJE JAGIELLOŃSKICH STUDIÓW KULTUROWYCH

Współczesne studia kulturowe korzystając z ogromnej różnorodności metodologicznej i programowej realizowanych badań charakteryzują się równie wielkim poziomem eklektyzmu. Tylko niektóre ośrodki akademickie wypracowały własną tożsamość i wkomponowały się w krajobraz intelektualny oraz społeczne potrzeby refleksji o kulturze. Postulat ale i wartość teoretycznego pluralizmu spotkały się z równie realną konsekwencją chaotyczności i co ważniejsze, zagubieniem perspektywy człowieka, na rzecz fascynacji światem techniki i technologii, szczególnie w ponowoczesnym społeczeństwie informacyjnym, ukrytymi i nowymi wymiarami stosunków władzy, spektakularnym rozwojem praktyk wizualizacji, czy też globalną interakcją kultur. Perspektywa oglądu, ale przede wszystkim rozumienia i obrony człowieka jaki zagubił się w świecie współczesnej cywilizacji i zdehumanizowanych teorii kultury staje się coraz bardziej niezbędna. Aksjologicznym i intelektualnym zasobem jaki może być przywołany w poszukiwaniach humanizacji studiów kulturowych jest wielobarwny i ciągle inspirujący Renesans, w tym jego polska odmiana, która zakwitła w „złotym wieku” doby Jagiellonów. Inspirujący współcześnie zespół cech tego okresu, takich jak wielokulturowość, tolerancja religijna, kooperacja i rzeczpospolita narodów, otwarcie a nawet fascynacja nauką, edukacją, rozwój sztuk i refleksją filozoficzną w jej rozlicznych aplikacjach pozwala mówić o niezwykle aktualnej wizji wartości jagiellońskich stymulujących wrażliwość na sprawy człowieka, dialogu, komunikacji i edukacji międzykulturowej oraz zainteresowania europejską, a wręcz światową wizją rzeczywistości kulturowej. Staje się to dzisiaj wzorem wartym przeniesienia i rewitalizacji na gruncie zagubionych studiów kulturowych, które zyskują twórczą wizję łączenia zasobów kulturowych w konstruowaniu tożsamości nie tylko historycznej, ale i dzisiejszej wizji nauk o kulturze w ich misji poszukiwania godności i potencjałów rozwojowych człowieka jako najdoskonalszej emanacji kultury. Zbudowane na rzecz takiej misji Jagiellońskie Studia Kulturowe są propozycją inspiracji historycznie powstałym rodzajem wrażliwości i wyobraźni intelektualnej w drodze do jej wielorakich teoretycznych i praktycznych transgresji, a więc rozwoju w znacznie poszerzonej przestrzeni interakcji kulturowych. Czyni to z nich w konsekwencji także model studiów międzykulturowych jako logicznego komponentu refleksji nad człowiekiem współczesnym w poszukiwaniu wszak

jego rozwoju, a nie zagubienia, nadziei, a nie zwątpienia, edukacji, a nie frustracji, twórczości zamiast zaborczości.

ESTETYKA KRAJOBRAZU – ZAŁOŻENIA, PYTANIA, PERSPEKTYWY

W ostatnich dwóch dekadach daje się zauważyć wzmożone zainteresowanie estetyczną problematyką krajobrazu, które, jak się wydaje, prowadzi do autonomizacji estetyki krajobrazu (choć może należałoby powiedzieć za G. Simmlem: filozofii krajobrazu) jako samodzielnego obszaru badawczego. Świadczyć może o tym fakt, że ukazały się antologie tekstów poświęconych tej tematyce (np. A. Veríssimo Serrão (red.), *Filosofia da Paisagem, Uma Antologia* [2011]; P. d'Angelo (red.), *Estetica e paesaggio* [2009]; Carlson A., Berleant A. (red.), *The Aesthetics of Human Environments* [2007]; A. Carlson, A. Berleant (red.), *The Aesthetics of Natural Environments*, [2004]) ustalając do pewnego stopnia kanon literatury dla tej dziedziny. Jak się zdaje, rysują się przy tym dwie odmienne, ale zarazem pod różnymi względami komplementarne perspektywy: anglosaska i kontynentalna. I o ile pierwsza podporządkowuje kategorię krajobrazu pojęciu środowiska, zwłaszcza, choć nie tylko, środowiska naturalnego, o tyle w ramach drugiej kategoria krajobrazu dominuje nad kategorią środowiska. Z perspektywy anglosaskiej szczególnie ważne jest pytanie o to, na czym, czy można mówić o estetycznym doświadczaniu przyrody jako przyrody, tzn. o takim jej doświadczaniu, które nie byłoby wzorowane na doświadczaniu sztuki. Z perspektywy kontynentalnej - która, notabene, jest w o wiele większym stopniu zorientowana historycznie i interdyscyplinarnie niż ujęcie anglosaskie - w dalszym ciągu istotne pozostaje zaś pytanie o to, czym w swej istocie jest krajobraz, a formułując je wężiej - pytanie o to, ile w krajobrazie natury, a ile sztuki. Niewątpliwie, punktem łączącym oba podejścia jest odejście od pojmowania krajobrazu wyłącznie na sposób wizualny, na wzór obrazu pejzażowego. Krajobraz okazuje się złożonym „bytem”, w którym nie można odróżnić otoczenia, świata od tego, jak jest przez człowieka ujmowany, doznawany, przeżywany. W swoim referacie chciałbym zarysować podstawowe założenia obu perspektyw oraz wskazać na rozbieżności, a także punkty wspólne, które powodują, że „estetyka krajobrazu” wydaje się płodną poznawczo perspektywą, wykorzystującą ustalenia innych dziedzin, ale zarazem wnoszącą nowe treści do współczesnej refleksji o krajobrazie.

Mgr Aleksandra Szczepan, UJ

KRAJOBRAZY POSTPAMIĘCI

W referacie chciałabym przeanalizować pojęcie „krajobraz postpamięci”, które pojawia się jako naczelną kategorię w książce Brett Ashley Kaplan *Landscapes of Holocaust Postmemory*. Autorka łączy terminy „krajobraz”, „Holokaust” i „postpamięć” w luźne układy znaczeniowe, a krajobraz w jej interpretacji traci ściśle geograficzne czy terenowe przyporządkowanie, służąc jako antropologiczna rama dla rozważań nad takimi problemami, jak: historia hitlerowskiego ośrodka wypoczynkowego w Obersalzberg, fotografie związanych z terenami będącymi scenerią dla Zagłady i wreszcie - znaczenie słowa „Holokaust” w twórczości Coetzeego oraz cyrkulacja tego terminu we współczesnej kulturze. Wydaje się jednak, że samo pojęcie „krajobrazów postpamięci” - pozbawione wszakże jednoznacznie Holokaustowego predykatu, a poszerzone o kontekst licznych w polskiej historii XX wieku innych radykalnych historyczno-przestrzennych zerwań - posiada pewien potencjał dla badań nad obecnymi m.in. w polskiej literaturze ostatnich lat zmaganiem z pamięcią przedstawicieli drugiego i trzeciego pokolenia ocalałych z historycznych katastrof. Sięgając do definicji terminu „postpamięć” autorstwa Marianne Hirsch, warto zwrócić uwagę na podkreślany przez badaczkę jego przestrzenny aspekt: postpamięć staje się udziałem tych, którym na przeszkodzie w dotarciu do fundującego dla ich tożsamości doświadczenia stoi nie tylko oddalenie czasowe, ale i przestrzenne - pozbawionych rodzinnego domu, sytuowanego przez ich rodziców zawsze gdzie indziej, w historycznej scenerii życia przed Zagładą, na terytorium, z którego zostali wygnani. Drugim istotnym kontekstem dla tych rozważań byłaby analiza Rosalind Krauss dotycząca „malowniczości” krajobrazu (Oryginalność awangardy), która „wtórnie konstruuje pojęcie krajobrazu jako reprezentację samej siebie”. W przypadku krajobrazów postpamięci „malowniczość” zastąpiłaby „traumatyczność”, a one same (indeksalne, fantazmatyczne, mityczne, posttraumatyczne) byłyby pewnymi wizualnymi kliszami przestrzeni, związanej z historycznymi bądź osobistymi traumami, z jednej strony afektywnie powiązanych ze wspomnieniami niedostępnymi dla wydziedziczonych z rodzinnych historii, z drugiej - należącymi do pewnego „traumatycznego” kanonu, którego zróżnicowanie zaskakuje różnorodnością kontekstów i kulturowych proveniencji: by przywołać choćby wywoływane w Pensjonacie Pazińskiego tory kolejowe czy podszyty strachem krajobraz galicyjskiego sztetlu z Zagłady Szewca.

Mgr Łukasz Zaremba, UW

KONIEC KRAJOBRAZU? KRAJOBRAZ I WIDOK JAKO KATEGORIE WSPÓŁCZESNEJ KULTURY WIZUALNEJ

W ostatnich dziesięcioleciach zarówno w ramach kultury wizualnej (Mitchell 2002, Elkins 2008), jak i antropologicznych badań przestrzeni (Cosgrove 2010) powraca temat „końca” krajobrazu, jego „wyczerpania” jako istotnego medium wyrazu. Krajobraz zostaje w tych dyskusjach przedstawiony jako gatunek historyczny. Jednocześnie krajobraz już dawno przestał być rozumiany jedynie jako forma reprezentacji. Paradoksalnie rozpoznanie krajobrazu jako „sposobu widzenia” pojawia się nie w ramach badań kultury wizualnej, lecz w geografii humanistycznej (Cosgrove 1984). Denis Cosgrove przekracza w ten sposób rozumienie krajobrazu jako formy gatunku przedstawienia (np. malarskiego), a zarazem zachowuje właściwy temu pojęciu kulturowy kontekst (jest to zachodni, imperialny, klasowy sposób widzenia; Warnke 1994). Co ciekawe, gdy zagadnienie krajobrazu podejmuje jeden z najważniejszych teoretyków kultury wizualnej, odnosi się do obszaru właściwego geografii - stawia tę kategorię obok kategorii miejsca i przestrzeni (Mitchell 2002). Punktem wyjścia referatu będą więc dwie dyskusje dotyczące krajobrazu: 1) zawieszenie pomiędzy obszarem a okiem, pomiędzy przebywaniem wewnątrz a dystansem wobec; 2) zawieszenie pomiędzy obrazem rozumianym jako fizyczne przedstawienie a obrazem rozumianym jako bezcielesne wyobrażenie. Temu drugiemu rozróżnieniu w języku angielskim odpowiada, nieobecny w języku polskim (por. Bredekamp 2003), podział na *picture* i *image*. Rozważając tezy o końcu krajobrazu, spróbuję wykorzystać potencjał polskiego słownika wizualności, dysponującego między innymi terminem *widok*, podkreślającym niemożliwość rozróżnienia reprezentacji od aktu widzenia. Będzie to więc próba zobaczenia pojęć *widok* i *krajobraz* jako ważnych pojęć polskiej kultury wizualnej, czy też polskiej ikonologii, rozumianej jako nauka o tym, jak mówi się o obrazach (Mitchell 1986). Zakładam, że przyjrzenie się tym konceptom (ich relacji i ich historii) może zaowocować oryginalnym ujęciem krajobrazu jako pojęcia teoretycznego polskiej kultury wizualnej. Bredekamp, Horst (2003), *A Neglected Tradition*, „Critical Inquiry” 2003, nr 3. Cosgrove, Denis (1984), *Social Formation and Symbolic Landscape*, Madison. Cosgrove, Denis (2010), *Geography and Vision*, London. Elkins, James (2008), *Landscape theory*, New York. Mitchell, W.J.T. (2002), *Landscape and Power*, 2ed., Chicago. Mitchell, W.J.T. (1986), *Iconology*, Chicago. Warnke, Martin (1994), *Political Landscape*, London.

Dr Roman Bromboszcz, WSNHiD

MIĘDZY OBRAZEM I AKTEM DZIAŁANIA.
KOD ŹRÓDŁOWY, MEM I LOGO

Zwrot w stronę analiz obrazu oraz poszukiwanie wspólnego mianownika w obrazie, bierze się stąd, że powstały nowe sposoby obrazowania. Jeśli początku obrazowania można upatrywać w malowidłach naskalnych, to współczesny człowiek jest odbiorcą, a niektórzy powiedzą, że interfejsem, obrazów technicznych. Obrazy te to, między innymi, wyświetlacze LED, LCD, projekcje kinowe, reklama podświetlana, telewizja, Internet itd. W powyższej perspektywie chodzi o aktywnego uczestnika, którego oczy wystawiane są na inwazyjne wiązki światła. Tekst, który czytamy w obrazie technicznym sprawia pewien dyskomfort. Generalnie książka jest ekshumowana poprzez światło elektryczne. To właściwie prąd elektryczny powinien być przedmiotem namysłu, w stosunku do efektów, jakie umożliwia, a nie obraz jako dominanta, awers monety, która zawiera też rewers pod postacią, dotyku i słyszenia. Pozornie mowa i pismo stają się niemożliwe w świetle obrazu technicznego jako nowego sensus communis. Mowa i pismo mają swoje przywrócone życie pod postacią prefiksów „e” lub „nowe”. Nowa oralność i nowa, tele-piśmienność, ale w obrazie, w tele-obrazie, ale nie w e-obrazie. Sam obraz ukrywa swoje przekształcanie się. Obok tego istnieje tendencja by zjawiska współczesne opisywać w kategoriach wykonywania czegoś, jakiegoś przedstawienia, czy też wprost, performansu. Tutaj jest wspólny pewien akt, bliskoznaczny z rytuałem, grą sceniczną, ale widzianą z perspektywy odbiorców, którzy tworzą instytucje. Nieusuwalny jest tutaj rdzeń podobieństwa między performatywem i konotacją w sensie językowym oraz wynikające ze wskazanej binarności pęknięcie. Chodzi tu o instytucje należące do polityków, sportowców, dziennikarzy i tak dalej oraz ich sposób istnienia w sferze publicznej, poprzez odgrywanie swoich ról. Pierwsze podejście widzi obrazy w ich zróżnicowaniu, przede wszystkim poprzez ich estetyczność, ale także poprzez problemy etyczne. Zapomina przy tym o słuchu, audialności oraz o innych zmysłach, o tym, że kultura słuchu i słyszenia, to w gruncie rzeczy, lepszy paradygmat, mniej roszczeniowy, mniej logocentryczny. Drugie podejście, ma podobnie szerokie pole zainteresowania, ale bardziej podzielone wewnętrznie i wyraźniej nastawione jest na praktykę, aniżeli na kontemplację. Czy istnieją inne drogi wyjaśniania kultury i inne wyraźne zwroty? Chciałbym wspomnieć

o podejściu memetycznym, który inspirował się biologią ewolucyjną. Nie jest to wprost kwestia zwrotu, ale silnych inspiracji między kulturoznawstwem i biologią. Poza tym, chciałbym pokazać dwa konkretne przykłady, sprowokowane tematem obrazu. Po pierwsze, pierwotność tekstu przed audiowizualnością w sferze kultury cybernetycznej, na wielu polach, ale ograniczę się tylko do Internetu. Po drugie, obraz jako logo i nienaruszalność wizerunku jako pewnego rodzaju świętość.

Dr Aleksandra Drzał-Sierocka, SWPS

O CZYM „MÓWI” NIEBIESKI EKRAŃ? *BLUE* DEREKA JARMANA JAKO
ARTYSTYCZNY I OSOBISTY MANIFEST TWÓRCY

Blue (1993), ostatni film chorego na AIDS Dereka Jarmana, wszedł na ekrany kin zaledwie cztery miesiące przed śmiercią reżysera i jest rodzajem bardzo osobistego wyznania. Pod koniec życia Derek Jarman stopniowo ślepl, aż wreszcie jedynym, co widział, był kolor niebieski (rodzaj niebieskiej nicości). Jego ostatni film odtwarza to doświadczenie, a jednocześnie w sposób absolutnie wyjątkowy każe widzowi wejść do prywatnego świata twórcy. Jedynym, co widzimy, jest bowiem niebieski ekran; wszystko, co słyszymy, musimy sobie zatem wyobrazić, jakbyśmy sami byli niewidomi. Z drugiej strony, *Blue* jest projektem bardzo interesującym z filmoznawczego punktu widzenia, ponieważ trudno scharakteryzować go i opisać, odwołując się do tradycyjnych klasyfikacji. Nie jest to wszak typowy film dokumentalny; nie jest to w ogóle typowy film, bo niemal odarty z wizualności, zbliża się do konwencji słuchowiska radiowego. Jednocześnie jednak z całą pewnością stanowi poruszające świadectwo, a "niebieskie nic", które widzimy na ekranie, tylko krok dzieli od "niebieskiego absolutu". W swoim wystąpieniu dokonam wieloaspektowej analizy filmu. *Blue* interesować mnie będzie z jednej strony, jako wyjątkowy projekt artystyczny, manifest wolności i niezależności twórczej Dereka Jarmana; z drugiej zaś - jako głęboko dojmujące wyznanie śmiertelnie chorego człowieka. Dlatego przyjrę mu się zarówno z perspektywy filmoznawczej, jak i antropologicznej.

Mgr Joanna Dziadowiec, UJ

INTERKULTUROWE FESTIWALE FOLKLORYSTYCZNE JAKO METAWIDOWISKA - OBRAZ Z PERSPEKTYWY UCZESTNICZĄCEJ

Celem referatu jest przedstawienie struktury organizacji i interakcji społecznych interkulturowych festiwali folklorystycznych z punktu widzenia różnoplanowego uczestnictwa aktorów festiwalowych. Tym samym punkt ciężkości opisu i analizy zostanie zogniskowany na tym w jaki sposób bycie wewnątrz festiwalu konstruuje perspektywę jego percepcji. Reprezentacja interkulturowego metawidowiska folklorystycznego (kreowanie, przedstawianie, odtwarzanie oraz oglądanie, przeżywanie i negocjowanie festiwalowego świata tradycji folklorystycznych) odbywa się w dwóch wymiarach: inercyjnym, zamkniętym świecie folklorystycznych wzorów festiwalowych oraz w sferze, w której owe zamknięte wzory „ożywają” dzięki uczestnikom, którzy je wykorzystują i przeżywają w działaniu. Wewnątrz festiwalu (w przestrzeni sceny jak i w przestrzeni kulis) rodzi się ulotna, liminoidalna, interkulturowa „trzecia strefa”. Tworzy ją specyficzna grupa aktywnych uczestników, która wykraczając poza przedstawienie (wyjście poza jasno zdefiniowane role wykonawcy, widza, organizatora, jurora...) współuczestniczy poprzez nową synergiczną wartość: interfolklor - pomost pomiędzy kulturami, niewykluczający jednak zachowania własnej tożsamości i własnych wartości. Płynna interfolklorystyczna „trzecia strefa” festiwalu może zostać zinstytucjonalizowana jednak żadna jej kolejna realizacja nie będzie do końca taka sama (każde widowisko jest inne). Interkulturowe metawidowisko folklorystyczne jako remedium interakcyjne, mieszcząc się pomiędzy świętem, rytuałem, grą (zabawą) i spektaklem, nie określa zatem nigdy wprost w jakiego rodzaju akcji uczestnicy będą brali udział lub jaki rodzaj akcji obejrzą. Tym, co charakteryzuje wszystkie współtworzące je gatunki, jest zdolność do spajania wielorakich form akcji symbolicznej w nowe całości, dzięki umiejscowieniu ich w jednym czasie i w jednej przestrzeni, w podobnym trybie ekspresji i w podobnym nastroju emocjonalnym, oraz dzięki nadaniu im spójnej intencji ideologicznej (integracyjny folklorizm) lub spójnej funkcji społecznej (wspólnota międzyludzka). Festiwal folklorystyczny mimo wielu zawłości kulturowych, artystycznych, ideologicznych, komercyjnych i politycznych staje się kontinuum przedstawień pomiędzy życiem i rytuałem a sztuką i teatrem, które potencjalnie może być dobrym miejscem zarówno dla zaplanowanej jak i spontanicznej realizacji postulatu *communitas*. Podstawą empiryczną prezentacji są wyniki badań terenowych jakie przeprowadziłam w latach 2009-2010 wśród uczestników

dwudziestu festiwali folklorystycznych w Polsce oraz w innych krajach europejskich. Obserwację uczestniczącą miałam możliwość prowadzić jako: wykonawca, widz, wolontariusz, pilot, tłumacz, współorganizator, gość specjalny i juror.

Dr hab. Paweł Rodak, UW

PISMO I OBRAZ.

DZIENNIKI MALARZY JAKO PRAKTYKA KULTUROWA

Wystąpienie będzie analizą dzienników malarzy jako specyficznej praktyki kulturowej, w której praktyka piśmienna łączy się z praktyką wizualną, codzienny zapis z działalnością artystyczną. Analiza ta będzie skoncentrowana na opisanu relacji między słowem i obrazem, występujących zarówno w treści dzienników (np. zapis doświadczeń wizualnych, refleksje o powstawaniu obrazów, notatki warsztatowe towarzyszące praktyce malarskiej, uwagi o obrazach innych malarzy, o kierunkach w malarstwie etc.), jak i w ich materialności (rysunki, szkice, elementy wizualne pojawiające się w dziennikach obok zapisów). Przedmiot analizy będą stanowiły przede wszystkim dzienniki polskich malarzy dwudziestowiecznych (Tadeusza Makowskiego, Józefa Czapskiego, Jana Cybisa). Punktem dojścia będzie opis kilku różnych postaw twórczych wyłaniających się z dzienników malarzy (každorazowo ze zwróceniem szczególnej uwagi na miejsce samego dziennika w każdej z nich), a następnie próba odpowiedzi na pytanie, co wzajemne zależności między praktyką piśmienną i praktyką obrazową mówią nam o kondycji nowoczesnego, dwudziestowiecznego malarza.

ŚRODOWISKO SYMULACJI I SYMULAKRÓW W PERSPEKTYWIE NAUK POZNAWCZYCH

Jeżeli zgodzimy się z hipotezami Gombricha, Boehma czy Mitchella, iż nasz obecny moment dziejowy cechują praktyki wizualizacji oraz performatywizacji, a wszechobecność ikon i „spektakli” obala prymat tekstu słownego, to należy skupić się na wypracowaniu odpowiedzi na następujące pytania: - czy faktycznie mamy do czynienia z nowym paradygmatem kulturowym, czy tylko z nową strategią metodologiczną zmieniającą perspektywę badawczą? - na czym polega odmienna dialektyka słowa i obrazu oraz z czego wynika zmiana ich proporcji? Na postawione pytania postaram się odpowiedzieć wychodząc od koncepcji Kriegera o nieustającym poczuciu pragnienia „naturalnego znaku”, pragnieniu znoszącym zgodność (korespondencję) między myślą a rzeczą. Koncepcja ta wydaje się istotnie rozjaśniać zjawisko dominacji obrazu w procesie wytwarzania sensu, gdzie kopia bądź symulacja zastępuje obiekt. Dalej odniosę współczesny moment kulturowy do teorii Dennetta oraz Gärdenforsa opisujących ewolucję władz poznawczych pod kątem peryferyjnych systemów przechowywania informacji. Kultura obrazów i widowisk pojęta jako mnogość ekstensji umysłu „istot Donaldowskich” okazuje się zmagazynowaniem wizualnych form narracyjnych (kodów kulturowych wg Ricoeura) w świecie zewnętrznym, które nabywają - jak to określił Searle - wtórnej intencjonalności. Dokonuje się podwójne przeniesienie: z umysłu w świat zewnętrzny oraz ze świata w abstrakcyjne, wirtualne modele. Wyciągając konsekwencje ze stanowisk Dennetta, Gärdenforsa, Searle i Ricoeura odnośnie kultury współczesnej, proces przenoszenia informacji lub wartości dokonał akceleracji kosztem złożoności komunikatu oraz jakości jego treści. Iluzja zaspokojenia pragnienia „znaku naturalnego” poprzez dostępne praktyki szybkiego, łatwego i taniego odciążania umysłu oraz kultury poprzez obrazowanie i performatywizację jest wystarczająca dla powszechnego przekonania o doskonalszym doświadczaniu rzeczywistości. W efekcie intencjonalność drugiego stopnia dostępnych artefaktów czy kodów kulturowych dokonuje zapętlenia i autoreferencji, przez co mamy do czynienia ze swoistą makdonaldyzacją (samo)rozumienia; komodyfikacją kultury; precesją symulaków; rizomatyczną „galaktyką signifiantów”, globalnym brandingiem emocjonalnym na poziomie wszelkich znaków. W podsumowaniu ponownie zadam pytanie, czy paradygmat obrazu i spektaklu nie

jest wyrazem bardziej ogólnych własności ludzkiej egzystencji, które jedynie współoddziałują z ewolucją kultury.

TECHNO-OBRAZY PERFORMUJĄCYCH CIAŁ

W estetycznym paradygmacie modernizmu, każdy gatunek sztuki ma swoje specyficzne medium, a za medium tańca uznać można ciało w ruchu - ciało pokazywane, oglądane i tresowane. Czasoprzestrzenność ruchu tanecznego wymaga stworzenia dedykowanej metody zapisu, pierwsza metoda graficznej reprezentacji ruchu tanecznego, kinetografia powstała w latach dwudziestych XX wieku. Później, wraz z nastaniem epoki ruchomych obrazów, pojawiła się możliwość analogowej, a następnie cyfrowej rejestracji obrazu ciała w ruchu. Równocześnie w obliczu hybrydowości sztuki drugiej połowy XX wieku, esencjalistyczny paradygmat stracił rację bytu. Współcześnie w ramach modelu Art&Science wielu tancerzy i choreografów współpracuje z naukowcami przy interdyscyplinarnych projektach. Zaawansowane metody neuroobrazowania (np. PET, fMRI) pozwalają badać na poziomie neuronalnym sposób postrzegania i doświadczania tańca i ruchu, natomiast odkrycia i teorie powstałe na gruncie kognitywistyki znajdują rozwinięcie w realizacjach artystycznych. Nowoczesne technologie laboratoryjne są spełnieniem modernistycznego marzenia: ujawniają niewidoczną biomechanikę ruchu. Powstają urządzenia technologiczne oraz oprogramowanie służące rejestracji ruchu (np. technika motion capture, kontroler Kinect), które pozwalają tworzyć cyfrowe obrazy ruchu tanecznego. Co więcej, podczas performansu tanecznego ten wygenerowany cyfrowy obraz może wejść w dynamiczną i zwrotną relację z performującym ciałem tancerza. Twórcy wykorzystują też najnowsze technologie interaktywne, by zaproponować nową formułę kreacyjną: hybrydowy cyber-tanec. Jak stwierdza R. Kluszczyński „usytuowanie wobec obrazu zostaje zastąpione przez bycie w obrazie. Obraz przestaje ostatecznie pełnić funkcje przedstawiające, stając się w zamian interfejsem interaktywnego doświadczenia". To stwierdzenie odnosi się oczywiście również do sztuki tańca. Spektakl taneczny, związany z aktem oglądania, przeistacza się współcześnie w performans taneczny, którego skuteczność można wiązać z aktem współdoświadczania: performans oddziałuje na zmysły widza, wywołuje reakcję neurofizjologiczną i afektywną. Przy takim zdefiniowaniu istoty tańca, jego obrazowanie staje się zadaniem wymagającym wykorzystania wielu technologii. Celem prelekcji będzie więc przedstawienie mapy rozbudowanej sieci przenikających się i zazębiających praktyk i technik obrazowania współczesnego performansu tanecznego.

Dr hab. Anna Czajka-Cunico, prof. UKSW

ZWROT WIZUALNY A OBRAZY CHWILI

Referat stawia sobie za cel konfrontację kierunków poszukiwań otwartych przez zwrot wizualny czy obrazowy (tzw. *iconic turn* w jego określeniach zestawionych przez Doris Bachmann-Medick) a problematyką wniesioną przez tzw. obrazy chwili (*Augenblicksbilder*), które w intensywny sposób i w różnych sztukach i mediach (Hofmannsthal, Rilke, Joyce, Joseph Conrad, Błękitny Jeździec, Arnold Schönberg) pojawiły się na początku wieku w reakcji przede wszystkim na kryzys filozofii, metafizyki i religii (w ramach skonstatowanego przez M. Susman już w 1910 r. przeniesienia poszukiwań metafizycznych na płaszczyznę estetyczną, uznawanego już wtedy za rdzeń zwrotu estetycznego, który poszerzył później ogromnie swój zasięg). Refleksja nad obrazami chwili stanowiła przedmiot rozważań i teoretyzacji całego nurtu w literaturoznawstwie anglosaskim, a potem niemieckim i w wąskim zakresie (skupiając się na aspekcie epifanicznym) w literaturoznawstwie polskim, łączyła się z pracami teoretyków sztuki, aby później, daleko od wyczerpania problematyki, ulec zawieszeniu (*habent sua fata questiones*). Tymczasem produkcja obrazów chwili nie ustała, miała znaczące miejsce w twórczości Ernsta Blocha, Siegfrieda Kracauera, Paula Celana, ignorowana przez dominujące w XX w. estetyki o charakterze w paradoksalny sposób ikonoklastycznym, i jest rozpoznawalna - w swym wielo- i intermedialnym, a także interdyscyplinarnym charakterze do dziś. Wnosi z sobą zarzuconą (z niewyjaśnionych w przekonywujący sposób względów) problematykę czasowości, tożsamości (zob. związki z koncepcjami Ch. Taylora), konstytucji poznania i sądów, przestrzeni skupionej wobec napięcia nakierowanego na to, „czego brak”, „co najlepsze”, wymiaru religijnego istnienia ludzkiego (aspekt ujęty najpełniej przez A. Caracciolo), dziedzictwa linii emancypacji obrazu wobec innych dyskursów (prowadzącej od Pseudo-Dionizego przez Keplera po Goethego) i wiele innych problemów, których nieuwzględnienie może uczynić szeroko proklamowany *iconic turn* nieefektywnym i wymagającym kolejnych rychłych zwrotów. Wydaje się, że taka konfrontacja zwrotu ostatnich lat ze zwrotem spowodowanym przez oddziaływanie obrazów chwili może zapobiegać parcjalności i problematyce obrazu nadać humanistyczną i międzydyscyplinarną solidność i głębię.

Mgr Marta Keil, PAN

„ZWROT KURATORSKI” WE WSPÓŁCZESNYCH SZTUKACH PERFORMATYWNYCH

Zawód kuratora, który w coraz większym stopniu wpływa na kształt współczesnych sztuk performatywnych, wydaje się emblematyczny wobec przemian estetycznych i kulturowych w dziedzinie teatru i tańca w Europie ostatnich dwudziestu lat. Prześledzenie praktyk kuratorskich umożliwia przyjrzenie się konsekwencjom zwrotu performatywnego w kontekście społecznym, a zwłaszcza w procesie przemian stosunków władzy w obszarze sztuk performatywnych. Festiwalizacja życia teatralnego i tanecznego, rozwój instytucji alternatywnych wobec teatrów repertuarowych i centrów choreograficznych; wreszcie obecność międzynarodowych platform, sieci, laboratoriów oraz pozaakademickich ośrodków badawczych pokazuje, że jesteśmy świadkami kluczowych przemian modelu funkcjonowania teatru w społeczeństwie, a w konsekwencji także zmian statusu artysty i widza. W swoim wystąpieniu chciałabym przyrzeć się strategiom kuratorskim w kontekście post-reprezentacji, obecnym zarówno w obszarze sztuk performatywnych, jak i wizualnych oraz przywołać konkretne ich przykłady. Powołam się tutaj na redefinicję pojęcia kuratorstwa, dokonaną przez Beatrice von Bismarck w książce *Cultures of the Curatorial*. W jej ujęciu „kuratorskość” (the curatorial) oznacza „praktykę kulturową, która wykracza poza zwyczajną organizację wystaw i charakteryzuje się swą własną procedurą służącą produkowaniu, przekazywaniu i refleksji nad doświadczeniem i wiedzą. W ten sposób kuratorskość porzuca reprezentację - wystawy nie są już miejscem rozstawiania wartościowych obiektów i reprezentowania obiektywnych wartości, lecz raczej przestrzenią kuratorskiego działania, w której możliwe są niecodzienne spotkania i dyskursy, w której to, co niemożliwe do zaplanowania wydaje się ważniejsze niż, powiedzmy, staranne plany aranżacji.” Wystawa jest zatem miejscem wydarzeń, spotkań, przestrzenią performatywną bardziej niż (re)prezentacyjną. To bardzo ciekawe, w jaki sposób ten kierunek myślenia łączy sztuki wizualne i performatywne - obecny jest nie tylko w przestrzeniach muzealnych czy strategiach programowania kolejnych biennale, ale również w programie wielu festiwali i w samym myśleniu o tym, czy festiwal może być. Doskonałym przykładem jest tutaj *Session Poster* - hybrydyczny projekt Borisa Charmatza, zrealizowany w ramach Festiwalu w Awinionie w 2011 roku oraz tygodniowy maraton *Truth is concrete*, wymyślony i kuratorowany przez Floriana Malzachera, mający miejsce podczas festiwalu Steiriches

Herbst w Graz we wrześniu 2012. W obu powyższych przypadkach przestrzeń wystawy, zarezerwowana zazwyczaj dla sztuk wizualnych, staje się obszarem działań performatywnych, kluczowych dla myślenia o współczesnej kulturotwórczej roli teatru.

Dr Lilianna Dorak-Wojakowska, Akademia Ignatianum

OD LUSTRA DO EKRANU.

MOTYW ZWIERCIADŁA WE WSPÓŁCZESNYM DRAMACIE I TEATRZE

Różnorodność interpretacji motywu wiąże się z przypisywaniem obrazowi zwierciadła rozmaitego sensu. Lustro w kulturze funkcjonuje jako uniwersalny model procesu odbicia. Obraz lustra w dziełach malarzy, pisarzy, teoretyków sztuki stanowi klucz do rozumienia jego epistemologicznej natury. Zwierciadło w historycznym rozwoju sztuki występowało w odniesieniu do wartości moralnej, z jednej strony było znakiem czystości, atrybutem rozwagi i mądrości, z drugiej strony oznaczało próżność, pychę i nieczystość. Niepodważalne jest znaczenie zwierciadła jako wartości estetycznej i artystycznej. W niektórych utworach dramatycznych motyw lustra jest ważnym elementem kompozycji i środkiem ujawnienia człowieka i czasu. Nierzadko lustrzaność sztuk wydobywa w pełni dopiero inscenizacja teatralna. We współczesnej kulturze temat lustra jest często i chętnie podejmowany, wiąże się z potrzebą określenia kondycji człowieka w modelu społeczeństwa nowoczesnego. W naszej tradycji kulturowej - lustro postrzegane niemal jako symbol literackiej mimesis - współcześnie widziane jest raczej jako simulacrum świata. Wzajemne przenikanie się świata teatru i technologii sprawia, że współczesne inscenizacje łączące technologię dźwięku i obrazu ukazują nowe sposoby lustrzanego autopostrzegania. Przedmiotem rozważań będzie analiza sztuk teatralnych mówiących o pułapce obrazu, wyrażających potrzebę określenia granic nierzeczywistego bytu. Sposoby funkcjonowania motywu lustra we współczesnym dramacie i teatrze polskim rozpatrywane będą w perspektywie filozoficznej (J.Lacan, U.Eco, J.Baudrillard). Analizie poddane zostaną tzw. „dramaty lustrzane” oparte na zasadzie zwierciadlanego odbicia świata, postaci, tekstu oraz dzieła teatralne, w których zasada zwierciadlanego odbicia rozgrywa się nie tylko na linii aktor-postać, ale pomiędzy sceną a widownią, jak to dzieje się na przykład w teatrze Krystiana Lupy, Krzysztofa Warlikowskiego, Grzegorza Jarzyny.

Mgr Adam Pisarek, UŚ

WYOBRAŻENIE JAKO PRZEDMIOT DYSKURSU HISTORYCZNOKULTUROWEGO

Georges Vigarello w *Historii zdrowia i choroby* zaznacza, że jego dzieło powinno rekonstruować „wyobrażenia (imaginaire) dotyczące ciała” i „wyobrażenia dotyczące grupy”. Jacques Le Goff w słynnych *Narodzinach czystości* zastanawia się natomiast, jakie są związki pomiędzy „zespołem wyobrażeń (imaginaire) związanym z zaświatami”, a zmianami społecznymi i panującą ideologią. Georges Duby pisze z kolei o wyobrażeniach na temat trzech stanów w średniowieczu (*Les trois ordres ou L'imaginaire du féodalisme*), traktując je zarówno jako odzwierciedlenie struktury feudalnej, jak i element sprawczy strukturę tę tworzący. Czym jest owo wyobrażenie - imaginaire, tak często pojawiające się w XX-wiecznym dyskursie historycznokulturowym, niezależnie od tego czy mówi on o ciele, strukturze społecznej czy abstrakcyjnej idei? Skupiając się przede wszystkim na pismach Jacquesa Le Goffa, spróbuję opisać sieć zależności, które umożliwiły zakorzenienie się powyższego pojęcia w jego dziełach. Punktami odniesienia dla badań tego wybitnego historyka kultury okażą się dyskurs antropologiczny, socjologiczny, filozoficzny i psychologiczny, w tym m.in.: kategoria mentalności (mentalité) wywiedziona z myśli Lévy-Bruhla, czy klasyczna historia idei (l'histoire des idées) połączona z refleksją na temat codzienności. Kolejne i ostatnie pytanie, które będę chciał zadać, brzmi: w jaki sposób to centralne dla historyków kultury pojęcie przekształca relacje pomiędzy kategoriami społeczeństwa i kultury, rzeczywistości i idei. Wyobrażenia przekraczają bowiem ramy obrazu, umysłu i świata, stając się często strukturami sprawczymi, miejscem walki dyskursów o dominację oraz modelami, dzięki którym historycy opisują ogólne orientacje kultury danej epoki.

Mgr Agnieszka Sosnowska, UW

FATAMORGANA MINIMALIZMU. ZANIKANIE OBIEKTU W SZTUKACH WIZUALNYCH A WKROCZENIE TAŃCZĄCEGO CIAŁA

Referat zostanie poświęcony relacjom pomiędzy ciałem a obrazem w sztukach performatywnych oraz wizualnych od lat 60. XX wieku. Analizie poddane zostanie przesunięcie w ramach samej definicji dzieła sztuki, które dokonało się w obrębie sztuk wizualnych, gdzie obserwujemy zerwanie z postrzeganiem obiektu artystycznego jako odsyłającego do znaczenia, które ulokowane jest jednak poza nim, jak i zmiany w podejściu do reprezentacji, które inicjowały narodziny tańca współczesnego oraz sztuki performance, a także procesów równoległych, jak pojawienie się nowych mediów elektronicznych (kamera wideo) czy sieciowych. Klasycznym tekstem, w którym podniesiona zostaje kwestia wielopłaszczyznowych przemian w sztuce, jest artykuł Michaela Frieda *Art and Objecthood*. Amerykański krytyk poddaje analizie minimalizm (albo literalizm jak go nazywa). Fried nie tylko dostrzegł zachodzącą na jego oczach zmianę paradygmatu w sztuce, ale również starał się ją wysławić, zarzucając minimalizmowi przejęcie cech immamentnych dla teatru. Teatralizacja minimalizmu polega jego zdaniem na redukcji estetyki do momentu przeżywania. Dzieło sztuki wymyka się porządkowi mimesis - nie jest reprezentacją, lecz spełnia się w momencie jego postrzegania. Akcent zostaje przeniesiony na widza i czasowość samego aktu percepcji. Relacje nie zamykają się już w samym dziele, ale są wyprowadzone na zewnątrz i w kontakcie szukają swojego domknięcia - ostatecznego zdefiniowania. Dochodzi do uruchomienia całego ciała chociażby poprzez tak prosty zabieg jak to, że prace często nie mając jasno oznaczonego frontu ani tyłu, wymagają obejścia ich ze wszystkich stron, zbliżenia się oraz oddalenia, jeżeli chcemy obejrzeć je w całości. Obiekt w przestrzeni staje się więc narzędziem choreografii, co szeroko wykorzystywali tacy artyści jak Robert Morris w *Body spacemotionsthings* coraz bardziej zbliżając się do tańca czy brazylijski artysta Hélio Oiticica w *Parangoles*, które jako dzieło sztuki realizują się jedynie poprzez partycypacyjny udział odbiorcy.

*Obrazy nomadyczne i postobrazy. Transformacja, transgresja i hybrydyczność w sztuce
nowych mediów – 1 (sesja referatowa), s. 2.115*

Dr Piotr Celiński, UMCS

OBRAZY TAKTYLNE – INTERFEJSY TOTALNE

Interesują mnie obrazy taktylne. To jeden z kierunków ewolucji wizualności, który objawił się w domenie cyfrowej - obrazy wyemancypowały się tu z porządku reprezentacji/symulacji stając się interfejsami pośredniczącymi nie tylko w komunikacji pomiędzy kulturą a cyfrowym uniwersum, ale także otwartym na bezpośredni kontrolę na poziomie barw, pikseli i układów geometrycznych narzędziem zarządzania światem/bazami danych. Mapa świata w skali 1:1 to już, w związku z tym, nie tylko doskonały i uwodzący jego model. To także, a w wielu kontekstach przede wszystkim, sam świat, który poddaje się medialnym gestom i praktykom; skompresowany choć płynny, referencyjny choć sieciowy, lokalny i globalny zarazem. W rezultacie wejście w cyfrowy światobraz oznacza dziś posługiwanie się dotykową mapą świata, którą scharakteryzować można wstępnie jako interfejs totalny.

Dr Monika Górską-Olesińska, UO

BIOAFEKTYWNE MEDIA I POST-OBRAZY W FUNKCJI TERAPEUTYCZNEJ

Przedmiotem refleksji podjętej w referacie będą instalacje kanadyjskiej artystki Diane Gromali, kierującej obecnie pracami zespołu badawczego Transforming Pain Research Group (TPRG), działającego w ramach School of Interactive Arts + Technology na Uniwersytecie Simona Frazera w Kanadzie. Integrując wiedzę z zakresu medycyny, informatyki i designu oraz studiów nad komunikacją społeczną, członkowie TPRG opracowują nowatorskie i niefarmakologiczne metody leczenia bólu przewlekłego, wykorzystując wizualizację komputerową, technologie rzeczywistości wirtualnej oraz biofeedback. Rezultatem prac TPRG są użytkowane w ponad dwudziestu klinikach rozmieszczonych na całym świecie immersyjne (bio)reaktywne środowiska Meditation Chamber oraz Virtual Meditative Walk, dzięki którym pacjenci cierpiący na CPS - chronic pain syndrome - uczą się technik w pełni świadomego modulowania i redukcji napięcia, z jakim odczuwany jest przez nich ból przewlekły (terapia ta stanowi alternatywę dla bardziej popularnej, także niefarmakologicznej metody, polegającej na odwracaniu uwagi pacjenta od bólu i ognisk jego występowania). Celem referatu będzie omówienie związków pomiędzy wspomnianymi interfejsami terapeutycznymi a instalacjami artystycznymi Diane Gromali. Szczególną uwagę poświęcę aspektom estetycznym, wskazując na relacje pomiędzy post-obrazami a wisceralnymi reakcjami towarzyszącymi procesowi ich percepcji, zastanowię się też nad specyfiką projektowanego przez Gromalę doświadczenia odbiorczego, w którym istotną rolę odgrywają ucieleśnienie oraz nienormatywne doznania proprioceptywne. Punktem odniesienia dla rozważań będzie prekursorska wobec (bio)reaktywnych interfejsów opracowanych przez zespół TPRG, wczesna praca Gromali Dancing to the Virtual Dervish, stworzona we współpracy z choreografem Yacovem Sharirem, a także późniejsze prace artystki. Formułując wnioski końcowe podejmę próbę usytuowania projektów Diane Gromali w szerszym kontekście, jaki wyznacza społeczna historia RW.

Dr hab. Maria Popczyk

OBRAZY EMOCJI

W kulturze stawiającej w centralnym punkcie rozum i jego aktywność emocje są wartościowane negatywnie, zasadniczo w sensie epistemologicznym, jednakże znajdują swe usprawiedliwienie w sztuce i uznanie w estetyce podającej ich racje. Jednak estetyka autonomii dzieła sztuki zakreśla granice emocjom, tak po stronie ekspresji dzieła jak odbiorcy. Chcę pokazać zmiany podejścia do emocji w sztuce od ich typologii po uznanie ich indywidualności. Analizie poddam naukowe przedstawienia emocji w pracach Franza Xavera Messerschmitta, obrazy emocji Billa Viola oraz performance Mariny Abramović. Przy czym wezmę pod uwagę podejście Marthy Nussbaum, by sprawdzić czy pozwoli powiedzieć coś więcej o emocjach w sztuce niż klasyczne teorie ekspresji.

Dr Joanna Jakubowska, SWPS

ANALIZA KULTUROWA W UJĘCIU MIEKE BAL
JAKO INTERDYSCYPLINARNA METODOLOGIA, POZWALAJĄCA ZMIERZYĆ SIĘ
Z BIO-SZTUKĄ

W swoim referacie zamierzam wykorzystać model analizy kulturowej Mieke Bal do teoretycznych rozważań na temat projektów z zakresu bio-sztuki i ich praktycznych analiz. Do fenomenów artystycznych zaliczanych do bio-sztuki należą dzieła, które podejmują problemy biologiczne i biotechnologiczne, co więcej są to projekty niezwiązane z jakimś konkretnym medium, mogą to być kreacje intermedialne, ale również malarskie, fotograficzne czy graficzne. Bio-sztuka jest więc przede wszystkim obszarem fenomenów kulturowych, które wymykają się klasycznej refleksji dyscyplinarnej, wątpliwy staje się nawet niekiedy status artystycznych tego typu kreacji. Mateuszowi Herczce - artyście multimedialnemu i awangardowemu choreografowi, a także twórcy dzieł z zakresu bio-sztuki - zaproponowano, na przykład, opublikowanie wyników jego projektu artystycznego o rybkach afrykańskich w biologicznym czasopiśmie naukowym. Dowodzi to, że bio-artystyczne projekty znajdują się w obszarze zainteresowań nie tylko teorii sztuki, ale także biologii i biotechnologii. Ze względu na zróżnicowany charakter mediów, które wykorzystują projekty bio-artystyczne, nie można w myśleniu nad owymi fenomenami ograniczyć się do klasycznej refleksji dyscyplinarnej, związanej z heglowskim podziałem na sztuki, nie można też stosować rozumianej autonomicznie refleksji estetycznej, ponieważ bio-sztuka rzadko, jeśli kiedykolwiek, może wyczerpać się w doświadczeniu estetycznym. Z tego też względu w rozważaniach nad bio-sztuką niezbędna jest refleksja interdyscyplinarna, zdolna w procesie analizy połączyć perspektywy badawcze różnych dyscyplin. Tego typu podejściem teoretycznym jest, wynikająca ze zwrotu wizualnego, metoda analizy kulturowej autorstwa, przedstawicielki Holenderskiej Szkoły Analizy Kulturowej, Mieke Bal. W analizie kulturowej, jak postuluje autorka, zdobycze naukowe różnych dziedzin są wykorzystywane do badań nad nowym przedmiotem - fenomenami badanymi ze względu na ich aspekt wizualny, gdzie wizualność rozumiana jest antyesencjalistycznie. Badania w ramach analizy kulturowej skupiają się na miejscach, w których przedmioty wizualne przecinają się z innymi procesami i praktykami kultury i w ten sposób, wykorzystując nową perspektywę, czerpią z refleksji różnych dyscyplin.

Obrazy nomadyczne i postobrazy. Transformacja, transgresja i hybrydyczność w sztuce nowych mediów – 2 (sesja referatowa), s. 2.110

Mgr Beata Czarkowska, SWPS

DZIAŁANIA FILMU

Peter Greenaway w wykładzie z 2010 roku *New Possibilities: Cinema is Dead, Long Live Cinema* wskazuje na powolną erozję czterech elementów konstytuujących popularne kategorie filmu i kina: ekranu, tekstu, aktora oraz martwego oka kamery. Zamiast tego proponuje on rozwiązania, które modyfikują strukturę projekcji (ekrany o różnej wielkości mogą na przykład reprezentować szerokość horyzontu lub pionowe elementy architektoniczne). Reżyser bawi się strukturą narracji, a raczej zastępuje ją projekcją opartą na swobodnej kreacji obrazów. Pojawienie się i upowszechnienie nowych rozwiązań technologicznych pozwalających na działania multimedialne, takie jak: performance wykorzystujący animację w formie mappingu zsynchronizowanego z ruchem performerera lub muzyka, czy instalacje audiowizualne sterowane przez aktywną obecność oglądającego są kolejnym ogniwem w ewolucji filmu. Greenaway ogłasza początek kina skoncentrowanego na działaniu widza - realizuje intermedialny projekt *Tulse Luper Suitcases*. Ponad dekadę wcześniej powstają animatografy Schlingesiefa. W Polsce swoje projekty rozwija również Lech Majewski, czego efektem jest wystawa w Toruńskim CSW, w której rzeźba, architektura przestrzeni wystawienniczej i projekcje wideo stanowią uzupełniające się elementy, a raczej spójny multimedialny organizm. W referacie będę rozważać możliwości kina w kontekście jego odwrotu od mimetyzmu, roszadzenia tradycji formalnych i upadku narracyjnego paradygmatu w produkcjach audiowizualnych.

Dr Agnieszka Przybyszewska, UŁ

CZYTAĆ INACZEJ. O LEKTURZE (NIE TYLKO NOWOMEDIALNYCH) OPOWIEŚCI TRANSMEDIALNYCH

Kluczowym tematem wystąpienia chciałabym uczynić spojrzenie na transmedialne formy literackich opowieści XXI wieku. Ich lektura nie może ograniczyć się do - tradycyjnie rozumianego - czytania. Stąd, wychodząc od analizy wybranych przykładów narracji nowomiedialnych (m.in. *The Winter House* Naomi Alderman, 2010 r.) oraz publikacji „analogowych” wyłamujących się konwencji książki tradycyjnej swoim podejściem do kształtowania literackiego przekazu czy kodu (m.in. *Wynalazek Hugona Cabreta* Briana Selznicka, 2007 r.), chciałabym pokazać jak zmienia się kategoria lektury w świetle tekstów zrodzonych po zwrocie piktoralnym i performatywnym. W tych przypadkach czytanie nie jest już tym, za co zwykło się je uważać w świetle dotychczasowych ujęć kategorii książki czy literackości - by zrozumieć historię równolegle oglądamy teksty i czytamy obrazy (nieraz nie mogąc ich odróżnić), aktywnie kierujemy narracją, która - dosłownie - rozgrywa się na naszych oczach. Lektura staje się wydarzeniem, tekst zmierza ku byciu obiektem wizualnym, sama zaś historia nie jest już wyłącznie opowieścią słowa. Wiadomo, że literatura nowomiedialna (elektroniczna) zaprasza do zupełnie nowego sposobu lektury: dotykamy tekstów, wkraczamy w nie czy też gramy. Trudno mówić wtedy również o (klasycznie definiowanej) konkretyzacji, statecznym, apollińskim czytelniku, czy „odpoczywających w książce” słowach. Obok (m.in.) instalacji interaktywnych wykorzystujących czy (jak ujmuje to Roberto Simanowski za Chrisem Funkhouserem) kanibalistycznie pochłaniających tekst oraz e-poezji nierzadko korzystającej z możliwości kinetycznej typografii (rewolucjonizujących pojęcie aktu lektury), tekstów generatywnych czy hipertekstowych (zmuszających do redefinicji kategorii autora i autorstwa), interesującym obiektem analiz wydają się właśnie przywołane przeze mnie (a rzadziej od wcześniej wymienionych form opisywane) transmedialne opowieści sytuujące się na pograniczu tego, co klasycznie pojmowaliśmy jako literaturę, film czy grę. Warto patrzeć na nie w kontekście wcześniejszych form literackich wykorzystujących (w „starych” mediach) analogiczne strategie, na co również chciałabym zwrócić uwagę w swoim wystąpieniu (m.in. przywołując kategorię literackości). Dopełnieniem rozważań będzie przywołanie współczesnych nowomiedialnych remediacji dzieł klasycznych

(m.in. projektu *iPoe*, 2012 r.), wykorzystujących podobne strategie, jak w analizowanych wcześniej pracach.

Dr Violetta Sajkiewicz, ASP w Katowicach

WIĘCEJ NIŻ ORNAMENT.
WIDEOMALARSTWO DOMINIKA LEJMANA

Wizualna nadprodukcja współczesnej kultury spowodowała, że staliśmy się ślepi na większość bodźców. Tej formie katarakty, utraty ostrości widzenia, przeciwstawia się hybrydyczna, łącząca jakości malarskie, architektoniczne i filmowe, twórczość Dominika Lejmana. Artysta, akcentując powierzchowność malarstwa, materialną, ale również mentalną, czyni je medium projekcyjnym. Wprowadzając do niego element czasowości sprawia, że powierzchnia obrazu staje się ekranem, nośnikiem projekcji, oznaczającej zarówno odwzorowanie, rzutowanie wcześniej zarejestrowanych zapisów filmowych, jak i pewien mechanizm psychologiczny polegający na przypisywaniu innym własnych uczuć i pragnień. Jednak Lejman nie pozwala widzom swoich prac utracić kontaktu z własnym ja, wrywając ich z ciemni sali kinowej w antyimmersyjną przestrzeń white cube lub zderzając z materialnością architektury. Wszystko po to, by stosując swego rodzaju tautologię, wyświetlając obraz na obraz, architekturę na architekturę doprowadzić do wizualnego rozszczepienia ich tkanki i, ujawniając puste miejsce między nimi, na powrót uczynić je widocznymi. Przed mechanizmem projekcji-identyfikacji chroni także dekoracyjny charakter prac Lejmana. Artysta przetwarza zapisy kamer przemysłowych w ornament będący zestetyzowanym lękiem zbiorowości, będących w istocie luźnymi konfiguracjami jednostek, wchłoniętych przez tele-wizję, której zadaniem nie jest już, jak dowodzi Paul Virilio informowanie lub dostarczanie rozrywki, ale zawłaszczanie i opanowywanie prywatnej przestrzeni. Jednym z zadań ornamentu jest, zdaniem Ernsta Gombricha, animacja ochronna - obdarzanie przedmiotów potencjałem zdolnym do obrony przed złymi mocami. W przypadku wideomalarstwa Lejmana jest to ochrona nie tylko przed ghost watcherami, ale też przed nadmiarem wizualności.

DUALIZM OBRAZU.

PODWÓJNY WYMIAR W FOTOGRAFII LIDDY SCHEFFKNECHT 1/250

Jak pokazać przestrzeń i czas w fotografii? Medium fotografii nie tylko zamraża chwilę, ale unieruchamia w obrazie moment, czyniąc go statycznym i trwałym. Fotografia „zamraża czas” i to odróżnia ją od filmu. Film wychodzi poza fotografię dodając bardzo istotny element, który definiuje granice fotografii: sekwencję czasową w drodze ruchu. Na pierwszy rzut oka, praca Liddy Scheffknecht 1/250 wyraźnie odpowiada typowym cechom fotografii: statyczny, nieruchomy obraz ukazuje przechodniów na ulicy, uchwycony moment, sytuacja. Jednak artystka wprowadza do pracy drugie medium, a stała, zdefiniowana przestrzeń przeobraża się w dynamiczną strukturę. Dyskursywna strategia nakładania mediów służy m.in. wizualizacji różnic między fotografią i filmem. Jest to widoczne w elementarnym motywie pracy: projekcja cienia jest precyzyjnie rzutowana na fotografię. Cień ukazuje ważną cechę, która wykracza poza medium fotografii: ruch. Cień powoli przesuwa się w poprzek obrazu, a jego kształt zmienia się wizualizując sekwencję czasową i łącząc fotografię i film. W tym nałożeniu dwóch wizualnych poziomów artystka generuje hybrydę mediów, przy czym granice oddzielające dwa nośniki zacierają się, a ich przedstawienie jest przejrzyste. Semantyki obrazu należy szukać tu w różnicy pomiędzy dwoma mediami. Dialektyka między statycznym i ruchomym jest podkreślona w projekcji wideo na zdjęciu przez rozdzielenie cienia i postaci. Na pierwszy rzut oka, ich ciągle zmieniający się kształt sugeruje niewidzialne źródło światła. Po krótkiej analizie okazuje się to jednak złudzeniem: kształt cienia, nie może zatem być wyjaśniony jako logiczna transformacja wizualna, ale ze względu na autonomię postaci cień oddziela się od przyczynowości, do której się odwołuje, a zatem pojawia się jako niezależny. Te dwa przedstawienia uzupełniają się wzajemnie, ale również powstaje pomiędzy nimi napięcie - zmienia się percepcja postrzegania fotografii, cień nadaje jej rytm i wprowadza czas i przestrzeń.

Sesja jubileuszowa *Kultury Współczesnej* w dwudziestolecie istnienia kwartalnika, pod hasłem *Historie współczesności* (przewodniczący: dr Krzysztof Abriszewski), s. 0. 102

Prof. dr hab. Andrzej Gwóźdź, UŚ

OBRAZY W DZIAŁANIU

W obrębie współczesnej mediosfery jesteśmy konfrontowani z coraz większą ilością obrazów technicznych o innej niż estetyczna funkcji dominującej i odmiennym przeznaczeniu. Chodzi o obrazy i praktyki służące szeroko rozumianej nauce, w tym zwłaszcza diagnostyce (medycznej, przemysłowej, usługowej), ale także o ogromnie dziś rozwiniętą sferę inwigilacji. Wskutek tego znacznie poszerza się zakres kultury wizualnej i definiujących ją strategii. Chodzi już nie tylko o nowe formy obrazowości, ale o nowy paradygmat widzenia tego co niewidzialne bądź dane widzeniu na nowy sposób.

Dzień drugi

Kulturowe studia miejskie: koncepcje i działania – przewodniczący panelu:
prof. Ewa Rewers

Dr Artur Jasiński, Krakowska Akademia

MANHATTAN W DWANAŚCIE LAT PO 9/11 – FOTOREPORTAŻ ARCHITEKTONICZNY Z KOMENTARZEM AUTORA

Atak terrorystyczny przeprowadzony 11 września 2001 roku był szokiem nie tylko dla Amerykanów, lecz i dla całego świata. Jednak tragedia najmocniej dotknęła mieszkańców Nowego Jorku. Miasto i jego sylweta zmieniły się na zawsze. Kiedy gruzy zostaną uprzątnięte i ofiary policzone pozostanie wielka wyrwa - nie tylko w sercu Manhattanu - ale i w sercu każdego Nowojorczyka - napisała kilka dni po zamachu Ada Louise Huxtable, felietonistka gazety Wall Street Journal. Prawdą jest, że w dwanaście lat po tym tragicznym wydarzeniu gruzy zostały uprzątnięte i ofiary policzone, ale nie dokończono jeszcze odbudowy zniszczonego kwartału miasta: nie został otwarty budynek muzeum 9/11, nadal trwa budowa tzw. Freedom Tower. Jednak Dolny Manhattan zmienia się na naszych oczach: równoległe mają tam miejsce silne procesy rewitalizacji (budowane są nowe, atrakcyjne nadbrzeża i spektakularne parki - South Street Seeport, Highline Park); gentryfikacji (stare budynki bankowe przy Wall Street adaptowane są w luksusowe mieszkania, a podupadłe niedawno dzielnice zyskują odmienne funkcje i nowych zamożnych mieszkańców - Meatpacking District, China Town); fortyfikacji przestrzeni miejskiej (strefa WTC, Lower Manhattan Security Initiative), a być może i sakralizacji przestrzeni publicznej (emocje wyzwalane przez 9/11 Memorial czy spektakl świetlny Tribute in Light, wyświetlany corocznie, w noc 11 września). Czy miasto traci duszę - jak twierdzi nowojorska socjolog Sharon Zukin, czy też zyskuje nowe, lepsze oblicze - jak uważają niektórzy mieszkańcy nowojorskich banków i biurowców zamienionych na lofty i apartamenty? Czy atak terrorystyczny na Nowy Jork bezpowrotnie uszkodził to miasto, czy dał kolejny impuls do rozwoju? Pytania te poruszone zostaną na tle prezentacji zdjęć Dolnego Manhattanu, które zostaną wykonane przez autora we wrześniu 2013 roku.

Prof. dr hab. Aleksandra Kunce, prof. UŚ

METROPOLIA I CZŁOWIEK LOKALNY

Powiązanie metropolii i lokalności wymaga uznania, że przestrzeń nie ma tylko odniesienia topograficznego, fizycznego, komunikacyjnego, estetycznego. Najważniejsze jest odniesienie doświadczeniowe, które prowadzi do wspólnot nie tyle społecznych, ile kulturowych. Za kulturowym obliczem stoi jednak coś więcej - wspólnota metafizyczna. Przestrzeń jest wymowniejsza niż słowo. To przesunięcie umożliwia zadanie pytania o to, co znaczy, że dana przestrzeń kulturowa jest specyficzna, jedyna, a może i formuje „dobre życie”. Metropolia lokalna to obraz przestrzeni, który wciąż wydobywa lokalność wspólnoty, silniejszej niż doraźne i głośnie zdarzenia społeczne czy widoczne zmiany cywilizacyjne. Lokalność jest obecna w doświadczeniach jednostek, które realizują siebie we wspólnocie i czynią to w poczuciu zakorzenienia przez miejsce. Takie umiejscowienie metropolii rodzi pytanie o regionalizm i dom, w którym metropolia jest w stanie odsłonić zakorzenienie. Obrazy domu buduje się siłą terytorium i, jakkolwiek patetycznie to zabrzmie, namiętnością myślenia o lokalnym ułożeniu człowieka. To zorientowanie człowieka nie prowadzi do zamykania lokalnych światów, ale do współtworzenia pewnościowej przestrzeni, w której jest i niekwestionowana duma z własnej tożsamości, i imperatyw wyprowadzania jej we wszystkich kierunkach: w stronę nieskończonego, w stronę innego, w stronę niemożliwego, w stronę niezrozumiałego, w stronę dziwnego. Lokalność zatem wyprowadza miasto do sąsiednich sfer, które ją w jakiejś mierze współtworzą. Lokalność metropolii byłaby alternatywą dla metropolii jako supermarketu społecznego.

Dr Tomasz Majewski, UŁ

PARK OCALAŁYCH W ŁODZI.
INSTYTUCJONALNE STRATEGIE UPAMIĘTNIEŃ

Pamięć w mieście - jak słusznie zauważa Magdalena Saryusz-Wolska - dotyczy nie tylko wyodrębnionych w jego tkance oficjalnych „miejsc pamięci” (miejsca upamiętnienia), ale także ewoluujących w sposób nieplanowany „przestrzeni pamięci”. Także jednak ten podział - na to co intencjonalne, często powiązane z pragmatyką polityczną, dedykowane praktykom komemoracji oraz to, co wypływa na sposób samorzutny ze społecznej praktyki komunikacyjnej i wiąże się z doświadczeniem nawarstwionej zabudowy, historycznymi relikami - nie sprawdza się w każdym przypadku. Łódzki Park Sprawiedliwych jest przypadkiem tego, co John Czaplicka nazywa „postsocjalistyczną transformacją miasta”, praktyki równoczesnego budowania, upamiętniania i wymazywania. Nakładania znaczeń, które się na głębszym poziomie wykluczają się lub interferują - gdzie oficjalna czytelność monumentalnych „znaków pamięci” pogłębia owo zasadnicze poczucie nieczytelności, wręcz zaciemniania przeszłości, której realność ma ewokować. Jest to przede wszystkim efekt niewyartykułowanego sporu, antagonizmu „zamrożonego” i ukrytego w pozornie spójnej syntezie „oficjalnej pamięci”.

Dr Włodzimierz Karol Pessel, UW

„VARSAVIANISTYKA” – NOWE KIERUNKI I TENDENCJE

Wystąpienie będzie próbą nakreślenia - w sposób na tyle analityczny, na ile jest to w ogóle możliwe wobec mnogości i różnorodności inicjatyw - panoramy nowych projektów poświęconych bezpośrednio Warszawie lub związanych inaczej z kulturą miejską, ale w stolicy realizowanych. Gros z nich zmienia i odmładza, także w wymiarze pokoleniowym, oblicze wiedzy o Warszawie. Tak zwana „varsavianistyka” opierała się uprzednio przede wszystkim na utopii "metropolii nieodbudowanej". Aktualnie nostalgia ustępuje miejsca bądź to krytyce architektury czy „miasta administratorów”, bądź odkrywaniu „rzeczywistości ludzkich”, zarówno z przeszłości, jak i trwających. Jednocześnie przedsięwzięcia te zamazują linie rygorystycznych podziałów między akademią a działaniem: badaczami kultury, wykładowcami, artystami i społecznikami. Inną ich interesującą cechą dystynktywną jest używanie coraz częściej wielu kanałów transmisji zmysłowej.

JAK ROZMAWIAĆ DZISIAJ O PRZESTRZENI PUBLICZNEJ?

W trakcie panelu poświęconego kulturowym studiom miejskim chciałabym przedstawić koncepcję studiów *MIASTA i METROPOLIE. Jak działać w przestrzeni publicznej*, przygotowanych przez zespół Instytutu Badań Przestrzeni Publicznej. Podczas jej opracowywania zadawaliśmy sobie między innymi pytanie o rodzaj przekazu i jego język - przede wszystkim ze względu na to, że słuchaczami studiów, zgodnie z naszymi oczekiwaniami, niekoniecznie mają być osoby reprezentujące świat nauki, ale raczej miejscy praktycy - przedstawiciele samorządu, pracownicy miejskich instytucji kultury czy członkowie organizacji pozarządowych. Dlatego uznaliśmy, że należy podejść do wyzwania, jakim jest stworzenie takiego programu, w sposób innowacyjny, pozbawiony obciążeń charakterystycznych dla „klasycznego” kulturoznawstwa. W efekcie powstał projekt studiów interdyscyplinarnych, łączących różne dziedziny nauki i sztuki, a poruszane problemy dotyczą zarówno „twardych” wskaźników rozwoju miast, jak i elementów ich sfery symbolicznej i estetycznej. Chciałabym podzielić się z uczestnikami panelu refleksjami, jakie towarzyszyły nam podczas prac nad programem, mam również nadzieję na inspirujące komentarze, które pozwolą nam spojrzeć z innej perspektywy na własne pomysły.

Napisane obrazem – w gazecie, na ulicy i w sieci – przewodniczący panelu:
prof. Wiesław Godzic, s. 0.104

Mgr Małgorzata Kowalewska, SWPS

ROZWÓJ KULTURY KULINARNEJ JAKO DOZNANIA ESTETYCZNEGO

Powstawanie źródeł kultury traktujących o kulturze kulinarnej, w szczególności blogów, czasopism poświęconych sztuce kulinarnej, czy filmów dokumentalnych. Wartość wizualna potraw ma swoje odzwierciedlenie również w social mediach, telefonach komórkowych - Foodspotting i książkach kulinarnych.

Dr Samuel Nowak, UJ

CZY NA TEJ SALI JEST KULTUROZNAWCA?, ALBO PONAD PÓŁ WIEKU KULTUROZNAWCZYCH NIEPOROZUMIEŃ

Sekwencje rozwoju rodzimego kulturoznawstwa coraz częściej przypominają historię, której początkiem była tragedia (odcięcie polskiej nauki od globalnego obiegu akademickiego), a zakończyła farsa jaką są dziesiątki, jeśli nie setki programów kształcenia kulturoznawczego w rozmaitych polskich ośrodkach naukowych i dydaktycznych. Przedstawiciele i przedstawicielki kulturoznawstwa zdaje się nie łączyć prawie nic: trudno bowiem znaleźć wspólny mianownik dla badań nad literaturą, duchowością czy kinem, które podpierają się rzekomo kulturoznawczą perspektywą. Także na poziomie deklaracji teoretycznych ciężko odszukać wspólny punkt odniesienia -- mam tu na myśli kulturoznawcze szkoły rozwijane zwłaszcza na UW, UJ, UAM i UW. W swoim referacie nie chcę jednak postulować wypracowania jakiejś sztywnej kategorii kulturoznawstwa. Chciałbym natomiast pokazać, że stan obecny prowadzi do wielu nadużyć i nieporozumień, skutkując brakiem intelektualnej dyscypliny, na którą nie pozwoliłby sobie żaden szanujący się, dajmy na to, socjolog lub literaturoznawczyni. Wyjściem z tego zamętu wydaje się stworzenie perspektywy, która -- chociaż pozbawiona własnej metody -- pozwoli odpowiedzieć na podstawowe pytanie: czym jest kulturoznawstwo i czym różni się od nie-kulturoznawstwa. W moim przekonaniu pomocna może być tutaj lekcja udzielona przez brytyjskie studia kulturowe. To właśnie badacze związani z Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) w Birmingham, ich uczniowie oraz komentatorzy wypracowali koherentny, a przy tym dynamiczny i interdyscyplinarny model refleksji nad kulturą. Czas zatem odrobić lekcję, której brak do dzisiaj odbija się teoretyczną czkawką i prowadzi do kuriozów takich jak choćby angielskie i niemieckie tłumaczenia nazwy PTK. Przypomnę mamy tu do czynienia z dwiema wykluczającymi się orientacjami badawczymi: studiami kulturowymi (cultural studies) oraz pretensjonalną wiedzą o kulturze (Kulturwissenschaften). No chyba, że odpowiada nam ta trwająca już ponad pół wieku komedia pomyłek.

Mgr Lidia Rudzińska, SWPS

INFOGRAFIKA I MAPOWANIE MYŚLI – WIZUALIZACJA W SŁUŻBIE INFORMACJI

Multimedialna formuła Sieci koncentruje naszą uwagę nie na słowie, lecz na obrazie. Przyzwyczajeni do wizualnego odbioru informacji zaczynamy wiedzę jednoznacznie kojarzyć z obrazem - stąd rosnąca potrzeba graficznego tworzenia i przekazywania informacji, uczenia się za pomocą obrazów, myślenia trójwymiarowego. W środowisku naukowym coraz popularniejsze staje się prezentowanie wyników badań nie tylko poprzez końcowy raport, lecz także za pomocą mashup zawierających animacje, zdjęcia oraz inne elementy graficzne. Planowany referat dotyczyć będzie sposobów wizualizacji treści informacyjnych. Zaprezentowana zostanie ewolucja graficznych przedstawień, od prostych prezentacji stworzonych za pomocą Power Pointa (na stałe zdomował się on we współczesnej nauce) do bardziej rozbudowanej infografiki i nowego trendu mapowania myśli. Kolejnym poruszonym tematem będzie graficzne modelowanie informacji w Sieci oraz tradycyjnej prasie - manipulacja czytelnikiem za pomocą obrazu. Pokazane zostaną także przykłady infografiki na stronach internetowych. Infografika dominująca we współczesnych przekazach newsowych ma ogromny wpływ na sam kształt przekazu, zwiększa bowiem jego emocjonalny ładunek, ograniczając jednocześnie jego walor informacyjny. Pojawia się problem obniżania wartości informacji przez jej świadome uproszczenie, konieczne w procesie dostosowywania do wizualnego przedstawienia. Pomimo wad, infografika ma również pozytywny wpływ na media newsowe. Sprawia bowiem, że treści są łatwiejsze do zapamiętania, skuteczniej docierają do odbiorcy a przekazywana w nich wiedza jest skondensowana i pozbawiona zbędnych elementów. Infografika jest istotnym elementem współczesnych mediów, nowym sposobem na przekazywanie informacji, wyjaśnianie, ilustrowanie wydarzeń i zjawisk. Jest ona obecna nie tylko w prasie oraz mediach elektronicznych, lecz także zdominowała wystąpienia naukowe - stąd jej świadomy odbiór i zrozumienie mechanizmów jej tworzenia wydaje się być aktualnym i ważnym celem.

Religia i duchowość w kulturze wizualnej – przewodniczący panelu:

prof. Zbigniew Pasek, s. 0.105

Dr Anna Olszewska, AGH

**CZŁOWIEK – REKONSTRUKCJE. O ZMIANACH NARZĘDZI OBRAZOWANIA
W ANATOMII, NA PRZESTRZENI JEDNEGO STULECIA**

W perspektywie historii medycyny, współczesne zasady obrazowania ludzkiego ciała przedstawiają się jako konsekwencja rewolucji dokonanej nie u progu wieku XXI, ale o ponad sto lat wcześniej, w czasach ogromnej popularności preparatoryki anatomicznej. Swoim wystąpieniem chcę więc zwrócić uwagę na XIX-wieczne korzenie „nowego wzoru wizualności” w nauce. Jestem przekonana, że refleksja nad prehistorią obrazu cyfrowego jest najprostszą drogą do opisu zmian, które on sam wprowadza. Biorę przy tym na warsztat przedstawienia ludzkiego ciała - temat kluczowy zarówno dla historii nauki jak i większości dziedzin wizualności związanych ze sztuką. Posłużę się dwoma przykładami wyobrażeń wypracowanych na gruncie nauki a funkcjonujących ex post w różnych kontekstach kulturowych. Będą to: preparaty makroskopowe układu krążenia wykonywane technikami iniekcyjnymi w II poł. XIX w. przez profesora Ludwika Teichmanna w Krakowie, a prezentowane potem między innymi na wystawach międzynarodowych w Paryżu i Wiedniu oraz przykłady współczesnych rekonstrukcji układu krążenia wykonanych metodą angiografii rotacyjnej.

Dr hab. Izabela Trzcńska, UJ

OBRAZ I TOŻSAMOŚĆ

Każdej kulturze towarzyszy kształtowany w ciągu wieków i podlegający ciągłym transformacjom kod przekazu ikonograficznego, będący równie cennym źródłem informacji, co przekazy językowe. Zasadnicze przemiany, a także zanikanie określonych elementów tej złożonej struktury stanowi ciekawy trop, mogący wskazywać na pojawianie się nowego sposobu rozumienia człowieka i świata. Obecnie takim ciekawym zjawiskiem jest sposób obrazowania postaci obcych/innych, występujących w popkulturowych wyobrażeniach świata fantasy. Zostały w nich bowiem wykorzystane tradycyjne wzorce ikonograficzne, stanowiące do tej pory przedstawienia postaci negatywnych, które po niezbędnym retuszu stają się pozytywnymi bohaterami, z którymi chętnie utożsamiają się odbiorcy tej sztuki.

Mgr Łukasz Bukowiecki, UW

WIDMA I WIZUALIZACJE.

HISTORIA NIEDOSZŁA WARSZAWSKICH MUZEÓW

Ostatnie lata obfitowały w liczne propozycje powołania w Warszawie nowych instytucji muzealnych. Właściwie każdej takiej inicjatywie towarzyszyły co najmniej wstępne wizualizacje docelowej siedziby przyszłego muzeum. W kilku przypadkach rozpisano i rozstrzygnięto międzynarodowe konkursy architektoniczne na nowe gmachy muzealne (np. Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Muzeum Historii Polski), w kilku innych - oczekiwano adaptacji istniejących budynków (Muzeum Powstania Warszawskiego), czasami z wyraźną intencją „ratowania” zabytkowej substancji i formy obiektu poprzez nadanie mu nowej, muzealnej, funkcji (m.in. inicjatywa powołania Muzeum Odbudowy Warszawy na osiedlu drewnianych domków fińskich na Jazdowie). Większość tych projektów, z różnych powodów, nie doczekała się realizacji, a jednocześnie - wiele z nich zasiliło wyobraźnię mieszkańców Warszawy (i innych „użytkowników” aglomeracji), prowadząc do wyraźnego rozdzwieniu między krajobrazem kulturowym „miasta w budowie” a wyobrażoną przestrzenią „miasta w planach”. Historia niedoszła warszawskich muzeów jest jednak dłuższa i rozciąga się co najmniej na okres od 1918 roku. Chciałbym przypomnieć jej niektóre mniej znane karty - zwłaszcza takie, dzięki którym będzie można przyjrzeć się, toczonym z różnym natężeniem przez niemal całe ubiegłe stulecie, dyskusjom o powinnościach Warszawy wynikających z jej stołecznej funkcji oraz poszukiwaniom warszawskiego „centrum”. W tej perspektywie mieszczą się inicjatywy tak różne, jak zaproponowana przez Stefana Żeromskiego w 1918 roku wizja zaadaptowania soboru Aleksandra Newskiego na pl. Saskim na „cywilny skarbiec” narodu polskiego, plany powojennej odbudowy Zamku Królewskiego na siedzibę Muzeum Kultury Polskiej (lata 50.) albo Muzeum Tysiąclecia (lata 60.) czy wreszcie pomysł utworzenia Muzeum Komunistów w otoczeniu Pałacu Kultury i Nauki (lata 90. i 2000.). Wszystkie te projekty łączy zamysł przechwycenia gmachu ikonicznego dla jakiejś epoki w sytuacji odczuwanego przełomu kończącego tę epokę, dzielą natomiast różne - skądinąd bardzo ciekawe - powody odstąpienia od realizacji zamierzeń. Najciekawsze jest jednak to, że wszystkie analizowane przeze mnie nieistniejące muzea-widma mają realny wpływ na

krajobraz kulturowy Warszawy: jej układ urbanistyczny i pejzaż instytucjonalny. I to właśnie przez swoje nie-istnienie.

Dr Magdalena Matysek-Imielińska, UW

WARSZAWSKA SPÓŁDZIELNIA MIESZKANIOWA – OSIEDLA BUDOWANE NA IDEI

Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa - osiedla budowane na idei WSM to powstały z inicjatywy polskich socjalistów w dwudziestoleciu międzywojennym eksperyment społeczno-wychowawczy, mający na celu (głównie dzięki rozwiązaniom architektonicznym) zintegrowanie mieszkańców osiedla, stworzenie, dziś moglibyśmy śmiało powiedzieć społeczności lokalnej opartej na obywatelskim poczuciu odpowiedzialności. Powstające dzięki WSM osiedla społeczne inspirowane były zrealizowanymi już pomysłami we Francji, Belgii, Austrii. Nigdzie jednak nie odegrały aż tak znaczącej kulturotwórczej roli jak właśnie na Żoliborzu. Na przykładzie osiedla Żoliborz, chciałabym pokazać jak w przestrzeni miejskiej powstaje nie tylko zorganizowana, oswojona i obramowana forma, nie tylko przestrzeń przystosowana do zamieszkania, lecz przede wszystkim jak powstaje spółdzielczy styl życia. Chciałam zapytać czy można mówić o jakiejś formie „osiedlowej praxis”, w której połączenie myśli i działania wytworzyło specyficzny sposób życia, w końcu chcę zapytać czy WSM, a zwłaszcza jej działalność na żoliborskim osiedlu wytworzyły jakieś szczególne postawy i strategie miejskie, czy można np. mówić o „postawie wsmowca”. Postaw takich poszukam w statucie WSM oraz literaturze zarówno beletrystycznej, jak i pamiętnikarskiej. O kulturowym znaczeniu i społecznej funkcji przestrzeni pisał przed laty jeden z członków WSM, Stanisław Ossowski i to na jego koncepcji budowania więzi społecznej postaram się oprzeć swoje rozważania. Zapomniana już dziś działalność WSM stanowi doskonały przykład oddolnej, obywatelskiej inicjatywy mieszkańców, która tak długo miała szanse urzeczywistnienia, jak długo unikała zinstytucjonalizowanych, skostniałych form, jak długo udało jej się uniknąć ingerencji struktur władzy. W tym sensie może stać się ona inspirująca dla rodzących się we współczesnej przestrzeni miejskiej alternatywnych, anarchistycznych, skłoterskich praktyk miejskich.

Mgr Justyna Szlachta-Misztal, UW

MIASTO JAKO PRZESTRZEŃ PAMIĘCI: KATOWICE I GLIWICE

Czesław Niemien śpiewał: „Mam tak samo jak ty / Miasto moje a w nim / Najpiękniejszy mój świat / Najpiękniejsze dni / Zostawiłem kolorowe sny.” Każde miasto ma swą specyfikę. Jego specyficzny, indywidualny koloryt kreuje życie współczesnego społeczeństwa. Niewątpliwie to historia wpłynęła na jego dzisiejszy wygląd. Każde wydarzenie, każda jednostka miały swój wpływ na kreację i strukturę dzisiejszego miasta. Wędrując po zakamarkach danego miasta można odwiedzić miejsca szczególnie ważne, które często urastają do miana miejsc pamięci. To one skrywają historię ludzkiej jednostki. Czasem jest to tajemnica rodzinna, innym razem wspomnienia z dawnych czasów, które należy przekazać dalej, aby nie uległy zapomnieniu. To właśnie z konkretnym miastem wiążą się wspomnienia, które wpływają na osobowość jednostki, budują jego indywidualną tożsamość lokalną. Jednym z takich miast są Gliwice i Katowice, dwa miasta górnośląskie. Pomimo, że położone blisko siebie mają inne doświadczenia historyczne. Jest to jeden z czynników, który wpływa na fakt, że stają się specyficznymi, odmiennymi przestrzeniami pamięci. W tym miejscu ważną rolę odgrywa literatura tożsamościowa, która przedstawiając specyfikę danego miasta, ukazując jego indywidualny koloryt, wpływa na budzenie się dzisiejszej świadomości regionalnej. Gliwice zostają ukazane w twórczości Horsta Bienka. Mowa tu o jego słynnej *Tetralogii gliwickiej*. Warto wspomnieć i porównać z prozą Piotra Lachamanna. Natomiast powieść Kazimierza Kutza *Piąta strona świata* ukazuje specyfikę Katowic. Utwór reżysera *Perły w koronie* koreluje z twórczością Felitza Netaz, który również porusza katowicką tematykę.

Dr hab. Renata Tończuk, prof. Uwr / dr Robert Losiak, UWr

PEJZAŻ DŹWIĘKOWY WROCŁAWIA W DOŚWIADCZENIU JEGO MIESZKAŃCÓW

Refleksja nad doświadczeniem audialnym mieszkańców miasta w interesujący sposób poszerza badania nad miastem i życiem w nim, które w znacznej mierze skoncentrowane były dotąd na wizualnym aspekcie tych fenomenów. W swoim wystąpieniu chcielibyśmy przedstawić problemy związane z konceptualizacją i aplikacją wprowadzonej przez R.M. Schafera kategorii „pejzażu dźwiękowego” (*soundscape*) do kulturoznawczo zorientowanych badań nad audiosferą miasta. Zakładamy, że doświadczenie pejzażu dźwiękowego jest wyrazem swoistej aktywności kulturowej człowieka, jest formą kulturowego, a także egzystencjalnego zaangażowania w przestrzeń foniczną. W swoim wystąpieniu chcielibyśmy, w oparciu o prowadzone przez nas badania nad audiosferą Wrocławia i jej recepcją, zaprezentować, jak mieszkańcy tego miasta charakteryzują jego krajobraz dźwiękowy. Będziemy starali się przedstawić pojęcia, jakich wrocławianie używają, aby oddać specyfikę pejzażu dźwiękowego swego miasta oraz jego zmiany.

Dr Magdalena Roszczyńska, UP w Krakowie

PROWINCJA – KRAKÓW.

KRAJOBRAZ KULTUROWY MIASTA W REFLEKSACH LITERACKICH

Kraków jest modelowym przykładem miasta ze skradzioną na potrzeby wizerunkowe (marka) tożsamością. Decyzjami urzędowymi przekształcono część jego obszaru w park kulturowy, podskórny nurt ekonomii przetworzył (i przetwarza) istotne fragmenty miasta w park rozrywki, polityka memoryczna - w nośniki pamięci. Jednocześnie miasto staje się planszą obywatelskiej aktywności, w jakiejś mierze przynajmniej zmierzającej ku odzyskaniu miasta. Ciekawi mnie, czy, jak, i w jakim celu współczesna proza polska reaguje na te zjawiska wtórnej transformacji przestrzeni zamieszkania.

Dr Iwona Butmanowicz-Dębicka, Politechnika Krakowska

OBRAZ MIASTA, OBRAZ ŚWIATA, OBRAZ SAMOTNOŚCI – KREATYWNE
I KOMPENSACYJNE FUNKCJE TWÓRCZOŚCI WSPÓŁCZESNYCH MIEJSKICH
PRYMITYWISTÓW

Współcześni miejscy prymitywiści są takim samym fenomenem kulturowym i społecznym jakim byli w 1886 roku, kiedy prace Rousseau pojawiły się na Salonie Niezależnych, wprowadzone tam, na przekór trendom, przez dwóch postimpresjonistów: Signaca i Luca. I wówczas i obecnie twórczość ta uzewnętrznia artystyczną i społeczną negację przemysłowego świata i industrialnych form egzystencji. Prymitywista, zwany czasami twórcą "niedzielnym", samorodnym, "artystą dnia siódmego", to zwykle jednostka samotna i w jakimś sensie "inna", "obca", odrzucona - tkwi w tkance miejskiej, ale w niewielkim stopniu do niej należy. Taka kondycja pozwala na specyficzne widzenie świata, performacyjny indywidualizm i dostrzeganie - z dystansu - tych aspektów miejskiego stylu życia i miejskiej tkanki, których nie dostrzegają dobrze zintegrowani z miejskim krajobrazem konsumenci i twórcy zglobalizowanej kultury. Odurzone zagubienie siebie w mikrokosmosie bytu - określenie odnoszące się do twórczości Brarena i Dietricha, które pojawiło się w *Zur Begriffsbestimmung der Laienmalerei*, pierwszej całościowej analizie tej postaci twórczości - prowadzi do malarskich opisów miejskiego krajobrazu, jakich trudno by poszukiwać w innych formach twórczości.

Mgr Martyna Fołta, UŚ

KURATORSTWO W PRZESTRZENI MIASTA

Krzysztof Wodiczko w wykładzie *Miasto, demokracja i sztuka* słusznie zauważył, że miasto "jest już swojego rodzaju projekcją, która dominuje, oślepia i uniemożliwia kreowanie innych projekcji i tego, co ukryte, słabe, nieprzyjemne i niewygodne". Z tego powodu artysta tworzący w jego przestrzeni, musi uporać się, nawiązać dialog z licznymi kontekstami oraz decydentami. Jeżeli zależy mu - jak Wodiczko - na kreowaniu rzeczywistych, demokratycznych przestrzeni publicznych, staje nierzadko w obliczu konfliktu interesów. Dlatego bez wątpienia każda, nawet tymczasowa, realizacja artystyczna w miejskiej przestrzeni publicznej powstaje inaczej, wymaga innych działań niż w galerii, muzeach. Warto spojrzeć na miasto jak na swoistą ekspozycję czy też przestrzeń wystawienniczą i przyjrzeć się, kto ją „wytwarza”. Wystawami w galeriach, muzeach zajmują się kuratorzy. Ich rola w tych przestrzeniach jest dość łatwa do określenia. Natomiast wydaje się, że o wiele trudniej uchwycić zjawisko kuratorstwa w miejskiej przestrzeni publicznej. Szczególnie problematyczne jawi się to w przypadku takich działań jak Wodiczki. Pojawiają się bowiem pytania: Jakie podmioty uczestniczą w wystawianiu „zaangażowanych” dzieł sztuki w przestrzeni miasta? Czy taki rodzaj sztuki potrzebuje kuratora? Jeśli tak, to jaka jest jego rola? Czy nie jest nim przypadkiem artysta? Jeśli tak, to czy pełni wówczas dwie role? A może samo wystawianie i jego konteksty stają się elementami samej pracy? Niniejsze i inne pytania staną się w moim wystąpieniu tłem do refleksji nad zjawiskiem kuratorstwa w miejskiej przestrzeni publicznej, rozumianej jako ekspozycja w sferze demokratycznej.

Mgr Matylda Sęk, UŚ

OBRAZ – MIASTO – KOMIKS

Punktem wyjścia dla niniejszego tekstu jest założenie, że istnieje duża grupa powieści graficznych, w których przestrzeń miejska odgrywa szczególną rolę. Komiks i miasto połączone są siecią nierozzerwalnych relacji działających jak sprzężenie zwrotne. Z jednej strony, komiksy czerpią inspiracje z istniejących aglomeracji miejskich; z drugiej strony, przestrzenie wykreowane w komiksach są natchnieniem dla współczesnych architektów i artystów. Komiksy są odbiciem przestrzeni świata rzeczywistego, ale również są wyrazem społecznych lęków i obaw, marzeń i futurystycznych snów. Istnieje liczna grupa powieści graficznych, które wpisują się w nurt tekstów traktujących o mieście. Komiks jako medium wielowarstwowe, komunikuje za pomocą środków werbalnych i wizualnych. Istotą tej komunikacji jest to, że w "komiksach miejskich" odbiorca wchodzi w szczególną relację ze światem przedstawionym. Głęboko zakorzenione w świadomości czytelnika symbole i archetypy, często stają się przedmiotem rozważań nad sferą miejską. W wielu dziełach miasto jest determinantą, która określa świat przedstawiony i postacie. Komiksy przedstawiają różnorodne wizje miast. Prawdziwe metropolie ukazywane są zarówno w realistyczny sposób, jak i w alternatywnych wizjach. Tworzone są również całe mikrokosmosy takie jak Gotham City (uniwersum Batmana), które cieszy się większą sławą, niż niejedno naprawdę istniejące miasto. Niezwykle popularnym zjawiskiem w Polsce w ostatnich latach jest promocja miast poprzez komiksy. Powstają komiksy na temat architektury, sztuki i historii a nawet aktualnych wydarzeń. Geneza komiksu związana jest z rozwojem wielkich aglomeracji miejskich. Komiks wyrósł w mieście. Komiksy "opowiadają" miasta. Są przewodnikami po przestrzeniach wirtualnych i po prawdziwych. Pełnią funkcje utylitarne, wypierają tradycyjne mapy i przewodniki. Wreszcie komiks do miasta wraca - oddaje swoje wizje miastom i architektom, staje się wzorem nowych rzeczywistości. Znajduje swoje odbicie nie tylko w sferze planowania przestrzeni miejskiej, architektury, ale też na przykład jako murale o wysokiej jakości artystycznej. Niniejszy tekst obejmie analizę istnienia i znaczenia przestrzeni miejskich w komiksach (europejskich oraz amerykańskich) oraz sieci zależności i roli jaką komiks spełnia w kształtowaniu prawdziwych, żyjących miast.

MIATO JAKIM JEST, CZY KAŻDY WIDZI? - ANALIZA MEDIALNYCH WIZERUNKÓW POLSKICH MIAST

Obraz współczesnego miasta powstaje na styku tego, co doświadczane bezpośrednio i kreowane przy pomocy obrazów medialnych (zdjęć, filmów, seriali i wirtualnych wizualizacji przyszłych sposobów zagospodarowania przestrzeni). Tworzenie wirtualnych przestrzeni miejskich ma długą medialną tradycję, której początki datować można na rok 1929 - powstanie arcydzieła montażowego Dżigi Wiertowa *Człowieka z kamerą*. Kreowanie wizerunków miast to w XXI wieku temat priorytetowy nie tylko dla badaczy kultury lecz przede wszystkim dla specjalistów od marketingu i miejskich planistów. Ponad dwadzieścia lat transformacji ustrojowej w Polsce przyniosło w tym zakresie wiele udanych i nieudanych działań i prób. Miasta uległy fizycznym przekształceniom, zmienił się także sposób kreowania ich wizerunku. Jednym z narzędzi budowania nowego spojrzenia na przestrzeń polskich miast jest ich powtórne konstruowanie na ekranach telewizorów i monitorach komputerów, które dokonuje się m.in. za pośrednictwem technik montażowych wykorzystywanych w produkcji telenowel i seriali telewizyjnych. Tematem wystąpienia będzie analiza sposobów kreowania wizerunków współczesnych polskich miast w popularnych serialach telewizyjnych powstałych na przestrzeni ostatnich lat. Autorka podda refleksji narzędzia konstruowania przestrzeni miejskiej Wrocławia, Torunia, Warszawy i Krakowa opierając się na produkcjach telewizji publicznej oraz nadawców prywatnych. Analiza prowadzi do odpowiedzi na pytanie kto i w jaki sposób kształtuje dziś wizerunek polskich miast na ekranie, a tym samym w naszej wyobraźni, gdyż jak słusznie zauważyła czterdzieści lat temu Susan Sontag w odniesieniu do fotografii, wytwarzane obrazy stają się "normą, kryterium, według którego rzeczy nam się jawią", a w konsekwencji zmieniają "przez to samo pojęcie rzeczywistości i realizmu". Czy tworzone na ekranie przestrzenie polskich miast to czyste symulakra, jakimi się jawią, do jakich wzorców odwołują? Na te pytania proponowane wystąpienie postara się dać możliwie najpełniejszą odpowiedź.

Dr hab. Alicja Kisielewska, prof. UwB

TELEWIZJA A GRA MIEJSCA I OBRAZU

Przedmiotem refleksji w moim wystąpieniu będzie telewizja jako praktyka wizualna stanowiąca kontynuacją kulturowej gry miejsca i obrazu. Zmiana świata w obraz, jaka się dokonuje we współczesnej kulturze wizualnej, między innymi dzięki telewizji, która jest jednym z głównych producentów obrazów, skłania do namysłu. W epoce nowoczesnej obrazy, dawniej związane z miejscem, straciły swoje miejsca na których były obecne. Dzisiaj związek obrazu i miejsca się rozpada. Dzięki globalnym mediom miejsca zastępowane są obrazami miejsc, które odbieramy na ekranie. Coraz częściej miejsca istnieją dla nas wyłącznie w obrazie, ponieważ nie odpowiadają im żadne miejsca realne. Spróbuję się zastanowić, w perspektywie demokratyzacji, globalizacji i dematerializacji obrazów, jak wygląda i czym jest dla nas świat przedstawiany w polskiej telewizji publicznej.

Mgr Wiktor Kołowiecki, UMCS

THE MOST RANDOM PICTURE – TENDENCJE ESTETYCZNE W KULTURZE INTERNETOWEJ

W swoim referacie chciałbym przedstawić główne tendencje estetyczne jakie można zaobserwować w ostatnich latach na forach obrazkowych (imageboardach) typu 4chan, 9gag czy Kwejk. Popularność treści tworzonych i repostowanych na tych stronach powoduje, że ich forma zaczyna wykraczać poza ramy jednego portalu, czy nawet Internetu, kształtując wrażliwość estetyczną młodych ludzi i ustalając trendy nawet w świecie sztuki czy mody. Poruszę tutaj kwestię zarówno oryginalnych treści tworzonych przez użytkowników, jak i działań o charakterze remixu. Na podstawie przedstawionych przykładów postaram się określić te tendencje, wskazać ich źródła, przyczyny i osadzić w szerszej perspektywie kultury współczesnej.

Mgr Ewelina Mykicka, UJ

Z RODZINĄ ZAWSZE NAJLEPIEJ NA ZDJĘCIU – IDEA ALBUMU RODZINNEGO

Człowiek nie rodzi się jako tabula rasa. „Nad jego indywidualnym doświadczeniem dominuje historia rodziny (...), własna biografia odbierana jest jako część rodzinnej historii, jej etap” - pisała Susan Sontag w *O fotografii*. Słabnące dziś poczucie ciągłości i bezpieczeństwa, kojarzone ze wspólnotowością i rodziną, staramy się pielęgnować na wszelkie możliwe sposoby, także przy udziale fotografii, szczególnie zaś fotografii afektywnej (rodzinnej), z którą stykamy się niemal tak szybko, jak z własną matką. Fotografujemy z żalu za przemijającymi chwilami, z pragnienia, żeby je zapamiętać, dokumentujemy proces starzenia się. Imperatyw archiwizowania utrwalonych obrazów realizowany jest na różnych poziomach - część „miłośników” fotografii gromadzi zdjęcia na dyskach, wkłada do albumów, tworzy ostatnio modne scrapbooki, inni wyruszają w poszukiwania fotografii porzuconych. Tematem mojego referatu będzie to, co stanowi „więcej niż obraz”, a odnosi się do zdjęcia wkładanego do albumu. „Więcej” będzie dotyczyło trzech aspektów fotografii afektywnej. Najpierw pamięci, której substytutem jest dziś fotografia, potem archeologii oraz zagadnienia archiwizacji zbiorów wizualnych, utożsamiających zdjęcie z dokumentem, wreszcie proces kształtowania własnej tożsamości przez pryzmat snucia opowieści o rodzinie. Dla ostatniego z wymienionych ujęć znaczenie mają przede wszystkim selekcja i uporządkowanie zdjęć - dokonując wyborów w tej materii, jednostka decyduje, co i jak chce pamiętać - ale też sam akt opowiadania historii, wspomniania. Materiał ilustrujący omawiane zagadnienie to, z jednej strony, obszar archiwów oraz fotografii tzw. znalezionej - tu chwilę uwagi poświęcę wystawie *Pamiętka rodzinna* w krakowskim Muzeum Etnograficznym oraz *Fotoplastikonowi* Jacka Dehnela, z drugiej, chciałabym przyjrzeć się prywatnym albumom fotograficznym publikowanym przez artystów, szczególnie tych prowokujących do podjęcia refleksji na temat istoty albumu rodzinnego (Album Anety Grzeszykowskiej).

DIZAJN – PRZEKRACZANIE KOMUNIKACJI WIZUALNEJ?

Dizajn jest zjawiskiem hybrydycznym, łączącym informację z wyglądem estetycznym, artyzm z wiedzą naukową, kulturę wysoką z popularną, formę z funkcją. Jest przez to niejednoznaczny i wymykający się definicji. Pojęcie dizajnu jako projektowania, jest o tyle trudne, że odnosi się, z jednej strony, do obiektów (przedmiotów zrealizowanych), z drugiej, do procesów myślowych (twórczych, ponieważ samo tworzenie jest już projektowaniem - projekty przedmiotów, sytuacji). Dizajn powstał, służąc mediacji między człowiekiem a przemysłem, sztuką a nowoczesną technologią i był odpowiedzią na zmiany kulturowe i cywilizacyjne. Również dziś dizajn odpowiada na potrzeby człowieka, ale nie są to potrzeby podstawowe, jest pewien naddatek w przedmiotach dizajnu, tym naddatkiem jest wykraczanie poza metody, reguły, procedury, poza które inżynieria, ani nauka wykroczyć nie mogą (estetyka i sztuka). Dizajn obejmuje wiele dziedzin, specjalności. Niezależnie jednak od podziału (2D i 3D), ma ułatwiać komunikację, poniekąd jej służąc, wykorzystując do tego media sztuki jak i media komercyjne. Dizajn posiada swą autonomię, jest zjawiskiem powszechnym i rozprzestrzeniającym się w kulturze, a estetyka i informacja wydają się grać pierwsze skrzypce. Skoro pod wpływem mediów i technologii radykalnie zmienił się sposób percepcji współczesnego człowieka to przesunięciu oraz przeformułowaniu muszą ulec również podstawowe pytania czy problemy natury estetycznej. Współczesna rzeczywistość w coraz większym stopniu estetyzuje się, stając się obrazem, przez co wymaga różnorodnego typu percepcji. Według Welscha obraz to coś więcej niż wytwór samej percepcji, obraz mobilizuje percepcję, wyobraźnię i refleksję. W tej perspektywie, dizajn wydaje się ukazywać pragmatyczne podejście do świata i artefaktów kultury oraz estetyzację, wskazując przy tym na zaangażowanie wielozmysłowe. Szczególnie we wzornictwie, dizajn daje możliwość postrzegania całym ciałem. Dizajn więc nie jest tylko zmianą medium, koegzystencją wielu mediów, ale niejako zmianą percepcji. Dizajn może być nowym sposobem patrzenia, uwalniającym twórcę od osobistego doświadczenia na rzecz wiedzy (ergonomii, teorii percepcji) lub łącząc w jedno ekspresję i wiedzę, odbiorcy zaś daje szerokie spectrum wielozmysłowych doświadczeń.

Dr hab. Katarzyna Skowronek, prof. AGH

OBRAZ W PSYCHOLOGII POPULARNEJ

W referacie chcę opisać i zinterpretować niektóre wizualne przedstawienia psychologii popularnej, psychologii typu „poradnikowego”. Odniosę się przede wszystkim do ilustracji, grafiki i okładek popularnych poradników psychologicznych, ale także do obrazów "przemawiających" z czasopism typu *Sens*, *Zwierciadło*, jak i do niektórych programów TV, w którym element "przemiany" duchowej czy psychicznej jest najważniejszy. Będę starała się raczej zinterpretować te elementy wizualne nie tylko jako towarzyszące Słowu (zatem czemuś co stanowi istotę tradycyjnej psychoterapii), mające wobec tekstu charakter ilustratywny, pomocniczy, uzupełniający. Ukażę je raczej jako zjawisko w dużej mierze już autonomiczne, stanowiące rodzaj swoistego „piktogramu”, „drogowskazu" dla człowieka poszukującego, stanowiące ważny symptom współczesnych przemian mentalnościowych, ideowych, religijnych i społecznych.

Mgr Tadeusz Mincer, UW r

SPOŁECZNE KONSTRUOWANIE WIDZENIA „RASY”

Przedmiotem mojego zainteresowania jest współczesne rozumienie kategorii rasy. Mimo zdezaktualizowania, a nawet skompromitowania kategoria ta - w moim przekonaniu - wciąż służy do kategoryzowania globalnego społeczeństwa, a także do kształtowania własnej tożsamości. Jest jednak oczywiste, że "rasa" uwolniła się od swojego pierwotnego, naukowego kontekstu i funkcjonuje raczej jako względnie autonomiczne zjawisko społeczne i kulturowe. Jednym z fundamentalnych elementów współczesnego rozumienia rasy jest jej widzialność. W swoim wystąpieniu chciałbym zaprezentować w jaki sposób owa widzialność rasy jest konstruowana w kulturze polskiej, będącej nierozzerwalnie połączonej z kulturą globalną. Owo konstruowanie odbywa się, jak pokazują moje badania, na poziomie wizualnym, często poprzedzającym poziom językowy. Jako, że rasa była i ciągle jest fenomenem związanym ze zmysłem wzroku, kształtowanie się myślenia rasowego odbywa się poprzez partycypowanie oraz reprodukcję obrazów. Tego typu wyobrażenia wizualna funduje nie tylko potoczną kategoryzację etniczną, ale również kształtuje różnego rodzaju aksjologiczne postawy. Wystąpienie swoje chciałbym poświęcić zaprezentowaniu tego typu mechanizmów, w oparciu o przykłady zaczerpnięte ze swoich badań.

Dr Piotr Siuda, UKW

PROSUMPCJONIZM POP-PRZEMYSŁÓW – RAPORT Z BADAŃ

W jaki sposób polscy producenci popkultury podchodzą do jej marketingu? Czy naśladową pod tym względem zachodnie koncerty medialne? Czy w Polsce kultura popularna jest dla producenta okazją do zaangażowania konsumenta w proces twórczy? Czy nabywca staje się prosumentem, to znaczy, czy aktywnie uczestniczy w promowaniu i produkowaniu danej marki medialnej? Na te i inne pytania odpowiedział projekt badawczy *Prosumpcjonizm pop-przemysłów: analiza polskich przedsiębiorstw z branży rozrywkowej* realizowany przez Fundację Wiedza Lokalna (grant Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w programie *Obserwatorium kultury*). Pomysłodawcą i koordynatorem zadania jest dr Piotr Siuda; w skład zespołu badawczego wchodzi również: dr Radosław Bomba, dr Magdalena Kamińska, dr Grzegorz D. Stunża, dr Marek Troszyński, mgr Tomasz Żaglewski i Anna Szylar. Projekt „uciekł” od aktualnie dominującej perspektywy badań odbiorców popkultury i, zamiast tego, skupił się na producentach. Jest to obszar badań mocno zaniedbany, zwłaszcza jeśli chodzi o kulturoznawstwo czy socjologię kultury. Zadanie, niejako z drugiej strony, podjęło modny temat aktywności konsumenckiej, opisując, w jakim zakresie współcześni polscy producenci kultury pop stawiają na współpracę z nabywcami. Przy pomocy szeregu metod badawczych rozstrzygnięto, w jakim stopniu polskie przemysły popkultury opierają się na amatorskiej produkcji fanów oraz z jaką intensywnością budują społeczności sieciowe i wykorzystują działania odbiorców. Jak przebiega współpraca z fanami? Czy producenci dostrzegli, że warto jest wzmacniać zaangażowanie konsumentów? Co takiego w narracjach polskich pop-tekstów pozwala sądzić, że takie podejście jest obecne bądź nie? Zbadane zostało, czy pop-przemysły łagodzą podejście do prawa autorskiego oraz są skłonne udostępniać coś za darmo w Internecie, czyli w jaki sposób zachodzi przestawianie się na nowe tory sprzedaży kultury popularnej. Pod lupą znalazło się dwadzieścia polskich tekstów, między innymi saga o wiedźminie, zespoły Hey i Luxtorpeda, seriale *M jak Miłość* i *Ranczo*, filmy *Jesteś Bogiem* i *Hans Kloss*, cykl książkowy Katarzyny Grocholi, również *Jeździec* oraz komiks *Wilq*. Aby odpowiedzieć na pytanie, jak wykształcony jest prosumpcjonizm polskich pop-przemysłów, przeprowadzone zostały wywiady pogłębione (IDI) z producentami wspomnianych tekstów. Dodatkowo, zespół badawczy zajął się analizą treści owych tekstów oraz netnografią społeczności fanowskich z nimi związanych. W referacie po

raz pierwszy przedstawione zostaną wnioski z badań, gdyż publikacja raportu planowana jest na 16 grudnia 2013 roku.

Mgr Magda Szcześniak, UW

PODRÓBKA BEZ ORYGINAŁU – O PODRÓBCE JAKO WIZUALNEJ FIGURZE TZW. POLSKIEJ TRANSFORMACJI

Punktem wyjścia do wystąpienia jest przekonanie, że tożsamość jest kategorią konstruowaną także w polu wizualnym, za pomocą kodów wizualnych, które nie są zależne jedynie od jednostki, lecz istnieją w formie wizualnego dyskursu i są częścią kulturowych praktyk pokazywania i patrzenia. Analiza dyskursów tożsamościowych oraz rozważań o kategorii tożsamości powinna więc uwzględniać sferę wizualną. W wystąpieniu interesować mnie będzie okres tzw. transformacji ustrojowej w Polsce, postrzeganej powszechnie jako czas klarowania się i pokazywania się nowych tożsamości społecznych, w tym także nowych klas społecznych, zwłaszcza tzw. nowobogackich, na których skupię się w referacie. Perspektywa kultury wizualnej pozwoli mi przyjrzeć się sposobom i praktykom wizualnego kodowania tożsamości klasowej, wytwarzanej w relacji podmiotu z autowizerunkiem i innymi obrazami oraz w obrębie społecznych praktyk widzenia. Interesować mnie będą więc nie tylko obrazy pokazujące przedstawicieli nowobogackich, ale i praktyki rozpoznawania jednostek za przedstawicieli pewnych tożsamości. Kategorią, za pomocą której zamierzam zbadać kształtowanie się sposobów przedstawiania i pokazywania się „bogaty” (w ironizującym dyskursie: „nowobogackich”) oraz „aspirujących” w reprezentacjach wizualnych i przestrzeniach publicznych, będzie kategoria podróbki oraz, będąca jej rewersem, kategoria oryginału. Szczególny charakter podróbki wyraża się właśnie w polu wizualnym - o tożsamości podróbki stanowi jej odmienność wobec „oryginału”. Oryginał odbiera podróbce wartość, jednocześnie jednak doskonała podróbka jest od niego niemożliwa do odróżnienia, podaje go zatem w wątpliwość. Lata 90. są okresem kształcenia się oka konsumenta polskiego i stopniowego wypierania podróbek przez oryginały, przynajmniej w oficjalnym obiegu handlowym (tłem dla tych rozpoznań muszą być również ewoluujące w latach 90. regulacje prawne). W wystąpieniu interesować mnie będzie moment, w którym podróbki stają się estetycznie podejrzane, a różnica „jednego paska” zaczyna stanowić o statusie społecznym. Figura podróbki posłuży jednak również w analizie wykształcających się klas społecznych oraz wyrażanej wielokrotnie nadziei i potrzebie stworzenia „polskiej klasy średniej”. Jeśli u swoich źródeł historyczno-kulturowych klasa *nouveau riche* definiowana jest we francuskiej teorii społecznej jako „podróbka” arystokracji, to „podróbka” czego mieliby być polscy nuworysze, ironicznie opisywani w debacie publicznej w toku

rozwoju wolnorynkowego systemu? Odpowiedź na tak postawione pytanie wymaga zarówno zbadania pochodzenia wyobrażeń społecznych na temat bogactwa w Polsce w czasach transformacji (wyobrażenia te mają swoje źródła również w czasach Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej), jak i zadania pytania o status „podróbki” wobec braku „oryginału”. Kategoria podróbki może również okazać się przydatna w badaniu tworzonoego w latach dziewięćdziesiątych systemu politycznego, który, przez niektórych krytyków przemian, które dokonały się w Polsce, uważany jest za bezmyślne i szkodliwe przepisanie zachodniego systemu kapitalistycznego na szczególne warunki polskiego postkomunizmu.

Mgr Agata Zborowska, UW

O UBRANIACH, KTÓRE ZBUDZIŁY OBRAZY KOSZMARU

27 stycznia 1995 roku w czasie paryskiego Tygodnia Mody dom mody Comme des Garçons zaprezentował męską kolekcję na zatytułowaną *Sleep*. Wśród ubrań pojawiły się komplety składające się ze spodni i koszul w niebiesko-białe, pionowe paski oraz szare kurtki z nadrukowanymi na plecach pięciocyfrowymi liczbami. Bezpośrednim nawiązaniem do tematu miały być ubrania przypominające klasyczne męskie piżamy. Pokaz wzbudził nadzwyczajne zainteresowanie mediów. Jedną z przyczyn było skojarzenie projektów ubrań z więziennymi uniformami z obozów koncentracyjnych. Pojawiło się ono w kontekście daty pokazu, który odbył się dokładnie w pięćdziesiątą rocznicę wyzwolenia KL Auschwitz. Najważniejsze francuskie kanały telewizyjne pokazały materiał zestawiający fragmenty kolekcji z archiwalnymi zdjęciami z obozu Auschwitz-Birkenau. Pokaz został zinterpretowany przez odpowiednią kompozycję telewizyjnego montażu obrazów. Odczytanie znaczenia pokazu oparte zostało na podobieństwie ubiorów-uniformów i potwierdzającej to rozpoznanie zbieżności dat. Wyobrazenie o pasiakach jako więziennych uniformach znacznie niuansuje Maria Jezierska w tekście *Moda w Auschwitz* pisząc raczej o konstrukcie „więźnia w pasiaku”, niż o jego rzeczywistym wyglądzie. Projekt zakładający wyeliminowanie ubrań i całkowite zastąpienie ich więziennymi uniformami, choć nie udało się w obozach koncentracyjnych, w zbiorowej pamięci stał się najbardziej powszechnym wyobrażeniem. Obraz pasiaka powielany i utrwalany w filmach, książkach i telewizji zaczął funkcjonować jako jedyny. W tym kształcie przywołany został również w kontekście pokazu Comme des Garçons - odsyłając do znanych powszechnie wydarzeń i klisz wizualnej warstwy obozowego ubioru. Stąd komplety w biało-niebieskie paski stały się uniformami nie tyle za sprawą niemieckich planów, ile dzięki reprodukcji, której zostały poddane ich reprezentacje. Celem referatu jest nie tyle odpowiedź na pytanie, „jak było naprawdę”, ile próba analizy dyskursów, w które pokaz został uwikłany. Jest to jeden z najbardziej znanych przykładów cenzury w modzie, gdy w efekcie napaści kolekcja ubrań zniknęła nie tylko fizycznie, ale zatarte zostały również prawie wszystkie jej wizualne ślady. Zniszczenie obrazów było na tyle skuteczne, że dokładne zrekonstruowanie przebiegu wydarzeń jest dziś właściwie niemożliwe.

ROZMAWIAJĄC OBRAZEM.

NOWE TECHNOLOGIE I ICH ZNACZENIE DLA JĘZYKÓW MIGOWYCH

Języki migowe, którymi posługują się społeczności niesłyszących, są wyjątkowym przykładem komunikowania opierającego się, na rozgrywającej się w czasie rzeczywistym, opowieści obrazem. Ich gramatyka nierozzerwalnie związana jest z przestrzenią, a wypowiedzi mają silnie wizualny, a jednocześnie performatywny charakter. Komunikacja w języku migowym, będąca sercem kształtującej się pod koniec XIX wieku tożsamości głuchych, jako podmiotu społecznego i kulturowego, do pojawienia się kina pozbawiona była jednak jakiegokolwiek formy rejestracji. Jakkolwiek doskonale rozpoznane są konsekwencje wynalezienia kina dla (dominującej) kultury audiowizualnej, jego wpływ na społeczności posługujące się językami migowymi pozostaje niedoceniona. Kinu zatem, jako bezprecedensowej technologii rejestracji języka migowego, poświęcona zostanie wprowadzająca część mojego referatu. Wskażę w jaki sposób film stał się narzędziem w rozgrywającej się na początku XX wieku walce niesłyszących o zachowanie i uznanie języka migowego. Zasadnicza część wystąpienia poświęcona zostanie nowym technologiom i platformom medialnym - przede wszystkim YouTube'owi i Facebookowi, oraz blogom i vlogom, które poprzez praktyki samodzielnej produkcji materiałów filmowych oraz ich łatwej dystrybucji (choćby poprzez linkowanie) pozwalają na przekroczenie wymogu bezpośredniego, synchronicznego kontaktu osób komunikujących się w języku migowym. Wykorzystanie niezależnych, łatwych w obsłudze technologii pozwala głuchym na komunikowanie się w swoim pierwszym języku ponad czasowym i przestrzennym tu i teraz oraz stanowi pole rozwoju nowych dla głuchych praktyk dyskursywnych. Nowomediálne migracje miganych wypowiedzi-obrazów pozwalają na wygenerowanie swoistej, podwójnie alternatywnej sfery publicznej. Z jednej bowiem strony generują przestrzeń komunikacyjną niezależną wobec tej, w której funkcjonuje słyszająca większość, z drugiej zaś umożliwia „wybrzmienie” głosom i poglądom alternatywnym wobec dominujących w społecznościach i instytucjach głuchych dyskursów i polityk.

Mgr Karina Jarzyńska, UJ

MEMY INTERNETOWE JAKO NARZĘDZIE PROFANACJI

Element kultury internetowej, jakim są popularne memy, wpisuje się w tzw. kulturę remiksu - jej twórcy zrywają z modernistycznym przymusem oryginalności i ideą autorstwa, sprzyjającym utowarowieniu powstających artefaktów (por. uwagi R. Drozdowskiego na temat webkomiksu z książki *Obraza na obrazy*). Zastane obrazy są w nich obiektem przekształceń, głównie poprzez fragmentaryzację i nowe zestawienia oraz umieszczane na ich tle komentarze. Ta anonimowa twórczość oscyluje pomiędzy fascynacją wizualnymi przedstawieniami a obrazoburstwem. Bliżej tego pierwszego biegunu sytuują się prace w niewielki bądź przewidywalny sposób przekształcające zastane obrazy; bliżej tego drugiego - wpływające z refleksji krytycznej prace typu meme hacking, wpisujące się w nurt tzw. zagłuszania kultury (culture jamming). Kategorię profanacji uważam za poręczną do opisu tego fenomenu z dwóch względów. Po pierwsze, zabiegi „hakerskie” można czytać jako gesty sprzeciwu wobec narzucanych przez kulturę dominującą trybu komunikacji, kanonu estetycznego czy stylu życia. Memetyczne przejęcie elementów owej „ortodoksji” będzie dowodzić ich szczególnej wartości dla współczesnych „heretyków”, próbujących ustalić swoją relację ze światem; taka lektura może więc pomóc zidentyfikować współczesne świętości. Po drugie, interesująca wydaje się bardzo obszerna i różnorodna grupa memów przekształcających wizerunki i tematy religijne. W tym materiale jak w soczewce skupiają się szersze tendencje w relacji współczesnej kultury popularnej do religii. Przesunięcie tradycyjnie sakralnych przedstawień w nowe konteksty bywa podyktowane bądź to chęcią ich szyderczej dyskredytacji, bądź chęcią włączenia dotąd świętych („oddzielonych”) wyobrażeń i problemów do sfery profanum (G. Agamben), bądź też są próbą oczyszczenia pola z zastanych, zidolotryzowanych wierzeń, by uzyskać dostęp do ich wymiaru ikonicznego (J.L. Marion). Za tą ostatnią, najciekawszą według mnie taktyką (M. de Certeau), stoi w różnym stopniu artykułowana świadomość problematycznego charakteru nowoczesnych warunków posiadania przekonań religijnych (Ch. Taylor). Profanacja staje się narzędziem podważania takich przekonań, sprawdzaniem granic ich obowiązywania, testowaniem prawomocności. Jest niczym syjamska siostra sakralizacji, której obliczu coraz częściej się przyglądamy, zanim zdecydujemy się w coś uwierzyć.

OBRAZ JAKO MIT.
DOŚWIADCZENIE DYSPERSYJNE

Pojęcie mitu kultury popularnej w ujęciu Rolanda Barthes'a i Umberto Eco objęło realizacje nie tylko tekstowe (w znaczeniu ścisłym), ale również wizualne. Te ostatnie stały się - w obliczu przemieszczenia od galaktyki Gutenberga do uniwersum obrazu - szczególnie symptomatyczne. Pojęcie mitu proponuję zatem rozszerzyć na całą dyskursywną złożoność ikoniczności kultury - ujmując je poprzez pojęciową triadę: prefiguracja (relacja strukturalnej odpowiedniości mitu w znaczeniu antropologicznym i jego odpowiednika w odmiennym tekście kultury) - postfiguracja (modernistyczna dominacja danego dyskursu nad mityczną ramą strukturalną) - afiguracja (symbol unieważniony, temporalnie rozmyty, Baudrillardowskie symulakrum o jeszcze większym stopniu rozproszenia). Poszczególne przejawy kultury ikonicznej realizowane w przekazach medialnych pełnią funkcję mitu: są doświadczeniem zbiorowym, dającym poczucie interaktywnego współuczestnictwa, zdesakralizowanej duchowości; tworzą namiastkę narracyjności, de facto ją unicestwiają. Tę dominację wizualności, którą cechuje momentalność ustanawiania i natychmiastowego anulowania symbolu, nazwać mogę doświadczeniem dyspersyjnym, cechującym się aporetycznym napięciem trwałości/nietrwałości/ jednoczesności. Współczesna kultura domaga się więc opisu zaczerpniętego z języka współczesnej fizyki: cechują ją fraktalne struktury, kwantowe przeskoki, wirtualne cząstki informacji. Tak pojęta wizualność staje się współczesnym mitem, najpełniejszą diagnozą napięć i przemian kulturowego uniwersum.

Dr Piotr Pasterczyk, KUL

FILM JAKO POSTNOWOCZESNE MEDIUM INICJACJI W PRZESTRZENI DUCHOWOŚCI NA PODSTAWIE OBRAZU PETRA ZELENKI *ROK DIABŁA*

Film Petra Zelenki *Rok Diabła* nawiązując do typowych dla europejskiej kultury form ekspresji religijnej (pogrzeb, ślub) stanowi jednocześnie *sui generis* inicjację w sferę duchowości dokonującą się już nie dzięki religijnym rytuałom, ale na scenie, w trasie koncertowej i podczas kręcenia filmowego obrazu. Podobnie jak bohaterowie *Gry szklanych paciorków* Hermanna Hessego, postacie Zelenki przechodzą duchową ewolucję, której kresem jest milczenie, kontemplacja i duchowe „rozświetlenie” będące z jednej strony świadkiem postnowoczesnej przemiany kulturowej, a drugiej strony także zaproszeniem do duchowego eksperymentu. Referat jest antropologiczno kulturową analizą treści *Roku Diabła* pod kątem klasycznej koncepcji rytuału Gennepa dzielącego rytualne przejście na fazy wyłączenia, separacji i włączenia. Do wyłączenia w obrazie Zelenki przynależy utrata kontaktu człowieka z rzeczywistością właściwego mu świata będąca konsekwencją zaniku właściwych mu form kulturowo-religijnych. Separacja to stan oczekiwania na skraju świata starego i wypatrywania nowej perspektywy egzystencji ludzkiej zaspokajającej jego najgłębsze potrzeby, takie jak potrzeba sensu i bezpieczeństwa. Separacja to atmosfera wydzielonej z normalnego świata wspólnoty kuracji uzależnionych i atmosfera świętego milczenia. Włączenie jest etapem finalnym, którym jest wkroczenie w nowy świat duchowości symbolizowany w filmie Zelenki przez zamianę człowieka w światło. W tym obrazie kulturowej mutacji uderza zastosowanie tradycyjnej symboliki religijnej w celu przejścia do nowej formy duchowego bytowania pojawiającego się niezależnie w odmiennych przestrzeniach kulturowych Japonii, Ameryki i Europy. *Rok Diabła* ma pełnić w zamyśle swojego twórcy funkcję społeczną. Tak jak centralna postać tego filmu - bard narodowy Jarek Nohavica - organizuje tłumy na koncertach, tak sam film organizuje ludzką społeczność wokół fenomenu kulturowego przejścia stając się w ten sposób medium inicjacji w sferę duchowości. Obraz Zelenki zaprasza do patrzenia i jednoczesnego uczestnictwa w „rytuale postnowoczesności”, w wyniku którego pojawia się nowy człowiek mający za zadanie kształtowanie nowego polis, które nie jest polityczno-religijną utopią, ale miejscem na nowo odzyskanego bezpieczeństwa i spełnienia tego, co w człowieku najgłębsze, najbardziej wartościowe i najpiękniejsze.

Prof. dr hab. Łukasz Trzeciński, AGH

ROLA OBRAZU I WIZUALIZACJI W PRAKTYKACH DUCHOWYCH HINDUIZMU I BUDDYZMU

Sadhany (praktyki duchowe) hinduizmu oraz buddyzmu bardzo często posługują się technikami wizualizacji. Przedmiotem wizualizowanym jest z reguły osobiste bóstwo (isztadewata) lub guru sadhaki. Praca z wyobraźnią twórczą, mająca na celu niezwykle nieraz dokładne odwzorowanie rzeczywistego obrazu bóstwa lub guru stanowi podstawę do stworzenia więzi między nimi i sadhaką, nie jest jednak warunkiem wystarczającym dla nawiązania takiej relacji. Proces wizualizacji we wspomnianych systemach religijnych można metaforycznie opisać jako stworzenie "naczynia" czy też "pojemnika" przyjmującego zgodnie z intencjami i kreatywnymi zdolnościami sadhaki treści i "energii" wiążące się bezpośrednio z czczonymi boskościami oraz guru. W wystąpieniu poruszona zostanie także kwestia psychologicznych uwarunkowań tego procesu, ze wskazaniem dlaczego właśnie wizualizacja i jej efekt, czyli obraz myślowy, może służyć celom określonych sadhan.

Dr hab. Kazimierz Krzysztofek, prof. SWPS

CYFROWA PLANETA.
OD MEDIÓW DO OMNIMEDIÓW

W referacie podejmuję próbę pokazania, że pojęcie mediów cyfrowych jest dalece szersze niż mediów konwencjonalnych. Nie do końca uświadamiamy sobie jeszcze konsekwencje cyfryzacji; ona niesamowicie rozszerza skalę zapośredniczenia ludzkich działań; narzędzie cyfrowe wyposażone w setki tysięcy aplikacji jest agentem, który wyręcza ludzi w mnóstwie działań, a w jeszcze większym stopniu wykonuje działania, których ludzie nie wykonują i nawet nie mieli wyobraźni, że można je wykonywać. Słowem, dzięki cyfryzacji wszystko może być medium, każdy przedmiot, a sprawia to m.in. technologia RFiD. Oto pojawia się technologia, która potencjalnie może usieciować wszystko, podłączyć każdy przedmiot. Internet przestanie być Internetem ludzkich aktorów, stanie się także Internetem rzeczy: things that think. Jak się szacuje obecnie podłączonych do sieci jest ponad 35 miliardów urządzeń, a w ciągu najbliższych lat może sięgnąć 1 biliona, a wtedy proporcje urządzeń w sieci do ludzi żyjących na planecie będą się kształtować jak 12 do 1. Media cyfrowe w szerokim rozumieniu powiększają cztery potencjały człowieka: Potencjał energetyczny (przetwarzanie materii, druk 3D), potencjał percepcyjno-rejestracyjny (rejestracja danych, przedłużenia zmysłów), potencjał kognitywny (przetwarzanie intelektualne, pozyskiwanie informacji, wiedzy), potencjał komunikacyjny. Interesuje mnie w tym kontekście kilka kwestii, które uważam za najistotniejsze w cyfrowym świecie. Po pierwsze: jakie są granice cyfryzacji; Po wtóre: Na ile zmieni się nasza relacja ze sferą analogową materialną pod wpływem cyfryzacji? (Ambient Intelligence, Augmented Reality, Big Data, UbiComp in..) Po trzecie: na ile zapośredniczone cyfrowo zaspokajanie potrzeb ludzkich zmienia ich naturę? Po czwarte: co wynika z naszego coraz silniejszego uwikłania w sieci, uzależnienia od komputera, oprogramowania, baz danych. Po piąte: Co oznacza dla kultury produkcja rozproszona 3D, którą można nazwać reanalogizacją (rematerializacją) produkcji w tzw. fab labie.

Dr Barbara Kita, UŚ

OBRAZ PARADOKSALNY.
STATUS OBRAZU NIERUCHOMEGO W FILMIE

Dekompozycja ruchu filmowego wywołana za sprawą obrazów o zmiennym statusie bycia w ruchu/bezruchu (wideo, fotografia, obraz malarski) zainicjowały namysł nad zmienną naturą tychże obrazów oraz nad formułą ruchu filmowego. Szczególnie istotny to namysł w dobie licznych przewartościowań obrazów poddanych efektowi nadmiaru wizualności w dobie realności określonej przez metafory społeczeństwa spektaklu oraz globalnego panoptikonu. Kontekst działania ruchomości/nieruchomości obrazów występujących w filmie wyzwała ponadto ożywienie samej, historycznie uwarunkowanej teorii obrazu filmowego, ufundowanej na jego mobilnej, "ożywionej", ruchomej naturze, odróżniającej obraz filmowy od wcześniejszych sztuk przedstawiających: malarstwa oraz fotografii. Namysłowi nad stałymi obrazami wpisanymi/włączonymi w korpus ruchomych obrazów filmowych towarzyszy refleksja nad zmieniającą się estetyką tychże, oraz weryfikacja ustalonej już historycznie oraz teoretycznie trajektorii filmowego ruchu. Zestaw cech, jakie obrazy stałe wnoszą do filmowego ruchu (ich milczenie) zmusza z kolei, by zastanowić się nad samym obrazem, dostrzec go, kiedy jest sprowokowany swą widzialnością. Obrazy w działaniu okazują się być w tym kontekście jakże często obrazami reaktywowanymi z bezruchu w ruch, "między obrazami", wyzwalającymi nowe jakości oraz parametry ruchomych obrazów filmowych.

Dr Marcin Składanek, UŁ

OBRAZY W DESIGNIE GENERATYWNYM

Celem wystąpienia będzie wskazanie na zmianę funkcji i statusu obrazów w projektowaniu generatywnym (parametrycznym). Nie stanowią one bowiem już wyłącznie głównego przedmiotu kreatywnych zabiegów i artystycznej ekspresji, czy też jako szkice, prototypy - zasadniczego narzędzia współdziałania i komunikacji pomiędzy projektantami. Stają się także - podobnie jak to ma miejsce w praktykach wizualizacji informacji czy wizualizacji naukowej - reprezentacją przyjmowanych w procesie projektowania założeń, zbiorów danych, reguł i relacji. Wymagają zatem reorientacji ich postrzegania - pojmowania ich nie jako ostatecznie ukształtowanych form, ale raczej jako efektu poszukiwań formalnych możliwości. Obrazy generowane na podstawie algorytmicznych procedur odsłaniają tym samym istotnie nowy wymiar obrazowości kultury nowych mediów jakim jest daleko idąca operacyjność oraz otwartość na permanentną modyfikację, ekstensję i ewolucję.

OBRAZ I OPIS.

ULTRASONOGRAFIA PRENATALNA W PRAKTYKACH KULTUROWYCH

Technologia USG, stosunkowo prosta i nieinwazyjna, umożliwia stworzenie technicznego obrazu obiektów niedostępnych dla wzroku - skrytych za nieprzezroczystymi przeszkodami. Pozwala więc na zobaczenie tego, co niewidoczne, oraz, na wiele sposobów, na zaświadczenie o jego istnieniu. To ostatnie wydaje się szczególnie istotne w przypadku USG prenatalnego, które, pozwalając na wgląd w kolejne etapy rozwoju istoty ludzkiej czy na wykrycie wielu ewentualnych wad płodu, służy zarazem jako jedno z narzędzi potwierdzania (i poświadczania) samego istnienia ciąży. Ultrasonografia i związane z nią praktyki kulturowe mogą znacząco wpłynąć na sposób postrzegania płodu, jego tożsamości, relacji z kobietą ciężarną i odgrywanej przez płód roli społecznej. Punktem wyjścia do mojego wystąpienia będzie złożona relacja między tym, co na ultrasonogramach „widać”, a tym, co się o nich mówi i co się na ich podstawie stwierdza. Z jednej strony wchodzi tu w grę dyskurs czysto medyczny - patrzenia i opisywania obrazów USG trzeba się uczyć, takie „oglądanie” wymaga treningu manualnego i odpowiedniej wyobraźni przestrzennej, jest ono też częściowo wspomagane przez komputer, który różnymi metodami przelicza różne parametry ciała płodu. Z drugiej strony interesować mnie będzie sposób, w jaki badanie jest relacjonowane przez lekarza laikom - kobiecie ciężarnej czy „publiczności”, bowiem, od samego początku, USG prenatalne wahało się między byciem procedurą czysto medyczną, a spektaklem dla większej czy mniejszej grupy zainteresowanych osób (pokazują to m.in. badania Janelle S. Taylor). Wreszcie interesować mnie będą dyskursy, które służą do opisu badań USG dokonywanych przez same kobiety (tego, co zobaczyły i tego, co im powiedziano). USG jawi się jako szczególne laboratorium refleksji nad obrazowaniem - jego niejednoznacznością (co widzimy, co słyszymy, co myślimy, co wiemy), rolę poznawczą i sposobem, na jaki związane z nim praktyki mogą wpływać na emocje, przekonania i czyny osób, które mają z nimi do czynienia.

Kulturoznawstwo wobec zwrotu wizualnego (i innych zwrotów) – 1
(sesja referatowa), s. 2.110

Mgr Łukasz Biskupski, SWPS

**REAKCJE POLSKIEJ INTELIGENCJI NA NARODZINY KULTURY MASOWEJ
W KONTEKŚCIE DOŚWIADCZENIA MODERNIZACJI**

Popularny polskojęzyczny dyskurs o kinie pojawił się na terenie Królestwa Polskiego około 1908 roku. Zaczęły wówczas powstawać artykuły, które odnotowują rozkwit teatrów warieté i powstawanie pierwszych iluzjonów oraz ich popularność wśród publiczności. Teksty te prezentują też ocenę tego zjawiska przez dziennikarzy i publicystów, czyli przedstawicieli polskiej inteligencji. Podobnie literatura sensacyjna, warieté (nazywane w prasie również kabaretami, szantanami i tinglami) oraz kino funkcjonują w dyskursie publicystycznym zbiorczo i wymiennie jako przejawy rozwoju popularnej komercyjnej rozrywki. Obserwujemy wówczas wykwit artykułów na temat.

Dr hab. Jacek Dębicki, prof. AGH

UT PICTURA POESIS ET MUSICA

Mój referat, w którym podejmowany problem będzie ukazany w kontekście historycznym, jest poświęcony problematyce i znaczeniu koloru we współczesnych mediach, sztuce i przestrzeni miejskiej, a więc w życiu estetycznym współczesnego człowieka, jego przestrzeni medialno-wirtualnej oraz w przestrzeni urbanistycznej i pourbanistycznej. Będzie się on składał z trzech integralnych, ale wyraźnie wyróżnionych części. W dziejach sztuk plastycznych kolor był jednym z najważniejszych elementów służących kreacji artystycznej, odgrywających istotną rolę w tworzonych przez artystów komunikatach artystycznych, przepełnionych także treściami estetycznymi i supraestetycznymi. W dawnych wiekach jego funkcja plastyczna czy ideoplastyczna nie ograniczała się bynajmniej do malarstwa, grafiki, fresków, czy sgraffita. Jednakże rozwój koloru związany był przede wszystkim z malarstwem, którego twórcy formułowali najważniejsze koncepcje estetyczne, jak tetrachromię w starożytnej Grecji. Malarstwo, podobnie jak architektura, czy rzeźba, było zaliczane do sztuk mechanicznych, toteż powtarzając myśl Horacego *ut pictura poesis* (*De arte poetica*, 5, 361), zresztą niezgodnie z jego intencją, chciano podkreślić rolę malarstwa (a tym samym koloru) jako plastycznego środka ekspresji, symboliki i estetyki. Szczególne znaczenie koloru w sztukach plastycznych w okresie od XVII stulecia do czasu powstania sztuki abstrakcyjnej inspirowało do porównywania malarstwa do muzyki - *ut pictura musica*. Wyodrębniono nie tylko barwy komplementarne, ale uzasadniono prawo symultanicznego kontrastu barw, harmonię przez analogię, harmonię przez opozycję, opracowano systematykę barw widmowych, zasadę kolorystycznej trichromii (fizycznej i artystycznej). Kolor był *imitatio naturae*, artystycznym wrażeniem, subiektywnym obrazowaniem świata, środkiem artystycznej ekspresji, autonomiczną strukturą barwną uzyskana dzięki światłu piktoralnemu, egalizacją chromatyczną, czy wreszcie środkiem plastycznym służącym do budowania kompozycji abstrakcyjnych. Jego twórcze znaczenie było tak duże, iż wiele pokoleń artystów sądziło, iż jego walory ekspresyjne można tylko porównać z muzyką. Nigdy nie wiedziano o kolorze tyle, ile wiemy dzisiaj. Jego obecność w naszym życiu jest tak duża, iż można nawet mówić o inwazji chromatyki: monumentalnych kolorowych reklamach, wielobarwnych, agresywnych neonach, całej gamie znaków drogowych, ogromnych telebimach, wszechobecnej telewizji, taniej cyfrowej fotografii oraz oczywiście Internecie. Jednakże współczesne kierunki artystyczne

(w tym grafika komputerowa) przejmując od malarzy koncepcję koloru autonomicznego, zaadaptowali, mniej lub więcej świadomie, destrukcję klasycznej kompozycji, jaka towarzyszyła temu procesowi, a więc oderwania barwy od rysunku, od figuratywności, od odtwarzania, a tym samym identyfikowania przedstawianych rzeczy, a także zatracenia kompozycji światłocieniowej - ze wszystkimi tego konsekwencjami. Jaką by nie zastosować teorię istnienia współczesnego artefaktu estetycznego (Ingarden, Gilson) lub jego funkcji komunikacyjnej (Jakobson) lub też ikonologicznej (Panofsky), to nietrudno będzie zauważyć, iż ten niezwykle postęp wiedzy i nauki o kolorze nie przełożył się na większą estetyzację naszego życia, tak w sensie popularnym, jak i elitarnym.

Dr Małgorzata Kołaczek, UJ

ROMSKA TOŻSAMOŚĆ NA PŁÓTNIE – KULTURA I HISTORIA ROMÓW
EUROPY W TWÓRCZOŚCI GABI JIMENEZA, OMARY, DAMIANA LE BASA,
KIBY LUMBERG I OTTO PANKOKA

Słowo Cygan kojarzy się ze ściśle określonym obrazem człowieka - to osoba wolna, śpiewa i żyje w zgodzie z naturą, ale zarazem kłamca, złodziej, brudas i włóczęga. Takie stereotypowe oceny wynikają z nieznamomości romskiej historii i tradycji. Niestety, informacje przekazywane przez media zwykle ten wizerunek utrwalają. Wciąż niewiele osób orientuje się, że Romowie mają elity intelektualne, polityczne i artystyczne. Niekiedy zacięcie artystyczne łączy się z politycznym i Romowie poprzez sztukę próbują zwrócić uwagę odbiorców na problemy i położenie swojej społeczności, jak i kształtować i wyrażać tożsamość narodu romskiego. Proponowane wystąpienie ma na celu prześledzenie twórczości takich malarzy jak Gabi Jimeneza, Omary, Damiana Le Basa, Kiby Lumberg i Otto Pankoka i przeanalizować obraz kultury i tożsamości romskiej, uwieczniony w ich dziełach. W referacie znajdzie się też krótka prognoza nt. drogi, którą może zmierzać romska kultura w Europie w niedalekiej przyszłości.

Dr Mateusz Skrzeczkowski, SWPS

NIE-RZECZY-WISTY JĘZYK OBRAZU

Walter Benjamin w eseju *O języku w ogóle i o języku człowieka* opowiedział się z jednej strony za niezwykle szerokim rozumieniem języka (istotą wszelkiego bytu jest komunikowanie swej natury duchowej właśnie w języku), z drugiej, za dość wyraźną hierarchią języków. Zaproponowany przez niego podział na mowę (język akustyczny) i języki nieme - przedmiotowe, rozszczepia sztukę na poezję, pozostającą w sferze możliwych działań mesjańskich oraz na sztuki wizualne, opierające się na pewnego rodzaju językach rzeczy. Próba krytycznego spojrzenia na koncepcję Benjamina może stanowić punkt wyjścia do refleksji nad nierzeczywistym (rozumianym jako bezprzedmiotowym) wymiarem obrazu, który zarówno w wymiarze teologicznym (np. u kabalistów), jak i świeckim (niektóre nurty awangardy) był proklamowany. Ambicją prelegenta nie jest zrekonstruowanie mistycznej teorii obrazu, a jedynie przyjrzenie się, czy rysy bądź pęknięcia powstałe na językowej koncepcji obrazu w trakcie analizy kilku przypadków, nie mogą posłużyć poszerzeniu spectrum doświadczenia i patrzenia na obrazy.

Mgr Martyna Steckiewicz, SWPS

WIZUALNO-LITERACKIE DOŚWIADCZENIE PRZESZŁOŚCI, CZYLI CO NAM DAJE KOMIKSOWA ARCHEOLOGIA?

Historia podejmowania wątków żydowskich w komiksie - medium przez lata uznawanym za gatunek masowy, uproszczony i podejmujący błahe tematy mogące być jedynie źródłem pustej rozrywki - jest dość długa. Istotnym w niej zwrotem było wyodrębnienie się w latach 70 XX wieku nurtu podejmującego tematykę Zagłady, co w konsekwencji doprowadziło do długotrwałych dyskusji nad odpowiednością medium oraz formy ekspresji artystycznej w przywoływaniu pamięci o Żydach i Zagładzie. Spory te osiągnęły apogeum w chwili publikacji komiksu *Maus* Arta Spiegelmana, który, nawet jeśli nie był odosobnionym przypadkiem próby łamania przyjętych konwencji, w znaczny sposób wpłynął na przesunięcie granicy w artystycznej reprezentacji Zagłady. Nie ulega wątpliwości, że komiks stworzył nowe możliwości dla prowadzenia narracji. W swojej bezpośredniości przekazu może przełamywać tabu, a w poetyce tworzyć własny, odrębny mikroświat niedopowiedzeń. W obrębie komiksu po-Holocaustowego powstał nurt historii przywołujących „świat sprzed”, pokazujących życie Żydów miast i sztetli Europy Wschodniej. Do różnorodnych sposobów przywracania pamięci o Żydach europejskich dołączyły więc również przedstawienia komiksowe. W referacie spróbuję - w oparciu o analizę komiksowych przedstawień żydowskiego świata - odpowiedzieć na następujące pytania: Czym różni się literatura wspomnieniowa i filmowa rekonstrukcja czasu „sprzed” od narracji komiksowej? Jaka jest rola rysunku komiksowego w wyobrażeniu przeszłości? W jaki sposób dokonuje się wizualizacja i urealnianie przeszłości w komiksie?

Mgr Karolina Wierel, UwB

NIE-LUDZKA PRZYSZŁOŚĆ. PERSPEKTYWY HUMANISTYKI
NIE-ANTROPOCENTRYCZNEJ NA PRZYKŁADACH LITERACKICH I FILMOWYCH

Referat będzie próbą określenia perspektywy "culture turn" określanego mianem posthumanizmu, a przez Ewę Domańską nazwanego humanistyką nie-antropocentryczną. Na czym opiera się horyzont niniejszej perspektywy w badaniach humanistycznych? Jaki kształt przybiera kultura w literackich i filmowych wizjach przyszłości? Czy fikcyjna rzeczywistość, w której człowiek nie jest gatunkiem dominującym nadal mieści się w granicach humanistyki? Dlaczego sama nazwa posthumanizm czasem wywołuje protest wśród niektórych naukowców? Czy jest to perspektywa, która ma określone granice percepcyjne? Swoje rozważania oprę na tekście Doris Bachmann Medick - Culture turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze oraz dokonam recepcji literackich (Dimtry Glukhovskiy, *Metro 2033*, *Metro 2034*, M. Atwood *Rok Potopu*, J. Coetzee, *Żywoty zwierząt*, K. Ishiguro *Nie opuszczaj mnie*", M. Houellebecq, *Możliwość wyspy*) oraz filmowych (*Prometeusz*, 2012, reż. Ridley Scott, *Drzewo życia*, 2011, reż. Terence Malick, *Księga ocalenia*, 2010, reż. Albert i Allan Hughes) przekazów kulturowych, które wprost lub pośrednio dotyczą kwestii relacji tego, co ludzkie wobec tego, co wykracza poza granice człowieczeństwa. Dlaczego do dyskusji nad "conditio humana" nie wystarczają tradycyjne figury ekspresji, wyobraźni, symboli? Jakie możliwości dyskursu w sytuacji permanentnej płynności kultury współczesnej ma antropologia kulturowa? Owe pytania wpisują się w debatę dotyczącą antropologii kulturowej, jako nauki, która nie dotyczy już tylko człowieka, a może nigdy nie dotyczyła?

Kulturoznawstwo wobec zwrotu wizualnego (i innych zwrotów) – 2
(sesja referatowa), s. 2.108

Dr Konrad Chmielecki, Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna

TEORIE MICHELA FOUCAULTA WOBEC ZWROTU WIZUALNEGO.
WIZUALNOŚĆ I BIOOBRAZY JAKO DYSKURSYWNE STRATEGIE PANOPTYCZNEJ
KONTROLI, (BIO)WŁADZY/BIPOLITYKI I FUNKCJONOWANIA DYSKURSU

Referat jest próbą przedstawienia interpretacji myśli Michela Foucaulta na obszarze studiów kultury wizualnej, która ujawnia się w trzech ujęciach. Pierwsze z nich jest reprezentowane przez Lisa'e Cartwright i Annę Friedberg, które odnoszą teorie Foucaulta do fotografii, panoramy i dioramy w kontekście panoptycyzmu. Ten schemat sprawowania władzy i kontroli, w którym podmiot (sujet) - człowiecze „ja” bierze się z ujarznienia (*assujettissement*) ujawnia się - zdaniem Cartwright - w obrazach fotograficznych, które są instrumentalnie używane do wytworzenia tego, co Foucault nazwał *the docile bodies*. Refleksja nad panoptycyzmem w studiach kultury wizualnej rozciąga się od obrazów satelitarnych do medycznych. Druga sfera refleksji wykorzystująca teorie Foucaulta to koncepcja bioobrazów W. J. Thomasa Mitchella, w której są one narzędziem biowładzy/biopolityki. Za ich pomocą odbywa się kontrola nad populacją ludzką. Biowładza jest tutaj rozumiana jako lokalny „operator” biopolityki, który stanowi niezbędny element kapitalizmu. Ten ustrój społeczno-polityczny mógł bowiem przetrwać jedynie dzięki kontroli nad populacją ludzką. Era biowładzy/biopolityki zaczyna od negatywnej władzy suwerena nad instrumentami śmierci i zmierza do pozytywnej kontroli życia populacji ludzkiej. Najbardziej symboliczną innowacją biowładzy/biopolityki stało się - zdaniem Mitchella - klonowanie, w tym również klonowanie obrazów, które łączy wiedzę w naukach informatycznych z rewolucją biotechnologiczną i inauguruje erę biocybernetycznej reprodukcji zdominowaną przez obrazy cyfrowe. Trzecią przestrzenią refleksji, w której wykorzystano teorie Foucaulta jest koncepcja wizualności i kontrwizualności Nicholasa Mirzoeffa. Pojęcia te funkcjonują jako dyskurs w rozumieniu Foucaulta, operujący obrazami mentalnymi (*images*). W tym ujęciu pojęcie dyskursu odnosi się do poziomu tego, co wypowiedziane, czyli do praktyk językowych, które można odnaleźć w obrazach i przedstawieniach wizualnych. Dyskurs jest więc każdą formą użycia języka, ale nie jest samym językiem, może być również obrazem. W tym sensie dyskursywna archeologia

wiedzy Foucaulta okazuje się archeologią wiedzy o obrazie, ponieważ umiejscawia wizualność w kontekście praktyk dyskursywnych. Przedstawione ujęcie prowadzi do analizy dyskursów wizualnych w malarstwie, fotografii, filmie, telewizji, wideo i Internecie.

Mgr Jakub Dziewit, UŚ

NAUKOWA RECEPCJA TWÓRCZOŚCI FOTOGRAFICZNEJ BRONISŁAWA
MALINOWSKIEGO JAKO PRZYKŁAD PROBLEMÓW DISKURSU PO ZWROCIE
WIZUALNYM

Profesor Anna Zeidler-Janiszewska w tekście wstępnym do panelu rozważając kwestię „stanowiska”, jakie kulturoznawstwo powinno zająć wobec „zwrotu wizualnego” stwierdza, że „nie ma powodu, by analiz praktyk obrazowania nie włączać do zakresu kulturoznawstwa”. W swoim wystąpieniu chciałbym przedstawić przykład dobrze obrazujący problemowość oderwania dyskursu o obrazie od dyskursu kulturoznawczo-antropologicznego, a mianowicie omówić dyskurs naukowy odnoszący się do twórczości fotograficznej Bronisława Malinowskiego. W archiwum biblioteki London School of Economy znajduje się potężny zbiór ponad 1000 zdjęć wykonanych przez polskiego antropologa w trakcie badań terenowych (lata 1914-1918). Co ciekawe, zdjęcia te aż do połowy lat '90 XX w. nie były przedmiotem badań czy też opracowania (dla przykładu: jak zauważa Terence Wright, w całym monograficznym tomie *Man and Culture: an Evaluation of the Work of Bronislaw Malinowski*, którym członkowie LSE w 1957 r. chcieli oddać cześć swojemu zmarłemu kilkanaście lat wcześniej „studentowi, nauczycielowi i liderowi”, ani razu nie wspomniano o fotografii). Jeśli zauważymy, że „teksty założycielskie” zwrotu wizualnego pochodzą z roku 1994, to łatwo wyciągnąć wniosek dlaczego główne opracowanie zdjęć Malinowskiego pochodzi z 1998 roku (M. Young, *Malinowski's Kiriwina. Fieldwork Photography 1915-1918*, The University of Chicago Press, Chicago 1998), a większość refleksji o wizualnej sferze twórczości „ojca-założyciela” antropologii na gruncie polskim została zebrana w 2000 roku w monograficznym numerze *Kontekstów (Konteksty. Polska sztuka ludowa*, 2000, nr 1-4). Dokonując analizy dyskursu o fotografiach Malinowskiego trudno nie zauważyć jednak, że został on w dużej części „oderwany” od szerokiego kontekstu kulturowego, a zdjęciom „na siłę” przypisywana jest samodzielna rola, dzięki której ich autor wyrasta na „ojca-założyciela” już nie tylko nowoczesnej fotografii etnograficzno-antropologicznej, ale także dokumentalnej czy też reportażowej. Okazuje się jednak, że niezawierający perspektywy kulturoznawczej dyskurs zamiast „rozjaśniać” tylko „zaciemnia” szereg już istniejących problemów. Traktując komentarze, analizy i interpretacje zdjęć Malinowskiego jako przykład, chcę wskazać problemy, które pojawiły się w samym dyskursie po zwrocie wizualnym.

Dr Karolina Golinowska, UKW

OBRAZY ETNICZNOŚCI

Pojęcie etniczności stanowi konstrukt mocno zakorzeniony w badaniach nad historią kultury. Wspomnieć tu należałoby chociażby modernistyczne fascynacje prymitywizmem, czy pojawiające się na przestrzeni wieków zainteresowaniem orientalizmem, przeradzające się następnie w dyscyplinę naukową. Pieczołowicie badane artefakty pozaeuropejskich kultur wkroczyły w wizualne obszary zachodniego świata, zasilając kanon zarówno dzieł sztuki, kolekcji muzealnych, etnograficznych czy wreszcie przemysłu dekoracyjnego. Świat projektowany za pośrednictwem pojęć europejskich badaczy stał się jednak obszarem krytyki ze strony studiów postkolonialnych. Idea utrzymywania i konserwowania kulturowej różnorodności wyzwalała bowiem wiele niebezpieczeństw. W czasach globalizacji, problematyka ta wraca ze zdwojoną siłą. Paradoksalnie bowiem, im więcej wspomina się o kulturowej homogeniczności, tym bardziej ujawniają się aspekty związane z kulturowym separatyzmem. Etniczność zostaje ponownie zdefiniowana, stając się doskonałym narzędziem współtworzącym panoramę kulturową i tożsamościową, ubraną zarazem w atrakcyjne opakowanie. Fluktuacji kontekstów interpretacyjnych towarzyszą przeobrażenia kolekcji muzealnych, choć wciąż stabilnie trwać zdaje się sam kanon europejski. Historie, które niosą z sobą artefakty plemienne, postplemienne, prace rzemieślników czy dzieła sztuki odzwierciedlają znaczącą dynamikę zmian kulturowych, kształtowanie współczesnych form wykluczenia, czy wreszcie procesy komercjalizacji, wkraczające także na grunt rozważań nad tożsamością.

Dr Stefan Klemczak, UJ

OBRAZ IDEI I IDEA OBRAZU. PROBLEM ZNACZENIA I FUNKCJI
„OBRAZÓW” W POSZUKIWANIACH FILOZOFICZNYCH. UWAGI NA KANWIE
EMBLEMATU ALEGORII IDEI DZIEŁA *SCIENZA NUOVA* [*NAUKI NOWEJ*]
GIAMMBATTISTA VICO

„Obrazy” mają moc współtworzenia znaczeń, a czasami wręcz je ustanawiają. Potrafią również nadać sens „całościom”, które wymykają się ujęciu pojęciowemu. Takie refleksje podsuwają między innymi ilustracje wielkich tekstów filozoficznych. *Novum organon*, *Leviathan*, *Scienza nuova* zawierają ilustracje budujące wyobrażenia prowadzące myśl. Wychodząc od analizy alegorycznego emblematu z *Nauki nowej* Vico chciałbym zastanowić się nad znaczeniem obrazów w filozofii. W proponowanych rozważaniach nie chodzi tylko o ilustracje filozoficzne, które mają swoją historię, ale o sam problem statusu „obrazu”, „obrazowości” i „obrazowania”. W wystąpieniu chciałbym rozważyć niektóre funkcje i znaczenia szeroko rozumianego „obrazu” w poszukiwaniach filozoficznych, trzymając się exemplum za które służy sławna ilustracja Vico. Gdy za Vico mówimy o obrazowaniu idei, zagadnienie wydaje się na pierwszy rzut oka zrozumiałe. Problemem pozostaje dookreślenie „obrazu”, którego znaczenie wykracza poza ilustrację i dzieło sztuki. Idea „obrazu”, między innymi poprzez jego ujęcie antropologiczne, estetyczne, kognitywistyczne, zyskała nowe znaczenia. W rozważaniach filozoficznych „obrazy” pojawiają się w metaforach, jak i wyobrażeniach świata w głowie. „Obrazy” poprzedzały dzieje filozofii i towarzyszyły jej, by w końcu, w wieku dwudziestym, debata - również epistemologiczna - została „przedłużona” i wzmocniona także refleksją nad samymi „obrazami”. W wyniku poszukiwań, które kryją się za hasłem *Iconic Turn* i nałożyły się na wcześniejszy paradygmat *Linguistic Turn*, możemy mówić o triadzie głównych zagadnień, które należy rozważać, żeby zrozumieć, jak powstaje „wiedza” o świecie: obraz, pojęcie, teoria. Filozofia jest co prawda „fakultetem” z upodobaniem posługującym się pojęciami i teoriami, jednak „obrazy” odgrywają nie mniej ważną rolę. Wiodącym tematem mojego wystąpienia będzie zatem ukazanie na przykładzie *Scienza nuova*, w jaki sposób posługiwano się obrazem, by „ilustrować” idee. Następnie zastanowimy się, jaką „ideę” obrazu posiadamy obecnie.

NIE-WIDZIEĆ.
PATRZĄC NA MAŁPY Z NIKKO

Wystąpienie poświęcone będzie wzajemnym relacjom i interakcjom między symbolem i obrazem, uobecnieniem wartości i wizualnością. Punktem wyjścia jest słynny relief z sintoistycznej świątyni w Nikko, przedstawiający trzy małpy, z których jedna zakrywa sobie oczy, druga uszy, a trzecia usta. To ilustracja japońskiego przysłowia, wywodzącego się z indyjskiej legendy, opowieści jak mądrze i spokojnie żyć. „Nie-widzieć”/wizualizacja mądrości/ - rozpoznawane jako wycofanie zmysłów, odcięcie się od świata zewnętrznego, pozwalające unikać zła - wraz z nie-słyszeć i nie-mówić w wędrowce od słowa do obrazu zyskuje status symbolu. Widzenie, obrazowane przez znaczący gest zakrywania oczu, jest w nim waloryzowane ze względu na swoje poznawcze możliwości i etyczne konsekwencje. Tak rozumiane widzenie współtworzy symbol Kosin-sama (Gwiazda Przewodnia), którego wizualną formą/medium są Małpy z Nikko. Widzenie jako uobecnienie odróżnić jednak wypada od wizualności/wizualnej formy/medium symbolu. Przyglądanie się zróżnicowanym i podlegającym transformacjom wizualnym formom Kosin-sama (od trzech małp do trzech aniołków), jego translokacjom (święta stajnia, etykieta zapalczana, okładka książki, wystawa) tworzy ramy opisu i analizy przenikających się obrazów-symboli i wizualnych metafor. Ich tło stanowią procesy usamodzielnienia wizualnej formy symbolu (co w wymiarze semiotycznym prowadzi do przekształcenia symbolu w emblemat) oraz zmiana statusu symbolu zastępowanego przez znak (gdy miejsce hierofanicznego przedmiotu zajmuje talizman, pamiątka z podróży, muzealny czy kolekcjonerski eksponat). W jakiej mierze sensualne doświadczenie wizualności dawnego symbolu umożliwia transformacje przeszłych kontekstów w aktualne znaczenia - to jedna z możliwych perspektyw pytania dziś o obraz i to, co go przekracza. Wprowadzi je prezentacja współczesnej ikonografii Małp z Nikko.

Dr Monika Walczak, KUL

OBRAZ JAKO NOŚNIK WIEDZY PROPOZYCJONALNEJ I NIEPROPOZYCJONALNEJ

Przedmiotem mojego zainteresowania są interdyscyplinarne problemy, jakie rodzą badania nad kulturą wizualną. Analizy przeprowadzam przy wykorzystaniu kategorii współczesnej, analitycznej teorii wiedzy i epistemologii. Podejmuję problematykę obrazu (wizualności) jako nośnika wiedzy propozycjonalnej i niepropozycjonalnej. Poddaję analizie podstawowe dla badań nad kulturą wizualną pojęcie obrazu (picture, visuality) w kontekście kategorii: przekonania (belief), postawy propozycjonalnej (propositional attitude), treści propozycjonalnej (propositional content), wiedzy propozycjonalnej (propositional knowledge) i wiedzy niepropozycjonalnej (non-propositional knowledge). Stawiam szereg pytań: w jaki sposób rodzaj materialnego nośnika znaczenia, którym jest substrat wizualny [inaczej niż nośnik językowy (linguistic)] wyznacza i różnicuje przekonania jego twórców i odbiorców? Jakie epistemiczne własności przypisać można przekonaniom przekazywanym w formie obrazu? Jak różnicuje się poznawcza treść w przypadku obrazu jako nośnika znaczeń w stosunku do nośnika językowego? Pytam, jak za pomocą środków wizualnych urabiane są i przyjmowane postawy propozycjonalne w postaci akceptacji lub odrzucenia treści propozycjonalnych? Jakie formy kontroli i krytyki przekonań są możliwe lub konieczne w odniesieniu do przekonań wyrażanych za pomocą obrazu? Jak nośnik znaczenia w postaci obrazu umożliwia ekspresję poznawczej zawartości wiedzy niepropozycjonalnej, która jest niewyraźna lub trudno wyrażalna językowo? Wskazane problemy stanowią szczególną wersję znanego zagadnienia relacji między formą a treścią poznania. Przyjmuję, że zmiana nośnika własności epistemicznych z językowego na obraz prowadzi do modyfikacji szeregu własności epistemicznych, jak stopień dookreślenia ich treści, stopień uzasadnienia i intersubiektywnej kontroli itp. Wizualność niesie ze sobą skojarzenie z percepcją zmysłową jako sposobem odbioru obrazu, sugerując bezpośredniość odbioru rzeczywistości i/lub sensu, mimo to, że obraz, jego odbiór i interpretacja podlega faktycznie wielorakim zapośredniczeniom nie mniej niż nośniki językowe. Komunikacyjnie i perswazyjnie (i marketingowo) obraz jest być może skuteczniejszy, tworząc złudzenie bezpośredniości i kreując pożądane przekonania u jego odbiorcy, jednak problem polega na tym, czy epistemicznie jest równie wydajny jak nośniki językowe.

Dr hab. Dobrosława Wężowicz-Ziółkowska, prof. UŚ

ZWROT MEMETYCZNY

Media umożliwiające materializowanie się niewidzialnego w widzialne (ekrany) pełnią w kulturze współczesnej funkcje analogiczne do monstrancji - liturgicznego narzędzia prezentowania i wykazywania przemiany substancji, wystawiania niewidzialnego w postaci widzialnej. Za ich sprawą, podobnie jak podczas misterium Eucharystii, zachodzi tajemnicza przemiana, absorbująca oko i umysł. Czy można przyjąć, iż powszechność i popularność tych mediów dowodzi transsubstancjacyjnych tendencji kultury? A może raczej takich skłonności człowieka? Nie wykluczone też, że wynika z ewolucyjnych przystosowań naszego gatunku, który po milionach lat, dzielących Homo sapiens s.(ok. 60 tys. lat temu) od australopiteków (ok. 7-5 mln lat temu) nawykł zawierać oku jako głównemu narzędziu penetracji świata, także w sytuacji rozpoznawania niewidzialnego? Autorka sytuuje problem w obszarze antropologii mediów, psychologii ewolucyjnej (biologii) oraz antropologii filozoficznej.

Kulturoznawstwo wobec zwrotu wizualnego (i innych zwrotów) – 3
(sesja referatowa), s. 2. 107

Mgr Karolina Charewicz-Jakubowska, SWPS

PERFORMATYKA OBRAZU. KULTUROZNAWCZE TRANSFORMACJE
WOBEC ZWROTU PERFORMATYWNO-OBRAZOWEGO

W 2011 roku ukazała się obszerna monografia pod redakcją Ludgera Schwarte, zatytułowana *Bild-Performanz*. To pierwszy bodajże zbiór, pośród niezliczonych już publikacji poświęconych problematyce wizualności, którego wspólnym mianownikiem jest performatywna perspektywa analizowania obrazów. Nie bez znaczenia jest fakt, iż książka ukazała się pod sygnaturą "eikones" - National Forschungsschwerpunkt Bildkritik, szwajcarskiego ośrodka badawczego, działającego na Uniwersytecie w Bazylei pod kierownictwem Gottfrieda Boehm'a, który uważany jest za jednego z głównych "twórców" zwrotu obrazowego. Obrazy, w prezentowanej przez autorów zbioru perspektywie, przedstawiane są poza ich (zazwyczaj eksplorowanym) medialnym i komunikacyjnym aspektem, sprowadzającym ich sprawczą moc do funkcji wizualnego znaku. Przede wszystkim są "sprawcami" zdolnymi do działań, równoprawnymi aktorami na scenie kulturowych wydarzeń. Są nosicielami wizualnej siły, która wpływa na charakter i przebieg kulturowych praktyk, w jakich uczestniczą, i jakie prowokują. W tym miejscu właśnie - niezależnie od sporów o dyscyplinarną przynależność obrazu jako obiektu badań, jak i pytań o prawomocność gestów fundujących nowe dyscypliny na interdyscyplinarnym gruncie kolejnych tematycznych zwrotów - pojawia się miejsce dla szczególnego zainteresowania obrazową tematyką przez kulturoznawstwo. O ile bowiem kulturowe praktyki, których analiza pozwalała diagnozować aktualne kulturowe transformacje, stanowiły zawsze jedno z najważniejszych pól kulturoznawczych badań, o tyle właśnie obraz rozumiany jako sprawca i transformator działań, staje się istotnym bohaterem, ale przede wszystkim cennym narzędziem, pozwalającym analizować naszą współczesność. Z kulturoznawczego punktu widzenia istotnym zagadnieniem staje się pytanie nie tylko o działania, ale i " sposoby użycia" obrazu jako badawczego narzędzia. W kontekście niewątpliwie bardzo cennego wkładu, jaki wniósł w ponowne "powstanie obrazu" niemieckojęzyczny dyskurs Bildwissenschaften, trzeba zapytać czy i jak można rozpisać kulturoznawczo rozumianą architekturę obrazu, by ten stał się partnerem w analizach i próbach rozumienia

współczesnych kulturowych transformacji. Byłby to zarazem gest o tyle ważny, że pozwoliłby na kulturoznawcze wskazanie na więcej niż obraz - na miejsce, które właśnie jest "trans-", ponieważ leży w centrum kulturowego "dziania się", plasującego się pomiędzy różnymi zwrotami.

Dr Piotr Jakub Fereński, UW

WSPÓLNOTA I OBRAZ

Za punkt wyjścia w wystąpieniu posłuży mi kilku uwag dotyczących rozumienia pojęcia kultury wizualnej w ramach teoretycznej refleksji nad kulturą, z czym łączyć się będzie problematyka sposobów widzenia, „reżimów skopicznych”, widzialności i niewidzialności oraz wytwarzania obrazów świata i funkcjonowania związanych z owymi obrazami wspólnot ikonicznych. Jeśli chodzi o te ostatnie, podkreślał będę, iż nawet najbardziej zindywidualizowane spojrzenie na przestrzeń otaczającą, niewątpliwie obarczone różnego rodzaju osobistymi doświadczeniami (zarówno estetycznymi, jak i etycznymi) zawsze nosi w sobie duży ładunek intersubiektywności. Widzenie „czegoś” oznacza nie tyle pracę narządu wzroku czy nie tylko strumień indywidualnych/subiektywnych doznań, co także komunikowalność, identyfikowalność i tożsamość danych w postrzeżeniach obiektów. Właśnie ten poziom oglądu wiązać będę - mówiąc za założycielem pierwszych w Polsce studiów kulturoznawczych Stanisławem Pietraszką - ze szczególnymi wspólnotami ikonicznymi ludzkich zbiorowości. Argumentować zamierzam, iż obrazy w wymiarze intersubiektywnym tworzą, do pewnego stopnia oczywiście, rzeczzone wspólnoty. Za przykład posłużą mi tutaj „pamięciologiczne” badania miasta, a dokładniej próba rekonstrukcji wyobrażeń mieszkańców Wrocławia dotyczących jego „obcej” czyli niemieckiej przeszłości. Wyobrażenia te oraz stosunek do historii i tożsamości miasta, który również będzie mnie interesował, formował się przy dużym udziale źródeł wizualnych, głównie fotografii, ale i przedmiotów codziennego użytku. Przyjmuję założenie, iż treści wyobrażeń czy doświadczeń uzyskane dzięki rozmowom z mieszkańcami miasta składają się zarówno na indywidualne, jak i zbiorowe (podzielane przez pewne grupy respondentów) wizje historii i tożsamości miejsca.

Dr Ewa Kwiatkowska, UW

W POSZUKIWANIU KULTUROZNAWCZEGO KRYTERIUM *ICONIC TURN*

Różnorodność nurtów zwrotu obrazowego nie pozwala na jednoznaczne sprecyzowanie jego sedna. Doris Bachmann-Medick twierdzi, że dopiero wtedy rozwija on swój metodyczny potencjał, kiedy obrazy traktowane uprzednio jako przedmioty poznania stają się narzędziami poznawczymi lub kategoriami analizy. Tę zasadę metodologiczną można uznać za przewodnią w rozważaniach relacji między zwrotem ikonicznym a kulturoznawstwem. Powstaje jednak pytanie: jakie przyjąć kryterium kulturoznawczego ujęcia obrazu i, w konsekwencji, *iconic turn*? Proponuję, by była to zasada kulturowej aktywności obrazu. W świetle tego założenia trzeba odpowiedzieć przecząco na pytanie: czy wszelkie badania obrazu można zaliczyć do kulturoznawczych? Odpowiedź taka nie oznacza jednak zaprzeczenia transdyscyplinowemu obliczu kulturoznawstwa. Zagadnienie aktywności obrazu można rozwinąć sięgając do wątków obecnych w obrębie Bildwissenschaft, zwłaszcza do założenia o swoistej logice i konstrukcyjnej aktywności obrazu w myśleniu, przesłanek kulturoznawczego ujęcia sfery wyobraźniowej oraz wyodrębnienia kategorii obrazów kulturowych (Kulturbilder). Rozważę te kwestie w oparciu o koncepcję ikonicznych epistemów Gottfrieda Boehma, transdyscyplinowy program kulturowego obrazoznawstwa Birgit Mersmann oraz tradycję Warburgiańską. Przedmiotem mego szczególnego namysłu będzie zagadnienie epistemicznej i kulturowej aktywności obrazów tworzących zbiorowe imaginarium oraz rozumienie pojęcia obrazu kulturowego. Konstrukcyjna, czyli ustanawiająca kulturowy porządek rola obrazów nie była dotąd wyraźnie postawioną kwestią. Inspirujące w tym względzie są badania Aby'ego Warburga, te zwłaszcza, które rozwijają zagadnienie Nachleben obrazu. Problematyka ta lokuje się na przecięciu zwrotu ikonicznego z mnemonicym. Skupię się też na próbie teoretycznego posadowienia pojęcia kulturowej aktywności obrazów, pojęcia, które mogłoby zastąpić nadużywaną metaforę „mocy” czy „energii” obrazów. Tematyka aktywności obrazów, poruszana także w koncepcji aktów obrazowych (Bildakte), również wykracza poza obręb zainteresowania samego *iconic turn*, sięgając terytorium zwrotu performatywnego. Wszystkie wymienione wyżej kwestie wymagają podejścia transdyscyplinowego, stojąc jednocześnie w centrum kulturoznawczych zagadnień. Punktem dojścia moich rozważań będzie wskazanie, iż utrzymanie balansu między ekskluzywną a inkluzywną postacią kulturoznawstwa nie jest niemożliwe, a włączenie

w kulturoznawstwo bardziej szczegółowych perspektyw badawczych nie musi prowadzić do jego rozmycia czy likwidacji.

Dr Andrzej Leśniak, UJ

IKONOFILIA.
OBRAZY W SEMIOLOGII PIKTURALNEJ

Wystąpienie dotyczy prehistorii współczesnej francuskiej myśli o obrazie. Zgodnie z moją tezą, poznawcza niewydolność studiów nad kulturą wizualną (wynikająca przede wszystkim z koncentracji na demistyfikacji procesów konstruujących wizualność, a nie na obrazach w ich materialności; inne źródła kryzysu to niejasność dotycząca granic dyscypliny, a także znaczenia "zwrotu obrazowego") wymusza poszukiwanie alternatywnych źródeł myślenia o obrazie. Znajduję je we fragmencie dziejów semiologii pikturalnej, w pismach Louisa Marina i Huberta Damischa z lat 60. i 70. XX wieku. Niemal zapomniany, kojarzony ze strukturalizmem nurt, jest moim zdaniem potencjalną inspiracją dla badań nad obrazami pojmowanymi jako pojedyncze, materialne warunki możliwości tworzenia znaczeń. Choć semiotyka pikturalna miała doprowadzić do unaukowania badań nad sztuką, do stworzenia uniwersalnego modelu tworzenia znaczeń w malarstwie, bardzo szybko okazało się, że to wstępne założenie jest nie do zrealizowania. Okazało się, że uniwersalizacja nie ma szans powodzenia: konkretne obiekty są nieredukowalne, co za tym idzie, nie mogą być traktowane jako realizacje czy wcielenia uniwersalnego modelu. Doszło do całkowitego odwrócenia strategii: badacze rozwinęli postawę, którą określam jako ikonofilię: skupili się na pojedynczych, materialnych obiektach traktowanych jako fenomeny obdarzone zdolnością tworzenia czy rewidowania teorii. Potraktuję ten moment w historii francuskiej myśli o sztuce jako inspirację dla współczesnych badań nad obrazem; moim zdaniem przepracowanie tych doświadczeń może być punktem wyjścia dla metodologii, w ramach której obraz jako materialny konkret stanie się centrum refleksji.

HISTORYCZNE KULTUROZNAWSTWO NA TLE ZWROTU OBRAZOWEGO

Historyczne kulturoznawstwo jako praktyka analizy i interpretacji dawnych artefaktów nabiera w ostatnich latach coraz większego znaczenia. Dużym zainteresowaniem cieszy się szczególnie w krajach niemieckojęzycznych, gdzie kilka uniwersytetów oferuje już nawet taki kierunek studiów. Kulturoznawstwo traci tam bowiem status dyscypliny, która zajmuje się szeroką pojętą współczesnością i coraz częściej zwraca się ku fenomenom historycznym. Jednym z najczęściej wykorzystywanych obiektów takich praktyk są obrazy. Źródłem łączenia badań wizualnych z podejściem kulturoznawczym można zapewne upatrywać w niemieckiej tradycji Bildwissenschaft, która - w przeciwieństwie do anglosaskich visual culture studies - odwraca się od obrazów współczesnych i preferuje diachroniczny kierunek analizy. W odróżnieniu od historii wizualnej (visual history), traktującej obrazy przede wszystkim jako źródła wiedzy o przeszłości, historyczne kulturoznawstwo nie zadaje pytań o to, co materiały wizualne mówią nam o minionych czasach, lecz koncentruje się na ich wnikliwej analizie i interpretacji. W tym sensie to historia pomaga zrozumieć obrazy, a nie obrazy służą rekonstrukcji przeszłości. Referat przedstawia panoramę najważniejszych praktyk badawczych w zakresie historycznego kulturoznawstwa, zorientowanych na pracę z obrazami. Nakreśli także różne podejścia w ramach tej koncepcji i zaprezentuje jej poznawczy potencjał.

Dr Piotr Schollenberger, UW

„NOMINALIZM PIKTORALNY” W STUDIACH NAD OBRAZEM.
DOŚWIADCZENIE WIZUALNE WOBEC DYSKURSU TEORETYCZNEGO

W referacie zamierzam prześledzić związki współczesnego filozoficznego namysłu nad sztuką i dziełem sztuki z praktyką teoretyczną badaczy kultury wizualnej. Punktem wyjścia jest kategoria „nominalizmu piktorialnego” wprowadzona przez Marcela Duchampa. Nominalizm uznaje, że wszystko co istnieje jest konkretnym, jednostkowym przedmiotem, a wspólne własności przedmiotów nie posiadają swojego bytowego uzasadnienia w jakichś własnościach, lub relacjach istniejących niezależnie od tego, co partykularne i stanowią jedynie wytwór ludzkich konwencji. Zgodnie z prezentowaną przez Thierry de Duve'a interpretacją Duchampowski „nominalizm piktorialny” stanowi ten moment w historii sztuki, w którym problematyczna staje się rodzajowa przynależność tego, co tradycyjnie określano mianem „obrazu”, albo „przedstawienia malarskiego”. Nie istnieje żadna „esencja” stanowiąca wspólny punkt odniesienia dla różnorodnych praktyk oraz „idei”, zgodnie z którymi klasyfikujemy obrazy. Chociaż Duchamp pisze na temat „głupoty malarstwa”, to jak pokazuje de Duve jego rozważania dalekie są od jednoznacznej, czysto „konceptualnej” refutacji obrazu i kierują się raczej ku refleksji nad warunkami jego możliwości. Wyrastająca z tej idei estetyka nominalistyczna otwiera przed artystą pole transformacji - przestrzeń przekształceń wrażliwości, pojęć oraz technik na co zwraca uwagę w swych komentarzach do dzieł i pism Duchampa również Jean-François Lyotard [*Transformateurs Duchamp*]. „Obraz” - jako pojęcie rodzajowe - jest tutaj zawsze „czymś więcej” i zawsze „jest inaczej”. Ten „post-duchampowski ład” w sztuce współczesnej posiada swój odpowiednik w studiach nad obrazem. Gottfried Boehm pisał na temat „ikonicznej różnicy”, która definiuje pojęcie „obrazu” umożliwiając ekspresję jego znaczenia bez porzucania porządku obrazowego na rzecz różnych modeli językowych. Zdaniem Boehma „inteligencja obrazów leży w ich własnym porządku wizualnym” [*Iconic Turn: Ein Brief*]. Teza o autonomicznym charakterze porządku doświadczenia wizualnego jest wspólna właściwie wszystkim przedstawicielom współczesnych studiów wizualnych. W.J.T. Mitchell podkreśla potrzebę przeformułowania „ikonologii”, jako nauki pozwalającej wyrazić znaczenie obrazów w języku (Panofsky) nie tyle poprzez radykalne oderwanie, co uniezależnienie „ikony” od „logosu”. Nacisk, jaki powinien zostać położony na „odkrycie sposobu, w jaki obrazy próbują się przedstawiać” skłania autora *Picture Theory* do zwrócenia uwagi na pewne szczególne stanowisko

epistemologiczne, jakim jest nominalizm. Mitchell zwraca się ku konwencjonalistycznej i relatywistycznej teorii Nelsona Goodmana: różnica między obrazowymi i językowymi systemami symbolicznymi polega tu na gęstości syntaktycznej i semantycznej oraz „egzemplifikowalności” tych pierwszych oraz podzielności i zróżnicowania tych drugich. By opisać doświadczenie wizualne, nie można zakładać istnienia jakichkolwiek powszechników, lecz za każdym razem, na nowo, odnajdywać określone schematy umożliwiające „tworzenie świata”. Z punktu widzenia teoretyka obrazu stanowisko to jest o tyle cenne, że umożliwia oderwanie obrazu od języka, które postulował Boehm. Dostęp do „porządku wizualnego” wiedzy w tym wypadku przez zerwanie z „wizualnym esencjalizmem”. Właśnie w tym kontekście mówi się o zastąpieniu problematycznej, substancjalizowanej przez niektórych, „wizualności”, „praktykami patrzenia” (Mieke Bal), albo „tego, co widziane”, cielesnymi praktykami medialnymi (Hans Betling). Zdaniem Martina Jay'a można mówić o „magicznym nominalizmie”, jako współczesnej próbie oddania faktyczności oraz wieloznaczności rzeczywistości, niepoddającej się władzy podmiotowego spojrzenia. Pojedynczy obraz opiera się językowej parafrazie jest, jak mówi tradycja psychoanalityczna, „wielorako uwarunkowany”. Nie daje się więc sprowadzić do wprzód ustanowionego sensu, albo apriorycznego schematu poznawczego. Z drugiej strony, dyskurs teoretyczny studiów wizualnych stara się ową nieredukowalną pojedynczość obrazu, jego zdarzeniowość, jego „tajemniczość”, to czego obraz „chce” w jakiś sposób oddać, uczynić przedmiotem refleksyjnego namysłu.

Dr Radosław Bomba, UMCS

**WIZUALIZACJA EKSPERYMENTALNA W BADANIACH
KULTUROZNAWCZYCH**

Nurt humanistyki cyfrowej charakteryzuje się szerokim wykorzystaniem oprogramowania i nowoczesnych technologii. Na gruncie kulturoznawstwa otwiera to nieznane wcześniej możliwości analizy różnorodnych, zdigitalizowanych materiałów kulturowych w bezprecedensowej skali (miliony obrazów, zdjęć, filmów, książek, postów, tekstów itd.). Skala i charakter takich badań oparty na łączeniu różnych porządków i dyskursów (obraz, dźwięk, tekst, dane liczbowe) wymusza tworzenie nowych sposobów rozumienia i analizowania zebranego materiału. Dlatego też w swoim wystąpieniu chciałbym przybliżyć zjawisko wizualizacji eksperymentalnej, która staje się dzisiaj popularnym narzędziem badań umożliwiającym prowadzenie badań kulturoznawczych w nowy sposób, który Lev Manovich określa mianem analityki kulturowej. Nowe metody wizualizowania przestrzeni badawczej charakteryzuje: wykorzystanie oprogramowania komputerowego, zestawianie ze sobą różnego typu informacji pochodzących z różnych źródeł i porządków, wyszukiwanie charakterystycznych wzorców i trendów w ogromnych ilościach danych kulturowych, interaktywność, synestetyczność i usieciowienie. Łączenie tych elementów wymaga od badaczy przeformułowania dotychczasowych sposobów i metod wizualizowania danych, co inspiruje do kreowania eksperymentów w tej materii. Wizualizacje eksperymentalne tworzone są współcześnie zarówno przez artystów jak i naukowców. Projekty tego typu zacierają rozróżnienie między sztuką i nauką, a elementy estetyczne są w nich równie istotne jak czynniki poznawcze. Badania prowadzone z wykorzystaniem eksperymentalnych wizualizacji sprzyjają również nowym formom prezentowania i popularyzacji treści naukowych.

Mgr Grażyna M. Giersztyn, UMCS

ZMIENIAJĄC SOFTWARE W MINDWARE. NARZĘDZIA, KTÓRYMI MYŚLIMY

Gwałtowny rozwój technologii pociąga za sobą równie intensywny wysyp oprogramowania, którym programiści starają się odpowiadać na coraz szerszy wachlarz potrzeb i oczekiwań użytkowników. Okazuje się, że darmowe udostępnianie oprogramowania, intuicyjność interfejsu użytkownika, wielofunkcyjność, ani dotarcie do modelowego użytkownika docelowego nie wystarczają, by software zmienić w mindware. Na mindware składają się oprogramowanie, serwisy i usługi, które konkretny człowiek/użytkownik wybiera i wtapia w swoje codzienne funkcjonowanie na różnych poziomach, od życia prywatnego, przez pracę, hobby, sferę twórczą itd. Mindware to znacznie więcej niż program, którym potrafimy się posługiwać w konkretnych sytuacjach. Mindware to te elementy, które tak dalece zakorzeniły się w codziennej rutynie, że stały się jej „naturalną” częścią. Są dla użytkownika tak codzienne i oczywiste, jak bieżąca woda w kranie czy karta płatnicza. Są pierwszym skojarzeniem w konkretnych sytuacjach np. poczta = e-mail, notatka = notatnik w smartfonie. Jakie muszą jednak zostać spełnione warunki, by użytkownik przeszedł fazę zawłaszczenia medium i okazjonalnie wykorzystywany software przekształcił się w mindware? Czy programy nauczania mają szansę wykorzystać ten proces, by studenci po zajęciach faktycznie korzystali z zaprezentowanego im oprogramowania? Czy stanowi on zagrożenie dla indywidualnej ekspresji czy nowe możliwości? Tymi problemami zajmę się w referacie.

NARZĘDZIA CYFROWE W ANALIZIE DYSKURSU

Analiza dyskursu zyskuje coraz większą popularność w kręgach naukowych. Badacze doceniają jej interdyscyplinarny charakter, który pozwala łączyć w sobie podejścia metodologiczne z różnych dyscyplin naukowych (takich jak lingwistyka, kulturoznawstwo czy socjologia), otwierając przed zainteresowanymi nowe opisowe, analityczne oraz interpretacyjne perspektywy. Swoboda, z którą badacze dyskursu mogą dobierać zarówno teoretyczne podstawy, jak i praktyczne sposoby realizacji postawionych przed sobą zadań, często spotyka się jednak z zarzutami ze względu na brak stabilnych odniesień teoretyczno-metodologicznych, umożliwiających wyznaczenie pewnych granic obszaru badawczego oraz wyeliminowanie licznych nieścisłości oraz ogólnej nieokreśloności pojęcia analizy dyskursu. Z tego względu, niezwykle ważnym dla owego podejścia badawczego stają się stosowane w nim narzędzia, których uniwersalność, skuteczność i wiarygodność może umocnić pozycję analizy dyskursu na tle innych ujęć analitycznych. W czasach rozpowszechniania się technologii cyfrowych na niemal wszystkie sfery życia społecznego, ciężko przecenić ich znaczenie dla współczesnego naukowca. Komputer staje się nie tylko narzędziem do pozyskiwania źródłowych danych, lecz także do ich uporządkowywania, przetwarzania, analizowania, wizualizowania itd. W globalnej sieci dostępne są liczne programy do pracy z tekstami, obrazami, dźwiękami, nagraniami wideo, które ciągle są rozwijane, a ich lista stale rośnie. Badacze dyskursu nie są tu wyjątkiem. Za przykład może posłużyć oprogramowanie z zakresu CAQDAS (ang. Computer-Assisted Qualitative Data Analysis Software, pol. Wspomagana komputerowo analiza danych wartościowych), które daje użytkownikom wiele możliwości kategoryzowania, kodowania i późniejszej wizualizacji oraz analizy danych. Odpowiedzialność za decyzje metodologiczne oraz przeprowadzoną analizę nadal leży po stronie badacza, jednak użycie technologii komputerowych może usprawnić jego działania i pozytywnie wpłynąć na efekt końcowy badań. W swojej pracy naukowej zajmuję się analizą porównawczą angielsko i rosyjskojęzycznych dyskursów prasowych. W wystąpieniu chciałbym pokazać, w jaki sposób narzędzia cyfrowe były (i nadal są) pomocne dla mnie w moich badaniach oraz przedstawić próbkę wykonanej przeze mnie analizy.

Mgr Maciej Maryl, PAN

METODY CYFROWE W BADANIACH PIŚMIENICTWA MULTIMEDIALNEGO NA PRZYKŁADZIE BLOGÓW

Referat stanowi prezentację autorskiej metodologii z zakresu humanistyki cyfrowej, wykorzystywanej w projekcie badawczym „Blog jako nowa forma piśmiennictwa multimedialnego”, finansowanym przez NCN. Blog, czyli prosta strona internetowa, na której wpisy ukazują się w antychronologicznej kolejności i mogą być komentowane przez odbiorców, stanowi specyficzne połączenie tradycyjnych form wypowiedzi (m.in. dokumentu osobistego, felietonu czy poradnika) i dyskursu elektronicznego (wtórna oralność; interakcja z odbiorcą; korzystanie z różnych multimediów), choć jego własny status gatunkowy pozostaje niejasny i zbliżony do funkcji kanału przekazywania innych form gatunkowych. Celem projektu jest analiza blogu w perspektywie literaturoznawczej (gatunki wypowiedzi, materiał semiotyczny i medialny) i komunikacyjnej (rola partnerów, typy interakcji z odbiorcą) przy wykorzystaniu cyfrowej formy danych. Obrane podejście mieści się pomiędzy poetyką mediów (Szczęsna 2007) a etnografią komunikacji, skupiającej się na strukturach i funkcjach komunikowania, które organizują użycie języka w sytuacjach, zdarzeniach i aktach mowy (Davis and Brewer 1997). Tak postawione zadanie badawcze wymaga odpowiedniej metodologii, tworzonej w duchu badań zintegrowanych (integrated research), łączących podejścia jakościowe z ilościowymi (Sudweeks i Simoff 1999: 39-41). Chodzi o maksymalne wykorzystanie cyfrowej formy danych i zastosowanie różnych metod oraz technik wypracowanych przez nauki humanistyczne czy społeczne po to, żeby podeprzeć wnioski interpretacyjne szerokim i różnorodnym materiałem empirycznym. W referacie zostaną zaprezentowane następujące zagadnienia: 1. Analiza gatunków wypowiedzi przy wykorzystaniu dużych prób na przykładzie 300 kategorii blogowych z największych polskich serwisów, oraz metadanych z kilkuset tysięcy blogów z serwisu Bloog.pl.. 2. Analiza stylu blogów i materiałów pozajęzykowych przy użyciu specjalistycznego oprogramowania (Computer Assisted Qualitative Data Analysis). 3. Wizualizacja danych uzyskanych w powyższych badaniach jako narzędzie wspomagające interpretację.

Dr Tomasz Bielak, Akademia Techniczno-Humanistyczna

BEZ OBRAZY NA OBRAZY – SOCJOLOGIA WIZUALNOŚCI / PRAKTYKI
KULTUROWE / (O)ZNACZENIE MEMÓW

Hybrydyzacja praktyk kulturowych oraz proliferacja strukturalna dotycząca wizualności doprowadziły do upowszechnienia tezy, że obrazów jest zbyt wiele. Kategoria "zbyt wiele" umożliwiła dosyć dowolne ich traktowanie - zarówno w kwestiach genologicznych jak i interpretacyjnych. Do najczęstszych ustaleń należą opinie o odwróconym panoptikonie (obserwowany żąda obserwacji), obrazy nie odzwierciedlają, a definiują zachowania społeczne, obrazy kumulują zagrożenia kompleksy i lęki, a zarazem są czymś na kształt zbiorowej terapii (memy, klipy w serwisie YouTube, których bohaterowie zyskują status cybercelebrytów). Przedmiotem analizy w artykule będą najbardziej charakterystyczne i popularne obrazy powstałe w przestrzeni polskiego Internetu - jednak ich analiza nie będzie wyłącznie próbą ustalenia, co oznaczają, ale dla kogo oznaczają i jak realizują kategorię tipping point (M. Gladwell). Kiedy mem przestaje być zabawnym obrazkiem, a staje się głosem pokolenia, kiedy obraz zyskuje charakter przemocowy (podobnie jak słowa w ujęciu J. Butler), w jaki sposób dokonuje się schemat społecznej legitymizacji konkretnego obrazu (jak obrazy internetowe zostają tagowane lub zyskują status: WAŻNE w przestrzeni portali społecznościowych). W artykule postaram się również odpowiedzieć na pytanie: Czy istnieje kultura memu?

Dr Aleksandra Mochocka, UKW

DIGI-NOVEL ALBO „PIERWSZY NA ŚWIECIE THRILLER
MULTIMEDIALNY”: TRYLOGIA ANTHONY’EGO E. ZUIKERA I DUANE’A
SWIERCZYNSKIEGO JAKO PRÓBA STWORZENIA LITERATURY
KONWERCENCYJNEJ

Referat ma na celu przedstawienie tzw. digi-novels, ściśle powiązanych z serialem *CSI: Crime Scene Investigation* (*Dark Origins*, 2009, *Dark Prophecy*, 2010, i *Dark Revelations*, 2011). Publikacje te łączą przekaz werbalny (wyjściowo forma tradycyjnej książki kodeksowej) z krótkimi, dostępnymi online, materiałami filmowymi. Seria książek aspiruje do miana nowatorskich i przełomowych. W jaki sposób wykorzystywane są możliwości, otwarte dzięki umieszczonym w tekście linkom czy, jak dla podkreślenia ich wagi nazywają je autorzy, cyber-bridges? Czemu i w jaki sposób służą dodane do przekazu werbalnego filmy? W odniesieniu do trylogii Zukiera i Swierczynskiego w referacie chcę zaproponować także pojęcia zdublowanej informacji oraz fikcyjnej mistyfikacji.

Dr Krzysztof Olszewski, UJ

GRA W KULTURĘ – PROJEKT WIZUALIZACJI PROCESU NAUCZANIA KULTURY JAPONII A JEGO REALIZACJA

Celem wystąpienia jest przedstawienie wniosków i obserwacji z realizacji projektu *Gra w kulturę*, będącego próbą wizualizacji a jednocześnie gamifikacji kursu kultury Japonii, wdrażanego we współpracy ze studentami I roku zarówno japonistyki, jak i studiów kulturoznawczych w roku akademickim 2012/2013. Projekt rozwijał się od początkowych założeń, obejmujących wyłącznie wykorzystanie wielu dostępnych w sieci materiałów audiowizualnych dotyczących kultury Japonii, poprzez aktywizowanie studentów na platformie Facebooka, aż do przedsięwzięcia próby gamifikacji kursu wraz z zapewnieniem studentom dużego marginesu wyboru tak merytorycznej treści wykonywanych zadań, jak i formy ich realizacji. Dzięki niczym nie ograniczanej ekspresji twórczej oraz dowolności tematyki, słuchacze zaprezentowali szeroką gamę różnorodnych form aktywności. Autor - i jednocześnie koordynator projektu - zamierza podzielić się w swoim wystąpieniu własnymi spostrzeżeniami z rozwoju koncepcji wizualizacji kursu oraz postępów w jej realizacji, a także obserwacjami z równoległe zachodzącego procesu coraz większego angażowania słuchaczy w kulturę, jej percepcję i tworzenie - poprzez proponowanie coraz bardziej różnorodnych i atrakcyjnych form przekazywania wiedzy, czy platform prowadzenia dialogu.

Mgr Dominik Porczyński, URz

ARGONAUCI AZEROTH.
O ETNOGRAFII PLEMION CYFROWYCH

Rozwój nowych technologii, a przede wszystkim pojawienie się i upowszechnienie Internetu stworzyła nowe obszary dla tworzenia się więzi międzyludzkich. Portale, blogi oraz gry sieciowe dostarczają nie tylko możliwości komunikowania się, ale również tworzenia nowych rodzajów zbiorowości społecznych. Społeczności te funkcjonują w literaturze pod nazwą wspólnot wirtualnych (van Dijk 2010) lub plemion sieciowych (Adams, Smith, 2008). Ponieważ przynależność do takich społeczności jest często dla wielu jej członków jedynym wspólnym mianownikiem, wpasowują się one w zjawisko nazywane nowoplemiennością (Maffesoli 2008), które odnosi się do nieformalnych zbiorowości powiązanych głównie poprzez wspólne zainteresowania. Referat opierać się będzie na własnych badaniach autora, przeprowadzonych w jednej z gildii (organizacji zrzeszającej awatary graczy), funkcjonującej w Azeroth, świecie sieciowej gry *World of Warcraft*. Punktem wyjścia są aspekty plemienne występujące w tym środowisku, grę MMORPG można bowiem traktować jako wyznacznik plemienności na dwa sposoby. Po pierwsze, jako tekst kultury stanowi czynnik integrujący wszystkich jej fanów. Po drugie, jako wirtualny świat daje możliwość zrzeszania się w różne grupy, frakcje, gildie, które mogą współpracować lub zwalczać się, dając w ten sposób wyraz dążeniom plemiennie-twórczym (Fried 1975; Clifford 2000) lub - z perspektywy postkolonialnej - stereotypowej "mentalności plemiennej" (Langer 2008). Podstawowym celem niniejszego referatu jest ukazanie pracy badacza zajmującego się wspólnotami wirtualnymi jako analogicznej do pracy etnografa. Wykorzystując metaforę plemienności można zanurzyć się w świat plemion cyfrowych i przeprowadzać obserwację tego specyficznego środowiska stosując procedury zaczerpnięte z tradycyjnej antropologii społecznej, dostosowując je jednak do nowych warunków. Robert Kozinets (2010) procedurę tę nazywa netnografią. Materiału dostarcza 200 godzin obserwacji uczestniczącej, wywiady, analiza materiałów zastanych oraz metody wizualne.

BIG DATA JAKO NOWY PRZEDMIOT NAUK O KULTURZE

Big data jako nowy przedmiot badań nauk o kulturze Świat XXI wieku jest w decydującym stopniu kształtowany przez technologie z branży ICT. Stworzyły one nowe praktyki społeczne, a stare uległy daleko idącym transformacjom. Zrodziła się też nowa forma kultury - zwana najczęściej kulturą cyfrową lub/i cyberkulturą. Zaczyna ona dominować jako regulator różnych ludzkich działań w poszczególnych sferach rzeczywistości. Technologie ICT wykreowały także nowy typ społeczeństwa zwany społeczeństwem informacyjnym. Aktywność jego poszczególnych członków i grup polega głównie na tworzeniu, przetwarzaniu i komunikowaniu ogromnej ilości informacji (ang. *big data*). Dzięki temu świat (używając znanego określenia Lwa Manowicha) zaczyna stawać się jedną wielką bazą danych. Jednym więc z największych wyzwań współczesnej nauki - również dla szeroko rozumianych nauk o kulturze, jest ogarnięcie *big data*. Stare metody w tym przypadku zupełnie zawodzą. Antropologia czy etnografia Internetu na przykład w dalszym ciągu opierają się na tzw. obserwacji uczestniczącej i badaniach sondażowych. W wystąpieniu zostaną ukazane nowe sposoby pracy z *big data*. Polegają one na zastosowaniu określonych aplikacji i programów komputerowych do analizy: trendów, wzorów kulturowych, relacji, korelacji czy sieci powiązań, jakie dają się wykryć czy dostrzec wśród wielkich zbiorów danych produkowanych codziennie przez miliony ludzi. Kolejnym punktem prezentacji będzie pokazanie określonych sposobów obrazowania i komunikowania poszczególnych wyników badań. W ostatnim czasie ukonstytuowały się subdyscypliny badawcze, takie jak: analityka kulturowa, *visual studies* czy *software studies*, które proponują nowe narzędzia do wizualizacji i prezentacji badań - przede wszystkim *big data*. Następnie zostaną przedstawione przykłady badań na *big data*, które są prowadzone i wizualizowane w czasie rzeczywistym, co stanowi rewolucję w pojmowaniu tego czym jest nauka, badanie i publikowanie wyników tychże badań. Znaczna część przywoływanych przykładów będzie pochodziła z badań prowadzonych w lubelskim ośrodku kulturoznawczym.

Obrazy w działaniu (sesja referatowa), s. 0.101

Dr Kalina Kukielko-Rogozińska, WSH TWP w Szczecinie

„IN THE NAME OF LOVE” – SZTUKA CIAŁA W WALCE O DOBRO ZWIERZĄT

Współistnienie zwierząt i człowieka, to zjawisko, siłą rzeczy, obecne od początku istnienia ludzkości. Wprawdzie udomowione zwierzęta towarzyszą nam od kilkunastu tysięcy lat, ale pełnią głównie role użytkowe, jako: dostarczyciele pożywienia, pomoc w transporcie i ciężkich pracach, czy też wyznacznik zajmowanego statusu społecznego. W ostatnich latach możemy jednak zaobserwować wyraźne zmiany wobec tego „użytkowego” podejścia, wzrost popularności wegetarianizmu i weganizmu, czy działalności różnorodnych fundacji walczących o respektowanie ich praw. Przyjrzenie się obrazom, które są efektem współczesnych akcji, mających na celu poruszenie opinii publicznej losom zwierząt, pozwala wyodrębnić w nich dwa podstawowe nurty. Po pierwsze, są to zdjęcia przedstawiające zwierzęta w sytuacjach zagrażających ich życiu, moment śmierci, czy cierpienia zadawanego oczywiście przez człowieka. Są to często obrazy, które mogą wywołać odwrotny od zamierzonego skutek: przysłowiowe odwrócenie głowy, mentalną ucieczkę od świadomości takich zdarzeń. Natomiast drugi nurt obejmuje zdjęcia ludzi, którzy sami odgrywają zwierzęce role, tak by zwrócić na nie uwagę publiczności. Widzimy odpowiednio wystylizowane ludzkie ciało, często obiektywnie piękne, często wstrząsające w swej prostocie przełożenia roli zwierzę-człowiek, często odwołujące się do najgłębszych uczuć i wymagające przemyślenia. Dochodzimy do momentu, w którym zdjęcie po raz kolejny oznacza więcej niż obraz, który przedstawia, wyrażając misję pomocy „naszym braciom mniejszym”, walkę z ich upokorzeniem i cierpieniem. Możemy w tym przypadku mówić nawet o nowej formie artystycznego zoomorfizmu. Celem proponowanego referatu jest przybliżenie właśnie tego drugiego sposobu walki o dobro zwierząt, a mianowicie idei wykorzystania ludzkiego ciała, jako materiału - materii, składnika, metafory - w artystycznych happeningach, performansach i plakatach reklamowych, propagujących ochronę praw zwierząt, bezmięsną dietę czy noszenie sztucznych futer zamiast prawdziwych. W tak zarysowanym kontekście chciałabym omówić przede wszystkim akcje międzynarodowej organizacji PETA („Human meat”, „Ink don't mink”, czy „Go vegetarian”), GoVeggie oraz „świńskie” dzieła amerykańskiej artystyki Miru Kim.

Dr Tomasz Misiak, WSNHiD

SPÓŹNIONY PROJEKT EKOLOGII AKUSTYCZNEJ.
DŹWIĘK JAKO FENOMEN KULTUROWY

Wszelkie postawy ekologiczne pojawiają się w przestrzeni kultury zawsze za późno. To nieodłączna cecha wszystkich działań zmierzających do naprawiania czegoś. Żeby coś naprawić, trzeba wcześniej rozpoznać, że coś się popsuło. Każda postawa ekologiczna musi być świadoma tej wtórności, a także tego, że nie da się nigdy w pełni zrekonstruować stanu pierwotnego. Można jednak dążyć - i na tym zasadza się główny postulat ekologii jako takiej - do polepszania istniejących warunków oraz zapobiegania ich pogorszenia w przyszłości. Ekologia jako projekt określonego działania musi być świadoma przeszłości, wpisana w teraźniejszość, a także wybiegać w przyszłość. Innymi słowy: wysiłek d z i a ł a ń ekologicznych musi być wspierany wysiłkiem ekologicznego m y ś l e n i a. W kontekście ekologii akustycznej, której projekty pojawiły się zdecydowanie zbyt późno, wiele wysiłku włożono w to, by zwrócić uwagę na potrzebę myślenia o dźwięku jako fenomenie kulturowym, a nie tylko związanym z przyrodą czy sztuką. Choć sfer tych nie da się już od siebie oddzielić. Myślenie o kulturze (także materialnej), przekształcanej przez człowieka przyrodzie oraz sztuce stanowi punkt wyjścia najważniejszych postulatów ekologii akustycznej. W proponowanym wystąpieniu chciałbym poddać analizie jej najważniejsze założenia teoretyczne oraz rozwiązania praktyczne, by pokazać jak wykraczanie poza obraz w kulturze współczesnej znajduje swoje ujście w myśleniu o dźwięku jako fenomenie kulturowym.

Mgr Anastasia Nabokina, UJ

NA STYKU FOTOGRAFII I TAŃCA

Wiek dwudziesty stał się okresem, w którym wizualność i cielesność nabrały szczególnego znaczenia dla kultury oraz ludzkiego poznania. Rozwój urządzeń technicznych zapewnił nieograniczoną produkcję obrazów, stając przed którymi człowiek przegląda się jak w lustrze, poszukując odpowiedzi na pytanie - kim jest lub być powinien. Fotografie od początku porównywano do zwierciadła, zatrzymującego odbijającą się w nim rzeczywistość. A rzeczywistość od momentu opublikowania na początku wieku prac S. Freuda stawała się coraz bardziej uwikłana w ciało i emocje człowieka. Szczególnie interesujące jest dla mnie przeanalizowanie tych fotografii, których celem była dokumentacja sztuki tańca - cielesnej, kinetycznej i ekspresyjnej. W swoich badaniach przyjmuję założenie, że taniec jest sztuką, najpełniej korzystającą z ludzkiej cielesności, a scharakteryzować go można jako proces - poznania, konstytuowania przestrzeni, określania tożsamości człowieka, komunikacji i budowania więzi między ludźmi. Według M. Merleau-Ponty'ego źródłem doświadczenia tańca jest nasze ciało. Esencją zaś ruch, który posiada swoje tempo, dynamikę, trajektorię, ciągłość. I chociaż taniec jest zjawiskiem widzialnym, to widzeniu obrazów towarzyszą w nim wrażenie słuchowe i kinetyczne. Chcę się zastanowić, jaka może być relacja między tańcem a fotografią, nastawioną na zatrzymanie chwili i przeczącą ciągłości. Jak pisała S. Sontag, płaska powierzchnia zdjęcia to zaledwie cienka warstwa przestrzeni i czasu. Dodatkowo fotografia zajmuje się wyłącznie wizualnością. R. Barthes nazwał ją wyolbrzymioną rzeczą, w której brak jest tego, co postrzegamy innymi zmysłami. H. Bergson mówił: „jesteśmy w obecności obrazów”. W swoim wystąpieniu chcę pokazać, że w sferze kultury wizualnej fotografia niewątpliwie jest czymś więcej niż tylko sposobem dokumentacji. Jest ona rodzajem reprezentacji. Czy możemy zatem mówić o reprezentacji tańca na zdjęciach? Chcę spróbować odpowiedzieć na pytanie: co dzieje się w momencie utrwalenia tańca na kliszy lub matrycy fotograficznej? Czy fotografia tańca odsłania jakąś jego prawdę, a więc ostatecznie prawdę podmiotu? Czy istnieje może jakiś aspekt tańca, który staje się widoczny dzięki fotografii?

Dr hab. Agnieszka Ogonowska, prof. UP w Krakowie

PATRZEĆ CZY WIDZIEĆ?
MODELE I FORMY KSZTAŁCENIA KOMPETENCJI WIZUALNYCH W EDUKACJI
FORMALNEJ ORAZ USTAWICZNEJ

Przedmiotem artykułu będzie kolejno: (1) przegląd koncepcji odnośnie do kompetencji wizualnej (kompetencja krytykowana czy wymagana?) począwszy od artykułu Micheala Cassidy'ego i Jamesa Knowltona *Visual Literacy: A Failed Metaphore?* z 1983 przez polemiczny wobec pierwszego tekst Rogera W. Rescotta *Progress In the Study of Visual Communication* (1998) aż po publikacje pod red. Jamesa Elkina *Visual Literacy* oraz polskiego badacza socjologii wizualnej Piotra Sztompki; (2) opis edukacji wizualnej jako dyscypliny badawczej i edukacyjnej (w kontekście pojęć: 'visual literacy' (John Debes, 1969) oraz visual pedagogy (Brian Goldfarb), kultura i komunikacja wizualna czy języka wizualizacji (Donis A. Donis); (3) strategie kształcenia kompetencji i wrażliwości wizualnej w oparciu o teksty zastane oraz tworzone w odniesieniu do problematyki edukacji medialnej i kulturowej oraz wytycznych europejskiej polityki oświatowej; (4) metody badania poziomu kompetencji wizualnej oraz jej komponentów (wiedza, umiejętności, postawy) w odniesieniu do wieku biologicznego i rozwojowego jednostki oraz z uwzględnieniem kręgów kulturowych determinujących jej rozwój.

Mgr Weronika Parfianowicz-Vertun, UW

„CZARNO NA CZARNYM”? OBRAZ W POLSKICH I CZECHOSŁOWACKICH
NIEOFICJALNYCH CZASOPISMACH LAT SIEDEMDZISIĄTYCH I
OSIEMDZIESIĄTYCH

O fenomenie niezależnego ruchu wydawniczego w Polsce i Czechosłowacji mówi się często jako o powrocie do czasów sprzed wynalazku Gutenberga. Historycy kultury, ale też sami wydawcy wskazują, że była to swoista inwersja medialnych rewolucji, przekształcająca sposoby wytwarzania tekstów i lekturowe nawyki. Ta perspektywa wydobywa na pierwszy plan praktyki piśmiennicze i przekaz oparty na słowie. Strona wizualna tych publikacji rzadko zostaje problematyzowana. Tymczasem nawet pobieżne spojrzenie na polskie i czechosłowackie wydawnictwa wskaże na wyraźne różnice i ciekawe napięcia w sposobie wykorzystywania wizualnych środków. Pomimo ograniczonych możliwości technicznych, twórcy czeskich wydawnictw eksperymentowali z typografią, łamaniem stron, formatem, projektami okładek, wykorzystaniem ilustracji. Twórcy polskich wydawnictw, choć dysponowali często znacznie bardziej zaawansowanymi technologiami drukarskimi, rzadko wykorzystywali retoryczny potencjał, który tkwi w tych wizualnych środkach. Chciałabym się zastanowić nad tym jak te różne koncepcje wydawnicze wpłynąć mogły na recepcję wydawnictw? Z jakiego imaginarium czerpali twórcy w Polsce i Czechosłowacji, do jakich tradycji estetycznych się odwoływali? Ogromnie interesujące wydaje się prześledzenie samych sposobów wytwarzania tekstów (które same często funkcjonowały jako obraz raczej) i włączania w ich obręb ilustracji, które miały inny status, inną jakość i poddawały się innemu oglądowi, niż obrazy w książkach czy czasopismach reprodukowanych z użyciem profesjonalnych maszyn drukarskich. Wśród poruszanych wątków chciałabym też zastanowić się nad tym, jak wykorzystywano w samizdacie język reklamy, jakimi środkami wizualnymi prowokowali twórcy undergroundowego *Revolver Revue*, dlaczego estetykę polskich wydawnictw nieoficjalnych określono jako „czarny socjalizm au rebours”? Z perspektywy współczesnych przemian medialnych problematyka nieoficjalnych wydawnictw wydać się może zamkniętym rozdziałem historii prasy. Jednak głosy uczestników niezależnego ruchu wydawniczego, którzy reagowali nie tylko na ograniczenia natury politycznej, ale też na kryzys kultury druku, współbrzmiały niejednokrotnie ze współczesnymi diagnozami medialnej rewolucji głęboko przekształcającej praktyki piśmiennicze i czytelnicze. Warto zastanowić

się, czy możemy dziś dostrzec kontynuację bądź działania analogiczne do tych praktyk tworzenia wydawnictw „hand-made”, „analogowych”, pozainstytucjonalnych?

Dr Marta Rakoczy, UW

OBRAZ, PISMO, SZKOŁA W PERSPEKTYWIE ANTROPOLOGICZNEJ

Współczesna edukacja wczesnoszkolna rozumiana jako instytucja kulturowa - uwikłana w określony kontekst społeczny, polityczny i ekonomiczny - jest obecnie pierwszą, masową instytucją odgórnie nadzorowanej systematycznej inicjacji medialnej; instytucją mającą wpływ na sposób wartościowania, rozumienia i używania poszczególnych mediów. Edukacja ta - mimo wielu inicjatyw pedagogicznych, rządowych i pozarządowych, usiłujących otworzyć szkołę na nowe media audiowizualne - jest uwarunkowana przede wszystkim mediami logocentrycznymi. Jako taka podporządkowuje ona obraz przekazowi piśmiennemu; kształtuje społeczne praktyki patrzenia tak, by obraz uczynić nieautonomicznym nośnikiem przekazu: ilustracją lub komentarzem do tekstu: narzędziem inicjacji piśmiennej, nie zaś samodzielny nośnikiem sensu. W oparciu o antropologiczną analizę podręczników nauczania początkowego z lat 1989-2012, a dokładnie wykorzystywanej przez nie funkcji obrazu, chciałabym odpowiedzieć na następujące pytania: (1) czy nadal dominujący logocentryzm w instytucjach edukacyjnych, mających obecnie decydujący wpływ na reprodukcję określonych kulturowo sposobów doświadczania świadczy o tym, że tezy o prymacie obrazu w kulturze współczesnej są tezami na wyrost? (2) jakie są przyczyny przywiązania instytucji edukacyjnych do mediów logocentrycznych (głos, pismo, druk) i podporządkowania im obrazu? Czy piśmienność jest lepszym niż obraz narzędziem społecznego zarządzania myśleniem i działaniem; zarządzania, do której współczesna edukacja wczesnoszkolna jako narzędzie masowej socjalizacji jest niejako powołana? (4) Czy obraz mógłby stać się podstawowym medium edukacji; w jaki sposób mogłoby to wpłynąć na kulturowe funkcje szkoły jako takiej a co za tym idzie - jakie mogłyby być tego społeczne i kulturowe konsekwencje?

Dzień trzeci

Film polski w kontekstach kulturowych – przewodniczący panelu:

prof. Tomasz Lubelski, s. 0.104

Dr Sebastian Jagielski, UJ

STRATEGIE KAMPU A POLSKIE KINO WSPÓŁCZESNE

Susan Sontag w słynnych *Notatkach o kampie* z 1964 r., pierwszym tekście, który w tak wszechstronny sposób ujmuje ową kategorię, a nade wszystko ją popularyzuje, charakteryzuje kampf jako rodzaj wrażliwości, która ujmuje rzeczywistość jako zjawisko estetyczne. Rodowodu owego fenomenu szuka autorka w subkulturze gejowskiej, szybko jednak dodaje lekceważąco, iż "gdyby homoseksualiści nie wymyślili kampu, zrobiłby to kto inny". Popularyzując kampf Sontag, jak twierdzą współcześni badacze, zdradziła tajny kod homoseksualności. Kampf był bowiem "prywatną własnością homoseksualistów", emanacją ich charakterystycznego stylu, opartym na "cenzurze autoekspresji" sposobem przetrwania w epoce przedemancypacyjnej (Fabio Cleto, Moe Meyer, Richard Dyer). Co jednak dzieje się, gdy tajny kod staje się częścią kultury głównego nurtu? Czy zamiast destabilizować system heteronormatywny, wspiera go i umacnia? Owe rozważania teoretyczne zostaną zaaplikowane do analizy polskiego kina współczesnego, w którym kampf, z jednej strony, zostaje umasowiony, co obniża jego wartość i wypacza jego istotę (*Kiler, Idealny facet dla mojej dziewczyny*), z drugiej zaś wciąż niesie ze sobą wartość kulturowej rebelii, naruszając stabilność heteronormatywnej kultury (*Pożegnanie jesieni, Rewers*).

„Locus theologicus” kultury wizualnej – I (sesja referatowa), s. 0.101

Dr hab. Anna Gomóła, UŚ

MIĘDZY OBRAZEM, OBRAZOWANIEM I WYOBRAŻENIEM

Słowo obraz w języku polskim ma kilka różnych znaczeń, odnotowywanych przez słowniki. Jego desygnat należy do porządku świata inaczej niż pozostałe fragmenty rzeczywistości, oddaje ich zewnętrzną formę, ale jest wobec niej autonomiczny i posiada zazwyczaj materialną realizację. Celem mojego wystąpienia będzie naszkicowanie (w oparciu o analizę leksykalną) relacji pomiędzy obrazem (jako pewną formą), obrazowaniem (jako jego realizacją), a wyobrażeniem jako kulturowo wypracowaną ideą.

Dr Dagmara Jaszewska, UKSW

WIĘCEJ NIŻ OBRAZ – FILM POSZERZONY O TEOLOGIĘ

Przedmiotem wystąpienia jest rozważenie, na wybranych przykładach, filmu jako tekstu kulturowego i możliwości jego analizy kulturowej (dzięki której film staje się „czymś więcej niż obraz”) w perspektywie teologicznej. Będzie to próba wprowadzenia myśli teologicznej potraktowanej jako perspektywa badawcza, teoretyczna, metodologiczna, w obręb kulturoznawstwa (stawiającego dziś pytanie o wizualność współczesnej kultury). Wydaje się to uprawnione we współczesnej humanistyce nie odzęgającej się już od zaangażowania politycznego, moralnego i światopoglądowego. Inspirując się nową formułą interpretacji adaptacyjnej z perspektywy feminizmu, proponowaną przez studia visual culture (np. przez Mieke Bal w jej koncepcji „analizy kulturowej”), która nie przeszkadza w postulowaniu rozumienia wizualności oraz jej badań w duchu „antyesencjalizmu”, projektuję potraktowanie również teologii jako wiodącej myśli wartościującej w interpretacji tekstów kultury. W przeciwieństwie do teologii jako nauki, „perspektywa teologiczna w kulturoznawstwie” nie powinna być postrzegana jako „esencjalna”: religia staje się raczej kulturową ramą interpretacji tekstów, umożliwiającą odczytywanie ich na nowo według tez, kategorii i wartości wyprowadzanych z teologii. Taki zabieg powinien umożliwić krytyczne ujęcie rzeczywistości kulturowej z tej właśnie perspektywy (a nawet uprawianie swoistej „krytyki teologicznej”). Religia pojmowana jest tutaj jako kultura, narracja, mit - perspektywa teologiczna oznaczać więc będzie badanie filmu uwzględniające doświadczenie religijne i religijny (teologiczny) sposób opisywania świata, poszukiwanie "boskiej" rzeczywistości w obrazie filmowym oraz stworzenie nowego sposobu analizy filmu, uwzględniającego teologiczny punkt widzenia. Narzędziem do tak rozumianej analizy teologicznej będzie kategoria „locus theologicus” - a więc miejsca objawienia religijnej prawdy w tekście kultury. Zakładam, że miejscem teologicznym w filmie stać się może każdy element doświadczenia estetycznego - zarówno nadawcy i odbiorcy sztuki filmowej, jak i forma dzieła sztuki, co pozwala postawić pytanie: w jaki sposób do filmu przenikają szeroko rozumiane treści religijne (wartości, wizja świata, moralne normy) i jak zmagają się one z formą filmową, jak są mediowane w relacji między nadawcą, odbiorcą i dziełem, jak są testowane w formie filmowej i w doświadczeniu ludzi?

OD WIDZENIA DO KONTEMPLACJI – DROGA TEATRU

Dlaczego właśnie dziś pojawiają się głosy wzywające teatr do powrotu do jego tradycyjnych granic? (Dziamski). Co miałyby to wezwanie oznaczać w kontekście różnorodnych funkcji, jakie przypisywano teatrowi w wielowiekowej tradycji kultury śródziemnomorskiej i w kontekście kultury „spektakli społecznych” (Debord)? Przez niemal całą historię naszej kultury teatr rozumiany był jako ucieleśnienie ciągu obrazów literackich, uruchamiających wewnętrzny świat wyobraźni. Dramat był formą doskonalszą od materii inscenizacji (Arystoteles). Na początku XX wieku wiele nurtów teatralnych skupiło się na wizualności, na funkcji ostensywnej. Dzięki niej formowały się relacje społeczne. Teatr nigdy nie odszedł jednak zupełnie od swojej starożytnej istoty jako akcji, „drama”, która była obrazem życia ludzkiego. Można ją też było rozumieć jako samo życie, gdyż jej celem była „przemiana”. Sztuki performatywne, do grupy których należy teatr, są sztukami, w których pod warstwą przedstawianą kryją się obrazy wyobrażone. Naturą teatru jest jednocześnie materia i „duchowość”; to jego bogactwo i... problem dla człowieka współczesnej kultury. Cele tradycyjnego teatru niejednokrotnie przekraczają bowiem oczekiwania względem człowieka, podlegającego coraz silniejszym determinacjom medialno-kulturowym. W formułowanej estetyce performatywnej w procesie feedbacku akcentuje się doznanie zmysłowe, doznanie cielesności (Fischer-Lichte). Arystoteles niegdyś wyznaczał natomiast tragedii przede wszystkim funkcję etyczną (Halliwell, Lear). Wydaje się, że przyczyną różnych akcentów funkcjonalności teatru są przede wszystkim odmienne koncepcje człowieka oraz funkcji podmiotu i teatru w kulturze. Proces patrzenia (zmysłowego) - w niektórych koncepcjach człowieka - jest pierwotnym, naturalnym doświadczeniem podmiotu kontemplacyjnego - kontemplacji nie tylko estetycznej, lecz zwłaszcza filozoficznej (Swieżawski) czy religijnej (Jan od Krzyża). Ostatnie odpowiadają m.in. prymarnej, np. dla Grotowskiego, kategorii świętości (Brook). Taka hierarchia doświadczeń może być odpowiedzią na zasygnalizowane we wstępie wezwanie (Dziamskiego) do pozostania teatru w obrębie własnej tożsamości, „hylemorficznej”, o naturze materialno-duchowej, pomagającej współczesnemu człowiekowi w identyfikacji tego, co rzeczywiste.

Mgr Maciej Myśliwiec, AGH

RELIGIA I RELIGIJNOŚĆ JAKO ELEMENTY RZECZYWISTOŚCI
PRZEDSTAWIONEJ W DZIELACH KINEMATOGRAFII POLSKIEJ, TWORZONYCH
PRZED ROKIEM 1989

Religia jako istotny czynnik tworzący świadomość społeczną, pamięć historyczną oraz tożsamość narodową jest nieodłącznym elementem dzieł kinematografii na całym świecie. Nie jest trudnym do zanalizowania, jak w dzisiejszej Polsce prezentowana jest religia, jaki ma wpływ na społeczeństwo i w jaki sposób jest odbierana. Nie jest jednak już to tak oczywiste w analizie przekazów sprzed 1989 roku. Literatura, wspomnienia, książki historyczne oraz archiwa państwowe dostarczają bardzo dużo informacji, jednak nie są źródłami szeroko wykorzystywanymi. W kontekście spadającego poziomu czytelnictwa i zainteresowania historią, warto przeanalizować, jakie inne źródła mogą być istotne dla kształtowania takiej wiedzy. Zarówno Polacy urodzeni zbyt późno, aby posiadać bezpośrednią wiedzę na temat rzeczywistości epoki Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, jak i osoby, które doświadczyły tamtych czasów, dziś ponad dwadzieścia lat po jego upadku, kształtując swoją wiedzę lub wspomagają pamięć o czasach minionych, korzystają z kreacji popkulturowych, w tym kreacji fabularnych. Warto więc przeanalizować także, jak prezentowana była religia przed 1989 rokiem w dziełach kinematograficznych, które w Polsce nie były dziełami niezależnymi, co wynikało z obowiązującej wówczas cenzury. Celem mojego referatu jest próba odpowiedzi na pytanie, czy i jeżeli tak, to jakie informacje na temat miejsca i istotności religii dla społeczeństwa PRLu niosą seriale tego okresu. Czy mogą być źródłem uzupełniającym wiedzę na ten temat, czy też są jedynie 'ciekawostką' dla widza współczesnego. W tym celu w poddam analizie wybrane dzieła audiowizualne tworzone w okresie 1944-1989. Perspektywą mojej analizy jest nurt konstruktywistyczny, natomiast główny problem badawczy można opisać pytaniem: jak dzieła kinematografii polskiej okresu PRL-u konstruują, bądź rekonstruują funkcje religii i religijności społeczeństwa oraz podejścia systemu do tego tematu. W prezentacji przedstawię elementy analizy wizualnej wybranych scen kilku dzieł filmowych (seriali) realizowanych w okresie PRL.

Dr hab. Adam Regiewicz, Akademia im. Jana Długosza

SŁOWO WCIELONE W OBRAZ.
O KERYGMATYCZNEJ INTERPRETACJI DZIEŁA FILMOWEGO

Wcielenie Chrystusa zmienia sposób budowania relacji człowieka z Bogiem, przenosząc akcent z doświadczenia „słuchania” (Słuchaj Izraelu) na doświadczenie „patrzenia” (Będą patrzeć na Tego, którego przebili). Ta zmiana perspektywy audiowizualnej prowadzi do refleksji nad zmianą sposobu głoszenia kerygmatu, szczególnie dzisiaj, w rzeczywistości silnie zdominowanej przez media audiowizualne. Celem wystąpienia jest rozważenie kwestii: czy współczesny człowiek, żyjący w tej konkretnej rzeczywistości popkultury, ma szansę na spotkanie z Jezusem Chrystusem poprzez kino. Na przykładzie kilku rozwiązań filmowych chciałbym pokazać, w jaki sposób kino docierając do głęboko osadzonych w kulturze znaczeń symbolicznych, sprowadza człowieka do prawdy o nim samym, a poprzez to głosi kerygmat Jezusa Chrystusa.

Dr Marek Grubka

PUB JAKO MIEJSCE I FORMA WIZUALNA
DLA SPOTKAŃ RELIGIJNO-KULTUROWYCH STUDENTÓW W LIEGE
I LOUVAIN-LA-NEUF W BELGII

Celem referatu jest zaprezentowanie problematyki komunikowania sfery religijnej w społeczeństwie zdesakralizowanym z pomocą różnych nowych form wizualnych. W szczególności analizie poddano miejsce spotkań, jakim jest przestrzeń dwu pubów powołanych do działalności w pobliżu uniwersytetu w centrum Liege oraz na kampusie uniwersyteckim w Louvain-le-Neuf. Interesująca jest analiza wizualnej formy prezentacji programu spotkań stosowana jako zaproszenie do uczestnictwa. Podstawowe pytanie, jakie przyświeca podjętym refleksjom, odnosi się do możliwości prowadzenia dialogu z osobami religijnymi oraz poszukującymi wiary i symboliki duchowej. W dzisiejszym społeczeństwie pojawia się pytanie, jak można prezentować treści religijne i kulturowe posługując się aparatem nowych mediów i prezentacji wizualnej. Zastosowano metodę analizy materiałów źródłowych, powstałych po kilku latach działalności (8 lat pub w Louvain-la-Neuf oraz 4 lata pub w Liege). Całość rozważań została osadzona w metodologii teologii pastoralnej i kulturoznawczej z akcentem na wątek religioznawczy. Całość prowadzonych badań prowadzi się w odniesieniu do przestrzeni kulturowej środowiska uniwersyteckiego.

ks. dr hab. Witold Jan Kawecki, prof. UKSW

ZOBACZYĆ NIEWIDZIALNE.
O MOŻLIWOŚCI ISTNIENIA TEOLOGII WIZUALNEJ

Jest koniecznością w kulturze i myśleniu postmodernistycznym pokusić się o wzbogacenie języka teologii - obrazem. Referat będzie zmierzał w kierunku odpowiedzi na następujące pytania: Czy współczesne reprezentacje wizualne mogą stanowić podstawę teologicznej analizy? Czy możemy odnajdywać „miejsca teologiczne” we współczesnej sztuce wizualnej? Czy stara zasada neoplatońskiej wizji Pseudo-Dionizego, per visibilia ad invisibilia - która na przełomie V i VI stulecia usankcjonowała ostatecznie istnienie sztuki sakralnej i która w każdym przejawie rzeczywistości ziemskiej widziała odbłask jakiegoś Boskiego światła i piękna - może być współcześnie teologiczną interpretacją świata wizualizacji? Czy sztuka współczesna może i potrafi jeszcze transcendować? Podjęcie tematyki roli obrazu dla teologii i vice versa obecność przesłania teologicznego w kulturze wizualnej ma wielkie znaczenie zarówno dla studiów kulturoznawczych, jak i dla teologii. Od niedawna w Polsce powstają nowatorskie prace na temat zwrotu ikonicznego w humanistyce. Jest to tematyka nowa i bardzo aktualna. Stąd potrzeba podsumowania wyników dotychczasowych badań, stworzenia płaszczyzny dla spotkania przedstawicieli różnych dyscyplin humanistycznych, aby mogli oni zaprezentować wyniki badań i wzajemnie się poznać. Obraz wymyka się bowiem zarówno historii sztuki, jak i innym dyscyplinom, i na gruncie studiów kultury wizualnej pojawiają się definicje obrazu i wizualności zaskakująco odległe od siebie. Teologowie powinni włączyć się do tej debaty nad obrazem w jeszcze większym stopniu niżli to czynili dotychczas. Obraz zawsze był istotny dla teologii, towarzysząc niemal początkom chrześcijaństwa, odgrywał wielką rolę w historii Kościoła. Spory o obrazowanie odzwierciedlały i kształtowały teologię, a refleksja mu poświęcona towarzyszyła od początku historii starożytnej i nowożytnej sztuki. Istnieje wciąż wielka potrzeba przypomnienia ważnej roli teologii w teorii obrazu. Jest to tylko jeden z wielu, choć niezwykle znaczący, obszarów powrotu do teologii w humanistyce, renesansu badań nad teologicznymi uwarunkowaniami studiów nad kulturą, którego przedstawiciele argumentują, iż teologia stanowi pierwotną postać ludzkiego myślenia i przez stulecia odgrywała rolę głębokiego źródła, z którego Europejczycy czerpali idee i symbole organizujące życie społeczne i inspiracje do działania.

Mgr Elżbieta Sadoch, UKSW

KATEDRA GOTYCKA W EPOCE ELEKTRONIKI

Referat dotyczy sposobu występowania i percepcji popularnego motywu kulturowego jakim stała się katedra gotycka. Zyskała ona bowiem osobne i ważne miejsce w dziejach europejskiej kultury, inspirowała wielu artystów i poetów, a nawet już wniknęła do wirtualnego świata nowych mediów (filmie, grach komputerowych, plakatach, reklamach). Podejmując zagadnienie estetyki świątyni chrześcijańskiej z okresu średniowiecza autorka odwołuje się do współczesnej kultury wizualnej oraz zjawiska tzw. estetyzacji codzienności. Pragnie wykazać, że postmodernistyczna perspektywa nie oznacza kryzysu sztuki, twórczości artystycznych ani fundamentalnych wartości dla kultury europejskiej (piękna i sacrum). Celem referatu jest przede wszystkim uchwycenie podstawowych tendencji, nawiązań do tradycji oraz wartości jakie niesie ze sobą katedra gotycka. Zastosowano tu metodę analityczno-syntetyczną. W pierwszej części znalazła się refleksja nad zmianą sposobu postrzegania katedry gotyckiej: od świątyni jako miejsca kultu religijnego do popularnego elementu kultury masowej. Następnie na przykładowych dziełach (filmie, grach komputerowych, plakatach, reklamach) zanalizowano aksjologiczny wymiar katedry gotyckiej oraz jako miejsca teologicznego ("Locus theologicus" kultury wizualnej)

Dr hab. Jan Stanisław Wojciechowski, UJ

WŁADZE WIDZENIA.
POST-ŚWIECKA KULTURA WIZUALNA

Punktem wyjścia, a także źródłem wiedzy i materiałem do budowania kulturoznawczych metafor jest sztuka w szerokim kontekście współczesnej kultury artystycznej opartej na obrazie i widzeniu. Teza jest następująca: jesteśmy dziś świadkami przekraczania progu kulturowego, co oznacza m.in. formalizację sztuki nowoczesnej i zmianę pozycji jej wiodących instytucji, takich zwłaszcza jak muzea sztuki nowoczesnej. Dostosowują się one do nowej sytuacji lub marginalizują. Używane w tym kontekście określenie "post-świecka kultura widzenia" jest pochodną tej tezy. Post-świecka czyli taka, w której maleje rola "świeckiej metafizyki" dominującej w modernistycznej i przepracowanej w postmodernistycznej fazie, rośnie rola "wolnych światopoglądów" również wierzeń religijnych. Znaczna część towarzyszących tym konstatacjom badań realizowana była w ramach grantu Locus theologicus kultury wizualnej.

Dr Małgorzata Wrześniak, UKSW

SAKRALNA BIŻUTERIA ALESSANDRA DARI

Referat przedstawi teologiczną interpretację artystycznych realizacji Alessandra Dari - współczesnego, florenckiego artysty tworzącego małe formy rzeźbiarskie oraz biżuterię o głębokiej treści teologicznej, osadzonej w symbolice średniowiecza, które dla artysty jest źródłem inspiracji nie tylko formalnej, lecz przede wszystkim treściowej. W wystąpieniu zostanie podjęta problematyka postrzegania biżuterii jako wyrazu estetyzacji codzienności oraz rozumienia tych obiektów sztuki jako formy komunikatu symbolicznego o teologicznej treści. Rozważania prowadzące do odpowiedzi na pytanie czy biżuteria, która kojarzona jest przede wszystkim ze zbędnym luksusem może mieć współcześnie sakralny charakter, będą próbą analizy środków formalnych jakimi posługuje się artysta, by zawrzeć w przedmiocie luksusowym teologiczną treść, przenosząc odbiorcę w sferę transcendencji. W analizie artystycznych kreacji Alessandra Dari posłużę się metodą ikonograficzną i ikonologiczną, których wyniki prowadzić będą ku konstatacji, iż dzieła sztuk dekoracyjnych mogą podlegać interpretacji jako miejsca teologiczne (*Locus theologicus*). Część pierwsza wystąpienia zostanie poświęcona prezentacji tego zupełnie na polskim gruncie nieznanego artysty, którego świadomość artystyczna lokuje go jako kontynuatora dawnych mistrzów działających na terenie Florencji od czasów średniowiecza. Artysty totalnego realizującego w XXI wieku średniowieczną zasadę *Deus ut artifex*. Artysty postrzegającego świat jako dzieło Boga, i postrzegającego siebie jako narzędzie naznaczone iskrą Bożą, która ujawnia się w opracowywanej materii. Część druga będzie prezentacją wybranych artystycznych realizacji Alessandra Dari, które zostaną poddane teologicznej interpretacji. (kolekcje: *Grzech*, *Kościół*, *Ogród duszy*, *Anioły*, *Ogród życia*, *Śnieg w lecie*, *Miłość*, *Strażnik duszy*).

Dr hab. Łucja Demby, UJ

FILMOWA PRZESTRZEŃ KRAKOWA

Według Alaina Fleischera (*Faire le noir*), miasta są swego rodzaju „obrazami”; niezależnie od tego jednak, one także ulegają (wtórnemu w tej perspektywie) zobrazowaniu. Na przestrzeni całej historii kina miasto było nie tylko miejscem akcji, ale często także pełnoprawnym lub nawet pierwszoplanowym bohaterem filmu. Fleischer zauważa, że, podobnie jak wśród aktorów filmowych, także wśród miast można wyodrębnić swego rodzaju „gwiazdy”. Jedną z takich gwiazd na firmamencie, polskiego przede wszystkim, kina jest Kraków. W ostatnich latach sprowadzony został do roli „laurkowego” ozdobnika w polskich serialach (*Majka, Julia*) i komediach romantycznych (*Nie kłam, kochanie*, reż. P. Wereśniak), nadal jednak pozostaje źródłem inspiracji dla nowo powstających filmów (*Kobiety bez wstydu*, reż. W. Orzechowski). Dokonując analizy wybranych przykładów filmowych, można stwierdzić, że obrazy Krakowa oscylują w nich pomiędzy mitem czy legendą z jednej strony (*Po drodze*, reż. M. Meszaros) a stereotypem i kiczem z drugiej. W obu jednak przypadkach przestrzeń miasta ma charakter znaczący, kryje ona w sobie nie tylko źródło mocy, ale często także zaszyfrowane odpowiedzi na nurtujące bohaterów pytania (*Szyfry*, reż. W. Has). Poszczególne filmy na temat Krakowa składają się na wielobarwną mozaikę, z której wyłania się jednak ugruntowany kulturowo jednolity obraz miasta, poczynając od czasów Młodej Polski (*Z biegiem lat, z biegiem dni*, reż. A. Wajda) po dzień dzisiejszy.

Mgr Grzegorz Wójcik, UP w Krakowie

KOCHAM TO MIASTO...? WARSZAWA A TOŻSAMOŚĆ POLSKIEJ
„GENERACJI X” W WYBRANYCH UTWORACH FILMOWYCH I LITERACKICH
PIERWSZEJ DEKADY XXI WIEKU

Warszawa od okresu transformacji systemowej 1989 roku pełni w polskim pejzażu kulturowym szczególną rolę. Miasto uznane powszechnie za rodzimy bastion kapitalizmu już od początku lat 90. zachęcało zwłaszcza młodych ludzi możliwościami spektakularnej kariery w związku z prężnie rozwijającymi się tutaj centrami biznesowymi, agencjami reklamowymi oraz usytuowaniem siedzib największych koncernów medialnych. Czy jednak stolica stała się równie atrakcyjnym miejscem pracy i życia dla przedstawicieli polskiej generacji X ukazanych w debiutach filmowych i literackich pierwszej dekady XXI wieku? W moim przekonaniu doświadczenie ludzi urodzonych w latach 70. i na początku lat 80. ubiegłego wieku - głównych bohaterów filmowych i literackich opowieści wydaje się inne aniżeli ich o kilka lat starszych kolegów, którzy zajęli najbardziej intratne posady na początku lat 90. W swoim referacie chciałbym spróbować odpowiedzieć na pytanie, jak postrzegają stolicę młodzi ludzie ukazani w pierwszych filmach Mariusza Fronta, Dariusza Gajewskiego, Piotra Szczepańskiego oraz debiutach prozatorskich Piotra Czerwińskiego, Michała Olszewskiego czy Marty Dzido. Nie bez znaczenia jest dla mnie fakt, że wspomniani reżyserzy i pisarze są reprezentantami omawianej przeze mnie generacji. Naczelną tezę wystąpienia chciałbym uczynić stwierdzenie, że sposób ukazania Warszawy w debiutach filmowych i literackich jest jednocześnie odzwierciedleniem tożsamości polskich „iksów” i sposobu odczuwania przez nich świata. Czy zatem stolica jest nadal dla nich równie atrakcyjnym miejscem jak w dobie raczkującego kapitalizmu początku lat 90.? Jakie wiążą z Warszawą plany i nadzieje? Czy uznają stolicę za miejsce, w której chcieliby żyć i pracować czy też pragną z niej wyjechać (wrócić do rodzinnych miejscowości)? W jaki sposób próbują oswoić obcą dla nich przestrzeń? Na podstawie analizy materiału filmowego i literackiego postaram się odpowiedzieć na postawione wyżej pytania i nakreślić tożsamość interesujących mnie bohaterów poprzez pryzmat kosmopolitycznej Warszawy.

MIESZCZANIN KONSUMENTEM

Gdy w latach sześćdziesiątych pojawiły się w kinie polskim filmy, pokazujące bohaterów żyjących na wysokim poziomie materialnym, to wywołane nimi zastrzeżenia można ułożyć w dwa wątki. W pierwszym, wskazywano, że przedstawiony obraz Polski jest całkowicie oderwany od realiów. W drugim, dostrzegano odradzanie się mieszczaństwa. Interpretacje przeprowadzone w obrębie każdego z nich budziły ogromny niepokój krytyków i decydentów. Wprawdzie socrealizm nie był już obowiązującą doktryną estetyczną, ale od filmu wciąż domagano się realistycznego spojrzenia na rzeczywistość i zaangażowania w życie społeczeństwa. Natomiast, jeśli widzowie widzieli w tych filmach jakiś lepszy obraz Polski, umożliwiający oderwanie od codzienności, to rodziło się pytanie dlaczego pociąga ich ta eskapistyczna propozycja? Sugerowano, że może są to wciąż jeszcze pozostałości przedwojennych upodobań odbiorczych, które nie zostały zastąpione przez nowe upodobania, ufundowane na socjalistycznej świadomości. Ich istnienie wśród dużej liczby widzów byłoby dowodem na nieskuteczność socjalistycznego procesu wychowywania społeczeństwa. Z kolei, jeśli w tych filmach uchwycono rzeczywistą społeczną tendencję dowartościowywania materialnej strony życia, to by znaczyło, że nie tylko nie udało się zmienić postaw społecznych, ale jeszcze na dodatek stare postawy, pomimo ich nieustannej krytyki, zyskują nowych zwolenników. Otaczający się przedmiotami bohaterowie tych filmów nie wpisywali się w socjalistyczny wzorzec osobowy. Po przełomie ustrojowym mieszczanin zniknął w masie konsumentów. Teraz to konsument został bohaterem zamieszkującym jakiś egzotyczny świat lub przybierając pozę nowobogackiego, zaczął budzić lęk lub stał się przedmiotem drwiny. Można zauważyć, że kino polskie patrzy na konsumenta w sposób bardzo zbliżony do ujmowania mieszczanina w socjalizmie. Z jednej strony, przekonuje, że posiadanie dóbr materialnych nie jest niczym nagannym, lecz po prostu zaspokojeniem podstawowych potrzeb człowieka. Z drugiej, podnoszenie statusu materialnego jest czymś podejrzanym, gdyż zapewne jest związane z łamaniem reguł życia społecznego. A więc znaczenie tych filmów nie wyczerpuje się na poziomie obrazu mieszczanina-konsumenta, lecz odsyła do społecznie spetryfikowanych przekonań, na których ten obraz jest ufundowany.

Mgr Przemysław Dudziński, UW

KTO SIĘ „WSTYDZIŁ, ŻE W SOCJALIZMIE TEŻ BYWAJĄ WAMPIRY”?
FILM GROZY W KULTURZE FILMOWEJ PRL-U

Film grozy jest jednym z gatunków najczęściej przywoływanych w badaniach mających na celu naświetlenie meandrów kultury danej epoki (szczególnie jej ukrytych lęków) poprzez analizę wytworzonych przez nią struktur gatunkowych i specyfiki ich realizacji. Przyjrzenie się - skądinąd nielicznym - produkcjom w tym gatunku powstałym w dobie PRL-u - budzi więc nadzieje na zgłębienie, być może niedostępnych w inny sposób, właściwości kultury PRL-u. Jednak trop ten budzi pewne wątpliwości, również natury metodologicznej związane ze specyfiką produkcji filmu popularnego w państwie socjalistycznym, które warto już na wstępie rozważyć. Przeświadczenie, że analiza kina gatunkowego daje nam głęboki wgląd w wytwarzającą go kulturę opiera się bowiem na teoriach zbudowanych dla wyjaśnienia tego zjawiska w ramach systemu kapitalistycznego, związanej z nim etyki pracy i konkretnej gradacji wartości. Żaden z tych elementów nie daje się prosto przenieść na badania historyczno-kulturowe i filmoznawcze kultury filmowej PRL-u i innych państw bloku wschodniego, gdzie kinematografia podlegała ścisłej kontroli państwa. Gradacja wartości była zaś zupełnie inna i - co równie istotne - podwójna, system wartości uznawanych, promowany przez państwo nie pokrywał się z systemem wartości uznawanych. Wobec ścisłej państwowej kontroli ideologicznej fantastyka grozy, a tym bardziej jej filmowa odmiana, nie miała w okresie PRL-u dogodnych warunków do rozwoju. Podstawowe założenia horroru nie mieściły się po prostu w ściśle materialistycznym obrazie świata. Dlatego długo jednym dopuszczalnym w PRL-u wampirem był ten, do którego Marks porównywał kapitalistę, a jedynym sankcjonowanym widmem to, które krążyło po Europie. Począwszy od drugiej połowy lat sześćdziesiątych, polski film grozy znalazł jednak drogę na ekrany, najpierw telewizyjne, a potem kinowe. Analiza kontekstowa okoliczności, w jakich się to wydarzyło służyć może lepszemu poznaniu uwarunkowań kultury filmowej PRL-u.

Mgr Paulina Haratyk, UJ

POLSKIE KINO AMATORSKIE

Referat ma być wstępem do szerszych - uwzględniających konteksty kulturowe i przemiany społeczne - badań nad zjawiskiem i historią kina amatorskiego w Polsce. Punktem wyjścia dla mojej refleksji będą tezy najważniejszych współczesnych badaczy tego rodzaju filmów, Patricii R. Zimmermann i Rogera Odina, którzy traktują kino amatorskie nie jako zjawisko marginalne dla historii X muzy, ale jej integralną część. Obecne zainteresowanie tym rodzajem kina wiąże - obok rozwoju technologicznego - z istotnymi dla całej współczesnej kultury tendencjami do rewidowania kanonów i dekonstrukcji obowiązujących w danych obszarach historii, zastępujących jedną historię powszechną (history from above) wieloma mikrohistoriami (history from below). Poświęcają oni również wiele uwagi specyficznemu gatunkowi kina amatorskiego, jakim jest home movie (kino rodzinne/domowe). Moje badania będą łączyć dwie perspektywy: Podejście historyczno-filmowe umożliwi mi wstępne uporządkowanie dziejów zjawiska od jego początków w dwudziestoleciu międzywojennym, poprzez okres amatorskich klubów filmowych lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, aż do rozwoju kina niezależnego w latach pięćdziesiątych i współczesnych przejawów działalności fanowskiej publikowanych w Internecie portalach. Drugą perspektywą będzie natomiast podejście hermeneutyczne, umożliwiające interpretację wybranych filmów pod kątem analizy ich społecznej recepcji i roli kulturotwórczej. W wystąpieniu przybliżę i omówię między innymi.: *Amatora* (1979, reż. Krzysztof Kieślowski), *Portret podwójny* (2001, reż. Łukasz Barczyk), *...Portret własny* (1989, reż. Jacek Skalski) oraz *Ja kinuję* (2013, reż. Zofia Chomętowska/ Karolina Puchała-Rojek). Podstawowym celem badania jest próba spojrzenia na rodzime kino amatorskie zgodnie z perspektywami obowiązującymi w światowym filmoznawstwie, poczynając od refleksji nad ich adekwatnością. Ważnym rezultatem moich rozważań będzie ukazanie dokonującej się zmiany w badaniach nad kinem (na nowym podejściu do badań jego dziejów), które oprócz tradycyjnych filmów zaczynają dotyczyć również wszystkich tych materiałów audiowizualnych,- na czele z kinem amatorskim - które do tej pory stanowiły margines X muzy.

Mgr Michał Piepiórka, UAM

FILMOWE DOKUMENTY MENTALNE POLSKIEJ TRANSFORMACJI USTROJOWEJ

Kategoria filmowego dokumentu ma własną tradycję i miejsce w teorii filmu. Zazwyczaj definiuje się ją bądź przez cechy tekstu, bądź analizując instytucjonalne przyporządkowania. Proponowana przeze mnie kategoria filmowych dokumentów mentalnych wykracza poza dychotomię dokument-fabula konstytuującą filmoznawczy dyskurs. Jest propozycją kulturoznawczą, traktuje film jako artefakt kulturowy zaświadczejacy o kulturze wspólnoty, na gruncie której został stworzony. Stanowi audiowizualny dokument kulturowej mentalności. Kategorię tę opieram na teorii Roberta Darntona, który swoje ustalenia wywodzi z historii antropologicznej - starajacej się poprzez interpretację tekstów kultury dotrzeć do mentalności produkujacych je wspólnot. Podobnie jak amerykański historyk analizował XVII-wieczne bajki francuskie, ja poddam interpretacji polskie filmy stworzone po 1989 roku. Stanowią one rezerwuwar znaczeń, zaświadczejacych o stosunku twórców do przemian społecznych, politycznych i kulturowych będących konsekwencją wydarzeń końca lat 80. Jednak nie każdy filmowy tekst i nie każda moja ich interpretacja będzie koherentna z wizją polskiej rzeczywistości różnych wspólnot interpretacyjnych składajacych się na nasze społeczeństwo. Nie każdy film będzie dokumentem dla każdej wspólnoty - dokumenty te są dokumentami mentalnymi ważnymi jedynie lokalnie. Dlatego nie wystarczy analiza filmowych narracji zaproponowanych przez twórców, należy również przyrzeć się dyskursom towarzyszącym tym tekstom. Moje wystąpienie będzie obejmowało analizę kilku filmów moim zdaniem roszczacych sobie prawo do bycia dokumentem mentalnym oraz im towarzyszących dyskusji krytycznych rozgorzałych w mediach, stanowiących starcie często niekoherentnych wizji polskiej rzeczywistości po 1989 roku.

Dr Urszula Tes, Akademia Ignatianum

INTYMNE OBRAZY ŚMIERCI WE WSPÓŁCZESNYM POLSKIM KINIE DOKUMENTALNYM

Śmierć i umieranie jest coraz częściej tematem podejmowanym przez dokumentalistów. Istotna wydaje się w tym kontekście kulturowa zmiana, jaka dokonała się najpierw w kinie fabularnym ostatnich dekad (m.in. Wajda, Zanussi, Szumowska, Kędzierzawska), potem zaś w dokumencie. Temat śmierci był tematem tabu, wykluczonym ze społecznej dyskusji - dopiero w ostatnich kilku latach ta sytuacja się zmieniła - wydaje się, że to właśnie kino w dużej mierze przyczyniło się do podejmowania tego tematu w mediach. Moje zainteresowania ogniskują się wokół przedstawiania śmierci w kinie dokumentalnym - jednak większą uwagę kieruję w stronę bardziej intymnego, niż społecznego ujęcia tej tematyki (reprezentowanej chociażby przez *A czego tu się bać?* Szumowskiej). Centrum moich refleksji uczyniłam kino Marcina Koszałki, kultowego twórcy dla młodego pokolenia, od kilku lat konsekwentnie podejmującego wątek śmierci (choć ostatnio artysta przyznaje, że wyczerpał swoje zainteresowanie tematem). Oswajanie śmierci przez Koszałkę przejawia się na dwóch płaszczyznach, społecznej (*Śmierć z ludzką twarzą*) i indywidualnej - *Istnienie*, *Deklaracja nieśmiertelności*, *Ucieknijmy od niej*. Te trzy ostatnie dzieła - intymne portrety Jerzego Nowaka, Piotra Korczaka i Małgorzaty Koszałki zbudowane na „barokowych conceptach” nie tylko przyczyniają się do autoterapii twórcy, ale także podejmują metafizyczną refleksję, której pragnę bliżej się przyjrzeć. Wyrafinowane stylistycznie filmy Koszałki oparte są na silnych, często szokujących kontrastach, nieoczywistej symbolice budują wyjątkowy w kulturze modus postrzegania śmierci. Moje refleksje o intymnym ujęciu tematu śmierci w polskim filmie dokumentalnym uzupełnię odnosząc się do filmów *Paweł* Adama Sikory i *Ze światłem* Jadwigi Żukowskiej.