

Autoreferat

dr Iwona KURZ

1. Stopnie naukowe

- 2002 – doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa; stopień przyznany przez Radę Wydziału Polonistyki UW uchwałą z dn. 10 grudnia 2002 roku na podstawie rozprawy *Wybrane wizerunki bohaterów wyobraźni zbiorowej w kulturze polskiej lat 1955–1969* (promotorka: prof. dr hab. Małgorzata Szpakowska, UW; recenzenci: prof. dr hab. Tadeusz Lubelski, UJ; prof. dr hab. Andrzej Mencwel, UW);
- 1996 – magister filologii polskiej *summa cum laude*; dodatkowa specjalizacja: animacja kultury (Wydział Polonistyki, Uniwersytet Warszawski 1996, promotor prof. dr hab. Andrzej Mencwel)

2. Zatrudnienie w jednostkach naukowych:

- 1994– zatrudnienie na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego w Instytucie Kultury Polskiej (do 2001 roku: Katedra Kultury Polskiej);
- 1997–2002 urlop bezpłatny na czas studiów doktoranckich;
- 2003–2014 adiunkt;
- 2006–2014 kierująca Zakładem Filmu i Kultury Wizualnej w Instytucie;
- 2012– wicedyrektor Instytutu (do końca sierpnia 2016 roku);
- od 2014 st. specjalista naukowo-techniczny.



3. Wykaz publikacji stanowiących osiągnięcie naukowe, o którym mowa w art. 16 ust.2 ustawy

A) Tytuł osiągnięcia naukowego:

Fototożsamość. Wizualne archiwa nowoczesności (po 1945)

B) Publikacje wchodzące w skład osiągnięcia naukowego:

Fototożsamość: pojęcie i metoda

1. *Fototożsamość. „Ja” w czasach fotografii*, „Kultura Współczesna” 2007 nr 2, s. 105–117.
2. *Między szokiem a rozproszeniem. Przygody obserwatora w nowoczesnym świecie. Posłowie*, w: Jonathan Crary, *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, przeł. Iwona Kurz, Łukasz Zaremba, red. nauk Iwona Kurz, Wyd. UW, Warszawa 2009, s. 461–475.
3. *Film i historia. Antologia*, red. Iwona Kurz, Wyd. UW, Warszawa 2008, s. 358, układ tekstów z komentarzami oraz wprowadzenie: „Ludzie jak żywi”: *historiofotia i historioterapia* (s. 7–18).
4. „Zamknięci w czterech ścianach?”. *Przestrzeń prywatna i życie rodzinne w polskim kinie powojennym*, w: *Rodzina, prywatność, intymność. Dzieje rodziny polskiej w kontekście europejskim. Zbiór studiów*, red. Dobrochna Kałwa, Adam Walaszek, Anna Żarnowska, Wyd. DiG, Warszawa 2005, s. 159–172.
5. *Powrót do archiwów*, „Kultura Współczesna” 2011 nr 4, s. 5–11 (wprowadzenie do numeru monograficznego pod moją redakcją).
6. „Archiwum”, „Digitalizacja”, w: *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Robert Traba, Scholar, Warszawa 2014, s. 45–51, 90–92.



Wizualne archiwa nowoczesności (po 1945): analizy i interpretacje

1. *Obrazy żywe i wiek przemocy. Historie kina Jean-Luca Godarda*, „Dialog” 2010 nr 11, s. 124–137.
2. *Deutschlandbilder. Praca odzysku*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2013 nr 3, @<http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/81/113>.
3. *Dokument jako fantom. Historia w twórczości Anny Baumgart*, „Obieg.pl”, @<http://www.obieg.pl/teksty/34215>
4. *Obraz ruin – obraz świata w ruinach. O tym, co mogą znaczyć gruzowiska*, w: *Polska fotografia dokumentalna. Materiały z sesji zorganizowanej w dniu 2 kwietnia 2005 z okazji wystawy Leonarda Sempolińskiego*, red. Małgorzata Jurkiewicz, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2006, s. 39–45.
5. *Codziennie i niecodziennie w obiektywie „fotoamatorów”. Niemieckie fotografie i polska pamięć o okupacji*, w: *Wojna: doświadczenie i zapis. Nowe źródła, problemy, metody badawcze*, red. Sławomir Buryła, Paweł Rodak, Universitas, Kraków 2006, s. 55–69.
6. *Dziwki, anioły i rycerze a „moment nowoczesny” w polskim kinie po 1956 roku*, w: *Październik 1956 w literaturze i filmie*, red. Mariusz Zawodniak, Piotr Zwierzchowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2010, s. 220–232.
7. *Ofelia, Felicja, NN*, „Dialog” 2012 nr 3, s. 102–113.
8. *Obiecanki-wycinanki, czyli katalog rzeczy niespełnionych*, „Widok” 2013, nr 1, @<http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/14/19>.
9. *„Our Folks”: Ordinary People in Czechoslovak and Polish Cinema around 1968*, w: *Visegrad Cinema. Points of Contact from the New Waves to the Present*, red. Petra Hanáková, Kevin B. Johnson, Katedra Filmových Studií FF UK, Casablanca, Praha 2010, s. 99–109.
10. *„Ten obraz jest trochę straszliwy.” Historia pewnego filmu, czyli naród polski twarzą w twarz z Żydem*, „Zagłada Żydów. Studia i materiały” 2008 nr 4, s. 466–483; wersja angielska: *“This picture is a bit horrifying.” The Story of a Film or the Polish Nation Face to Face with the Jew*, „Holocaust. Studies and Materials” 2008, s. 422–440.

11. *Obraz Powstania Warszawskiego w filmie. Przykład Kanału*, w: *Walka o pamięć. Władze i społeczeństwo wobec Powstania Warszawskiego*, red. Anna Machcewicz, Agnieszka Panecka, Muzeum Powstania Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 223–242.
12. *Przepisywanie pamięci: przypadek Muzeum Powstania Warszawskiego*, „Kultura Współczesna” 2007 nr 3 (53), s. 150–162.
13. *A City Map as a Construct of Memory. An Example – the 1944 Uprising in Contemporary Warsaw*, w: *Cartographies of Culture. Memory, Space, Representation*, red. Wojciech Kalaga, Marzena Kubisz, Peter Lang, Frankfurt am Main 2010, s. 31–39. Prwdr. polski: *Mapa miasta jako konstrukt pamięci. Na przykładzie pamięci o Powstaniu Warszawskim we współczesnej Warszawie*, „Er(r)go” 2006 nr 13, s. 23–32.
14. *„Chopin”. Między salonem a ulicą*, w: *Chopin 2010. Postscriptum*, red. Małgorzata Sieradz, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2013, s. 285–302.
15. *„I got you tube”. Kino a serwis YouTube.com – odmiany kinofilii*, w: *Pogranicza audiowizualności. Parateksty kina, telewizji i nowych mediów*, red. Andrzej Gwóźdź, Universitas, Kraków 2010, s. 415–429.
16. *Nieznośna lekkość reprezentacji*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2014 nr 120, s. 79–85.

4. Opis osiągnięcia

Fototożsamość. Wizualne archiwa nowoczesności (po 1945 roku)

Moje zainteresowania badawcze niemal od początku oscylowały wokół kwestii związanych z krytyką kultury nowoczesnej, ujmowanych przede wszystkim w perspektywie studiów wizualnych.

W 2005 roku ukazała się moja książka *Twarze w tłumie. Wizerunki bohaterów wyobraźni zbiorowej w kulturze polskiej lat 1955–1969* (książka została nominowana do Nagrody Nike i otrzymała Nagrodę im. Bolesława Michałka za najlepszą książkę filmoznawczą) będąca poprawioną wersją rozprawy doktorskiej, którą obroniłam na początku grudnia 2002 roku. Przedstawiłam w niej tytułowe wizerunki czyli portrety pięciu publicznie rozpoznawanych artystów, swego rodzaju „gwiazd” epoki Gomułkowskiej: Marka Hłaski, Jerzego Skolimowskiego, Kaliny Jędrusik, Elżbiety Czyżewskiej i Zbigniewa Cybulskiego. Przez wizerunek rozumiałam tutaj wielowarstwową narrację wizualną-tekstową złożoną ze zróżnicowanych wypowiedzi, przedstawień i występów publicznych moich bohaterów. Z jednej strony pozwalało to na odsłonięcie mechanizmów – zarówno indywidualnych taktyk artystów, jak i medialnych strategii konstruowanych ze względu na władzę – tworzenia podobnej narracji, powołującej do życia „gwiazdę”; z drugiej pokazywało, w jaki sposób w dyskusji publicznej szczególnego momentu polskiej nowoczesności – od „odwilży” i października 1956 po marzec 1968 i jego konsekwencje – mediowane były kwestie obyczajowe związane z powinnościami artystów oraz rolami kobiecymi i męskimi.

W tej mierze książka, skupiona zasadniczo na dziedzinie filmu, przekraczała granice filmoznawstwa, tradycyjnie zajmującego się bądź analizą dzieła i jego poszczególnych komponentów, bądź, rzadziej, kontekstem produkcyjnym. Mnie tymczasem interesowało konstruowanie wizerunku jako szczególnej formy biografii publicznej oraz definiowanie pola widzialności, granic tego, co w określonym kontekście historycznym (politycznym i obyczajowym) można było publicznie wprost i nie wprost, świadomie i nieświadomie, komunikować.

Piszę o tym, ponieważ to rozpoznanie stało się dla mnie punktem wyjścia do nakreślenia projektu szerszego, przedmiotowo obejmującego kulturę nowoczesną, a

metodologicznie świadomie korzystającego z perspektywy studiów wizualnych. Zarówno przedmiot tych badań, jak i wskazana metoda wymagają oczywiście doprecyzowania, które przedstawiam niżej (najszersze ramy metodologiczne mojego badania, wyznaczone przez antropologię kultury wizualnej, opisuję w części: „Pozostałe osiągnięcia”). Podstawowy charakter ma jednak tutaj założenie, że – ze względu na nową perspektywę – studia wizualne nie tylko prowadzą do uzupełnienia istniejących badań, a nawet do nowych wniosków, lecz że są nieodłączne od badania nowoczesności, o ile uznać fundamentalne w niej znaczenie przedstawień wizualnych i ich reprodukcji technicznej.

Szczególnie ciekawa jest w tym kontekście zależność pomiędzy mediami wizualnymi (ze szczególnym wskazaniem na fotografię, a potem film) a wytwarzaniem tożsamości indywidualnych i zbiorowych. Pojawienie się i upowszechnienie reprodukcji technicznej (fotografii, a potem filmu) przyczyniło się do radykalnej zmiany sposobu, w jaki człowiek postrzega siebie w dwu podstawowych wymiarach – ciała i pamięci. Fototożsamość jest ujmowana, kształtowana, uświadamiana, rejestrowana i reprodukowana za pośrednictwem zdjęć, kronik, albumów, ruchomych narracji, wizerunków i innych gatunków wizualnych, zarówno w toku praktyk odbiorczych, jak twórczych, aktywnych. W tym procesie ludzie i społeczeństwa rozpoznają się w lustrze podstawianym przez rozmaite aparaty wizualne, ale też wtórnie konstruują swoje – i innych – biografie, przedstawienia i autodefinicje, sięgając do rosnącego zasobu obrazowych rejestracji i narracji. Co jednak istotne, te wizualne archiwa – instytucjonalne i nieformalne – nie tylko zawierają bogaty zestaw przedstawień do wykorzystania i dostarczają „treści”, ale też wymuszają istotną rekonfigurację samych ram myślenia, wynikającą z nacisku na to, co wizualne, ze struktury poszczególnych mediów, ich relacji ze sobą i z ludzkim ciałem, oraz z konsekwencji widzenia i działania za pośrednictwem obrazów (m.in. fragmentaryzacja, dedystansyzacja; jak pisała celnie Susan Sontag, fotografia zmienia gramatykę i etykę widzenia).

Stąd proponuję, by położenie podmiotu nowoczesnego określać jako fototożsamość (artykuł *Fototożsamość. „Ja” w czasach fotografii*, 2007), a jako swoje osiągnięcie wskazuję zbiór artykułów i opracowań, w których z jednej strony prowadzę namysł nad tym pojęciem, jego rozumieniem i warunkami tworzenia tej konstrukcji, a z drugiej analizuję i interpretuję wybrane zjawiska z powojennej kultury, głównie polskiej, pod kątem relacji wizualność – tożsamość.

Nowoczesność rozumiana jest tutaj nie tyle jako oświeceniowy projekt filozoficzny oparty na primacie rozumu, ile jako rzeczywistość kulturowa powstała w jego efekcie, ale też w wyniku rewolucji przemysłowej i towarzyszących jej przemian społecznych, politycznych, naukowych, kulturalnych i obyczajowych. Symbolicznym momentem jej otwarcia może być esej Charles'a Baudelaire'a *Malarz życia nowoczesnego* z 1863 roku, w którym po raz pierwszy nowoczesność staje się pojęciem opisującym dzień dzisiejszy (ówczesny) jako poddany presji czasu, zmienny, wymykający się poznaniu jednostki. Oto świat zostaje przekształcony dzięki racjonalnemu działaniu człowieka, twórcy technologii i optymistycznych projektów społeczno-politycznych, lecz jednocześnie ukazuje mu się jako niepochwytny. Baudelaire'owski podmiot rozpoznaje i tę zmianę, i zarazem siebie jako jej wytwór. To rozpoznanie jest tym bardziej istotne – co jeszcze podkreśla Walter Benjamin, autor, który niejako namaścił Baudelaire'a na pierwszy podmiot nowoczesny – że uwzględnia wymiar medialny, by przywołać choćby rozważania poety o różnicy między zadaniami fotografii i malarstwa. Baudelaire nie tylko widzi nową jakość rzeczywistości, którą nazywa nowoczesną, ale też formułuje wobec niej odpowiedź filozoficzno-estetyczną, zapoczątkowując modernizm.

Mnie jednak bardziej interesuje nie sfera, w której nowoczesność jest interpretowana i niejako przekraczana w obrębie poetyk modernistycznych, lecz ujęcie, które pozwala wskazać i opisać szczególne wymiary doświadczenia nowoczesności jako nowej formy cywilizacyjnej i przekształcenia relacji między podmiotem a właściwym mu środowiskiem kulturowym. Dlatego też tak istotny jest zwrot technologiczny, który dokonuje się w pierwszej połowie XIX wieku. Najczęściej bywa on kojarzony z pojawieniem się fotografii – a umowną datą jest uwolnienie patentu na dagerotyp przez państwo francuskie w styczniu 1839 roku. Ale już historyk kultury Jonathan Crary (jego poglądy rekonstruuje i wpisuję w interesujące mnie pole badawcze w posłowie do współtłumaczonej przeze mnie jego książki *Zawieszenia uwagi*, 2010), przesuwając tę datę na okres wcześniejszy, dowodząc, że swoista inwazja nowych technik widzenia i nowych form myślenia o widzeniu, przede wszystkim w naukach przyrodniczych, dokonuje się już w pierwszych dekadach wieku XIX.

Proces ten – i pojawiania się nowych technik (od kinematografu po sieć www), i przyrostu obrazów – trwa nieprzerwanie do dziś. Jak widać, jestem tu zwolenniczką szerokiego rozumienia nowoczesności, pozwalającego widzieć współczesność jako jej, nieciągłą oczywiście, lecz jednak – kontynuację. Przemysłenie nowoczesności,

również pod wpływem refleksji postmodernistycznej, doprowadziło przede wszystkim do obalenia mitu nowoczesności jako stabilnej epoki operującej „wielkimi narracjami” – i do otwarcia zainteresowania – wieloma i różnymi – nowoczesnościami (por. m.in. Svetlana Boym, Miriam Bratu Hansen, Susan Buck-Morss, w Polsce Tomasz Majewski).

W refleksji nad pojęciem foto-tożsamości osobne miejsce poświęciłam roli filmu w relacji z historią; zarówno temu, jak kino korzysta z istniejących archiwów dokumentalnych, jak i temu, jak w fabule kształtuje wyobrażenia o przeszłości, wtórnie tworząc swoiste archiwum wyobraźni, będące polem wspólnych odniesień. Rozpoznanie te zawarłam w antologii *Film i historia* (2008, Nagroda Rektora UW), zarówno w krótkim wstępie do niej, jak i w wyborze, układzie i komentarzach do przedrukowanych artykułów autorów polskich, francuskich, anglosaskich i włoskich. Pokazuję tutaj, w jaki sposób film staje się narzędziem nie tylko narracji historycznej (historiofotii, jak nazwał to Hayden White), ale też społecznej i politycznej historioterapii.

Refleksję metodologiczną w tej dziedzinie szerzej przedstawiłam w artykule „*Zamknięci w czterech ścianach?*”. *Przestrzeń prywatna i życie rodzinne w polskim kinie powojennym* (2005), napisanym pierwotnie na zaproszenie XVII Zjazdu Historyków Polskich. Zajmowałam się tam szczególnym wymiarem filmu obyczajowego jako źródła do badania kultury współczesnej czasom jego powstania – jednocześnie jednak współczesne filmy z minionych epok są żywym odniesieniem dla późniejszych wyobrażeń o przeszłości. Badanie to następuje wielu istotnych metodologicznie problemów, związanych z reprezentatywnością przedstawień, odróżnieniem poziomu konstrukcji od poziomu rejestracji (zapisu tła), a także odczytaniem możliwych kontekstów konstrukcji (znów – cenzury formalnej i nieformalnej, przyjętej konwencji etc.).

Osobną uwagę poświęciłam też pojęciu archiwum. Przygotowałam monograficzny numer kwartalnika „Kultura Współczesna” *Powrót do archiwów* (2011 nr 4), wraz ze wstępem o tym samym tytule. Proponowane artykuły z jednej strony pytały o możliwość tworzenia archiwów codzienności, z drugiej – analizowały styk archiwów oficjalnych i autonomicznych działań narracyjnych jednostek. Od opublikowania w 1996 roku wykładu Jacques’a Derridy, świat humanistyki rzeczywiście opanowała „gorączka archiwów”. Jednocześnie francuski filozof pisał w przededniu ujawnienia się skutków rewolucji cyfrowej, ważnej także dla

funkcjonowania różnego rodzaju magazynów danych, również wizualnych. We wstępie zastanawiam się nad konsekwencjami tej zmiany i, szerzej, nad medialnym wymiarem archiwum, co prowadzi do pytania o możliwość tworzenia na podstawie archiwów „małych narracji”, ale też o przymus archiwizowania oraz o utożsamienie bycia z archiwizowaniem („archiwum staje się dziś synonimem zamieszkiwania w świecie”).

W efekcie tej pracy zostałam też zaproszona do współpracy nad zbiorową pracą *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, do której opracowałam hasła „archiwum” i ściśle z nim związane, „digitalizacja” (2014).

Proponowane przeze mnie ujęcie – historii kultury przez pryzmat foto-tożsamości (i w szerokiej perspektywie antropologii kultury wizualnej, o czym dalej) – wyznacza bardzo obszerne pole możliwego badania. W ostatnich miesiącach rozpoczęłam bardziej intensywną pracę nad wizualnością i foto-tożsamością dziewiętnastowieczną, jednak moje dotąd prowadzone i publikowane badania – które wskazuję tu jako „osiągnięcie” – skupiały się przede wszystkim na kulturze powojennej Polski. Uznanie drugiej wojny światowej za cezurę wydaje się oczywiste: wiązała się ona z katastrofą pewnego modelu nowoczesności, konfrontacją dwóch totalitaryzmów, zapoczątkowała nowy podział świata, stała się punktem odniesienia dla wynikających z tego narracji tożsamościowych, co także wiązało się z wykorzystaniem materiałów wizualnych na nowe sposoby i na niespotykaną dotąd skalę.

Spośród wielu praktyk związanych z mediami wizualnymi tu interesują mnie przede wszystkim te, które wiążą się z pamięcią i z historią, jako dwoma modusami odniesienia do przeszłości, dokonującymi się i aktualizowanymi za pomocą materiałów wizualnych. W większości wskazanych artykułów prowadzę równoległy namysł nad określonym tekstem kultury i jego wymiarem medialnym, jednocześnie zastanawiając się nad istotnymi elementami przedmiotowymi (treściami) konstrukcji tożsamości oraz nad jej uwarunkowaniami wizualnymi i archiwizacyjnym potencjałem różnych form przekazu.

Ważnym, i wyróżnionym, kontekstem jest dla mnie meta-archiwalna refleksja w dziedzinie sztuk wizualnych prowadzona w pracach artystów, którzy nie tylko korzystają z archiwów (przede wszystkim filmowych i fotograficznych), ale też

jednocześnie prowadzą krytyczny namysł nad nimi. Mam na myśli przede wszystkim pracę Jean-Luca Godarda *Histoire(s) du cinema (Obrazy żywe i wiek przemocy, 2010)*, filmy Hartmuta Bitomsky'ego (*Deutschlandbilder. Praca odzysku, 2013*) oraz prace wideo polskiej artystki Anny Baumgart (*Dokument jako fantom, 2014*). Niezależnie od różnic pomiędzy tymi twórcami, podstawowy jest dla nich krytyczny stosunek do *found footage*, a ściślej do ich użyc. Interesują ich głównie (choć nie tylko) archiwa związane z Zagładą i drugą wojną światową. Dla Godarda wydarzenia te pozostają w ścisłym związku z historią kina i historiami opowiadanymi przez kino. Reżyser afirmuje siłę obrazu filmowego, pojedynczej klatki, pod warunkiem jednak odpowiedniego montażu; tu wyraźnie polemizuje z postawą Claude'a Lanzmanna. Z kolei Bitomsky podejmuje pracę niejako odwrotną – obnaża propagandową narrację nazistowską dzięki jej rekonstrukcji, dzięki de-montażowi i w efekcie powrotowi do siły jednej klatki, która pozwala zobaczyć rzeczywistość wbrew intencjom propagandzistów. W jeszcze inny sposób pracuje z materiałami archiwalnymi oraz z ideą archiwum Anna Baumgart (m.in. *Świeże wiśnie, Zdobywcy słońca, Paragraf 1000*): zderza dokumenty z innymi materiałami, rekonstruuje materiały zaginione i projektuje nieistniejące, odsłania fałsz oficjalnych narracji, prowadząc do odsłonięcia z jednej strony opresyjności archiwów, z drugiej – ich potencjalności i siły. Proponuję w tym kontekście pojęcie dokumentu – fantomu odnoszące się z jednocześnie do pamięci o utraczonej części ciała (ból fantomowy) oraz do fantomu jako substytutu, narzędzia ćwiczeń ratowniczych, co pozwala na polityczne użycia dokumentu.

Zasadniczy trzon prac w tej części dotyczy najważniejszych – najbardziej widocznych – węzłów polskiej pamięci po 1945 roku i sposobu ich podejmowania w mediach wizualnych. Badam zatem użycia fotografii, filmu, internetu, ale także nowe formy ekspozycji muzealnych i sposoby przekształcania przestrzeni miasta ze względu na pamięć (i muzeum, i miasto rozumiane są tutaj jako środowiska wizualne) w stałym odniesieniu do proponowanych w nich przedstawień i narracji związanych z wydarzeniami i figurami definiowanymi jako podstawowe dla polskiej tożsamości. Doświadczenie wojenne Polaków, w tym zwłaszcza powstanie warszawskie, zwrotne momenty powojennej historii Polski, jak rok 1956 czy 1968, dominujący obraz obcego – czyli w polskim kontekście Żyda – czy też wizerunek bohatera narodowego (Chopin) ujmowane są w formę przedstawień, które podlegają nie tylko wpływowi kontekstu społeczno-politycznego, ale przybierają kształt nadawany (formatowany) przez wybrane medium.

Podjęta przeze mnie analiza, poza szczegółowymi rozpoznaniem dotyczącymi badanych zjawisk, pozwala na pokazanie mniej partykularnych mechanizmów oraz sformułowanie kilku szerszych wniosków.

Między innymi (1) odsłaniem nakładające się mechanizmy działania cenzury formalnej i nieformalnej (symptomatyczny przypadek filmu *Długa noc* Janusza Nasfetera („*Ten obraz jest trochę straszliwy*”, 2008), strategii władzy – same podlegające wydarzeniom zewnętrznym – pokazując w kontekście taktyk twórców oraz odbiorców, którzy na różne sposoby, nie zawsze przewidziane, użytkują przekazywane im treści. Może to dotyczyć różnicy wynikającej z odmienności spojrzenia naznaczonego perspektywą ofiar i sprawców (jak w przypadku zdjęć niemieckich „fotoamatorów” czasu okupacji, 2006) lub wynikać po prostu z żywiołu praktyk niepoddających się do końca strategicznym założeniom (jak w przypadku „ławeczek” z muzyką Chopina [2013] lub obchodów rocznicy powstania warszawskiego [2007, 2010]).

(2) Powtarzającym się wnioskiem z badania jest także właściwe polskiej kulturze powojennej – zwłaszcza widoczne w kinie (w analizowanych przeze mnie filmach Wajdy, Hasa, Kawalerowicza, Piwowskiego) – ciągle zderzanie się wyobrażeń ukształtowanych w odniesieniu do przeszłości i w paradygmacie romantycznym z obrazami nowoczesności i postępu, po części rozpoznawanymi jako część rzeczywistości, po części będących wyrazem aspiracji. Ten proces zaczyna się już od szczególnego usytuowania ruin Warszawy w powojennych projektach nowej Polski (*Obraz ruin*, 2006). W efekcie powstaje podmiot paradoksalny, rozbitny, zawieszony pomiędzy przeszłością, której już nie ma, a terażniejszością, która sprawia wrażenie nierzeczywistości (*Dziwki, anioły i rycerze a „moment nowoczesny” w polskim kinie po 1956 roku*, 2010). Istotnym elementem tego imaginarium pozostaje też resentymentalny stosunek do Zachodu (*Obiecanki-wycinanki*, 2013) oraz swoiste nieistnienie podmiotu, likwidowanego w sieci społecznych i retorycznych gier („*Our Folks*”, 2010).

(3) Sprzyja temu mechanizm tworzenia się powtarzających się wyobrażeń, swoistych klisz, które z jednej strony wyrastają z określonego użycia istniejących przedstawień, z drugiej wtórnie tworzą zasoby obrazów i gestów (jak np. *Kanał* Andrzeja Wajdy stał się paradygmatyczną narracją nt. powstania 1944 roku [2010]; z kolei bohaterka *Jak być kochaną* Hasa żyje w sieci odbić złożonej z wyobrażeń o wojnie i radio-serialowej narracji współczesnej [*Ofelia, Felicja, NN*, 2012]).

(4) Jednocześnie, jak pisałam, te narracje tożsamościowe zmieniają się nie tylko ze względu na kontekst polityczny, lecz także ze względu na sposób wykorzystania medium i przemiany wykorzystywanych mediów: od fotografii i filmu, przez ekspozycje muzealne i przestrzeń miasta, po sieć. Widoczny jest proces, w którym – wraz z kumulacją obrazów, a potem przełomem cyfrowym – narracje te stają się coraz bardziej nie tyle obrazami do oglądania, ile wielozmysłowymi środowiskami do używania i przeżywania. Działa tak sieć, co analizuję w odniesieniu do serwisu YouTube.com jako swoistego archiwum filmowego, prowokującego do nowych praktyk kinofilskich i autodefiniowania się poprzez swoje, udostępniane innym wybory filmowe („I got you tube”, 2010). Co więcej, wiele z tych działań ekspozycyjnych – zarówno oddolnych, w sieci, jak i odgórnych, związanych z nowymi wystawami muzealnymi czy działaniami w przestrzeni miasta w kontekście rocznic, jak sierpień 1944 (*A City Map as a Construct of Memory*, 2010) lub stulecie urodzin Chopina („Chopin”. *Między salonem a ulicą*, 2013) – powołuje do życia podmiot narcystyczny, skupiony na swoich doznaniach, który nie tyle pamięta drugą wojnę czy Zagładę, ile przeżywa siebie pamiętającego i/lub uczestniczącego w pewnej formie widowiska. Wymownym przykładem jest tu Muzeum Powstania Warszawskiego, które w swojej ekspozycji głównej (a także innych działaniach edukacyjnych) dokonuje „przepisania” zarówno interpretacji upamiętnianego wydarzenia, jak i pozycji zwiedzających wobec niego (*Przepisywanie pamięci: przypadek Muzeum Powstania Warszawskiego*, 2007).

(5) W efekcie można mówić nie tyle o pamięci czy post-pamięci (Marianne Hirsch), ile o pop- lub pulp-pamięci, oraz o tożsamości, która przejawia się nie tyle w narracjach, ile w praktykach archiwizacji wizualnej własnego doświadczenia zmysłowego (czy będzie to zwiedzanie Muzeum Powstania Warszawskiego, czy Muzeum KL Auschwitz), za sprawą których podmiot definiuje się nie przez odwołanie do przeszłości, lecz przez projektowanie archiwów do oglądania w przyszłości (*Niežnośna lekkość reprezentacji*, 2014).

W swoich badaniach podejmowałam także inne momenty polskiej historii, a także bardziej peryferyjne czy też niedominujące praktyki tożsamościowe. Projektując jednak „osiągnięcie” (wirtualną monografię) skupiam się na głównym nurcie polskich debat, wskazując na obrazy przeszłości, które w niej dominują.

5.

Pozostałe osiągnięcia naukowo-badawcze

Ważnym osiągnięciem w mojej pracy badawczej jest projekt antropologii kultury wizualnej. Po części wynikało to z opisanych już, moich podstawowych zainteresowań, których realizacja wymagała ugruntowania w studiach wizualnych. Przyjęta przeze mnie perspektywa i znaczenie przypisywane w tym badaniu przedstawieniom wizualnym – nie tylko jako źródłom – wymagała podjęcia podstawowej refleksji nad narzędziami i metodologią badawczą. Praca ta była konieczna, ponieważ obrazy czy źródła wizualne funkcjonowały dotąd w nauce polskiej (i nie tylko) albo jako źródło pomocnicze o charakterze ilustracyjnym, ewentualnie dowodowym w naukach historycznych, albo jako autonomiczne formy ekspresji plastycznej (malarzkiej, fotograficznej czy filmowej). Tymczasem mogą one być samodzielnym źródłem wiedzy o rzeczywistości kulturowej, praktykach i mentalności jej uczestników, toteż rozpoznania teoretyczne w tej domenie pozwalają również na wypracowanie narzędzi do refleksji historycznokulturowej.

Namysł nad obrazami jest jednak oczywiście dyscypliną autonomiczną. Badania kultury wizualnej (*visual culture studies*) to dyscyplina stosunkowo nowa, od dwóch z grubsza dekad ugruntowująca się na Zachodzie, w różnych ujęciach we Francji, Niemczech, Holandii, Wielkiej Brytanii i USA – a od kilku lat wprowadzana w Polsce. Ogłoszona w piśmie „October” w 1996 roku ankieta, w której szereg uczonych odpowiedziało na pytanie, czy jest i czym ewentualnie jest coś takiego jak kultura wizualna, pokazała przede wszystkim zróżnicowanie podejść, poczynając od różnorodności macierzystych specjalizacji uczonych, którzy kierowali swoje zainteresowanie w stronę kultury wizualnej, przekraczając uwarunkowania „tradycyjnych” dziedzin, między innymi historii sztuki, literaturoznawstwa, filmoznawstwa i medioznawstwa.

To zaplecze historyczne dyscypliny rekonstruuje pokrótce w artykule *Wobec obrazu – wobec świata. Projekt antropologii kultury wizualnej* (2012). Przede wszystkim jednak, zgodnie z tytułem, proponuję w nim pewne rozumienie dyscypliny i próbuję skonstruować jej podstawowe ramy. Perspektywa ta ma charakter interdyscyplinarny, zawsze jednak w centrum stawiając człowieka jako istotę widzącą. Na nowo zatem określa rolę przedstawień wizualnych w kulturze, ale przede

wszystkim człowiekiem jako praktykującego widzenie i ze względu na widzenie, także za pomocą rozmaitych zapośredniczeń medialnych, organizującego swoją rzeczywistość. Stąd wynika też zasadność terminu kultura wizualna, wskazującego nie na określony moment historyczny, lecz na sprofilowanie badań ze względu na praktyki widzenia (zawsze w relacji do innych zmysłów) i charakter (znaczenie, dystrybucję, formę, media) przedstawień wizualnych.

Wspomniany artykuł jest wstępem do podręcznika *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów* przygotowanego zespołowo pod moim kierunkiem przeze mnie oraz Paulinę Kwiatkowską i Łukasza Zarembę (oboje IKP UW). Podręcznik został wydany w serii Instytutu Kultury Polskiej UW „Wiedza o kulturze”. Jest to oczywiście publikacja dydaktyczna, niemniej – ze względu na przyjęty model opracowania tych podręczników – wykracza, jak sądzę, poza dzieło, które jedynie uprzystępnia gdzie indziej funkcjonujące treści. W istocie układ rozdziałów, proponowane lektury i autorzy oraz zagadnienia są autorskim ujęciem badań w dziedzinie antropologii kultury wizualnej, ponieważ proponują nową problematyzację i tworzą spójne ramy badawcze. Ujęcie to zawiera zarówno kategorie w ujęciu synchronicznym (różne modalności obrazu), jak i pokazuje historyczną zmienność kultury wizualnej pokazaną przez historyczne modele widzenia (np. jaskinia, perspektywa, sala kinowa, a nawet miasto jako swoiste środowiska wizualne).

Warto tu także wskazać przekłady – dokonane przeze mnie lub zamieszczone w redagowanych przeze mnie, wspomnianych już zbiorach. Podkreślam te prace, ponieważ ważną ich konsekwencją, poza oczywistym przybliżeniem badań zagranicznych czytelnikowi polskiemu, jest przyczynienie się do stworzenia języka dyscypliny (by wskazać choćby refleksję nad różnicą w angielskim *image/picture* i francuskim *image/tableau* nie występującą w języku polskim czy też niemieckim; por. wstęp do przekładu książki W.T.J. Mitchella *Czego chcą obrazy* napisany wspólnie z Łukaszem Zarembą).

Na koniec tej części dodam, że ta praca naukowa odbywała się w ścisłym związku z wysiłkami na rzecz instytucjonalizacji dyscypliny, jaką jest antropologia kultury wizualnej. Mam tu na myśli przeprofilowanie prac zakładu, którym kierowałam w latach 2006–2014, czego symbolicznym wyrazem było przyjęcie nazwy Zakład Filmu i Kultury Wizualnej, a merytorycznym – wprowadzenie zajęć z antropologii kultury wizualnej jako jednego z kursów podstawowych w IKP UW,

wprowadzenie specjalizacji „Kultura wizualna” na studiach II stopnia oraz powstające, także pod moim kierunkiem i/lub przy mojej współpracy, prace licencjackie, magisterskie i rozprawy doktorskie. Jestem także współzałożycielką i współredaktorką pierwszego w Polsce pisma akademickiego w tej dziedzinie „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” wydawanego od marca 2013 roku przez Instytut Kultury Polskiej UW i Instytut Badań Literackich PAN (ISSN: 2300-200X, www.widok.ibl.waw.pl). Jest to pismo recenzowane, w wersji online i w otwartym dostępie, ukazujące się po polsku i w części po angielsku; w tym roku zostało włączone na listę ERIH+.

Inne prace badawcze, które podejmowałam i podejmuję, pozostają w różny sposób powiązane z głównym nurtem moich poszukiwań. Z jednej strony kontynuuję w nich krytykę polskiej kultury powojennej, na podstawie różnych tekstów, nie tylko wizualnych, lecz także literatury i teatru, z drugiej – prowadzę namysł nad mediami i sztukami wizualnymi.

W pierwszym nurcie tematyka badań w dużym stopniu pokrywa się ze wskazanymi wcześniej wątkami, istotnymi dla polskiej kultury, przede wszystkim po drugiej wojnie światowej, ale też z uwzględnieniem konsekwencji wynikających z procesów właściwych dla wieku XIX – braku państwowości i jego wpływu na postawy i mentalność Polaków, szczególnego napięcia wynikającego z rzeczywistej dwuklasowości społeczeństwa polskiego oraz oddziaływania paradygmatu romantycznego w różnych jego wariantach.

W tym kontekście wydobyłabym dwa artykuły poświęcone *Trędowatej* (książce Heleny Mniszek z 1909 roku i jej czterem ekranizacjom filmowych), w których traktuję ten tekst jako paradygmatyczny dla popularnej kultury w modernizującej się Polsce. Masowe zainteresowanie nim, zróżnicowany odbiór (od zachwyty i wzruszenia po śmiech i pogardę) w połączeniu z interpretacją fabuły i stylu tej opowieści w jej różnych wariantach i przy wszystkich ich sprzecznościach wiele mówią na temat polskiej mentalności w kontekście podstawowych kategorii miłości, przyjemności i pieniądza, a także relacji pomiędzy elitą (inteligencją) a „ludem” (*„Trędowata” albo qui pro quo*, 2009; oraz *Trędowata, czyli czego brakuje Polakom*, 2009).

Osobno wyróżniam blok poświęcony krytyce kultury w perspektywie *gender studies*, którą rozumiem nie tyle jako wyrazistą metodologię, ile właśnie perspektywę – chodzi o uwzględnienie wymiaru płci jako koniecznego w każdym badaniu przedstawień rzeczywistości kulturowej, traktowanych jako wyraz jednocześnie samowiedzy i świadomego podejścia do rzeczywistości oraz możliwy symptom praktyk i przekonań nieuświadomianych. We wskazanych tu artykułach zajmuję się kwestiami obyczajowymi – sposobami podejmowania i negocjowania zagadnień dotyczących ról płciowych, stosunku do seksualności i praktyk ciała, ale też zachowaniami codziennymi, formami towarzyskimi czy stylami konsumpcji.

Ważna praca z moim udziałem w dziedzinie badania polskiej obyczajowości została wykonana przez zespół pod kierunkiem prof. dr hab. Małgorzaty Szpakowskiej realizujący projekt „Kultura polska 1905–1989. Antropologiczne aspekty historii obyczajów” (finansowany przez Komitet Badań Naukowych nr 1 H01C 063 26), w którym to zespole byłam jedną z wykonawczyń. W efekcie naszych prac powstały dwa opracowania. Pierwsze to *Antropologia ciała. Wybór tekstów i zagadnienia*, w których (analogicznie do struktury *Antropologii kultury wizualnej*) proponujemy pewne ujęcie badań w dziedzinie antropologii ciała, skupione na kluczowych momentach biografii ciała. Drugie to książka *Obyczaje polskie. Wiek XX w krótkich hasłach* (red. Małgorzata Szpakowska, 2008), zgodnie z tytułem zawierająca krótkie artykuły przeglądowe poświęcone najważniejszym „wynalazkom” XX wieku, które miały wpływ na kształt obyczajowości w Polsce – napisałam do tej książki szesnaście artykułów (autorskich „hasel”) poświęconych takim zagadnieniom jak album fotograficzny, alkoholizm, dansing, „gospodarka wyłączona”, gwiazda filmowa, homoseksualizm, klub, komputer, konsumpcja, kremacja, radio, sport, telefon, telewizja, topless, zegarek na rękę. Samo to zestawienie pokazuje tu, ponownie, szczególnie splot kwestii związanych z przemianami nowoczesności a wymiarem medialnym.

Ponadto napisałam kilkanaście innych artykułów, przede wszystkim na temat fabuł filmowych i seriali telewizyjnych, traktowanych przeze mnie jako wyraz przemian obyczajowych, a zwłaszcza ról płciowych.

Wreszcie, zajmuję się także krytyką artystyczną i filmową, zarówno naukowo, poddając analizie wybrane dzieła i/lub twórców, jak i popularyzacyjnie (stałe współpracuję z „Kinem” i Dwutygodnikiem”, do których napisałam w sumie ok. 75 artykułów). Byłam też redaktorką książki naukowej – pierwszej polskiej monografii –

poświęconej twórczości Jean-Luca Godarda (Ewa Mazierska, *Pasja. Filmy Jean-Luca Godarda*).

Osobny wątek moich zainteresowań stanowi animacja kultury. W Instytucie Kultury Polskiej prowadzona jest – jeszcze od 1992 roku – specjalizacja zawodowa kształcąca animatorów kultury, która ściśle wiąże refleksję teoretyczną o kulturze w perspektywie antropologicznej z praktyką. Przez wiele lat (1994–2008) w różnych sposób zajmowałam się organizacją dydaktyki na specjalizacji, a także koordynowaniem międzynarodowych projektów z nią związanych (w sumie cztery projekty finansowane z programu Leonardo da Vinci Komisji Europejskiej). Pracy tej towarzyszył także namysł teoretyczny, który dotyczył rozumienia kultury i warunków działania w niej, podejmował krytycznie kwestie ludzkiej sprawczości, relacji między społecznościami lokalnymi a animatorami, a także narzędzi pracy animacyjnej. W tym ostatnim wymiarze zajmowało mnie wykorzystanie środków wizualnych – przede wszystkim fotografii, rzadziej filmu – jako metody komunikowania się ze społecznościami lokalnymi i umożliwiania im tworzenia narracji o sobie. Efektem tych prac są trzy prace zbiorowe, które współredagowałam (*Animacja kultury. Doświadczenie i przyszłość*, red. zbiorowa, wersja polska i angielska 2002) lub redagowałam (*Teraz! Animacja kultury*, 2008; *Lokalnie: animacja kultury / community arts*, 2008).