

**PF**

TOMASZ DOBISZEWSKI  
DOROTA WALENTYNOWICZ  
*jeśli wszystko się powtarza*

Historia zachodniej nowoczesności jest jednocześnie historią oka i jego spojrzenia. Rozbieg chrześcijańskiej *Christianitas* średniowiecza, której rozkład umożliwił powstanie nowoczesności, wiąże się także z wizualną rewolucją. W XV wieku razem z narodzinami nowożytnej monarchii absolutnej (Ludwik XI we Francji, Ferdynand i Izabela w Hiszpanii, Maksymilian I w Austrii, Henryk VII w Anglii); wynalazkiem działa brązowego, zdolnego obracać w proch warownie baronów, stanowiące ośrodkи dawnej, feudalnej władzy; wynalazkiem trójmasztowego okrętu zdolnego do żeglugi oceanicznej; ogólnoeuropejskim ruchem ponownego odkrycia prawa rzymskiej z centralną dla niego ideą wyłącznej i nienaruszalnej własności prywatnej; pojawia się jeszcze jedna innowacja, mająca określić wczesną epokę nowożytną – perspektywa linearна (zbieżna) w malarstwie. XV wiek toodejście od reprezentacji przestrzeni w malarstwie opartej o naprzemienność planów, to zwrot ku nowej formie reprezentacji przestrzeni bazującej na iluzji trzeciego wymiaru. Iluzji, której podstawę stanowi perspektywa zbieżna, w której wszystkie linie spotykają się w jednym punkcie obrazu: punkcie spojrzenia widza oznaczającym oko. Ale także wiele więcej. Ta zmiana perspektywy, sposobu reprezentacji przestrzeni ma nie tylko charakter estetyczny. Niesie ze sobą szereg metafizycznych i politycznych stawek.

Zadajmy sobie pytanie, kto patrzy na renesansowy obraz? Kim jest oko, którego spojrzenie „zakłada” *Biczowanie Piera della Francesca* czy rozwijających się w głębi dzieł Tintoretta? Choć empiryczna odpowiedź może być różna (zakonnik, arystokratyczny patron, współczesna turystka z Singapuru), to „założony przez obraz widz” ma jasną tożsamość. Jest nim rodzący się w nowożytności racjonalny, mieszczański podmiot.

Radykalni, marksistowscy krytycy kultury z pokolenia '68, tacy jak Marcelin Pleynet, postrzegają zachodnie malarstwo oparte o perspektywę linearną (zbieżną) (od XV wieku do impresjonizmu), jako wcielenie idealistycznego, klasycznego projektu metafizyki europejskiej, ciągnącego się od Jonii do Jeny. System ten zawsze skupiał się – jak linie w omawianej tu malarskiej tradycji – w jakimś jednym pojęciowym punkcie. W średniowieczu był nim Bóg. Najpierw platoński (chrześcijaństwo jako „platonizm ludu”), potem aristoteleski, w końcu kapryśny i nieograniczony ani przez prawo, ani przez miłość suwerenny Bóg przełomu nominalistycznego XIV wieku.

W XV wieku, wraz z przewyciężeniem nominalistycznego kryzysu, człowiek „wykrawa” sobie wobec kapryśnego, nieprzewidywalnego Boga pewną przestrzeń, w której przez własne racjonalne, instrumentalne działanie może czynić sobie świat bardziej znośnym miejscem do życia. W tej przestrzeni podmiot, jako centrum metafizyki, zaczyna detronizować Boga. Perspektywa linearна (zbieżna) jest tego wyrazem. Oko widza, w którym skupia się obraz, staje się w niej za każdym razem metonimią podmiotu, nowego centrum zachodniego wszechświata po detronizacji Boga.

Perspektywa ta nie tylko wynosi człowieka do centralnej pozycji, ale także oswaja świat, czyni go przedmiotem władczego spojrzenia i panowania. Zamyka go w geometrycznej formule, inscenizując go dla oka, sprawia, że zaczyna on jawić się przed wszystkim jako coś istniejącego przede wszystkim dla i wobec człowieka. Jako dające geometrycznie wymierzyć się i przedstać miejsce. Jako przestrzeń poddającej się celowo-racjonalnej, technicznej manipulacji. Dającej „torturować” się przez różnego rodzaju aparaty wiedzy, przemocą wydobywającą z rzeczywistości „prawa natury”. W tym sensie, wbrew Pleynetowi należy docenić materialistyczny moment zawarty w narodzinach tej formy wizualności. Choć oczywiście można wyobrazić sobie inny, mniej antropocentryczny, mniej oparty na panowaniu materializmu. Jak w klasycznym chińskim malarstwie krajobrazowym, gdzie natura nie skupia się w oku widza, rozwija się przed nim, nie ze względu na niego – a przy tym cały czas wolna jest od jakiegokolwiek transcendentnego spojrzenia.

Zgodzimy się jednak z Pleynetem, gdy zauważa, że fotografia rodzi się – choć już dużo wcześniej istniała wiedza potrzebna do tego – dopiero gdy Hegel kończy pisać swoją historię malarstwa. Gdy klasyczne, iluzjonistyczne malarstwo zachodu dobiera kresu, zdobywając samoświadomość. Ostatecznie z przestrzeni, w jaką wtłoczyła Biczowanie wyprowadzi je dopiero impresjonizm (choć jego zwisów można szukać już u Constable'a i Turnera). Ale od czasów Goyi, przez przywodzący maski dawnych stylów akademizmu czy poszukujących utraconego „złotego wieku” prerafaelitów przezywa ono wyraźny kryzys. Nie jest już w stanie „niewinnie” inscenizować przestrzeni dla oka-mieszczańskiego podmiotu.

Fotografia przejmuję od malarstwa model reprezentacji przestrzeni. Aparat fotograficzny umieszcza się w tym miejscu, w którym oko widza zakładały dzieła mistrzów włoskiego *quattrocenta*. Fotografia, jako dominujące medium wizualne wieku XIX przejęta od malarstwa funkcje wizualnej świadomości cywilizacji mieszczańskiej. To ona dokumentuje jej największe triumfy: budowę kolei, militarne zwycięstwa, żelazne mosty, fabryki, masową produkcję. Jednocześnie fotografia, silniej niż kiedykolwiek malarstwo, dosłownie staje się częścią budowanych przez mieszczański podmiot relacji władzy. Służy katalogowaniu najpierw przestępów, później wszystkich obywateli (paszporty, dowody osobiste). Dokumentacji w więzieniach i koloniach. W fotografii splot spojrzenia i władzy racjonalnie-celowej podmiotowości staje się szczególnie dostawny, bardziej niż kiedykolwiek był w malarstwie.

W XX wieku tę funkcję fotografii w dużej mierze przejmuję kino. Ono także mieści się w przestrzeni renesansowej reprezentacji, także splata się dosłownie i bezpośrednio z urządzeniami władzy (kamera ochrony itd.).



Dorota Walentynowicz  
*m-strip*

2014  
obiekt lustrzany / mirror object  
70x25x50 cm

A jednocześnie fotografia i kino, ze względu na samą ich naturę jako medium, dają możliwość podważenia władzy patrzącego podmiotu. Ze względu na mechaniczną, indeksalną naturę fotograficznych i filmowych obrazów (powstających w wyniku reakcji chemicznej „wystawionej na rzeczywistość” taśmy filmowej), otwiera się w nich przestrzeń dla „nieludzkiego” spojrzenia. Dla spojrzenia, którego nie daje się przypisać żadnemu podmiotowi, w którym do „patrzenia” (bycia źródłem obrazu) upodmiotowane zostają przedmioty, zwierzęta, wyłączone z racjonalno-cełowego schematu stany podmiotu (sen, delirium, szaleństwo). Tworzy to pewną radykalną płaszczyznę immanencji, gdzie obok siebie istnieć mogą ludzkie i nie-ludzkie, racjonalne i szalone spojrzenia. Tworzy to pewną wizualną demokrację, radykalnie odmienną od systemu panowania-spojrzenia renesansowej perspektywy. Na tym zasadza się utopia fotografii. Tę samą utopię – lecz rozbieraną – nawiązuje do wymiaru trwania, czasu, którego fotografia uchwycić nie jest zdolna – obiecuje i umożliwia kino.

Ze względu na indeksalną naturę fotograficznych obrazów często opisuję się je także przy pomocy metafory lustra. Co ciekawe, fotografia rodzi się wtedy, gdy rodzi się nowoczesna powieść realistyczna, którą jej klasyk Stendhal nazywał „zwierciadłem, które przechodzi się po gościńcu”. Metafora lustra, gładkiej powierzchni zdolnej uchwycić rzeczywistość „jaką ona jest”, w sposób wolny od pretensji dążącego do panowania celowo-racjonalnego podmiotu, jest drugim momentem fotograficznej utopii. Obietnicą fotografii (a później i kin) jako obrazuacheiro-poietycznego – wolnego od ingerencji wiedzionej przez patrzące – panujące oko ludzkiej ręki.

Lustro powieści realistycznej zostało rozbite mniej więcej wraz z końcem pierwszej wojny światowej, jeśli nie wcześniej. Świat pędzący coraz szybciej nowoczesności wymykał się jej lustrzanemu spojrzeniu, wymagał nowych technik opartych o kolaż, montaż, ekspresywne zniekształcenie rzeczywistości. Kilkadziesiąt lat po końcu wielkiej wojny Jean Baudrillard pisał, że utraciliśmy dziś wiarę w takie przedmioty jak lustra czy filozoficzne pojęcia, w ich gładkie, zdolne pochwycić rzeczywistość powierzchnie. Obrazy, odbicia zapadają się w rzeczywistości, nie dają się odróżnić od tego, co odbijają. Baudrillard pisał po wielkiej orgii roku '68, ostatniej być może radosnej orgii nowoczesności, która w radosnym akcie emancypacji zakwestionowała struktury wiezy, władzy, spojrzenia i panowania ucieleśnione po raz pierwszy w oku patrzącego na *Biczowanie Piera della Francesca*.

Rozbite lustro jest też tematem prac Doroty Walentynowicz. Umieszcza ona kawałki rozbitego lustra w *camerze obscurze*, którą wykonuje zdjęcia. W prymitywnym aparacie, a przy tym w urządzeniu, służącym malarzom do pracy nad opartymi o iluzję trzeciego wymiaru obrazami. Wykonane w ten sposób zdjęcia

dają wrażenie „pokawatkowanej”, sfragmentaryzowanej, „rozbitej” przestrzeni. Pozbawionej centrum w postaci miejsca, gdzie umieszczone byłyby założone przez obraz oko, panujące nad tym, co na nim widzialne.

Zbierając okruchy rozbitego lustra, okruchy „utopii fotograficznej” (kolejnej utopii, w której my ponowocześni, zwątpiliśmy jak zwątpiliśmy w każdą inną?), artystka dekonstruuje renesansową przestrzeń spojrzenia-władzy. Przypomina utopijną drogę fotografii, którą ta – w swojej historii jako medium – zawsze wybierała z wahaniem i niechęcią.

Fotografia i kino, związane z nimi utopie, przeżywają dziś swoją śmierć. O ile w wieku XIX dominującą formą wizualnej świadomości była analogowa fotografia, w wieku XX analogowe kino, to w wieku XXI jest nim obraz cyfrowy.

To zniesienie kina i fotografii w cyfrze ma oczywiście heglowski charakter – to, co jest negowane, zachowuje się w tym, co je znowi. Ale obraz cyfrowy traci swój indeksalny charakter. Staje się znów przestrzeń nieskończoną manipulacji. W cyfrowej przestrzeni widzieć znów oznacza mieć absolutną, instrumentalną władzę. W jego ramach zachodzi przemiana dominującej formy widzialności, od iluzjonistycznej reprezentacji trójwymiarowej przestrzeni, do jej symulacji w ramach kina i fotografii 3D. Do tej przemiany odwolują się oparte na wydrukach 3D prace Tomasza Dobiszewskiego.

Jak w ramach cyfrowej rzeczywistości 3D ocalić filmową i fotograficzną utopię? Zawartą w nich obietnicę eksodusu poza instrumentalno-racjonalne patrzenie/panowanie, ku nie-ludzkim spojrzeniom iacheiro-poietycznym obrazom? To dziś najbardziej fundamentalne pytanie, rozgrywające najważniejsze stawki, dla wszystkich posługującym się tym medium.

# Jakub Majmurek

## THE SHATTERED MIRROR OF PHOTOGRAPHIC UTOPIA

The history of Western modernity is simultaneously a history of the eye and its gaze. The disintegration of the Christian *Christianitas* of the Middle Ages, whose decomposition brought forth modernity, is also associated with visual revolution. In the 15th century, with the birth of modern absolute monarchy (Louis XI in France, Ferdinand and Isabella in Spain, Maximilian I in Austria and Henry VII in England), the invention of bronze canon, capable of turning to dust the fortresses of barons, centres of old, feudal power, the invention of three-masted, ocean-going sailing ship, the all-European movement rediscovering Roman law with its central concept of exclusive and inviolable private property, there appears yet another innovation which will give shape to the early modern age: the one-point linear perspective in painting. The 15th century is a departure from painterly representation of space based on overlapping planes and foreshortening to a new form of spatial representation relying on the illusion of the third dimension. An illusion founded on one-point perspective, where all lines in the image converge in one spot: the point towards which the eye of the viewer is directed. But there is so much more. This shift of perspective, the change in the manner of representing space is not only an aesthetic device. It engenders a range of metaphysical and political stakes.

Let us ask ourselves a question: who looks at a Renaissance picture? Who is the eye, whose gaze assumes *Flagellation* by Piero della Francesca or works of Tintoretto, which unfold into their own depth? Although an empirical answer may vary (monk, aristocratic patron, contemporary tourist from Singapore), the "viewer assumed by the image" has a clear-cut identity. It is the modernity's emerging rational, bourgeois subject.

The radical Marxist culture critics of the '68 generation, such as Marcellin Pleynet, consider Western painting based on linear (one-point) perspective (from the 15th century to Impressionism) as an embodiment of the idealistic, classical project of European metaphysics, stretching from Ionia to Jena. The system had always focused - as lines in the painterly tradition discussed here - on one notional point. In the Middle Ages, that point was God. First its Platonian variety (Christianity as "Platonism of the people") then Aristotelian, and eventually the fickle and unconstrained either by law or charity, sovereign god of the 15th-century nominalist breakthrough.

In the 15th century, once the nominalist crisis had been overcome, human beings, confronted with the capricious and unpredictable God, "cut themselves out" a certain space in which they make the world a more bearable place to live, through their own rational and instrumental actions. In that space the subject, as the centre of metaphysics, begins to dethrone God. This is expressed in the linear, one-point perspective. In it, the eye of the beholder in which the image is focused becomes at each

instance a metonymy of the subject, the new centre of the Western universe after God had been cast off his throne. The perspective not only elevates the human to a central position, but also tames the world, makes it an object of masterly gaze and rule. It encloses the world in a geometric formula, staging it for the eye, so that it begins to appear as something which exists first and foremost for and vis-à-vis human being. As a place which is geometrically measurable and yields to representation. As a space which surrenders to goal-oriented, rational and technical manipulation. A space which lets itself be "tortured" by diverse apparatuses of knowledge, which by force extort the "laws of nature" from reality. In this sense, and going against Pleynet's claims, one should appreciate the materialistic moment inherent in the birth of this form of visuality. Although naturally one can envisage a different, less anthropocentric and dominance-based materialism. As in the classical Chinese landscape painting, where nature is not focused in the viewer's eye; it unfolds in front of it, not because of it - all the while remaining free from any transcendental gaze.

Still, we shall agree with Pleynet when he observes that photography is born - though necessary knowledge had existed long before - only when Hegel finishes his history of painting. When the classical, illusionist painting nears its final days, acquiring self-awareness. Eventually it would be freed from the space into which *Flagellation* forced it by Impressionism (although signs of imminent change may be sought in Constable and Turner). Yet from the times of Goya, through the academism which donned the masks of bygone styles or Pre-Raphaelites who sought the lost "golden age", it experiences an evident crises. It is no longer capable of "innocent" staging of space for the eye - the bourgeois subject.

Photography adopts the model of spatial representation from painting. The camera is placed in the very same spot from which the eye of the viewer envisioned the works of Italian Quattrocento. Photography, as the dominant visual medium of the 19th century, takes over the painterly functions of visual consciousness of bourgeois civilisation. It is photography which documents the greatest triumphs of the latter: construction of railway, military victories, iron bridges, factories, mass production. At the same time photography, in a manner more powerful than painting had ever achieved, becomes a literal component of power relationships forged by the bourgeois subject. It serves first to catalogue criminals, then all citizens (passports, identity cards). Inmates in prisons and colonies are documented. In photography, the amalgamate of the look and the power of rational and deliberate subjectivity becomes singularly literal and vivid, much more than it had ever been in painting.

Dorota Walentynowicz  
bez tytułu / untitled (*models are real*)

2014  
obiekt lustrzany / mirror object  
20x20x20 cm



Tomasz Dobiszewski

jeśli wszystko się powtarza / if everything is repeating

2014

wydruk 3D / 3D print



In the 20th century, this function of photography is largely taken over by cinema. Cinematography also fits in with the space of Renaissance representations; it also fuses literally and directly with the devices of power (surveillance cameras etc.).

Simultaneously, photography and cinema, given their very nature as a medium, make it possible to undermine the power of the looking subject. Due to mechanical, indexical nature of photographic and cinematographic images (produced as a result of chemical reaction of film "exposed to reality"), they open a space within for an "inhuman" look. For a look that cannot be assigned to any subject, in which for the sake of "looking" (being the source of image) one subjectivizes objects, animals, and states of the subject excluded from the rational, goal-oriented paradigm (dream, delirium, insanity). This creates a certain radical plane of immanence where human and non-human look, rational and insane vision may exist side by side. This produces a kind of visual democracy which is radically different from the system of domination-look of the Renaissance perspective. Here lies the essence of photographic utopia. The same utopia, extended to encompass duration and time which photography fails to capture, is promised and facilitated by cinema.

In view of the indexical nature of photographic images, they are frequently described using the mirror metaphor. Interestingly enough, photography is born when modern realist novel comes into existence, the novel whose classic, Stendhal, called a "mirror which one parades along a high road". The metaphor of mirror, a smooth surface capable of capturing reality "as it is", unencumbered by the claims of domination-seeking, rational and goal-oriented subject, is the second moment of photographic utopia. A promise of photography (and later cinema) as *acheiropoieton* - an image free of the intervention of human hand, guided by the looking-and-ruling eye.

The mirror of the realist novel was smashed as the World War I ended, if not earlier. The world of the ever accelerating modernity eluded its mirrory gaze, required new techniques based on collage, montage, expressive distortion of reality. Several decades after the end of the Great War, Jean Baudrillard wrote that we had lost faith in such objects as mirrors or philosophical notions, in their smooth surfaces which could capture reality. Images and reflections collapse into reality, they cannot be distinguished from what they reflect. Baudrillard wrote after the great orgy of '68, perhaps the last joyful orgy of modernity which, in a jubilant act of emancipation questioned the structures of knowledge, power, vision and domination which had been embodied for the first time in Piero della Francesca's *Flagellation*.

Broken mirror is also the theme in the works of Dorota Walenty-nowicz, She places the fragments of a shattered mirror in *came-*

*ra obscura*, with which she takes photographs. With a primitive camera and at the same time a device which serves painters to work on images based on the illusion of the third dimension. Images obtained in this fashion give the impression of "cut-up", fragmented, "smashed" space. Devoid of a centre in which the eye assumed by the image would be found, an eye dominating that which is visible in the image.

Picking up the shards of a smashed mirror, the "slivers" of photographic utopia (another utopia in which we, the post-modern people, have lost faith, just as we had with all others?), the artist deconstructs the Renaissance space of look-power. She reminds us of the utopian path of photography which the latter - in its history as a medium - has always chosen with hesitation and reluctance.

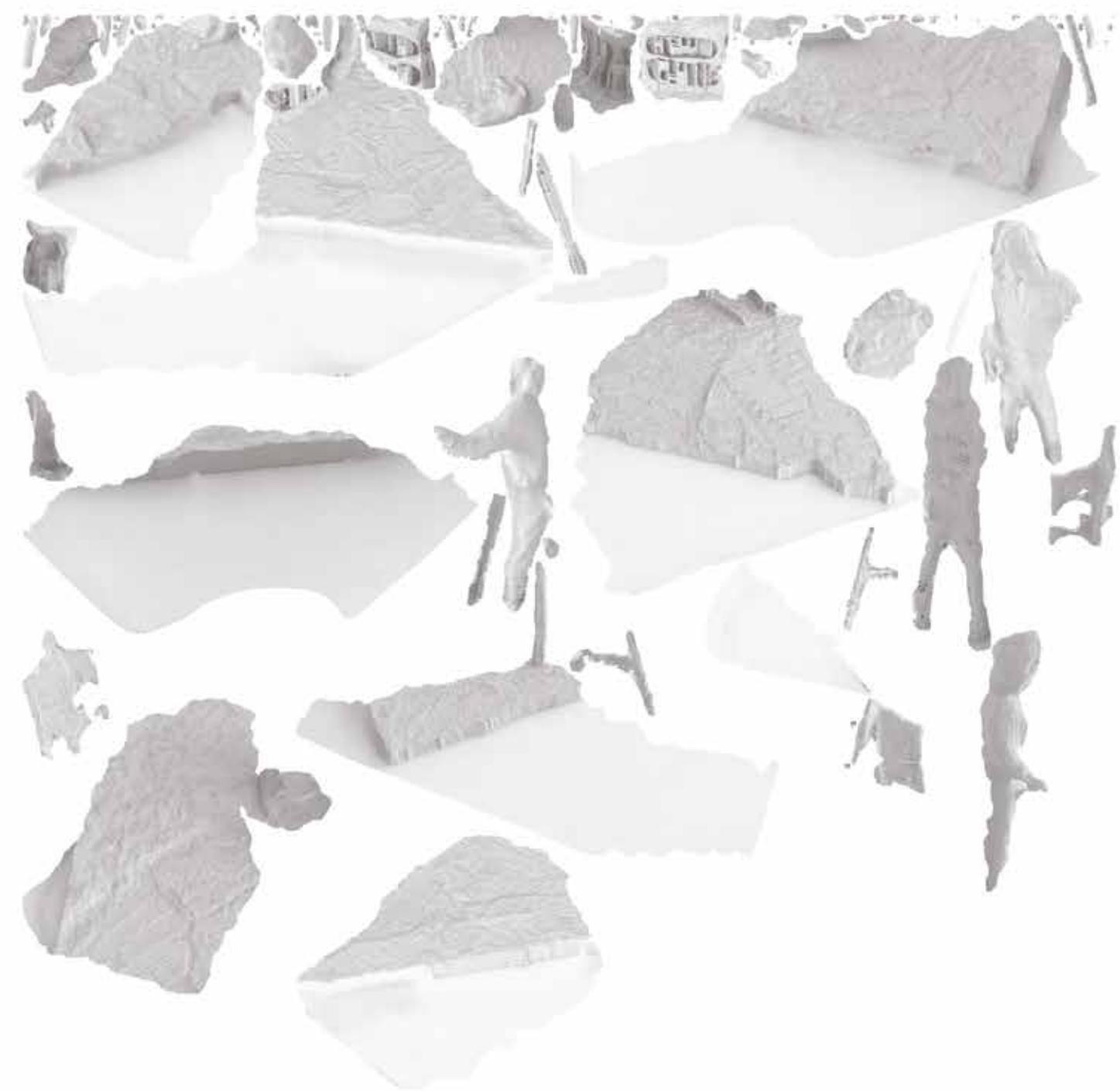
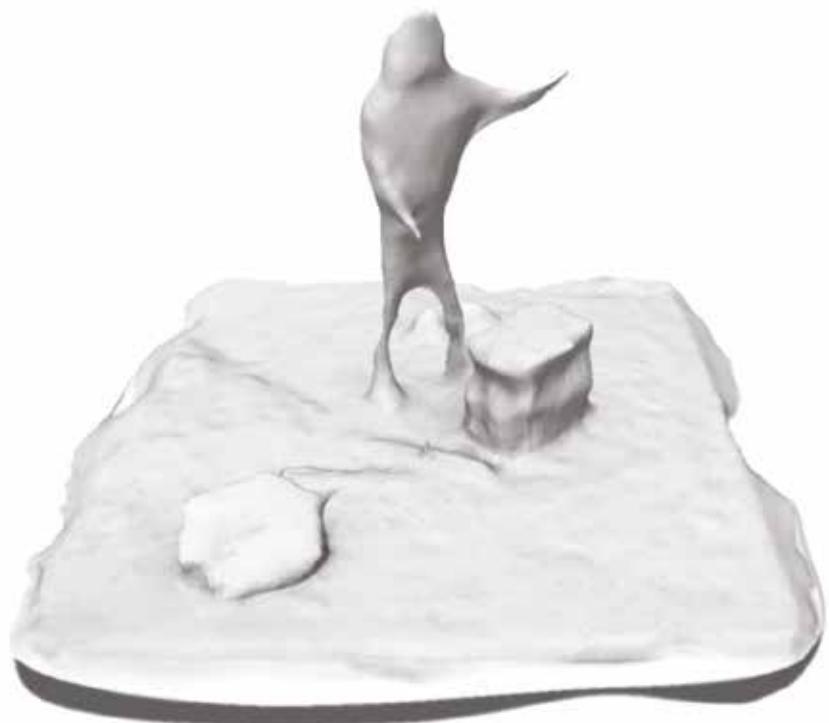
Photography and cinema and their associated utopias, experience their demise today. As analogue photography was the predominant form of visual consciousness of the 19th century, followed by analogue cinema in the 20th century, so digital image defines it in the 21st century.

This abolition of cinema and photography in the digital format is obviously Hegelian in nature - that which is negated is preserved in what abolishes it. Still, the digital image loses its indexical nature. It becomes again a space of boundless manipulation. In the digital space, to see means to have absolute, instrumental power yet again. Within, the dominant form of visibility is being transformed, from illusionist representation of three-dimensional space to its simulation in 3D cinema and photography. This transformation is referred to in the works of Tomasz Dobiszewski, which are based on 3D printouts.

How can one deliver cinematographic and photographic utopia in the digital 3D reality? How to save their promise of exodus beyond the instrumental-rational vision/domination, towards the non-human looks and *acheiropoeta*? Today, this is the most fundamental question, the highest stake in the game, for everyone who uses that medium.

Tomasz Dobiszewski  
*jeśli wszystko się powtarza / if everything is repeating*

2014  
model 3D / 3D model



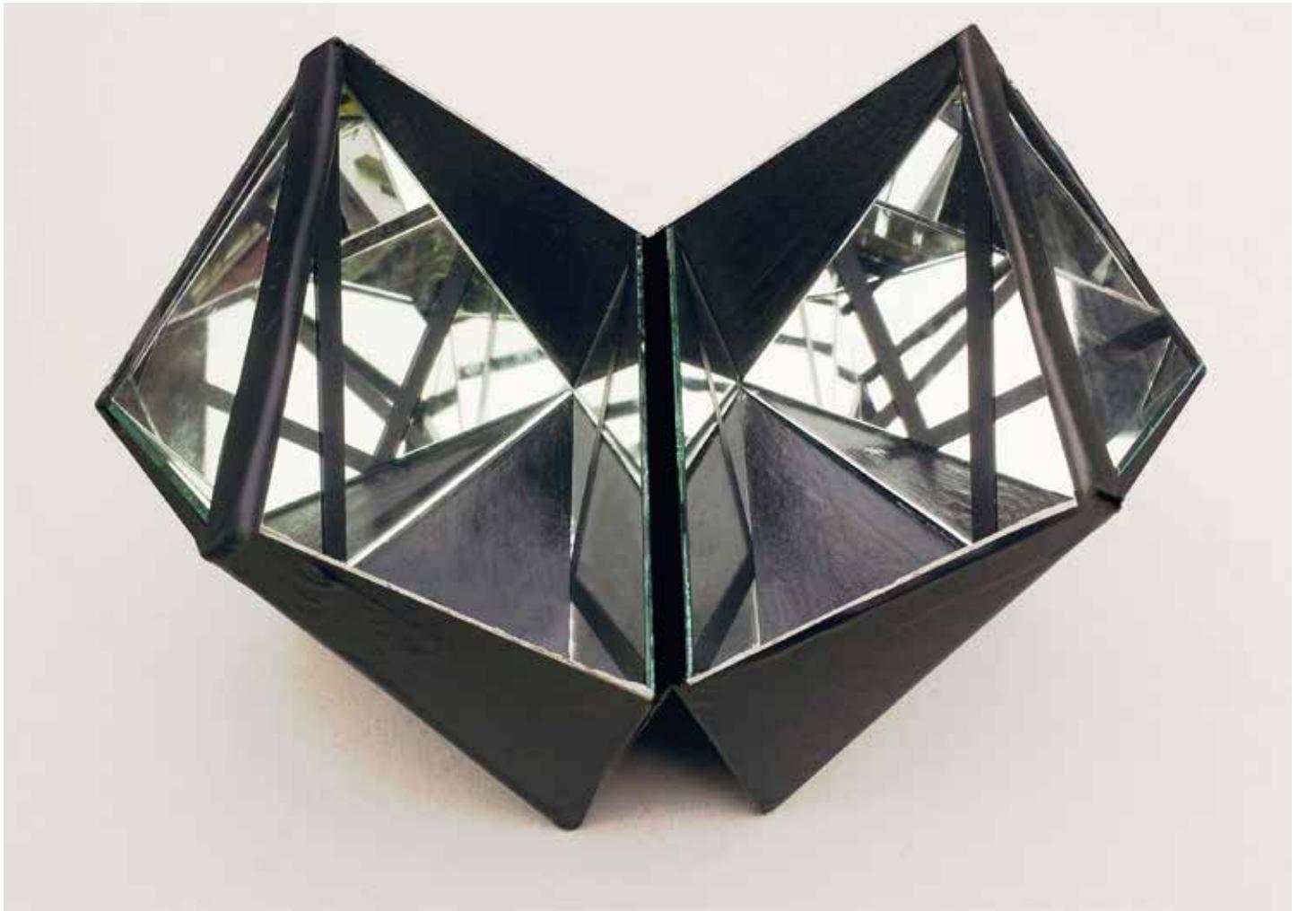
Tomasz Dobiszewski  
*jeśli wszystko się powtarza / if everything is repeating*

2014  
wygenerowane automatycznie zmapowane tekstury / auto-generated mapped textures



Tomasz Dobiszewski  
*jeśli wszystko się powtarza / if everything is repeating*

2014  
wydruki 3D / 3D prints



Dorota Walentynowicz  
*bez tytułu / untitled (prisms)*

2014  
obiekt / object  
20x40x15 cm



Dorota Walentynowicz  
*bez tytułu / untitled (algebra of fiction)*

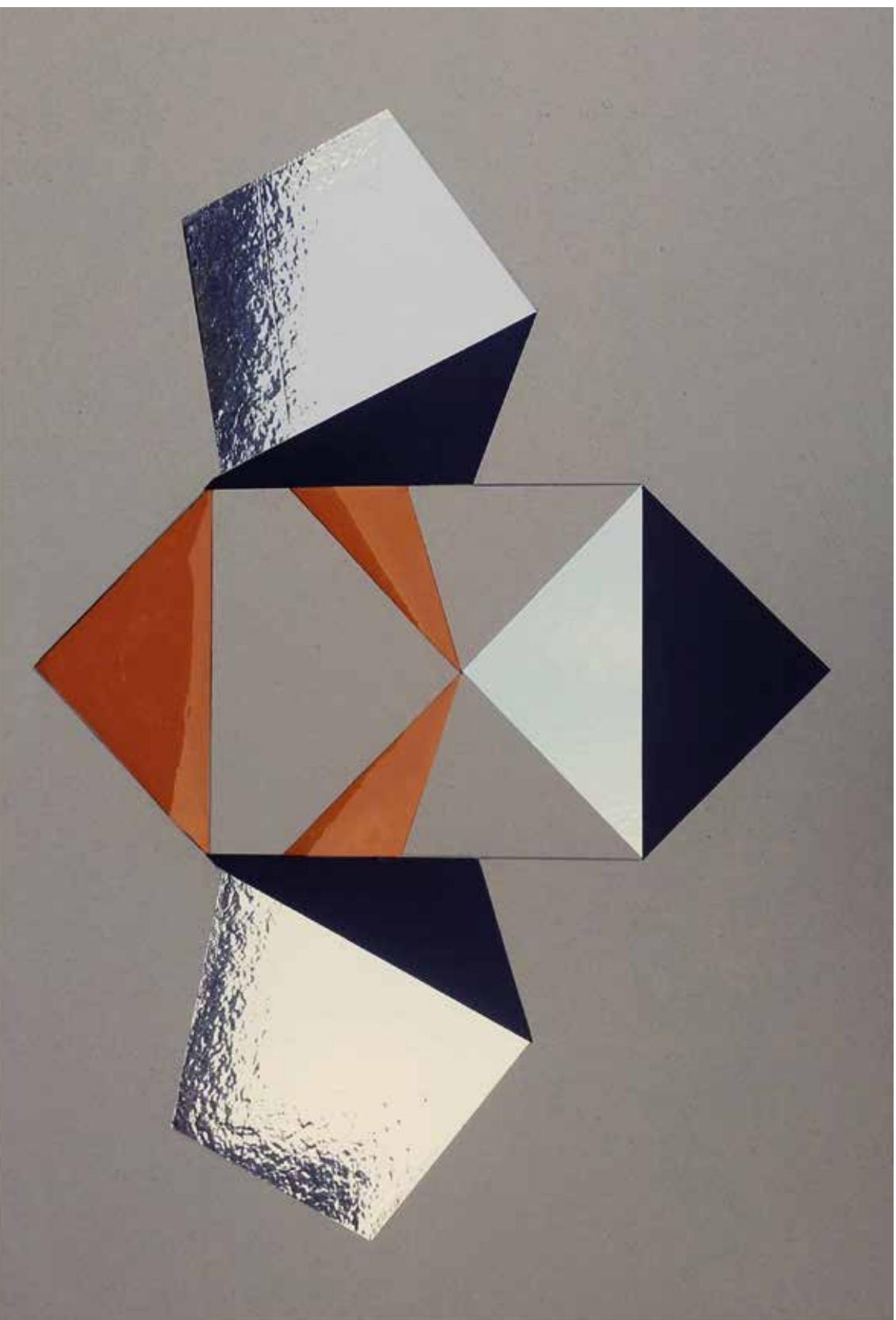
2012  
fotografia cz-b na barycie / BW photograph on barite  
50x75 cm

Dorota Walentynowicz  
*bez tytułu / untitled (algebra of fiction)*

2011/2013  
fotografia cz-b na barycie / BW photograph on barite  
120x124 cm

Dorota Walentynowicz  
*bez tytułu / untitled (prisms)*

2014  
kolaż / collage  
60x80 cm



## DOROTA WALENTYNOWICZ

(1977) absolwentka Uniwersytetu Gdańskiego (2001), Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu (2005) i Królewskiej Akademii Sztuk w Hadze (2007). Laureatka Stypendium Kunsthalle Krems (2013), Stypendium Museums Quartier w Wiedniu (2010), Stypendium Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego RP (2010), Huygens Scholarship Netherlands (2006). Instalacje i fotografie Doroty Walentynowicz prezentowane były m.in. na Biennale Wro (Wrocław), na Festiwalu Transmediale (Berlin), w V2\_Institute w Rotterdamie, Kunstlerhaus (Wiedeń), Austriackim Forum Kultury (Warszawa), Centrum Sztuki Współczesnej Łaznia (Gdańsk), Museum Fotografii (Amsterdam), w Fundacji Stroom (Haga), Galerii Bunkier Sztuki (Kraków), Gdańskiej Galerii Miejskiej (Gdańsk), Państwowej Galerii Sztuki (Sopot), Galerii Camp (Ateny), Galerii Lisy Ruyter (Wiedeń), Kunstverein (Salzburg).

(1977) graduate of the University of Gdańsk (2001), University of Arts in Poznań (2005) and the Royal Academy of Arts in the Hague (2007). Holder of scholarships awarded by Kunsthalle Krems (2013), Museums Quartier in Vienna (2010), Ministry of Culture and National Heritage of Poland (2010), Huygens Scholarship Netherlands (2006). Installations and photographs of the artist were exhibited at such venues as Biennale Wro (Wrocław), Transmediale Festival, V2\_Institute in Rotterdam, Kunstlerhaus (Vienna), Austrian Culture Forum (Warsaw), Center for Contemporary Art Łaznia (Gdańsk), Museum of Photography (Amsterdam), Stroom Foundation (the Hague), Bunker of Arts Gallery (Cracow), Gdańsk Municipal Gallery (Gdańsk), National Art Gallery (Sopot), Camp Gallery (Athens), Lisa Ruyter Gallery (Vienna), Kunstverein (Salzburg).

## TOMASZ DOBISZEWSKI

(1977) ukończył Akademię Sztuk Pięknych w Poznaniu w Pracowni Fotografii Intermedialnej pod kierunkiem Krzysztofa J. Baranowskiego i Stefana Wojneckiego w 2005 roku. Indywidualne wystawy prezentował w Galerii Bunkier Sztuki (Kraków), Galerii Miejskiej BWA (Bydgoszcz), Galerii Obok ZPAF (Warszawa), Galerii FotoMediumArt (Kraków). Brał także udział w wielu wystawach grupowych. Jego prace znajdują się m.in. w kolekcji Galerii Bunkier Sztuki (Kraków), kolekcji Palace of the Governors Photo Archives at the New Mexico History Museum (USA) oraz w kolekcjach prywatnych.

(1977) graduated in 2005 from the Academy of Fine Arts in Poznań, in the Intermedia Photography Studio supervised by Krzysztof J. Baranowski and Stefan Wojnecki. His solo shows were held at the Bunker of Arts Gallery (Cracow), BWA Municipal Gallery (Bydgoszcz), Obok ZPAF Gallery (Warsaw), FotoMediumArt Gallery (Cracow). The artist also took part in numerous collective exhibitions. His works may be found in the collections of Bunker of Arts Gallery (Cracow), Palace of the Governors Photo Archives at the New Mexico History Museum (USA) and in private collections.

## JAKUB MAJMUREK

(1982) filozof, publicysta. Aktywny jako krytyk filmowy, pisze także o literaturze i sztukach wizualnych. Absolwent krakowskiego filmoznawstwa oraz Szkoły Nauk Społecznych przy IFiS PAN w Warszawie. Publicysta „Dziennika Opinii Krytyki Politycznej”. Jego zainteresowania obejmują teorię i filozofię filmu, granice kin i sztuk wizualnych, polityczne i społeczne konteksty filmu (zwłaszcza problem polityczności formy), tendencje ideologiczne obecne w (nie tylko choć szczególnie) amerykańskiej popkulturze.

(1982) film expert, philosopher, columnist. Active as film critic, his texts are also concerned with literature and visual arts. Graduate of Film Studies in Cracow and the School for Social Research at the Institute of Philosophy and Sociology, Polish Academy of Sciences. Columnist at the „Dziennik Opinii Krytyki Politycznej”. His interests span theory and philosophy of film, the junctures of cinema and visual arts, political and social contexts of film (especially the issue of politicality of form) ideological currents present in (not only though particularly) in American pop culture.