



Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:

Widzialność i niewidzialność przemocy

źródło:

Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2023 nr 36

odsyłacz:

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2023/36-widzialnosc-i-niewidzialnosc-przemocy/widzialnosc-i-niewidzialnosc-przemocy>

doi:

<https://doi.org/10.36854/widok/2023.36.2764>

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

przemoc; widzialność; niewidzialność

streszczenie:

Wstęp do numeru tematycznego poświęconego widzialności i niewidzialności przemocy. Za punkt wyjścia posłużyła tu fotografia na okładce numeru, praca Anny Barlik – forma przestrzenna, w jaką ułożyła się plama krwi.

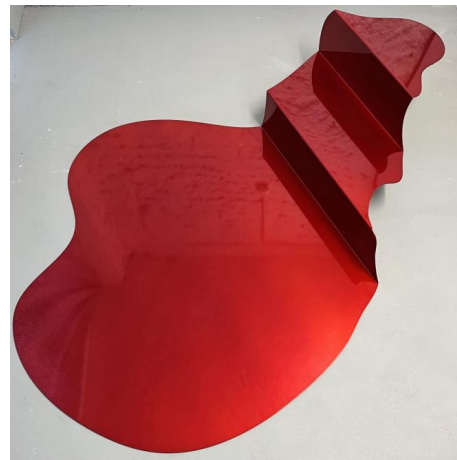
-

Widzialność i niewidzialność przemocy

Na okładce widać pracę Anny Barlik *Anomalia I – schody*. Jest to czerwona rzeźba rzeźba ze stali malowanej proszkowo .

Z nieokreślonej, płynnej formy wyłania się wyraźny zarys schodów. Bezkształtne łączy się tu z symetrycznym, chaos przelewa się w porządek. Relacja między jednym a drugim stanem wskazuje na anomalię i podlega materialnej

refleksji. Rzeźba Barlik wymaga przestrzeni, która pozwoliłaby na spojrzenie z wielu perspektyw, a jednocześnie wymyka się jednoznacznej definicji. Ta biomorficzna kompozycja nie tylko rozlewa się w rytm schodów, ale swoim kształtem przypomina ciało. Kiedy spojrzymy na rzeźbę pod określonym kątem nie mamy już wątpliwości – patrzymy na spływające krwią schody. Jak stwierdza w opisie pracy sama artystka: „Schody są niemym świadkiem wypadków, śmierci i zwykłych potknięć. Upadek i ból. Schody to prosta opowieść o przemocy”¹. *Anomalia I – schody* w przejmujący sposób ujawnia nasze niewidzenie. Jako abstrakcyjna, estetyczna forma przesłania to, co materializuje Barlik. Artystka stawia pytanie o to, co zostawia po sobie przemoc, nie tylko w ciele ofiary, ale również w przestrzeni, w której się dokonuje. Czy ślady te pozwalają zrekonstruować i zobaczyć sam akt przemocy, nawet w obliczu milczenia ofiary czy świadków? Czy są one czymś, co można zatrzeć, usuwając tym samym przemoc poza sferę reprezentacji, czy też przeciwnie, jak postuluje Eyal Weizman w projekcie architektury śledczej, dostrzeżenie śladów przemocy zależy jedynie od czułości naszego oka² ?



Anna Barlik, *Anomalia I – schody*, 2022.
Dzięki uprzejmości artystki.

W tej opowieści o przemocy istotne jest to, jak łatwo umyka ona spojrzeniu. Widać ją i nie widać jednocześnie. To napięcie między możliwością patrzenia na przemoc i niemożliwością jej dostrzeżenia, przeoczenie przemocy jest tematem 36 numeru Widoku.

W wydanej w 2021 roku książce *On Violence and On Violence Against Women* Jacqueline Rose stwierdza:

Kiedy wybrałam jako temat przemoc wobec kobiet, nie mogłam przewidzieć jak okrutny kształt przybierze to zjawisko w trakcie pandemii COVID-19. Mimo że w skali świata więcej mężczyzn niż kobiet umiera w wyniku zakażenia wirusem, według jednego z raportów ONZ przemoc wobec kobiet drastycznie wzrosła, stając się „ukrytą pandemią” a nawet „kobietobójstwem”³

Przyczyn tak silnego związku między pandemią a przemocą wobec kobiet można szukać w radykalnym wycofaniu się instytucji publicznych z zarządzania relacjami społecznymi oraz w zredukowaniu egzystencji do życia domowego. Amber Peterman, Alina Potts, Megan O’Donnell, Kelly Thompson, Niyati Shah, Sabine Oertelt-Prigione i Nicole van Galder w studium *Pandemics and Violence Against Women and Children* wskazują dziewięć ścieżek prowadzących do przemocy: (1) brak ekonomicznego bezpieczeństwa i stres związany z biedą, (2) kwarantanna i izolacja społeczna, (3) katastrofa, niepokój i brak stabilności związane z konfliktem, (4) narażenie na wyzysk w związku ze zmianą demograficzną, (5) zmniejszenie dostępności ochrony zdrowia i pomocy ratowników medycznych, (6) czasowa niemożność ucieczki od przemocowych partnerów, (7) specyficzne dla wirusa źródła przemocy⁴, (8) narażenie na przemoc i przymus w trakcie reagowania na zagrożenie / niesienia pomocy i (9) przemoc wobec ratowniczek i pracownic ochrony zdrowia – wszystkie one ściśle wiążą się ze zmianą relacji między sferą publiczną i domową⁵. Co istotne, ustalenia te potwierdzają wcześniejsze badania nad zależnością między

kryzysem finansowym a przemocą domową⁶.

Jacqueline Rose, powołując się na Hannah Arendt, stwierdza wręcz, że to właśnie dom jest miejscem, w którym rodzi się przemoc. Filozofka sięga w *Kondycji ludzkiej* do starożytnej Grecji, by wykazać, że polityka i sfera publiczna mają swój początek w pragnieniu mężczyzny opuszczenia domu. Mężczyźni-obywatele dyskutują i głosują zamiast się zabijać. W domach jednak, wobec kobiet, dzieci i niewolników pozostają oprawcami. Według Arendt wiąże się to z silnym odrzuceniem perspektywy cielesności i związanej z nią fizjologii⁷. Ciała podlegają fizycznej przemocy, obywatele nie.

W książce Rose kobiety i osoby trans odzyskują swoją cielesność w skomplikowanej i niejednoznacznej relacji z przemocą, która choć jednoznacznie potępiona jako element życia publicznego, pozostaje niezbywalnym składnikiem doświadczenia ciała. Rose, analizując prozę Roxane Gay, Eimear McBride czy proces Oscara Pistoriusa, otwiera perspektywę na przemoc; każe jej się bacznie przyglądać zamiast ją wymazywać, analizować zamiast wypierać, widzieć zamiast odwracać wzrok.

Podobnie oparta na skupionym i wnikliwym patrzeniu jest przywołana w tekście Waldemara Rapiora, teoria Randalla Collinsa, który w ramach mikrosocjologii przemocy bada materiały wizualne. Fotografie, filmy, zarówno dokumentalne, jak i fikcyjne, nagrania z monitoringu ulicznego i tym podobne, pomagają badaczowi prześledzić drogę od emocji do reakcji. Collins, analizując obfitość materiału wizualnego w swojej *Violence. A Micro-Sociological Theory*, rekonstruuje brutalne wydarzenia niczym sceny teatralne, które dzieją się w ramach dostrzegalnych sekwencji i w możliwej do wydzielenia przestrzeni. To ujęcie przemocy jako czegoś, co jest w rzeczywistości zapośredniczone, ma kluczowe znaczenie dla koncepcji i metodologii Collinsa. Można to ująć jeszcze mocniej: przemoc da się zrozumieć i przeanalizować, zdefiniować lub uznać jedynie

poprzez akt mediacji. Dlatego interakcyjny model przemocy wymaga rejestrowania, rekonstrukcji i obserwacji. Rekonstrukcja polega na odtworzeniu, „odegraniu” sytuacji, szczególnie w wypadku wydarzeń, które miały miejsce w odległej przeszłości. Ma wartość systematyzującą, możliwe staje się przeanalizowanie, w jaki sposób pewne elementy interakcji warunkują się nawzajem w akcie przemocy. Kluczową rolę odgrywają tu emocje, które wpływają na interakcje społeczne, a tym samym determinują charakter konfliktów, nadają im siłę, ale także określają sposób ich wygaszania. Collins stwierdza: „przemoc to zestaw ścieżek wokół konfrontacyjnego napięcia i strachu”⁸. Nikt nie jest predysponowany do użycia przemocy, to właśnie te ścieżki, określone sytuacje, prowadzą do jej wybuchu, do przełamania napięcia i strachu, do podjęcia ataku. Ta bardzo popularna teoria pozwala jeszcze inaczej sformułować dialektykę widzenia i niewidzenia przemocy. Przemoc jako interakcja, akt osadzony w społecznym kontekście i dramatycznie rozwijającej się sytuacji – choć możliwej do uchwycenia na nagraniach i zdjęciach – nie zostaje zneutralizowana w obrazie. Dalej działa, podlega rekonstrukcji w ciele i wyobraźni. Przemoc wydarzająca się między aktorami społecznymi, niczym przywoływana przez Carrie Noland w tym numerze rewerberacja, roznosi się niecichnącym echem, sprawiając, że obraz zamiast dokumentem może stać się jej reprodukcją.

Podczas gdy niektóre formy przemocy, takie jak przemoc domowa i przemoc seksualna, spycha się w rejestr niewidzialności, sfera publiczna pozostaje przesyciona innymi obrazami przemocy. Współcześnie zwłaszcza obrazy wojny i związanego z nią okrucieństwa dominują sferę wizualną. Choć ich obecność stała się po prostu naszą codziennością, którą trudno kwestionować, to sytuacja ta ma swoją genealogię, która sięga drugiej połowy XX wieku, kiedy to obrazy zbrodni wojennych na stałe trafiły do obiegu medialnego. Po 1945 roku, gdy bezprecedensowy charakter nazistowskich zbrodni miał

zostać przedstawiony opinii publicznej, to właśnie obrazy, przeważnie fotografie i filmy, choć też prace artystyczne, zaczęły funkcjonować w przestrzeni publicznej nie tylko jako reprezentacje przemocy wojny i Zagłady, ale również jako uznawane w sądzie dowody popełnionych zbrodni. „Trzeba to zobaczyć, aby uwierzyć”⁹ – napisał w 1944 roku korespondent wojenny „New York Timesa” po odwiedzeniu obozu na Majdanku. Ten punkt zwrotny, w rozumieniu i statusie roli obrazów, symbolizuje umieszczenie przez amerykańskiego architekta Dana Kiely’ego ekranu projekcyjnego w centralnym punkcie sali sądowej w Norymberdze, gdzie w listopadzie 1945 roku rozpoczął się słynny proces zbrodniarzy wojennych. Jak pisze Christian Delage, filmy które kręcono podczas wyzwalań obozów koncentracyjnych po raz pierwszy zostały postawione w roli świadka. Obrazy te nie były jednak wyłącznie neutralną dokumentacją, ale posługiwały się szczególną poetyką, której celem była nie tylko wiarygodna reprezentacja zbrodni, ale również afektywne zaangażowanie odbiorcy, uzyskane poprzez odniesienie się do istniejącej ikonografii przemocy i cierpienia¹⁰. Obrazy te, które zbiorczo nazwano fotografią okrucieństwa (*atrocitiy photographs*) dekady później poddano krytyce, która wskazywała na ich nieefektywność. Jak pisała Barbie Zelizer, publiczne eksponowanie drastycznych obrazów przemocy oraz masowej i zdehumanizowanej śmierci nie zapobiegło kolejnym ludobójstwom, lecz paradoksalnie oswoiło tego rodzaju przemoc¹¹. Co więcej, mediacja przemocy skupiona na okrucieństwie uprzedmiotowiała ofiary. Przepracowanie i krytyka tych strategii reprezentacji, najdobitniej wyrażone przez Susan Sontag w książce *Widok cudzego cierpienia*, stały się fundamentem refleksji nad sposobami reprezentacji, które nie powtarzałyby przemocy, instrumentalizując cierpienie ofiar, lecz w centrum stawiałyby ich doświadczenie. Próba zbudowania alternatywnej możliwości patrzenia na przemoc wojny poprzez montaż niezbadanych dotychczas archiwów wizualnych jest

omawiana w wywiadzie z Anną Duńczyk-Szulc i Agnieszką Kajczyk, autorkami książki *Antologia spojrzeń. Getto warszawskie – fotografie i filmy*.

Liczne badania na temat współczesnych obrazów konfliktów zbrojnych wskazują, że hiperwidzialność przemocy wojennej jest naznaczona paradoksem. Jak zwracają uwagę Jon Simons oraz John Louis Lucaites w książce *In/Visible War: The Culture of War in Twenty-First-Century America* wojna jest zarówno nadmiernie widzialna, jak niewidoczna, ponieważ dynamika reprezentacji przemocy wojennej eksternalizuje ją, tworząc wrażenie, że wojna i przemoc zawsze toczą się gdzieś indziej, przeważnie poza zachodnimi centrami¹². Jak pokazuje przykład medialnych reprezentacji „wojny z terroryzmem”, nawet gdy państwa globalnej Północy znajdują się w faktycznym stanie wojny, przemoc ukazywana jest jako zjawisko, które wydarza się głównie poza granicami danego kraju.

Praca Anny Barlik, może nieoczekiwanie, swoim tytułem przywołuje jeszcze jeden ważny wymiar przemocy. René Girard, najśłynniejszy chyba antropolog przemocy, który, co ważne, przede wszystkim był historykiem, kiedy analizował stereotypy prześladowcze, w jego rozumieniu – wspólny fundament wszelkich kultur – pisał: „Wszelkie słownictwo dotyczące uprzedzeń plemiennych, narodowych itp. wyraża nienawiść nie do różnicy, lecz do jej braku. To nie inne *nomos* widzi się w innym, lecz **anomalie**, nie inną normę, lecz anormalność; [...]”¹³. Jak stwierdza Girard, obsesją prześladowców nie jest różnica, lecz jej zatarcie, groźne przypomnienie o wspólnej kondycji. W opisywanym przez badacza scenariuszu kulturowym, doświadczeniu utraty różnicy, odróżnorodnienia jak je nazywa, ma zaradzić kozioł ofiarny. Anormalny, wybrany na podstawie stereotypu ofiarniczego, prześladowany w imię zrodzonego dzięki niemu i wobec niego tłumu. Jeśli spojrzeć na *Anomalie* z tej strony, ujawnia fakt ważny dla Girarda – zatarcie różnicy między indywidualnym a wspólnotowym. Niczym w tekstach

najsłynniejszej brytyjskiej dramatopisarki tzw. nowego brutalizmu lat 90. XX wieku, Sarah Kane, która – można powiedzieć – przepisała i znacząco skomplikowała figurę kozła ofiarnego, szczególnie w pierwszym swoim dramacie *Zbombardowani*, gwałt w pokoju hotelowym staje się tym samym, co przemoc wojenna¹⁴. Jedno jest źródłem drugiego. Krew rozlewająca się po schodach płynie w domu i w miejscu publicznym, w obrazie i na żywo, w micie i w historycznym przekazie, w odległych czasach i na naszych oczach, tu i teraz. Przemoc radykalnie skraca odległość między ja i innym, między wtedy a teraz, między tam i tu.

Dział **Zbliżenie** otwiera tekst Carrie Noland *Reverberating Violence, Visibility, and the Dance of Rachid Ouramdane* będący analizą choreograficznych strategii francusko-algierskiego artysty. Jako praktyk tańca dokumentalnego, Ouramdane wykorzystuje zeznania ofiar tortur i ich rodzin do wytwarzania ruchu. W dwóch pracach, które koncentrują się na torturach, *Loin* z 2008 roku i *Des Témoins ordinaires* z roku 2009, artysta stawia pytania o granice aktów przemocy. Noland, pokazując jak w praktyce Ouramdane'a pracuje cielesny „powidok” tortur, proponuje kategorię rewerberacji, ruchu, który rezonuje z traumą zamiast ją mimetycznie odtwarzać. W kolejnym tekście, *Looking After the Dead. The Collective Gaze*, Janice Yu bada kolektywne spojrzenie świadków rasistowskiej przemocy na przykładzie zdjęć z pogrzebu Emmetta Tilla oraz nagrania uwieczniającego śmierć George'a Floyda. Autorka zakłada, że pominięcie spojrzenia, które łączy doświadczającą przemocy grupę na rzecz przyglądania się jednostkowemu cierpieniu i ofiarom, jest przedłużeniem aktu przemocy, proponuje zatem formułę patrzenia jako troski o zmarłych: *looking after the dead*, która przywraca sprawczość czarnej społeczności doświadczającej rasizmu.

Waldemar Rapior w tekście *Mobilizowanie i relatywizowanie przemocy. Interakcyjny wymiar przemocy w stojącej przed dylematem moralnym grupie, w której pozycja żadnej osoby nie jest uprzywilejowana*, opisuje wyniki badawczego eksperymentu przeprowadzonego z pomocą środków teatralnych i przy udziale reżysera Wojtka Ziemilskiego oraz performerera Seana. Grupa badanych osób ma wspólnie podejmować decyzje, co do kolejnych działań Seana. Kiedy wszystkie przedstawione możliwości są aktami różnie rozumianej przemocy wobec performerera: wyjście bez ubrań na zimno, umieszczenie na prywatnym profilu na Facebooku wpisu niezgodnego z jego poglądami, spoliczkowanie przez jedną z uczestniczek-widzek, proces grupowy ujawnia sposoby radzenia sobie z przemocą. Autor przy użyciu perspektywy mikrosocjologii przemocy Collinsa, zakorzenionej w interakcjonizmie Goffmana, analizuje sytuację i pokazuje jak przemoc jest społecznie mobilizowana i relatywizowana w celu zachowania ładu interakcyjnego. Dział zamyka polski przekład fragmentu książki francuskiej filozofki Elsy Dorlin *Se défendre. La philosophie du violence*, będącego analizą gry komputerowej *Hey baby!* autorstwa Suyin Looui oraz powieści Helen Zahavi *Parszywy weekend*. W centrum zainteresowania Dorlin znajduje się idea i praktyka samoobrony jako technika ustanawiania podmiotowości. W kontraście do obrony własnej czy koniecznej, zakorzenionej w logice uprzedniości obywatelstwa wobec podmiotowości, samoobrona ma potencjał przekraczania prawa i wytwarzania nowego porządku społecznego. W prezentowanym fragmencie Dorlin umieszcza swoje rozważania także w kontekście widzialności i niewidzialności, przywołując kategorię anamnezy jako sposobu wizualnego funkcjonowania aktów przemocy.

W **Punkcie Widokowym** prezentujemy kolaże Lii Dostlievy skupione wokół cyklu *W twoim regionie nawet góry są fałszywe* i innych prac, które bezpośrednio dotyczą wspomnień i doświadczeń artystki związanych z dorastaniem w Doniecku,

miejsca naznaczonym zarówno przemocą sowieckiej industrializacji, jak i rosyjskiej inwazji. Artystka w swoich kolażach zestawia ze sobą elementy osobistej geografii. Zapamiętane z dzieciństwa hołdy żużlu, które tworzą miejski krajobraz Doniecka, są przedstawione jako zapisane w tkance miasta ślady po kolonialnej eksploatacji zasobów naturalnych oraz nostalgiczne powidoki dzieciństwa związane z miastem, do którego powrót jest niemożliwy ze względu na trwającą od 2014 roku wojnę. Prace artystki mapują skomplikowane i różne relacje do miejsca naznaczonego specyficznym rodzajem przemocy, którą za Robem Nixonem można nazwać „powolną przemocą” (*slow violence*), czyli „przeciążoną opóźnionego zniszczenia, która jest rozproszona w czasie i przestrzeni”¹⁵. Pojęcie to, przeważnie stosowane w odniesieniu do zniszczenia środowiska naturalnego, opisuje przemoc jako długotrwały proces, którego skutki są rozproszone w czasie i nawarstwiają się latami, niczym postindustrialne hałdy żużlu, którym uważnie przygląda się artystka.

Dział **Perspektywy** tworzą dwie rozmowy. W tekście zatytułowanym „*Tam liczy się spektakl przemocy*”. *Na marginesach rozmowy z Elizabeth Dunn o kryzysach na granicach* Natalia Judzińska i Inga Hajdarowicz rozmawiają z antropolożką, badaczką znaną w Polsce przede wszystkim z książki *Prywatyzując Polskę. O bobofrutach, wielkim biznesie i restrukturyzacji pracy*, o kryzysie migracyjnym i przemocy na polsko-białoruskiej granicy. Jak piszą autorki:

Niemal piętnaście lat po premierze książki Elizabeth Dunn wróciła do Polski. Polemizując z północnoamerykańską lewicą, szukającą usprawiedliwienia dla rosyjskiej inwazji czy politycznego i gospodarczego „upokorzenia” Rosji, wytykała hipokryzję tej formacji intelektualnej, która przeoczyła zjawisko rosyjskiego imperializmu. Na początku marca 2022 roku Dunn pojechała na granicę polsko-ukraińską i po raz kolejny zaangażowała się w działania w terenie – tym razem

jednak chciała się przyjrzeć oddolnej reakcji na pojawienie się uchodźców¹⁶ .

Rozmowa jest notowaną na gorąco, przenikliwą refleksją o przemocy, która nadaje spektakularny charakter gestom politycznym i zakrywa los ofiar. Druga rozmowa przeprowadzona przez Katarzynę Bojarską z Anną Duńczyk-Szulc i Agnieszką Kajczyk – redaktorkami wspomnianego już tomu *Antologia spojrzeń. Getto warszawskie – fotografie i filmy*, wskazuje na wagę wizualnych świadectw życia w kontekście przemocy i wobec niej. Podobnie jak w tekście Janice Yu, także tutaj dla redaktorek monumentalnego zbioru odślania się waga uchwyconego na zdjęciach i w materiałach wizualnych kolektywnego spojrzenia. Kontekst, którego poszukują nadaje patrzeniu na getto zupełnie nowy sens i zmienia sposób opowiadania historii.

Dział **Panorama** otwiera tekst Łukasza Kiełpińskiego *Gra o sumie zerowej. Ekonomia wstydu w filmie Pora na czarownice*, który porusza kwestię pokazywania grup społecznie wykluczonych w tytułowym obrazie Piotra Łazarkiewicza z 1993 roku. Tekst wpisuje film w szerszy kontekst reprezentacji i dyskusji na temat epidemii HIV w Polsce, pokazując w jaki sposób dyskurs na temat wirusa nałożył się na polaryzację społeczną i ideologiczną okresu transformacji. Autor problematyzuje strategię reprezentacji *Pory na czarownice* i pokazuje w jaki sposób emancypacyjne przesłanie filmu – destygmatyzacja osób z HIV – łączy się ze stereotypowym przedstawieniem ludu protestującego przed ośrodkami Monaru, wpisując tę ambiwalencję w dynamikę dyskursu publicznego lat 90. Z kolei Max Cegielski w tekście *Polscy i iraccy artyści w Bagdadzie, czyli peryferyjne kapitały kulturowe i negocjowanie modernizmu* przedstawia mało znany i przebadany do tej pory epizod historii sztuki z okresu drugiej wojny światowej, kiedy to artyści przesiedleni z Armii Andersa, z Józefem Czapskim na czele, nawiązali kontakty artystyczne z ważnymi przedstawicielami

irackiego modernizmu, jak na przykład Dżawad Salim. Badając ich wspólne projekty i relacje Cegielski problematyzuje pojęcie modernizmu perfyferyjnego, wpisując je w dyskusje na temat kolonializmu.

Na koniec w **Migawkach** publikujemy recenzję zbiorowej publikacji *Nekroprzemoc. Polityka, kultura i umarli* pod redakcją Jakuba Orzeszka i Stanisława Rośka autorstwa Wiktorii Tabak. Autorka odnosi zawarte w książce rozważania do sytuacji na granicy polsko-białoruskiej, co sprawia, że recenzja stanowi ciekawy dwugłos z rozmową z Elizabeth Dunn. Następnie tekst Krzysztofa Świrka prezentuje autorską interpretację dorobku zmarłego w maju 2023 roku filmowca Kenetha Angera. Kino zwracające się przeciw naiwności patrzenia, wchodzące w sojusze z anachronicznymi mediami, stawia sobie za cel uodpornienie widza na „śmiertelną moc obrazu”. Jak podsumowuje autor: „Zgodnie z regułami magicznej wyobraźni reżyser proponował kurację homeopatyczną: należy spojrzeć w oczy wizualnemu fetyszowi i mrocznej ikonie śmierci, rozpoznać ich moc i nauczyć się nad nimi panować”¹⁷. Całość numeru zamyka tekst Petera Verstratena *Time Is Not on Our Side: Reading Solaris mon amour*, czyli analiza wymienionego w tytule filmu Kuby Mikurdy, wskazująca na jego intertekstualny, głęboko dialogiczny charakter. Poruszając się między filmem *Hiroshima, mon amour*, tekstem *Solaris* Lema, jego radiowymi i filmowymi adaptacjami oraz niezliczonymi materiałami archiwalnymi Mikurda ze współpracownikami wytwarzają głęboką refleksję na temat doświadczenia traumy.

Od przemocy, która ujawnia się jako rewerberacja w działającym ciele, przez kolektywne i interakcyjne perspektywy spojrzenia na przemoc aż po samoobronę niniejszy numer „Widoku” oferuje możliwe teoretyczne ujęcia przemocy, która określa kondycję ludzkich i nieludzkich ciał, intymnych krajobrazów i publicznych terytoriów, czasów kryzysu i wojny. W pęknięciu między widzialnością a niewidzialnością, próbujemy

ustanowić punkt widzenia, który pozwoli analizować reprezentacje przemocy bez jej reprodukcji. Niczym okładkowa *Anomalia* Barlik zaproponowana w tym numerze konstelacja tematów i tekstów zachęca, by spojrzeć inaczej i zobaczyć to, co prowokuje do zamknięcia oczu.

Zespół Redakcyjny

- 1 Anna Barlik, *Anomaly I – Stairs*, <https://annabarlik.com/anomalies> [dostęp 13.10.2023]
- 2 Zob. Eyal Weizman, *Forensic Architecture: Violence at the Threshold of Detectability*, Zone Books, New York 2015.
- 3 Jacqueline Rose, *On Violence and On Violence Against Women*, Farrar, Straus and Giroux, London 2021, s. 159/207 [ebook]
- 4 Autorki mają tu na myśli wszelkie kontrolujące i dyscyplinujące zachowania związane z unikaniem transmisji wirusa, które mogą łatwo przerodzić się w przemoc wobec bliskich, jak i te zachowania, które utrudniają lub uniemożliwiają korzystanie ze środków ochronnych: począwszy od maseczek a skończywszy na szczepieniu. Zob. Amber Peterman et al., *Pandemics and Violence Against Women and Children*, Working Paper 528, Center for Global Development, <https://www.cgdev.org/publication/pandemics-and-violence-against-women-and-children> [dostęp 13.10.2023]
- 5 Ibidem
- 6 Zob. na przykład Sylvia Walby, *Crisis*, Polity Press, Cambridge 2015.
- 7 Zob. Hannah Arendt, *Kondycja ludzka*, przeł. A. Łagodźka, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2010.
- 8 Randall Collins, *Violence. A Micro-Sociological Theory*, Princeton University Press, Princeton 2008, s. 16/427 [ebook].
- 9 *Nazi Mass Killing Laid Bare in a Camp*, „The New York Times”, 30.08.1944, s. 1.
- 10 Christian Delage, *Caught on Camera Film in the Courtroom from the Nuremberg Trials to the Trials of the Khmer Rouge*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2014, s. 62.
- 11 Barbie Zelizer, *Remembering to forget: Holocaust memory through the camera's eye*, University of Chicago Press, Chicago 2000.

- 12 Jon Simons, John Louis Lucaites, *In/visible War: The Culture of War in Twenty-first-Century America*, Rutgers University Press, New Brunswick 2017.
- 13 René Girard, *Kozioł ofiarny*, przeł. M. Goszczyńska, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1987, s. 26.
- 14 Aleks Sierz, *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, Faber, London 2001, s. 100–101.
- 15 Rob Nixon, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Cambridge: Harvard University Press, 2011, 2.
- 16 Natalia Judzińska, Inga Hajdarowicz, „*Tam liczy się spektakl przemocy*”. *Na marginesach rozmowy z Elizabeth Dunn o kryzysach na granicach*, rozmowa z Elisabeth Dunn, *Widok* 2023 nr 36.
- 17 Krzysztof Świrek, *Kenneth Anger i śmiertelna moc obrazu*, „*Widok*” 2023 nr 26.

