

PANOPTIKUM

FILM / NOWE MEDIA - SZTUKI WIZUALNE

FILM / NEW MEDIA / VISUAL ARTS

(<http://czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/panoptikum>)

ADRES DO KORESPONDENCJI / ADDRESS:

Redakcja „Panoptikum”

ul. Wita Stwosza 58/109

80-952 Gdańsk

tel. (058) 523 24 50

info@panoptikum.pl

REDAKCJA / EDITORIAL BOARD:

Grażyna Świętochowska – redaktor naczelna / Editor-in-chief / graz@panoptikum.pl

Monika Bokinić – mobok@panoptikum.pl

Sebastian Jakub Konefał – info@panoptikum.pl

REDAKTORKI PROWADZĄCE NUMERU / GUEST EDITORS:

Monika Michałowska (Uniwersytet Medyczny w Łodzi) - monika.michalowska@umed.lodz.pl

Anna Alichniewicz (Uniwersytet Medyczny w Łodzi) - anna.alichniewicz@umed.lodz.pl

RADA NAUKOWA / ADVISORY BOARD:

prof. Krzysztof Kornacki (Uniwersytet Gdański, Polska), prof. Ewa Mazierska (University of Central

Lancashire, UK), prof. Ágnes Pethő (Sapientia Hungarian University of Transylvania, Rumunia),

prof. Mirosław Przyłipiak (Uniwersytet Gdański, Polska), prof. Jerzy Szyłak (Uniwersytet Gdański, Polska),

prof. Piotr Zwierzchowski (Uniwersytet Kazimierza Wielkiego, Polska)

RECENZENCI / REVIEWERS:

- Lyubov Bugayeva (Saint Petersburg University, Rosja)
- Elżbieta Busłowska (Central Saint Martins College Of Art and Design, University of The Arts London, UK)
- Eva Naripea (Eesti Kunstiakadeemia, Tallinn, Estonia)
- Joanna Sarbiewska (Uniwersytet Gdański, Polska)
- David Sorfa (University of Edinburgh, UK)
- Miłosz Stelmach (Uniwersytet Jagielloński, Polska)
- Anna Taszycka (Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego, Polska)
- Balazs Varga (Eotvos Lorand University, Węgry)

REDAKCJA JĘZYKOWA / EDITING OF POLISH LANGUAGE TEXTS: Julia Gierczak

REDAKCJA JĘZYKOWA / PROOFREADING: Jeremy Pearman

PROJEKT GRAFICZNY, OKŁADKA, LAYOUT I SKŁAD

GRAPHIC DESIGN, COVER DESIGN, LAYOUT AND TYPESETTING:

Jacek Michałowski / Grupa 3M / info@grupa3m.pl

Materiały zdjęciowe udostępnione za zgodą właścicieli praw autorskich.

Visual material reproduced with the explicit consent of the right holders.

Wydawca wersji drukowanej / Publisher: Uniwersytet Gdański / University of Gdańsk.

Prace nad numerem 21 2019 dofinansowane w ramach programu. Wsparcie dla Czasopism Naukowych (umowa nr 247/WCN/2019/1).

The work on editing the volume was supported by the Ministry of Science and Higher Education, Republic of Poland, program “Narodowy Program Rozwoju Humanistyki 2016–2019”, project number 0073/NPRH4/H2b/83/2016.

Czasopismo wydawane jest na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa 4.0 Międzynarodowe.



ISSN 1730-7775

Body stories

Contents

Editorial	5
Kamil Gibas <i>Bioethical strategies in the context of bioart</i>	10
Karolina Żyniewicz <i>Becoming liminal – existence in anti-structure</i>	28
Ewelina Twardoch-Raś <i>Gloss to biometric trails of nonhuman environments. Medical imaging of plants' bodies in bio-artistic projects</i>	46
Alicja Długotęcka <i>The interactive context of discovering the category of corporeality in a phenomenological approach</i>	65
Małgorzata Bugaj <i>"We understand each other, my friend". The freak show and Victorian medicine in The Elephant Man</i>	81
Matylda Szewczyk <i>Revelations of science: discussing images of prenatal development by Ernst Haeckel and Lennart Nilsson</i>	95

Varia

Barbara Giza

Polish - meaning what exactly? Polish cinema through the eyes of British audience (based on selected films made between 2008 and 2018) 118

Sebastian Jakub Konefał

Snowy depression and Norwegian trips to the end of the irony. Reinterpretations of the road movie's conventions in Rune Denstad Langlo's Nord and literary works of Erlend Loe 137

Weronika Metlenga

The Art of performance after The Artist Is Present. The continuation of Marina Abramović's actions in her followers' work 149

Reviews

Patrycja Włodek

Kino podzielone. Recenzja książki Andrzeja Gwoździa pt. Kino na biegunach. Filmy niemieckie i ich historie 1949-1991 164

Biographical notes

170

Editorial

The volume entitled *BODY STORIES* presents various aspects of corporeality in bioethical and philosophical discourses as well as in artistic projects. The goal of this volume is to build a platform for an interdisciplinary debate on the dimensions of the body understood as a cultural phenomenon of the 21st century. By presenting this volume to readers, we also aim to cross the boundaries of various disciplines of humanities. By pointing out its multidimensional character, we wish to provide a forum for mutual inspirations.

One of the themes analyzed by the authors centers around the dilemmas of bioart studied from philosophical, bioethical and artistic perspectives. Kamil Gibas and Karolina Żyniewicz focus on bioart that uses biological human material in artistic projects. Referring to her own artistic projects and experiences, Żyniewicz implements the concept of liminality as an intellectual tool for grasping the meaning of bioart projects and for identifying the status of liminal beings. Liminal beings understood as non-human agents living in-between (between now and a future form of existence) can be regarded, she argues, as a kind of bridge that helps us, humans, comprehend our own liminal existence. By referring to the projects of Karolina Żyniewicz, Kamil Gibas underlines the interdisciplinary character of her works as balancing between bio-engineering, cultural studies and art. In his opinion, Żyniewicz' art is becoming the platform for an exchange of knowledge and experiences between bioethicists and artists. Gibas also points out a need for bioethical regulations that can be addressed by drawing the attention of bioethical regulatory bodies towards these new forms of bioart.

In her paper Ewelina Twardoch-Raś gives yet another voice to the debate on bioart concentrating on plant life and the use of plants in bioartistic projects. Twardoch-Raś highlights the invasiveness of the procedures employed in these projects in reference to the concepts of identity, ontological uniqueness and agency of non-human beings and plants in particular. She provides a detailed analysis of several artistic projects involving plant life to bring our attention to the multilayer character of the connection between human and non-human life.

The papers of the volume also undertake the issue of portraying corporeality and its influence on the way we perceive it, focusing on the influence of philosophical concepts of embodiment on the physiotherapist-patient relationship, on divergent corporeal forms and the perception of monstrosity in movies as well as on the visualizations of the body in its earliest stages. In her paper Alicja Długolecka presents an analysis of qualitative research in which she studied the patients' bodily awareness (in the project, entitled "Gratitude", she carried out with Tamara Pieńko). One part of the project was especially significant, since it involved the

artistic element of intimate photo sessions followed by in-depth interviews. She manages to distinguish various stages of experiencing corporeality, which the participants of the project underwent during the sessions, such as “giving meaning, analysis of body experiences in the course of life, body evaluation (primarily negative aspects) and, ultimately, openness and gratitude towards one’s corporeality”. Długołęcka formulates a hypothesis that phenomenological inquiry and the concepts of “carnal self” as well as “presence of the embodied” are adequate tools for the analyses of therapeutic interactions.

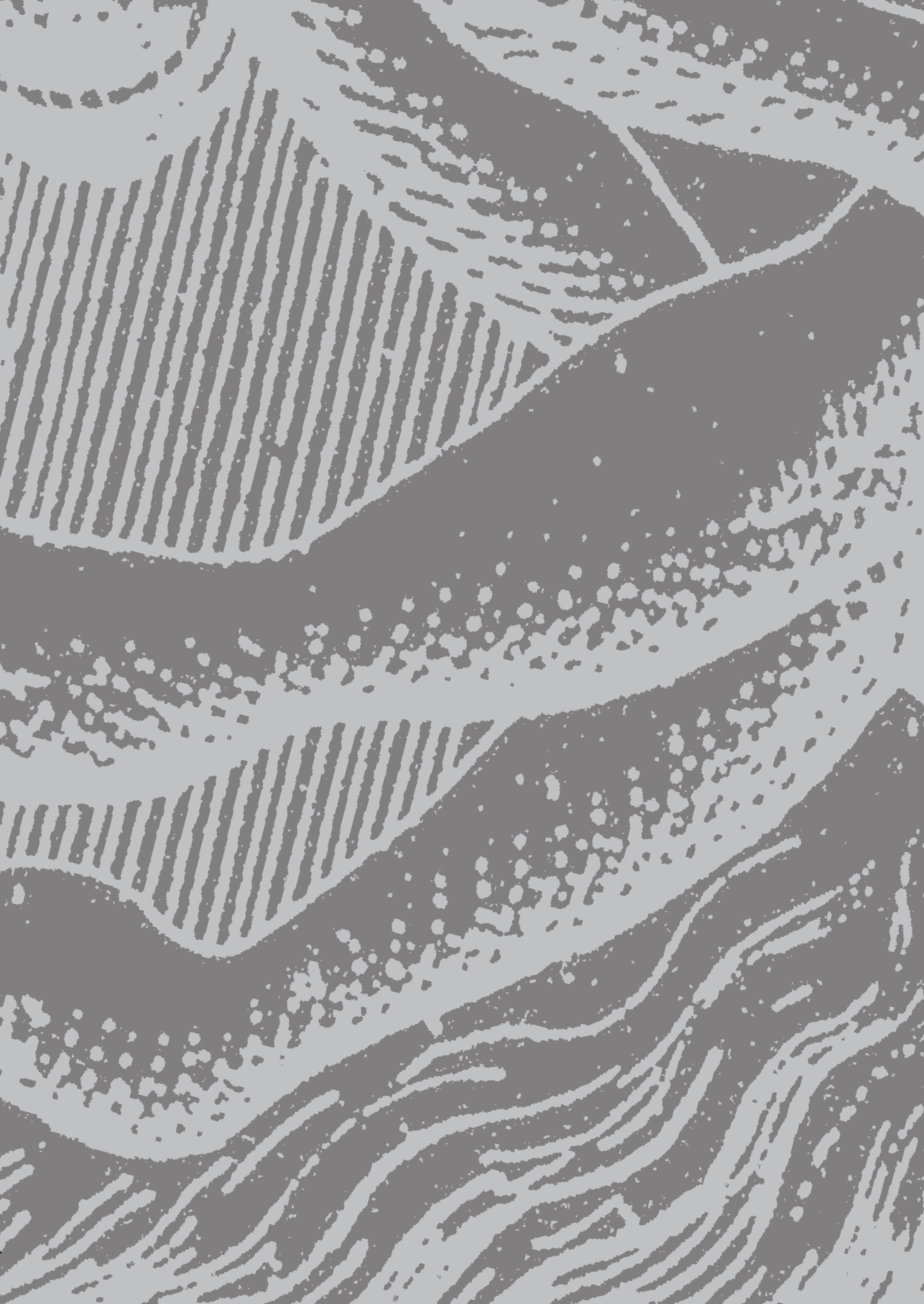
Yet another aspect of corporeality is undertaken by Małgorzata Bugaj who gives a study of *The Elephant Man* by David Lynch (1980) concentrating on corporeal anxieties, the grotesque and the concept of monstrosity. In her meticulous analysis of the film scenes, she refers to the concept of monstrosity as a social construction and points out that by questioning moral and aesthetic standards, divergent corporeal forms (such as carnival freaks) challenge the well-established categories of human and non-human. She investigates the ways divergent bodies have been portrayed in culture and in Lynch’s film in particular. She argues that Lynch’s focus on the characters is defined primarily through their divergent corporeality. Her comparative analyses of the film scenes presenting Merrick’s body as an exhibit reveals a certain parallel existing between a discourse of sensational entertainment (carnival freak show) and a scientific discourse (medical specimen).

The paper by Matylda Szewczyk also examines the issue of visual representations of the body, focusing on its earliest stages, namely the images of prenatal development as presented by Ernst Haeckel (a 19th-century biologist and philosopher) and Lennart Nilsson (a 20th-century photographer). By comparing the works of Haeckel and Nilsson, she proves that despite many differences (in time frames, professions, media), their approaches to portraying the embryo and fetus seem strangely similar. Szewczyk describes how their visual series meet the criterion of the modern cult of scientific visibility. She shows how both authors place the human embryo as a central element of their reflection on reality and grant it a certain normative value surpassing objective biological and medical perspectives. Szewczyk argues that the images, immensely popular in their respective times, were also subjected to fierce criticism with regard to both the methods and aims of their creation, which places them in the very centre of the discussion about representation in general and “scientific” representation in particular. She also notes that the work of Haeckel and Nilsson has had significant cultural, political and social consequences, and as such it has had an impact on the way we perceive embryos and pregnancy even today.

The main part of this volume evolved from the papers given at the conference BETWEEN THEORY AND ART: PHILOSOPHICAL AND BIOETHICAL PROBLEMS OF CORPOREALITY AND ITS AUDIOVISUAL REPRESENTATIONS (Między teorią a sztuką: filozoficzno-bioetyczna problematyka cielesności i jej audiowizualne reprezentacje) that was organized at the Medical University of Łódź, Poland 1-2 March 2019 as an effect of an interdisciplinary project entitled DIMENSIONS OF THE BODY: BETWEEN BIOETHICS AND FILM¹.

Monika Michałowska & Anna Alichniewicz

¹ Wymiary cielesności: między bioetyką i filmoznawstwem] Principal Investigator – Monika Michałowska. Project number 0073/NPRH4/H2b/83/2016 financed by the Ministry of Science and Higher Education, Republic of Poland, program “Narodowy Program Rozwoju Humanistyki 2016–2019”.



Kamil Gibas

Jagiellonian University in Cracow

Bioethical strategies in the context of bioart

“The world started without a human and it will end without him”

(Levi-Strauss, 2010, p. 173)

1. Introduction

Radicality in the process of redefining concepts as avant-garde artistic and cognitive strategies is the basis for an understanding of bioradicality of bioart in the instrumental treatment of life. Life as a reproducible process, which can be manipulated, freely controlled, changed and used by the artist in the presence of knowledge about the processes taking place in the biology of life. The complex context of nature is a subject in European art that emphasizes the diversity and multi-faceted nature of life and its attributes. Life was understood as the biggest known and unknown (paradox), death as the horizon of life.

Linearity, continuous reproduction of the same pattern of life is usually emphasized. In the face of death, everyone is equal. What we as mankind have to do throughout our lives is to find ways to develop them – make it easier, better and more beautiful (ideas of utilitarianism, good and beauty). At the beginning of the 20th century and later, the approach to human life changed with association of avant-garde movements.

Cultural changes that are a response to current events in history (including art history) of the 20th century are reflected in the process of radicalization of typically human-humanistic concepts. Dehumanization (known very well from the daily life of the labor, concentration and extermination camps of World War II and the anti-Semitic propaganda proceeding it) i.e. gradual and consistent

deprivation of human rights, dignity and qualities reserved for the human species, was a catalyst for the radicalization of concepts related to the biological description of life. Through reduction of the complexity, which is associated with the human species, what could be observed was the way in which the dehumanized human became a biological being, subject to the laws of nature. There's no doubt that World War II had an impact on the radicalization of many cultural and artistic but also biological and technological concepts.

Therefore, life in biological terms still remains an autotelic value. The interpretative paths of this concept are subject to change. Biological life is flexible, fertile, ever changing and evolving – biological life as a way of being in time. Extracted units living in the biological sense were moved to the safe space of the laboratory (the figure of the laboratory, as a metaphor for science and a symbol of conducting activities with an unknown result – experiment itself). Life understood in that way is the subject of research in the art@science movement and the main medium of bioart. Bioart projects use narrativity to analyze the alternate emanations of what is living. In this context of bioart, it re-provides the ontological status of the work of art, the artist and their role and the need to institutionalize objects and artistic processes.

2. Bioart – sphere of art and technology

Bioart is a form of art practiced by artists who use biological materials in their works. It focuses like a lens on the most significant problems and challenges that are present in the increasingly technological world, both scientific and artistic. There is an increasing number of artists who have traded their studios for science laboratories and instead of using paints, brushes and easels they paint with colonies of bacteria on Petri dishes using pipettes, tweezers and test tubes.

The idea of *life itself* (Catts, Zurr, 2012, p. 92), which is a crucial component of this art, is simultaneously the area in which posthumanistic performativeness of artistic activities is embodied. The end product of the works results from observations that artists make on the plasticity of the biomaterial, that can be freely manipulated. It is also crucial to embed bioart in an inseparable relation with current biotechnology. Therefore, the main area of interest for bioartists is genetics, often reaching the molecular theory (Żylińska, 2013, p. 103). In addition, animal and human cells, their secretions, their structure and processes gain artists' attention. Specialist knowledge in the field of bioengineering, structure and functioning of cells and tissues is becoming correlated with artistic practice, which in turn is inscribed in a number of popular cultural phenomena, such as parameterization resulting in projectisation of art, meaning that art is being

recognized in a project framework (not all artists will be able to carry out bioart work, because of the high cost of handling laboratory work). The visible bio-cultural turnover emphasizes the complexity of the marriage of art and technology, remaining in this relationship of misalliance rather than partnership.

Biotechnology redefines the subjects and object of art and life in general. It can be argued that bio-artists and art researchers have taken over responsibility in some fields for looking for the answers to these questions. Referring to the question posed by Joanna Żylińska, the bioethics researcher in the context of the new media, we can rightly ask: “Can we talk about biological art without excessive didacticism and moralizing on the one hand, while on the other hand, without determinism or uncritical techno-obsession?” (Żylińska, 2013, p. 212). Are such actions possible without distorting the picture of reality, black PR, which is often spread around bioartistic practices? Just as bioart can be understood as a symbolic field in which science and art meet, the buffer role that regulates this relationship falls to bioethics.

For further consideration I will use new media’s definition of life “Life is a network of material and symbolic forces that operate in the world, shaping our metaphysical as well as technical concepts and paradigms.” (Żylińska, 2013, p. 106). Biological structures of matter are also attributed to their symbolic meanings, which are entangled in a complex network of mutual dependencies. They are the basis for reflections on technology, metaphysics and the existence of paradigms. Bioethics revolves around ethical issues that are “emerging on the basis of biological and medical science” (Kuhse, Singer, 1999). Classical bioethics so far has been inseparably linked with medical science. While bioethics in the context of artistic practices examines life from a biological, political and cultural perspective. Therefore bioartists redefine bioethics, the concept of *life itself* and artistic practices by searching for a common field in audiovisual arts.

3. Bioart in practice

Artists who use biomaterial in their works interact in various ways with bioethic statements. An interesting case study may be the book “Creative Biotechnology” by Natalie Jeremijenko and Eugene Thacker (2004). It contains a number of handy tips for home-based, amateur-hobby biotechnology practices. Each reader can become a bioartist with a proper knowledge of working with biomaterials. As a result, these actions of “transferred performativity” take a critical stance towards the biotechnology industry and suggest a different view on the role of the artist. Thus, anyone, who has a body that can be

used as a material for art, can become an artist. The body does not represent art but becomes its literal medium. Both body and art are present like they have never been before in bioart practices.

This “self-art” redefines the goals and sense of conducting artistic practices, breaking the laboratory’s scientific figure by extending it to other fields of artistic realm. A standard definition of a laboratory is “a room equipped with special apparatus, intended for carrying out scientific research or medical analyses”. The space in which the researcher analyzes a fragment of reality, becomes the place for conducting an experiment. It highlights the “ethics of life-which-we-yet-may-not-know”, (Żylińska, 2013, p. 225) and other possible paths of development of life, which expose the fragile construct of the superiority of the human species to the zoa group that lives in its environment. “Artists are actively and deliberately involved in the construction and dissemination of alternative narratives about life” (Żylińska, 2013, p. 224).

4. What is bioart and who are the bioartists?

As Raymond Tallis points out, non-human animals are an inseparable part of nature, because they have evolved instincts and reflexes through evolution (Nannicelli, Taberham, 2014, p. 27). People, on the other hand, have separated, uncoupled themselves from this natural reality in favor of creating the world around them. This testifies to human uniqueness compared to other living organisms.

The mutual influence of organisms on the construction of their own identity is a topic often undertaken by artists in bioartistic practices. Eduardo Kac in the project “Natural History of the Enigma” (2003-2008), reflected on transgenic organisms. The artist designed a genetically modified flower of petunia and incorporated his own DNA into its tissue. The DNA material was taken from the protein responsible for the proper action of the human immune system - an immunoglobulin, a blood component. These proteins are responsible for recognizing what is specific, and what is foreign, extracorporeal, in order to combat the threat. The human-plant hybrid, called *Edunia*, expressed human genes that were to be observed as veins stained red on the surface of the petals of the cup. Genetic engineering, together with molecular biology, have become tools for the artist to create works that would never appear in nature.

This example shows the way in which artists use advanced biotechnologies. This artistic hybrid is a border entity from the animal and plant kingdom and is the idea of biological symbiosis raised to the pedestal of art. That which is

alive could be reshaped and submitted to the will of the artist-demiurge. If an artist's role is to search for new forms of expression by creating new entities and new meanings assigned to them, then "Edunia" and bioartists are the avant-garde of postmodern art. Bioartists redefine existing art and enter its new fields. Current technology has enabled the fusion of human and plant tissue. Entanglement of the human and plant worlds is not an idea of the 21st century.

The idea of comparing anatomical similarities of human and plant forms is not the result of posthumanist works, though disseminated by them. Already in the seventeenth century, the concept of such correlations could be met. Julienn Offray de La Mettri (1709-1751), a doctor and a French philosopher, examined those concepts in the "Man-plant" (Gadacz, 2010). In the foreword of this text La Mettri outlines the problem of interest. It presents the richness of biological forms that testify to the diversity of nature and compares them to a human being. The human takes on a plant form, but not in the mythological manner known from Ovid's "Metamorphoses", in which a human being literally becomes part of nature. Nature is here, therefore, the main inspirator of artistic minds, the sower of the imagination, but also the battlefield that La Mettri fights his battle on.

Intermedia departments that adopt interdisciplinary artistic research in their programs are very popular at the Academies of Fine Arts in Poland. "Interdisciplinarity is finding such a new connection between separate categories of life, which will be creative >> integrating many techniques, media, procedures into a coherent artistic statement <<" (Bakke, 2015, p. 138). An artist in such a space is not a demiurge, because they do not create new orders but becomes a bridge connecting the effect of artistic work and the biological world. The artist's role is no longer defined by the fact that they have the exclusive license for creative domination. If Edunia had died before she could express Kac's genes, "The Natural History of Enigma" would not bring the viewer closer to understanding what the essence of the relationship between human and non-human beings is. Simultaneously, the possibility of a failure or failure itself of the conducted research-experiment is an inseparable element of the laboratory practice of bio-artists. The lack of the expected result imposes the application of other tools or making different assumptions, or provides evidence that the work was carried out in inappropriate conditions which require modification. The essence of the experiment is openness to the obtained result of research, regardless of the outcome the researcher-artist gets. In the first part of the project, Kac used bioengineering to extract and separate suitable blood pro-

teins and incorporate them into the plant tissue. Subsequently, he observed the plant that can “accept” human DNA material by expressing its genes, which was visually evidenced by characteristic red venation. In the second part, the role of the artist and his creative domination is separated from the subject that acts. The artist watches Petri dishes, test tubes and other laboratory equipment awaiting the effect of a non-human actant.

The presence and activity of beings that are capable of action, after “indication of the way” by a human has been called the “4th revolution” by Lucian Floridi (Floridi, 2016) and points out the essence of humanity’s achievements at a given cultural and historical moment in the development of civilization. As Floridi says, the process was initiated by Copernicus, who, after his announcement of the heliocentric theory in 1543, denied the dominant, central position of the Earth. After “*De revolutionibus orbium coelestium*”, the Earth would no longer be the center of the universe, understood as the crowning achievement of creation, known from the first books of the Old Testament. The second important step? in the procession of the great revolutions is Charles Darwin’s “*On the Origin of Species*” written in 1859. A human being, as a constantly evolving biological form, is derived from the world of nature. *Homo sapiens* are not a mammal with a privileged position in relation to other organisms. The process of natural selection is the mechanism of the highest degree comprising everything that is alive.

While Darwin broke with the uniqueness of human beings in reference to the natural environment, Sigmund Freud pointed out the inconsistency and complexity of the human psyche construct, which, conditioned by a number of factors, can never be completely recognizable, due to its secret areas, and subconsciousness.

Floridi is also part of the process of great human civilization revolutions, because he indicates the position of man towards non-human actants. These actants have constantly developing cognitive abilities, computational skills or other skills that are secreted by human development in the path of technology development and digitization.

The main role of an artist in this context is “an interactive and symbiotic relationship in creating a co-operative universal work” (Bakke, 2015, p. 153). This work, a result of human and non-human activities seems to be one of the most important axes of interpretation of bioartistic practices. The performative character of bioartists’ activities combines the social sphere and creates a new space of “shared quotidian” (Bakke, 2015, p. 150). The practice of human and

non-human “shared quotidian” with reference to the meaning of the word “culture” has become a focal point of their activity. The etymology of the word goes back to the Latin “colere”, which means nurturing, educating, caring or practicing. Hence, also “cultus agri”, meaning agriculture in the context of bioart, can be a literal representation of the phenomenon, where life itself is subjected to analysis, after the intervention of the human subject and non-human actant. “In the age of biogenetic capitalism and the continuum of nature-culture, *zoa* becomes an infrahuman force, and our entire attention is devoted to the crisis associated with the disappearance of nature” (Braidotti, 2018, p. 223).

The biocultural shift, which in its structure is a combination of three main axes of research and artistic interest, i.e. art, nature and technology, was initiated by an intermedia artist of Brazilian origin, Eduardo Kac and by an Australian artistic duo Oron Catts and Jonat Zurr. Bioartists in their works often analyze the complexity of human beings and the environment in which they live and produce artifacts. They also pose questions on the naturalness of nature and on what is brought by the specification of humans and the area of nature. Nowadays, such a division analyzed from a critical point of view, remains, however, insufficient, because “technologies of modifying life and control of its associated risk, by hybridizing human bodies as well as increasing power of abstract procedures” (Bakke, 2015, p. 30) are not able to exhaust the potential of bioart practices.

Bioart, which explores the field of research, containing references to new media, technologies and artistic strategies, has become a very diverse phenomenon. Bioartists analyze the relationship of a human body with corporality in the context of scientific and technological progress. They also pose a question about their own origins, meaning and goals of their existence, but also of people *per se*. Artistic projects tell micro-histories about the condition of a contemporary human and what the potential paths of our development may be. This development in a post-human time is no longer embedded in the interests of art and culture researchers. This is how the peculiarities of projects performed by artists working with biological material are shaped. Posthumanism in this sense does not appear as a deconstruction of the theory of classical humanities, but a general ethical and political-theoretical program that has been used by modern scientists in their research (Bakke, 2012). The purpose of posthumanism is to develop a new concept of subjectivity, which is to become the answer to the “technological mediation of human life in the anthropocene era” (Braidotti, 2018, p. 15), as well as to contribute to the deconstruction of the classical subject (so far in the history of mankind it was a white, healthy, young, educated man with a privileged economic position).

These theoretical foundations present the current overview and aspirations of researchers¹ and artists to describe and analyze processes relevant in the context of posthumanism, posthuman construct and post-art. “A division into nature and culture briefly, if not seemingly, arranged the space of our lives and is today directly questioned in the significant works of contemporary post-humanist philosophy” (Bakke, 2015, p. 32). Bioart shows the processes of de-naturalization of nature and human dehumanization, included in the peculiar visual practices of contemporary artists. It is also a boundary place, causing a lot of tension - the practice of bioart crosses the boundaries of culture and nature, which is why it is “semantically productive” (Bakke, 2015, p. 32). The effects of bioartistic work are suspended at the boundary of life, the elements that constitute this border, determine what is located in its center, and what occupies border positions.

What distinguishes living organisms from the inanimate world is, firstly, the ability to self-replicate, secondly the ability to conduct autonomic metabolism and the ability to convert energy, and thirdly, sensitivity to the evolution and occurrence of adaptive changes in accordance with the Darwinian principle of natural selection. Interference of the artist using biostylistics in their works can take place within these three categories in varying degrees and intensity. Bioart is also in this sense a certain interference in the existing order, disruption of the existing orders, it is a reactionary art that is coupled with the development of technologies and transformations observed in increasingly digitizing societies.

¹ One of the most important Polish research and exhibition centers has been the Łaźnia Center for Contemporary Art in Gdańsk, together with the Art + Science Meeting project operating since 2011. The person responsible for coordinating the project and the artistic director is Ryszard W. Kluszczyński, who defines the project's activity in this way:

“The transformations that can be observed taking place in the work of artists, a multidirectional hybridization, is increasingly guiding art towards, among other things, wide-ranging areas of research in both the humanities and social sciences, as well as in the direction of those disciplines known as the hard sciences. Today, the leading tendencies in art are multidisciplinary and transboundary. Progressive art is taking up the tasks of cultural studies, a trend most commonly seen in critical theory, as well as in creative dialogues between art and biotechnology, genetics, computer science, nanotechnology, research into artificial life and artificial intelligence, and many engineering disciplines. (...) Today's art, which maintains a close structural relationship with modern media technologies and scientific paradigms, constructs objects of artistic experience in a manner quite different from that of traditional media art. It is historically unparalleled in nature, proposing new strategies for negotiating meaning, and – above all – new and novel means for engaging audiences. The most recent artistic creative work tends to draw on not only the paradigms of art, science and technology, but also the structure of the information and network society, and the determinants of participatory culture, as it endeavours to participate in the processes that are shaping the framework of our future.”, <http://www.artandsciencemeeting.pl/idea/>, (accessed: 31.03.2019).



5. Polish context of bioart

Karolina Żyniewicz, a Polish artist who uses bioart motifs, runs a research laboratory in which she works with organic matter, using natural decomposition and examining processes connected with death. Her work focuses on the contrasts between pleasure and disgust, on what is socially accepted *versus* the sphere of taboos and exclusion. Żyniewicz's interest centers around the relationship between the worlds of nature, culture and technology. In her projects she collaborates with scientists, building an interdisciplinary platform for the exchange of knowledge and experiences.

Two of the most intriguing and famous projects are, *Safe suicide*² (2016-2017) and *Cold breeding*³ (2014). The artist shows the division of reality into two worlds: nature and postnature ("postnature" is defined as a laboratory space, where life has been transferred to and operates in exceptional conditions). These two parallel worlds are the main source of inspiration for further exploration. They are both fascinating and subjected to criticism. The artist performs self-destruction by means of objectification of tissues removed from her own body and forcing certain processes on them. Ritual killing of cells creates a symbolic space of death of the artist's body part. Aesthetic treatment is known from the

² <http://karolinazynewicz.com/gallery/safe-suicid/>, (accessed: 31.03.2019).

³ <https://www.works.io/33998/cold-breeding>, (accessed: 31.03.2019).

famous cycle of eschatological sculptures “Herbarium” by Alina Szapocznikow. The artist created zoo-anthropomorphic sculpture-casts of her own body, as a result of the acceptance of an intruder, which was a recurring tumor, destroying her from the inside. Żyniewicz rested body parts (B-lymphocytes and fibroblasts) in a laboratory grave on Petri dishes - the artist asks about the uniqueness of human life in the context of eschatology, a post-anthropocentric figure of an “artist seeking” new forms of expression (Figure 1).

In the *Cold breeding* project (Figure 2), blood from the menstrual flow of the artist herself served as a nutrient for the controlled growth and development of beans. What is worth noting is the multidimensionality of the project. At a bio-physiochemical level, the plant permanently incorporated into its matter parts taken from the nutrient solution. The artist seems to be raising a critical voice about the values of the presence and role of women in society.

In this case, menstrual blood is the literal subsoil for growing and developing the plant, which became a performable artistic object. Isolated, small spaces of laboratory vessels are the stage on which the spectacle of life, controlled by the artist, takes place. Her decision to use her blood is a radical gesture of self-determination about her own body and its products. The cultivation of beans in a sterile fragment of reality – the science laboratory – allows us to discover new forms of artistic expression. Human blood has been used in art in many ways, usually being associated with human pain and suffering. The artists used the symbolic asset of their blood, with each project pushing the boundaries of what was morally allowed or socially acceptable. Żyniewicz with her conscious decision inscribes herself in this discourse. The woman’s body is present here both literally and symbolically⁴. That is why maintaining the balance between nature and the field of culture seems to be the main focus of interest. The process of investigating, hypothesizing and conducting experiments combines bioartists with science in a coherent way. Bioart and bioethics, as a buffer zone of art and science, is an important voice in techno-artistic reflection, which strives to propose a specific solution to the problem of immersion of art and technology. In this context, the concept of “seeking ethics” is significant. This concept was reconstructed by Ryszard Kluszczyński and also concerns the issue of “aesthetics of reason and care”. This specific kind of aesthetics is associated with artistic projects which use biological matter as their medium. The main objective of this aesthetic is interdisciplinary cooperation, hybridity of creation, rationality of

⁴ Compare with art presented at the exhibition “Paint, also known as blood. Women, affect, and desire in contemporary painting”, organized by the Museum of Modern Art in Warsaw (07.06.2019 – 11.08.2019).

action, factors such as empathy, irony, emotionality and the validity of the form. The factor that underlies the others is “creating life rather than depicting it – presentation instead of representation” (Kluszczyński, 2012, p. 91). It is inscribed in the continuous process of cultural changes, still approaching the description of purposefulness practiced by artists of art.

The biological matter that constructs the human body is an example of integrated co-existing entities. Human identity is therefore the sum of non-human organisms that together define the biological scope of human existence: “The number of non-human cells inhabiting the human body is ten times the number of our own cells, thus we can say that we are an ecosystem and not a closed and homogeneous whole” (Bakke, 2015, p. 78).

This complex system exists as a result of typically human biological processes and the activities of non-human perpetrators. The peculiarity of activity in this area of artistic practices has had an intriguing effect. It means that artists, who use such media, create works that present rather than represent to the viewer potentially possible biological realities. In this way, the discourse of new media emerges on the legitimacy of dividing reality into nature and culture, which is entangled in a network of conjoined relations. In the past⁵, such a classification of the world allowed us to place man in a specific context with nature, the world of biological forms from which man derives. “We have evolved from the inhuman world and probably to a non-human (maybe post-human) world we will enter once again - for species do not last forever, but emerge from others and eventually disappear” (Bakke, 2015, p. 80).

In such a complex and ambiguous world it may be good practice for artists to use the achievements of bioethics committees. Artists activity in this field may contribute to the creation of separate institutions whose main task will be the cooperation of bioethical practice and theory in bio-artistic projects. This activity may also prompt existing committees with many years of tradition to implement new internal organizational structures. Their activities would be dedicated to bioethics in the context of non-medical practices. This conclusion has emerged as a result of my own research. The existence of such institutions in the future is crucial from the perspective of development of both bioart and bioethics, which also includes non-medical projects and practices. Traditional biomedic committees and other organizations with a similar profile could be the main place and catalyst for these changes.

⁵ I'm using M. Bakke's classification (2015), where the context of the past is located in pre-modern time, before the dominant discourse of (bio)technology in visual arts.

6.1 Bioethics in the European context

An international organization whose jurisdiction covers almost all the countries of the European Union is the Council of Europe. Its main purpose is to stand guard over the protection of human rights, the rule of law and democracy. One of its specific objectives is to take action on bioethical issues, which are mainly addressed through the prism of medical sciences (these are the following areas: biomedical research, development of the embryo and fetus, genetics, psychiatry, ending human life and transplants). The international organization with the widest range is UNESCO together with 4 regulatory documents: the Universal Declaration on Bioethics and Human Rights of 2005, the International Declaration on Human Genetic Data of 2003, the Universal Declaration on the Human Genome and Human Rights of 1997 and from the same year the Declaration on the Responsibilities of the Present Generations Towards Future Generations.

The last important global organization is CIOMS, or The Council for International Organizations of Medical Sciences. This council has issued three regulatory acts that are important for bioethics: the 1985 International Ethical Guidelines for Biomedical Research Involving Animals, the International Ethical Guidelines for Epidemiological Studies in 2009. In addition, there are regional bioethical institutions operating in different regions of the world (there are 52 in the whole world in different countries), including the majority of EU countries, as well as such countries as the United States, Taiwan, Singapore, Russia, New Zealand, Mexico, Japan, Israel, Canada and Australia).

6.2. Bioethics and the Committee for Bioethics of the Polish Academy of Sciences

Some artistic projects operate on the verge of ethical acceptance and become an issue of ethical debate. In response to the most current needs and challenges of the modern world one of the most important bioethical institutions in Poland, the Committee for Bioethics of the Polish Academy of Sciences, operates. The Committee for Bioethics of the Polish Academy of Sciences was established in 2011. "Its primary duty is to identify and analyze ethical problems born by the development of sciences, especially biomedical sciences, and their implications in the social, political and legal sphere, with particular emphasis on the consequences of scientific progress for the development of the country and our negligence in the practice of scientific and social life"⁶. It is an institution whose

⁶ <http://www.bioetyka.pan.pl/index.php>, (accessed: 26.02.2019).

activity is based on issuing opinions and statements⁷. Since 2011, four statements and one opinion have been issued and publicized on the Committee for Bioethics of the Polish Academy of Sciences' website⁸.

In terms of issuing posts, the Committee has published relevant documents four times. Two statements come from 2012: the first refers to the ethical problems of reproductive medicine and clinical genetics and the necessity for their legal regulation, while the second relates to the issues of preimplantation genetic diagnosis. In 2013, two statements were also issued, of which the first related to the market of private genetic services, while the second concerned the so-called clause of conscience.

The opinion of the Committee for Bioethics at the Presidium of the Polish Academy of Sciences was issued in 2014 and concerned the argumentation on charges presented by the Team of Experts of the Polish Bishops' Conference on Bioethics regarding the so-called *clause of conscience*. A characteristic feature of the Committee's activities is therefore taking stances / issuing statements and opinion-making in relation to current controversial bioethical problems. It also organizes specialized scientific conferences, lectures and seminars, including bioethics schools. In addition, there are academic structures in Poland such as the Interdisciplinary Laboratory of Medical Law and Bioethics at the University of Wrocław. Its main goal is to "institutionalize the existing scientific, didactic and organizational activities in the field in question"⁹.

"A good bioethics committee should be independent of political and ideological pressures. It should be pluralistic and multidisciplinary" – can be read in the document establishing the Committee for Bioethics of the Polish Academy of Sciences.

⁷ The Committees of the Polish Academy of Sciences serve as bodies representing various research circles and disciplines. Their members, elected by the research communities in specific fields (physicists, biochemists, sociologists, etc.) include scientists from the Polish Academy of Sciences of respective disciplines, outstanding research workers from higher education establishments, research centers of the Polish Academy of Sciences, departmental research units and are also from economic and social organizations. They serve in an advisory capacity on issues related to technology, engineering, biology, medicine, Earth sciences, social sciences, humanities, agricultural sciences, etc. They draw up position statements and expert studies for the needs of Polish public administration, and assist in resolving specific science-related issues. They also issue opinions on new legal regulations meant to affect science, its applications, and education. They likewise work to promote broader awareness of research findings and also support the development of specific fields.

The number of committees is not fixed, with new ones being set up in response to problems pertaining to the development of science or of the country, where the voice of scientists may prove helpful in deliberating.

Most of the committees are affiliated with a particular Division, although some – 18 at present – are instead affiliated directly with the Presidium of the Academy. Source: <https://institution.pan.pl/index.php/institution/committees>, (accessed: 19.05.2019).

⁸ <https://instytucja.pan.pl/index.php/komitety>, (accessed: 19.05.2019).

⁹ <https://prawo.uni.wroc.pl/taxonomy/term/753?language=en>, (accessed: 27.02.2019).

The main areas and topics of bioethics are specified by Zbigniew Szawarski in the Committee for Bioethics of the Polish Academy of Sciences' statement¹⁰ on the topic of its activity, role and duties. They include the ethical issues of death and dying, as well as ethical aspects of procreation, moral implications of genetics, justice and the limits of medicine, ethics and public health, aging and dementia, ethics of clinical research, and the problem of trust in people of science, for instance expert ethics. What is worth noting is the fact that most of those aspects of bioethics are also undertaken by bioartists in their works, especially those focusing on the issue of death and genetic research, conducted both on humans, animals and other components of the world's zoa and bios.

The Committee for Bioethics of the Polish Academy of Sciences also states that "bioethics is as much a moral reflection on theoretical and practical aspects of biomedical sciences, especially on the relationship between a doctor and a patient and also on medicine and society in the conditions of accelerated development of medical technologies"¹¹. At the same time, it is worth emphasizing the practical dimension of bioethical reflection. This is the issue of moral behavior, the foundation of which is rational and moral philosophy. It means that the Committee for Bioethics is developing the theory of bioethics while contemporary art is pushing its limits with bioart. The Committee does not seem to be involved in non-medical, especially artistic, practices.



Furthermore, the purpose of institutions dealing with bioethics - such as the Committee for Bioethics at the Polish Academy of Sciences in Poland and in the world referred to in the document focuses primarily on:

“Monitoring the development and practical applications of biomedical sciences in order to identify morally disturbing problems, as well as determining what causes these problems to emerge and what solutions are possible in the light of the existing state of knowledge and dominant ethical views”¹².

This position clearly defines the range of activity of the Committee for Bioethics of the Polish Academy of Sciences - the universalism of this thought is clearly emphasized.

Artists that define peripheral areas of mainstream of the art world, operate outside the center of artistic life of a given country at a given historical moment. Such a placement of art and art practices speaks of what society excludes and labels as abnormal, because it is incompatible with applicable norms. This is how the arbitrary process of normalization works worldwide. It also smoothly shapes the forms of art, which may be a contribution to considerations about the complexity of its perception, entangled in social (norms, customs, morality), economic (discourse of capitalism, mechanisms of art world functioning), philosophical (ethics, bioethics), cultural (globalization and related processes, cultural expressions, new threats and problems) or scientific (cloning, genetic experiments, biotechnological interventions, new dimensions of biological terrorism with bio-weapons of mass destruction) contexts. This system of connected vessels can illustrate a number of challenges for researchers of artistic practices, bioartistic included.

7. Conclusions and implications for future research

Bioart is present in both visual arts and culture, in which it's using biological material as a medium. It has not received much attention from bioethics committees so far, which could suggest that this phenomenon has not yet been noticed.

Artists associated with the biocultural movement move in a very imprecise and vague sphere of bioethical regulations when they attempt to apply such regulations to the process of implementation of their own bioprojects. There's no need to reinvent the wheel – all it takes to realize that critical projects on the border of bioart and bioethics are possible is to critically approach the achievements of researchers and artists, if only in western European. A good example of such an approach is the project called “Trust me, I'm an artist: Displaying Resistance”¹³. It is a platform

¹² http://www.bioetyka.pan.pl/images/stories/Pliki/KOMITET_BIOETYKI_-_program.pdf, (accessed: 26.02.2019), own transl.

¹³ <http://trustmeimanartist.eu/about/>, (accessed: 30.07.2019).

to exchange experiences, where art practice meets critical theories of bioart. It was created as a response to the controversy associated with bioart.

“The aim of “Trust Me, I’m an Artist” is to investigate how artists and cultural institutions can best engage with biotechnology and biomedicine in order to drive innovation in artistic production, ways of presenting artworks, and developing new audiences in Europe”¹⁴.

The main duty of biocultural artists is to stimulate a new recipient of visual arts. Through their actions they indicate areas which require development and can be a model for countries that do not have any institutions of a similar nature.

“The main goal is to provide artists, cultural institutions and audiences with the skills to understand the ethical issues that arise in the creation and exhibition of artworks made in collaboration with biotechnology and biomedicine”¹⁵.

Artistic bioprojects point to a number of changes that currently shape the field of contemporary art socially involved in the problems of border areas of technology and culture. This is how the leading artist of the “Trust me ...” project, Anna Dumitriu, speaks about an artist’s new role in the new bio-art-technological world:

“Artists tend to work at the forefront of innovation and push boundaries, whilst engaging in ethical and philosophical challenges that resonate through society around new technologies, and this project has the potential to situate them at the forefront of the latest research. Our high impact outputs will prompt new ways of thinking about how art, biotechnology and biomedicine can intersect, and bring together diverse stakeholders and audiences to create new ways of working at the cutting edge of art, science and technology”¹⁶.

International deontological documents that cover the scope of use of human material and the construction of hybrid and chimeric entities on its basis can certainly be helpful for bioartists.

Deontology, which has a specific historical outline, may be a guideline in artists’ practices, especially bioartists, but also for emerging bioethical institutions dedicated to non-medical activities. A bioartist-deontologist is therefore someone who embraces in their projects their value and moral aspect¹⁷. Deontology is one

¹⁴ <http://trustmeimanartist.eu/about/>, (accessed: 30.07.2019).

¹⁵ <http://trustmeimanartist.eu/about/>, (accessed: 30.07.2019).

¹⁶ <http://trustmeimanartist.eu/about/>, (accessed: 30.07.2019).

¹⁷ <https://oxfordre.com/internationalstudies/view/10.1093/acrefore/9780190846626.001.0001/acrefore-9780190846626-e-141>, (accessed: 30.07.2019).

of the ethical theories that, among others, analyzes the validity of deeds, indicates various dimensions of the concept of justice and gives moral principles a special place because they result from the existence of the value (and its hierarchy) and the idea of good. Bioart could use many existing guidelines for troublesome or uncertain issues. At this point, however, the question should be asked, if it is appropriate to assess bioart, art that is avant-garde and beyond the limits of modern morality and ethics, against the already existing achievements of ethics and bioethics? This can only be a surrogate act, a scientific and conceptual base for new solutions that will occur in the near future.

Abstract:

The paper discusses topics such as bioart, in the perspective of a cultural phenomenon, present in contemporary Polish and world art. The space of contemporary art, which as a material of expression uses specialist knowledge in the field of bioengineering and tissue culture along with living material, has been a challenge for artists and analysts of art, culture, science and ethics for years. The activity of Eduardo Kac is recalled as well as the Polish bioartist, Karolina Żyniewicz. In her projects, the artist collaborates with scientists, building an interdisciplinary platform for the exchange of knowledge and experiences. These deliberations are supplemented with literature on bioethics: positions, opinions and other regulatory documents (The Committee for Bioethics PAS, the Council of Europe, CIOMS, UNESCO) in the context of non-medical and artistic activities.

The paper is an attempt to find answers to questions about the way in which new bioethical regulations should be updated and formulated. What bioethical strategies should be taken in this historical moment of our time, where an artwork is both artistic and also strictly scientific?

Keywords: bioart, contemporary art, biotechnology, bioethics, art and science movement

References:

- Bakke, M. (2012), *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*. Poznań: Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu.
- Bakke, M. (2015), *Biowładza i bioaktywizm. Sztuka w dobie posthumanizmu*. Gdańsk: Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku.
- Braidotti, R. (2018), *Po człowieku*, (transl. J. Bednarek). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Catts, O., Zurr, J. (2012), *Crude life: The Tissue Culture & Art Project*. Gdańsk: Centrum Sztuki Współczesnej ŁAŻNIA.

Darwin, K. (2013), *O powstawaniu gatunków drogą doboru naturalnego*. (transl. S. Dickstein, J. Nasbaum), Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.

Floridi, L. (2016), *The Fourth Revolution: How the Infosphere Is Reshaping Human Reality*. Oxford: Oxford University Press.

Freud, S. (2004), *Wstęp do psychoanalizy*. (transl. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Jeremijenko, N., Thacker, E. (2004), *Creative Biotechnology: A User's Manual*. Newcastle: Locust+.

Kuhse, H., Singer, P. (1999), *Bioethics: An Anthology*, Oxford: Wiley-Blackwell.

Kluszczyński, R. (2012), *W stronę trzeciej kultury. Koegzystencja sztuki, nauki i technologii*. Gdańsk: Centrum Sztuki Współczesnej ŁAŻNIA.

La Mettrie, J. O., (2010), *Dzieła filozoficzne*. (trans. M. Skrzypek), Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN.

Levi-Strauss, C. (2010), *Smutek tropików*. (trans. A. Steinsberg). Warszawa: Aletheia.

Mignonneau, L., Sommerer, C. (2012), *Wonderful life*. Gdańsk: Centrum Sztuki Współczesnej ŁAŻNIA.

Nannicelli, T., Taberham, P. (2014), *Cognitive Media Theory*. New York: Routledge

Zawojski, P. (2015), *Klasyczne dzieła sztuki nowych mediów*. Katowice: Instytucja Kultury Katowice.

Zawojski, P. (2015), *Bio-techno-logiczny świat. Bio art oraz sztuka technonaukowa w czasach posthumanizmu i transhumanizmu*. Szczecin: 13muz / Instytucja Kultury Miasta Szczecin.

Żylińska, J. (2013). *Bioetyka w epoce nowych mediów*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.

List of internet sites:

http://www.bioetyka.pan.pl/images/stories/Pliki/KOMITET_BIOETYKI_-_program.pdf, (accessed: 26.02.2019).

<http://www.bioetyka.pan.pl/index.php>, (accessed: 26.02.2019).

<https://institution.pan.pl/index.php/institution/committees>, (accessed: 19.05.2019).

<https://prawo.uni.wroc.pl/taxonomy/term/753?language=en>, (accessed: 27.02.2019).

<https://instytucja.pan.pl/index.php/komitety>, (accessed: 19.05.2019).

<https://www.works.io/33998/cold-breeding>, (accessed: 31.03.2019).

<http://karolinazyniewicz.com/gallery/safe-suicid/>, (accessed: 31.03.2019).

<http://www.artandsciencemeeting.pl/idea/>, (accessed: 31.03.2019).

<https://oxfordre.com/internationalstudies/view/10.1093/acrefore/9780190846626.001.0001/acrefore-9780190846626-e-141>, (accessed: 30.07.2019).

Karolina Żyniewicz

University of Warsaw

Becoming liminal – existence in anti-structure

*Man develops thanks to anti-structure, and lasts thanks to the structure.
The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*

V. Turner

Cultural liminality

Arnold van Gennep and Victor Turner have proposed a division of the rite of passage into three phases: pre-liminal (separation), liminal (marginalization) and post-liminal (inclusion). The unit or group needs to go beyond the existing order, the environment, to be able to move to the new one. Between the extreme and defined phases there is the phase of in-between, which is liminality: “being on the threshold.” In *Anthropology of experience*, co-edited by Victor Turner and Edward M. Bruner, we read: “Limen, or threshold – (...) is a deserted area between a structured past and a structured future (...)” (Turner, Bruner, 2011, p. 52). Thus, it could be said that liminality is defined by the present, which while it lasts is difficult to be placed within any frames and classifications whatsoever. The authors also suggest that the liminal phase expresses culture in the presumed mode, in the categories of “maybe” and “as if” (Turner, Bruner, 2011, p. 52). It is therefore a kind of fantasy, imagination, non-materialized prediction. They call this phase “prolific chaos” and the fighting for new forms and structures.



Arnold van Gennep *The rites of passage*

Biological liminality

So far I have referred to the cultural dimension of liminality. Now, I would like to introduce its biological aspect as formulated by Susan Merrill Squier in her book entitled *Liminal Lives. Imagining the Human at the Frontiers of Biomedicine*. She refers to the theory of liminality that I have described above, however, she notices the necessity for its extension. She points out that any transformation of corporeality also has a liminal character.

The liminal lives that are the subject of Squier's book exist in the zone of the in-between, on the margin.

Like the Nightlight “adoptable embryos”, neither discarded bioproducts nor a valued human being, they are participants in a rite of passage, between everyday life and a higher or different level of existence. (...) Like the embryos, the embryonic stem cells are also marginal (either temporally or taxonomically for the human being) (Squier, 2004, p. 4).

The banked embryos, organs for transplantation or embryonic stem cells, which could be called beings between bodies or two different forms of embodiment, fit the above-mentioned definition. In their liminality, they remain marginal to human beings, but, as Squier emphasizes, more temporarily than taxonomically. Although they become more and more significant in our everyday lives, few are aware of their meaning and presence since laboratory reality is one known to a limited group of people. Not everyone knows. Therefore, those entities, like with other biotechnology products, surround us physically, while the majority of society treats them mainly as abstract, immaterial phenomena based merely on representations created by the media.

As quickly as these beings are normalized, we become unaware of them; something which seems paradoxical.

Despite - or perhaps because of - their increasing importance to culturally dominant zones of representation and practice (science, politics, economics), they escape categorization and detection, appearing only as elements of fantasy in culturally subordinate arenas of representation and practice (literature and visual or performance art). Yet, I will argue that those new beings demand our attention, because they are powerful and dangerous representatives of a transformation we all undergo as we become initiates in a new biomedical personhood mingling existence and nonexistence, organic and inorganic matter, life and death (Squier, 2004, p. 5).

Squier's definition of art generates images of liminal entities, as well as shaping our concepts about them. However, as she emphasizes, we should be aware of the true material dimension of the existence of liminal entities. Is it possible in general? It could be suggested that bio art, which is based on real meetings with liminal entities in laboratories, can make them more socially present. However, we should remember that only the process of the production of bio art projects takes place in a laboratory and it is based on contact with liminal entities. The final effect, presented in the form of an exhibition, is a kind of representation. Taking into account the fact that the production of knowledge is based on representations as well, does art produce a kind of second-hand representation?

Squier contrasts Turner's positive vision of liminality with a slightly more aggregative vision proposed by Paul Rabinow in his book entitled *French DNA. Trouble in purgatory*. Rabinow talks about the so-called "purgatorial anxiety" which is saturated with fears about current changes, as well as with the future that will result from them. This fear is also linked with the difficulty of adopting a specific position towards phenomena which we are the creators of and simultaneously in which we actively participate. Thus, I would claim following on from Squier that "The liminal is an arena of possibility; the purgatorial is an arena of responsibility." (Squier, 2004, p. 8). This aspect of responsibility is crucial for artistic mediation between liminal beings and society. Talking about mediation, I mean the production of representations which should be based on consciousness and the aforementioned responsibility.

Becoming liminal

Taking into account Squier's suggestions about the changing of our corporeality and culture, it could be argued that becoming liminal is based on a two-way process. We tend to look for justification for biological changes in the realm of culture, while biological changes affect the transformation of culture significantly. Biotechnology, therefore, sets a certain pattern of transgression to which

we should adapt somehow in order to be able to exist in the new reality. Transhumanism is based, to a large extent, on believing in the possibility of exceeding the limitations of the human body. It may happen that we will soon witness a new post-liminal state, yet at the moment we are still in transit.

Liminal beings as biofacts

Liminal beings, as described by Squier, seem to be included within the cluster of ‘biofacts,’ a term coined by Nicole S. Karafyllis – a German philosopher and biologist. ‘Biofact,’ a neologism comprised of (Greek) ‘bios’ and ‘artifact,’ refers to a being that is both natural and artificial. It is brought into existence by purposive human action, ‘yet exists due to the process of growth (Karafyllis, 2008, pp. 189-190).

This term includes a wide spectrum of entities, natural living beings and technical artifacts. The natural process of growth becomes a medium for design. What is crucial in terms of biofacts is that the starting point is initiated by a human, although, the process is determined by natural growth. To help us understand the nature of biofacts, Karafyllis compares them to plants: “they grow and fuse with their incorporating contexts, they assimilate, and they can be assimilated” (Karafyllis, 2008, p. 190).

This aspect of growth as a medium is important for my further considerations about bio art as a way of coexistence with liminal beings and other forms of biofacts. Growth is a medium of design and creation in both the areas of bio art and science.

Bio art and coexistence with liminal beings

In short, bio art (Biological art) is an artistic practice based on biology as we can read in *Manifesto*: “Bio Art manipulates, modifies or creates life and living processes.” (Eduardo Kac, Marion Laval-Jeantet, Benoît Mangin, Marta de Menezes, George Gessert, Paul Vanouse 2017). The authors of *Manifesto* stress that bio art, working with life, has automatically gained political, social, cultural, and ethical implications. In addition, in dealing with the borders between the human and non-human, the living and non-living, natural and artificial seems crucial for bio art practice. Although, *Manifesto* has only been signed by a few bio art practitioners, it is meaningful for our understanding of the field. Similarly to scientists, bio artists can represent a kind of specialization, for instance: tissue culture engineering (SymbioticA), genotype and phenotype reprogramming (Marta de Menezes), transgenic art (Eduardo Kac), bacterial art (Anna Dumi-

triu), biorobotics (Stelarc). It is also possible to work with different subareas, an approach which I personally represent. What is characteristic for bio art is the fact that the material for creation is 'life' (understood in many ways). And that this material is not merely a source of inspiration. The visual side of projects in this field is usually based on the aesthetics of laboratory work (representations taken from the process of knowledge production). That is one of the reasons why they are often perceived as research projects rather than as pieces of art. Another important aspect to be outlined here is the lack of total control over the process of creation. We can say in the case of bio art that the pieces of art are biofacts. Karafyllis suggests that growth is the medium and the basis in the process of designing biofacts. Growth is not fully controllable so it can be associated with an accident. Accidents have always been seen as a crucial ingredient within artistic practice. Ryszard W. Kluszczyński during a discussion panel at CSW Zamek Ujazdowski (which I participated in) stated that art&science practitioners, including bio artists, are the curators of situations rather than creators themselves. Artists may build the context or ask the questions but living agents (or AI) are developing in an uncontrollable way.

Although, the term bio art seems to be intuitive there is some risk in using it. Joanna Żylińska has pointed out that:

For several reasons, it is worth rejecting this handy label [bioart]. It not only marginalizes art (or pushes it into a niche), separating it from techno-science practices, but also introduces practices of art as reactionary, and at best only as a reflection of technoscience. Although the concept of bioart. may actually refer to artists and works exhibited above all in galleries, I think it would be more appropriate to ask how cultural studies on biotechnology can seriously approach its interdisciplinary character (Żylińska, 2013, p. 219).

From the perspective of a practitioner I can totally agree. As I mentioned before, bio art uses laboratory aesthetics, with a lot of representations being the products of the process of knowledge production. The difference between art and science can be hard to place but the reason and the context for doing bio art projects are important. Artistic projects based on science should take their own position, being something more than "second hand" science.

Working with liminal beings in biological laboratories

Since I am both an artist and a scholar, I have an opportunity to use my own experiences from the process of art production in academic debates. This

also allows me to enrich the scope of this paper by going beyond the theoretical perspective.

Biologists are obliged to consult their research projects using animals or human material with bioethical committees to obtain official permission to conduct their research. For the purpose of this paper I will only be focused on the second instance: work with bio material derived from the human body. What is interesting, in most bioethical regulations regarding the use of human bio material, the crucial issue is the ownership of biomaterial and the rules for its obtainment while respecting the human being who is the donor. All the documents I have found: *The Nuremberg Code* (1949), *Declaration of Helsinki* (Helsinki 1964 – Seoul 2008), *International Ethical Guidelines for Biomedical Research involving Human Subjects* (Geneva 2002) or the WHO declaration (Geneva 2005) are focused mostly on an anthropocentric way of thinking. Human biomaterial is not considered to be separate from the donors themselves. This approach is important when we are considering bioethical issues in bio art because a lot of bio projects are a sort of trial to apply a non-anthropocentric approach. It goes without saying that a significant number of bio art projects raise bioethical questions and concerns (something that has been stressed in the aforementioned bio art *Manifesto*). That kind of artistic practice can also give rise to new ethical dilemmas. The most important problem of carrying out and presenting bio art projects is the question of whether artists have the right to ‘play God’ by working with living beings and life in general. Actually, a similar question may apply to the work of biologists. Biology is actually based on “killing.” Does the research goal justify working with living beings, including their “killing?” Moreover, it could also be rightly asked as to whether a scientific goal is more important than an artistic one and whether “killing” for the purpose of knowledge is more acceptable than killing for art.

While working with my own cells within the framework of the *safe suicide* project, I had a similar experience. My work had been perceived as a kind of body art, which was a justification to allow me to decide about the biological material taken from my own body. However, it created a significant ethical and legal issue concerning the presentations of my bio art projects outside laboratories, in places such as galleries, museums, science centers. It is usually the case that bio artists are not given the opportunity to present their projects outside laboratories, because galleries are not prepared to create the necessary specific environment or are not equipped with the technological apparatus essential for the survival of a live exhibition. For instance, working with tissues and keeping them alive requires the preparation of sterile conditions. Even in the case of tis-

sue cultivation in a gallery the audience are unable to have direct contact with them: for this is a matter of bio hazard. Meaning that contact is consequently mediated by photography or video. We can say that the laboratory production of bio art projects is linked with the same bio ethical issues which exist in the case of biotechnology. Yet the post laboratory existence of these projects in galleries and museums generates new ethical questions.

Project *safe suicide* – my cells as liminal beings

My work with my own B lymphocytes and fibroblasts has made me think that the definition of liminal entities proposed by Squier needs a certain extension. I have brought out two cell lines that have their origin in my body. Those cells do not have a chance to transform themselves into another body, or become part of a new body, although fibroblasts could be used to grow skin tissue. Since their life is somehow controlled by the plan of the experiments, it becomes of a certain importance to determine how to treat this type of cell line. One of the possible approaches to be taken here is treating laboratory devices that keep them alive as specific technological bodies. In that way incubators would maintain the temperature of the human body and the appropriate level of CO₂. In the case of my cell lines, the liminal phase seems to be the final one.

As part of my project I bred my own cells (with some laboratory staff assistance). At first, I bred B lymphocytes, then fibroblasts. The work with those two kinds of cells differed due to their nature: B lymphocytes are suspension cells, while fibroblasts are adherent cells. During the first stage of the project I had the possibility to work with different kinds of cells: B lymphocytes from patients (learning about sterile work), my own B lymphocytes (immortalized and unimmortalized), some hybrid HeLa cells and different kinds of bacteria. However, for the purpose of the paper I shall only focus on the work with B lymphocytes. The relationship with the above-mentioned living non-human agents were an integral part of my research diary. The diary includes my own experiences but also the attitudes of scientists to those liminal beings. An analysis of the diary's content could be helpful in the process of understanding our relationship with liminal beings, therefore, I shall employ it in my further analysis.

Safe suicide – part I (B lymphocytes)

The main inspiration for the project was the story of HeLa cells and Henrietta Lacks described by Rebecca Skloot in the book *The immortal life of Henrietta Lacks* (2011). The story gave rise to important ethical issues. HeLa cells are the most common laboratory cell line, having now many modifications and hybrids. The most important aspect of HeLa cells, which are cancer cells, is

their immortality which means their ability for unlimited division. The line has been taken from the body of Henrietta Lacks, a black woman who died of cervical cancer, without her official permission. After her death, HeLa cells became a kind of product on the biomedical market. Henrietta's family did not know about the existence of HeLa. They had not been involved in any financial benefit from the sale of their relative's cells. For Henrietta's daughter it was hard from an emotional point of view because she saw the HeLa cells as fragments of her own mother. The main question here is: who is the owner of the cells?

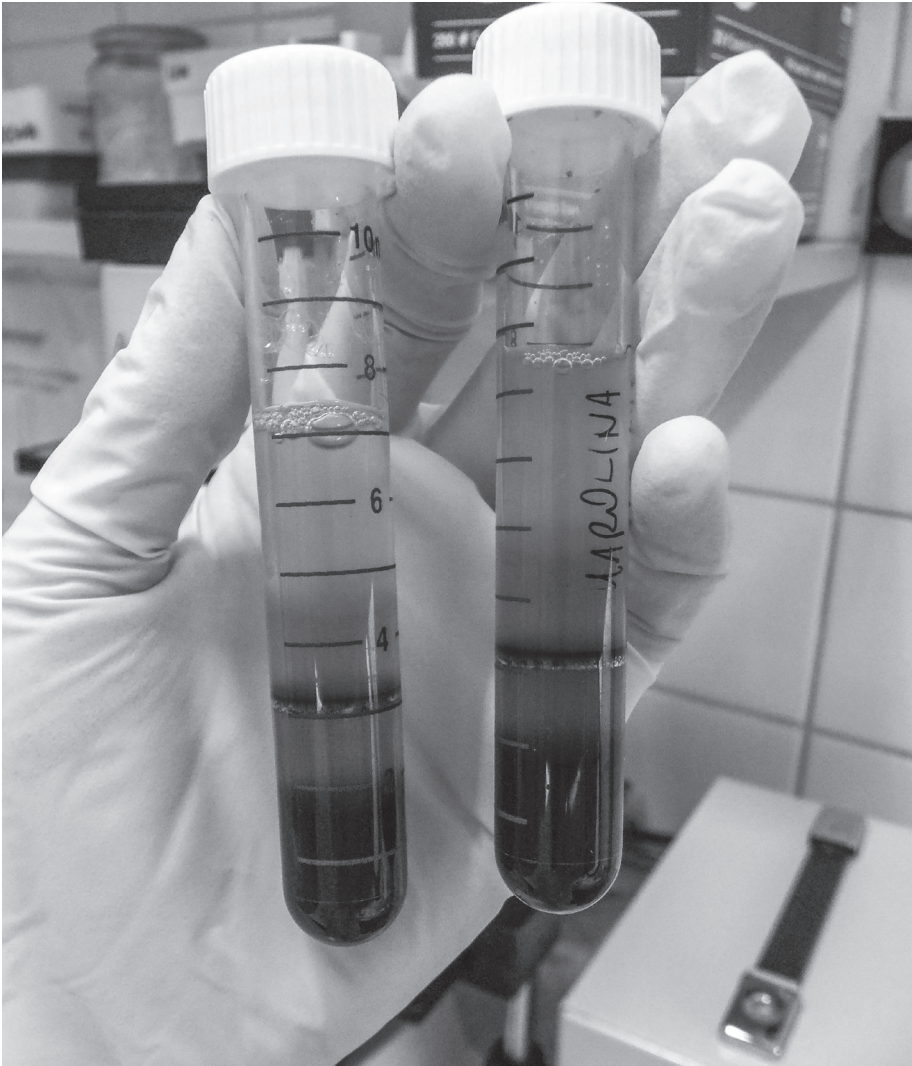


Fig. 1. *B lymphocytes isolation.*

Who should decide about them? What is the status of the cells? The answer to these questions can be found in the documents I mentioned before dealing with bioethical regulations, though on an artistic/non-anthropocentric consideration level matters can be more complicated.

Those questions were the starting point for the first part of the project *safe suicide*. The project's main idea was to cultivate a line of my own B lymphocytes and immortalize them with the use of the Epstein Barr virus to make them similar to HeLa cells, and secondly to "kill" the immortalized cells during various experiments.



Fig. 2. Cells defrosting.

Another debatable aspect of *safe suicide* was the issue of liminal lives (cells) subjectification. Thus, the question arises as to whether the cells separated from

my organism and bred in *in vitro* conditions are still a part of me. Another crucial issue is: am I performing an act of self-destruction when killing my cells?¹

The most frequent question I have heard during the project concerned my own feelings that were evoked while I was killing my own cells. People seemed to see a difference between me working with my own cells and the lines derived from other people. My approach to working with my own cells was quite emotional at the beginning when I was in the process of learning how the laboratory equipment and research worked:

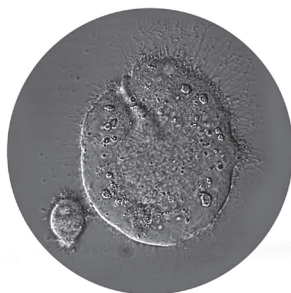
The process of freezing cells is magical. The optimal temperature (regulated in an incubator) is the temperature of the human body. When A. suggested I warm up the tube with the cells in my palms I felt a kind of tenderness which the body gives to its fragment existing beyond it. This task is probably the only opportunity to have direct embodied contact with the cells. All actions in a laminar chamber requires one to avoid contact. They are mediated by pipets (diary: 03.03.2016).

It was a valuable experience for me to work with something derived from my body. I could take care of it and decide about its existence. My approach to my body cells has transferred from personal to scientific and with time I have become much less sensitive, especially when in the process of "killing".

Increasingly often I forget I am working with my own cells. I am getting schemes of scientific thinking: cells are just material to work with. Sometimes someone asks me what I feel about killing my own cells but I do not know. I do not even know what I should feel. It is a kind of perverse situation. I take care of my cells, feeding them and maintaining sterile conditions just in order to destroy them intentionally (diary: 30.05.2016).

Finally, I stopped noticing the difference between working with my own cells and laboratory cell lines. This was also the result of the laboratory work itself which does not require any direct contact with the cells. Sterile work means using pipets and gloves. Another factor contributing to me distancing myself from emotional and personal feelings may be the mediated perception. Using a microscope allowed me to see the shape of the cells and their movements. Without it,

¹ The project was mainly carried out in three laboratories which were: 1. Institute of Genetics and Biotechnology, Faculty of Biology, University of Warsaw, where I worked on mitochondrial diseases (with human cells), 2. Nencki's Institute of Experimental Biology, Laboratory of Cellular Aging where I worked on molecular aging (with human cells), 3. Faculty of Biology, University of Warsaw - laboratory of confocal microscopy. I also collaborated with: 1. Institute of Microbiology, Faculty of Biology, University of Warsaw - microbiological laboratory, 2. Institute of Cytology, Faculty of Biology, University of Warsaw - cytological laboratory.



wspólna hodowla moich limfoblastów (limfocyty B unieśmiertelnione wirusem Epsteina - Barr) i komórek HeLa (Flipln), na pożywce RPMI (przeznaczonej dla komórek nieadherentnych, w tym limfocytów), komórka zdrowa, jedynie obserwacja mikroskopowa poza inkubatorem spowodowała jej śmierć

the common cultivation of my lymphoblasts (lymphocytes B immortalized with the use of Epstein-Barr virus) and HeLa cells (Flipln); cultured in RPMI medium (dedicated for nonadherent cells, included lymphocytes); observation outside the incubator caused death

Fig. 3 Cellular death documentation.

they are just a kind of dust suspended in the liquid of a medium.

Just seeing cells with the use of a microscope we can become conscious of their physical presence. Then they have definite shapes and size. Scientists are becoming sort of routine in their work without being tender with every cell line, which is the material of their work. Although, at the same time they can say "my cells" in the meaning of my research material (diary: 07.03.2016).

In terms of learning from coexistence with liminal beings (taken in my broader definition), the process of immortalization becomes one of the most intriguing parts of the work. It is meaningful that what is not possible for humans, being entities having bodies, is possible for cells. That is the difference between the *in vivo* and *in vitro* condition. In the *safe suicide (part I)* project I used the Epstein-Barr virus to make my B lymphocytes immortal. That virus overcomes the limit of cell divisions. It made me ponder whether we are able to learn from immortalized cells how to be immortal in the way we learn how to be liminal.

The answer seems to be obvious: we are not. Immortal cells in our body create cancer which is one of the biggest risks to our lives. Immortal life is possible only in the *in vitro* condition. However, this immortal state is also limited by human decisions. Cells are cultivated to be used in planned experiments, which often means the death of the cells. We can think that our relationship with those liminal beings is a kind of domination but this is merely an illusion. Sometimes cells behave unpredictably and it is hard to foresee what will happen even if the experiment is well prepared.

For two days now the cells have refused to cooperate. Really strange things are happening. It is always surprising for me when something is surprising for biologists who have worked for many years with the same bio material. The portion of cells which I froze the day before yesterday is not visible under the microscope. It seems I froze just the medium for freezing without the cells. A. is on vacation so I showed the cells to E. She did not want to give me any advice as to what I should do because she is not experienced in working with adherent cells. She suggested to me that if I am not sure what is happening it is safer to just remove/kill the batch portion. I defrosted the next batch but this one also looks strange. It seems that the cells did not stick to the bottom of the petri dish. A. was not able to diagnose the situation from afar. It is a risky situation. I have just five tubes with cells left in the freezer and I cannot waste them (05.01.2017).

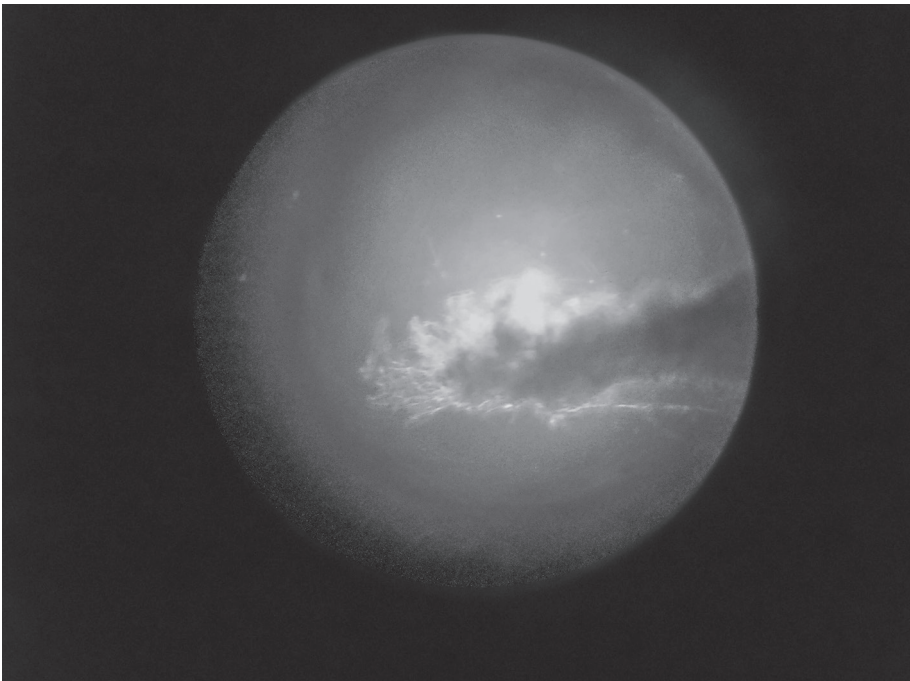


Fig. 4. *Fibroblasts migration from biopatch.*

As this fragment of my research diary suggests, the relationship with liminal beings is dynamic and unpredictable. What is important to stress is the fact that to understand this dynamic we have to *really* work with the cells. Not everybody

is able to get a laboratory. Artists doing bio art try to do it and share their experiences with audiences at exhibitions and workshops. Although this is not actually giving the possibility of real embodied contact, it is the kind of representation which Squier mentioned in her book. The question arises: is it enough to simply teach people how to become liminal?

Bio art exhibitions – a different kind of coexistence

To be more precise about the difference between the direct contact with liminal beings during the production of bio projects and any mediated contact with them during exhibitions and workshops, I shall describe in brief some observations which I had during one of the exhibitions from the *safe suicide* project (during the *Przemiany Festival* in the Copernicus Science Center, 2016). Apart from presenting some pictures of my dying cells, I showed a kind of belt with test tubes containing the remains of my cells. They were colored with a Trypan blue. Trypan blue is useful for counting cells under a microscope but it is toxic for them. One of the visitors told me he had been expecting to see something alive. Since my work was announced as a bio art project. He wanted to try to open one of the tubes to put his finger inside and have direct contact with the

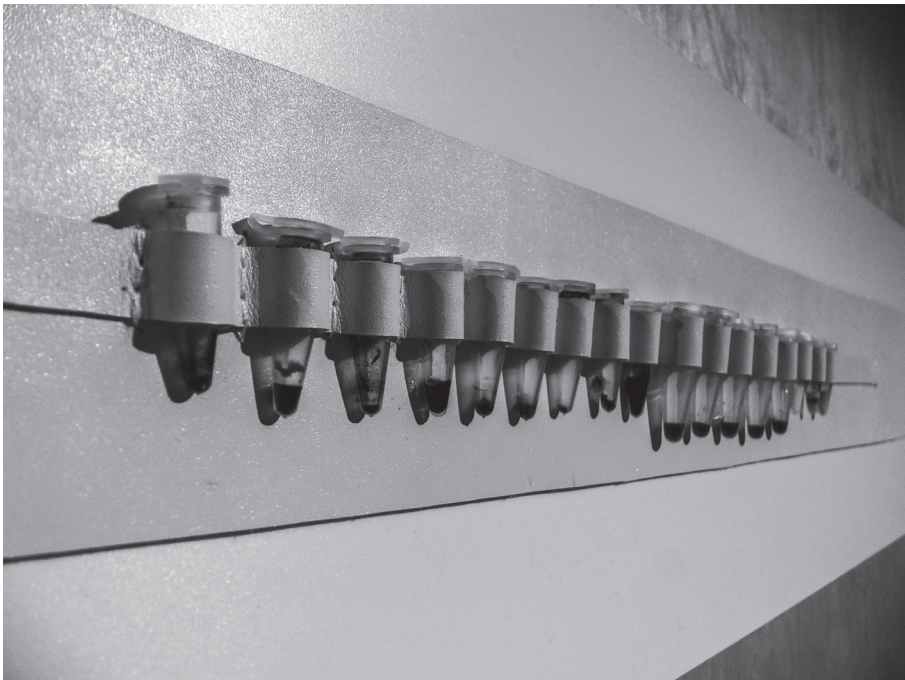


Fig. 5. Exhibition in Copernicus Science Center.

cells. I could not allow him to do so because of the bio hazard but I understood the purpose of this provocation. I decided to mention the incident here to point out that any exhibition of bio art projects can be another way of coexistence with liminal beings, the mediated ones. This is a different contact than the one artists have during their work in a laboratory. I would argue that it is more mediated.

The exhibition did not present living tissues. It was my conscious decision inspired by my previous experiences from different exhibitions, especially the exhibition entitled: *Crude Life* by SymbioticA (Łaźnia Gallery; curator: Ryszard W. Kluszczyński, Gdańsk 2012). SymbioticA is a collective well known for being bio art pioneers and their work with tissue cultivating. There was a special sealed sterile room that created the appropriate conditions for growing cells. This part was not approachable for the audience. The audience could be a bit disappointed at not having any possibility to touch the growing objects. They were also so small that it was hard to see them without a zoom. The question which came to mind at that time was: what is the most important element of this exhibition? Is this growing tissues being separated or maybe these posters showing them in detail? It seems to be a similar problem to the one had later by the viewer of my own exhibition, the problem of a need for physical contact. Analyzing more than one bio project we can find common points in the way translations are used and done. We could repeat the question I put before: is it enough simply to give people the chance to learn how to become liminal? Here we can again return to Squier's suggestions. But this is still not direct contact. However, it does not mean it is not valuable and important. Even giving people the possibility of seeing a representation is an attempt to make them aware of the existence of liminal beings and general biological transformation.

Bio art workshops – being closer to liminal beings

Workshops are typical for bio art activity (and Art & Science in general). They can be associated with exhibitions or be totally independent. In terms of giving people the possibility to interact with liminal beings and living non-human agents in general, workshops seem to be more important than exhibitions. Workshops are based on interactions. Usually artists are not able to lead a workshop without the participation of scientists. The scenario can involve work with the same living beings presented at the exhibition (Art Laboratory Berlin usually organizes a combination of exhibitions and workshops) or with scientific techniques used by the artist (for instance, Mary Crispr) Workshops organized outside the laboratory should be based on a simplified protocol version and simpler wet work tasks, like DNA sequencing or the cultivating of bacteria. Increasingly

more popular is the use of DIY (Do It Yourself) methodology which allows non-scientists to perform experiments derived from biotechnology outside the laboratory. What it is important to stress is the fact that DIY workshops are not necessarily linked with bio art or Art & Science practice in general. There are a lot of places/collectives called bio-acker spaces which perform biotechnological experiments using self-made tools. Many bio artists have moved onto DIY methodology, avoiding expensive and complicated collaboration with professional laboratories. Equally taking into account my own experiences, it is hard to organize a bio art workshop to create any kind of bio art project. The process of preparing projects like that is long (a few months or more) so it is not possible to compress it into a few hours. That is why workshops usually have a more scientific character. It is the sharing of background and possibilities that makes it look more like a scientific workshop. Returning to the issue of translation and mediation I wish to stress that a workshop has quite a different form from an exhibition. Within the framework of a workshop participants can have direct contact with living matter. It is also a kind of translation because of the protocol modification and it being conducted in a different area than a laboratory. The questions arising are actually: is this kind of practice safe and ethical? Is it more artistic/performative or maybe more epistemic in some way? What is actually the difference between a bio art workshop and a bio-hacking one?



Fig. 6. Workshop for HAT Research Center, in collaboration with Jakub Piątkowski, PhD

Bio artists – liminal beings working with liminal beings

So far in this paper I have focused mostly on the process of bio art project creation and the relationship between bio artists and liminal beings. Now I would like to take into consideration bio artists and Art & Science practitioners in general as a kind of liminal being. There is the question as to if a bio artist in having direct or, more precisely, less mediated contact with liminal beings in laboratories has the opportunity to learn about becoming liminal. Becoming liminal seems to be the domain of bio artists. It is a form of transdisciplinary practice between art and science. Artists enter the world of science, yet they treat it as merely a tool/medium of artistic expression. Taking into account my own experiences, I would argue that the visual aspect is often dominated by the aspect of knowledge that can be derived from a given project. This could be the reason why bio art is not present within mainstream art. Bio artists may often hear that their projects are too scientific, but at the same moment it is not scientific enough for science itself. Bio art as Art & Science in general used to be a separate field. Being in-between causes some practical problems with obtaining scholarships or grants. Bio art projects are too scientific for art programs and too artistic for scientific programs. It seems to be necessary to create a new category and also new terminology. Here there is a similar question to the one I asked in writing about the liminality of cell lines: is the liminal phase the last one or should we possibly expect some post-liminal stage?

Anti-structure or structure?

The main feature of liminality is the lack of a defined status. This directed me to think about bio art and Art & Science in general as a liminal practice. In fact, every form of transdisciplinarity meets the criteria. Is it a new form of liminality or just a multiplication and imposition of existing ones? Can we talk about multiliminality? And finally, is the current form of liminality anti-structure or structure already? And here it is difficult to answer. On the one hand, the lack of precise language fitting to "in-between" activities could be a strong indicator of its rather anti-structure, with its searching for new ways. On the other hand, it is hard to imagine those practices in a more structured form. As I proposed before, we can suppose as in the case of typical laboratory cell lines, the second stage of the rite being the last one. Is it really possible we no longer need structures?

Abstract:

This paper is based both on my empirical experience, related to the implementation of artistic projects in biological laboratories, and on theoretical consideration. It focuses on the cultural and biological meaning of liminality. First, I introduce the idea of liminality derived from anthropology, and more precisely from the theory of the trigeminal structure of ritual as formulated by Arnold van Gennep and developed by Victor Turner. Then, to those anthropological theories pertaining to culture I add the voice of Susan Merrill Squier, who draws attention to the fact that technological changes around our corporeality should affect the expansion of liminality and its biological significance. Finally, I refer to her concept of the existence of liminal beings – non-human agents living in the area of the in-between, between any current form of embodiment and a future one. In Squier's opinion in being humans we become liminal while coexistence with liminal beings can help us to pass this important bio cultural ritual. I would like to post the question: what does this coexistence look like? Can bio art create an opportunity for this coexistence?

Keywords: liminality, liminal lives, bio art, biology, nature, culture

References:

- Council for International Organizations of Medical Sciences (CIOMS), *International Ethical Guidelines for Biomedical Research Involving Human Subjects*, Geneva 2002.
- Gennep, Arnold van. (1909), *The Rites of Passage*, Chicago: University of Chicago Press.
- Karafyllis, C. Nicole. (2008), *Ethical and epistemological problems of hybridizing living beings: Biofacts and body shopping*. [in:] Hans Poser and Wenchao Li (Ed.): *The Ethics of Today's Science and Technology. A German-Chinese Approach*, Muenster: LIT Publisher.
- Knorr Cetina, K. (1999), *Epistemic culture. How the sciences make knowledge*, London: Harvard University Press.
- Latour B. (2010). *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, Kraków: Universitas.
- Rabinow, P. (1999), *French DNA: Trouble in Purgatory*, Chicago: University of Chicago Press.
- Squier, M. Susan. (2004). *Liminal Lives: Imagining the Human at the Frontiers of Biomedicine*, Duke University Press.
- Skloot R. (2011), *The Immortal Life of Henrietta Lacks*, Random House Lcc Us.
- The Nuremberg Code* (in:) *Trials of War Criminals before the Nuremberg Military Tribunals*, Washington, D.C., US Government Printing Office 1949, vol.II, pp. 181-182.
- Turner, V. (1977), *The Ritual Process: Structure and Anti-structure*, Ithaca: Cornell University Press.

Turner, V., Bruner. (2011), *Antropologia doświadczenia*, (transl. E. Klekot, A. Szurek), Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

WHO, *Handbook of Good Clinical Research Practice (GCP). Guidance for Implementation*, Geneva 2005.

World Medical Association (WMA), *Declaration of Helsinki, Ethical Principles for Medical Research Involving Human Subjects*, Helsinki 1964-Seoul 2008.

Żylińska, J. (2013), *Bioetyka w epoce nowych mediów*, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.

Ewelina Twardoch-Raś

Jagiellonian University in Cracow

Biometric trails of nonhuman environments. Medical imaging of plants' bodies in bio-artistic projects¹

Introduction

Considering animals, plants or microorganisms as agential, subjective forces is very rare a field of reflection in contemporary humanistic studies. One of the leading philosophers of posthumanism, Cary Wolfe (2010, p. 99), expressed that the aforementioned problematics is a matter of fundamental doubt within the idea of animal studies as a part of posthumanist philosophy. Firstly, the postanthropocentric perspective of critical posthumanism postulates to find those dimensions within a human being that belong to the nonhuman sphere, also in the literal sense: for example, in reference to the biological dimension of coexistence with bacteria inhabiting the organism. Secondly, critical posthumanism explores the complex aspects of the co-existence of people with nonhuman life forms that are organized around the vital, affirmative and creative power of *zoe*, the biological life in itself (Bakke, 2010, p. 200). However, theoreticians and practitioners involved in animal studies clearly aim to create a more autonomous reflection on living nonhuman actors and these attempts should not be ignored.

¹ The article is a result of research project no. 2014/15 / N / HS2 / 03926 (in the years 2015-2020) financed by the National Science Center.

Paul Waldau states that one of the main goals of animal studies is to shift the boundaries of the transdisciplinary field of reflection – from an area of interaction between people to complex relationships between humans and nonhuman animals, as well as between animals themselves (Waldau, 2013, p. 9). Therefore, one of the most important areas of research in the field of animal studies is the sphere of interspecies communication which enables and facilitates mutual understanding and respect. However, as Waldau emphasizes, due to the fact that nonhuman animals are being ignored (and this is visible in every area of life), animal studies should also include many other disciplines and everyday activities, in which further transformations should take place, such as: education, law, trade, policy of medical, cosmetic and pharmaceutical companies, mass media, etc. (Waldau, 2013, pp. 10-12).

Animal studies problematize various types of relations with nonhuman beings that have changed over the centuries, but have still remained strongly dependent on socio-cultural conditions. However, animal studies also focus on empirical research into various species living in specific environments and include them in the scope of problems of modern ecology (S. Esbjorn-Hargens and others, 2009, pp. 1-15). One of the areas of interest in animal studies is research on the world of plants. It concerns questions about the subjectivity and agency of around 310.000 organisms in the context of anthropocentric practices that those organisms are constantly subjected to. What is more, as Matthew Hall observes, we share our everyday surroundings with plants and moreover, among all living creatures on Earth they are the species that we most often encounter. Therefore, philosophy of botany (Hall, 2011, pp. 3-4) should also become a part of studies on animals or ecological thought.

Nowadays, Hall's postulate does not seem to be only wishful thinking – this philosophical trend is emerging more and more clearly and it is supported by research in the field of ecology, anthropology and ethnology, which can be termed as “studies of plants”. At least a few recently published books deserve to be mentioned in this context: “Botanicum” by Willis Kathy, “Secrets of Plants: Nature repeals the secret letter” by Anne-France Dautheville (orig. *Les miscellanées des plantes*), and especially Peter Wohlleben's “Secret Life of Trees” (2016). An interesting perspective in this area is also outlined in scientific books. Their authors examine the intelligence and cognitive abilities of plants, guided by an analysis of their behavioral patterns and anatomic specificity (biochemical processes, specific for plants “sphere of senses”, etc.). For this purpose, Anthony Trewavas redefines the category of intelligence by expanding it into the plant universe (2013). He also examines neurobiology of plants, showing that

the neural systems in plants covers signaling and communication at all levels, from molecules to ecological communities (Trewavas, 2013). Daniel Chamovitz wonders how to define the knowledge possessed by plants (2012), and Eduardo Kohn poses questions about the way in which trees are thinking (and in general: about their cognitive abilities) and proposes to develop a new variant of an ‘anthropology beyond humans’ world (Kohn, 2013). Richard Karban considers plant-related connections between species communication and the biochemical processes occurring in plant organisms (2015). This perspective could also be considered as a part of *multispecies studies*, which focus on the specificity of particular species, but also on interferences between different kinds of living organisms (Th. van Dooren and others, 2016).

A common dimension connecting the philosophy of posthumanism with animal and plant studies is the reflection on the material (in the sense of the vitalistic form of matter, defined for example by Jane Bennett (2010)) as a form of life, a biologically understood corporeality, consisting of affective reactions and physiological processes, common to both human and nonhuman beings. Combining these perspectives, in my article I would like to present the postanthropocentric thinking about the body in a specific context: by analyzing artistic projects in which plant bodies were presented through the prism of the processes and strategies of bioparametrization. The parameterization strategies used in the projects in question are based on medical imaging: x-ray, tomography and MRI examinations. Thus, they belong to a special kind of artistic project that attempts to show the ‘inside’ dimension of a nonhuman body, or in other words – to reach the sphere of the bodily interior, which from a human perspective is usually ignored.

The nonhuman turn in the perspective of biometric interconnections between living beings, media and technology

Studies on animals are one of the foundations of the postanthropocentric paradigm that emerged from the so called nonhuman turn and develops the discussion about issues connected with so called posthumanist ethics. In my opinion this category should be understood in a descriptive way – as a partial shift from the human sphere towards the agency of nonhuman actors. Richard Grusin, who introduced this concept to the humanistic debate, stresses that in this sense both animals, living and unanimated organisms in general, including also affective spheres, organic and geophysical systems, material objects and technologies are understood as ‘nonhuman’ forms of life and agency (Grusin, 2015, p. IX). He also notes that – regarding the current interest in the nonhuman sphere, that can

be traced back to Charles Darwin's 19th-century findings and William James's observations about the materiality of the body – the “return beyond the human sphere” is carried out in many areas of life and remains subjected to a diverse philosophical reflection, such as Brunon Latours' famous actor-network-theory, the affective turn, the speculative realism and the aforementioned animal studies (Grusin, 2015, p. X). As the theoretician states it should be recognized that the ‘departure’ from the human sphere is associated with the criticism of the domination of the constructivist paradigm in philosophy and cultural studies. This is because the creation of the nonhuman through various forms of representation strengthens the concept of a human as a privileged subject. In this sense, the nonhuman turn is also intertwined with the emergence of speculative philosophy and the “turn beyond the signs’ representation” – as I suggest we should understand the original term “non-representational theory” (Thrift, 2008).

As Grusin points out, the basis of the nonhuman turn also lies in the belief that human and nonhuman beings share the embodied, somatic sphere of affects – this assumption is oppositional to a constructivist approach. It is also worth adding, as the author claims by referring to the reflections of Gilles Deleuze and Félix Guattari, that the concept of materiality in the nonhuman turn is associated with the embodied turn. According to the co-author of “Remediation: Understanding New Media” the body is undoubtedly one of the most important dimensions of materially understood reality (Grusin, 2015, p. XIII).

Gilles Deleuze and Felix Guattari in their philosophy of vitalist materialism recognize that affect is “a nonhuman state of becoming” (2000, p. 187). This process is an indicator of the new quality of relationships established not only between different species, but also between entities of the various ontological status, e.g. man-ocean (2000, pp. 187-188). Thus, multidimensional processes are created, as well as connections based on the affective, non-centralized, unstable fluid and dynamic exchange of potentials. Affect is transversal, which means that it transcends traditional categories that define body and matter, that it crosses the division into subject and object in experience as the intensity of feelings and sensations. Embodiment is the key here, because affective experience is a material “channel” that connects the digital information stream with the physical, biological body. Technologies, being an important element of these connections, in turn enable establishing relationships between entities, stimulate direct experience. According to Patricia Ticineto Clough, the development of technology enables “seeing” affect and creating connections between them and the inorganic matter. An affectively conceived body is nowadays extremely often associated with the forms of Deleuzianically understood assemblages, i.e. what is

material and virtual, and this is conducive to negotiating the boundaries of the organic sphere (2007, pp. 2-12.). It is becoming increasingly difficult to point to an area of organic matter that would be “ontologically pure”, and thus not hybridly connected to human products (the case of garbage establishing transversal relationships with nature at landfills) or would not be negotiated due to technological solutions.

In the context of the nonhuman turn, Joanna Zylińska develops her reflections on visual studies, which she describes as “Nonhuman Photography” and “posthumanist philosophy of photography” (Zylińska, 2017, p. 3). In her book she introduces a change in thinking about photography and shows its role as a tool functioning in postanthropocentric optics. As she claims:

Yet I will also argue throughout the book that even those images that are produced by the human, whether artist or amateur, entail a nonhuman, mechanical element. By this I mean that these images involve the execution of technical and cultural algorithms that shape our image-making devices as well as our viewing practices (Zylińska, 2017, p. 2).

Moreover, the author introduces a kind of “ecological model of perception as a more embodied, immersive, and entangled form of image and world formation” (Zylińska, 2017, p. 8), which is also crucial for understanding biometric photos, based on direct, post-somatic interferences between organic bodily matter, technical devices and implemented physical forces. In general, I am following Zylińska’s assumptions, especially when she re-defines photography as “a material record of life” (2017, p. 10) – which should also be understood in terms of a record of biological processes of nonhuman bodies. However, in her deliberations she does not take into account biometric photography, which not only illustrates the life of nonhuman beings in a special way, but arises from complex, biopolitically and institutionally related connections between human and nonhuman actors. Therefore, my reflections are a complement to posthumanist considerations on the so-called postimages (Hoelzl, 2017) of plants interiors.

One of the symptomatic variants of the turn beyond the human sphere in philosophical reflection that is important for my considerations, is also the inclusion of posthumanistic assumptions on living beings other than people in the field of media archeology, which Jussi Parikka proposed in his concept of insect-media. Patterns of physiological behavior of insects have been used many times in the theory of culture and media, also as inspirations and explications of certain theories and anthropocentric concepts (e.g. left-wing politics in terms of Hardt and Negri). Thus, they are a good example of the transpositions ob-

served by Parikka between simple life forms (like insects) and media technologies (Parikka, 2010, p. XIV). In the concept of media-insects Parikka refers directly to the philosophy of matter developed by Deleuze and Guatarri, and indirectly to the findings of Eugene Thacker, Rosi Braidotti and Brian Massumi, oscillating around the concept of affect. He emphasizes the participation of media and technological devices and solutions in material correlation with biologically understood corporeality, and perceives corporeality not as a stable object composed of cells, tissues and organs, but as an organism existing in various embodied relations with the environment and nonhuman forces². In this context, the author refers to the theory of assemblage (derived from the philosophy of matter introduced by Deleuze and Guatarri) which means a conglomerate of affects and relations between any kind of beings that always exist in the form of “becoming” and emerging, and is the basis of posthuman ontology. Interestingly and meaningfully, Deleuze and Guattari derive the concept of assemblage from the concept of *rhizome* – a term, which originates from botany, and in general means a “continuously growing horizontal underground stem” (Ferrando, 2019, p. 179). In Parikka’s opinion these types of affective relations connect human beings, technologies and nonhuman entities through entangled interferences, by crossing the realm of semiotics and turning towards direct carnal experiences (Parikka, 2010, XXV). In this sense an assemblage is not only a collection of already existing elements (for example, technology taking the animal as its mode) but it itself becomes a mode of cutting flows (Parikka, 2010, p. XXVI).

This theory includes reexamination of media categorizations using the optics of the nonhuman turn paradigm and establishes a common area for media theory and animal studies. The concept of assemblages, reformulated in Parikka’s considerations, allows me to consider medical imaging of plants and animals as a special kind of connection between nonhuman creatures, medical devices [based on physical forces (mostly ionizing radiation) that impact organic matter] and the socio-institutional context in which procedures and strategies of bioparametrization are established. Putting together theory of affect, media and technology in the perspective of the nonhuman turn aims to form a conceptual framework for understanding visual art based on bio-data.

Medical imaging of plants in the perspective of reflection on the rights of nonhuman beings

A large part of the projects based on data obtained from the body aims to explore the animal, vegetable and microorganisms’ world. The first artistic

² See also more broadly on the significance of the assemblage concepts of Deleuze and Guatarri: M. Delanda, *Assemblage Theory*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2016, pp. 1-7.

projects which used biometric data were based on X-ray examinations of plants. These were the artistic activities of the photographer Dain Tasker. While creating them, Tasker collaborated with a friend – a physicist. His works were exhibited in 1939 as a part of the Golden Gate Exposition in San Francisco (Reikes, 2003, p. 1150). Tasker extracted singular flowers from previously photographed landscape environments. Probably, he was the first artist who was not interested in the colors of flowers, who did not try to create an artistic ornament that matched the criteria of proper composition, but who tried to explore their anatomical features, and thus to understand the action of their inhuman bodies. “Tasker produced ghostly images devoid of color, any image appearing more like an ink drawing than photograph” (Sierzputowski, 2016). X-ray images of the artist-radiologist showed the invisible structure of flowers, and created a new kind of cognitive act, an epistemological action towards nonhuman beings. Plants have not been transformed, no new species have been created – because of this fact it is difficult to talk about the ontological or ontogenetic dimension of artistic practices that are characteristic for bio-art projects. However, X-ray examinations of plants had been carried out much earlier [published since 1913 (Reikes, 2003, p. 1150)] and are still one of the most important methods for determining plant species and imaging their anatomical structure. However, it is worth adding that attempts to systematize knowledge about plants were carried out much earlier. The first catalog of the Jardin du Roi Paris botanical garden published in 1636, which included over 1800 different plants, can be mentioned here (Dear 2005, pp. 126-127). Yet, as Michael Marder points out, creating the aforementioned catalog should be seen as the process of disciplining plant bodies primarily through strategies resulting from nominalism – naming and ordering specimens and species (Marder, 2013, pp. 4-5). The introduction of medical imaging has opened up an area of interest in the physical and material interiors of plants.

Marder, a theorist specializing in political philosophy and the philosophy of nature, focuses especially on the rights of plants – an issue which, until recently, has not been explored in fields other than ecology (protection of endangered plant species). Marder is the author of the book “Plant-Thinking. A Philosophy of Vegetal Life” (2013) which became groundbreaking for the philosophy of botany. He aimed to show the meaning of a vegan life in the context of philosophical theories and legal arrangements. His goal was “to extend the scope of ethical treatment and to address the diverse modes of being of all living beings, many of which are deemed too insignificant and mundane to even deserve the appellation <<others>>” (Marder, 2013, p. 2).

In the article “Should plants have rights?” Marder builds his argument around the question of whether people are the only ones who have political, social and ethical rights (2013). Referring to the “Universal Declaration of Human Rights” and “Declaration of the Rights of the Child”, he notes that in both documents there is a clear statement about the necessity to protect people who are the weakest and have no chance of self-defense. Despite the fact that they are not people, plants belong to that vulnerable category. Although in the course of evolution, plants have developed a number of mechanisms that allow them to defend themselves from other plants and animals, they still remain almost helpless against human beings. Even if we have, to a certain extent, changed our way of thinking about animals (when they were identified with machines by Descartes), our perception of plants is still based on treating them only as mechanical beings, deprived of any higher functions (Marder, 2013, p. 47).

However, Marder’s conclusions are not based on the often trivial arguments used by ecology, but on the philosophical analysis of the significance of the category of legal subjectivity. Recalling the well-known considerations of Hanna Arendt, the theoretician notices that this category – primarily due to the philosophical concept of subjectivity – is identified with the agency and ability to actively shape the world and plants have such an ability. As Marder claims:

Plants clearly do not grow haphazardly; rather, they display tremendous developmental plasticity, congruent with their inclusion in the category of subjectivity. They act upon the milieu of their growth by controlling the microbial fauna of the roots, summoning through airborne biochemical cues the predators of the herbivore insects that threaten them, or regulating root volumes in response to the identities of their neighbors, recognized as kin or not. A thick, substantive notion of plant rights will be possible only if it grounds the fresh variation on the right to have rights in the uniqueness of vegetal subjectivity (2013, p. 47).

Contrary to appearances, it does not take into account, as a prerequisite, the idea of civic duties. The implication of such assumption is that: “The right to have rights is won by virtue of being rather than acting in a particular way. In other words, it is ontological, not pragmatic” (Marder, 2013, p. 48). The category of subjectivity in legal discourse requires the recognition of immanence of life, postulated by Nietzsche or Spinoza and numerous contemporary philosophers, focusing on the biological dimension of life. Marder proposes to treat plants as:

“subjects with a rather open-ended scheme of growth and development (indeed, a scheme more open-ended than those of humans and animals),

they possess intrinsic worth, pursue a good of their own, and thus merit respect. Plants do not exist exclusively for animal and human consumption; on the contrary, they had already “flourished long before we made our appearance on the evolutionary scene. This is the fundamental reason for entertaining the possibility of plant rights. (Marder, 2013, p. 48).

Marder’s assumption (as well as the ideas of other thinkers who I have already mentioned) proposes the re-evaluation of traditional metaphysical values and humanistic ontologies. Plants are a part of the natural environment, they are ontologically autonomous entities that do not have only utilitarian functions in the human world, but on the contrary – they have intrinsic worth even if it is different from the one that is possessed by human beings or animals. The immanence of life also means that they have “the right to be free of arbitrary violence and total instrumentalization” (Marder, 2013, p. 50), also as vulnerable, living creatures rather than things.

The artists whose projects I have analyzed, considering the status of plants, usually focus on the issues that are included in the philosophical assumptions of Zylinska, Parikka or Marder. They analyze the ontological uniqueness of plants and they attempt to establish epistemological relationships with them – treating plants as autonomous entities, guided by their own metabolic and developmental goals. The projects in question often consider the issue of plant-agency, which manifests itself both in relations with the environment in which plants exist, as well as in the various connections between plants and the human world. Nonetheless, in this case, the technique used to create projects always remains problematic – likewise in bio art projects. Medical imaging is inscribed in a broader medical discourse as disciplining, normalizing, and excluding. Therefore, the method itself can seem as an anthropocentric gesture, regardless of the critical and subversive posthumanist potential of biometric projects.

Plants’ bodies in biometric art projects

There are many projects based on biometric data in which the plant and/or animal body co-creates the artistic project. However, these projects rarely use typical biometric identification methods (such as e. g. face recognition). This is certainly due to the fact that in forensic procedures, but also in veterinary practices, they are not commonly used to explore animals and plants. The procedures which – in this regard – are most often used are DNA identification and medical imaging procedures, among which X-ray and tomography imaging are most commonly used. Both of them are helpful while determining the individual characteristics of a given species or diagnosing pathologies occurring in

animals and plants – therefore, they can be considered in terms of strongly systematizing and normalizing practices. It is worth noting that most of the artists who use biometric methods have a radiological education (some of them work in this profession), they also have access to equipment and conditions necessary to perform X-ray scans. A tomographic examination of a bird or rodent species, or X-ray examination of a flower can perform two functions simultaneously: the first of them is to create a scientific, anatomical documentation of an individual, while the second one is to constitute the basis for artistic activities – this is the case of most of the analyzed projects. Each of these artists combines radiographic techniques with media technologies (both analog and digital), often linking them with strategies characteristic of traditional works of art – turning them into spatial sculptures or creating photographic collages of them. In my research I am especially interested in representations of plants.

Projects that implement biometric procedures raise numerous problems in the field of exploring the relations between living organisms (human and nonhuman) and technologies. First and foremost, it is a reflection on the technology of medical imaging that becomes an epistemological and biopolitical tool, as well as on the status of imaging that goes beyond the scope of traditional photography. Secondly, these are considerations on the affective connection of the bodies of living beings (plant, animal and human), which, in a special way, become visible and complex in the situation of illness, destruction or death of these organisms. In these projects one can also find an interesting representation of hidden performativeness and processuality of plant interiors.

Some of these artists primarily focus on exploring the ‘secret’ plant species that are characteristic solely of the environment in which they live. Chris Torn focuses on the species found only on the islands of Great Britain³, Andre F. Bruwer on specimens of South Africa⁴, Peter Dazeley on species of exotic flowers (and also fish) from different parts of the world⁵, and Steve Miller in his project “Health of the Planet“, illustrates with X rays, CT scans, MRIs, electron microscopes and satellite imagery the flora and fauna of the Amazon, showing the beauty and incredible diversity of the “lungs of the world”⁶. The last of the projects is especially important here, because the nature of the Amazon is con-

³ You can see the Website of the artist: <http://www.thornartstudio.com/xrayart.html>, (accessed: 25.07.2019).

⁴ You can see the Website of the artist: (Skiagraphics): <http://www.skiagraphics.com>, (accessed: 25.07.2019).

⁵ You can see the Website of the artist: <http://www.dazeleyfineart.com>, (accessed: 25.07.2019).

⁶ You can see the Website of the artist: <http://stevemiller.com/drawings/health-of-the-planet/>, (accessed: 25.07.2019).

sidered: on the one hand to be one of the most unexplored areas while on the other hand one of the most damaged by human activities. Miller focuses primarily on Brazilian rainforests, registering various species of trees, shrubs, mosses and lichens with the help of medical imaging, and thus supplementing “plant atlases” with specimens that researchers previously had no access to. Therefore, his epistemological curiosity can be seen as a reproduction of a hegemonic, anthropocentric gesture. Sarah E. McFarland and Ryan Hediger emphasize that this issue is also related to the anthropocentric vision of agency, according to which the goals of human actions are more important than the goals of other beings (McFarland, Hediger, 2009, pp. 5-6). However, the artist is aware of the damages that are caused in these areas due to corporate interests that result from capitalist exploitation. For this reason, he also presents the effects that rainforest fires have on plant and animal organisms, such as: lung and circulatory system damage, transformation within the homeostasis of plant environments, etc. As Mark Bekoff, one of the leading ethologists involved in the development of animal studies, states: a conscious ethical attitude often begins with sincere interest and therefore nonhuman beings require our fascination and understanding for their habits, anatomy, etc., (Bekoff, 2006, pp. 225-230).

Interestingly, the trip with scientists studying the local flora and fauna species around the Amazon was also a source of reflection on the exploitation of the world of plants for Brunon Latour. In his famous essay, Latour emphasizes that during scientific research into the reality of non-people, a fragment of the world is always transformed into a laboratory – an institutional space for parameterization, using two-dimensional inscriptions, that always results in isolation of the studied reality and hegemony over the nonhuman sphere (Latour, 1999, pp. 30-32). Latour’s reflection is developed and expanded by Anna Lowenhaupt Tsing who shows the effects of scalability in relation to nonhuman environments. Scalability means the use of uniform measures and standards that cause a deep reduction of the studied world by eliminating elements from the measurement testing that do not fall within the accepted patterns – including manifestations of biological diversity (Tsing, 2012, pp. 505-506). Medical imaging is an undeniable example of scalability with the help of machines operating with the right amount of radiation and algorithmic data visualization systems⁷. The “plant atlases” created by the artists I mentioned above are somehow automatically burdened with the perspective of biopolitical exploitation – even if they are created mainly for artistic purposes. Therefore, artistic projects of this kind are characterized by constant negotiation between

⁷ In addition to scientific research, one of the clearest manifestations of such practices for plants is the creation of huge plantations, considered in the concept of Plantationocene (Mitman, 2019).

the subversive cognitive act and the disciplinary circulation of knowledge that gives power (in Foucault's understanding).

Biometric works of artists, who are fascinated not only with the "photographed" plants, but also the imaging process, bring analogous critical potential and ethical risk. Albert Koetsier gave the entirety of his realizations the significant title "Beyond the Light", which indicates in his works not only on the emergence of various life forms from the dark, from the invisible realm, but also on the fact that these are not pictures taken by traditional visual techniques, always dependent on light, but by a specific submedium⁸. Particularly interesting in this area of art are the works of Judith McMillan⁹ and Erica Seccombe¹⁰.

McMillan claims that, while using medical imaging tools, she crosses the limits of accessibility set by the traditional form of photography and violates the limited viewing area available for human beings. In all mentioned biometric projects medical imaging is perceived by the artists as a kind of technological prosthesis, human sight enhancement, which is not implanted inside the human body, but makes it possible to observe a reduced image of the (in this case) nonhuman interior. McMillan, using the biomedical apparatus, creates photographs – she places the tissue of the examined flower directly on the X-ray film and radiates it, showing, thanks to this energetic flow of potentials, the internal sphere, strength and fragility of flowers. She creates compositions reminiscent of traditional still life paintings. In the pictures there are sometimes small twigs and leaves of trees and shrubs, bark fragments and buds. On X-ray plates you can see the veins of flakes and leaves, spurs, peduncle, axes and stamens of flowers, sometimes also ovaries. Structures of stems, shapes and root structure have been revealed as well. However, the author proposes a significant recontextualization of paintings: it shows what the painters did not present – the inside of plant bodies. Due to this special creative method, in McMillan's projects you can see a clear reference to the concepts of Zylinska and Parikka. Here, plants are a physical, material component of the imaging procedure. Therefore, those pictures contribute, in the ontological sense, to a kind of "nonhuman photography" and function as an element of organic and technological assemblages. In this respect, plants' agency and autonomy remain questionable, which means that the project raises ethical doubts. However, from the point of view of artistic creation, McMillan's projects are an interesting example of work based on biological matter.

⁸ You can see the Website of the artist: <http://www.beyondlight.com/about/>, access: 26.07.2019.

⁹ You can see the Website of the artist: <https://judithkcmillan.weebly.com/>, access: 26.07.2019

¹⁰ You can see the Website of the artist: <http://www.ericaseccombe.com.au/item.asp?IID=2>, access: 27.07.2019.

Erica Seccombe, an artist from Australia, who emphasized the processuality of the transformation of living organisms, examines, among others, the germination process of seeds (e.g. mung beans). She presents them in the form of photographs obtained in a three-dimensional micro-tomography procedure and combines them on a time-lapse basis into a digital installation in the form of a tomography video. The artist describes works such as “Germinating seeds” or “Grow” as “work in progress”, because the process of germination, growth and gradual dying of plants from a given species does not end with several selected seeds¹¹. Seccombe’s realizations clearly point to the error of anthropocentric thinking about the passivity of plants (or nonhuman beings in general in opposition to active human subjects), their constant movement, the affective process of transformation, material changeability: seed cracking, growth, germination, phototropism (movement towards the sun) or hydrotropism (movement towards water). She reveals the performative activity of the plants, manifested in a continuous affective transformation (Massumi, 2002, pp. 2-5). The artist also exposes and examines the agency of plants, which, in this case, does not concern the human universe, although its shape is constantly influenced by plants. Therefore, Seccombe works – in relation to nonhuman beings – echo the thought of another artist who focuses mainly on human organisms – that is Dr. Maria-Theodora Dimaki, who claims that radiographic images are a snapshot of the body, one of the kinds of non-obvious storytelling practices (Lamont, 2013).

According to Monika Fludernik (1996, p. 15), a narrative can be created only by a human being, a conscious entity with the ability to formulate a story in signs. The narrativity of the projects based on biological parameterization I am referring to, is however, significantly determined by the processual performance of plants, by the natural physiological and metabolic processes that they undergo. Their dynamically changing body is at the heart of the story. It is a performative story whose actor is – according to the approach of Jane Bennett’s vibrating matter (2010) – a nonhuman interior, open to transformations and manipulations due to technology. The material agency of plants means that projects develop hybrid narrative with postanthropocentric orientation. On the one hand, the plants are given a ‘voice’, they are the main protagonist talking about themselves through material transformations of the interior. On the other hand, the concept of the project was created by the author, who carried it out with the help of biometric technologies and by using creative visualization techniques. The registration thus obtained is a special type of storytelling realized in mixed media’s storyworld and through a post-digital narrative, if we define this category as the relationship between the digital, biological, cultural, and social, between virtuality and reality, implemented

¹¹ You can see the Website of the artist: <http://www.ericaseccombe.com.au/item.asp?iID=2>, access: 27.07.2019.

media and augmented space, between sensual experiences and network narrative practices (Alexenberg, 2011, pp. 33-40).

The affective connection of the bodies of living beings are introduced in a different way in the projects of Boo Beaumont and Mark Penhale. For Beaumont, X-ray, MRI and tomographic photographs and films of flowers are therapeutically meaningful. The artist started to create her work after her cancer illness, which for three years kept her in bed and throughout which she had to undergo a series of medical imaging examinations. Her work, signed with numbers and attached to the title-numeral "Metamorph" each time, aims to place herself, her illness and complex transformation processes in the chain of life (in the *zoe* sphere), in relation to plants, beings susceptible to destruction, 'who', at the same time, have an extraordinary strength of survival. The project consists of the photos of flowers (such as chrysanthemums, tulips, zantedeschia), along with an X-ray film, which shows in a performative way the inside of the flowers and is accompanied by Orlando Kimber's ambient soundtrack, but also of the twelve portraits of remarkable women that Beaumont took earlier. The perception of these inter-species connections and synergy has enabled Beaumont to draw energy from the permanence of nature, as well as to perceive the processes of its own physiological transformations in regard to the inter-subjective, affective changes of the animated matter (Com. Clark, 2016). What is especially important, the flowers bear a strong resemblance to female reproductive organs. In this way, the artist additionally confirms the biological, bodily similarity between the body of a woman and that of a plant. However, this is not a similarity that revives a woman's passivity due to her connection with nature, but the artist's work is an attempt to give this relationship a new meaning: an active, causative alliance. In this project, seeing the connections between the human and plant body does not mean the process of becoming-a-plant (in relation to the famous concept of Deleuze and Guattari), but rather becoming-with-the-plant, creating interspecies solidarity (Haraway, 2008). Although, it should be remembered that this is achieved taking a human perspective (that of the artist).

The second artist, Mark Penhale, a veterinarian and photographer living in Australia, created two cycles of X-ray photographs "Broken" and "Shadows", giving them a special, eschatological dimension, which is connected with processes of the biological circulation of matter connecting human and nonhuman beings. However, Penhale does not look for the internal beauty of the objects. On the contrary, by focusing on the dead, mutilated creatures and objects, he shows the cruel side of our co-existence with other life forms, mainly with plants and animals. Radiographic techniques are used in the artist's works to reveal details that are not visible to the naked eye, so we pass them by indif-

ferently¹². The crushed skeletons of mice, broken bones of birds driven over by cars, disrupted leaves of plants, gutted fish, chickens' rapes presented on photos, which for many people are a delicacy, are the results of human-nonhuman coexistence that are difficult to affirm. They point to the exploitation of the sphere of *zoe* associated with excessive production and consumerism. As Rosi Braidotti writes, this attitude towards nonhuman beings perpetuates known patterns of exclusion, exploitation and oppression (Braidotti, 2013, p. 48). However, at the same time, they also form the contemporary face of nature-culture.

The process of tissue disintegration depicted in the X-ray pictures also marks one of the areas of posthuman liminality. Penhale records the moment when already dead bodies of nonhuman beings begin to fuse with the surrounding organic matter in the process of cell death. On the X-ray images, they were immortalized in a state of constant transience between life and death. As Susan Squier writes, liminal forms of life exist in the "in between" state, they inhabit the marginal zone of life – like the remains of animals and plants, covering parks, forests, farms and breeding areas. What is more, as the author points out, these kinds of new liminal lives negotiate the boundaries of our common taxonomies in reference to the sociological, ethical, biological or economic dependencies (Squier, 2004, p. 4). Thus, the circulation of affection becomes entangled in capitalist and biopolitical relativity in which the agency of plants and animals (in the case illustrated by the project, their situation is identical) is independent of their will, while at the same time it constitutes a factor shaping human civilization.

The encounter with plants in all the selected works takes place in a double carnal dimension – direct, when the artist prepares flowers for examination and later on an epistemological one, when their inner, organic universe is discovered. Interestingly, all creators refer to the plants studied as "vegetal subjectivity". As Marder points out, they try to show the experience of the anatomical complexity of plants, which are equally subject to imaging research as the human body. It makes the artists aware of interspecies communication, coexistence in the biological, affective dimension. This is even more noticeable when some series of photographs depict plants in the biological process of transformation – flowering, wilting, budding. Then scans become a tool, a "portal" that allows us to penetrate the area of the unusual kind of transformation to which all forms of life are subject. As Monika Bakke points out:

The limit of what is human and nonhuman is most often determined by

¹² You can see the Website of the artist: <http://www.markpenhale.com/about>, access: 27.07.2019.

the animal, while plants – although we could not live without them – mistakenly appear to be beings with whom we are not really connected. However, technology-supported science now provides us with information about plants that allows us to look at their world from a view that one would think belongs only to the artistic fantasy and philosophical imagination (Bakke, 2010, p. 132).

Projects based on the parameterization of the body combine these spaces, scientifically confirming fantasies and premonitions about plants, showing the communality of biological duration and transformation.

Conclusion

Plants are more and more often the protagonists of contemporary art. However, the interior of a vegetable body is rarely shown in artistic practices, it does not appear as an element of design and it is also absent in land-art projects. Even in transgenic works, what remains of interest is what, due to genetic manipulation, is visible on the outside (an example of Edurado Kac's "Edunia"). Therefore, biometric projects are unique propositions of critical reflection focused on nonhuman beings.

What is more, projects of all bio-data artists support the ongoing reformulation of the dominant media thinking as an area of exclusively human communication techniques and procedures. Here, the original parameterization techniques serve to broaden the epistemological spectrum beyond the anthropocentric area. It is worth emphasizing again that plants are not seen in these projects only as human-influencing organisms, towards which we should have a utilitarian relation, but increasingly – as in Hall's book or Marder's postulates – the subjective, goal-oriented and agential functions which are granted to them. Subjectivity and agency are – similar as for example in the Wohlleben considerations – determined by references to the human universe, to the traits that characterize a human being. As Wohlleben shows, trees care for their offspring, take care of older individuals, communicate with each other. If we do not apply human categories to them, it will be difficult to understand their behavior, the specificity of their functioning (Wohlleben, 2016, pp. 54-58). In this perspective, anthropomorphism does not mean only the application of human measures to the universe of nonhuman beings, but also that the use of certain patterns allows us to see similarities and differences between us and plants, put them in the aspect of evolutionary continuity. However, this does not change the fact that the use of medical imaging procedures and parameterization tools in the projects points to the biopolitical exploitation of nonhuman organisms. Typically, the

use of biometric techniques serves the self-referential critique of operating procedures, but it is difficult not to take into account the fact that plant bodies are objects of medical research here, sometimes only for human cognitive purposes.

Therefore, the potential of posthumanism is not expressed in projects based on biometric data, they do not shape new, border life forms, as happens in the case of bio-art projects. The posthuman dimension of these realizations emerges from the fact that: they operate in the human and nonhuman biological (biological “life itself”) tissue and from the fact that complex, multidimensional relations occurring between various types of agency are one of the foundations of the analyzed projects. What is more, such projects also show the issue of biological connection of nonhuman corporeality with inorganic types of agency – machines and devices that annex physical forces (radiation).

The art projects which I have analyzed combine various interesting directions of reflection on the status of plants. They implement innovative storytelling strategies in reference to available solutions in the field of biomedical engineering. However, it should be emphasized that biometric tools and methods create special, very crucial forms of alliances of nonhuman organisms with technologies, but they also present the inside of their bodies as a collection of biodata, obtained with the help of special sensors and reconstructed with creative visuality models. Therefore, they always trigger questions about algorithmic reductionism, limitations and imprecision of such forms of representation.

Abstract

The aim of the article is to introduce the problem of plants’ representations in the contemporary artistic projects based on medical imaging. The author analyzes the problem in the perspective of posthumanistic philosophy, especially in reference to the theories of animal studies (Wolfe, Bakoff, Waldau). She also introduces the concept of Michael Marder, who builds his argument around the question of whether people are the only ones who have political, social and ethical rights. The second part of the article concerns strategies and method of plants’ bodies parametrization used in the selected artistic project. The author presents a few of them to show how artists investigate the problem of identity, autonomy and agency of non-human beings, with special regard to plants. The projects are analyzed in reference to various theories of connections between human and non-human beings, as well as to biopolitics’ strategies.

Keywords: body, affect, posthumanism, medical imaging, biometrics, plants, non-human actors

References:

- Alexenberg L (2011), *The Future of Art in a Postdigital Age. From Hellenistic to Hebraic Consciousness*, Bristol: Intellect Books.
- Bakke M. (2010), *Biotransfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Beamer B. (1939), *The Significance of the X-Ray in Veterinary Medicine*, "Iowa State University Veterinarian", No. 3.
- Bennett J. (2010), *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham-London: Duke University Press Books.
- Bekoff M. (2006), *Animal Passions and Bestly Virtues. Reflections on Redecorating Nature*. Philadelphia: Temple University Press.
- Braidotti R. (2013), *The Posthuman*, Cambridge: Polity Press.
- Chamovitz D. (2012). *What a Plan Knows: A Field Guide to the Senses*, Scientific American. Farrar. Oxford: Straus and Giroux.
- Clark N. (2016), *X-ray exhibition marks artist's return to health after serious illness*. "Independent", 18.02. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/bo-beaumont-x-ray-exhibition-marks-artists-return-to-health-after-serious-illness-a6882556.html>, (accessed: 27.07.2019).
- Deleuze G., Guattari F. (2000), *Co to jest filozofia?*, (trans. P. Pieniążek), Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Esbjorn-Hargens S., Zimmerman M. E., Bekoff M. (2009), *Integral Ecology: Uniting Multiple Perspectives on the Natural World*, Boston-London: Integral Books.
- Fludernik M. (1996), *Toward a Natural Narratology*, London: Routledge 1996.
- Grusin R. (2015), *The Nonhuman Turn*, Minneapolis-London: University of Minnesota Press.
- Hall M. (2011), *Plants as Persons: A Philosophical Botany*, New York: State University of New York Press.
- Karban R. (2015), *Plant Sensing and Communication*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Lamont T. *Xrapics*, <https://xraypics.wordpress.com/history-of-x-ray-art-and-artists/>, (accessed: 27.07.2019).
- Marder M. (2013), *Should plants have rights?*. "The Philosophers' Magazine 3RD QUARTER", No. 62.
- S. E. McFarland, R. Hediger. (2009), *Animal Agency. An Interdisciplinary Exploration*, Leyden-Boston: BRILL.
- Parikka J. (2010), *Insect Media. An Archeology of Animals and Technology*, Minneapolis-London: University of Minnesota Press.

- Reikes M. C. (2003), *Floral Radiography: Using X rays to Create Fine Art*, "RadioGraphics", Vol. 23, No. 5.
- Schnelle G. B. (1968), *The History of Veterinary Radiology*. "Veterinary Radiology & Ultrasound", No. 1.
- Sierzputowski K. (2016), *X-Ray Photographs From the 1930s Expose the Delicate Details of Roses and Lilies*, "Colossal", 02.02. <https://www.thisiscolossal.com/2016/02/x-ray-flowers/> (accessed: 29.07.2019).
- Squier S. M. (2004), *Liminal Lives. Imaging the Human at the Frontiers of Biomedicine*, Durham-London: Duke University Press.
- Thrift N. (2008), *Non-Representational Theory. Space, Politics, Affect*, London-New York: Routledge.
- Trewavas A. (2013), *Plant Behaviour and Intelligence*, Cambridge: Oxford University Press.
- Waldau P. (2013), *Animal Studies. An Introduction*, Oxford-New York: Oxford University Press.
- Wohlleben P. (2016), *The Hidden Life of Trees. What They Feel, How They Communicate. Discoveries from a Secret World*, Vancouver-Berkeley: Tim Flannery Greystone Books.
- Wolfe C. (2010). *What is Posthumanism?*, London-Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Zylinska J. (2009), *Bioethics in the Age of New Media*, Cambridge, London: The MIT Press.

Alicja Długołęcka

University of Physical Education, Warsaw

The interactive context of discovering the category of corporeality in a phenomenological approach

Where do you set boundaries between the I and it – BODY? Maybe there are no boundaries and maybe there is some kind of wall that went up between the two of you, the wall that you cannot break through. It is important what you think of your body... Maybe these thoughts make you treat your body the way you do.

(„Gratititude”, Długołęcka, Pieńko, 2018, p. 17)

This article is an attempt to apply the phenomenological approach in research in the field of corporal psychology and physiotherapy. The author, taking Husserl's assumption, said that “no theory that one could come up with can deceive us as to this principle of all principles: that every source presenting visibility is the source of the legitimacy of knowing that everything that presents to us in “intuition”(to put it in this way: in its bodily reality) it should simply be taken as what it presents, but also only within the limits in which it presents itself” (Husserl, 1975, p. 87).

Edmund Husserl excluded the possibility of conducting proper research into knowledge derived from such sciences as mathematics and natural sciences. According to him, the beginning of research is a clean, direct way of revealing things in consciousness. The starting point for radical and autonomous knowledge is to see and describe what is directly given. This “seeing” is a kind of self-presentation (Selbstgegebenheit) of the object itself and only

it can be considered as the real source of the certainty we seek (Święcicka, 1993, p. 40). The methodology based on these premises had to fulfil the postulate of “theoretically uninvolved description”. Its implementation requires fulfilment of three conditions: adopting an objective attitude, consisting of paying attention only to the subject being examined, freeing oneself from all knowledge base on scientific and philosophical theories, and getting rid of all elements derived from tradition (Judycki, p. 5). Adopting these assumptions is particularly difficult in the area of the examination of the category of one’s own corporeality.



Fig. 1.

Your own body is what a human never parts with from the beginning of one's existence until death. The act of learning about it becomes something unique because unlike other objects, your own body can be captured only from one perspective (Murawska, 2008). Despite social consciousness these days, where the Cartesian dualism of body and soul repents, Descartes himself had a sense of ambiguity about this separation. He wrote: "I am with the [body] as closely connected and as if mixed with it, so that I create with it a one whole" (Descartes, p. 96).

An illustration of the subjective concepts of the corporeality of the participants of the project are fragments of their statements (the authors publication):

The body is an instrument which is used mostly to practise sports, feeding a baby, moving around, going for a walk, carrying a baby...

The body is my clothing. Because there's something that is inside me, something that is the most important. But the body is also very important and it is unified with what I have inside. I always say that you should take care of your body. Because it's just like with a car. We take care of it, we want it to be clean, nice, and tidy. If it's scratched, we repair it as soon as possible, just after the incident. And we should treat the body in the same way. It is the only one we have for the whole life.

The body? Maybe it'll sound stupid but in a way it is a tool used to satisfy children's needs. I have the impression that it's like that ("Gratitude", Długołęcka, Pieńko, 2018, pp. 18-19).

Integrated concept of corporeality

The ontological perspective of carnality in which the body becomes an integral part of the overall structure of oneself, owes its existence to philosophical and psychological directions only created in the second half of the twentieth century. Until then, in science in the area of Western culture, man was not one psychosomatic unity, but was the sum of the biological body – the subject of medical sciences and mind – the subject of psychology (understood, depending on the concept, as an area of consciousness-unconsciousness, self or ego). The first attempts of confrontation with ontological and epistemological problems of body and corporeality brought existential philosophy in relation to the ideas of: Martin Heidegger, Friedrich Nietzsche, Jean Paul Sartre, Sigmund Freud, Maurice Merleau-Ponty, and then Marc Johnson, George Lakoff, Patricia Churchland. It was Jean Sartre who drew attention to the fact that the concept of the body as an instrument of the subject is wrong, because in the

case of the body and only the body, the roles of the subject and the object are inseparable – “the body is what is being watched and at the same time it is what is watching” (Sartre, 2007, p. 418). At the same time (Fritz Perls in 1969), psychology developed new branches described as Gestalt psychology and Gestalt therapy (Kepner, 1991).

I have always claimed – and I think it’s still true – that the body is my tool, although I like more and more a quotation from Leśmian’s poem: “I’m praying for a piece of immortality of your body” – and the poem is about a touch. So on the one hand, it is a tool but on the other, a piece of myself. It’s difficult to express. When I grow old and start thinking what it will look like in time, I wonder what will be left of it. To what extent it is just matter and to what something more? More and more often it seems to me that it is something more.

The illness certainly changed a lot. My parents didn’t tell me what condition I had. I found out after two months. I was a child and I didn’t understand that I was mutilated (I had had my leg amputated). I thought only about what I wouldn’t be able to do. Later I certainly started to treat it as something that I needed, this body of mine. Sometimes it says it needs me to take more care of it. Sometimes I need it to soothe myself, to cuddle up to myself, to be with myself. And sometimes this carnality and its limitations piss me off.

The most important thing is that my body, regardless of age, regardless of everything that happens to it, is still my body. Which means that it is one of the two most important things of mine – the other is my mind. We show some pieces of our body, use it. In such situations I feel I bare the other part of my being which is usually covered. (“Gratitude”, Długołęcka, Pieńko, 2018, pp. 19-20)

In the medical sciences there was a breakthrough as well – neurologist Antonio Damasio (2000) and neurophysiologists Lorie Humphrey, Peter Rosenfield (in: Mirucka, 2003) created the concepts of the constitutive body forming the basis of “I”. Thanks to this new ontological perspective, the concept of “body image” began to function in the humanities at various levels: starting from the basic sensory phenomenon (body image) to the complex personality structure (body self) and it became possible to analyse the phenomenon of corporeality and “carnal me” (Mirucka, 2003).

Sociology (Marcel Mauss, Pierre Bourdieu, in: Wilkis, 2015) has introduced a new concept of understanding the body as a social tool, used depending on



Fig. 2.

social position and prestige, gender, age, physical fitness and culture. Michel Foucault brought in a perspective in which he referred to the concept of power (Foucault, 2000) and was the first one to include the category of sexuality in discourse about the body particularly exposed to oppressiveness and control (biopolitics and biopower). According to him, the body was an object that could be transformed, changed and disciplined in specific social frameworks, and each element of the body (of a soldier, student, a patient, a woman or a man) corresponds to the pattern imposed by hierarchical power (Dominiak, 2007). Pierre Bourdieu also drew attention to the ways of social construction of physicality to the example of gender roles: male as dominant and active and feminine as submissive and passive. An important thesis that he put forward was that giving different meaning to corporeality results in experiencing it differently (Byczkowska, 2012). Judith Butler's analysis became a continuation of this thesis, which drew attention to the category of corporeality as a part of the construct of female identity. According to her (as cited in de Beauvoir) the body always has cultural meanings and just like the gender category is more of a "historical idea" than "a natural kind" (or "natural kind with historical essence") (Bach, 2012, p. 231).

The body is something that makes it possible to contact other people on a level other than just bodily. It is great that thanks to my body I can meet other people, touch them, feel the touch, for example when I have a massage, when I cuddle up to somebody or just express any emotions...

For me the body is a tool which allows me to be close to somebody.
For me, my body is here and now. If I didn't have it, I wouldn't exist
("Gratitude", Długońska, Pieńko, 2018, p. 19-20).



Fig. 3.

This creates a huge space for further consideration today in which, as Aleksandra Lemma writes: "The body in a different range and in different ways causes trouble for us all, sometimes it becomes the scene where conflict takes place and psychological pain is expressed (...). There is no doubt that the socio-cultural tension influences how we perceive and experience the body" (Lemma, 2014, p. 34).

Maurice Merleau-Ponty was the first to reject the Cartesian duality and he introduced the concept of *Le chair* as an important philosophical category -dimension of human existence (Murawska, 2008). He moved the emphasis of philosophical analyses of corporeality from social reality to experiencing one's own body in specific situations, tasks and contexts. According to Merleau-Ponty, the body has no sense beyond the context of the world, it is "our general way of possessing the world" (Merleau-Ponty, 2001, p. 166). The body in his view ceased to be an object, it became a phenomenon that we experience and

transform and with which we communicate with others (Byczkowska, 2012). The subject for Merleau-Ponty becomes carnal. *Le chair* is a living, subjective corporeality (the subject is *Le corps* medical body). Merleau-Ponty writes about the status of his body: “Regardless of whether it is the body of another or my own, the only way of getting to know the human body is experiencing it, i.e. taking over the drama that penetrates it and uniting with it” (Merleau-Ponty, 2001, p. 256, for Murawska, 2008). The body in a phenomenological way becomes the most mysterious part of our identity and returns to the basic question of philosophy – questions about being of being (Heidegger, 2000, p. 144). It is because of a phenomenological thought about the body that the terms “corporeality” and “embodiment” are introduced by Thomas Csordas (Csordas, 2009). Corporeality becomes the embodiment of ideologies, social practices, states and traits. Anton Marczyński asking basic questions about being of a body and being the body introduces the category of the presence of the embodied, writing “The body never exists alone. Its essence is manifested and is only present thanks to the horizontality, context, all additions and admixtures” (Marczyński, 2016, p. 36). This way of thinking is consistent with the way of thinking about corporeality in psychology, e.g. in the concept of William James. He distinguishes two forms of experiencing Me: cognising Me (the I) and cognisable Me (the Me). As you can see this division is close to considering the bodily self in a subjective and objective manner. The subjective aspect of the carnal self is about experiencing oneself: perception, touching, thinking, feeling, experiencing, receiving sensations from the body, etc. The objective aspect is a collection of specific bodily experiences forming the bodily identity – a sense of durability, continuity and the uniqueness of your own corporeality (Mirucka, 2003). The epistemological area of the analysis of the phenomenon of the body and corporeality transferred from the ground of philosophy to the ground of psychology and broadened the range of interests from the area of “seeing” the body to the area of “feeling” it. The concept of the psychophysical unity of the subject, the subject being its body, the assembly of the cogniser with the object being studied, i.e. itself (Chirpaz, 1998), it enabled the definition of a theoretical construct on the basis of psychology, which is carnal me. According to this, carnal Me is: “the way of experiencing oneself in one’s body with one’s sexuality and a set of specific bodily experiences – conscious and unconscious - that are reflected in the image of one’s body, which every subject possesses” (Mirucka, 2003, p. 223).

The body’s self-identification set new areas of research and led to the integration of the concept of corporeality with medical sciences. Modern neurological research confirms the perspective of the physical (nervous) basis of

consciousness, where the base is our whole body through the formation and development of carnal Me: “The representation of the organism in its own brain is probably the biological precursor of what ultimately becomes this ephemeral sense of Me” (Damasio, 2000, p. 31). Until the physical body is formed, the child is unable to differentiate between self and non-self, i.e. there is no boundary between the child and the mother. The first human consciousness that emerges is the body’s consciousness, which is shaped by the mother’s empathic presence (Mirucka, 2003). The experience of carnal Me in early phases of development is phased in and begins to be represented in the form of a body image and is the beginning of the individual’s autonomy. According to Beata Mirucka, “In conclusion, carnal Me appears as the first subsystem of the self, I, allowing the individual to experience their physical separateness, coherence and identity” (Mirucka, 2003, p. 211). Continuation of this way of thinking about corporeality was provided by analyses of the gender category in the experience of corporeality. Research in the field of gender and queer, allowed to see the significance of the influence of cultural norms, the kind of upbringing and the influence of dominant discourses regarding the appearance of the body and giving meaning to its particular parts for shaping gender identity and different ways of using the body (Byczkowska, 2012). Sexual maturation and sexual relations are socially defined situations in which the corporeality of a woman and a man are intensively experienced and made present.

According to Gestalt therapy and subsequent therapies (e.g. Emotion Focused Therapy EFT, Focusing) the process of the body is the experience of Me. One can assume the hypothesis that people have embodied minds, and their conceptual systems are created by a living body, are shaped by it and thanks to it have meaning (Lakoff, 2003). Each psychological problem has its physical expression (pattern of muscle tension, breathing, small and large motor skills, etc.), and every somatic problem is a partial expression of psychic functions (Kepner, 1991).

The body is everything. I perceive the world with my body. I am my body.
I don't really believe in life after life. It is me.

Generally, in my situation one needs to understand it: this is the only body I have (tears).

Now my body is me. Nothing is more me than what is here. Maybe there is a soul but it is not more me than my body and there is no qualitative difference between my immortal consciousness and my DNA, you see? And blood. (“Gratitude”, Długołęcka, Pieńko, 2018, pp. 20-21)

The bodily self is most intensively registered in the Me system in excep-



Fig. 4.

tional situations, not only in experiencing pain, fatigue, loss of fitness but also pleasure and desire (Chirpaz, 1998, Kepner, 1991). Me also allows oneself to experience itself as an integrated whole -self-acceptance as a bodily being and acceptance of my body. Sometimes due to the negation and rejection of corporeality, there is a permanent separation of the carnal Me from the Me system, taking the form of an inharmonious or broken personality structure (Mirucka, 2003). Aleksandra Lemma sums it up this way: “There is no doubt that socio-cultural tensions affect how we perceive and experience the body. A bit more difficult truth to accept is that regardless of external pressures, it is difficult for us to integrate the body with the subjective self-experience, because it is the most emphatic proof of our ultimate dependence and helplessness: we are unable to either create ourselves or live forever” (Lemma, 2014, p. 34).

The study of corporeality

Dominika Byczkowska (2012) notices that in studying corporeality, particular methods are helpful where corporeality is not only studied from a distance because it cannot be “treated only as a narrative”. The phenomenological approach is characterised by the observation of what appears, happens, without

ontological anchoring. Marzena Adamiak writes that in the case of reference to one's own corporeality, the clarity of the phenomenological description is particularly difficult, "phenomenology was forced to set aside both the utopia of impropriety and the dream of mathematical accuracy. There is still a metaphysical longing for discovering the essence of things and getting to the source of experience" (Adamiak, 2012).

The use of the method known as the "grounding theory" (first used by Barney Glaser and Anselm Strauss, 1967) seemed a reasonable solution in the research work. It is a qualitative research method that assumes, first and foremost, a lack of initial hypotheses and theory development through the systematic collection and analysis of data. The researcher must, therefore, be prepared to discover phenomena previously unpredictable and unplanned, which is referred to as the "interactive context of discovery" (Khan, 2014). The main goal of the grounded theory is to build the theory while conducting research, not to set up a priori hypothesis and to start empirical research after a thorough study of literature on the subject (Charmaz, 2009, p. 12).

The respondents of both qualitative studies came out of various concepts of carnality and "carnal me"-they represented all approaches. In the medical project, people as patients were much more likely to separate themselves from the "carnal me". Interestingly, in an arts-based research project in which female participants had the opportunity to experience corporeality in terms of security and mindfulness, the phenomenological description of carnality that inscribed the body into the structure of "Me" appeared much more often and became an inseparable element of self-awareness.

In the first qualitative studies, three groups of patients were analysed using this method (15 people in each group): patients over 60 years of age, patients with typical complaints of the musculoskeletal system aged 25-60, and patients with a physical disability.

In the first group, interestingly, the category of subordination to the therapist, cancellation of their own emotions emerging during the therapy, and giving meaning to the categories of care and mindfulness of the physiotherapist to the patients were clearly visible. Older patients during their in-depth free interview revealed their limits and expectations, often unconsciously. They focused on ethical categories (in the context of carnality) such as caring and mindfulness.



Fig. 5.

In the group of younger patients with typical musculoskeletal problems, the value of the recovery efficiency during therapy and the integrity of the therapist was the strongest. Patients in this group registered their emotions more than older ones while working on the body with a therapist: anxiety, embarrassment, a sense of security, trust or its violation.

The group of patients with physical disabilities took a completely different perspective. Here, the phenomenon of “freezing feelings” and separation from the body as a result of the instrumental treatment of their corporeality clearly emerged. Often in the narrative there were such categories as: a sense of humiliation, neglect, depersonalisation. The value of autonomy/deciding about their bodily self in the therapy process was paramount in this group.

Femininity in all three groups, as a category coupled with corporeality, revealed phenomena related to violation of intimacy, feelings of shame, humiliation, assessment of appearance and unwanted, sexual contexts of therapeutic relationships.

The final analysis of the collected material revealed the basic psychological category associated with corporeality, touch and intimacy discovered in the therapeutic relationship - it was the deprivation of important needs. This is what generated expectations towards physiotherapists, awareness of certain aspects of carnality (and, consequently, their awareness) and ethical norms, which gave meaning to them.

The second study and, at the same time, the artistic project was a combination of the experimental method with the grounded theory method. It included an intimate photo session and a free interview deepened after the session. All the women who took part in the project had various motives. Some of them treated the session and interviews as a challenge, an attempt to stand up to their relationship to carnality, others as a crowning achievement of some important personal stage of their life, while others as participation in a sisterly undertaking.

They presented carnality in various dimensions: in youth and in maturity (the participants' age ranged from 18 to 75), figures and physiques. Two of them were pregnant, one has given birth recently. The group also included a transsexual woman, a woman who had had a leg amputated, a woman who had had a mastectomy, a woman with muscle atrophy resulting from a spinal cord injury, a woman who had had a stroke, a woman who had had a heart operation and a woman with Asperger syndrome.

The analysis of the report on how women experience one's corporeality clearly showed that the cultural context of the body has the strongest influence on the perception of the abdomen and vagina.

From the process of attentively experiencing corporeality during the session, the following stages have been distinguished:

giving meaning (SENSE),

analysis of body experiences in the course of life (MARKS),



Fig. 6.

body evaluation (primarily negative aspects) (SHAPE) and, ultimately, openness and gratitude (OPENING UP and GRATITUDE) towards one's corporeality (hence the title of the project that emerged as a result of the analysis of statements using the grounded theory method).

The conditions conducive to contact with corporeality were time, mindfulness, lack of assessment and a sense of security.

Conclusions

The interactive context of discovering the category of corporeality in qualitative research makes it possible to discover and identify areas that are genuinely inscribed in it and whose analysis finds a legitimate justification. The outline of the research presented in this article indicates that the factors that influence the deepening of self-reflection regarding corporeality and the integration of the carnal Me with Me are borderline situations revealing our existence in a way that

escapes objectivity, understood as a description of events in the subject's world (Kolasa, 2010). In the interactive context, such experiences as: maternal experience, body injuries, life-threatening diseases, physical exercise, ageing, positive sexual experiences in the period of maturity, nudity in contact with nature, but also severe deprivation of the need for autonomy, maintenance of borders concerning intimacy and mindfulness for corporeality in medical relations were most clearly revealed.

These are areas that remain open to phenomenological exploration in the subject of corporeality, both in research and theoretical dimensions.

Abstract:

The article presents different ways of dealing with the subject of the body and corporeality in the humanities, which can form the epistemological and axiological basis in a reflection on the psycho- and physiotherapeutic relationship with patients, and confronts them with the results of two qualitative studies based on the grounded theory concerning exploration by women of their own body and experiencing their own corporeality, intimacy and touch in medical relations¹. The author shows that phenomenological philosophy, taking into account the concepts of "carnal self" and "presence of the embodied" that human knowledge always has a carnal character, is the most adequate for use in analyses regarding therapeutic interactions related to the body. Analysis of qualitative research on the process of realising your own corporeality in the cognitive-emotional dimension in the relationship with oneself and in the therapeutic relationship fully confirms the legitimacy of applying the grounded theory method in the study of phenomena regarding carnality and such values as gratitude, mindfulness, care, efficiency and autonomy emerge.

Keywords: body, corporeality, carnal self, embodied presence, care, gratitude, mindfulness, ethics of touch, therapeutic relation in physiotherapy

References:

Adamiak, M. (2012), *Feminizm a fenomenologia – w kontekście poszukiwania albo konstruowania kobiecej tożsamości*, Etyka, nr 45, pp. 62-72, <http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Etyka/Etyka-r2012-t45/Etyka-r2012-t45-s62-72/Etyka-r2012-t45-s62-72.pdf>, (accessed: 10.05.2019).

¹ This paper is the result of research project no. 2016/21/B/HS1/01824 entitled 'A Physiotherapist's Ethics. Touch, Corporeality, Intimacy', which was funded by the National Science Centre.

- Bach, T. (2012), *Gender Is a Natural Kind with a Historical Essence*, Ethics, vol. 122, no.2, The University of Chicago Press.
- Byczkowska, D. (2012), *Cieleśność*, [w:] K. T. Konecki, P. Chomczyński, *Słownik socjologii jakościowej*, Warszawa: Difin SA, pp. 45-49.
- Chirpaz, F. (1998), *Ciało*, (trans. J. Migasiński). Warszawa: IFiS PAN.
- Charmaz, K. (2017). *Teoria ugruntowana. Praktyczny przewodnik po analizie jakościowej*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Thomas J. Csordas, T.J. (2009), *The Somatic Modes of Attention*, Cultural Anthropology vol. 8, no. 2.
- Descartes, R. (2001), *Medytacje o pierwszej filozofii. Zarzuty uczonych mężów i zarzuty autora. Rozmowa z Burmanem*, (trans. M. i K. Ajdukiewiczowie, S. Świeżawski, I. Dąmbska), Kęty: Wydawnictwo Antyk.
- Damasio, A. R. (2000), *Tajemnica świadomości. Jak ciało i emocje współtworzą świadomość*, Poznań: Rebis.
- Długołęcka, A., Pieńko, T. (2018), *Wdzięczność*, Warszawa/Lublin: Fundacja She/Akapit.
- Dominiak, Ł. (2007), *Problematyka seksualności w filozofii politycznej Michela Foucaulta*. Dialogi polityczne, nr 8. <https://apcz.umk.pl/czasopisma/index.php/DP/article/viewFile/6513/5887>, (accessed: 20.06.2019).
- Foucault, M. (2000), *Seksualność i władza*, [w:] tenże, *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism* (tłum. D. Leszczyński). Warszawa-Wrocław: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Heidegger, M. (2000), *Co zwie się myśleniem?* (trans. J. Mizera). Warszawa: PWN.
- Husserl, E. (1975), *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii. Księga pierwsza*, (przeł. D. Gierulanka). Warszawa: PWN.
- Judycki, S. *Fenomenologia jako filozofia kategorialna i transcendentálna*. https://www.academia.edu/22259881/Filozofia_i_fenomenologia, (accessed: 20.11.2019).
- Kepner, J. I. (1991), *Ciało w procesie psychoterapii*, Warszawa: Wydawnictwo Pusty Obłok.
- Khan, S. (2014), *Qualitative Research Method: Grounded theory*, International Journal of Business and Management; Vol. 9, No. 11. https://www.researchgate.net/publication/287400872_Qualitative_Research_Method_Grounded_Theory, (accessed: 21.06.2019) Qualitative Research Method: Grounded Theory.
- Kolasa, D. (2010), *Sytuacje możliwe a sytuacje graniczne w filozofii Jaspersa*, Studia z historii filozofii, nr 1. <https://apcz.umk.pl/czasopisma/index.php/szhf/article/view/szhf.2010.009/114>, (accessed: 22.06.2019).
- Lakoff, G. (2003), *How the Body Shapes Thought: Thinking with an All Too Human Brain*. [In:] A. Sanford & P. Johnson-Laird (Eds.), *The Nature and Limits of Human Understanding*, Edinburgh: T & T Lark Publishers, Ltd.
- Lemma, A. (2014), *Pod skórą. Psychoanalityczne studium modyfikacji ciała*, Gdańsk: Imago.

- Marczyński, A. (2016), *Ciało/Mistyka. Wstęp do ontologii cielesności*, Kraków: Wydawnictwo Benedyktynów.
- Merleau-Ponty, M. (2001), *Fenomenologia percepcji*, (trans. M. Kowalska, J. Migasiński). Warszawa: Fundacja „Aletheia”.
- Mirucka, B. (2003), *Poszukiwanie znaczenia cielesności i ja cielesnego*, Przegląd psychologiczny, vol. 46, no. 2.
- Murawska, M. (2008), *Tajemnica żywej cielesności: fenomenologia ciała w ujęciu Maurice’a Merleau-Ponty’ego i Michela Henry’ego*, Sztuka i Filozofia , vol. 33.
- Sartre, J.P. (2007), *Byt i nicość. Zarys ontologii fenomenologicznej*, (trans. J. Kiełbasa, P. Mróz, R. Abramciów, R. Rzyziński, P. Matochleb,). Kraków: Zielona Sowa.
- Święcicka, K. (1993), *Husserl*, Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Wilkis, A. (2015), *Thinking the Body. Durkheim, Mauss, Bourdieu: The Agreements and Disagreements of a Tradition*, https://www.researchgate.net/publication/301801202_Thinking_the_Body_Durkheim_Mauss_and_Bourdieu, (accessed: 18.06.2019).

The Author of all presented photos is Tamara Pieńko. She is a photographer, artist and portraitist. She is the founder of the She foundation. In 2002 she obtained a Master degree in Economy. After a few years break she began postgraduate studies at the Institute of Creative Photography in Cracow. In 2006 she graduated with a Bachelor’s degree for an artist-photographer. She takes portraits of film and theatre celebrities. She’s fascinated by the world of music, and she’s also been creating series of portraits of international artists for years.

She’s the author of photography projects of a social nature. Her work exposes original topics referring to existentialism in its real human element. Over the last years, she’s created original projects such as a unique series of photograms titled “Kolekcjonerzy” (the Collectors). The series presents passionate people whose existence often comes unnoticed to us. Another project titled “Eko rodzina” (Eco family) is about a story of a young married couple living outside the city. A very personal project titled “Wdzięczność” (Gratitude) is a fruitful result of a collaboration with Alicja Długołęcka. It combines subtle images with fragments of conversations with women who participated in the project. It’s an individual study of emotions inscribed in the body.

Tamara’s work and projects appeared in the press and magazines such as Twój Styl, Wysokie Obcasy, Wysokie Obcasy Ekstra, Logo, Pani, Press, Gala, Kikimora. She’s the author of photographs in books published by the Edipresse publishing company. Her activism is also appreciated in commercial spheres. She’s been working with numerous advertising companies for years. She’s the initiator of workshops aimed at spreading photography knowledge. Her work was presented in exhibitions in various places in Poland. For more visit website: <https://fundacjashe.pl/>

Małgorzata Bugaj

University of Edinburgh

“We understand each other, my friend”. The freak show and Victorian medicine in *The Elephant Man*.

Anxieties around the human body are one of the main preoccupations in the cinema of David Lynch. Lynch’s films are littered with grotesque corporealities (such as the monstrous baby in *Eraserhead*, 1977; or Baron Harkonnen in *The Dune*, 1984) and those of disabled or crippled characters (the protagonist in the short *Amputee*; 1973; the one-armed man in *Twin Peaks: Fire Walk with Me*, 1992). The bodies in his films are often presented as fragmented (literally, cut off from the whole, or figuratively, by using close-ups) or distorted in the eye of the camera (a technique used, for example, in *Wild at Heart*, 1990, or *Inland Empire*, 2006). The director frequently highlights human biology, particularly in bodies that are shown to lose control over their physiological functions (vomiting blood in *The Alphabet*, 1968, or urinating in *Blue Velvet*, 1986). This interest in characters defined primarily through their abnormal corporeal forms is readily apparent in Lynch’s second feature *The Elephant Man* (1980) centring on a man severely afflicted with a disfiguring disease¹.

The film, loosely based on Sir Frederick Treves’ memoir *The Elephant Man and Other Reminiscences* (1923), revolves around three characters inspired by real-life personas: John Merrick (the titular ‘Elephant Man’ Joseph Carey Merrick, 1862-1890), Doctor Treves (the aforementioned Sir Frederick Treves, 1853-1923) and Bytes (Tom Norman, 1860-1930). Accordingly, the story shifts between dif-

¹ It is worth noting that the film was released in the wake of a cultural rediscovery of the John Merrick story nearly a century after his death. Halladay and Watt point to a large number of 1970s and 1980s publications on the subject, including Ashley Montagu’s *The Elephant Man: A Study in Human Dignity* (1971), Fred Shannon’s *The Life and Agony of the Elephant Man* (1979), Michael Howell and Peter Ford’s *The True History of the Elephant Man* (1980), Christine Sparks’ *The Elephant Man: A Novel* (1980) and, most notably, a 1979 stage production by Bernard Pomerance (1989, p. 868).

ferent perspectives: that of Merrick (in this role John Hurt), a freak show performer; Treves (played by Anthony Hopkins), a man of science; Bytes (Freddie Jones), an entertainer; and, finally, a number of peripheral observers from both the high and low classes of Victorian society. The film's period setting is notable since as Durbach suggests "the nineteenth century . . . marks a key moment of contestation between popular and professional ideas" (2010, p. 22-3). The Victorian era, as depicted in *The Elephant Man*, was a period when the scientific and the theatrical frequently overlapped. In freak shows, visited by both gawping crowds seeking entertainment and scientists aiming to further their academic knowledge, theatrical drama and the conventions of the medical lecture combined around the exhibited bodies. In these spaces, Adams suggests, education and entertainment often merged in tense, if profitable, collaboration around the display of these abnormal bodies (2001, p. 27).

By juxtaposing such a variety of viewpoints, *The Elephant Man* comments on attempts at imposing control on the body through normalising gaze: the marginalisation of those marked by a difference (here in a freak show) or placing those who undermine social conventions in a controlled and supervised environment (here in hospital). This paper argues that *The Elephant Man* draws parallels between the domain of sensational entertainment (Merrick as a carnival monster) and objective scientific analysis (Merrick as a medical specimen) thus commenting on the perception of the body in those two seemingly incongruous discourses. After discussing the wider background to the nineteenth century display of abnormal bodies and their representation in Lynch's film, I compare two scenes presenting Merrick's body as an object of spectacle: the freak show performance staged by Bytes, and the pathology society lecture delivered by Treves. I suggest that the exhibition of a monstrous body in *The Elephant Man*, both in the context of a sideshow and Victorian medical lecture, are consciously theatrical.

Inside a freak show

The Elephant Man begins by establishing a space central to the film: the freak show. The opening scene, cued by bursting flames, situates us within a carnival environment. It is a crowded and noisy place with music, balloons, fireworks and a variety of performers. We are introduced to one of the main characters: a mysterious man in a hat who is drawn to a large sign reading 'FREAKS' above the entrance to one of the tents in the fair. Framed in medium shot, he stands with his back to the camera facing circles containing moving spirals (a possible hint of the hypnotic power of this place). After a moment, the man suddenly turns round and starts walking through the dense crowd of amused visitors. The sub-

sequent shot offers a close-up of a 'NO ENTRY' notice on the door to the tent. Ignoring the sign, the character enters. The interior space is contrasted with the bustling fairground. The cheerful noise of the exterior is not audible, instead, all we can hear are raised voices and repeated, hysterical laughter reminiscent of the auditory leitmotif in Tod Browning's *Freaks*. Here Lynch revisits the 1932 film described by Adams as "the foundational text through which authors and artists in the twentieth century came to understand the freak show... a point of reference for all subsequent representations of that culture" (2001, p. 63).

After entering the tent, the man in the hat walks through a dark, labyrinthine corridor passing mirrors that distort his body. The distorted reflection serves to signify the shift into the domain of the corporeal difference. One of the first exhibits the character encounters is a jar containing a human foetus displayed against the backdrop of a painting showing Adam and Eve in Paradise. The exhibit is labelled as "the fruit of the original sin". Adam and Eve are portrayed naked, save for leaves covering their genitals, standing next to the Tree of Knowledge. Here, *The Elephant Man* explicitly evokes the biblical iconography. The presence of a snake points to the moment of gaining knowledge of good and evil, as well as acquiring awareness of the physical nature of the body. The canonical biblical scene is subverted by placing the embryo next to a half-eaten apple; sin has already been committed. The image embeds the foetus in the religious discourse, linking the first human transgression directly with sexuality and conception.

In this scene, Lynch presents the inside of the freak show as a dark space laced with guilty secrets. This setting is cloaked in mystery and conjures connotations with taboos and allusions to the breaking of laws established by society (via the presence of the police and a banning notice) and religion (reminders of the first sin committed by humanity). Thus, the light-hearted atmosphere of entertainment at the beginning of the scene gains the weight of guilty curiosity and forbidden pleasures. In a freak show the spectacle of bodily difference satisfies a curiosity for something deemed illegitimate in general discourse. Its main attractions are the lack of restrictions with regards to gazing at the corporealities of others, along with the excitement of breaking cultural taboos pertaining to viewing the body.

The diversity of freak performers investigated in this sequence is also explored once again later in the film, when Merrick returns to the freak show after his stay in the hospital. Ushered in by the lightning and the image of a dwarf winding up a gramophone, the scene begins. A tracking shot presents sideshow performers: a giant on the stage, Siamese twins, a tattooed man showing off his

muscles, a lion-man against the background of a poster explaining his story, an Asian couple in traditional costumes and, finally, the Elephant Man introduced by Bytes in French. Exhibited on a stage and separated by partitions, each of the performers is given their own space. This display – effectively a series of vignettes mirroring the hybrid cast of a variety show – places the spectator in the role of a visitor walking around the space.

Such a presentation illustrates Bogdan's division of freak show exhibits into three main categories (1990, p. 6-10). The first comprises of people of exotic races whose arrival in Europe was the consequence of a curiosity raised by the exploration of the world by Western Europeans; in *The Elephant Man* they are represented by the Asian couple. The second group discussed by Bogdan consists of self-made freaks, usually with self-inflicted body modifications; in the film, this is reflected by a man with tattoos covering nearly all of his body. The third group of carnival monsters constitutes divergent bodies with deformations later classified as medical conditions; Lynch shows us a giant, dwarves, Siamese twins, and the Elephant Man himself.

An abnormal body as a social construct

Adams emphasises that “the centrality of the body remains a constant and determining feature of the freak's identity” (2001, p. 6). A monster, or a “human form mirrored back in distorted embodiments” (Adams, 2001, p. 6), draws the attention of a spectator primarily to his or her own physical nature. Carnival monsters challenge moral and aesthetic standards concerning the body and thus introduce anxieties about (seemingly) established categories of human and non-human. In Durbach's view, “it was precisely this corporeal and social volatility – this refusal to uphold the natural order, that in turn sanctioned the social order – that made the freak so socially and politically disruptive and thus so frightening” (2010, p. 4). Also Grosz points out that:

freaks cross the borders that divide the subject from all ambiguities, interconnections, and reciprocal classifications outside of or beyond the human. They imperil the very definitions we rely on to classify humans, entities, and sexes – our most fundamental categories of self-definition and boundaries dividing self from otherness (1996, p. 57).

For centuries, those who stood out due to bodily differences were to a large extent excluded from the rest of society and upon exposure evoked sufficient interest to be held up as an object to be gazed at. Labelled as monstrous, such divergent bodies featured frequently at carnivals and fairs in the Middle Ages, and since then, have appeared frequently in both medical contexts and popular

culture (Daston and Park, 1998, ch.1). The perception of physical irregularities varied. In the theocentric Middle Ages, freaks assumed the allegorical role of signs of God's wrath and punishment, omens of the imminent end of the world, or "emblems of the traditional sins of sodomy, avarice, pride and worldliness" (Daston and Park, 1998, p. 183). Bodies that deviated from an accepted norm often appeared in the collections of the wealthy (both in cabinets of curiosity and royal courts), where they functioned as objects of curiosity but also of aesthetic appreciation (Daston and Park, 1998, p. 209). The nineteenth century saw the rise of freak shows, which Bogdan defined as:

formally organised exhibition of people with alleged and real physical, mental, or behavioural anomalies for amusement and profit. The 'formally organised' part of the definition is important, for it distinguishes freak shows from early exhibitions of single attractions that were not attached to organisations such as circuses and carnivals (1990, p. 10).

With the birth of cinema, monstrous bodies found their place in film, particularly horror (Durbach, 2010, p. 174), as well as medical documentaries and sensational TV programmes (van Dijck, 2005, ch. 2). It was not until the twentieth century that those marked by bodily difference came under the purview of science, and became "medical cases that fade into hospitals, physicians' texts and specimen shelves" (Garland-Thomson, 2017, p. 79). Within the medical context, divergent bodies were divided into types and cases, and afflicted individuals were reclassified as patients within medical establishments.

Shildrick observes that "monsters operate primarily in the imaginary" (2002, p. 9). Indeed, the perception of carnival freaks that originates from medieval times, points to the confusion of creations of nature with products of fantasy. Such belief-based presumptions concerning the disfigured body are present not only in Lynch's film, but also in Doctor Treves' memoirs. Of his first encounter with Merrick he writes: "from the intensified painting in the street I had imagined the Elephant Man to be of gigantic size. This, however, was a little man below the average height and made to look shorter by the bowing of his back" (1923, p. 4).

Crucially, the Elephant Man's name is a part of the show, ensuring imaginary investment. As such, it echoes those of other popular freaks of that time, such as dog-men or ape-women. Montagu asserts that

for the purpose of attracting attention of those who would be willing to pay their pennies to gape at a man who looked like an elephant, 'the Elephant Man' was as good a description as any. And so John Merrick became 'the

Elephant Man'. The name was a showman's choice, and in no way bears any relation to the disease known as elephantiasis (1972, p. 82).

Apart from the name, the pre-performance imagery suggests a sensational background to the event and builds the anticipation of witnessing a supernatural creature. In his memoirs, Treves describes the poster advertising the show:

Painted on the canvas in primitive colours was a life-size portrait of the Elephant Man. This very crude production depicted a frightful creature that could only have been possible in a nightmare. It was a figure of a man with the characteristics of an elephant. The transfiguration was not far advanced. There was still more of the man than of the beast . . . some palm trees in the background of the picture suggested a jungle and might have led the imaginative to assume that it was in this wild that the perverted object had roamed (1923, p. 2).

In the film, the poster promoting "The Terrible Elephant Man" features a picture of a human being with the head of an elephant presented against a backdrop of exotic plants – this image implies an uncanny union. The miniature portraits of a woman and an elephant on either side of the poster also suggestively mark the Elephant Man as the fruit of an unusual conception. Popular beliefs linked with divergent bodies strengthened by the pre-performance imagery, ensure imaginary investment on the part of the audience.

The bodies of freak show performers are also carefully presented in terms of costume. A fantasy linked to their corporealities assigns allegorical value to the excessive materiality. These bodies are enveloped in a particular set of beliefs that play on the sensational elements appealing primarily to the emotions and imagination of the spectators, and their willingness to co-operate in the creation of an illusion on screen or stage. Additionally, in a freak show, such bodies marked by a difference are encountered from a distance imposed by a stage – an audience is not permitted to interact with them – which ensures the maximal manipulation of imagination and emotions. Here, the spectacle of the corporeal, its terror or marvel, depends on belief-based presumptions.

Unlikely bedfellows

The Elephant Man juxtaposes Bytes, a showman motivated by profit, and Treves, a man of science with social authority and seemingly altruistic interests. In this way, the film emphasises the similarities between Victorian-era medicine and entertainment, particularly with regards to the display of the abnormal body. Treves' first encounter with Merrick takes place at a freak show, the space of the en-

tainainer. Prior to the exhibition of the monstrous body, Bytes leads Treves through a narrow hallway to the room where Merrick is hidden. The geometrical architecture of the corridor – its diagonal lines, stark angles, the exaggerated contrast between light and dark, and the long shadows thrown by the characters – endows the space with an air of mystery and danger. This fragment is a direct reference to early horror cinema, in particular German Expressionism and films such as *The Golem* (dir. P. Wegener, 1920), *The Cabinet of Dr Caligari* (dir. R. Wiene 1920) and *Nosferatu* (dir. F. W. Murnau, 1922). *The Elephant Man* employs these cinematic quotes to build our anticipation of encountering the horrific body.

The private performance in the freak show is orchestrated by Bytes who begins the event by turning on a lamp. In a theatrical pose and with a raised stick, employing exclamations and exaggerated gestures, Bytes introduces Merrick: “life...is full of surprises...consider the fate of this creature’s poor mother”. The pre-performance account delivered by Bytes describes how Merrick’s mother was struck by an elephant during her pregnancy, elaborating on the story presented on the poster². Such preamble echoes Huet’s suggestion that “a remarkably persistent line of thought argued that monstrous progeny resulted from the disorder of the maternal imagination” (1993, p. 1). In popular discourse, the impressions a mother had when pregnant were seen as having a crucial influence on the future physique of her new-born. Crucially, the showman’s narration plays on the audience’s anticipation of a sensational event; Kember notes that “Bytes delivers a well-practised spiel to Treves but, gazing outward to the left and right of the screen, he ominously addresses it to absent ‘ladies and gentlemen’” (2005, p. 25). Such an address includes the cinematic spectator in the act of looking like part of its target audience.

In a freak show, such as that depicted in Lynch’s *The Elephant Man*, the spectators were often presented with a story or imagery that emphasised and exaggerated the physical features of the exhibit (Bogdan, 1990, ch. 4). According to Bogdan, these additions were key to the construction of the stage identity of freaks: “by using imagery and symbols they knew the public would respond to, showmen created for the person being exhibited a public identity, a presentation, a front, that would have the widest appeals” (1990, p. 95). Bytes’ introduction escalates expectations concerning the body to be exhibited and provides a sensational explanation of Merrick’s misshapen figure. The account of the showman purports to give objective facts, but at the same time, it plays on the sensational.

² In the film, the reference to Merrick’s mother is also present in the surreal opening sequence of the film (with slow motion, distorted images and sound) depicting a woman being attacked by the animal.

As Bytes concludes the speech, an assistant opens the curtain to begin the display of the deformed corporeality: the camera reveals a figure covered with a torn piece of clothing. Bytes, the conductor of the performance, orders Merrick to stand up and turn around several times in order to assure better presentation of his deformed body. Meanwhile, the assistant repeats these commands in a loud voice. The growling of the Elephant Man and his half-nakedness emphasise his animality. During this scene, the Elephant Man's body is shown only briefly to the film viewer and is for most part hidden in shadow. Lynch comments: "I showed more, and then re-cut it to show less. I think that the compromise was to show something, because otherwise I felt that people would start looking at it too much like a horror film" (in Rodley, 1997, pp. 101).

In his memoirs, Treves elaborates on the first (private) performance of the Elephant Man he witnesses (interestingly, in the film, part of this description is delivered by the doctor during the medical lecture, which further emphasises the confusion of the entertaining and the medical):

The showman – speaking as if to a dog – called out harshly: 'Stand up!' The thing arose slowly and let the blanket that covered its head and back fall to the ground. There stood revealed the most disgusting specimen of humanity that I have ever seen. In the course of my profession I had come across lamentable deformities of the face due to injury or disease, as well as mutilations and contortions of the body depending upon like causes; but at no time had I met with such a degraded or perverted version of a human being as this lone figure displayed (1923, p. 3).

The film, echoing this description, focuses on the emotional response of Dr Treves rather than the disfigured body of The Elephant Man. The camera fixes on his face, which reveals both fascination and horror: he begins with an expression of sheer curiosity, which changes to terror but, eventually, is taken over by compassion. In the concluding shot, the camera zooms in to present his emotional reaction; for Kember, "a protracted close-up of Treves' frozen and astonished face, a tear rolling from his eye, serves to sentimentalise and prolong the suspense" (2005, pp. 25). Here *The Elephant Man* repeats references to the tradition of horror film; according to Carroll, "our responses are supposed to converge (but not exactly duplicate) those of the characters; like the characters we assess the monster as a horrifying sort of being . . . This mirroring-effect, moreover, is a key feature of horror genre" (1989, p. 18). The reaction of the cinematic audience looking at the Elephant Man is supposed to be in parallel with that of Treves and move from terror to sentimental sympathy.

Under the auspices of the scientific gaze

The Elephant Man begins at a site of entertainment and sensationalism (a carnival freak show), but promptly moves to a sharply contrasting setting. The scene in which the audience is introduced to the scientific environment is cued by an image of flames mirroring the opening sequence in the freak show. In the hospital's operating theatre, we see an unconscious patient, medical devices and a figure who is revealed to be Doctor Treves, the character central to the preceding scene. This subsequent establishment of his occupation marks him as distinct from the amused crowd in the freak show and signifies a shift in the mode of regarding the human body. Treves is still "one of the curious", as he introduces himself to Bytes, but the gaze of curiosity assumes a different meaning in the medical context. Although *The Elephant Man* begins amidst the crowd gathered at the fair seeking the entertaining and sensational, as Chion remarks, "our curiosity will accompany that of Fredrick Treves, the respected, humane surgeon" (2006, p. 51).

While Merrick is an object of guilty amusement in the freak show, he is considered with legitimate scientific interest in the lecture theatre. The gaze directed at human exhibits in a freak show, objectifies the human body and reduces it to a single dimension, the physical one. In this respect, a similar act takes place in the domain of medicine. A medical practitioner is a person with recognised knowledge and experience supported by an institution. Medical doctors are endowed with the authority and social permission to observe and objectify the human body, as well as to discuss the notions linked with its material nature. Such a scientific gaze is reserved for the specialists, rather than for the popular audience.

The Elephant Man draws clear parallels between the freak show performance and the scientific lecture. Treves' speech in the medical setting, as presented in the film, contains strong theatrical elements and recreates some of the freak show dynamics. In this scene, the camera constantly changes its position of observation in order to explore various elements of the staged lecture (the setting, the audience and the presenters), which brings to mind Foucault's discussion of Bentham's panopticon (1979). The attention of those invited to watch the event – the medical professionals in the auditorium – is focused on the speaker (Doctor Treves) and the subject of the talk (Merrick). For the cinematic audience, however, the interest is shifted away from Merrick (the obvious target of observation), to a multi-layered spectacle. What is more, this exploration of different modes of looking makes us aware of our own gaze.

First of all, the cinematic audience watches a lecture with doctors as an audience and a lectern as a stage. Doctor Treves is revealed as the presenter of the talk, essentially repeating the crude performance of the freak show. Similarly to Bytes' spectacle, the lecture begins and ends with the appearance of stage lights that cue the opening and closing of a curtain. Treves uses a short stick to draw the attention of the audience while the assistants point to the discussed parts of Merrick's anatomy and move his body in order to ensure a better view for the audience. The doctor reveals factual information about the patient: "He is English. He is twenty-one years of age. His name is John Merrick". He continues his narration by announcing that the audience is about to watch the "most perverted and degraded version of a human being", a statement that adds a hint of sensational anticipation similar to that provided by the pre-performance story in the freak show.

The second layer is a shadow play performed by the Elephant Man for the cinematic audience. Here Lynch references techniques of the shadow theatre. The film shows the front view of the assistants pulling back the curtain in order to reveal Merrick's body, at which point the camera reverses its position to view him from behind another curtain against the backdrop of the auditorium. As Merrick is fully exposed to the audience of doctors, the cinematic spectator sees only his shadow projected onto the medical screen. The invited professionals are permitted to carefully regard the deformed body, while the idle curiosity of the cinematic spectator is frustrated with just a two-dimensional silhouette; we are not to see what is hidden behind the curtain. The screen acts as a protective device separating the cinematic audience from the views of the obscene body and from access to the scientific gaze. What is more, the presence of a medical curtain acts as a screen for the shadow show and likens this event to a proto-cinematic production.

There is also a third level: a performance seen on the doctors' faces. The emotional expression Treves displays during the private exposition in the freak show is here repeated and multiplied in the faces of onlooking medics. A tracking shot presenting close-ups of the doctors' faces reveals their curiosity and fascination, as well as shock and horror. Simultaneously repulsed and attracted by the exhibit, they are taken over by the pleasure of guilty gazes and double-takes. We are invited to watch as their initial response of disgust, or compassion, changes to one of excitement. This reaction mirrors that of the audience in the freak show watching the sensationalised spectacle of corporeality earlier in the film. Such exploration of the facial vocabulary of the characters refers us to the reading of *The Elephant Man* as "a film of faces" (Chion 2006, 57; Kember, 2005): Merrick's body is interpreted through the gazes of other characters. Additionally,

through repeated close-ups of the faces, the film comments on different acts of looking and makes us aware of our own gaze.

In *The Elephant Man*, the display of disfigured bodies of freaks in the carnival provokes a surface reaction of repulsion, but at the same time relies on a titillating aspect of the act of viewing to provide thrill and amusement. This is also illustrated by the response of the doctors watching Merrick in the lecture theatre who initially seem repulsed and terrified, but are gradually overtaken by curiosity and excitement; disgust and fear turn into pleasure with the visual. Miller makes the following observation about such a response:

It is commonplace that the disgusting can attract as well as repel; the film and entertainment industries, among which we might include news coverage, literally bank on its allure. The disgusting is an insistent feature of the lurid and the sensational, informed as these are by sex, violence, horror, and the violation of norms of modesty and decorum. And even as the disgusting repels, it rarely does so without also capturing our attention. It imposes itself upon us. We find it is hard not to sneak a second look or, less voluntarily, we find our eyes doing 'double takes' at the very things that disgust us (1997, p. X).

This type of looking is key to horror and pornography, genres that *The Elephant Man* make strong reference to. Similar to the mode of viewing intrinsic in witnessing a freak show, these genres bring to mind the idea of peeking at what is behind the doctor's curtain (explicitly referenced in the film). This type of gaze is labelled with a 'NO ENTRY' sign, just like the entrance through which we pass to enter the freak show in *The Elephant Man*.

Essentially, the presentations of a divergent body in *The Elephant Man* underline the role of Bytes and Treves as the authors of the events who direct the attention and imagination of spectators. These are their narrated stories which elevate the performance to the status of a sensational happening. For Durbach,

Treves's 'riveting' and repeated presentations of his medical specimen at meetings of the Pathological Society of London necessarily echoed the sensationalism of the sideshow... But while Treves sharply contrasted his own 'careful' and scientific examination of 'the Elephant Man' within the privacy of the London Hospital with Merrick's public – and, in his opinion obscene – display across the street, he omitted from his memoirs his own role in the exhibition of 'the Elephant Man' (2010, p. 40).

Durbach's statement echoes that of John Bland-Sutton, the real-life assistant surgeon from Middlesex Hospital who had encountered the Elephant Man in a freak show before witnessing Treves's lecture:

my surprise was great... a fortnight later to find this man exhibited by Treves at the Pathological society of London. He not only submitted Merrick for examination by members of the Society, but published a detailed and illustrated account of this unfortunate man in the Transactions for 1885 (qtd. in Howell and Ford, 2001, p. 27).

Bland-Sutton points to the sensational element of Treves' lecture with regards to the choice of the exhibit. Correspondingly, in Lynch's film, after the private show paid for by the doctor, Bytes remarks: "more than money has changed hands. We understand each other, my friend". Correspondingly, in his memoirs Tom Norman, the real-life entertainer who inspired the character of Bytes, calls Treves "also a Showman, but on a rather higher social scale" (qtd. in Durbach, 2010, p. 55).

Caught between the freak show and a lecture theatre

On the one hand, spectacles at freak shows, such as those depicted in *The Elephant Man*, were often styled as medical lectures and appropriated scientific rhetoric in order to add legitimacy to the event (Adams 2001, p. 27-9). According to Durbach, such testimonials "suggest that the discourses of professional medicine were not in fact exclusive and could also be exploited for other ends entirely" (2010, p. 41-2). On the other hand, these sites of leisure did constitute a supply of raw material for the medical investigation of physical anomalies. However, scholars and doctors were not expressly open about their interactions with freak shows. As Adams observes, the men of science "attempted to distance themselves from the entertainment industry as they were pushed into competition for its audiences" (2010, p. 27). Nonetheless, teaching-oriented lectures did frequently recall the entertaining shows.

By comparing and contrasting the display of abnormal corporeality in a freak show and in a Victorian scientific lecture, *The Elephant Man* comments on perceptions of the body particular to these two contexts. The film presents the freak show as a dark place filled with shadows thus reinforcing the notion of the mysterious and the secret; darkness can easily mislead the eye. In this space Merrick is accompanied by a sensational story and becomes an object of imaginary investment. In other words, he is turned into the Elephant Man. By contrast, the lecture theatre is shown as a bright space facilitating careful observation; in this setting the eye seeks the truth. Under the auspices of medicine, Merrick's

body is described with scientific detachment and turned into a biological specimen examined in order to further knowledge about the human body. The type of gaze that is conceived as voyeuristic and tending towards the obscene in the context of a freak show, is justified within the domain of medical research, but restricted to a select few. Both popular entertainment and nineteenth century science objectify Merrick's body by transforming it into an exhibit and focusing solely on its physical nature, while as Kember asserts, "Merrick himself remains silent, unresponsive and all but invisible, his face hidden beneath his cap and hood or behind curtains and a medical screen" (2005, p. 26).

Abstract:

A large part of David Lynch's oeuvre centres around corporeal anxieties and grotesque, divergent bodies drawing attention to their own biological nature. One such example is the 1980 feature *The Elephant Man*, focusing on John Merrick, a freak show performer severely afflicted with a disfiguring disease. The film juxtaposes key characters in the film and moves between their different perspectives: that of Merrick, a freak show performer; Doctor Treves, a man of science; Bytes, an entertainer; and finally, a number of peripheral observers from both the high and low classes of Victorian society. The titular Elephant Man's disfigured body becomes the object of spectacle both in a freak show and in a medical lecture theatre. This paper compares scenes presenting Merrick's body as an exhibit and argues that Lynch draws parallels between the domain of sensational entertainment (Merrick as a carnival monster) and scientific analysis (Merrick as a medical specimen). In this way, the film highlights the similarities between the perception of the body in those two seemingly incongruous discourses. I suggest that the exhibition of a monstrous body in *The Elephant Man*, both in the context of a sideshow and Victorian medical lecture, are consciously theatrical.

Keywords: The Elephant Man; David Lynch; clinical gaze; cinema; medicine; freak show; deformed body; horror; pornography; body genres

References:

- Adams, R. (2001), *Sideshow U.S.A.: Freaks and the American Cultural Imagination*, Chicago: University of Chicago.
- Bogdan, R. (1990), *Freak Show: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*, Chicago: University of Chicago.
- Carroll, N. (1989), *The Philosophy of Horror*, New York: Routledge.

- Chion, M. (2006), *David Lynch*, London: BFI.
- Daston, L. and Park K. (1998), *Wonders and the Order of Nature: 1150-1750*, New York: Zone.
- Dijck, J., van. (2005), *The Transparent Body: A Cultural Analysis of Medical Imaging*, Seattle: University of Washington.
- Durbach, N. (2010), *Spectacle of Deformity: Freak Shows and Modern British Culture*, Berkeley: U of California.
- Foucault, M. (1979), *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, (trans. Alan Sheridan), Harmondsworth: Penguin.
- Foucault, M. (2003), *The Birth of the Clinic*, (trans. A. M. Sheridan Smith), London: Routledge.
- Garland-Thomson, R. (2017), *Extraordinary Bodies. Figuring Physical Disability in American Literature and Culture*, New York: Columbia UP.
- Grosz, E. (1996), *Intolerable Ambiguity: Freaks as/at the Limit*, [in:] R. Garland-Thomson (ed.), *Freakery. Cultural Spectacles of Extraordinary Bodies*, New York and London: New York UP.
- Holladay, W. E. and Watt S. (1989), *Viewing the Elephant Man*. *PMLA*, 104:5.
- Howell, M. and Ford P. (2001), *The True History of the Elephant Man*, London: Allison & Busby.
- Huet, M. H. (1993), *Monstrous Imagination*, Cambridge, MA: Harvard UP.
- Kember, J. (2005), *David Lynch and the Mug Shot. Facework in The Elephant Man and The Straight Story*, [in:] E. Sheen and A. Davidson (eds), *The Cinema of David Lynch*. New York and London: Wallflower Press.
- Miller, W. I. (1997), *The Anatomy of Disgust*, Cambridge, Mass: Harvard UP.
- Montagu, A. (1972), *The Elephant Man. A Study in Human Dignity*, London: Allison and Busby.
- Rodley, C. (1997), *Lynch on Lynch*, London: Faber and Faber.
- Shildrick, M. (2002), *Embodying the Monster: Encounters with the Vulnerable Self*, London: SAGE Publications.
- Treves, F. (1923), *The Elephant Man and Other Reminiscences*, London: Cassell.

Matylda Szewczyk

University of Warsaw

Revelations of science: discussing images of prenatal development by Ernst Haeckel and Lennart Nilsson

“This is like the first look at the back side of the moon” – exclaimed a leading Swedish gynecologist upon first seeing Lennart Nilsson’s photo series representing the development of a human fetus from the moment of fertilization up to birth: “a strangely beautiful and scientifically unique color essay”, reported the editor-in-chief of *Life* magazine, George P. Hunt, in his editorial to the issue of 30 April 1965, memorable precisely for Nilsson’s photographs (Hunt, 1965, p. 3). Almost exactly a century before, in his bestselling book *Natürliche Schöpfungsgeschichte* published for the first time in 1868, its author, Ernst Haeckel, wrote: “The facts of embryology alone would be sufficient to solve the question of man’s position in nature, which is the highest of all problems” (Haeckel, 1876, p. 294). We would acquire knowledge of those facts to a large extent by virtue of “visual” knowledge: by viewing Haeckel’s illustrations of the consecutive stages of human and animal embryogenesis, which the contemporary researcher Nick Hopwood described as the “first public embryo spectacle” (Hopwood, 2015, p. 5).

It may seem far-fetched to bring together images representing prenatal development of man created by a 19th-century biologist and philosopher of nature on the one hand and by a 20th-century photographer on the other. They differ in profession, in the applied media, as well as in the context in which their images appeared. The century of development of science which separates them seems to have been very significant for the practices of scientific imaging. In my article, I do not intend to undermine those differences nor call them into doubt. On the contrary, emphasizing the difference between Haeckel’s and Nilsson’s images,

even just in terms of the media they used, will be of important interpretative value. At the same time, it is impossible to overlook certain fundamental and, from the viewpoint of the history of culture, extremely significant similarities. Both visual series situate the human embryo at the center of the reflection on reality, which reaches far beyond biological or medical knowledge on embryo- and organogenesis. In both cases, the images gain popularity among a mass audience, though at the same time that popularity is directly related to the much underscored knowledge of their scientific origin. Both series are closely related to the modern cult of scientific visibility and they are created by men personifying scientific or technological authority. Finally, both Haeckel's drawings and Nilsson's photographs faced serious accusations about the process of their production as well as about the information which they conveyed, and those accusations constitute a sort of additional background to their past and present reception.

In this article, I will compare the nature and the mode of functioning of Ernst Haeckel's and Lennart Nilsson's images of embryos and fetuses from the perspective of the similarities and differences mentioned above. It should be underscored that both Haeckel and Nilsson created a substantial number of different embryo and fetal images that were subsequently published in books, the press or online (Nilsson is also author of pregnancy photographs and co-author of educational movies). To narrow the broad and differentiated material, I will concentrate on original images in Haeckel's books (especially different editions of *Natürliche Schöpfungsgeschichte*), published within the verbal discourse forged by Haeckel himself, and on early (and most influential) publications of Nilsson's photographs – in *Life* magazine (1965 and 1966, commented on respectively by A. Rosenfeld and E. Graves) and in the book *A Child is Born* with a verbal description by Axel Ingelman-Sundberg and Claes Wirsén (many editions beginning in 1965; for more specific quotations I consult the Polish edition, see Nilsson et al. 1985).

The first part of the text will be dedicated to the concrete actions which make it possible to render the embryo visible through media: in this respect, both Haeckel and Nilsson find themselves on the verge of science and art (understood very traditionally as creating beautiful objects), forming a visually attractive object out of amorphous material, at times imperceptible to the naked eye. In the second part, the mediatic and interpretative frame within which the images of fetuses are produced and function will be of key importance. It is that frame of interpretation which provides the new "living environment" of imagined embryos and fetuses, and although the frame is different in both of the studied cases, the fact of its creation is very much comparable. Finally, the third part of

the article will be dedicated to the identities of the embryos of Haeckel and Nilsson, which became heroes of culture; it will also trigger the notion of the identity of a pregnant woman. Through this analysis of the mechanism of production and the functioning of the images, I will be able to reconstruct the metaphysical ambitions of both narrations and the relationship between them and the cultural frame of their respective times.

Masters of representation or else how to see an embryo

Both Ernst Haeckel, born in 1834 in Potsdam, and Lennart Nilsson, born in 1922 in Strängnäs in Sweden, were true children of their respective times; however they were both also true sons of the sight-centered Western culture and of Renaissance, with its important relationship between art and science (see for example Panofsky, 1991, p. 66). On the other hand, 19th and 20th century interest in real anatomy and physiology of sight and on new technologies of seeing through the mediation of machines (see Crary, 1990) also remained an important background for their work.

In her book on the cultural changes in perception of pregnancy and the fetus, Barbara Duden states that it was Leonardo da Vinci who “introduced the notion that the skin can be rendered transparent”: “In one of his commentaries he notes that he draws to discover with his eyes, because otherwise he cannot see what his handiwork later reveals to him” (1993, p. 44). However, according to Nick Hopwood it was only by the end of the 18th century, when German universities welcomed a more visual and practical approach, allowing their students to draw from nature rather than to learn from lectures (Hopwood, 2015, p. 32). In Haeckel’s biography, contrived by Hopwood, two junctions are distinctly present: the necessity to combine the ideal of the empirical visibility with the existence of a theory or knowledge which only makes it possible to perceive the reality as meaningful (2015, p. 87) and the intertwining of science and art (2015, p. 53). This artistic vocation was obvious for his contemporaries. “Haeckel is a learned naturalist and a painter-esthete” – wrote the Polish translator of Haeckel, Maks Rosenfeld (Haeckel, 1906, pp. 12-13). This complexity renders Haeckel’s view of the world of nature somewhat absolute and supports his metaphysical ambitions.

As rich as Haeckel’s legacy in the area of nature drawings might be, the most famous of those drawings form together a grid representing embryos of various animals and human embryos in different stages of embryogenesis. These famous grids appeared in the early editions of *Natürliche Schöpfungsgechichte* in a less expanded form, featuring turtle, chick, dog and human embryos in two stages of development (Hopwood 2015, p. 83). With time, they became more

and more elaborate, in *Anthropogenie* (many editions from 1874 onwards) and *Natürliche Schöpfungsgechichte* (see Hopwood 2015, pp. 145–170); for example, in the eleventh edition of *Natürliche Schöpfungsgechichte* from 1909, the animals are an echidna, marsupial, red deer, cat and monkey shown in three stages of development (Haeckel, 1909). Such a layout of drawings was supposed to make visible to the readers the extraordinary similarity between embryos of various species in the early stage of their development, and their slow differentiation as they grow, which gradually indicates their identity as a species. While it indeed requires no effort to notice the similarity between the images of a human embryo and an embryo of echidna or dog in the mentioned grids, in relation to the even earlier stages of development (also graphically represented) Haeckel speaks overtly of embryos as identical or indistinguishable. This indistinguishability rendered thus visible aimed to convince the readers, scientists as well as lay-people, that man is an inseparable part of the realm of nature; and also, that in a female womb the same process takes place as that in the history of the origin of species. A single embryo in its development exhibits certain characteristics that are proper to adult stages of its ancestors. This hypothesis, already present in scientific circles, was summarized in Haeckel's phrase: "ontogeny repeats phylogeny", or, in other words, the process of development of a single creature follows the stages of development of the entire species.

In Haeckel's times, embryologists obtained the study material from natural and induced miscarriages, thanks to cooperation with doctors and midwives (see Hopwood, 2012). The smallest specimens were of no more than four millimeters in length – Hopwood describes the fascinating method of dissecting embryos created by Wilhelm His, an embryologist contemporary to Haeckel and at the same time his rival and ardent critic: It was "a long sequence of intellectual and physical transformations that turned nondescript material into a set of vivid images" – states Hopwood (2012, p. 15). As for Haeckel, he drew "the specimens in the Jena collections and synthesized his views of pictures in the literature to represent types" (Hopwood, 2015, p. 73). Upon publication of his drawings, the naturalist worked in close co-operation with lithographers, providing them with detailed guidelines to each illustration, to achieve a particularly appealing visual form.

It was the conjunction of empirical visibility and audacious research, together with the evolutionist theoretical frame that rendered the professor from Jena genuinely famous. I shall comment on this fame later on within this text, as well as on the indeed astounding popularity of the photographic images of Lennart Nilsson. The issue of *Life* magazine, featuring the images of the Swedish pioneer

of macrophotography, sold eight million copies and the book *A Child Is Born* (first published in Sweden in October 1965 with the title *Ett barn blir till*, later on translated and published throughout the world in tens of millions of copies), which benefited from the success of the magazine, became the best-selling photo album ever in history¹.

Lennart Nilsson was employed by the Swedish publishing house Bonnier and worked in Sabbatsberg hospital belonging to the Stockholm polyclinic Karolinska Institutet (see Jülich, 2015). Just like embryologists in the times of Ernst Haeckel, he was also imaging embryos and fetuses coming from miscarriages and abortions: in the famous photographic essay in *Life* magazine only one photograph was executed indeed within a woman's body by use of endoscopic techniques; no such photograph was included in the first edition of *A Child Is Born*. And in this case it was also necessary to perform a radical visual transformation of the original material. Bo Tolander, a co-producer of Nilsson's album delegated from Bonnier publishing house, said that the embryos on which Nilsson worked "were not really beautiful; there was «a little bit of gray, a little bit of blood»" (Jülich, 2015, p. 509). In order to achieve the intended aesthetic effect, the photographer cooperated with a famous retoucher to modify colors or to remove "reflections from flashes and other light sources" (p. 509). Nilsson arranged the bodily positions of embryos and fetuses and added the famous nebular stylistic which made them seem as if they were floating in cosmic space.

George P. Hunt, *Life's* editor-in-chief, wrote in the editorial to the issue that Nilsson's work was "not only photographically exciting but scientifically valid" (1965, p. 3). "Being able to view the fetus inside the uterus, and being able to note its circulatory details, is rather sensational from our point of view" – another doctor, also cited by Hunt without credit, was reported to have said (1965, p. 3). Nilsson himself was presented by the editor, on the one hand, as a versatile photographer, in constant cooperation with, for instance, Ingmar Bergman; while on the other, in relation to the presented series perhaps above all – as a tenacious and talented researcher of natural science. "His two books on ants and on *Life in the Sea* are classic examples of patience, photographic skill and a dogged determination to record living cells and animals in their natural surroundings" – wrote Hunt.

Historically, the most famous visualizations of prenatal development – the one authored by Ernst Haeckel and the one photographed by Lennart Nilsson – are connected by an atmosphere of scandal related both to the very use of media

¹ Or so claims Wikipedia, following an article in *The Times* magazine, see [https://en.wikipedia.org/wiki/A_Child_Is_Born_\(book\)](https://en.wikipedia.org/wiki/A_Child_Is_Born_(book)), (accessed October 30, 2019). For more information on the popularity of Nilsson's photographs, see among others Stormer, 2008, p. 647.

(drawing and photography, respectively) and to the relationship of the image and the word constituting its interpretation. In both cases, the manipulation was clear and manifest, while at the same time – paradoxically – bashfully concealed.

Haeckel's presentation of the theory of recapitulation was based precisely on visual evidence: on establishing and analyzing the appearance of embryos of various animal species and of man. Haeckel emphasized their extraordinary resemblance, yet the methods he used to picture them raised doubts. The purpose of his drawings was to create a representation that would stay in harmony with the verbal discourse of his theory; in Hopwood's reconstruction of Haeckel's practice, he "silently downplayed or even removed esoteric structures that distracted from his point" and simultaneously "worked hard for vivid effect" (2015, p. 76). But the most glaring example of doubtful (if not simply fraudulent) procedure was the use in the first edition of *Natürliche Schöpfungsgeschichte* of the same woodblock to illustrate the very early stages of development of a dog, chicken and turtle (see Hopwood, 2015, p. 80-81). In a peculiar gesture of both confirmation and negation, Haeckel at the same time admitted to having applied the procedure and rebutted the charges of manipulation – for the embryos were indeed, in his opinion, identical (see Richards, 2009, p. 153). Although he did not repeat this procedure in subsequent editions of the book, the dispute whether his general drawing practices meant an intentional breach of the accepted scientific practices of the day was never quite resolved (see Richards, 2009), which also seems to indicate how the naïve and idealistic view of "scientific" representation was never functional within the actual practices of science.

The "scandal" connected with Lennart Nilsson's photographs has a different turn, for their scientific aura, though underscored, remains purely declaratory: it is hard to say what "scientific" questions Nilsson's photographs could offer an answer for. Descriptions of the photographer's work and of the motivations behind it indicate, on the one hand, a desire to show the processes of embryo- and ontogenesis in a better – more colorful, more spectacular and technologically advanced – way. The scientific precision of the process as a whole was less important, since, as Solveig Jülich reconstructs it, Claes Wirsén, who provided descriptions of the development of the photographs, had to define by himself the age of the embryos – Nilsson did not conduct a diary of his works (Jülich, 2015, p. 508). On the other hand, those descriptions suggest the photographer's guiding need to illuminate the mass public in the domain of embryology. In order to do it, Nilsson had to – once again in the history of science and visual culture – define a fetus and create its identity. And this procedure has an unequivocal ideological leaning.

In an article commemorating Nilsson, published recently in *The Guardian*, the late photographer (Lennart Nilsson died in 2017) is remembered as working in Sweden and in isolation from the moral and ideological debates of his time and thus unaware that his images were broadly used in anti-abortion movements throughout Europe and the USA. This fact left him “deeply shocked” only years later (Jansen, 2019). But, quite in contrast to that opinion, Solveig Jülich quotes Nilsson’s interview for the Swedish press (from before the publication of *A Child is Born*), where the photographer openly admits that “he was hoping his images of embryos would «prevent many unnecessary abortions»” (Jülich, 2015, p. 506). To achieve that effect, he presented dead embryos and fetuses so as to make them seem alive and visually attractive and in the book *A Child is Born* the fact that the fetuses and embryos were removed from the womb was not mentioned. This agenda seemed to be clear for the first readers of Nilsson’s book. Lars Engström, Wirsén and Ingelman-Sundberg’s colleague from Karolinska Institutet, called the book “anti-abortion propaganda, lightly disguised” (Jülich, 2015, p. 519). Engström criticized the way the embryos were portrayed, as well as the fact that the origins of Nilsson’s models were concealed, and even the sole fact of visualization of the embryos for the benefit of the future mothers, whose original “relation to the expected children had an emotional and physical basis – not a visual one” (p. 519). These charges anticipate the body of later feminist critique of Nilsson’s photographs (see e.g. Duden, 1993, Franklin et al. 2000).

The slightly old-fashioned model of artist-scientist, who uncovers the truth of nature before the very eyes of an astonished public, also fits neatly in discourses around Nilsson’s photographs. This cult of visibility, so crucial a part of our heritage, seems to be of a special significance for the question of cultural understanding of pregnancy and fetal life (see Petchesky, 1987), because it was responsible for turning a scientifically and technologically constructed embryo into an important figure of public discourse. Both Haeckel and Nilsson created – in their respective times and using different mediatic means – the new embryo identities. In what follows, I shall examine both these means and the identities.

The Medium/The Frame

When I write “medium” and “frame”, I am thinking of a couple of different issues. The first one is the media specificity of the images themselves: Haeckel’s drawings and Nilsson’s photographs. The second one is the metaphorically understood frame, constituted for Nilsson’s and Haeckel’s images by their media environment; including, obviously, the verbal discourse in which they are inscribed. The final issue is the half-metaphorical, half-concrete space

within which those images situate their heroes, the embryos and fetuses. Nathan Stormer, who analyzed images by Lennart Nilsson and Alexander Tsiaras (the author of photographs and visualizations published in 2002 in the album *From Conception to Birth*, modelled on Nilsson's photo series, with a verbal description by Barry Werth²), writes about a "prenatal space" which they create and which "functions as a visual in-between, a heterotopic commonplace for discourses on life's order" (Stormer, 2008, p. 650). Although Stormer does not mention Ernst Haeckel in his article, he does refer to the earlier tradition of a fetus's visualization and treats Nilsson as a proponent of (albeit very roughly understood) theory of recapitulation³, which places the human embryo at the very center of discussion on the natural and metaphysical order of reality.

The direct environment within which Haeckel's drawings function would today be described as a popular science environment. Printed in tens of editions of Haeckel's books, reprinted and caricatured in daily newspapers, they reached perhaps not as much a mass audience (for it is hard to speak of a mass audience at that time), as educated, aspiring circles. Maks Rosenfeld wrote about Haeckel in 1906 that he belongs "to those rare German scientists who are proudly perceived as heroes by the whole of Germany, and who have managed to gain the highest popularity throughout the world" (Haeckel, 1906, p. 9). The subtitle to *Natürliche Schöpfungsgeschichte* presents the book as "gemeinverständliche wissenschaftliche Vorträge", which should be translated as "commonly understandable scientific lectures." Those lectures, as their author emphasized time and again (see Haeckel, 1876), were supposed to dissipate the ignorance of the sensible readers who were but lacking in knowledge. It was in such publications that Haeckel explained to laymen the meaning of his drawings, in which he would compare the external appearance of human embryos and of various animal embryos, as well as trace the initial stages of their development. As was written by one of the witnesses of the age, "*Natürliche Schöpfungsgeschichte* is read in thousands of copies by the widest circles. Every educated man who progresses with the spirit of his century is today expected to know what a four-week dog embryo looks like" (Hopwood, 2015, p. 129).

² Stormer decides to consider in his paper the whole body of works by Nilsson and Tsiaras and also to treat the photographers as the sole (or at least the most important) authors of their work, not mentioning the authors of the verbal discourse. These decisions renders his reflection at times less precise: for example when he writes about the absence of abnormalities within Nilsson's narration (p. 667) he forgets the 1990 edition of *A Child Is Born* with the verbal commentary by Lars Hamberger, where these issues (such as fetal abnormalities, abortion or infertility) are also addressed, albeit very gently (see Nilsson et. al., 1995).

³ Especially in the book editions the literal understanding of Haeckelian theory is turned down by the verbal commentary of Axel Ingelman-Sundberg and Lars Hamberger, see Nilsson et al., 1985, p. 50-51, 1990, p. 74; but the visual similarities between embryos of humans and other vertebrates are commented on. They are also very important within the movies featuring Nilsson's photographs, however, within this article I shall not discuss them.

As for *Life* magazine, in which Nilsson's photographs first appeared, in the mid-1960s it would offer his readers colorful photos of political councils, wars, sport events, catastrophes and natural curiosities. Richly illustrated texts are placed side by side with a huge number of visually attractive advertisements. Such an environment seems to be an embodiment of Susan Sontag's reflection included in *On Photography* (Sontag, 1977): in line with that reflection, we could treat the female womb, in which the process of embryo- and organogenesis is enacted, as yet another place which the reporters managed to reach with their cameras in their endeavor to catalog the entire visible world. However, if Nilsson's photo essay (announced in the editorial as the main attraction of the issue), along with the accompanying description by *Life*'s science editor, Albert Rosenfeld, can be read as a journalistic photo report, it is only one possible interpretation. The photo series also constitutes a snap from the world of science presented to the laymen ("By studying pictures like these, embryologists get a deeper and more detailed understanding of life before birth", Rosenfeld, 1965), and also aesthetic pleasure, announced both by the title ("an unprecedented photographic feat") and the language of the description, according to which the photographs are "strikingly complete in their clinical detail, but at the same time strangely beautiful" (Rosenfeld, 1965). Indeed, the reader is encouraged, as I see it, to navigate between these two orders: while satisfying their curiosity, they experience at the same time an aesthetic emotion, perhaps with a feeling of ennoblement by being granted access to the narrow circle of embryology specialists. It is even clearer in the book, where Axel Ingelman-Sundberg underlines the need to dissipate widespread and erroneous opinions about prenatal life (Nilsson et al., 1985, p. 5). By the same token the readers of Haeckel, who deplored the fact that the "most important biological facts" are not known to "so-called «educated circles»" (Haeckel, 1876, p. 294), may have experienced the same feeling of being included in the circles of the scientific community.

However, to situate Haeckel's and Nilsson's images within the narrations they were immersed in, one needs to invoke their respective media specificity. I have already mentioned Susan Sontag, for, indeed, Nilsson's photographs belong to the cultural period very well encompassed by her analysis. The same might be said about Roland Barthes' classical text *Photographic Message*⁴. According to Barthes, the difference between the contemporary (to Lennart Nilsson, for Barthes' text comes from 1961) relationship of image and text and their earlier, historical relationship, is the role reversal; text is no more primary, but secondary

⁴ The usefulness of Barthes' reflection for the analysis of cultural functioning of fetal photographs (including those by Nilsson) was already proven by Rosalind Pollack Petchesky (see Petchesky 1987) and Sarah S. Lochlann Jain (see Lochlann Jain 1998).

to an image, which it parasitizes, taking advantage of its denotation (see Barthes, 1982, p. 204). “Formerly, the image illustrated the text (made it clearer); today, the text loads the image, burdening it with a culture, a moral, an imagination [...]”; and concurrently, for the photographic message “the text is only a kind of secondary vibration, almost without consequence” (p. 205). This is why, as the readers of *Life* and *A Child Is Born* feel it, Nilsson’s images speak for themselves, conveying the truth about prenatal life, while everything else is merely a commentary. Haeckel, indeed, also made use of visual evidence, yet his understanding of visibility was still at least as close to actual seeing, as to the metaphorical mind’s eye; which would make the illustrations in his books, however important and audacious, secondary to the verbal narration.

In Haeckel’s times, embryology, which up till then had enjoyed little prestige, had grown into a science of such importance that, as Nick Hopwood wrote, during lectures in that field students either confirmed or doubted their religious beliefs (see Hopwood, 2015, p. 40). The actual, physical space where the embryogenesis takes place – the uterus – acquires important symbolical connotations. “As a static, mechanical universe gave way to a huge, organismic cosmos, adult anatomy seemed dead and artificial. The origin and development of embryos – embryogenesis – became the model for a nature pregnant with series on series of forms” – wrote Hopwood (2015, p. 12). This transformation was of course directly connected with the publication in 1859 of *On the Origin of Species*. Haeckel, as one of the main propagators of Darwinism⁵, was at the same time the author of its metaphysical interpretation, according to which a personal Creator is to be substituted by deified Nature.

Haeckelian monism is meant to be the missing-link between religion and knowledge, it is to content the reason, to satisfy the heart, it is to be a true, ethical and aesthetical principle. Goodness, truth, beauty – this is the monistic trinity. All three can be attributed to God-Nature. Thus, Haeckel’s religion is the religion of Bruno, Spinoza and Goethe, stated Maks Rosenfeld (Haeckel, 1906, p. 12).

This particular romantic and enlightened paradigm leads the German natural scientist to describe embryogenesis as “wonderful” and “astonishing” (Haeckel, 1876, p. 308-309), precisely because of the fact that within the scope of a few months it repeats that which evolution required millions of years to accomplish.

The assertion of wonderfulness of individual ontogenesis in its early, embryonic stage, emerges in full strength on the pages of *Natürliche Schöpfungsgeschichte*. It is

⁵ See M. Rosenfeld in: Haeckel 1906, p. 10.

also brought up by Nathan Stormer, who speaking about Nilsson and about Tsiaras' book, points to the category of "wonder" that may be deduced from the romantic reading of the sublime (p. 653). According to Stormer, the aesthetic impact of the images of Nilsson and Tsiaras is characterized by its specific variant – a "prenatal sublimity" – since that which is small and fragile collides there with that which is infinitely great. In Nilsson's photographs this colliding is rendered visible by, on the one hand, their cosmic staffage. Floating in the cosmic blackness, the delicate, radiant silhouettes of fetuses are encompassed with nebular structures described by Stormer as a "star field" (p. 654). In the same manner – as stars – Claes Wirsén describes a "mother's blood cells and crystals of salt in the amniotic fluid" in the album *A Child Is Born*, comparing also the fetus to an astronaut (Nilsson et al., 1985, p. 87). This association, similarly to the comparison of viewing fetuses and embryos as looking at "the back side of the moon", is deeply ingrained in the sensitivity of the public of those days, who only six years beforehand had had a chance to see the first true photographs of that area, thanks to the Soviet space probe Luna 3. That Lennart Nilsson's fetal images should be viewed precisely in the context of the images of cosmic explorations has already been discussed by, among others, Barbara Duden and Sarah Franklin⁶.

On the other hand, the "prenatal sublime" is made possible by means of inscribing the individual present moment of the embryonal body in the infinity of time. Stormer underscores evolutionist references in the works of Nilsson and Tsiaras:

the whole of life is hinted at by a black vortex, a galaxy, a human embryo not unlike a fish embryo, and... Infinity and eternity lie just beyond a perfect blastocyst floating down to the surface of the uterus. The cobbled-together singularity of the unborn stands at the cusp of unimaginable multiplicity: life from its first moment, in every being ever on this planet and throughout all the cosmos (Stormer 2008, p. 663).

According to the definition, the pleasure accompanying the experience of the sublime has a "negative" nature: it results from contact with something that arouses anxiety, threatening – be it only in our imagination – with the destruction of individual identity, its disintegration within the infinite and surpassing human comprehension reality (see Kant, 2004). It is possible, as Stormer recapitulates it, to overcome this feeling "by the superiority of reason. What is overwhelming in its own right is contained, thus elevating the self" (Stormer 2008, p. 657). But Stormer refers further to the romantic understanding of the sublime,

⁶ See Duden, 1993, Franklin et. al. 2000.

associated with Coleridge, who endows it with a dimension of “the wonderful” (Stormer, 2008, p. 661). This dimension, as I have indicated above, is strongly present in Nilsson’s and Ernst Haeckel’s narrations. Aside from signaling the sublime, the wonderful might also function as a way to find in Nature a God-like Reason; and thus to protect the individual from moral and physical panic related to the view opening up ahead – of the immensity of ages past and ages to come and the infinite cosmic space, filled with an unceasing fight for survival and the randomness of natural selection⁷. As Stormer puts it, “Looking in wonder on the unborn establishes gendered boundaries and causeways between the human and the greater than human; it locates and helps produce a memory of the order of life, cosmic and microscopic, that is accessible only through the womb” (Stormer 2008, p. 668).

At this point, though, it is worthwhile noting that these modes of thinking are not associated exclusively with prenatal representations. The year 1966 saw the tremendous success of Richard Fleischer’s movie *Fantastic Voyage*, in which scientists miniaturized by means of futuristic technology navigate in a nuclear submarine inside a human organism. Researchers tend to see the movie as an element of settling political and military scores in the Cold War, however, for the audiences of the day, fascinated with new visual techniques (such as endoscopy), it was attractive primarily as a spectacular view from within the body (see Stachowicz, 2018). Kim Sawchuk analyzes the movie precisely by applying the category of sublimity, recognizing that quality in the fantasies of journeys through corporeal landscapes, denoted as biotourism (see Sawchuk, 2000). As Marcin Stachowicz puts it, in turn, there are in *Fantastic Voyage* two conflicting modes of representing the corporeality: as something uncontrollable, arousing awe; and as something supervised, subject to control (see Stachowicz, 2018). Supervision and control are indispensable, but in their exertion the narration of wonder must be, at least rhetorically, taken into account, for it gives them a metaphysical legitimation.

A side effect of such treatment of the inside of the human body is, however, a kind of depersonalization or even – dehumanization. This is what happens to the hero of the *Fantastic Voyage* lying on the operating table. His body loses human scale and becomes a cosmic-underwater environment, in which the quasi-metaphysical drama takes place in the passage “from darkness to light – to the brain understood not only as the command center, but also as the «Creator’s dwelling place», a corporeal Mecca” (Stachowicz, 2018, p. 46). On the one hand

⁷ The cultural shock, experienced by the public confronted with endless, cosmic space in the 17th century and with the enormity of geological time in the 19th century, is addressed by F. Haber (1972).

wonderful, on the other incapacitated and supervised, seemingly omnipresent and yet vanishing – such is the body in Richard Fleischer’s movie as well as in Lennart Nilsson’s photographs. But this is, of course, not the body of the embryo, but its “natural frame” – the organism of a pregnant woman. I will analyze its identity – and the identity of the embryo/fetus – in the following part of my reflections.

The Identity

The fact that visualizing an embryo extracted from its physiological context – the female body – (or omitting this context, as in the endoscopic photographs or, later on, by means of tomographic techniques) will make it into an independent cultural hero, while the context (the mother) will become unnoticeable in its human aspect, together with the social, political and cultural consequences of this practice, have been dealt with so often that it is virtually impossible to recall all the pertaining publications⁸. In this respect, Barbara Duden points to the long history of scientific visualization of the fetus (see Duden, 1999, p. 23); Nick Hopwood does the same, also situating the beginning of this history already in the innovative drawings of von Söemmering, who, in his fetal images “at most hints at the umbilical cord” (2015, p. 15). However, if it is self-evident that the space of an anatomical drawing remains conventional, a photograph, especially when its denotation (see Barthes, 1982, p. 196–199, Petchesky 1987, p. 269) is accompanied by a scientific aura, has in the public reception the quality of a literal message. What such a photograph does not show, *truly* does not exist. What it metaphorically connotes, becomes real.

Thus, it has become a custom to say that Nilsson’s photographs extract pregnancy from a woman’s body, making it vanish or else – where it can return as a metaphor – turning it into a mythologized body, the cosmic nature: “feminized body of nature” (Stormer 2008, p. 661). In neither of these options is the woman a social subject with its own rights, but also with plans and obligations of a very common, human scale. In the second case, inscribing the pregnancy within the sphere of the sacred rather than the profane, means that a woman who above motherhood (not the motherhood in its real aspect, but in the mystic and cosmic dimensions) gives priority to other projects in her life, betrays her cosmic role.

But Nilsson’s photographs, just like Haeckel’s drawings, function within multiple contexts and against various points of reference. If the series printed

⁸ Works by Rosalind Pollack Petchesky and Barbara Duden remain canonical texts on the subject (see Petchesky, 1987, Duden, 1993).

in *Life* magazine did not in fact contain any photographs of women, the album *A Child Is Born* was different in character. The narration of prenatal development is accompanied by the parallel story of a young couple, Margareta and Willy Falk, who agreed to perform in front of Nilsson's camera as they were awaiting their child and at delivery, which was also presented in the photographs. While the photographs of embryos and fetuses demonstrate the cosmic mystery (and many of them in color), the black and white series of Falks' photographs shows everyday life – though it is worth mentioning that it was also criticized for its overly idealized presentation of the details of pregnancy (see Jülich 2015, p. 520).

In 1966, Margaret Falk's pregnancy series was published in *Life* magazine and the accompanying text by Eleanor Graves tried to combine both perspectives – the cosmic, and the everyday.

Whatever feelings pregnancy may arouse – writes Graves – delight, indifference, resignation or horror – the very idea of creating a new human being is awesome. Pregnancy is surely the most creative thing you will ever do – even if you have done it inadvertently. And the process itself is miraculous – so hard to believe that at an already appointed hour you will divide like some ancient cell, and suddenly it won't be you any longer, but you and some other being, to whom you will be tied, by nerves and tissues and chemistry, all your life. This being is already within you, shouting in a sometimes deafening voice, look out, stand back, here comes a whole new person. And you are the lifeline, its substance, its nourishment (Graves, 1966, p. 48).

This text, with a clear reference to evolutionist narration, apart from uniting the miraculous with the accidental of everyday life – which, by the way, is not so unusual with regard to pregnancy even within overtly feminist discourses⁹ – performs yet another significant discursive operation: presenting a woman who has just learned she is pregnant as the environment of a fetus's life, it defines its identity as “a whole new person”, and hers – as a mother. In Haeckel's drawings and in his narration the woman was absent. With Nilsson and his

⁹ It would be worthwhile quoting here Simone de Beauvoir, since her seminal chapter *Mother* in *Second Sex* features a description of motherhood that seems to be in many ways related (as we will also see further in my article) to my reconstruction of Nilsson's narration. “[A woman] experiences it [her pregnancy] both as enrichment and a mutilation; the fetus is part of her body, and it is a parasite exploiting her; she possesses it and she is possessed by it; it encapsulates the whole future and, in carrying it, she feels as vast as the world; but this very richness annihilates her, she has the impression of not being anything else” (see de Beauvoir, p. 612). This closeness to women's experience deeply rooted in the history of culture seems to explain at least part of Nilsson's popularity with female readers.

commentators, the woman returns; but this re-embodiment has its price. The Bonnier publishing house addresses its album to “a large target group of future mothers” (Jülich 2015, p. 509). The woman, who is now entering the stage, is only (and as much as) a mother, with all the social consequences of the fact.

While the pregnant woman, if she is present at all, may assume in the verbal-visual prenatal narrations I analyze the role of a mother, a life-sustaining environment or a hybrid of both those identities, the identity of the fetus – their main hero – is subject to even more complex transformations. It won't be a surprise to acknowledge that the album *A Child Is Born* while introducing a woman and giving her social identification as a mother, simultaneously introduces a fetus as her child – especially by the practice of juxtaposing fetal images with photographs of newborns and babies. This, along with the critique by the above-quoted Lars Engström, who stated that “enlarged emphasis [...] on the human elements of the very small fetus” will force women “to believe that an embryo not quite one millimeter in size was a «child»” (Jülich, p. 519) would place the identity of Nilsson's embryo in clear opposition to the one of Haeckel's. In one of the most frequently quoted passages from *Natürliche Schöpfungsgeschichte*, the latter points to the social consequences of his ideas:

What are these nobles to think of the noble blood which flows in their privileged veins, when they learn that all human embryos, those of nobles as well as commoners, during the first two months of development, are scarcely distinguishable from the tailed embryos of dogs and other mammals? (Haeckel, 1876, p. 295).

While Nilsson's embryo was constituted as a human being, Haeckel's embryo is an animal: the social resonance of the visual resemblance of human and animal embryogenesis indicated by Haeckel (and many of his contemporaries) was very powerful. Barbara Duden notes: “My great-aunt once told me that in the fourth month of her pregnancy she was sure she was carrying a little fish in her womb” (Duden, 1993, p. 48).

But, while indicating the quasi-evolutionary process taking place during embryogenesis, Haeckel was well aware that even if, morphologically, dog and human embryos are identical, this does not mean the same identity: although the oocytes of a human and of other mammals look the same, they are chemically different (Haeckel, 1876, pp. 296-297). Even if, at certain stage of development, a human embryo has, according to Haeckel, certain characteristics of a fish, it is still just one part of a dynamic process: only a human embryo is potentially a human being, and only a human being (and particularly an Englishman or

a German¹⁰) is the crowning of the work of evolution to this day. For Haeckel, the resemblance of human and animal embryos served less to denigrate the first ones and more to underscore the miraculous features of God-like Nature.

This heritage was certainly strongly present in Nilsson's times. His fetus is simultaneously a child, in need of protection, an astronaut (tiny in face of the endless cosmic space, but nevertheless fearless in its exploration¹¹) and finally a part of a wonderful process of evolution – Nathan Stormer calls this unstable identity “the persistent sloppiness of reference” (Stormer 2008, p. 664). However, in my opinion this “sloppiness” is of great significance, given the fact, that Nilsson's photographs (just as Haeckel's grids) show a process, not a single event. At the same time Stormer underscores the observer's identification with the fetus. Precisely this identification makes it possible, as it seems, to experience the prenatal sublime. “The specific function of a sublime vision of prenatal space is to stage the self's emergence from the dark side of eternal and infinite life to the bright side of a finite human life” – wrote the researcher (Stormer, 2008, p. 666). The identity of the fetus becomes thus Adamic; it is the identity of the first man. At the same time each of us may recognize in it our own mythical origin.

Both in the images of Ernst Haeckel and Lennart Nilsson there seems to be a complicated interplay between what can and what cannot be seen (and thus has to be explained in the verbal description); and neither of the narrations is unambiguous. Let us note again the narration in the original publication of Nilsson's photographs in *Life* magazine. Here, the total absence of a pregnant woman (treated in *A Child is Born* as a mother to be – or even already a mother), and a popular science frame, seems to be opening the way for a less sentimental treatment of the topic in the verbal discourse. Although in the introduction the author of this commentary, science writer Albert Rosenfeld, included typical expressions of admiration over the beauty of Nilsson's fetuses, the language of his further descriptions uncovers what, according to other commentators, the images of the Swedish photographer were supposed to conceal (see also Newman, 1996, pp. 10-17). Not only does Rosenfeld speak openly about the origin of the photographs, which show embryos that were “surgically removed” from the womb, but upon reading his article, one is made aware that anyone who thinks

¹⁰ See, for example, Haeckel, 1876, p. 281. The emergence of the problem of racist consequences of Haeckel's theories is quite expected within social Darwinism of the time.

¹¹ This particular identity was probably most underscored upon the publications in *Life* and *A Child is Born*. The relation between a fetal and cosmic space also appeared before Nilsson (see Jülich, p. 502), and after him it was omnipresent: we may trace it in such seemingly distant areas as the introduction to Gene Youngblood's famous book *Expanded Cinema* (Youngblood, 1970) by the visionary architect and philosopher Buckminster Fuller.

about what they are actually looking at will notice the fact that the organisms presented in the photographs are already dead: Rosenfeld draws the reader's attention to the placenta or amniotic sac removed "for better visibility", to the cut umbilical cord or the torn tissue of the preparation (Rosenfeld, 1965, pp. 54-72A, no indicated page numbers).

This unmasking (or rather simply factual) straightforwardness of language does not create a new identity of the fetus – it rather uncovers the mechanism of creation of such an identity. And yet, in his text, Rosenfeld does construct some sort of fetal identity. "The baby is a parasite" – he says (Rosenfeld, 1965). It is only thanks to the functioning of the placenta that the woman "tolerates this entire foreign body in her system for nine whole months" (Rosenfeld, 1965). *Life's* science editor does not describe "a whole new person", but a parasite, whose predatory inclinations are emphasized by the description of the "aggressive" trophoblast cells, against which only a uterus can defend itself: "A trophoblast implanted anywhere else in the body will eat away whatever tissue it comes in contact with" (Rosenfeld, 1965, see also Stabile, 1998, p. 179).

This new, parasite identification is not detached from Nilsson's images, which present above all the early stages of pregnancy. Interpreted by the critics as overly humanized, they simultaneously seem to be visually mediating between the human and the inhuman. Apart from the theory of recapitulation, such identification also brings to mind the particular closeness of the categories of the sublime and the abject (see Kowalczyk, 2014). The already mentioned passage from the "dark side" to "the bright side of a finite human life" (Stormer, 2008, p. 666) will always make one confront the possibility of redirecting the course the opposite way. So as much as Nilsson's fetus may turn out to be a child or a universal model of humanity, it may also be a visualization of a monster. A recurring image of reference in the context of Nilsson's photographs is the fetus from *2001: A Space Odyssey* by Stanley Kubrick (1968); the "star child" floating in cosmos is a symbol of a new stage in the history of humanity (See, among others, Franklin et al., p. 35). Even if Kubrick's *Space Odyssey* or even such movies as Amy Heckerling's *Look Who's Talking* (1989) or the Polish *Hello, here I am* by Zofia Ołdak (1991, based on Willy Breinholst's best-selling book *Hello, here I am*¹²), presenting the fetus both as a child and a small adult, belong to the heritage of Nilsson – who in turn would be as much a child of his era, as an undeniable heir of Ernst Haeckel and other authors of fetal images – nevertheless, they have a reverse face in Roman Polański's *Rosemary's Child* (1969) and, above all, in the *Alien* series, its basic tetralogy com-

¹² For Polish discussion of Breinholst's book, see Radkowska-Walkowicz, 2013, p. 148–149.

mencing with Ridley Scott's *Alien* (1979) and finishing with Jean-Pierre Jeunet's *Alien: Resurrection* (1997)¹³. In these movies, we watch a parody of the act of birth: the coming to the world of a parasite which emerges from the chest of its host. The alien, able to survive in any conditions, even the most hostile, is undoubtedly an embodiment of evolutionary success and, at the same time, a nightmare reversal of positive fetal history.

In *The Draughtsman Contract* (1982), the work of the British director Peter Greenaway, the question appears: whether an artist – a painter, a draftsman – draws that which he sees or that which he knows? The question itself, recurrent also in Hopwood's analysis of Ernst Haeckel's drawing practice (Hopwood 2015), is a clear indication that perception is entangled in epistemological issues. With the work of Ernst Haeckel and Lennart Nilsson, scientifically understood human embryos and fetuses not only became visible (for indeed neither Haeckel nor Nilsson, in their respective times, were unique in their effort to adequately show human embryogenesis) but also extremely popular, and the images, vested with scientific and technological authority, served as revelations.

What exactly was the character of these revelations? They reflect cultural changes and recurring themes. Haeckel's embryo, not any more a creation of God, but of (God-like) Nature, while at the same time a successful and versatile player in the risky game of survival, turns into an innocent child (within a culture that highly values and romanticizes childhood) and a brave conqueror of infinite space. As with every revelation, their role is to give meaning to the reality that otherwise may become frightfully meaningless. By answering (or pretending to answer) some scientific questions, they also answer metaphysical ones, and this contributes to their popularity.

But this practice has obviously a variety of different consequences. The sole work of producing images and complementing them with verbal commentary raised doubts. In the case of Ernst Haeckel, the intentions were clear – the images should prove a clearly articulated thesis – but the execution was protested. With Nilsson, neither intention nor execution was clear. What did he want to show and with what agenda? How did he achieve it? No matter how we answer these questions, the popularity of the images caused the imagined fetuses to merge with the real ones, and this changed the cultural perception of pregnancy. And finally, since the images have a life of their own and do not fully subjugate to the intentions of

¹³ For a discussion of monstrous fetuses see Hoffman, 2011.

their makers or users, the positive identity they transmit may as well turn into its opposite. Quite contrary to its assumed character, the revelation never seems to be final, and just as the authority of the image is constantly undermined, the same happens to its interpretation.

Translated by Blanka Domachowska

Abstract

The paper discusses images of prenatal development created by Ernst Haeckel and Lennart Nilsson. Despite the obvious differences between a 19th-century biologist and philosopher of nature and a 20th-century photographer, substantial similarities exist in the way their respective narrations situate embryos and fetuses within the cultural realm. The paper traces the processes of creating the representations of stages of embryogenesis and the controversies surrounding them, analyzes the discursive frame within which the images are produced and function, and discusses their media specificity. It also examines the metaphysical ambitions surrounding the process of producing embryo- and fetal identities and the relation of these identities to the important cultural characteristics of their historical epochs.

Keywords: Ernst Haeckel, Lennart Nilsson, fetal images, embryo images, pregnancy

References

- Barthes R. (1982), *The Photographic Message*, (transl. Heath S.) [in:] *A Barthes Reader*, ed. Sontag S., New York: Hill and Wang.
- Beauvoir S. de (2011), *Second Sex*, transl. Borde C., Malovany-Chevallier S., New York: Vintage Books.
- Crary, J. (1990), *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, MA: MIT Press.
- Duden B. (1993), *Perspectives on Pregnancy and the Unborn*, (transl. Hoinacki L.) Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Duden B. (1999), *The Fetus on the "Farther Shore". Toward a History of the Unborn* [in:] *Fetal Subjects, Feminist Positions*, ed. Morgan L. M., Michaels M., Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Franklin S., Lury C., Stacey J. (2000), *Global Nature, Global Culture*, London: SAGE Publications.
- Graves E. (1966): *A Woman on Her Way to a Miracle, photographed by Lennart Nilsson, "Life"*, July 22 1966.
- Haber F. (1972), *The Darwinian Revolution in the Concept of Time* [in:] *The Study of Time*, ed. Fraser J. T., Haber F. C., Müller G. H., Berlin-Heidelberg: Springer-Verlag.

- Haeckel E. (1909), *Natürliche Schöpfungsgeschichte. Gemeinverständliche wissenschaftliche Vorträge über die Entwicklungslehre im allgemeinen und diejenige von Darwin, Goethe und Lamarck im besonderen*, Berlin: Druck und Verlag von Georg Reimer, 1909.
- Haeckel E. (1876), *The history of creation, or, The development of the earth and its inhabitants by the action of natural causes: doctrine of evolution in general, and of that of Darwin, Goethe, and Lamarck in particular*, (transl. Lankaster E. R.), London: Henry S. King. Accessible through: <https://archive.org/details/historyofcreatio76hist/page/n337>, (accessed 2019-09-30).
- Haeckel E. (1906), *Monizm jako węzeł między religią a wiedzą (credo przyrodnika)*, (transl. Rosenfeld M.), Kraków: Drukarnia Narodowa.
- Hoffman R. A. (2011), *How to See the Horror: The Hostile Fetus in "Rosemary's Baby" and "Alien"*, "Literature Interpretation Theory", Volume 22 Issue 3, DOI: 10.1080/10436928.2011.596386.
- Hopwood N. (2012), "A Marble Embryo: Meanings of a Portrait from 1900", *History Workshop Journal*, Volume 73, Issue 1, Spring 2012, DOI:10.1093/hwj/dbq051.
- Hopwood N. (2015), *Haeckel's Embryos. Images, Evolution and Fraud*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Hunt G. P., *A Remarkable Photographic Feat (Editor's Note)*, "Life", Vol. 58 No 17 April 30 1965.
- Jansen Ch. (2019), *Fetus 18 Weeks: the greatest photograph of the 20th century? The Guardian* <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/nov/18/foetus-images-lennart-nilsson-photojournalist>.
- Jülich S. (2015), *The Making of a Best-Selling Book on Reproduction: Lennart Nilsson's A Child Is Born*, Bulletin of the History of Medicine, DOI:10.1353/bhm.2015.0091.
- Kant I. (2004), *Krytyka władzy sądownia*, (transl. Gałęcki J.), Warszawa: PWN.
- Kowalczyk I. (2014) *Abiekt* [in:] *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, ed. Rudaś-Grodzka M. et al., Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca.
- Lochlann Jain S. (1998), "Mysterious Delicacies and Ambiguous Agents: Lennart Nilsson" *National Geographic, Configurations*, Vol. 6 No 3, DOI: 10.1353/con.1998.0027.
- Nilsson L., Ingelman-Sundberg A., Wirsén C. (1985), *Życie przed narodzeniem. Fotodokumentacja rozwoju życia ludzkiego w tonie matki – Praktyczne porady dla przyszłych matek*, translated from Croatian Sychowska-Kavedžija, Warszawa: Instytut Rodziny, (trans. J. Sychowska-Kavedžija).
- Nilsson L., Hamberger L. (1995), *Rodzi się dziecko*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, (trans. J. Lipka), from Hamberger L., Nilsson L., *A Child Is Born* 1990.
- Newman K. (1996), *Fetal Positions. Individualism*, Science, Visuality, Stanford CA: Stanford University Press.
- Panofsky E. (1991), *Perspective as Symbolic Form*, (transl. Wood Ch. G.), New York: Zone Books.
- Petchesky, R. P. (1987), *Fetal images: The power of visual culture in the politics of reproduction*, *Feminist Studies*, 13 (2).

Radkowska-Walkowicz, M. (2013), *Doświadczenie in vitro. Niepłodność i nowe technologie reprodukcyjne w perspektywie antropologicznej*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

Richards R. J. (2009), *Haeckel's Embryos: Fraud not proven*, "Biology and Philosophy" 24 (1), DOI: 10.1007/s10539-008-9140-z.

Rosenfeld A. (1965), *Drama of Life before Birth, photographed by Lennart Nilsson*, "Life", Vol. 58 No 17 April 30.

Sawchuk K. (2000), Biotourism, *Fantastic Voyage and Sublime Inner Space* [in:] *Wild Science. Reading Feminism Medicine and the Media*, ed. Marchessault J., Sawchuk K., London: Routledge.

Sontag S. (1977), *On photography*, New York: Farrar, Strauss and Giroux.

Stabile, C. (1998), *Shooting the Mother. Fetal Photography and the Politics of Disappearance* [in:] Treichler P. A., Cartwright L., Penley C. (ed.), *The Visible Woman. Imaging Technologies, Gender and Science*, New York: New York University Press.

Stachowicz J. (2018), *Ciało jako pole bitwy, ciało-krajobraz. Cieleśna geopolityka zimnej wojny w filmie Fantastyczna podróż* [in:] Kmak A., Kwiatkowska P., Szewczyk M. (ed.) *Cięcie ciał. Ruchome obrazy*, Warszawa: Fundacja Mammal.

Stormer N. (Spring 2008), *Looking in Wonder: Prenatal Sublimity and the Commonplace "Life"*, Signs, Vol. 33, No. 3, DOI: 10.1086/523816.

Youngblood G. (1970), *Expanded Cinema*, New York: A Dutton Paperback.





Varia

Barbara Giza

Uniwersytet SWPS

Polskie, czyli jakie? Kino polskie w oczach odbiorcy brytyjskiego (na wybranych przykładach z lat 2008-2018)

Pojęcie kina polskiego wydaje się oczywiste i niewymagające szczegółowych wyjaśnień. Jednak zastanawiając się głębiej nad obecnością polskiego filmu na świecie, warto poświęcić tej kategorii nieco więcej namysłu. Tadeusz Lubelski we wstępie do książki *Kino polskie jako kino narodowe*, odwołując się do teorii Andrew Higsona i Jinhee Choi, proponuje, aby rozumieć kino narodowe jako wypadkową trzech czynników: aktywności narodowych instytucji kinematograficznych, dążenia danego kina narodowego do kształtowania postaw przynależności do określonej społeczności i kultury oraz przejawiania przez daną kinematografię specyficznych tylko dla niej cech tematycznych i stylistycznych (Lubelski, 2009, s. 8-9). Tak zaproponowane ujęcie pozwala na spojrzenie wielowymiarowe, ale również prowadzi do refleksji nad wieloznacznością samego zjawiska, zwłaszcza wobec pytania o obecny sposób funkcjonowania polskiego filmu na świecie.

Do zagadnienia tego wrócę w dalszej części artykułu, natomiast teraz chciałabym przyrzeć się definicji kina polskiego. Teresa Rutkowska w sformułowanym w *Encyklopedii kultury polskiej XX wieku* hasle: „Film polski na świecie” stwierdza:

[...] nie od rzeczy byłoby przyjąć definicję możliwie szeroką, obejmującą zarówno poszczególne utwory filmowe, które „wchodzą w świat” z etykietą „polski” zyskały samodzielny byt artystyczny, jak i twórców narodowości polskiej,

reżyserów i aktorów, którzy pracowali za granicą, wnosząc swój wkład w rozwój sztuki filmowej. Należałoby też wspomnieć o literaturze obcojęzycznej poświęconej filmowi polskiemu oraz o wszelkich formach działalności popularyzującej polską kinematografię w świecie (Rutkowska, 1994, s. 302).

Rutkowska omawia szczegółowo we wspomnianym tekście okres do 1989 roku, co – jak sędzę – z jednej strony może nadawać kierunki myślenia przydatne dla niniejszego artykułu, z drugiej zaś uzasadniać wybór okresu ostatniego dziesięciolecia jako przedmiotu analizy, bez konieczności powtarzania spraw już omówionych.

Pierwsze lata po transformacji ocenia Rutkowska jako okres niepewności, zauważając, że nawet kino autorskie ulegało wówczas presji tendencji uniwersalizujących, która powodowała, że autorzy jak Kieślowski, Dejczner, Holland czy Zanussi, realizując filmy polskie czy o Polsce, czynili to z nastawieniem na widza zagranicznego.

Wygodniej im wówczas posłużyć się pewnym schematem polskości, uproszczeniem, nad którym zostanie nadbudowany wywód o randze uniwersalnej, ogólnoludzkiej, powszechnie pojmowanej, byle nie nazbyt złożonej. Dzieło filmowe gubi określoną metrykę narodowościową (Rutkowska, 1994, s. 321-322).

Słowa te, pisane w roku 1994, wskazują na niepewność co do kierunków rozwoju polskiego filmu oraz na obawy związane z jego tożsamością w nowych, zmienionych warunkach geopolitycznych i rynkowych. Stawiane wtedy kwestie mają dzisiaj charakter dokumentu „swojego” czasu i miejsca, jednak pojęcie kina narodowego ciągle stanowi istotny element debaty nad polską produkcją filmową, którą coraz częściej rozpatruje się pod kątem transnarodowości. W kontekście cytowanych już wypowiedzi warto zatem zadać pytanie o obecny „bilans” funkcjonowania polskiego filmu za granicą, o zakres zainteresowania tym zjawiskiem poza Polską oraz o tematykę, która interesuje zwłaszcza zagranicznego widza polskiego kina.

Po uporządkowaniu spraw związanych z finansowaniem, czyli po roku 2005, rozpoczął się etap bardzo prężnego rozwoju i polski film cieszy się obecnie zarówno zainteresowaniem, jak i uznaniem polskiej publiczności oraz krytyki. Jak z entuzjazmem zapytuje Dagmara Romanowska:

[...] czy kiedykolwiek tak wiele pierwszych recenzji polskich produkcji i koprodukcji mogliśmy przeczytać najpierw w „Variety” czy „Hollywood Reporter”, a dopiero potem w rodzimych mediach? Czy kiedykolwiek tak wiele światowych premier naszych projektów miało miejsce poza Polską? (Romanowska, 2016).

W podobnym tonie wypowiada się Ewa Szponar, przypisując sukcesy polskiego kina również przede wszystkim zmianie pokoleniowej. Jak zauważa na przykładzie Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Berlinie:

[...] **łatwo udowodnić prężność młodego kina transnarodowego**. Przez ostatnie kilka lat nieomal co roku mamy naszego reprezentanta w Konkursie Głównym i, co jeszcze ważniejsze, często wyjeżdżamy z nagrodami. W roku 2016 za scenariusz *Zjednoczonych Stanów Miłości* wyróżniono Tomasza Wasilewskiego. [...] Dla porównania, **w latach 90. minionego wieku o prestiżową statuetkę rywalizowały tylko cztery polskie filmy** (w bieżącej dekadzie już cztery, nie licząc *Autora widmo* Romana Polańskiego), w tym dwa Andrzeja Wajdy, jeden Krzysztofa Kieślowskiego i jeden Márty Mészáros (!) (Szponar, 2016).

Skutkiem zmiany pokoleniowej oraz organizacyjnej jest zmiana kontekstu – kino polskie rozpatruje się obecnie w wymiarze transnarodowym¹, co z kolei skłania do zadania pytania o to, czy przemiany polskiego kina, postrzegane u nas jako wręcz rewolucyjne, są tak samo widziane na Zachodzie, a może jeszcze ważniejszą sprawą jest wiedza Zachodu dotycząca polskiej kinematografii jako takiej, jej źródła i zakres. Na ten temat wypowiada się m.in. Arkadiusz Lewicki (2016), uznając, że pomimo zmian, jakie zaszły w Europie po rozpadzie bloku komunistycznego i zmianie sytuacji ekonomiczno-politycznej naszego kraju, silnie stereotypowe postrzeganie polskiej kultury nie zmieniło się w stosunku do okresów wcześniejszych.

Kino polskie nigdy bowiem nie było (niekoniecznie z własnej winy) międzynarodowe i – pisząc o jego funkcjonowaniu w globalnym obiegu filmowym – możemy wspominać co najwyżej o epizodach, kiedy jakimś pojedynczym filmom lub twórcom udało się przez chwilę zaistnieć poza granicami naszego kraju (Lewicki, 2016, s. 220).

Idąc tym tropem, zastanowimy się nad obecną sytuacją kina polskiego w kontekście brytyjskim. Kino polskie zajęło poczesne miejsce w historii kinematografii światowej, a tym samym zdobyło uwagę międzynarodowej publiczności podczas festiwalu w Cannes w roku 1957. Jak zauważył Jerzy Płazewski, instytucja festiwalu:

[...] zmieniała /i zmienia nadal/ bieg historii kinematografii, a nie tylko sztuki filmowej /jak się często sądzi/. [...] Dzieje poszczególnych głośnych filmów, bardziej jeszcze – losy wybitnych filmowców, a przede wszystkim dzieje całych kinematografii narodowych związane są z określonymi festiwalami, bez których

¹ Odpowiedzią na tę tendencję była m.in. konferencja naukowa „Kino polskie jako kino transnarodowe”, organizowana w grudniu 2015 roku na Uniwersytecie Jagiellońskim.

ułożyłyby się inaczej. [...] Także nagroda w Cannes dla *Kanatu* Andrzeja Wajdy zwróciła powszechną uwagę na „szkołę polską”, emanację kinematografii dotąd prowincjonalnej i zupełnie ignorowanej przez świat (Płażewski, 1993, s. 1-2).

O obecności polskiego filmu na festiwalu w Cannes w latach 1946-1966 pisałam szczegółowo gdzie indziej (Giza, 2017), jednak w tym miejscu warto podkreślić, że okresem, w którym faktycznie kino polskie stało się przedmiotem światowego zainteresowania, są lata 1957-1966. Rozpoczął się on nagrodą w Cannes dla *Kanatu* (1956), a zakończył niezwykłymi decyzjami o tym, aby polskie filmy *Popioły* (1965) i *Faraon* (1965), odpowiednio, otwierały i zamykały festiwal. Bolesław Michałek, pisząc relację z Cannes, z rozczarowaniem przyjął fakt, że żaden ze wspomnianych tytułów nie został nagrodzony, co argumentował zderzeniem polskich realiów z machiną promocyjną kinematografii światowych, która spowodowała brak zrozumienia ze strony odbiorców.

[I]ch siłą jest i pozostaje ich jakość artystyczna, ich sens moralny; ich związki z polską kulturą, z polską tradycją literacką. To przecież było przede wszystkim siłą tych filmów, a nie ich widowiskowość. Być może gdyby [...] przedstawiono jakąś broszurę, a choćby elementarną dokumentację literacką, historyczną, krytyczną o tych filmach – może wtedy zostałyby one odczytane tak, jak na to zasługują; jako ciekawe i bogate przejawy naszej kultury narodowej, a nie jako kosztowne przejawy międzynarodowego kina (Michałek, 1966, s. 13).

Warto odnotować tę uwagę Michałka, ponieważ pojawia się w niej zagadnienie hermetyczności, o którym pisał także przywoływany wcześniej Płażewski. Jednakowoż triumfy polskiego kina w Cannes, wyznaczane nagrodami dla *Kanatu* (1956), *Matki Joanny od Aniołów* (1961), *Pasażerki* (1964), nagroda FIPRESCI oraz specjalna nagroda jury za humanistyczne i artystyczne wartości filmu, którym towarzyszyło powszechne zainteresowanie mediów oraz opinii publicznej, wyznaczyły i ugruntowały międzynarodową pozycję polskiego kina. Co warte szczególnego podkreślenia, to w tamtym okresie w „Filmie” zamieszczone zostają wypowiedzi francuskich i szwajcarskich dziennikarzy, dotyczące podsumowań dni filmu polskiego we Francji, w których wspólny mianownik stanowi przekonanie o wyjątkowej jakości polskiego filmu:

W ciągu pięciu lat film polski zajął w Europie jedno z pierwszych miejsc [...] kinematografia polska jest w pełni rozkwitu sił żywotnych, młoda, odważna, wrażliwa – zarówno w swych poszukiwaniach formy, jak i treści [...] zadziwia przenikliwością spojrzenia na świat i jego problemy [...]. Stoimy przed prawdziwą narodową szkołą filmową, czerpiącą soki ze współczesności. Zjawisko jakże dziś rzadkie (Z.G., 1961, s. 14).

Obecność międzynarodowa polskiego filmu za granicą w wymiarze artystycznym ma początek w sukcesie *Kanału*, kino polskie zaczęło być rozpoznawalne i interesujące w latach sześćdziesiątych nie tylko w Europie, ale także w Ameryce, o czym świadczą sukcesy Polańskiego czy Komedy. Wtedy także ugruntowała się definicja polskiego kina oraz ustalił kanon, który do dziś pozostaje właściwie niezmienny (jeżeli wziąć pod uwagę obecność danych tytułów za granicą). Wtedy też nastąpiła erupcja zainteresowania polskim kinem za granicą:

[...] dystrybucja kinowa filmów Wajdy, Munka, Kawalerowicza, Hasa, Chmielewskiego, Kutza i Konwickiego objęła kraje o rozwiniętej kulturze filmowej – Wielką Brytanię, Francję, Włochy, Niemcy i Japonię – oraz mniejsze rynki europejskie i pozaeuropejskie. *Kanał* stał się przebojem eksportowym [...], przed rokiem 1968 do dystrybucji zakupiło go 48 krajów, włącznie z odległą Argentyną, Brazylią, Islandią oraz Indiami. Ten sukces w dużym stopniu powtórzyły też inne filmy: *Popiół i diament* [42 kraje, m.in. Kolumbia i Wenezuela], *Matka Joanna od Aniołów* [33, w tym Nowa Zelandia], *Zamach* [32, m.in. Albania], *Pociąg* [29, m.in. Uganda], *Zezowate szczęście* [28], *Ewa chce spać* [25], *Eroica* [22], *Dezerterski* [22], *Człowiek na torze* [17], *Jak być kochaną* [17], *Prawdziwy koniec wielkiej wojny* [15, m.in. Kuba], *Lotna* [11] (Wyżyński, 2007, s. 168)².

Jerzy Płażewski, zastanawiając się w 1981 roku nad wizerunkiem polskiego kina w oczach Zachodu na przestrzeni dwudziestopięciolecia, począwszy od roku 1956, podejmuje – na podstawie analizy wypowiedzi dziennikarzy i krytyków zachodnich o polskim kinie – próbę stworzenia katalogu cech tego kina, które, zauważone i opisane, z jednej strony pozwoliły mu zaistnieć w tamtejszej wyobraźni, stworzyć nową, indywidualną jakość, z drugiej zaś złożyły się na swoiste *differentia specifica* tego kina, które zyskało rozpoznawalność i wywarło wpływ na historię kina światowego (zob. Płażewski, 1981). Cechy te to według Płażewskiego: *piętno wojny, umiłowanie wolności, polski indywidualizm wiązany z postawą romantyczną, prawda (prawda społeczna i prawda wolna od schematów), odmienność formy, aluzyjność*. Sprawa ostatnia, na którą zwraca uwagę Płażewski, to kwestia stawianego przez rodzimych krytyków zarzutu hermetyczności, związanej ze zbyt *przywiązaniem do symboliki narodowej*. Otóż uważa on, cytując na poparcie swoich sądów krytyków zachodnich, którzy wręcz przestrzegają polskich twórców przed wtórnością wobec „mód” kina zachodniego, że taki zarzut jest nieuprawniony. Przykładem jest tu wypowiedź Alberto Bertoliniego:

² Warto dodać, że w okresie późniejszym Złote Palmy w Cannes otrzymali Andrzej Wajda za *Człowieka z żelaza* (1981) oraz Roman Polański za *Pianistę* (2002).

Jeśli przez ostatnie doświadczenie [myśli tu o „szkole polskiej”] rozumieć większe otwarcie się na gusta zachodnie, to nie mogą powstrzymać się od pewnych zastrzeżeń. Boję się, że wraz z tym, co może przyjść z Zachodu ważnego i potrzebnego [wymienia tutaj Antonioniego, Felliniego, nową falę, begrmanizm, antykonformizm, underground amerykański] kino polskie ryzykuje zarażenie się jadami sztucznej problematyki niekomunikatywności, alienacji, samotności i wszelkich frustracji duchowych naszego społeczeństwa w stanie kryzysu (Bertolini, cyt. za: Płażewski, 1981, s. 90).

Płażewski próbuje bronić odrębności, swoistej niezależności polskiego kina od wpływów zachodnich, upatrując w takiej postawie szansy na utrzymanie wysokiej jakości filmów, a tym samym pozostanie w rygorach wymienionych sześciu cech definiujących polskie kino. Podobne zresztą stanowisko, choć może mniej kategoryczne, zajmuje cytowana wcześniej Teresa Rutkowska, obawiając się utraty tożsamości pod wpływem zachodniego kapitału, który według badaczki narzucać miał w okresie po 1989 roku rodzaj kosmopolityzmu w filmowej produkcji. Tymczasem polscy obserwatorzy współcześni, jak wynika z przedstawionych wyżej cytatów, upatrują siły polskiego kina właśnie w otwarciu na wpływy transnarodowe, zwłaszcza w zakresie rozwiązań formalnych. Czy oznacza to zmianę definicji kina polskiego, stworzoną w okresie, kiedy weszło ono do świadomości odbiorców zachodnich, czy wiedza o polskim filmie w jakikolwiek sposób się w związku z tym zmieniła? Warto więc zapytać, czy i jak cechy kina polskiego, wypunktowane przez Płażewskiego w oparciu o analizę wypowiedzi krytyków zachodnich, pozostały aktualne obecnie – w kontekście charakteru zainteresowania zagranicą tym kinem i obszarów, które pozostają przedmiotem tego zainteresowania.

Pytań związanych z ostatnim dziesięcioleciem polskiego kina w kontekście zagranicznym można zadać bardzo wiele, zwłaszcza, że zmianie, organizacyjnej i pokoleniowej, uległa nie tylko sama nasza rodzima kinematografia, ale też, a może przede wszystkim, szeroki kontekst geopolityczny, związany choćby z przystąpieniem Polski do Unii Europejskiej i ruchami emigracyjnymi Polaków, będącymi tego następstwem. Nastąpił także gwałtowny skok cywilizacyjny związany z medium internetowym, które w zakresie upowszechniania wiedzy filmowej odegrało i odgrywa nadal rolę niebagatelną. Jednym słowem, stworzył się konglomerat nowych okoliczności, w ramach których zaczęło funkcjonować polskie kino, jak i cała kultura. Pytanie o definicję w tym zakresie wydaje się zatem z jednej strony bardzo zasadne, z drugiej zaś strony udzielenie odpowiedzi na nie jest niezwykle trudne. Powołując się znowu na opracowanie Płażewskiego, postaram się sformu-

łować propozycję metody analizy zakresu i stanu wiedzy zagranicznego odbiorcy o polskim filmie. Najbardziej wymiernym tematem w tym zakresie wydaje się bowiem nadal recepcja krytyki zachodniej, zawarta w najbardziej opiniotwórczych obcojęzycznych czasopismach specjalistycznych.

Materiału do tak zakrojonej analizy dostarczy baza FIAF (International Federation of Film Archives), gromadząca wszystkie teksty na temat filmu powstające na świecie. Wpisując w niej hasło: „kino polskie”, otrzymamy także dane liczbowe dotyczące liczby i miejsca tych publikacji. Zatem hasłu temu odpowiada w okresie 2005-2018 (do kwietnia tegoż roku) sto czterdzieści jeden publikacji zagranicznych, z których 66 powstało w Wielkiej Brytanii, 36 we Francji, 8 w Kanadzie, 7 w Niemczech, 6 w USA, 3 w Czechach, a po 1 artykule w Australii, Hiszpanii i Rumunii. Natomiast hasło: „film polski” odpowiada zagranicą 245 tekstów i następujący rozkład wyników: Wielka Brytania – 72, Niemcy – 50 publikacji, Francja – 25, USA – 32, Belgia i Kanada – po 11, Włochy i Hiszpania – po 6 (Fiafnet.org). Miejsca, gdzie pisze się za granicą o polskim kinie, związane są rzeczą jasną ze skupiskami polskiej emigracji oraz działalnością polskich naukowców – emigrantów. Co jednak piszą autorzy obcy?

Zajmę się obszarem anglojęzycznym, wybierając jako najbardziej reprezentatywny przykład Wielką Brytanię. Wybór ten wynika z kilku okoliczności: pierwsza związana jest z relatywnie największą liczbą publikacji poświęconych polskiemu filmowi, druga zaś odnosi się do masowej emigracji Polaków do Wielkiej Brytanii i rodzącego się tam nowego typu odbiorcy polskiego kina, co samo w sobie stanowić powinno materiał do osobnego opracowania, tutaj zaś – ze względu na rozmiary tekstu – pełni rolę jedynie argumentu za wyborem materiału do analizy, choć warto zacytować przy tej okazji wypowiedź producenta filmu *Sztuka kochania. Historia Michaliny Wiśłockiej*, Krzysztofa Tereja z 2018 roku:

Nasze filmy pobiły także rekordy popularności na rynku brytyjskim. Po niezłym 2016 r., gdy do kin na Wyspach trafiło 14 polskich produkcji, w ubiegłym roku było ich już 16, a wpływy ze sprzedaży biletów wyniosły 3 mln 135 tys. funtów – pół miliona więcej niż rok wcześniej. Oczywiście polskie kino jest w Europie wciąż niszowe. Ale na rynku brytyjskim, dzięki sporej grupie pracujących i mieszkających tam Polaków, mamy już całkiem sporą grupę widzów spragnionych polskich filmów (Tereja, cyt. za: Czubkowska, 2018, s. A09)³.

Obie okoliczności skupiają się na wiedzy o tym kinie, jaką obecnie dysponują publikujący w Wielkiej Brytanii autorzy. Interesować mnie będą tylko artykuły autorów obcych, publikowane w latach 2008-2018, dotyczące kina polskiego.

³ Dostęp do artykułu uzyskany dzięki uprzejmości Redakcji.

Analiza tak wybranych wypowiedzi, ich tematyki, stawianych problemów, nastawienia, pozwoli – jak mierniam – na wyciągnięcie wniosków o tym, jaką wiedzą o polskim filmie dysponuje brytyjska opinia publiczna.

Pozostając przy hasle: „kino polskie”, prześledzimy teraz artykuły wydane w latach 2005-2018 w Wielkiej Brytanii. Były to w sumie 43 artykuły, 14 recenzji książek, 4 sprawozdania z festiwali, 4 wywiady i 2 nekrologi. Z ogółu tekstów większość została napisana przez autorów polskich⁴. Zawężając perspektywę na potrzeby wyostrzenia argumentacji, omówimy szczegółowo jedynie te wydane w prestiżowym „Sight & Sound”. Jest to w sumie trzynaście publikacji (najwięcej spośród pozostałych periodyków, gdzie takie artykuły można znaleźć)⁵. O zainteresowaniu tego pisma kinem polskim w latach 50. i 60. pisała Karolina Kosińska, uznając, że:

Brytyjczykom kino z tej części Europy, uwikłane w problemy właściwe jego usytuowaniu geopolitycznemu, jawiło się jako hermetyczne, trudne do odczytania, z pewnością nie transnarodowe. Doceniano warstwę wizualną czy formalną polskich filmów, w ich treści i przesłaniu szukano prawd ogólnoludzkich. Ale jednocześnie podkreślano zawikłanie ideowe i polityczne, nie do rozszyfrowania dla widzów zachodnich (Kosińska, 2016, s. 184-185).

W tekście tym czytamy szczegółowo o recepcji polskiego kina z omawianego okresu, której istotę stanowiło dążenie do zrozumienia tego kina, nawet kosztem umiejscawiania w nieadekwatnych kontekstach czy szukania chybionych porównań, a nawet niezrozumienia znaczeń istotnych kulturowo. Doceniano, że polskie kino tamtego okresu jest wielkim zjawiskiem, ale nie zawsze potrafiono trafnie wczytać się w jego skomplikowane wieloznaczności. Jednak to właśnie w tamtym okresie kino to zyskało na zainteresowaniu i utrwaliło swoje odbiorcze paradygmaty, które powrócą w „Sight & Sound” po 2005 roku.

Pierwszy artykuł, autorstwa Michaela Brooke’a i Kamili Kuc, powstał 2008 i był wywiadem z Andrzejem Wajdą, przeprowadzonym z okazji premiery filmu *Katyń*. Wywiad rozpoczyna się informacją, że jakkolwiek filmy Wajdy były przedmiotem zainteresowania brytyjskiej widowni i prasy od lat pięćdziesiątych do roku 1980 i potem, przy okazji głośnego obrazu *Korczak* (1990), to w następ-

⁴ Dla ścisłości warto także nadmienić, że według bazy FIAF w latach 1973-2016 powstały w Wielkiej Brytanii tylko 53 publikacje poświęcone hasłu: „kino polskie”, co oznaczałoby, że zainteresowanie polskim kinem wzrosło znacznie dopiero po 2005 roku.

⁵ Pozostałe publikacje autorów obcych ukazały się w pismach, najwięcej w „Studies in Eastern European Cinema”, stworzonym m.in. przez Ewę Mazierską, czołową polską filmoznawczynię – emigrantkę, „Historical Journal of Film, Radio and Television”, „Film International”, „The New Soundtrack”, „Journal of British Cinema and Television”, „Short Film Studies”, „Studies in European Cinema”.

nych latach generalnie stał się on autorem w Wielkiej Brytanii nieco zapomnianym. *Katyń* zaś jest według autorów „raczej dobry, aniżeli wspaniały, ale jego kulturowe i historyczne znaczenie zostało potwierdzone. Oznacza najnowsze wejście kina w dialog z polską historią, który Wajda prowadzi przecież od pół wieku” (Brooke, Kuc, 2008, s. 34). Wajda pytany był o reprezentację historii w jego filmach, o rolę symboli, wreszcie o to, czy współczesny polski film historyczny odpowiada potrzebom międzynarodowej publiczności.

Tradycyjne polskie malarstwo, literatura i film były zawsze społecznie i politycznie zaangażowane, zaspokajając głód sztuki, która nadawałaby sens narodowej historii. Czy sądzi pan, że dzisiejsza publiczność międzynarodowa potrzebuje takiego rozumienia historii? – Muszę powiedzieć, że nieobecność moich filmów na brytyjskich ekranach jest poniekąd moja wina – odpowiedział reżyser – Wkrótce po tym, jak Polska odzyskała polityczną niezależność, zrealizowałem kilka filmów na podstawie starych scenariuszy, odrzuconych niegdyś przez cenzurę. Niestety, nie zainteresowały one publiczności, więc wróciłem do tematów klasycznych. Siedem milionów polskich widzów obejrzało *Pana Tadeusza* (1999), film oparty na dziewiętnastowiecznym poemacie narodowym, który jednak za granicą nie wzbudził zainteresowania (Brooke, Kuc, 2008, s. 37).

Wywiad stanowił zatem wyraźne nawiązanie do definicji kina polskiego jako napiętnowanego wojną, symbolizmem, poszukiwaniem wolności, duchem romantyzmu. Co ciekawe, Wajda odniósł się także w tym wywiadzie do kwestii hermetyczności, którą także przypisywano polskiemu kinu:

Obraz jest podstawą kina i jego międzynarodowego języka, ale nie ma nic dziwnego w tym, że polska szkoła filmowa używała symboli – czasem tylko narodowych, ale niekiedy także tych zrozumiałych dla reszty świata. [...] Pewien poziom ograniczeń w rozumieniu kina narodowego jest nieunikniony. Kwestią pozostaje tylko, czy takie filmy pozwalają widzowi zrozumieć przekaz reżysera. [...] (Brooke, Kuc, 2008, s. 36).

Omawiany wywiad potwierdza rozumienie polskiego kina na Zachodzie w kategoriach opisanych przez Płażewskiego jeszcze w latach osiemdziesiątych. Kolejnym tekstem opublikowanym w „Sight & Sound” jest *The Numbers: Polish Cinema in the UK* (Gant, 2012, s. 7), będący podsumowaniem wyników oglądalności polskich filmów w Wielkiej Brytanii. Autor zauważa ciekawą zależność, twierdząc, że rynkiem filmów obcojęzycznych w tym kraju interesuje się z zasady bardziej wyrobiona publiczność, która nie zważając na trudności związane z napisami na ekranie, ogląda najlepsze kino światowe, nieobjęte żadną szerszą dystrybucją. Są jednak wyjątki, wśród których wymienia kino indyjskie

i tureckie, obecne na stałe w brytyjskich multipleksach ze względu na specyficzne potrzeby lokalnych populacji. Otóż ostatnio dołączyło do tego grona kino polskie. Społeczność Polaków, obliczana na około miliona, jest według autora, który powołuje się na słowa dystrybutora polskich filmów, Piotra Grześkiewicza, wewnątrznie zróżnicowana (wiekowo, geograficznie, ze względu na znajomość języka angielskiego czy zdolność do asymilacji). Z tego względu o wiele trudniej jest przekonać polskich emigrantów do wizyty w kinie w celu obejrzenia polskiego filmu. Jednakże dane z box office'u pokazują, że polskie filmy cieszą się sporą popularnością, a wśród najchętniej oglądanych tytułów były: *Polska ruletka* (najwyższy wynik oglądalności polskiego filmu w UK w historii), *W ciemności*, *Bitwa warszawska 1920*, *Katyni*, *Jesteś Bogiem*, *Kac Wawa*. Ciekawy jest również fakt odnotowania w „Sight & Sound” obecności polskich emigrantów jako widzów oraz tworzenie się coraz silniejszego rynku dla polskiego kina.

Kolejnym artykułem na temat kina polskiego w „Sight & Sound” jest *Sounds of the Underground* Michaela Brooke'a (2005, s. 6-7), będący rozwiniętą recenzją zestawu płyt CD „Jazz in Polish Cinema: Out of the Underground 1958-1967”, wydanego w roku 2015 przez wytwórnię Jazz on Film Records. Autor kreśli najpierw szerokie tło historyczne dla obecności jazzu w polskim kinie, twierdząc, że kiedy Władysław Gomułka został w 1956 roku pierwszym sekretarzem PZPR, zamykając okres stalinizmu, w Polsce nastąpiła jedna z największych eksplozji artystycznych, a wielkie dzieła twórców takich jak Andrzej Wajda, Walerian Borowczyk, Jan Lenica czy Krzysztof Penderecki, byłyby niemożliwe do powstania jeszcze kilka lat wcześniej. Potem zwraca uwagę na fakt, że o ile powojenni filmowcy byli zmuszeni do realizowania wytycznych realizmu socjalistycznego, polscy muzycy jazzowi znajdowali się niejako „w podziemiu” – grywając podczas domowych „jam sessions” i wymieniając się po kryjomu płytami. Dopiero pierwszy w Polsce festiwal jazzowy odbywający się w Sopocie (1956) odkrył wielkich muzyków takich jak Krzysztof Komeda czy Andrzej Trzaskowski. W dalszej części wypowiedzi Michael Brooke wymienia najważniejszych reżyserów, których filmy ilustrowane były najlepszą muzyką jazzową – Skolimowskiego (od którego moda na jazz w filmie się rozpoczęła), Polańskiego, Kawalerowicza, Wajdę, Morgensterna, Stawińskiego. Polskie kino jest tu przedstawiane z perspektywy rewolucji politycznej roku 1956, której jazz był wyrazistym symbolem jako muzyka „podziemia”, wolności, będąca poza kontrolą oficjalnych władz. Ponownie mamy zatem do czynienia z kinem polskim rozumianym zgodnie z przyjętą definicją w kategoriach umiłowania wolności, indywidualizmu wiążanego z postawą romantyczną, prawdy (społecznej i wolnej od schematów), odmienności formy, aluzyjności. W roku 2015 „Sight & Sound” opublikował w sumie aż pięć artykułów poświęconych pojęciu polskiego kina, co z pewnością świadczyć

musi o rosnącym zainteresowaniu tym zjawiskiem w Wielkiej Brytanii – biorąc pod uwagę częstotliwość ukazywania się takich publikacji w latach ubiegłych.

Kolejną, po recenzji płyt z muzyką jazzową, jest *Pole to Pole* Davida Thompsona (2015, s. 6-7), artykuł powstały w związku z pokazami serii *Martin Scorsese Presents: Masterpieces of Polish Cinema* podczas 13 festiwalu „Kinoteka Polish Film Festival”, odbywającymi się w BFI Southbank w Londynie, Edinburgh Filmhouse i w innych kinach Wielkiej Brytanii i Irlandii. Rozważając pojęcie kanonu w polskim kinie, autor zastanawia się nad tym, kto de facto decyduje o owym kanonie i czy powinien on zawierać tylko filmy powstałe w okresie komunizmu.

Filmy fabularne były produkowane w Polsce od 1902 roku, ale prawie nic z tej produkcji sprzed drugiej wojny nie jest znane dzisiejszemu widzowi. Wyjątkiem był przemysł filmów produkowanych w języku jidysz (warto obejrzeć film *Dybuk* z roku 1937; Thompson, 2015, s. 6).

W dalszej części artykułu David Thompson poszukuje źródeł rewolucji, która sprawiła, że polskie kino w połowie lat pięćdziesiątych osiągnęło światowy sukces. Za najważniejsze uważa edukację w łódzkiej Szkole Filmowej, gdzie ówczesni studenci mogli zapoznawać się z kinem światowym w stopniu nieosiągalnym dla zwykłego polskiego obywatela.

Realizując *Ostatni dzień lata* (1958), Tadeusz Konwicki wydaje się być pod wpływem dwuznacznego, poetyckiego stylu Antonioniego. [...] W późniejszym filmie Konwickiego *Salto* (1965) obcy błądzi po wsi, zamieszkiwanej przez enigmatyczne postaci, z którymi dzieli lub nie wspólną przeszłość. Dzisiaj takie filmy wydają się pretensjonalne – *Salto* wygląda raczej jak epizod z *Więźnia* Ingmara Bergmana – ale był to sposób na wymknięcie się ówczesnej cenzurze (Thompson, 2015, s. 7).

W kolejnej części wypowiedzi autor pisze, że rolę głównego bohatera w *Salcie* zagrał Zbigniew Cybulski, którego grę docenił Scorsese, umieszczając film na swojej liście najlepszych dziesięciu światowych produkcji wszechczasów, opublikowanej w 2012 roku w „Sight & Sound”. Jednak Cybulski to postać aktora, który został idolem młodzieży w Polsce, tak jak Brando czy James Dean na Zachodzie.

Wajda opisywany jest jako „najbardziej polityczny” ze wszystkich polskich reżyserów, zaś Kiesłowski – jako najważniejszy przedstawiciel kina moralnego niepokoju, wraz z Krzysztofem Zanussim. Na koniec artykułu Thompson zauważa, że jakkolwiek wszyscy politycznie niezależni twórcy filmowi jak Polański, Skolimowski i Agnieszka Holland wyjechali z Polski, aby szukać szerszych możliwości, szkoda, że seria *Masterpieces of Polish Cinema* nie zawiera filmów innych dwóch emigrantów: Waleriana Borowczyka i Andrzeja Żuławskiego. Kon-

kluzja autora jest taka, że zapewne jest jeszcze wiele polskich tytułów filmowych zasługujących na cyfrową restaurację.

Artykuł ten omówiłam szczegółowo, ponieważ wydaje mi się znaczący ze względu na prezentowanie obiegowej, powszechnej wiedzy o polskim kinie, całkowicie zgodnej z utrwalonymi wcześniej definicjami, które – co istotne – w ogóle się nie zmieniły od czasu cytowanych przez Płażewskiego wypowiedzi krytyków z lat 60.

W numerze sierpniowym „Sight & Sound” z 2015 roku ukazał się z kolei artykuł *Magnetic Pole* będący analizą twórczości Jerzego Kawalerowicza i jej znaczenia dla polskiego kina (Brooke, 2015, s. 52-53). Autor artykułu, Michael Brooke, zaczyna od stwierdzenia, że nawet gdyby Kawalerowicz nie wyreżyserował żadnego filmu, i tak byłby jedną z najważniejszych postaci polskiego kina, ponieważ jako kierownik zespołu „Kadr” przyczynił się w taki czy inny sposób do powstania filmów, które pod koniec lat 50. wprowadziły kino polskie na mapę światową. Za najważniejszy film reżysera z tamtego okresu uważa Brooke *Pociąg* (1959), o tyle szczególnie, że:

[...] niecierpiący ze specyficznie polskich tematów historycznych i kulturalnych. Przeciwnie, niemal cały film rozgrywa się w przedziale nocnego ekspresu (Kawalerowicz z zespołem otrzymali nagrodę techniczną podczas festiwalu w Wenecji za stworzenie tak przekonującej iluzji w studio). [...] Kawalerowicz jest zainteresowany [...] napięciem pomiędzy parami postaci (prawnik i jego żona czy Marta i Jerzy), czasem nieumyślnym, ale częstym opowiadaniem o trudnej przeszłości i teraźniejszości, trwałym wrażeniem samotności – to wynika z ewidentnego wpływu filmu Antonioniego *Il Grido* (1957; Brooke, 2015, s. 52).

Autor szuka więc podobieństw do kina światowego i nimi uzasadnia chyba znaczenie *Pociągu* dla kariery Kawalerowicza, ale także dla procesu „umiędzynarodowienia” kina polskiego.

Ten sam trop kontynuowany jest w dalszej części omawianego artykułu, którą poświęca autor na omówienie filmu *Matka Joanna od Aniołów* (1961), w którym główną rolę zagrała Lucyna Winnicka, „polska Jeanne Moreau”, jak pisze Michael Brooke. Autor zwraca uwagę, że był to:

[...] zarówno ostatni, jak i najmocniejszy film Kawalerowicza, nakręcony w konwencji czarno-białej, surowe studium wizualnych, ale także religijnych, filozoficznych i seksualnych kontrastów. Jego „gęstość” zwiększają poruszające obrazy, jak mlecznobiała dłoń pozostawiająca na ścianie czarny ślad (Brooke, 2015, s. 53).

Autor również zwraca uwagę na założony antyklerykalizm filmu, który deklarował sam Kawalerowicz. Kolejnym filmem omówionym w artykule jest *Faraon* (1965), wielki, ambitny projekt szerokoekranowy, kręcony przez niemal trzy lata. Kawalerowicz nazywał ten film „anty-Kleopatrami”, gdzie główna uwaga poświęcona jest samej politycznej walce młodego idealisty Ramzesa XIII (Jerzy Zelnik) z samolubnymi kapłanami. Autor zwraca uwagę na symbolizm tego filmu, zawierający się na przykład w scenie walki dwóch chrząszczy o kulkę łajna – scena ta, choć w skali mikro, symbolizuje starcie religii i pragmatyzmu, będące właściwym tematem *Faraona*.

Zaskakująco, biorąc pod uwagę awanturę w związku z *Matką Joanną od Aniołów*, *Faraon* był interpretowany jako atak na kościół katolicki, chociaż w filmie nie ma go wyrażonego *explicite*: oglądany współcześnie, przywołuje szereg paraleli z historiami o próbach niesienia „postępu” „prymitywnym” społeczeństwom Środkowego Wschodu (Brooke, 2015, s. 53).

Ostatnim filmem, omówionym przez Brooke’a jest *Austeria* (1982). W tym filmie Kawalerowicz nie tylko wraca do świata swoich rodziców (urodził się na terenach obecnej Ukrainy i wyrastał wśród Ukraińców i Żydów), ale także próbuje wyjaśnić, dlaczego żydowska społeczność w Polsce mogła zostać masowo wyniszczona, choć w filmie nie mówi się bezpośrednio o Holokauście, a akcja rozgrywa się w roku 1914. Wśród tłumu uciekinierów zatrzymujących się w austerii, główną grupą są Chasydzi, „którzy wydają się beztrząsco obojętni na los, który ich czeka, pewni, że Bóg usłyszy ich „radosny krzyk” i udzieli stosownej odpowiedzi. Właściciel austerii Tag, również Żyd, jest jednak bardziej wnikliwym obserwatorem i patrzy na wydarzenia o wiele chłodniejszym okiem” (Brooke, 2015, s. 53). W kontraście z *Matką Joanną od Aniołów* Kawalerowicz używa w tym filmie czerwieni, symbolizującej rozlew krwi, który stanie się ponurą rzeczywistością.

Na koniec artykułu Brooke zauważa, że *Austeria* była najbardziej osobistym, ale jednocześnie ostatnim ważnym filmem Kawalerowicza. Reputacja reżysera mocno ucierpiała, kiedy stanął po stronie władz w czasie stanu wojennego, a filmem, który zwrócił jakąkolwiek uwagę widowni, był *Quo Vadis*, mający stanowić powrót do minimalizmu *Faraona*, ale oddziałujący ledwie ułamkiem siły poprzednich filmów reżysera i niecieszący się żadnym zainteresowaniem zagranicznej widowni. Kawalerowicz odszedł wtedy na artystyczną emeryturę i pozostał dyrektorem artystycznym „Kadru” aż do śmierci w roku 2007.

Artykuł ten, będący jak dotąd najbardziej rozbudowanym tekstem poświęconym polskiemu kinu w omawianej grupie, prowadzi do kilku wniosków. Po

pierwsze, zagraniczni autorzy ciągle upatrują siły polskiego kina w okresie „klasycznym” – obejmującym lata szkoły polskiej. Po drugie, zwracają uwagę na problematykę utrwaloną w definicji polskiego kina tamtego okresu, jak indywidualizm, symbolika, „napięcie” pomiędzy tym, co narodowe i tym, co uniwersalne. Wreszcie, co szczególne, upatrują siły polskiego kina w aspekcie międzynarodowym w tych jego próbach, które upodobiły je do kina światowego – pod względem języka czy stosowanych rozwiązań narracyjnych.

Kolejnym artykułem o polskim kinie w „Sight & Sound” w okresie 2015-2016, jest *Demolitions and Demons* Richarda Portona (2015, s. 55), będący relacją z jubileuszowego, czterdziestego festiwalu filmowego w Gdyni. Autor zwraca uwagę, że festiwal ten jest ważnym wydarzeniem prezentującym współczesne i klasyczne polskie kino, nie tylko ze względów promocyjnych, ale także pedagogicznych. Co szczególnie warto zaznaczyć, podczas festiwalu prezentowano także klasyczne polskie kino i filmy takich reżyserów jak Walerian Borowczyk czy Edward Żebrowski, a film będący wielkim wydarzeniem konkursu – *11 minut* – stworzył weteran polskiej nowej fali, Jerzy Skolimowski. Autor poświęca temu tytułowi wiele miejsca, zauważając, że o ile krytyka częściowo uznała ten film za „nihilistyczny”, można go także rozpatrywać jako przenicowanie dotychczasowych zasad narracji kina klasycznego. „Tylko reżyser posiadający mistrzowski talent do opowiadania historii, może w tak spektakularny sposób demolować zasady techniki kinematograficznej” – podsumowuje Porton (2015, s. 55).

Kilka słów poświęconych jest także *Demonowi* (2015) Marcina Wrony, filmowi ambitnemu, który jednak nie mógł być uznany za satysfakcjonujący. Według recenzenta stanowi on pewną nowość w dosyć skostniałym schemacie filmów o weselach, które przekształcają się w chaos. Z drugiej jednak strony, prowokacyjne wprowadzenie figury żydowskiego dybuka jako alegorii powrotu bolesnej przeszłości, okazuje się dziwnie błahe. Nie jest jasne, dlaczego akurat tę wieść dotyczącą konsekwencje z powodu nieokreślonej wstydlivej przeszłości, a same zwroty akcji są czasem nieudanymi sztuczkami (Porton, 2015, s. 55). Autor kończy wypowiedź o *Demonie* informacją o nagłej śmierci reżysera filmu podczas festiwalu.

W dalszej części relacji wspomniana jest także projekcja zrekonstruowanego cyfrowo filmu Wojciecha Jerzego Hasa *Jak być kochaną* (1962), w którym – według recenzenta – twórca zademonstrował talent do dopracowanych melodramatów, ukazując ze współczuciem kobietę, oskarżoną o kolaborację z okupantem podczas wojny. Kreacja Barbary Krafftówny jako smutnej, skrzywdzonej Felicji, jest jedną z najdoskonalszych ról kobiecych w polskim kinie. Wizja Hasa jest melancholijna – ofiary i oprawcy są tak samo naznaczeni okrutnym dziedzictwem nazizmu i stalinizmu.

Artykuł ten potwierdza przedstawione wyżej wnioski – polskie kino dla zagranicznego widza to przede wszystkim filmy z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, zaś współczesne – w tym przypadku zwróciło uwagę recenzenta chyba przede wszystkim ze względu na tragiczne okoliczności wynikające z nagłej śmierci reżysera podczas gdyńskiego festiwalu. Warto jednak zaznaczyć, że relacja z samego festiwalu w „Sight & Sound” świadczy o docenieniu polskiego kina jako zjawiska oraz o zauważeniu roli tego wydarzenia w rozwoju polskiej kinematografii.

Kolejnym artykułem, który zawiera baza FIAF pod hasłem: „kino polskie”, jest recenzja płyty *Polish Night Music*, którą David Lynch nagrał wraz z polskim kompozytorem i pianistą, Markiem Żebrowskim. Artykuł odnosi się do specyfiki kina Lyncha, będącego ukłonem w stronę improwizacji i niedopowiedzeń. Muzyka, którą nagrał, rozumiana jest jako „drugi głos” reżysera, który przeistacza się w muzyka. Recenzent pyta, czy mechanizmy stosowane przy odbiorze sztuki wizualnej Lyncha, mogą być przydatne dla zrozumienia jego twórczości muzycznej i jakie mogą być wzajemne relacje tych artystycznych obszarów. Akcentem polskim jest w tekście informacja, że twórcy spotkali się w 2006 roku w Łodzi podczas projekcji filmu Lyncha *Inland Empire*, a znajomość zaowocowała zaproszeniem polskiego muzyka do współpracy przy tworzeniu muzyki.

W numerze styczniowym z 2017 roku, z okazji wydania *Dekalogu* na nośniku Blu-ray, pojawił się tekst Tony’ego Raynsa *Stardust Memories*, o Krzysztofie Kieślowskim. Artykuł, zajmujący całą stronę „Sight & Sound”, jest rodzajem osobistego wspomnienia ze spotkania dziennikarza z Kieślowskim w barze w Tokio, podczas którego polski reżyser okazał się być osobą obdarzoną poczuciem humoru, niekojarzącą się z powagą kina moralnego niepokoju. Rayns uważa, że filmy Kieślowskiego, oprócz prowadzenia wysoce poważnej debaty moralnej, zawierają także sporą dozę komicznego absurdu. Jako przykład podaje rolę Zbigniewa Zamachowskiego w *Dekalogu* oraz *Trzech kolorach: Białym*, gdzie aktor ukazuje zabawną stronę frustracji, impotencji i przebojowego materializmu. Według Raynsa wydanie *Dekalogu* na nośniku Blu-ray pozwoli na obejrzenie serialu w całości, ale także na uchwycenie wewnętrznych połączeń i zależności pomiędzy poszczególnymi odcinkami.

Nie jest to tylko kwestia postaci, pojawiających się w różnych rolach w różnych epizodach serii, ale wizji zróżnicowanej społecznie wielkiej grupy ludzi, na którą nie ma wpływu ani państwo, ani religia. Tu chodzi o ludzi, którzy borykają się ze swoimi wzajemnymi relacjami [...]. Jest tu po prostu ludzkiego życia jako takiego (Rayns, 2017, s. 35).

Wspomnienie Krzysztofa Kieślowskiego wpisuje się w tezę o rozważaniu kina polskiego w „Sight & Sound” właściwie wyłącznie z perspektywy kanonicznych już skojarzeń – reżyser był postacią bardzo znaczącą w kinie europejskim, a jego filmy zwracały powszechną uwagę ze względu na sposób widzenia i definiowania polskości.

Lipcowy numer „Sight & Sound” z 2017 roku zawiera krótką recenzję czterotomowego wydawnictwa poświęconego Walerianowi Borowczykowi, *Boro. Walerian Borowczyk*, opublikowanego w związku z retrospektywą prac artysty w paryskim Centrum Pompidou. Recenzent docenia znaczenie twórczości Borowczyka zarówno jako filmowca, ale także jako animatora i artysty oraz wyraża podziw dla jego odrębności artystycznej. Uważa, że autor publikacji, Daniel Bird wykonał wielką pracę, dzięki której w czterech tomach, uporządkowanych chronologicznie od okresu polskiego w biografii twórcy aż po emigrację, znaleźć można prace dotąd rozrzucone, nieusystematyzowane, co niewątpliwie stanowi rodzaj hołdu dla tego „suspendowanego duchownego artystycznej erotyki” (Thompson, 2017, s. 92).

W styczniowym numerze „Sight & Sound” z 2018 roku znajdujemy recenzję filmu o Marii Skłodowskiej-Curie w reżyserii Marie Noëlle (2016, koprodukcja niemiecko-polsko-francusko-belgijska). Główną rolę zagrała w nim polska aktorka, Karolina Gruszka, tytuł angielski to: *Maria Curie: The Courage of Knowledge* zaś polski – *Maria Skłodowska-Curie*. Autorka recenzji, Ginette Vincendeau rozpoczyna od stwierdzenia, że rzadko tak inspirujący temat daje początek tak mało inspirującemu filmowi. Historia koncentruje się na okresie pomiędzy otrzymaniem przez Skłodowską pierwszej i drugiej Nagrody Nobla (1903-1911) i jest w zamierzeniu opowieścią o kobiecie, która była naukowcem. W tym recenzentka upatruje głównej słabości filmu:

Zamiast być historią geniusza – kobiety, walczącej o prawa kobiet, stał się opowieścią o wielkiej wynalazczyni, która wszelako zostaje sprowadzona do swojej kobiecej tożsamości w najbardziej konwencjonalny filmowo sposób (Vincendeau, 2018, s. 87).

Skupienie się w filmie na małżeństwie, macierzyństwie i romansie Curie, połączone ze stroną estetyczną, gdzie przeważały ozdobne ujęcia światłocieniowe, skomplikowane kadry, długie i powolne ujęcia zwłaszcza samej bohaterki wyglądającej na ponurą, to główne wady obrazu.

„Powolny rytm, zdystansowana kamera i przygaszona gra samej Gruszki powodują, że nie udaje się pokazać ekscytacji związanej z odkryciem naukowym ani energii, z jaką Curie walczyła z wrogim męskim establishmentem (Vincendeau, 2018, s. 87).

W podsumowaniu mówi autorka recenzji o byle jakim eksperymencie filmowym, zamiast historii o walce, odwadze, błyskotliwości naukowej.

Za bardzo udany uważa się natomiast film Pawła Pawlikowskiego *Zimna wojna* (2018, koprodukcja polsko-brytyjsko-francusko-indyjska). We wrześniowym numerze „Sight & Sound” zamieszczono obszerny wywiad z Pawłem Pawlikowskim oraz recenzję filmu. Wywiad, zatytułowany *A Time to Love*, rozpoczyna się od uwagi autora, Jonathana Romneya, o głębi emocjonalnej filmu, którego reżyser kreśli wzloty i upadki romansu pomiędzy kompozytorem a śpiewaczką folkową, próbując ukazać okrutne kaprysy życia w powojennej, komunistycznej Polsce. Autor uważa, że Pawlikowski zrealizował „poruszające, dojrzałe dzieło o nowoczesnej europejskiej historii, dziwactwach sztuki w zdominowanym przez politykę świecie, i o tym, jak uczucie może stawić czoła opresji ze strony władzy” (Romney, 2018, s. 35). Recenzent widzi tę historię w kategoriach umiejętności adaptacji: partnerzy robią to, co muszą, idą tam, gdzie muszą, aby przeżyć i uprawiać swoją sztukę, ryzykując utratę duszy lub godząc się na kompromis w miłości. Oboje adaptują się do wymagań w zakresie twórczości, jakie stawia przed nimi państwo Polska, będące w niewoli innego państwa: ZSRR. Film stawia zatem pytanie o standardy autentyczności w twórczości artystycznej, ale dla recenzenta równie ważny jest powrót – estetyczny i językowy – do rozpraw z historią narodową znanych z filmów Wajdy czy Munka. Pawlikowski uważany jest w tym zakresie za twórcę rewitalizującego tradycję polskiego kina z okresu szkoły polskiej. Uwaga ta jest bardzo istotna, ponieważ wizualnie, stylistycznie i tematycznie odbiorcy zagraniczni zobaczyli w *Zimnej wojnie* (a wcześniej w *Idzie*) wielki powrót do okresu lat 50. czy 60., który znają i cenią do dzisiaj.

W zamieszczonej w tym samym numerze „Sight & Sound” recenzji *Zimnej wojny* Tony Rayns pisze, że tytuł tego filmu z jednej strony dotyczy czasu historycznego, z drugiej zaś w szczególnie precyzyjny sposób opisuje relacje kochanków, którzy nie potrafią żyć ani ze sobą, ani bez siebie. Recenzja jest bardzo pozytywna – odnosi się to zarówno do strony wizualnej, jak i treści filmu Pawlikowskiego, który pokazał w nim również, jak trudne, a właściwie niemożliwe były próby uczciwego, zgodnego z własnym sumieniem, życia w kraju rządzonym przez władzę totalitarną. Problem filmowej miłości polega na tym, że „Wiktor i Zula cierpią na syndrom „ani razem, ani osobno”, ale dzieli ich zwłaszcza różnica temperamentu, nieporównywalne ambicje, i całkowicie odmienny stosunek do komunistycznego reżimu” (Rayns, 2018, s. 63). Recenzent chwali także Pawlikowskiego za niezwykłą precyzję i ekonomię w prezentowaniu tego problemu.

Analiza artykułów z „Sight & Sound” poświęconych hasłu: „kino polskie” wskazuje wyraźnie, iż ma ono ustaloną i trwałą definicję, opisaną przez Jerzego

Płazewskiego. Nie ulega ona zmianie, bo i samo polskie kino budzi zainteresowanie jedynie w odniesieniu do czasu, kiedy weszło do kanonu światowego, czyli do lat pięćdziesiątych, sześćdziesiątych i może siedemdziesiątych. Kino ostatnich lat, zwrot ku transnarodowości, zmiany, jakie zachodzą, nie są w ogóle opisywane (a może nawet nie są zauważane) przez autorów brytyjskich, skupiających uwagę jedynie na pewnych hasłach, kojarzonych zresztą z Polską jako obszarem kulturowym: są nimi religia, polityka, przeszłość wojenna, indywidualizm, romantyzm. Tym, co zwraca uwagę, jest szerzące się przekonanie o powiększającej się polskiej społeczności emigranckiej, w związku z czym kino stało się zauważalnym elementem polityki właścicieli kin.

Polskie kino współczesne właściwie nie znajduje się jednak w orbicie zainteresowania na tyle, aby poświęcać mu oddzielne artykuły, choć ich ilość generalnie wzrosła w ostatnim czasie. Wiedza, jaką o polskim kinie można wynieść z lektury „Sight & Sound”, jest zatem wiedzą o hermetyczności, pewnym impregnowaniu brytyjskiego odbiorcy, jakkolwiek zauważającego rosnący udział polskiej publiczności na polskich filmach w kinach Wielkiej Brytanii, to jednak ceniące go polskie filmy tylko z bezpiecznej perspektywy „klasyki”.

Abstract:

Polish – meaning what exactly? Polish cinema through the eyes of British audiences (based on selected films made between 2008 and 2018).

The article aims to show how contemporary Polish cinema has been received in “Sight&Sound” magazine post 2004, after Poland joined the EU. The author attempts to answer the following questions: has the British audience changed their perception of Polish cinema? Have the traits associated with the Polish Film School – the horrible experience of war, love of freedom, Polish romanticism focused on the individual, the truth (of the social kind, and free from constraining patterns), distinctive form, allusiveness and attachment to national symbols – been transformed in any way, and whether this has been reflected in articles published in “Sight&Sound”.

The conclusion seems clear: there is little difference in how British audiences perceive contemporary Polish cinema, as they still heavily associate it with the subject matter and the directors of the Polish Film School (Wajda, Kawalerowicz).

Keywords: Polish cinema, national cinema dominants, critical reception

Bibliografia:

- Bertolini A. (1962), *Il cinema polacco, Quaderni di «Conoscerci»*. Rzym. Cyt. za: Płazewski J. (1981), *Trzydzieści pięć lat kina polskiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1981, nr 4.
- Brooke M. (2015), *Sounds of the Underground*, „Sight & Sound”, XXV. 1.
- Brooke M. (2015), *Magnetic Pole*, „Sight & Sound”, XXV. 8.
- Czubkowska S. (2018), *Sztuka kochania polskiego kina*, „Dziennik. Gazeta Prawna”, nr 7.
- Gant Ch. (2012), *The Numbers: Polish Cinema in the UK*, „Sight & Sound”, XXII.
- Giza B. (2017), *Ku transnarodowości. Sukcesy polskiego kina na Festiwalu w Cannes 1946-1966 w korespondencjach publikowanych przez magazyn «Film»*, [w:] S. Jagielski, M. Podsiadło (red.), *Kino polskie jako kino transnarodowe*, Kraków: Universitas.
- Insdorf A. (2015), *The Cinema of Wojciech Has*, <http://hcl.harvard.edu/hfa/films/2015marmay/has.html>, (dostęp: 1.09.2016).
- Kosińska K. (2016), *Brytyjczycy o Polakach, czyli jak pisano o polskim kinie w brytyjskim piśmie „Sight & Sound” w latach 50. i 60.*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 95.
- Lewicki A. (2016), *Międzynarodowa recepcja kina polskiego*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 95.
- Lubelski T. (2009), *Wstęp*, [w:] T. Lubelski, M. Stroiński (red.), *Kino polskie jako kino narodowe*, Kraków: Universitas.
- Michalek B. (1966), *Festiwal konfliktów*, „Film”, nr 23.
- Płazewski J. (1993), *75 najważniejszych międzynarodowych festiwali filmowych za granicą*, „Film na Świecie”, nr 1.
- Porton R. (2015), *Demolitions and Demons*, „Sight & Sound”, XXV. 12.
- Romanowska D. *Młode pokolenie producentów*, http://www.sfp.org.pl/baza_wiedzy,288,23566,1,1,Młode-pokolenie-producentow.html, (dostęp: 1.09.2016).
- Rayns T. (2017), *Stardust Memories*, „Sight & Sound”, XXVII. 1.
- Rayns T. (2018), *Cold War*, „Sight & Sound”, XXVIII. 9.
- Rutkowska T., *Film polski na świecie*, [w:] *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*. E. Zajiček (red.), Warszawa: Instytut Kultury.
- E. Szponar (2016), *Polskie kino (trans)narodowe*, <http://film.onet.pl/artykuly-i-wywiady/polskie-kino-trans-narodowe/h6fv8r>, (dostęp: 1.08.2016).
- Romney J. (2018), *A Time to Love*, „Sight & Sound”, XXVIII. 9.
- Thompson D. (2015), *Pole to Pole*, „Sight & Sound”, XXV. 5.
- Thompson D. (2017), *Boro: Walerian Borowczyk*, „Sight & Sound”, XXVII. 7.
- Vincendeau G. (2018), *Marie Curie: The Courage of Knowledge*, „Sight & Sound”, XXVIII. 1.
- Wyżyński A. (2007), *Zagraniczne echa* [w:] S. Kuśmierczyk, S. Zawisliński (red.), *Głosy wolności. 50 lat polskiej szkoły filmowej*, Warszawa: Skorpion.
- Z. G. (1961). *Z prasy zagranicznej*, „Film”, nr 23.

Sebastian Jakub Konefał

Uniwersytet Gdański

Śnieżna depresja i norweskie podróże do kresu ironii. Reinterpretacje poetyki kina drogi w filmie *Białe szaleństwo* Rune Denstada Langlo oraz w literackiej twórczości Erlenda Loe

Dla tych, których melancholia pustoszy, pisanie o niej ma sens jedynie wtedy, gdy wypływa z samej melancholii (J. Kristeva, *Czarne słońca. Depresja i melancholia*).

Współczesne kino nordyckie w różny sposób wykorzystuje arktyczne plenery i tzw. ideę Północy do dekonstruowania palących problemów ponowoczesności. Z popularną w tamtejszej kulturze strategią mityzacji sił natury oraz łączenia jej elementów ze spojrzeniem turystycznym od pewnego czasu w nader ironiczny sposób pogrywają m.in. Norwegowie, zaprzęgając wybrane konwencje kina drogi do krytyki społecznej. Podczas gdy w tamtejszej telewizji można napotkać tak fascynujące kurioza gatunkowe podróżniczo-rekreacyjne, jak np. programy w konwencji *slow tv* (*sakte TV*) – przez siedem godzin ukazujące realia podróży pociągiem malowniczą trasą Bergen-Oslo (por. np. Chacińska, 2018, s. 126-127) – młodsze pokolenia norweskich reżyserów kręcą filmy inspirowane poetyką *road movie*, prezentujące fabuły o osobach z trudem stawiających czoła osobistym kryzysom i walczących z rozczarowaniem życiem, depresją i stanami lękowymi.

Strategia czerpania z transnarodowego zasobu konwencji gatunkowych stała się dla generacji dzisiejszych trzydziesto- i czterdziestolatków wyzwaniem do poszukiwania adekwatnych form łączenia autorskiego, lokalnego charakteru nordyckiej twórczości z uniwersalnym przesłaniem. Jedną z pierwszych rzeczy, zwracających uwagę zagranicznych odbiorców współczesnych filmów fabularnych o podróżach po Norwegii, jest fakt, że pojawiające się w nich historie i postacie nie mają zbyt wiele wspólnego z wielkimi narracjami, stworzonymi przez tamtejszych bohaterów narodowych, takich jak Roald Amundsen czy Thor Heyerdahl¹.

Erlend Loe: podróże naiwne i ironiczne

Prawdopodobnie najbardziej znanym w Polsce przykładem wykorzystywania strategii wadzenia się z lokalną mitologią i nordyckim systemem społecznym oraz inteligentnego reinterpretowania konwencji kina drogi jest nakręcona dekadę temu ekranizacja scenariusza Erlenda Loe pt. *Nord* (2009). Fabuła filmu, prezentowanego w naszych kinach jako *Białe szaleństwo*, opowiada o pogrążonym w depresji mężczyźnie, który wyrusza na samotną wyprawę na Daleką Północ. W optyce znanej z klasycznych badań teoretyczno-literackich Władimira Proppa, Michaiła Bachtina (czy też z bardziej spopularyzowanych w świecie Zachodu tekstów Josepha Campbella) poszczególne etapy podróży Jomara winny się wiązać z doświadczeniami inicjacyjnymi. Jednakże w ironicznej perspektywie urodzonego w Trondheim² Rune Denstada Langlo (reżysera pokazywanego także niedawno w Polsce filmu *Witajcie w Norwegii*) nordyckie męskie wyprawy okazują się pełnymi czarnego humoru zbiorami absurdalnych sytuacji i dygresyjnych rozmów³. Tego typu strategię narracyjną pochodzącą ze współczesnej norweskiej literatury i kina ośmieszają zaś m.in. wspomniane powyżej relacje zdobywców biegunów i najwyższych gór świata. Scenariusz *Białego szaleństwa* wchodzi też w narracyjne gry z różnymi strukturami fabularnymi mitów i opowieści o „podróży bohatera”, oraz ironicznie zabawia się motywami znanymi z norweskich obrazów o „dzielnych narciarzach”, takich jak np. klasyczna produkcja *Przez*

¹ O biografii obu, z różnym skutkiem, upomniało się zresztą nie tak dawno norweskie kino. W 2012 roku Joachim Rønning i Espen Sandberg nakręcili wysokobudżetową koprodukcję pt. *Wyprawa Kon-Tiki (Kon-Tiki)*, a w roku 2019 swoją premierę miał film biograficzny pt. *Amundsen* w reżyserii Espena Sandberga.

² Miasto to bywa także określane przez autochtonów jako „wrota Północy”.

³ Dygresyjność dialogów, a nawet całych fragmentów struktur fabularnych jest zdaniem Pawła Urbaniaka (obok m.in. melancholijnej perspektywy, „ekscentryzmu formy” i ekscentrycznych protagonistów) jedną z cech dystynktywnych współczesnego kina norweskiego. Moim zdaniem podobne zabiegi odnaleźć można jednak także w wielu nordyckich produkcjach z Islandii, Finlandii czy Szwecji, więc przedstawione w książce *Kino Norwegii* wyznaczniki indywidualnego charakteru nowego kina z Norwegii wydają się dość dyskusyjne. Por. Urbaniak, 2011, s. 270-276.

śnieżną pustynię (*Ni Liv*, 1957) Arne Skouena, prezentująca samotną podróż przez śnieżne ostępy czy odświeżona niedawno w formie serialu *Bitwa o ciężką wodę* (*Kampen om tungtvannet*, 1948) Jeana Dréville i Titusa Vibe-Müllera, gdzie również napotykamy dzielnych Norwegów i motyw górskiej wyprawy. Ironiczna fabuła *Białego szaleństwa* poddaje także krytyce pre-narratologiczne i antropologiczne odczytania ponowoczesnych podróży z kina drogi. Przede wszystkim polemizuje jednak z rozpropagowaną przez media i przemysł turystyczny wizją Norwegii jako „północnego rajy na Ziemi” (por. Booth, 2015; Witoszek, 2017).

Aby lepiej zrozumieć postawy filmowych waga-bundów z ojczyzny majestatycznych fiordów i drogocennych złóż ropy naftowej, należy najpierw przyjrzeć się pewnej międzypokoleniowej debacie. Postać pochodzącego również z Trondheim autora scenariusza *Białego szaleństwa* wydaje się w niej kluczowa. Erlend Loe studiował (między innymi) filmoznawstwo w rodzimym Trondheim oraz scenopisarstwo w słynnej szkole filmowej w Kopenhadze a po przeprowadzce do Oslo założył tam stowarzyszenie scenopisarzy oraz aktywnie udzielał się w pracach Norweskiego Funduszu Filmowego (Holst, 2011, s. 289).

Znamienne, że obok scenariusza *Nord* i wydanej w ponad trzydziestu krajach powieści *Naiwny*. *Super* Loe napisał jeszcze kilka innych, nader ironicznych⁴ historii dotyczących „egzotycznych wypraw i ucieczek w dzicz”. Na przykład bohater opublikowanej także w naszym kraju powieści pt. *Doppler* przenosi się z miasta do lasu, gdzie zamieszkuje w namiocie i opiekuje się małym łosiem⁵. Z kolei protagonista z *L* organizuje wyprawę do Polinezji, mającą udowodnić mieszkańcom Norwegii, że to właśnie tam wynaleziono... łyżwiarstwo.

Prosty styl jego narracji (określany w ojczyźnie telemarku mianem *naiwizmu*⁶) zyskał tam wielką popularność, choć bywał także przedmiotem zapalczych akademickich protestów. Na przykład znany badacz literatury, Erik Vassenden, zarzucił powieściom Loe banalność przekazu, nazywając jego twórczość „wielką

⁴ Elisabeth Oxfeldt ironicznego stylu pisanie o podróżach w narracjach z krajów skandynawskich doszukuje się już w tekstach o Oriencie autorstwa Knuta Hamsuna, a swoją monografię dotyczącą nordyckich travelogów kończy sugestywnie zatytułowanym rozdziałem *Futile journeys. Parody, postmodernism and postnationalism in Erlend's Loe Travelling*. Użyty przez nią angielski przymiotnik *futile* niezłe definiuje podejście Loe do tematu ponowoczesnych eskapad. Przełożyć go można bowiem jako *bezczelowny, daremny, próżny*. Por. Oxfeldt, 2010, s. 58.

⁵ „Życie w dziczy” nie kłóci się jednak w ironicznej perspektywie narracji Loe z *Dopplera* np. z robieniem zakupów w pobliskim supermarkecie.

⁶ Sam Loe nie lubi określenia *naiwizm*, jednak nie da się ukryć, że prosty, charakteryzujący się krótkimi zdaniami styl narracji autora *Dopplera* sprawił (ku utrapieniu twórcy), że jego twórczość pokochali m.in. norwescy licealiści, a jego książki lokalna prasa szybko zaczęła określać nadużywanym w dzisiejszych czasach mianem „kultowych”.

powierzchnią” (Vassenden, 2004)⁷. Rzeczywiście, napisana krótkimi zdaniem proza nie każdemu przypadnie do gustu, choć bez wątpienia jej demistyfikacyjny wydźwięk nabiera nieco więcej wieloznaczności w kinowych adaptacjach⁸.

Dla ewolucji norweskiego kina najważniejszy wydaje się jednak fakt, że teksty Loe zostały uznane przez nordyckich czytelników i badaczy za głos pokolenia, „które nie zbudowało Norwegii” – nazwanego tam również „ironistami” oraz „generacją deseru”. Jego postawy w dyskusjach medialnych i analizach często przeciwstawia się tzw. „pokoleniu 68” i „generacji wojny” (uważanych za budowniczych sukcesu ekonomicznego kraju), a lekką stylistykę postrzega się jako odpowiedź na zaangażowaną społecznie literaturę lat 80. – pełną egzystencjalnych rozterek i niełatwych zabiegów narracyjnych. Powracającymi elementami programowymi w utworach „ironistów” są zaś takie zagadnienia jak „obrona słabego mężczyzny” czy nękająca protagonistów „niepewność, kim mógłbym się stać”. Związany m.in. z Norweskim Uniwersytetem Arktycznym w Tromsø nieżyjący już historyk literatury i krytyk literacki, Øystein Rottem w jednym ze swoich tekstów słusznie zauważa, że:

Nikt tak jak Loe nie zdołał uchwycić sytuacji następców „generacji deseru”, która była na tyle niewdzięczna, by rzucać deserem w swoich rodziców, i której dzieci ani nie miały trudnego startu, ani nie stały się pozbawionymi złudzeń buntownikami bez powodu lecz [okazały się – SJK] rozpieszczonymi małolatami, którzy czują, że przyszli na świat za późno, którzy w obliczu lekkości życia cierpią na brak powagi, którzy traktują rzeczywistość jak grę, którzy podchodzą z ironicznym dystansem do wszystkiego i wszystkich (Rotten, 1996, cyt. za: Chylińska, 2014).

Z kolei Agnieszka Chylińska, w swojej dysertacji o autorze *Dopplera*, dodaje, że norweski rzeczownik „*naivisme*” pochodzi od przymiotnika „*naiv*” czyli „*naiwny*”. W odróżnieniu od rzeczownika „*naivitet*”, czyli „*naiwność*”, „*naivisme*” nie oznacza naiwności wprost, lecz raczej „stylizowanie na naiwność” (Chylińska, 2014). Podobnie postrzega narrację Loe pracująca na gdańskiej skandynawistyce dr hab. Hanna Dybel-Trzebiatowska, która sprawnie uchwyciła istotę jego twórczości, pisząc: *swój tendencyjnie naiwny styl, nasycony humorem wykorzystuje jako narzędzie krytyki społecznej, a satyryczne obrazy Norwegii – postrzeganej na świecie*

⁷ Z kolei obrońcą prozy Loe i rzecznikiem pokolenia ironistów był m.in. socjolog Gunnar C. Aakvaag. Por. Chylińska, 2014, s. 69.

Pierwszą kinową adaptacją tekstu Loe był wyreżyserowany przez Pála Jackmana obraz pt. *Detector* z 2000 roku, oparty na scenariuszu autora *Dopplera*. Film okazał się sporym sukcesem na lokalnym rynku. Następną ekranizacją prozy Loe było *Przeminęło z kobietą* Petera Naessa, z 2007 roku, zauważone na kilku festiwalach (m.in. warszawskim). Z kolei *Białe szaleństwo* otrzymało m.in. nagrodę FIPRESCI w Berlinie.

jako „raj na Ziemi” – przysparzają mu wielu zwolenników (Dymel-Trzebiatowska, 2018, s. 627). Co ciekawe, minimalistyczny język z prozy autora *L* przypomina często narracje dziecięce lub młodzieżowe⁹. To ważny fakt, bo ukazywana w różny sposób „dziecięcość” cechować będzie także męskich bohaterów współczesnego kina z Norwegii. Na przykład Jomar z *Białego szaleństwa* tak właśnie zostaje określony przez napotkanego pod koniec podróży saamskiego „mędrca”, stwierdzającego: *Jesteś dzieckiem. Jesteś jeszcze dzieckiem.*

Również kolejne norweskie obrazy o podróżach, tj. np. filmy *Z natury* (*Mot naturen*, 2014) Ole Giævera i Marte Vold i *Droga na zachód* (*Rett Vest*, 2017) Henrika Martina Dahlsbakkena zawierają wyraźnie piętno naiwistyczno-ironicznej optyki z tekstów Loe. Fabuła każdego z nich dotyczy bowiem perypetii mężczyzn próbujących przekroczyć różnie rozumianą „smugę cienia” dzięki wyruszeniu w drogę. W tym miejscu warto zaznaczyć, że ich „przygody” także nie mają znamion wydarzeń inicjacyjnych, lecz wymowa ukazanych w diegizie zdarzeń ostatecznie okazuje się bardziej optymistyczna i wiąże się z pochwałą nordyckiego systemu wartości i wpisanej weń idei ciągłości norweskiej tradycji¹⁰. Zabieg ten kontrastuje zaś nie tylko z kontrkulturowym i indywidualistycznym nacechowania amerykańskiego kina drogi¹¹, lecz również wyraźnie koliduje z ironiczną perspektywą pisarstwa Loe oraz moją reinterpretacją przesłania *Białego szaleństwa*, którą przedstawię w dalszej części tego tekstu.

Białe szaleństwo i naiwność narracji: interpretacja optymistyczno-parodystyczna

Główny bohater *Białego szaleństwa* jest osobą zmagającą się z depresją i stanami lękowymi. Po wypisaniu z ośrodka psychiatrycznego (gdzie, *nota bene*, z chęcią by powrócił) Jomar zostaje przydzielony do pracy w kasie biletowej, zlokalizowanej przy wyciągu narciarskim. To nieskomplikowane zajęcie ma prawdopodobnie zachęcić go do ponownego odkrycia porzuconej pasji do szusowania po białym puchu. Jednak sceny ukazujące zaplanowany przez pracowników służb socjalnych powrót na łono zdrowego społeczeństwa zdają się falsyfikować

⁹ Rune Teigen określił z kolei narrację z powieści *L* jako *czarujący styl szkolnego wypracowania*, por. Chylińska, 2014, s. 23. W tym miejscu warto zaznaczyć, że Loe jest również autorem literatury dla dzieci, m.in. wydawanej także w Polsce serii książeczek o perypetiach Kurta – wąsatego kierowcy wózka widłowego.

¹⁰ W *Z natury* (*Mot naturen*, 2014) Ole Giævera i Marte Vold pieszka wyprawa w góry nieoczekiwanie staje się dla borykającego się z początkami kryzysu wieku średniego Martina punktem wyjścia do pogodzenia się ze zwyczajnością własnej egzystencji. Z kolei wyruszający w motocyklową podróż bohaterowie *Drogi na zachód* (*Rett Vest*, 2017) Henrika Martina Dahlsbakkena traktują swoją wyprawę jako remedium na „zawieszenie sensu egzystencji”, związane z doświadczaniem żaloby.

¹¹ Oczywiście przywołane cechy amerykańskiego kina drogi były wielokrotnie poddawane falsyfikacji. Por. np. analizę *Easy Ridera* autorstwa Konrada Klejsy (2008, s. 189-215).

diagnozę lekarzy. Mężczyzna nie jest bowiem nawet w stanie podnieść się z łóżka, aby przygotować sobie coś do picia. Kiedy zaś nie śpi, to miesza środki psychotropowe z alkoholem i ogląda w telewizji programy o spektakularnych katastrofach. *Zachorowałem, wszyscy chorują* – tak tłumaczy swoją kondycję w jednej z późniejszych rozmów w filmie, w innym miejscu dodając: *Nagle życie stało się niemożliwe*. Kiedy indziej bohater sugestywnie opisuje też przebieg choroby i kulisy zakończenia związku z ukochaną kobietą: *Po prostu tam leżałem. Nie byłem w stanie niczego zrobić*.

Niefortunny zbieg okoliczności (który, w bliższej mi, fatalistycznej optyce da się również zinterpretować jako nieudaną próbę samobójczą) doprowadza jednak do sytuacji zmuszającej Jomara do wyruszenia w drogę. Odbiorcy filmu mogą domniemywać, że mężczyzna pragnie dotrzeć na północ Norwegii, aby spotkać się tam ze swoim czteroletnim synem. Ten plan nigdy jednak nie wybrzmiewa w słowach podróżnika. Jego eskapada nie odznacza się także wyjątkowo ekscytującymi przygodami i szczególnie ciekawymi interlokutorami. W gruncie rzeczy można by orzec, że scenariusz Loe odtwarza sztamkowe schematy fabularne kina drogi, przyprawiając je sporą ilością czarnego humoru oraz krytyki społecznej i dodatkowo, nader skutecznie, spłaszczając alegoryczny wymiar podróży¹².

Polscy dystrybutorzy reklamowali norweską produkcję jako „antydepresyjną komedię zza kręgu polarnego” (Pietrasik, 2019), a rodzimi recenzenci pisali, że „to film drogi, w którym żadnej drogi nie ma” (Ibidem). I rzeczywiście, gdy zaryzykujemy naiwną (ale nie naiwistyczną!) tezę, że film Rune Denstada Langlo jest jedynie *prostą historią*, wykorzystującą konwencje kina drogi do opowiedzenia pokrępowanej opowieści, to otrzymamy okraszoną przewidywalnym happy endem produkcję o wyimaginowanym społeczeństwie Norwegii. Obierając taką perspektywę, zauważymy, że, zgodnie z poetyką spojrzenia turystycznego, obok zapierających dech śnieżnych plenerów, w diegocie filmu umieszczono także odnośniki fabularne do popularnych pojęć i postaw związanych z tym krajem tj. *friluftsliv* czy *dugnad*¹³. Scenariusz *Białego szaleństwa* w takiej optyce okazuje się zatem przekazem o ludziach kochających egzystencję zgodną z naturą i zawsze skłonnych do pomocy Innemu, a zaprezentowane w nim uniwersum staje się ko-

¹² W swoim klasycznym tekście Michał M. Bachtin pisał, że w „narracjach drogi” spotykają się przedstawiciele różnych stanów, a te przypadkowe spotkania mogą służyć pewnym formom porozumienia między nimi, bądź też sprzyjać uwypukleniu dzielących ich kontrastów. Jednak w bezstanowym społeczeństwie Norwegii taka perspektywa wydaje się bez sensu. Por. Bachtin, 1974, s. 308.

¹³ Pierwszy termin dotyczy proklamowanej między innymi przez Henryka Ibsena pasji spędzania czasu na świeżym powietrzu, na łonie natury. Por. np. Booth, 2015, s. 171-175 oraz Getler, 2000, s. 77-91. Z kolei *dugnad* to idea wolontarystycznej pracy społecznej na rzecz pomnażania wspólnego dobrostanu. Por. Witoszek, 2017, s. 32-33.

lejnym audiowizualnym *simulacrum* Północy – krainą pełną dzikich przestrzeni i nielicznie zamieszkujących ją outsiderów, gdzie po prostu warto ze sobą rozmawiać. Jednak wcielona w życie utopia inżynierii społecznej, choć nieźle pasuje do kolportowanego przez nordycki przemysł turystyczny *tourist gaze*, w istocie niezbyt przystaje do realiów płynnej ponowoczesności. Nina Witoszek w swojej arcyciekawej analizie cech norweskiego społeczeństwa udowadnia, że jest to wizja swoimi korzeniami powiązana m.in. z myśleniem mitycznym, ideologią nacjonalistyczną i szeregiem innych zjawisk, które składają się na *Norwegian dream* – fenomen głęboko zanurzony w przeszłości, lecz w pewnych aspektach również wielce futurystyczny, który bywa nader niekoherentnym projektem myślowym:

Norwegia to „muzeum”, bo wciąż obowiązują w niej nawyki serca [...], które są reliktem komunitarnej tradycji małej i względnie homogenicznej społeczności: Norwegowie mają „klinicznie” wysokie zaufanie do rządu i upodobanie raczej do współpracy niż konkurencji. Każde dziecko wie, że to dzięki współpracy Norwegowie przetrwali w walce z siłami natury, dzięki współpracy [...] powstało państwo dobrobytu i dzięki wewnętrznej współpracy Norwegia wygrywa konkurencję na globalnym rynku. W naukach ewolucyjnych nazywa się to *competitive advantage of cooperation*. W Norwegii zaś nazywa się to *dugnad* (Witoszek, 2017, s. 172).

W naiwnym odczytaniu filmu możemy również uznać fabułę *Nord* za porzeczającą opowieść o odnalezieniu samego siebie. Po przyjęciu tego typu formy odbioru filmu zostajemy jednak uraczeni zbanalizowanym wizerunkiem kraju i jego mieszkańców, z którego wielokrotnie kpił sam Loe, pisząc np. w *Dopplerze*:

Wszyscy jesteście Norwegami i dziwakami. A ponieważ wszyscy są dziwni, bycie dziwakiem staje się w pewnym sensie normą, więc konkluzja jest taka, że nikt z nas nie jest dziwakiem. Jesteśmy tylko Norwegami (Loe, 2006, s. 92).

Taką interpretację przesłania filmu utrudnia jednak nieco fakt, że w jego sjużecie ukrywają się nietrudne do odkrycia elementy parodystyczne. Scenariusz Loe jest przecież strukturą narracyjną, która wyraźnie ośmiesza min. poszczególne stadia Campbellowskiej podróży bohatera. Mamy tu więc takie elementy, jak „wezwanie do podróży”¹⁴ – jest nim wizyta nieoczekiwanego gościa, ujawniającego informację o tym, że Jomar został ojcem. Dalej napotkamy metaforyczny „brzuch wieloryba” – okres regeneracji Jomara po doznaniu śnieżnej ślepoty, który protagonista spędza w pawlaczu umiejscowionym w pokoju małej Lotte. W fabule odnajdziemy także przykłady „apoteozy”, doświadczonej po specyficznej formie zażycia przez bohatera alkoholu – umieszczonego w tamponach oraz

¹⁴ Wszystkie elementy związane ze strukturami monomitu przytaczam za: Campbell, 1997.

zyskanie „ostatecznej nagrody” (wiążącej się z pokonaniem depresji i stanów lękowych, powrotem do pasji narciarskiej i spotkaniem z czteroletnim synkiem)¹⁵. Parodystycznej perspektywie sprzyjają też inne środki formalne, takie jak użycie w ścieżce dźwiękowej filmu muzyki country czy intertekstualne odwołania do burleskowych gagów w scenie ucieczki Jomara przed strzelającym do niego mężczyzną. Jednak bez względu, czy uznamy *Białe szaleństwo* za nordycką wariację na temat formuły amerykańskich *quirky-feel-good movies*¹⁶, czy też dostrzeżemy w stylistyce filmu parodię schematów kina drogi nie ustrzeżemy się od zarzutu spłaszczenia wymowy zaprezentowanej historii.

Czarne słońca Północy: pastisz i odczytanie fatalistyczno-fantazmatyczne

Gdy jednak programową deklarację *stylizowanej naiwności* Loego zamienimy na ironię (bliższą postulatowi np. Davida Fostera Wallace’a¹⁷) i dostrzeżemy w filmie poetykę pastiszu, to podróż Jomara nieoczekiwanie nabierze znamion smutnego fantazmatu. Ciągłe deklaracje protagonisty, że chce spać (a także szereg scen, w których bohater drzemie bądź leży), w połączeniu z niechęcią do opuszczenia szpitala psychiatrycznego oraz szeregiem zabiegów służących różnym formom pozbawiania się świadomości, dają bowiem podstawy, aby zinterpretować jego wyprawę na Północ jako przykład pastiszowego wykorzystania motywu psychonautyki. Bez różnicy, czy postanowimy, że Jomar wcale nie opuszcza ośrodka (albo łóżka w kasie biletowej)¹⁸ bądź też odbywa swoją podróż skryty bezpiecznie w miłych ciemnościach pawlacza w pokoju małej Lotte, możemy bez trudu założyć, że dalsze części śnieżnej przygody mają wyraźnie nie-realny przebieg. Tytułowe *Białe szaleństwo*, wybrane przez rodzimego tłumacza dzięki nader trafnej intuicji, będzie się wiązać w takiej optyce m.in. z tęsknotą za normalnością i procesem godzenia się z chorobą. Aktywna postawa w czasie wyimaginowanego bytowania-w-drodze okaże się zaś w tej perspektywie rewersem trawiącej bohatera depresji, a dalsza fabuła stanie się wyrazem wszechogarniającej niemożności – postawy tak często deklarowanej także w wielu innych

¹⁵ Nie ma zaś w fabule analizowanych tu filmów (zgodnie z credo pogrobowców pokolenia X) takich elementów jak „pojednanie z ojcem” (chyba, że za figurę ojcowską uznamy Saama Ailo, który zamiast udzielania dobrych rad „karmi bohatera *Białego szaleństwa* stekiem frazesów”, a po spotkaniu z Jomarem popełnia dziwaczne samobójstwo).

¹⁶ Na temat wykorzystywania tej formuły w kinie nordyckim por. Rees, 2015, s. 147-156.

¹⁷ Zob. esej *E Unibus Pluram: telewizja a fikcja amerykańska* zamieszczony w: Wallace, 2016, s. 49-51.

¹⁸ W skrajnie fatalistycznym odczytaniu możemy też uznać, że bohater ginie w wywołanym przez siebie pożarze i cała jego podróż jest przedśmiertnym widzeniem albo pośmiertną wędrówką jego duszy, co z kolei przywoływałoby np. podobnie pastiszową fabułę pamiętnego *Truposza* (*Dead Man*, 1995) Jima Jarmuscha. Taka interpretacja prowadzi nas jednak znów ku pułapce „optyki mityzującej” a więc i „kiczotwórczej”.

powieściach Loe i łączącej się ze słusznie diagnozowanym przez norweskiego pisarza bankructwem środków mówienia o możliwości odbycia *grand tour* przez przedstawiciela społeczeństwa konsumpcyjnego¹⁹.

W tym miejscu można także postawić tezę, że wszechobecna w diegezie filmu białość (traktowana zazwyczaj w kinie nordyckim jako jedna z jego wizytówek²⁰) jest tutaj antytezą „narracji o wielkich poszukiwaniach”, o których pisał na początku swojego eseju *Gramatyka Bieli* Dariusz Czaja, analizując symbolikę tej barwy w *Moby Dicku* Hermana Melville’a (Czaja, 2018, s. 222-232). W śnieżnej ślepotcie Jomara nie ma wszak wzniosłości i czystości (Ibidem, s. 222). W doświadczeniach zdobywanych w czasie podróży nie odnajdziemy też „spotęgowanej straszności do granic ostatecznych” (Ibidem, s. 223), ani „absolutnego milczenia lodowców” (Ibidem, s. 223, s. 232). Barwa ta (i związany z nią stan psychiczny Jomara) łączy się za to z przywoływaną przez Czaję pod koniec tekstu „potworną nieoswajalnością” (Ibidem, s. 240) – w tym wypadku rozumianą nie jako widmo milczenia Boga, lecz raczej efekt postsekularnego zmagania się z depresją i lękiem, które „powaliły bohatera i nie pozwalają mu wstać”.

W fantazmatycznej optyce pastiszu bardziej czytelne stają się również reakcje i postawy osób napotykalających podróżnika – zastanawiająco nieskonsternowanych faktem, że obcy odwiedził ich bez zapowiedzi i podejrzanie chętnie uposażających go w różne dobra, przydatne w dalszej podróży. Ze sferą niezrealizowanych marzeń można też połączyć surrealistyczne oderwanie czynów Jomara od konsekwencji związanych np. z działaniem wymiaru sprawiedliwości (bo przecież bohater spalił budynek należący do kompleksu narciarskiego, po czym ukradł skuter oraz okradł kilka gospodarstw). Innym przykładem wizualizacji „filmowego fantazmatu” będą zaś sekwencje pokonania depresji i stanów lękowych i powrotu do wyczynowego narciarstwa, którego brawurowe efekty

¹⁹ Falszywość idei eskapistycznej „podróży w nieznanne” i „życia w zgodzie z naturą” (a raczej życia *w naturze*) ujawnia też np. Werner Herzog w swoim obrazie dokumentalnym pt. *Grizzly Man* (2005), którego bohater uważa, że może mieszkać na Alasce w towarzystwie „rozumiejących go” niedźwiedzi. Również mainstreamowe kino amerykańskie co najmniej kilkakrotnie w ironiczny sposób przyglądało się ideom „ucieczki w dzicz”, w takich produkcjach jak np. wykorzystujący elementy składni *road movie* *Captain Fantastic* (2016) Matta Rossa. Z drugiej strony, każdej produkcji dekonstruującej „spojrzenie turysty” i eskapistyczno-mizoginistyczny charakter amerykańskiego kina drogi można przypisać dziesiątki współczesnych produkcji, nadal multiplikujących w swoich fabułach mitologię podróżniczą. Spośród nich wypada wymienić m.in. *Wszystko za życie* (*Into the Wild*, 2007) Seana Penna czy *Dziką drogę* (2014) Jean-Marca Vallée. I nawet, wspomniany wcześniej mistrz Herzog nie zawsze jest w stanie wyzbyc się spojrzenia turysty-romantyka, np. w swoich *Spotkaniach na krańcu świata* (*Encounters at the End of the World*, 2007), częściowo mityzując z kolei osoby pracujące na stacji na Antarktydzie, w czasach, kiedy socjologia turystyki już od dawna przestrzega, że autentyczna podróż jest niemożliwa, a ponowoczesni globtroterzy i backpackersi są awangardą zorganizowanego turystyki. Por. np. Wiczorkiewicz, 2008, s. 198-210.

²⁰ Por. np. analizy większości filmów z antologii *Films on Ice. Cinemas of the Arctic*, 2015.

możemy obserwować w epilogu. Widzimy w nim przecież cudownie ozdrowiałego Jomara, który zdobywa wysoką górę, po czym zjeżdża z niej freestyle'owo – wprost do doliny, w której mieszka jego syn. Całą sekwencję scen narciarskich nakręcono oczywiście za pomocą cenionych przez kino drogi (oraz inne wytwory audiowizualnego spojrzenia turystycznego) sekwencji „z lotu ptaka” i licznych panoram. Dzięki takim zabiegom motyw narciarskiej wyprawy – jedna z najbardziej rozpoznawalnych figur ikonografii związanej z umacnianiem tożsamości narodowej Norwegów – urasta tu znowu do wymiaru figury nieznośnie wyświechtanej, a więc pustej, pastiszowej.

Fatalistyczno-ironiczna perspektywa, paradoksalnie, skutecznie przeciwdziała wreszcie zarzucanej Loe przez Erika Vassendena strategii spłaszczania przekazu z fabuły tego pisarza, bo odczytując filmowe zdarzenia z takiego punktu widzenia zaczynamy dostrzegać, że tak naprawdę Jomar nigdy „nie wstał” i nigdzie nie pojechał, a więc nie otworzył się na innego człowieka i ostatecznie nie spotkał swojego czteroletniego synka. Odwołując się do nihilistycznej postawy, autor scenariusza filmu unika też niebezpieczeństwa posądzenia go o „programową naiwność” i przypisywania mu pseudo-antropologicznych „interpretacji kiczotwórczych”. O tej ostatniej postawie Milan Kundera pisał zaś, że „są zniewoleniem płynącym ze zbiorowej podświadomości; podszeptem metafizycznego suflera; trwałym wymogiem społecznym; siłą”, której, nota bene, do dziś ulega wielu wielbicieli formuły kina drogi.

Dzięki pastiszowej demystyfikacji mitotwórczego charakteru narracji podróźniczych o wiele mocniej wybrzmiewa też podjęty w filmie wątek chorób psychicznych. Wbrew optymistycznej podbudowie niektórych popularnych „fabuł podróźniczych” idea „wyprawy terapeutycznej” nie zawsze bowiem kończy się szczęśliwym rozpędzeniem mroków czarnego słońca – dokonanego w dodatku samodzielnie – a więc bez lekarskiego nadzoru i psychologicznego wsparcia.

Abstract:

Snowy depression and Norwegian trips to the end of irony. Reinterpretations of the road movie's conventions in Rune Denstad Langlo's *Nord* and literary works of Erlend Loe

Contemporary Norwegian cinema uses the conventions of the road movie to deconstruct the narrative structures of travel stories and deploys them as a means of social critique. Such a strategy may also demystify the involvement of national discourses in the so called “tourist view”. The article analyzes the cinematic adaptation of Erlend Loe's screenplay called *Nord* (2009). The movie was advertised

in Poland as an “antidepressant comedy from the polar circle”. However, this interpretation of the plot and aesthetics of the film tries to prove the opposite thesis, presenting some arguments proving that the feature structure of Rune Denstad Langlo’s film provides the basis for perceiving it as a cultural text, which plays with the post-ironic perspective and selected pastiche formulas to reinterpret (and sometimes even deconstruct) the conventions of the road cinema in order to undertake the phantasmatic reflections on the problem of depression and postmodern fears in a consumer society.

Keywords: Norwegian cinema, national discourses

Bibliografia:

- Bachtin M. (1974), *Czas i przestrzeń w powieści*, „Pamiętnik Literacki”, nr 65.
- Booth M. (2015), *Skandynawski Raj. O ludziach prawie idealnych*, przeł. B. Gutowska-Nowak. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Campbell J. (1997), *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski. Warszawa: Zysk i spółka.
- Chacińska M. (2018), *W służbie ludu i inżynierii społecznej. Media publiczne w Danii, Norwegii i Szwecji w perspektywie historycznej i kulturowej*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Chylińska A. (2014), *Psychospołeczna diagnoza „pokolenia ironistów” w wybranych dziełach Erlenda Loe*. Gdańsk: Uniwersytet Gdański, Katedra Kulturoznawstwa.
- Czaja D. (2018), *Gramatyka bieli. Antropologia doświadczeń granicznych*. Kraków: Wydawnictwo Pasaze.
- Films on Ice. Cinemas of the Arctic* (2015), red. S. MacKenzie, A. Westerståhl Stenport. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.
- Gelter H. (2000), *Friluftsliv: The Scandinavian Philosophy of Outdoor Life*, „Canadian Journal of Environmental Education”, nr 5.
- Holst J.E. (2011), *Film w służbie społeczeństwu. Współczesna polityka filmowa w Norwegii*, [w:] *Kino Norwegii*, red. P. Urbaniak. J. Holst. Warszawa, Kraków: Korporacja Halart.
- Klejsa K. (2008), *Filmowe oblicza kontestacji: kino Stanów Zjednoczonych i Europy Zachodniej wobec kultury protestu przelomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych*, Warszawa: Wydawnictwo Trio.,
- Kristeva J. (2007), *Czarne stońca. Depresja i melancholia*, przeł. M. P. Markowski, R. Rzyński. Kraków: Universitas.
- Loe E. (2006), *Doppler*, przeł. M. Skoczko. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Oxfeldt E. (2010), *Journeys from Scandinavia Travelogues of Africa, Asia, and South America, 1840—2000*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Pietrasik Z., <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/film/1503840,1,recenzja-filmu-biale-szalenstwo-rez-rune-denstad-langlo.read>, (dostęp: 29.08.2019).

Rees E. (2015), *The Nordic 'Quirky Feel-Good'*, [w:] *Nordic Genre Film. Small Nation Film Cultures in the Global Marketplace*, red. T. Gustafsson, P. Kääpä. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.

Urbaniak P. *W poszukiwaniu języka. Czym jest nowe kino norweskie*, [w:] *Kino Norwegii*, red. P. Urbaniak, J. Holst. Warszawa, Kraków: Korporacja Halart.

Vassenden E. (2004), *Den store overflaten. tekster om samtidslitteraturen*. Oslo: Damm.

Wallace D.F. (2016), *Rzekomo fajna rzecz, której nigdy więcej nie zrobię. Eseje i rozważania*, przeł. J. Kozak. Warszawa: Wydawnictwo WAB.

Witoszek N. (2017). *Najlepszy kraj na świecie*, przeł. M. Kalinowski. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.

Weronika Metlenga

Uniwersytet Gdański

Sztuka performansu po *The Artist Is Present*. Kontynuacja działań Mariny Abramović w twórczości jej uczniów

Sztuka performansu, uznawana w drugiej połowie XX wieku za dziedzinę alternatywną i niszową, staje się obecnie jednym z najbardziej popularnych nurtów sztuki współczesnej. Chociaż zdecydowanie nie cieszyła się ona dotąd należyтым zainteresowaniem, to wciąż widoczne są napięcia w zróżnicowanym odbiorze tej sztuki, a ilość wiedzy dostępnej na jej temat sukcesywnie wzrasta z każdym kolejnym rokiem. Wszystko to dało podstawę do stworzenia osobnej dziedziny badań nad tym fenomenem nazwanej *performance studies* (Domańska, 2007). Studia realizowane są na niektórych uniwersytetach przez osobne instytuty i katedry, niezwiązane z kierunkami takimi jak teatrologia, muzykologia czy psychologia (Reynolds, 2014), oferując zarówno wykłady, jak i praktyczne ćwiczenia, polegające niejednokrotnie na tworzeniu własnych performansów oraz ich późniejszej analizie i interpretacji. Niewątpliwie osobą, która przyczyniła się do tak zwanego „zwrotu performatywnego” (Fischer-Lichte, 2008) jest Marina Abramović – artystka przez wielu uznawana za ikonę sztuki performansu, a także samej sztuki współczesnej. Ewolucja jej twórczości następowała stopniowo od lat 70., a mająca miejsce w 2010 roku wystawa *The Artist Is Present* stała się najważniejszym punktem w jej karierze artystycznej. Możliwość zaprezentowania prac w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku jest dla żyjącego artysty największą nobilitacją, jednak performerka nie ograniczyła swojej wystawy jedynie do realizacji retrospektywnych. Głównym performansem, noszącym ten sam tytuł co wystawa, artystka zmieniła postrzeganie sztuki w oczach wielu odbiorców – w tym szczególnie uczestników realizacji. Performans Mariny Abramović stał się dziełem przełomowym, przede wszystkim ze względu na swoją innowa-

cyjność, polegającą między innymi na zmianie granic percepcji dzieła sztuki. Publiczność stała się częścią performansu, tworząc nie tylko niewerbalny dialog z artystką, ale także przestrzeń bez ruchu pośrodku chaosu, uwidaczniającego się zwłaszcza w nowojorskiej codzienności.

Zajmując się twórczością konkretnego artysty lub zagadnieniami z nim związanymi, należy przede wszystkim ustalić, co sprawiło, że jego dzieła zostały stworzone w charakterystyczny dla niego sposób. Jednym z pierwszych etapów badań w tym przypadku jest przesłedzenie biografii oraz wcześniejszej twórczości, co w rezultacie ułatwi zrozumienie wykorzystywanych przez artystę technik oraz ukaże ewolucję zarówno twórczości, jak i osoby samego autora. Niniejszy artykuł dotyczy głównie zagadnień związanych z twórczością artystki po wystawie *The Artist Is Present*, jednak koniecznym pozostaje także choćby skrótowne opisanie najważniejszych cech prac autorstwa Mariny Abramović powstałych we wcześniejszych etapach jej twórczości. Każda z wykonanych przez artystkę realizacji niewątpliwie wpłynęła na rozwój jej twórczości i finalny efekt tych zmian widoczny podczas performansu z 2010 roku. Pomimo tego, że bohaterka pierwsze performanse zaczęła tworzyć, mając zaledwie kilkanaście lat, najwięcej prac jej autorstwa powstało na przełomie lat 70. i 80. W tamtym czasie współpracowała głównie z Ulayem¹, więc okres twórczości artystki przed realizacją wystawy *The Artist Is Present* można podzielić na trzy etapy obejmujące, kolejno, performanse powstałe przed ich związkiem, realizacje wykonane wspólnie w latach 1976–1988, a także prace Mariny Abramović po jej rozstaniu z niemieckim artystą.

W pierwszym z tych etapów, czyli przede wszystkim na początku lat 70., artystka, tworząc performanse solowe, skupiała się głównie na realizacjach, w których istotną rolę odgrywała reakcja publiczności. A zatem prace te mają charakter interwencyjny. Jako jedna z pierwszych artystek w historii niemalże powierzyła ona widzom nie tylko swoje zdrowie, ale niekiedy nawet życie, dając im wolność wyboru w podejmowaniu decyzji dotyczących bezpośrednio jej osoby. Do najważniejszych prac z tego etapu twórczości Mariny Abramović należy chociażby performans *Lips of Thomas* czy seria *Rytmy*. Drugi etap twórczości, czyli współpraca z Ulayem charakteryzuje się głównie trwającymi długo performansami, wymagającymi od artystki zarówno ogromnej motywacji, jak i dyscypliny, które nie pozwalały na przerwanie często niezwykle wyczerpujących realizacji. W tym miejscu należy przypomnieć przede wszystkim tytuły prac takich jak *Relation in Movement*, *Relation in Time*, *Imponderabilia*, *A Point of Contact* oraz *The Lo-*

¹ Ulay – właściwie Frank Uwe Laysiepen; urodzony w 1943 roku niemiecki performer i fotograf. W latach 1976-1988 partner życiowy oraz współpracownik Mariny Abramović.

vers: *The Great Wall Walk*. Trzeci etap, czyli prace powstałe po rozstaniu obojga artystów, cechuje skupienie na tematyce związanej między innymi ze śmiercią, przemijalnością czy wojną. Artystka realizuje w tym czasie także prace związane z analizą własnej tożsamości narodowej, a także skupia się na pracach retrospektywnych innych artystów, jak i swojego autorstwa. Najważniejsze performanse artystki z tego okresu to *Balkan Baroque*, *Luminosity*, *Nude with Skeleton*, *The House with the Ocean View* czy *Seven Easy Pieces*. Każda z wymienionych prac ukazuje, jak pod względem zarówno tematów, ale i samych realizacji, zmieniała się twórczość Mariny Abramović od lat 70. XX wieku do dziś.

Wystawa *The Artist Is Present* jest niewątpliwie efektem wieloletniego doświadczenia zdobywanego przez Marinę Abramović podczas realizacji solowych performansów, a także dzięki współpracy z Ulayem, jak i innymi artystami, kuratorami czy krytykami sztuki. Przemijalność, śmierć, wojna, tożsamość narodowa czy samotność niejednokrotnie stają się tematami prac artystki, które charakteryzuje najczęściej długi czas trwania każdej z realizacji. Wszystko to daje świadectwo niezwykle dużej wytrwałości oraz wytrzymałości zarówno ciała, jak i umysłu twórcy. Dodatkowo, stosując tak zwaną logikę awangardy, Marina Abramović ukazuje niezgodę wobec zastanej rzeczywistości, konsekwentnie wykorzystując swoje ciało jako medium w walce ze sprzeciwami ze strony władz dotyczącymi wolności artystycznej (Levine, 2013). Tym samym stworzony oraz wytrwale stosowany przez artystkę koncept jest na tyle charakterystyczny, że na stałe wpisuje się w nurt *performance art* i w pierwszej kolejności najpewniej zawsze będzie łączony właśnie z jej osobą.

Nowojorska wystawa Mariny Abramović nawet kilka lat po jej zakończeniu odbija się szerokim echem, wywołując spory odzew publiczności, samej performerki oraz jej współpracowników, a także innych artystów związanych ze sztuką współczesną. Tym samym warto przeanalizować twórczość performerki po 2010 roku. Zbadanie tego aspektu ukaze, jak ważnym elementem w historii sztuki współczesnej stała się wystawa *The Artist Is Present*. Należy zastanowić się między innymi nad tym, na jakich zasadach działa stworzony przez performerkę Instytut Mariny Abramović i na czym polega opracowana i stosowana przez artystkę metoda odbioru sztuki – czy wystawa *The Artist Is Present* stała się inspiracją dla innych artystów? Jak ewoluje sztuka performansu i jak zmienia się sama percepcja dzieła sztuki? W końcu jak rozwija się obecnie twórczość uczniów artystki, którzy w 2010 roku zdecydowali się podjąć wykonania re-performansów jej prac?

Wystawa *The Artist Is Present* zmieniła zarówno jej współtwórców, widzów czy uczestników, jak i samą Marinę Abramović. Zmiana ta dokonała się na różnych poziomach – od codziennego podejścia do rzeczywistości, po odmienne

postrzeganie sztuki, a także samego siebie oraz własnych poglądów czy celów. Performerka podkreśla, że jedyną rzeczą, którą może pozostawić po sobie artysta, jest dobry pomysł, czyli twórcza idea, którą można będzie wykorzystać w przyszłości (Abramović, 2013a). Podczas trwania *The Artist Is Present* artystka zaobserwowała wśród odbiorców także niezwykle dużą potrzebę indywidualnego uczestnictwa w realizacjach dotyczących niematerialnej sztuki (Marina Abramovic Institute, [2016]). Po zakończeniu wystawy w 2010 roku performerka postanowiła stworzyć instytut, którego celem nie będzie gloryfikacja jej własnej twórczości, a indywidualna zmiana w podejściu do recepcji sztuki każdego z uczestników odbywających się w nim warsztatów, pokazów czy wykładów. Instytut Mariny Abramović (ang. Marina Abramović Institute; dalej MAI) jest zarejestrowany jako organizacja typu non-profit i mieści się w Hudson w stanie Nowy Jork, jednak nie jest jeszcze oficjalnie otwarty. Obecnie MAI funkcjonuje jako instytut ruchomy (ang. *travelling institute*), promując autorską metodę artystki nie tylko w Stanach Zjednoczonych, ale także w Ameryce Południowej, Europie czy Australii². MAI co kilka miesięcy organizuje warsztaty oraz kursy towarzyszące wystawom czasowym organizowanym w wielu muzeach i galeriach na świecie. Przykładowo w marcu 2015 roku, MAI we współpracy z brazylijskimi performerami, zorganizowało projekt „Terra Comunal” w galerii SESC Pompeia w São Paulo, a w czerwcu 2015 roku, we współpracy z galerią Pier 2/0 w Sydney, stworzyło projekt „Marina Abramović: in Residence”. W marcu 2016 roku MAI, współpracując z grecką organizacją artystyczną NEON, stworzyło program „Performance and Immaterial Art”, który został zrealizowany w Muzeum Benaki w Atenach.

Każda z wymienionych powyżej prac miała na celu popularyzację Instytutu Mariny Abramović, ale przede wszystkim także stosowanej przez nią metody – The Abramović Method – znajdującej swoją realizację właśnie w MAI. Metoda autorstwa artystki polega na nauce koncentracji w czasie odbioru performansu, ale także innych, niejednokrotnie również niematerialnych i ulotnych dziedzin sztuki, takich jak chociażby muzyka, opera czy teatr. Co więcej, każdy odbiorca może zastosować w codziennym życiu wyuczone dzięki tej metodzie techniki. Limit wiekowy uczestników zależy jest od państwa, w którym odbywają się warsztaty, ale najczęściej są to osoby powyżej dwunastego roku życia. Niekiedy zdarzało się jednak, że w ćwiczeniach brali udział także młodszy kursanci, dla których w przyszłości MAI ma stworzyć osobny program (Zhao, 2016). W ramach warsztatów performerka proponuje wykonanie kilku ćwiczeń, które mają

² Informacje uzyskane na podstawie wywiadu przeprowadzonego przeze mnie w 2016 roku z Billy'm Zhao, pracownikiem Instytutu Mariny Abramović. Dalej w tekście odniesienia do rozmowy lokowane jako (Zhao, 2016).

pomóc uczestnikom w wyciszeniu się oraz skupieniu ich uwagi na tym, co dzieje się oraz co odczuwają oni w czasie teraźniejszym. Metoda jest podsumowaniem wiedzy, którą artystka zdobyła w ciągu ostatnich czterdziestu lat. Proponowane przez Marinę Abramović ćwiczenia opierają się głównie na trzech podstawowych pozycjach ludzkiego ciała – staniu, siedzeniu oraz leżeniu. Wszystko sprawdzone jest do z pozoru jak najprostszych działań, które jednak niejednokrotnie dla wielu okazują się trudne. Poprzez stale wzrastające tempo życia ludzie nie znajdują czasu na pełne zaangażowanie w odbiór danego dzieła sztuki, a także innych, codziennych czynności. Celem stosowanej przez artystkę metody jest próba przekonania uczestników do zrobienia czegoś, czego nie podejmują się oni na co dzień. Czegoś, czego nie lubią, czego się boją lub czego nie znają. Według artystki tylko doświadczając czegoś nowego, każdy z uczestników może się zmienić. Robiąc rzeczy, które lubimy i znamy, nie mamy możliwości wejścia na nowe terytoria i przełamania własnych obaw czy strachu.

Na czym jednak polegają ćwiczenia prowadzone w ramach warsztatów organizowanych przez MAI? Metoda ta zakłada przede wszystkim wymianę polegającą na nauce koncentracji i świadomego odbioru sztuki przez uczestnika, w zamian za poświęcenie artystce jego czasu. W warsztatach bierze zazwyczaj udział od 5 do 25 osób. Liczba ta zależy jest często od rozmiaru pomieszczenia, w którym organizowane są warsztaty, przez co zmienia się razem z ewentualną zmianą wyznaczonej dla uczestników przestrzeni (Zhao, 2016). Ćwiczenia zaczynają się od przygotowań polegających na oddaniu do depozytu na czas trwania warsztatów wszystkich urządzeń elektronicznych, które mają oni przy sobie, takich jak chociażby telefony komórkowe, komputery, tablety itp. Celem performerki jest uzyskanie jak najgłębszego skupienia i wyciszenia każdego z uczestników, w czym niewątpliwie przeszkadzałyby tego typu przedmioty. Każdy z kursantów otrzymuje także słuchawki, które potrzebne będą w kolejnych etapach warsztatów. Działania te mają na celu zmianę pozycji widza w uczestnika (Zhao, 2016). Po etapie przygotowań uczestnicy są gotowi do wzięcia udziału w pierwszym ćwiczeniu, którym jest nauka powolnego chodzenia. To powrót do prostoty i – po raz kolejny – skupienie się jedynie na tym, co dzieje się w czasie teraźniejszym. Kolejne ćwiczenie polega na powolnym picu wody. Uczestnik pije wodę ze szklanki przez około pół godziny. Te dwa ćwiczenia mają na celu przygotowanie go do kolejnych etapów. Następnym elementem warsztatów jest skupienie się na wspomnianych wcześniej trzech podstawowych pozycjach ułożenia ludzkiego ciała – staniu, siedzeniu oraz leżeniu. Pierwsza część polega na staniu w ciszy w gronie pozostałych uczestników, bez wykonywania innych czynności. Każdy z kursantów zakłada na uszy słuchawki wyciszające odgłosy z zewnątrz. Druga część odbywa się w kolejnym pomieszczeniu – tym razem zadaniem uczestników

jest siedzenie na krzesłach, wokół których umieszczone są kryształy. Zdaniem artystki minerały te mają stymulować kreatywne myślenie i przyplływ energii (Abramović, 2013a). Następne pomieszczenie przypomina aranżację performansu *The Artist Is Present* – to pokój, w którym uczestnicy warsztatów siedzą w ciszy oraz bezruchu naprzeciw siebie, patrząc sobie w oczy. Kolejna część polega na ułożeniu ciała w pozycji leżącej na wyznaczonych do tego stołach. Czynności te mają pomóc uczestnikom w odbiorze dzieła sztuki odtwarzanego w kolejnej z sal. Dziełem tym może być zarówno performans, jak i utwór muzyczny czy inne niematerialne realizacje. Celem wszystkich zaaranżowanych przez Marinę Abramović ćwiczeń jest przygotowanie uczestników do świadomego odbioru prezentowanych im dzieł sztuki.

Główna siedziba Instytutu Mariny Abramović nie została jeszcze oficjalnie otwarta. MAI funkcjonuje jako instytut ruchomy, prowadzący warsztaty oraz wykłady w różnych placówkach artystycznych na całym świecie. Obecnie w MAI pracuje pięć osób, w tym dwóch dyrektorów – wykonawczy oraz artystyczny (Zhao, 2016). Trzech pozostałych pracowników odpowiada między innymi za tworzenie nowych programów, promocję, współpracę z innymi instytutami, galeriami czy muzeami, a także innymi artystami, którzy bardzo często stają się częścią projektów i wystaw realizowanych przez MAI poza Stanami Zjednoczonymi. Serge Le Borgne – dyrektor artystyczny, Thanos Argyropoulos – dyrektor wykonawczy, Paula Garcia – kurator, Lynsey Peisinger – kurator metody Mariny Abramović oraz Billy Zhao – asystent kuratora, to obecni pracownicy Instytutu Mariny Abramović (Zhao, 2016).

Kolejnym projektem powstałym w nawiązaniu do nowojorskiej wystawy performerki był film dokumentalny zatytułowany *Marina Abramović: Artystka obecna*, który został wyreżyserowany przez Matthew Akersa i miał premierę w 2012 roku. Trwający niespełna dwie godziny film ukazuje zarówno główny performans z mającej miejsce w 2010 roku w MoMA wystawy artystki, ale także przygotowania realizowane na kilka miesięcy przed samym wydarzeniem. Dodatkowo reżyser wplata do obrazu również wypowiedzi osób takich jak między innymi Klaus Biesenbach – kurator wystawy, krytyk sztuki Artur Danto, pisarz i akademik Thomas McEville czy Ulay – były partner oraz współpracownik performerki. Opinie specjalistów, a także osób z najbliższego otoczenia artystki wzbogacają stworzony przez Akersa obraz, stając się komentarzem do przedstawianej w filmie rzeczywistości. Krytycy oraz historycy sztuki prezentują w ten sposób różnego rodzaju perspektywy odbiorcze, które ułatwiają widzowi zajęcie któregoś z przedstawianych przez znawców stanowisk, a niekiedy także wytwarzają w nim chęć stawiania własnych pytań bądź też skłaniają do samodzielnego

szukania odpowiedzi na te, które padły już ze strony specjalistów. Film Matthew Akersa, pomimo że ukazuje Marinę Abramović jako jedną z najważniejszych artystek sztuki współczesnej, nie tworzy z jej osoby pomnika czy posagu. Główna bohaterka jest autentyczna, obecna i niezwykle otwarta na innych, jak i na odczucia czekające na odkrycie przez nią samą. Chociaż film Akersa nie daje oczywiście realnej możliwości uczestniczenia w performansie artystki, to dzielący nas od niej ekran nie przeszkadza w odebraniu i zrozumieniu zamysłu tego projektu. Film staje się swego rodzaju „przedłużeniem” performansu z MoMA, co pozwala na pełniejszy odbiór założeń artystki nawet po ukończeniu wystawy w 2010 roku. Film dokumentalny jest w tym przypadku nośnikiem sztuki, stając się jednocześnie jej archiwum.

Wystawa *The Artist Is Present* zainspirowała do zajęcia się performansem nie tylko młodych artystów, uczestniczących w niej w 2010 roku, ale także osoby na co dzień związane z zupełnie innymi dziedzinami sztuki. Marina Abramović współpracowała epizodycznie przy kilku projektach chociażby z aktorem Jamesem Franco³, raperem i przedsiębiorcą Jayem-Z⁴ czy piosenkarką Lady Gagą⁵. Współpraca ta polegała na realizacji kilku działań performatywnych i tym samym przybliżeniu twórcom z młodszego pokolenia metody artystki oraz sensu wykonywanej przez nią sztuki. Marina Abramović po raz kolejny występowała więc nie tylko w roli performerki, ale i nauczyciela, którego celem jest zaszczepienie w uczniach chęci do zdobywania wiedzy na wcześniej nieznaną czy pomijaną przez wielu tematy.

Należy poświęcić uwagę także uczniom Mariny Abramović, którzy wzięli udział w jej retrospektywnej wystawie w MoMA. Czterdzieści jeden osób wybranych przez artystkę na kilka miesięcy przed *The Artist Is Present* postanowiło poświęcić niemal trzy miesiące swojego życia, aby wykonywać re-performansy pięciu znanych prac Abramović. Wśród performerów znaleźli się: Maria José Arjona, Brittany Bailey, John Bonafede, Lydia Brawner, Rachel Brennecke (znana także jako Bon Jane), Rebecca Brooks, Isabella Bruno, Alfredo Ferran Calle, Hsiao Chen, Rebecca Davis, Angela Freiberger, Kennis Hawkins, Michael Helland, Igor Josifov, Elana Katz, Cynthia Koppe, Heather Kravas, Gary Lai, Abigail Levine, Jacqueline Lounsbury, Isabelle Lumpkin, Elke Luyten, Alexander Lyle, Justine Lynch, Tom McCauley, Nick Morgan, Andrew Ondrejcek, Juri Onuki, Tony Orrico, Will Rawls, Matthew Rogers, George Emilio Sanchez,

³ Zob. *James Franco Covered in Gold (ICONOCLASTS – Episode 1, Season 6) (Clip 1)*, <https://www.youtube.com/watch?v=y4vRPXvmlic>, (dostęp: 2.11.2016).

⁴ Zob. *JAYZ – Picasso Baby: A Performance Film Art*, <https://vimeo.com/80930630>, (dostęp: 2.11.2016).

⁵ Zob. *The Abramović Method Practiced by Lady Gaga*, <https://vimeo.com/71919803>, (dostęp: 2.11.2016).

Ama Saru, Jill Sigman, Maria Stemenkovic Herranz (znana także jako Maria S.H.M.), David Thomson, Layard Thompson, Amelia Uzategui Bonilla, Deborah Wing-Sproul, Yozmit oraz Jeramy Zimmerman (MoMA, 2010).

Większość wybranych przez Marinę Abramović osób to tancerze, których artystka postanowiła zatrudnić ze względu na bardzo dobre przygotowanie ciała oraz wytrenowaną wytrzymałość i cierpliwość (Abramović, 2013b). Jak w jednym z wywiadów podkreśla sama performerka, przed rozpoczęciem *The Artist Is Present* zrozumiała, jak bardzo różni się ciało performerki od ciała tancerza (Abramović, 2013b). Jest wielu wybitnych performerów, których sylwetki nie są szczupłe ani wytrenowane, jednak są w stanie stworzyć performanse dzięki ogromnej motywacji i samozaparciu. Jednak o ile performanse trwające kilka godzin lub nawet kilka dni są dla nich możliwe do wykonania, realizacja trwająca niemal trzy miesiące mogłaby stać się dla nich fizycznie niewykonalna. Tancerze trenują po kilka godzin niemal każdego dnia i posiadają niezwykle dużą odporność fizyczną. Osoby, które nie są tancerzami lub nie trenują regularnie swoich ciał w podobnej dziedzinie, w trakcie realizacji mogłyby stracić koncentrację, co jest niedopuszczalne w przypadku performansu, w którym najważniejszy jest stan umysłu performerki w danym momencie. Artystka podsumowuje, że performerzy muszą dbać o swoje ciało, trenując oraz stosując niejednokrotnie rygorystyczne diety, ponieważ tylko dzięki dobrej kondycji fizycznej są w stanie przekazać swoje idee i koncept w jak najlepszej formie (Abramović, 2013b). Jak pokazały rezultaty, żaden z re-performerów w trakcie wystawy nie zrezygnował z wykonywania realizacji, co potwierdza fakt, że zamiar Mariny Abramović okazał się słusznym wyborem.

Re-performerzy, którzy wzięli udział w wystawie *The Artist Is Present* związani są ze sztuką na co dzień oraz ciągle rozwijają swoją twórczość. Większość z nich pracuje jako choreografowie, tancerze czy performerzy, jednak tylko niektórzy z nich tworzą własne projekty na relatywnie dużą skalę. Pomimo interesującej twórczości wszystkich tych osób, w tym miejscu warto przybliżyć dokładniej działania kilku z nich, które wykonując swoje realizacje, szczególnie starają się korzystać z lekcji i rad otrzymanych od artystki. W rezultacie ich twórczość nie tylko popularyzuje *performance art*, ale także podtrzymuje idee zapoczątkowane przez artystkę, stając się kontynuacją jej artystycznego dziedzictwa w świecie sztuki.

Jedną z osób, której działania opierają się na metodach Mariny Abramović jest Maria José Arjona – kolumbijska performerka mieszkająca w Stanach Zjednoczonych. Jej sztukę, podobnie jak tę autorstwa Abramović, charakteryzuje długi okres wykonywania każdej realizacji oraz niezwykle duża psychiczna oraz

fizyczna wytrzymałość na różnego typu bodźce z zewnątrz. Spowodowane jest to w dużej mierze niemalże monastycznym rygiorem, któremu artystka podporządkowuje swoje ciało, a także sam tryb dnia⁶. Tematem wielu z jej prac jest czas i co ciekawe, tak jak Abramović, zaprasza ona widzów do wzięcia udziału w jej realizacjach, pozostawiając im wybór pomiędzy byciem biernym a czynnym odbiorcą. Jednym z performansów Arjony jest *Tell Me a Story Because I Can't Sleep*, który w 2011 roku odtwarzany był przez trzy tygodnie w New Museum of Contemporary Art w Nowym Jorku. Przed rozpoczęciem realizacji artystka zbierała różnego rodzaju historie, przekazywane jej przez ludzi poprzez e-mail, Skype czy też w indywidualnych, osobistych rozmowach. Arjona, uprzednio ucząc się zebranych historii na pamięć, opowiadała je każdemu z widzów, który zechciał jej wysłuchać. Odbiorcy stali się kolejnymi „posiadaczami” opowiedzianych ponownie historii, w sposób nawiązujący do dawnych opowiadań i tradycji opowieści ustnych⁷. Podobnie jak Marina Abramović, artystka eksponuje istotność publiczności będącej świadkami lub też uczestnikami performansu, pozostawiając każdej z osób wybór dotyczący tego czy i w jaki sposób chce przekazać dalej usłyszane podczas realizacji historie.

Inną artystką, o której twórczości należy w tym miejscu wspomnieć, jest Rebecca Davis, mieszkająca w Nowym Jorku performerka i choreografka. W czerwcu 2014 roku układała choreografie do odbywającej się w Fondation Beyeler w Bazylei wystawy *14 Rooms*, której kuratorami byli Klaus Biesenbach oraz Hans Ulrich Obrist. Kuratorzy zaprosili do udziału w wystawie znanych artystów, których zadaniem było wystawienie swojej pracy w jednym z czternastu pomieszczeń. Tematem prac był związek przestrzeni, czasu i fizyczności dzieła sztuki, którego materiałem jest ludzkie ciało⁸. Jedną z realizacji był re-performans pracy Mariny Abramović zatytułowanej *Luminosity*. Zadaniem Rebecce Davis była pomoc re-performerom w nauce choreografii i przekazanie wiedzy, którą pozyskała dzięki wcześniejszej współpracy z Abramović. Jak w jednym z wywiadów wspomina choreografka, kluczowymi założeniami, których starała się nauczyć re-performerów, było nie tyle zwiększenie fizycznej, a mentalnej odporności na ból spowodowany długotrwałym odtwarzaniem danej realizacji (Davis, 2014), co w rezultacie ma pomagać artystom w zachowaniu długotrwałej koncentracji i staje się niezbędne przy wykonywaniu każdego performansu. Tym samym Davis wykorzystuje pozyskane doświadczenie i wiedzę, dzieląc się nimi z kolejnym pokoleniem performerów.

⁶ Zob. *Maria Jose Arjona. Biography*, <http://www.jcva.org/artist.asp?artistid=87&catid=1>, (dostęp: 3.11.2016).

⁷ Zob. *Maria Jose Arjona. Selected works*, <http://www.jcva.org/artist.asp?artistid=87&catid=1&sec=3>, (dostęp: 3.11.2016).

⁸ Zob. *14 Rooms*, <http://www.fondationbeyeler.ch/en/exhibitions/14rooms>, (dostęp: 3.11.2016).

Kolejnym artystą jest mieszkający na co dzień w Brukseli Michael Helland – performer i tancerz. W lutym 2016 roku Helland wraz z kilkunastoma innymi performerami wziął udział w realizacji Marii Hassabi organizowanej w MoMA i noszącej tytuł *PLASTIC*. Zadaniem prezentujących performance artystów było przemieszczanie się po różnych częściach nowojorskiego muzeum za każdym razem zmieniając minimalnie pozę, w której ustawiali swoje ciało. Do dyspozycji mieli oni zarówno piętra, jak i klatki schodowe całego budynku MoMA. Celem, który starali się osiągnąć, było zlikwidowanie barier pomiędzy performerami a widzami, którzy przez miesiąc trwania realizacji mieli stopniowo zauważać wykonane przez artystów zmiany pozycji ich ciał. Tym samym tematami podejmowanymi w kolejnych realizacjach przez uczniów bohaterki są czas oraz interakcja z publicznością. Michael Helland ponownie wziął udział także w wyjątkowo długim performansie, wymagającym nie tylko bardzo dobrego przygotowania fizycznego, ale przede wszystkim – dokładnie tak jak w przypadku wystawy *The Artist Is Present* – niezwykle dużego skupienia towarzyszącego mu przez cały czas wykonywania realizacji.

Warto przyjrzeć się także twórczości Elany Katz, performerki mieszkającej na co dzień w Berlinie. Tematem realizacji Katz jest niejednokrotnie przemijalność, śmierć, cierpienie i dyktujący wszystko czas. W 2015 roku artystka zaprezentowała performance zatytułowany *Body of Work*, w którym wykonuje na swoim ciele zabiegi Gua sha – tradycyjnej chińskiej metody leczenia, polegającej na zdzieraniu naskórka, co powoduje zasinienie wybranych partii ciała. Rezultatem ma być pozbycie się toksyn z organizmu oraz polepszenie krążenia krwi. Artystka tworzy iluzję cierpiącego ciała, podczas gdy w rzeczywistości metodą tą leczy się różnego rodzaju schorzenia. Praca Elany Katz podejmuje więc temat związany z paradoksalną percepcją zranionego oraz zdrowego ciała. Dodatkowo, dokładnie tak jak u Mariny Abramović, temat ten odnosi się również do wagi psychicznego, jak i fizycznego bólu używanego przez artystki jako medium w sztuce performansu⁹.

Ostatecznie należy wspomnieć także o twórczości Abigail Levine – performerki i tancerki mieszkającej na co dzień w Nowym Jorku. Artystka zajmuje się takimi tematami jak przemijalność czy osamotnienie. W 2013 roku wykonała realizację zatytułowaną *Refrain*¹⁰, która polegała na umieszczeniu na ścianie białych kartek i wypisywaniu na nich wersów utworów Johna Cage'a – *Lecture on Nothing* z roku 1959 oraz powstałego osiem lat wcześniej *Lecture on Something*. Wykonując cykliczną choreografię artystka, nie odrywając ołówka od kartki,

⁹ Zob. *Body of Work*, <http://www.elanakatz.eu/works/body-of-work/>, (dostęp: 3.11.2016).

¹⁰ Zob. *Refrain* (2013), <http://www.abigaillevine.com/works/refrain-2013>, (dostęp: 3.11.2016).

wypisywała jeden wers powtórnie, zaczynając od tego samego fragmentu strony pięćset razy. Na podłodze leżało w jednym miejscu także pięćset kamieni służących jako miara liczby wykonanych powtórzeń, które artystka przerzucała pojedynczo na drugą stronę sali po każdym napisanym wersie. Levine stworzyła więc realizację, która może odnosić się do re-performansu, czyli powtórnego odtwarzania oryginalnego dzieła. Tak jak w przypadku re-performansów prac Mariny Abramović, tak i tu ponowne realizacje nie są już perfekcyjne czy nowatorskie, niemniej jednak często są warte przypomnienia oraz udokumentowania.

Najnowsza wystawa artystki zatytułowana *The Cleaner* (pol. *Do czysta*) to międzynarodowy projekt, dzięki któremu europejska publiczność ma okazję zapoznać się z twórczością Mariny Abramović, zaczynając od jej prac z lat 60., a kończąc na współczesnych realizacjach¹¹. Kiedy w lutym 2017 roku premiera wystawy odbyła się w Sztokholmie, miejsce to mogło wydawać się jednym z nielicznych, w którym przekrojowa wystawa wciąż wzbudzającej kontrowersje artystki zostanie pozytywnie przyjęta. Muzeum Sztuki Współczesnej (szw. Moderna Museet), znajdujące się w stolicy od lat wielokulturowego, otwartego na inność i równość państwa, okazało się idealnie dobranym gospodarzem. Trwającą niemal do końca maja 2017 roku retrospektywną wystawę artystki, przez ponad trzy miesiące zobaczyło kilkaset tysięcy odwiedzających¹². Zainteresowanie projektem okazało się na tyle duże, że rozszerzono go o wystawy czasowe w Danii, Niemczech, we Włoszech i w Polsce.

Pomimo, że wystawa wzbudziła liczne kontrowersje w Toruniu¹³, stała się ona nie tylko okazją do przesłedzenia ostatnich dekad twórczości artystki, ale także możliwością wzięcia czynnego udziału w poszczególnych re-performansach i ćwiczeniach organizowanych przez Marinę Abramović. Samo przejście przez poszczególne sale wystawowe dawało odbiorcy przede wszystkim możliwość zadawania pytań takich jak chociażby: jak na przestrzeni lat zmienia się podejście do performansu jako rodzaju sztuki współczesnej? Jak ewoluuje sztuka Mariny Abramović? Dlaczego prace łączone z wypróbowywaniem granic cielesnej wytrzymałości na ból znajdują miejsce w przestrzeni galerii sztuki? W końcu, jaką rolę w każdym z tych performansów odgrywają ich dawni i obecni widzowie? Dzięki próbie odpowiedzi na wyżej wymienione, a także inne pytania, widz staje się nie tylko czynnym odbiorcą sztuki, ale także uczestnikiem performansu poprzez interakcję z dziełem sztuki, co zawsze było priorytetem artystki. Po-

¹¹ Zob. *Marina Abramović. Do czysta/The Cleaner*, <https://marina.csw.torun.pl>, (dostęp: 12.07.2019).

¹² Zob. *Moderna Museet Årsredovisning 2017*, <https://www.modernamuseet.se/stockholm/wp-content/uploads/sites/3/2015/05/arsredovisning-2017.pdf>, (dostęp: 20.08.2019).

¹³ Zob. *Przeciwnicy wystawy Mariny Abramović w CSW w Toruniu*, <https://www.youtube.com/watch?v=BGIFErNIMvk>, (dostęp: 20.08.2019).

twierdza to także poniekąd tezę Josepha Beuysa, mówiącą o tym, że „każdy jest artystą” (1994), zwłaszcza dzisiaj.

Podsumowując, warto podkreślić, że widocznego wzrostu zainteresowania sztuką performansu wśród artystów ostatniej dekady nie cechuje już wierne odwzorowywanie metod wykorzystywanych przez ich poprzedników, prekursorów performansu w latach 60. czy 70. ubiegłego stulecia (Bishop, 2007). Jednakże uczniowie Mariny Abramović, tworząc obecnie samodzielną sztukę, niewątpliwie czerpią z wiedzy oraz doświadczeń uzyskanych podczas nowojorskiej wystawy artystki. Wielu z nich interpretuje w swoich działaniach tematy znane z twórczości Mariny Abramović, takie jak wspomniane wyżej przemijalność, śmierć, czas czy cierpienie. Dodatkowo uczniowie artystki – tak jak sama Abramović – bardzo często tworzą długotrwałe performanse, wykazując się niezwykłą wytrzymałością, a niejednokrotnie także dużą odpornością na ból. Wykorzystując metody proponowane przez artystkę, młodszy od niej performerzy nie tylko kontynuują zaproponowane przez nią koncepty, ale dzięki zdobytej wiedzy przede wszystkim rozwijają własne pomysły i umiejętności oraz popularyzują sam nurt *performance art*, który jeszcze nie tak dawno należał wyłącznie do sztuki niszowej czy alternatywnej, co obecnie powoli zaczyna się zmieniać. Warto także zwrócić uwagę, że oni sami zaczynają uczyć nowe pokolenia artystów, w których sztuce istnieją i będą trwać idee stworzone przez performerkę.

Abstract:

The Art of performance after The Artist Is Present. The continuation of Marina Abramović's actions in her followers' work

Performance art, recognized in the second half of the 20th century as niche and alternative, is currently perceived as one of the most popular genres of contemporary art. The difference that has raised due to the development of performance art is evident not only in the way a performance is created, but mainly in changing the perception of the work of art. The opening of the Marina Abramović Institute and the performance *The Artist Is Present*, became the main turning point showing this change. The aim of this article is to present how the art of Marina Abramović, which she consistently created for more than four decades, evolves in the works of the new generations of performers. Qualitative research based on film, interviews, exhibitions and publications related to the subject is the base for these considerations.

Keywords: Marina Abramović, performance, institutionalization of art practice

Bibliografia:

- Abramović, M. (2003), *Student Body: Workshops, 1979–2003: Performances, 1993–2003*. Milan: Charta.
- Beuys, J. (1999), *Każdy artystą*, [w:] *Zmierzch estetyki - rzekomy czy autentyczny?*, red. S. Morawski. Warszawa: Czytelnik.
- Biesenbach, K. (2010), *Marina Abramović: The Artist Is Present*. New York: The Museum of Modern Art.
- Bishop, C. (2007), *Rzeczywistość reżyserowana – sztuka z udziałem prawdziwych ludzi*, „Muzeum”, nr 2, s. 9-12.
- Blistein, J. (2013), *Jay-Z Performs ‘Picasso Baby’ for Six Hours in New York Gallery*. *Rolling Stone*, <http://www.rollingstone.com/music/news/jay-z-performs-picasso-baby-for-six-hours-in-new-york-gallery-20130710>. Dostęp 25.04.2016.
- Domańska, E. (2007), „Zwrot performatywny” *we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie”, nr 5, s. 48-61.
- Fischer-Lichte, E. (2008), *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Goldberg, R. (2004), *Performance: live art since the 60s*. London: Thames & Hudson.
- Levine, C. (2013), *Od prowokacji do demokracji, czyli o tym, dlaczego potrzebna nam sztuka*, przeł. A. Górny. Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza.
- Reynolds, B. (2014), *Performance studies: Key Words, Concepts and Theories*. New York: Palgrave.
- Schechner, R. (2006), *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski. Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych.
- Vergine, L. (2000), *Body art and performance: the body as language*. Milan: Skira Paperbacks.
- Westscott, J. (2010), *When Marina Abramović Dies: a Biography*. Cambridge: MIT Press.
- Zhao B. (2016), [Informacje uzyskane na podstawie wywiadu przeprowadzonego przez autorkę w 2016 roku z Billy’em Zhao, pracownikiem Instytutu Mariny Abramović.]

Multimedia

- 14 Rooms*, <http://www.fondationbeyeler.ch/en/exhibitions/14rooms>, (dostęp: 3.11.2016).
- Abramović, M. (2013a). *Marina Abramović about her Workshops, Method and the Institute Project*, <https://www.youtube.com/watch?v=INskELPCW9o>, (dostęp: 11.02.2016).
- Abramović, M. (2013b). *Marina Abramovic | Interview pt. 7 | TimesTalks*, <https://www.youtube.com/watch?v=U8o8fXo4ysM>, (dostęp: 3.11.2016).
- Abramović, M. (2015). *An Art Made of Trust, Vulnerability and Connection | Marina Abramović | TED Talks*, https://www.youtube.com/watch?v=M4so_Z9a_u0, (dostęp: 21.04.2016).
- Body of Work*, <http://www.elanakatz.eu/works/body-of-work/>, (dostęp: 3.11.2016).

- Davis, R. (2014). *14 Rooms: Interview with Choreographer Rebecca Davis*, <https://www.youtube.com/watch?v=U5Tad6YmxjM>, (dostęp: 3.11.2016).
- James Franco Covered in Gold (ICONOCLASTS – Episode 1, Season 6) (Clip 1)*, <https://www.youtube.com/watch?v=y4vRPXvmIic>, (dostęp: 2.11.2016).
- JAY Z – Picasso Baby: A Performance Film Art*, <https://vimeo.com/80930630>, (dostęp: 2.11.2016).
- JAY Z's Picasso Baby: A Performance Art Film Preview*, <https://www.youtube.com/watch?v=NETB83v42Zk>, (dostęp: 15.04.2016).
- Maria Jose Arjona. Biography*, <http://www.jcva.org/artist.asp?artistid=87&catid=1>, (dostęp: 3.11.2016).
- Maria Jose Arjona. Selected works*, <http://www.jcva.org/artist.asp?artistid=87&catid=1&sec=3>, (dostęp: 3.11.2016).
- Marina Abramović. Do kryszta/The Cleaner*, <https://marina.csw.torun.pl>, (dostęp: 12.07.2019).
- Marina Abramovic Institute (MAI). [*THE BEGINNINGS OF MAI*], <https://mai.art/about-mai/>, (dostęp: 21.04.2016).
- Moderna Museet Årsredovisning 2017*, <https://www.modernamuseet.se/stockholm/wp-content/uploads/sites/3/2015/05/arsredovisning-2017.pdf>, (dostęp: 20.08.2019).
- MoMA. 2010. [*Marina Abramović: The Artist Is Present*], <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/964>, (dostęp: 3.11.2016).
- Przeciwnicy wystawy Mariny Abramović w CSW w Toruniu*, <https://www.youtube.com/watch?v=BGFerNlMvk>, (dostęp: 20.08.2019).
- Refrain (2013)*, <http://www.abigailvine.com/works/refrain-2013>, (dostęp: 3.11.2016).
- The Abramović Method Practiced by Lady Gaga*, <https://vimeo.com/71919803>, (dostęp: 2.11.2016).



Reviews

Patrycja Włodek

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

Kino podzielone. Recenzja książki Andrzeja Gwóźdźa pt. *Kino na biegunach. Filmy niemieckie i ich historie 1949-1991*

W jednej ze swoich poprzednich książek dotyczących kina niemieckiego – *Obok kanonu – tropami kina niemieckiego* (2011) – Andrzej Gwóźdź zajmował się tymi obszarami kinematografii naszych zachodnich sąsiadów, które nie należały do „kanonizowanych do wielkiej klasyki tzw. arcydzieł”, decydowały za to „o dniu powszechnym kinematografii niemieckiej” (Gwóźdź, 2011, s. 251). W *Kinie na biegunach* – historii powojennej kinematografii niemieckiej i kontynuacji książki *Zaklinanie rzeczywistości. Filmy niemieckie i ich historie 1933–1949* (Gwóźdź, 2017) – z oczywistych względów autor zajmuje się już pełnym spektrum produkcji, zarówno tych bardziej, jak i mniej kanonicznych. Dzięki temu daje czytelnikom i czytelniczkom bardzo szeroki obraz nawet nie „pojedynczego” kina (w domyśle: po prostu niemieckiego), lecz dwóch przemysłów filmowych rozpiętych na wielu biegunach – nie tylko kanonu i „dnia codziennego”, kina autorskiego i seryjnego, ale przede wszystkim diametralnie odmiennych rzeczywistości politycznych rozdzielonych ciężarem żelaznej kurtyny. Jest to szczególnie cenne na polskim rynku filmoznawczym, w którym wprawdzie książki dotyczące niemieckiej kultury filmowej ukazują się z wyjątkową regularnością¹, ale zazwyczaj, jeśli mają charakter historycznofilmowy, dotyczą albo „żelaznych punktów” (jak ekspresjonizm i kino Republiki Weimarskiej) bądź

¹ Wydawane są między innymi w serii „Niemcy – Media – Kultura” Centrum Studiów Niemieckich i Europejskich im. Willy’ego Brandta i Oficyny Wydawniczej Atut bądź w wydawnictwach uniwersyteckich.

kwestii z wyraźną cezurą czasową i konkretnym tematem². Ambicją Andrzeja Gwoźdźcia, znawcy i popularyzatora kina naszych zachodnich sąsiadów, był projekt zakrojony szerzej i obejmujący – w miarę możliwości – całość kina niemieckiego doby zimnowojennej.

Koncepcja tomu została zapowiedziana już w tytule. Z wielu możliwości diachronicznego ujęcia kinematografii narodowej – na przykład umiejscowienia kina w szerszym krajobrazie medialnym i kulturowym bądź wysunięcia na plan pierwszy dominujących nurtów lub aspektów produkcyjnych – autor wybrał umieszczenie w centralnym punkcie narracji samych filmów oraz ich historii. Są one powiązane – między innymi – z perypetiami cenzorskimi (np. filmy „królicze”, „piwniczne” i „regałowe”, jak w Niemczech Zachodnich nazywano „półkowniki” będące rezultatem, między innymi, „nagonki na kulturę” po XI plenum SED, zob. Gwóźdź, 2019, s. 102-108), wydarzeniami politycznymi, punktami zwrotnymi kinematografii (jak Manifest z Oberhausen ogłoszony w 1962 roku), a także z kreowaniem i reprodukowaniem mód (np. filmy szlagierowe bądź produkcje erotyczne). Czasem filmy stanowią też dla autora po prostu wydarzenie fabularne, mniej lub bardziej atrakcyjną historię opowiadaną widzom i widzkom.

Z metodą tą – której wybór autor dość przekonująco tłumaczy w *Epilogu* – wiązać się zarówno możliwości, jak i zagrożenia. W *Kinie na biegunach* liczniej manifestują się te pierwsze, filmy nie są bowiem dla autora ani obiektami autotelicznymi, ani funkcjonującymi w próżni, „usprawiedliwiający same siebie cudami” (Kujawińska-Courtney, 2006, s. XXIV). Stają się pryzmatami, przez które stara się on pokazać kwestie szersze – od historii i polityki, przez fenomeny uniwersalne dla zachodniego kręgu kulturowego w drugiej połowie XX wieku (jak fascynacja amerykańską kulturą młodzieżową i jej lokalnymi odmianami), aż po formy zarządzania pamięcią zbiorową. Jest to podkreślane i obecne zwłaszcza w pierwszych częściach książki, z oczywistych względów zdominowanych przez tematykę konfliktu zimnowojennego, stopniowo się zresztą rozmywającą, zwłaszcza w RFN, w kwestiach innych, na przykład dotyczących kina komercyjnego i opozycyjnych wobec niego koncepcji autorskich.

Równoległe prowadzenie narracji – a w kolejnych czterech częściach pojawiają się osobne rozdziały obejmujące podobny wycinek czasowy w kinematografii RFN i NRD – ujawnia główne tematy i wątki interesujące twórców i/lub władzę w podzielonej rzeczywistości. Wprowadzie autor podkreśla brak równowagi pomiędzy światami – zachodniej, kapitalistycznej demokracji oraz

² Zob. Kłys, 2006; Fiuk, 2012; Klejsa, 2015.

wschodniego, zgrzebnego zamordyzmu (na co wskazuje tytuł części pierwszej, *Światy nierównoległe*) – ale wyraźnie widać podobieństwo dominujących tematów oraz natychmiastowy wpływ antagonistycznych ideologii na obszar kultury i rozrywki. Najważniejszym – i chyba najciekawszym z nich – zwłaszcza w pierwszych latach po zakończeniu II wojny światowej, było rozliczenie się Niemców z dziedzictwem nazizmu. O jego reprezentacjach, po obu stronach granicy, decydowały ideologie od najwcześniejszych momentów pokoju zaangażowane w fabrykowanie narracji historii najnowszej, konstruowanie pamięci zbiorowej oraz uprawianie polityki historycznej. W istniejącej od 1949 roku Niemieckiej Republice Demokratycznej, na której kinematografii spoczywał ciężar apoteozy nowego wspaniałego świata pod przewodnictwem Związku Radzieckiego, dodatkowo od 1951 roku zamknięty w ramy sztuki socrealistycznej, przez ten właśnie wszechobejmujący pryzmat ukazywano także nieodległą przeszłość. W filmach produkowanych w NRD nazizm był konsekwentnie „przepychany” przez granicę (inna propozycja spotkałaby się z ingerencją cenzury). Spadkobierczynią faszystów, utożsamianego z „imperializmem, kulminującym się w militarno-przemysłowym kompleksie Trzeciej Rzeszy” (Gwóźdź, 2019, s. 17), a następnie z „amerykańskim kosmopolityzmem” (np. w filmie *Rada bogów [Der Rat der Götter]*, NRD 1950, reż. Kurt Maetzig), miała być oczywiście Republika Federalna Niemiec. Obraz Niemców z RFN oraz Amerykanów jako współczesnych, powojennych faszystów pozwalał upiec dwie – a nawet trzy – pieczenie na jednym ogniu: uniknąć własnego rozliczenia z hitleryzmem, zachować poczucie moralnej nieskazitelności i dokonać afirmacji nowego systemu niesionego przez wojennego zwycięzcę, czyli Związek Radziecki. Z kolei po stronie zachodniej unikanie rzetelnego rozliczenia wojennej przeszłości rywalizowało w przestrzeni kinematograficznej z myśleniem komercyjnym i konsumpcjonistycznym, co miało zresztą (odnotowane w książce) konsekwencje, tak społeczne, jak i filmowe, w okresie terroryzmu Frakcji Czerwonej Armii.

Od lat pięćdziesiątych próby przepracowania traumy, przejawiające się w filmach o niemieckich antyfaszystach („rehabilitujące ‘dobrych’ funkcjonariuszy hitlerowskiego systemu” i „niewinnych” szeregowców, por. Gwóźdź, 2017, s. 54) oraz nieświadomych niemieckich ofiarach wojny (kontynuacja konwencji znanej jako „filmy ruin”, por. Gwóźdź, 2017) sąsiadowały więc w repertuarach RFN z nowymi, atrakcyjnymi trendami. Wśród tych ostatnich triumfowały na przykład filmy lekarskie bądź heimatfilmy (kino „ojczyźniane”, jak słynne *Dziewczę ze Szwarzwaldu [Das Schwarzwaldmädel]*, 1950, reż. Hans Deppe), przekształcone później w filmy „szlagierowe”.

Jednym z najbardziej interesujących aspektów *Kina na biegunach* jest przywoływanie takich specyficznych, unikalnych, a niekiedy osobliwych zjawisk (choć autor – szczęśliwie – raczej unika wartościowania omawianych filmów, koncentrując się na ich „miejscu w szeregu” i roli w kontekście, co przecież nie było uzależnione od jakości). W Polsce są one albo mało znane poza kręgiem specjalistów i specjalistek, albo zapomniane (dla widzów i widzek wychowanych we wczesnej epoce kaset wideo ciekawe może być, między innymi, osadzenie niezwykle popularnej serii adaptacji powieści Karola Maya o Winnetou [Pierre Brice] w pejzażu kinematografii RFN). Co więcej, jak przekonuje autor, właśnie te filmy decydowały o dniu codziennym kinematografii zachodnioniemieckiej w latach pięćdziesiątych, wpisując się w „kompleksowy program odnowy kina popularnego” (Gwóźdź, 2019, s. 61), a także ustanawiając go jako zachowawcze i afirmujące (podejrzanie) proste wartości.

Podobnie jak po wschodniej stronie granicy – w 1961 roku umocnionej murem berlińskim – także na zachodzie filmy i tematy układały się w „segmenty ideologiczne” (Gwóźdź, 2019, s. 13). Przykładowo, cieszące się dużą popularnością heimatfilmy zapożyczające z kina górskiego Republiki Weimarskiej i Trzeciej Rzeszy (gwiazdą tej konwencji była Leni Riefenstahl) miały być remedium na powojenne i zimnowojenne zagubienie społeczeństwa, oferując światy lepsze, prostsze, bardziej uporządkowane, a przede wszystkim zastępcze wobec nowej rzeczywistości. W zestawieniu z filmowymi reprezentacjami niedawnej wojennej przeszłości tworzy to – przekonująco oddany w książce – szeroki obraz roli pełnionej przez kino w RFN (tylko nieco mniej ideologicznej niż na wschodzie).

W następnych częściach książki w podobny sposób – przez pryzmat filmów układanych chronologicznie oraz tematycznie – autor przeprowadza czytelniczki i czytelników przez kolejne wydarzenia i tarcia polityczne, zjawiska społeczne (jak feminizm), mody (fascynacja zachodem, próby adaptacji istniejących bądź wypracowania własnych konwencji kultury popularnej, na przykład kolejne odsłony niemieckiego westernu) oraz punkty węzłowe w środowiskach filmowych, jak narodziny Nowego Kina Niemieckiego. Nie zawsze zresztą zasadą porządkującą jest wychwycenie trendów bądź wspomnianych „bloków ideologicznych”. Zwolenniczki i zwolennicy bardziej tradycyjnego podejścia filmoznawczego znajdują je w części *W poszukiwaniu stylu*, przede wszystkim w rozdziale o znamienym tytule *Wielcy autorzy i ich style*. Jest on poświęcony *crème de la crème* kinematografii niemieckiej XX wieku, czyli wielkim autorom, czterem najbardziej rozpoznawalnym twórcom RFN drugiej połowy XX wieku, czyli tworzącym tzw. Nowe Kino Niemieckie Wimowi Wendersowi, Wernerowi Herzogowi, Rainerowi Wernerowi Fassbinderowi oraz Volkerowi Schlöndorffowi. Przy

czym autor nie decyduje się na cztery osobne eseje o ich dokonaniach, ale wpisuje je w ciągłą, diachroniczną i przeplatającą się narrację, na plan pierwszy konsekwentnie wysuwając kolejne dzieła.

Oprócz zalet wyboru takiej metody – tkania narracji z pryzmatycznie wykorzystanych filmów oraz ich historii, co jest widoczne zwłaszcza w pierwszej części książki, w szczególny sposób uspojnionej historią tużpowojenną – zauważalne są też jej wady. Poprzez wpisanie wszystkich kolejno wymienianych filmów w – z reguły koherentną i płynną – opowieść o historii kina, autor unika groźby największej, jaką byłoby stworzenie książki w stylu leksykonu bądź internetowej bazy pokrótce omówionych produkcji.

Zarazem nie do końca jednak unika pułapki innej, jaką jest ewentualność zgubienia czytelniczek i czytelników w podróży przez nader wartki nurt kinematografii, zwłaszcza – jak w tym wypadku – dwóch krajów, czyli RFN i NRD. Liczba przytoczonych tytułów, świadcząca zresztą o imponującej erudycji autora, jest ogromna i daje możliwość względnie pełnego objęcia omawianego zjawiska. Może jednak stać się także przytłaczająca, zwłaszcza, że – z oczywistych względów (książka liczy 260 stron tekstu) – każdemu z nich można poświęcić jedynie krótkie omówienie, kolejne przykłady pojawiają się zatem w znacznym tempie. Zakładać należy, że większość odbiorczyń i odbiorców nie będzie znać tych filmów, a nadrobienie nawet części z nich wymagałoby tytanicznej pracy. Mogą się one zatem stać zamazanymi elementami pejzażu kinematografii, zwłaszcza, że nie wszystkie i nie zawsze zostają umieszczone w szerszym kontekście, co staje się nieco bardziej zauważalne pod koniec książki.

Dobrym przykładem jest fragment poświęcony *Okrętowi* (*Das Boot*, 1981, reż. Wolfgang Petersen). Przeważa w nim – raczej nieobecny w innych partiach *Kina na biegunach* – temperament krytycznofilmowy, autor zgłasza bowiem (skądinąd zrozumiałe) pretensje do twórców, ukazujących losy załogi okrętu podwodnego w czasie II wojny światowej całkowicie wyjęte z kontekstu historycznego tegoż konfliktu. Zarazem jednak, wskazując komercyjny potencjał decydujący o sukcesie, także międzynarodowym, produkcji Petersena, autor nie sytuuje owego bezrefleksyjnego ujęcia II wojny na tle momentu dziejowego, czyli lat osiemdziesiątych w kinie niemieckim, przechodząc w kolejnym akapicie do następnego filmu, o zupełnie innym charakterze. Nie przytacza też informacji o recepcji *Okrętu* (poza jego popularnością; chodzi mi o odbiór samego tematu). Jest to tym bardziej zaskakujące, że we wcześniejszych częściach książki rola reprezentacji ekranowych II wojny była szczególnie istotna po obu stronach żelaznej kurtyny, stając się wręcz lejtmotywem niektórych rozdziałów.

Szczęśliwie podobne zerwania narracji i jej skokowość, niczym w filmie nowofalowym, pojawiają się rzadko, a książka może dostarczyć uważnym czytelnikom i czytelnikom mapę poruszania się po kinematografiach podzielonych, uwikłanych w grę polityczną oraz rywalizację zimnowojenną, a przede wszystkim bardzo dużo wiedzy filmoznawczej i radości jej poznawania.

Bibliografia:

Fiuk E. (2012), *Inicjacje, tożsamość, pamięć. Kino niemieckie na przełomie wieków*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza Atut.

Gwóźdź A. (2019), *Kino na biegunach. Filmy niemieckie i ich historie 1949-1991*. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.

Gwóźdź A. (2011), *Obok kanonu – tropami kina niemieckiego*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza Atut.

Gwóźdź A. (2017), *Zaklinanie rzeczywistości. Filmy niemieckie i ich historie 1933–1949*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza Atut.

Klejsa K. (2015), *Pamięć lat nazizmu w niemieckim filmie fabularnym lat 1946-1965*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego i Wydawnictwo PWSFTviT.

Kłys T. (2006), *Dekada doktora Mabuse: nieme filmy Fritza Langa*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

Kujawińska-Courtney K. (2006), *Wprowadzenie*, [w:] S. Greenblat. *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, przeł. M. Lorek i in. Kraków: Universitas.

Biographical notes

Malgorzata Bugaj – she is a teaching fellow of Film Media and Contemporary Cultures at the University of Edinburgh, where she completed her PhD thesis, *Visceral Material: Cinematic Bodies on Screen* (2014). She teaches courses on European cinema, film theory, female filmmakers, 20th century avant-garde film and cinema and the five senses. Her recent and forthcoming publications include chapters in *From Sensation to Synaesthesia in Film and New Media* (ed. Rossella Catanese, Francesca Scotto Lavina, Valentina Valente, Cambridge Scholars Publishing, 2019) and *Caught In-Between. Intermediality in Contemporary Eastern European and Russian Cinema* (ed. Ágnes Pethő, Edinburgh University of Edinburgh Press, 2020). She has also written for Polish language journals “Ekrany” (on live cinema) and “Pleograf” (on Andrzej Wajda’s *Przekładaniec*).

Alicja Długołęcka – PhD, lecturer in the Department of Psychosocial Foundations of Health and Rehabilitation, Faculty of Rehabilitation, University of Physical Education, Warsaw; member of Polish Sexological Society, educator and psychotherapist.

Kamil Gibas – he has gained a master’s degree in the field of art history. Currently is a doctoral student in the Faculty of Management and Social Communication, at the Institute of Audiovisual Arts of the Jagiellonian University in Kraków, Poland. He has specialized in modern and contemporary art and their strategies and artists’ practices.

Barbara Giza – PhD, associate professor at the University of Social Sciences and Humanities in Warsaw, head of the Institute of Journalism and Social Communication. Author of books and articles on connections between Polish film and literature and their historical and anthropological context. Also works in Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny. Member of the International Federation of Film Critics FIPRESCI. Author of books: *Między literaturą a filmem. O scenariuszach filmowych Tadeusza Konwickiego* (2007), *Do filmu trafiłem przypadkiem. Z Jerzym Stefanem Stawińskim rozmawia Barbara Giza* (2007), *Jerzy Stefan Stawiński. Scenariusze filmowe* (2009), *Stawiński i wojna. Podróż autobiograficzna jako reprezentacja doświadczenia* (2012), co-editor: *Nowoczesność jako doświadczenie. Analizy kulturoznawcze* (2008), *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widownia* (2011), *Konrad Eberhardt* (2013), *Polskie piśmiennictwo filmowe* (2013), *Polskie seriale telewizyjne* (2014), *Aleksander Jackiewicz* (2015). Now working on the books: *Krzysztof Mętrak* and *Rola archiwów filmowych we współczesnych badaniach filmoznawczych*.

Sebastian Jakub Konefał – he is an assistant professor of film and culture studies at the University of Gdansk. His research on Icelandic and Norwegian cinema were funded by The EEA and Norway Grants. He is the author of the books: *Cinema of Iceland: Between Tradition and Liquid Modernity* (2019), *Kino Islandii. Tradycja i ponowoczesność* (2016), *Corpus Futuri. Literackie i filmowe wizerunki postludzi* (2013). His academic interests include popular culture and tv, genre cinema (especially sci-fi and horror), the aesthetics and history of modern Nordic cinema and comic book studies.

Weronika Metlenga – PhD student at the University of Gdańsk. Alumni of the University of Gdańsk and Stockholm University. An M.A. graduate of Art history, Audiovisual culture, American studies and Scandinavian studies.

Matylda Szewczyk – adjunct in the Section for Film and Visual Culture at the Institute of Polish Culture, University of Warsaw. She specializes in media studies, film history and chosen practices of contemporary visual culture (especially relations between visual culture and science). She is interested in ways in which images both reflect and influence cultural changes and in liminal situations of visual culture: technological changes, media experiments and searching for new modes of expression. Former Fulbright researcher at the University of Southern California, Los Angeles (2008-2009). Author of *W stronę wirtualności. Praktyki artystyczne kina współczesnego* (Warsaw 2015); co-editor of *Sztuka w kinie dokumentalnym* (Warsaw 2016) and of *Cięcie ciał. Ruchome obrazy* (Warsaw 2018).

Ewelina Twardoch-Raś – PhD in humanities (art sciences), assistant professor (adiunkt) at the Jagiellonian University (Institute of Audiovisual Arts), graduate of doctoral studies and the SET-program. She has taken part in many national and international conferences (in Vienna, Prague, London, etc.), she has published her articles in many periodicals (“Przegląd kulturoznawczy”, “Kultura popularna”, “Kultura i historia”, “Tekstualia”) and monographs. She has been an editor of four scientific books (the last one being *Perception of culture – culture of perception*). Her PhD dissertation concerns the representations and functions of biometrical data in new media art. Now she is working on a book based on her PhD dissertation research. She teaches her students about changes in contemporary television, new media art and the phenomena of cyberculture. She is leading the scientific grant Preludium 8: “New media art and biometric data in the perspective of post- and transhumanist philosophy”.

Patrycja Włodek – is an Assistant Professor at the Pedagogical University of Cracow; film critic and publicist, contributor to many magazines, periodicals and books. Author of the books *The World Was a Wet Emptiness. Raymond Chandler, Hard-boiled Fiction and Film Noir* (2015) and *The End of Innocence. Depiction and Commemoration of the Eisenhower Era in American Cinema and Television – Representation, Nostalgia and Critical Retro* (2018); research interest focus – the history of American and Polish cinema.

Karolina Żyniewicz – artist (2009 graduated from the Academy of Fine Arts in Łódź, Department of Visual Arts), PhD student (Transdisciplinary PhD Programme at Artes Liberales Faculty, University of Warsaw). Working in a laboratory (mostly at the Institute of Genetics and Biotechnology, Faculty of Biology, University of Warsaw) locates her works in the field of bio art. She tries to use her artistic projects as a research method. Her artistic activity is focused on broad understood life (its biological and cultural meaning). Her projects mostly have a conceptual character. The visual side of them is rather limited and has sources in laboratory practice. The main point of her research interest are multilevel relations emerging during the realization of bio art projects. She tries to put her observations, as an artist, in the context of Science and Technology Studies (STS) and Actor-Network Theory by Bruno Latour.

PANOPTIKUM

FILM / NOWE MEDIA - SZTUKI WIZUALNE
FILM / NEW MEDIA / VISUAL ARTS

(<http://czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/panoptikum>)