

Siegfried Zielinski

Zbigniew Rybczyński – badacz obrazu

Francuski poeta Arthur Rimbaud już w młodym wieku porzucił zamiar skradnięcia z Olimpu wiecznego ognia i na skutek tej decyzji całkowicie wycofał się w prywatność kupieckiego życia. Zanim jednak to nastąpiło, przeżył krótką chwilę szczęścia – doświadczył miłości. „... Ciało, skarb na roztrwonienie”, pisał górnolotnie w wierszu Młodość. Z kolei w wierszu Siedmioletni poeci wspominał czas pozbawionej nieufności i wyrachowania miłości między matką a dzieckiem, tu możemy przypuszczalnie odnaleźć też echa jego uczucia do ukochanego Verlaine’a, choć może przede wszystkim poetycką projekcję. W języku średnio-wysoko-niemieckim (niem. Mittelhochdeutsch), będącym historyczną formą języka niemieckiego, istniało szczególnie słowo. Brzmiało ono „Lip” i oznaczało jednocześnie miłość (Liebe) i ciało (Leib). Dlatego dogmatyczni gnostycy, którzy z lekceważeniem oceniali to co fizyczne (Physikoi), przypisując je do tego co materialne, używali jednak mimo to łączącego oba pojęcia słowa „Leibe”, kiedy chcieli opisać to, co większość ludzi rozumie, wielbi i praktykuje jako miłość.

Zbigniew Rybczyński niesie w sobie ów godny Rimbauda ogień; ową siłę, która jest niezbędnym warunkiem tego, aby w kimś silnie rozwinął się zarówno poetycki, jak i konstruktywny stosunek do świata. W tym ujęciu ta cała „maszyna” dobrze pracuje i ma sens tylko wtedy, gdy uzna się, że świat, w którym żyjemy, jest godny potrzebnej mu naprawy – i możliwy do naprawy. Sztuka nie może się wyczerpywać w samych tylko gestach estetycznych przypuszczeń i zabiegów. Jest o tyle uprzywilejowaną dziedziną doświadczenia, o ile chodzi w niej o to, żeby uwzględniając środki estetyczne, z dużą wrażliwością uchwycić i wykonać to, co jest dla nas obce, zagadkowe, trudno dostępne. To wymaga od artysty pewnej „porowatości” organów doświadczenia, które przepuszczają impulsy ze świata zewnętrznego, co oznacza dla niego zarówno największe błogostawieństwo, jak i duże niebezpieczeństwo. Żeby poprzez obraz opowiadać o tym, co Inne i wyrażać to środkami ekspresji artystycznej, wymagana jest gotowość, którą osobiście określam jako bycie sejsmografem: wrażliwym na rozpoznawanie i definiowanie drgań Innego. Gruba, opancerzona skóra, która jest potrzebna w takich dziedzinach jak polityka, ekonomia czy też administracja publiczna, tutaj jest całkiem niewskazana. Ale cienka, przepuszczalna i porowata skóra chroni w bardzo ograniczony sposób i niesie z sobą szczególną kruchość i podatność na zranienia. Czyni tego, kto ją ma podatnym na uwiedzenie, zranienie, wykorzystanie.

Rybczyński jest osobą o bardzo złożonej i przez to wrażliwej osobowości: to zarazem pełen pasji artysta i pożądamy wiedzy obywatel świata, wynalazca w dziedzinie techniki i perfekcjonista. Napędzany przez skłonność do Innego i przez olśnienia, jakie daje doświadczenie rzeczywistości, wciąż chce zmieniać świat na lepsze i nie porzuca tego projektu. Ciągłe płonie w nim ogień, który od ponad pięćdziesięciu lat nie gaśnie. Wręcz przeciwnie. Rybczyński wciąż na nowo podejmuje się wielkich wyzwań. Jego ostatni fantastyczny projekt powstał po powrocie do kraju z USA. To budowa nowoczesnego i kompleksowego studia techniki obrazu i połączonego z nim instytutu badawczego we Wrocławiu.

Mimo że przez ostatnie dziesięciolecia artysta podejmował różne działania, w różnych częściach świata, pomiędzy Polską, Wiedniem, Nowym Jorkiem, Berlinem, Kolonią i Los Angeles, to nie można ich rozpatrywać oddzielnie. Układają się one w dzieło jego życia, łączą ze sobą i razem tworzą heterogeniczne części składowe jednego, wielkiego projektu filmowego. Słowo „projekt” nie pada tutaj przypadkowo – rozumiem je tu też dosłownie, jako projekcję rzutowaną w przyszłość. Rybczyński jest rzeźbiarzem i malarzem konstruktywistą, rysownikiem i twórcą animacji, wynalazcą i inżynierem nowo tworzonych przez niego obrazo-czasoprzestrzeni. Poruszane przez niego tematy są związane z codziennością i sferą profanum, ale jego pasją pozostają geometria, fizyka i elementarne pytania dotyczące budowy naszego materialnego

świata, jego pojmowania i doświadczania. Z matematyczną precyzją buduje przestrzenie, które w jednym czasie egzystują zarówno obok siebie, jak i zawierają się w sobie nawzajem, a w dodatku ich ruch mogą wyznaczać odmienne wektory. Rybczyński odkrył i rozwinął technikę filmową łączącą elementy optyczne i mechaniczne, a także elektroniczne i cyfrowe zaawansowane techniki wideo sprzężone z komputerem. Pokazał, że dają one możliwość tworzenia całkiem innego od tego, które znamy z poza-medialnej rzeczywistości doświadczania czasu i przestrzeni. Przez ostatnich dwadzieścia lat opanował szczególny język obcy, a mianowicie język algorytmów. Dzięki niemu z pomocą komputera może stwarzać całkiem sztuczne światy i takie warunki widzenia, dzięki którym możemy rozszerzać możliwości naszego mającego swoje ograniczenia zmysłu wzroku, a nawet je przekraczać.

Oprócz tego Rybczyński, obok innych swoich talentów, prezentuje przede wszystkim konsekwentną postawę artystyczną. Nie dąży do tego, żeby z pomocą nowych technologii uczynić to co widzialne bardziej efektywnym, wyostrozonym, podwójnym. Nigdy, w najmniejszym stopniu nie interesował się żadną odmianą realizmu przedstawiania, np. socjalistycznego. Jako artysta używa techniki, żeby pokazać coś, czego wcześniej nie dało się zobaczyć ani usłyszeć. Tworzy projekcje pewnych obrazów: dokładnie w tym samym sensie, w jakim w późnośredniowiecznych traktatach alchemicznych akt projekcji był rozumiany jako ostatni stopień transformacji zwykłego metalu w świetliste złoto. Dodanie kamienia filozoficznego (lapis philosophorum) do materii złożonej z wymieszanych, różnorodnych elementów powodowało jej zamianę w złoto – i ów piękny blask, który zawsze sprawia, że łatwiej znieść nam świat doczesny razem z jego profanum, i nie zwątpić.

Powierzchnie obrazów wideo i realizacji filmowych Rybczyńskiego są często klasyfikowane jako surrealistyczne. Tę charakterystykę można by uznać za komplement, ale trzeba się najpierw uwolnić od kojarzenia tego terminu z konkretnym okresem w historii sztuki, a mianowicie surrealizmem. Wtedy ten termin może być użyty dla określenia takich estetycznych powierzchni, które prowadzą grę z prawami rządzącymi obrazem, zniekształcają go, rozciągają, tworzą collage albo wprowadzają niezwykle relacje między jego poszczególnymi elementami. W kilku krótkich paragrafach przyjrzyjmy się temu, jak pracuje ten mistrz syntetycznej rzeczywistości i jak tworzy swoje szalone relacje Przestrzeni i Czasu, przesuwając granice tego, co możliwe.

W 1980 roku Rybczyński wykonuje syzyfową pracę: pracując przez siedem miesięcy po szesnaście godzin dziennie, tworzy dziesięćminutowy film Tango. W 1982 roku otrzymuje za niego Oscara dla najlepszej animowanej produkcji krótkometrażowej (a dodatkowo w prezencie od policji Los Angeles – noc spędzoną w areszcie). Klaustrofobiczny, mały pokój – miejsce drobnomieszkańskiej idylli, którą inscenizuje w filmie Tango – poprzez mechanicznie powtarzane wejścia i wyjścia wciąż tych samych postaci, wykonujących wciąż te same absurdalne czynności, zmienia się w istny dom wariatów, pełen nerwowych, pośpiesznych, pozbawionych sensu ruchów.

Jednak wspaniałe dzieło poświęcone badaniu dynamiki relacji między obiektami w przestrzeni przy jednoczesnym wprowadzeniu w nią różnych wektorów czasowych powstało już na rok przed Tangiem, a mianowicie w 1979 roku. Był to film Moje okno. Po dwudziestu jeden latach, dokładnie na przelocie wieków, Rybczyński zaprezentował ten film w Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) w Karlsruhe. Widownia była wówczas szczególna: grupa naukowców zajmujących się teorią względności, mechaników kwantowych i innych specjalistów, którzy zebraли się tam, aby uczcić endofizyka i teoretyka chaosu Otto E. Rösslera. Filmowy eksperyment Rybczyńskiego wzbudził wśród nich najwyższe zdziwienie i zachwyt. A przecież był oparty na geście wielkiej prostoty. Na tle statycznej, pokrytej tapetą ściany pomieszczenia umieszczone

zostały trzy trójwymiarowe obiekty, dobrze ilustrujące zagadnienie przestrzeni zawierającej inną przestrzeń: odbiornik telewizyjny nadający czytane przez prezentera wiadomości, klatka z siedzącym w niej na poprzeczce ptakiem i napoczęta butelka czerwonego wina. Kamera znajdująca się naprzeciwko tej scenerii była umocowana nieruchomo do podłoża i połączona z korbą, jaką możemy znać z pierwszych lat rozwoju kinematografii, kiedy to taśma filmowa była wprowadzana w ruch ręcznie. W Moim oknie niewidzialna korba poruszała jednak całą przestrzeń filmową, wraz z zainstalowanymi w niej subprzestrzeniami i obracała je powoli o 360 stopni.

Rytm tej akcji nadawała kamera, którą nagrano prezentera wiadomości austriackiej telewizji. Informował on o dramatycznych politycznych wydarzeniach, między innymi o niebezpieczeństwie wojny na granicach Chińskiej Republiki Ludowej i przegrupowaniach w strukturach władzy, w które zamieszany był Iran. Jednak cały żart reżysera polegał na tym, że właściwa przestrzeń i umieszczone w niej struktury pozostawały statyczne, gdy tymczasem ich zawartość podlegała rotacji przeciwnej do ruchu wskazówek zegara. W efekcie obracały się tylko wino w butelce i obraz w telewizorze. Kompletny obrót o 360 stopni trwał dokładnie dwie minuty, tyle też trwał cały film.

Kiedy zebrani w ZKM fizycy kwantowi, neurobiolodzy i matematycy zobaczyli tę krótką pracę, po prostu ich zatkało. Artysta swoim żartobliwym gestem, z wielką precyzją zaprezentował im, jak już pod koniec lat 70. wyobrażał sobie możliwości równoległych i zawierających się w sobie czasoprzestrzeni. Długości życia nie da się przekroczyć. Ale kiedy czas zostaje technicznie zobjektywizowany, może stać się przedmiotem dowolnej edycji. Czas w kinematografii jest odwracalny, można go przyspieszyć lub spowolnić, a związane z nim przestrzenie dowolnie przetwarzać i łączyć ze sobą. W przypadku cyfrowego obrazu wideo te możliwości interweniowania jeszcze się radykalizują. Każdy pojedynczy obraz i każdy fragment obrazu jest tu zarówno pod względem technicznym, jak i estetycznym samodzielnym obrazem o własnym czasie. Wszystko da się sprowadzić do sekwencji pikseli i pasków obrazu. Z nich właśnie powstają przestrzenne iluzje w obrazach wideo. To wysoce efektywna metoda, która pozwala wprowadzać zmiany w przestrzeni aż do poziomu mikrostruktur.

Rybczyński już od najwcześniejszych lat swojej działalności obsesyjnie pracował zarówno nad technicznymi, jak i imaginacyjnymi parametrami tych eksperymentów. Tango zyskując światowy rozgłos i uznanie, stało się najbardziej spektakularnym punktem jego kariery, na bazie którego mógł rozwijać swoje zainteresowania rytmem i wzajemnymi oddziaływaniami czasu i przestrzeni w obrazie kinowym i technikach wideo. W filmie *Czwarty wymiar* (1988) Rybczyński pokazał subiektywną wersję biblijnej historii stworzenia, przekazując ją samym obrazem. Jego historia Adama i Ewy to niekończący się splot spotkań, rozstań i powtórnego schodzenia się, a także całkowite zaprzeczenie przyjętym uwarunkowaniom przestrzeni. Sztynna wertykalność architektury zdaje się całkiem pozbawiona wpływu na figury i ich poruszenia. Film został nakręcony jeszcze tradycyjnymi środkami kinematograficznymi, jednak artysta wykonał coś, co później wykonywał komputer. Rybczyński szczególnie intensywnie pragnął manipulować ujęciami postaci, dlatego zostały one zreprodukowane na negatywie filmowym przez wąską szczelinę 480 razy, każde pasmo osobno. W postprodukcji umożliwiono mu to montaż każdej pojedynczej czasoprzestrzeni z osobnych pasm, linijka po linijce. W ten sposób każde pasmo obrazu może przynależeć do innego porządku czasowego i przenikać się wraz z sąsiadującymi z nim liniami, tworząc dynamiczne spirale. O dziwo, kiedy w teorii chaosu chce się przedstawić za pośrednictwem wizualizacji czasowy wymiar jakiegoś atraktora (w analizie układów dynamicznych to punkt, który przyciąga znajdujące się obok niego trajektorie – przyp. tłum), pow-

stają bardziej abstrakcyjne, ale bardzo podobne obrazy.

Krótko przed tym Rybczyński zinterpretował popowy hymn nawołujący do pokoju na świecie, czyli *Imagine* (1986) Johna Lennona. Ten teledysk to rządząca się swoimi prawami, przetłumaczona na obraz utopia bazująca na katatonicznych gestach. Proces indywidualizacji dziecka, pokazanego od małego chłopca do dorosłego mężczyzny, rozgrywa się w następujących po sobie nieubłaganie pomieszczeniach, przez które podróż zdaje się nie mieć końca. Pozostające w ciągłym ruchu postacie przechodzą wciąż dalej, wchodzą jednak cały czas do tego samego pokoju. Za jego oknami cały czas rozciąga się panorama Manhattanu, z istniejącymi wówczas jeszcze bliźniaczymi wieżami World Trade Center. Poszczególne etapy życia zostały pokazane w horyzontalnym rozciągnięciu. Nie ma tu śmierci, która wszystko kończy. Byt jest otwarty i zawsze nieskończony jak w filozofii egzystencjalizmu albo u Martina Heideggera. Przemijanie jednostki zostało zainscenizowane niczym niekończący się taniec na scenie.

W *Orkiestrze* (1990) pojawia się sześć bardzo odmiennych przestrzeni, które zostają przekształcone zgodnie z wizualnymi obsesjami Rybczyńskiego. Punktem wyjścia było tu sześć klasycznych kompozycji należących do kanonu europejskiej kultury muzycznej: Koncert fortepianowy nr. 21 Mozarta, Marsz żałobny Chopina, Adagio Albiniego, Sroka złodziejka Rossiniego, Ave Maria Schuberta i Bolero Ravela. I tak na przykład pieśń Schuberta – oscylująca między skrajem otchłani a najwyższymi wyżynami – została zainscenizowana przez Rybczyńskiego w gotyckiej katedrze w Chartres, razem z jej ponadprzeciętną wertykalnością. Wewnątrz młoda para odbywa nago swoją wyobrażoną podróż poślubną pomiędzy ciężkimi kolumnami ciemnego, sakralnego pomieszczenia, które, jak opowiadał reżyser, trudno było rozświetlić nawet 250-kilowatowymi, skierowanymi ku górze reflektorami. Fragment dotyczący rosyjskiej rewolucji stał się z kolei dla Rybczyńskiego okazją do szczególnej interpretacji motywu *Stairways to Heaven*, zrealizowanego w takt powolnie rozwijającego się tematu melodii Ravela. Po ciosanych z surowego drewna schodach, w niekończącym się pochodzie wspinają się postacie symbolizujące proletariuszy i intelektualistów, a żmudna wspinaczka symbolizuje ruch wyzwolenczy prowadzący do powstania władzy sowieckiej. Dramaturgia ruchu może przypominać tu znane z ocalałych fragmentów oratorium *Drabina Jakubowa Schönberga*: wznoszenie się nie osiąga żadnego punktu kulminacyjnego ani żadnego końca, ale zdaje się wciąż na nowo wracać do punktu początkowego.

Majstersztykiem nakładania się na siebie różnych planów czasowych, ale także odwołaniem do własnej (kinowej) socjalizacji jest niemal półgodzinne wideo *Schody* z 1987 roku. Ociera się ono o świętokradztwo, bo na warsztat bierze świętość historii kina – film *Pancernik Potiomkin* Eisensteina. Rybczyński sięga po tę kinematograficzną relikwię, aby zainscenizować osobliwe spotkanie Wschodu z Zachodem. Wówczas, w latach 80., było to czytelnym odwołaniem do rywalizacji Związku Radzieckiego reprezentowanego przez Gorbaczowa i Stanów Zjednoczonych reprezentowanych przez Reagana. Rybczyński pokazał to poprzez spotkanie dwóch pochodzących z odmiennych porządków obrazów. Mógł tego dokonać dzięki swojej mistrzowskiej grze z zaawansowaną techniką elektroniczną; a tym podejściem nie różnił się tak bardzo od wielkiego Eisensteina, który w *Schodach* zostaje nawet nazwany Bogiem kinematografii. Sowiecki reżyser w latach 20. znajdował się w szczytowym punkcie swojej wirtuozerii i ugruntowanej techniką filmową władzy. Jego montowane jeden po drugim fotograficzne kadry zdają się mówić: Patrzcie, jak swobodnie postępują się materia filmowa! Patrzcie i słuchajcie, żebyście odrzucili stare, powierzchowne słyszenie i widzenie, żeby do waszej świadomości przedarło się nowe, głębsze, filmowe postrzeganie!

Schody – kiedy tytuł filmu pojawia się w jednym z początkowych kadrów, sprawia on wraże-

nie wygrawerowanego, a zakłócające obraz zadrapania i rysy wiernie naśladowują materialność taśmy kinowej. W szerokim, z początku nieruchomym kadrze, stopniowo pojawiają się jeszcze puste schody w Odessie, potężny relikwiarz monumentalnej architektury. Powoli, z pomocą techniki blue box w przestrzeń obrazu zostają wprowadzeni turyści – razem z nimi pojawiają się krzykliwe kolory, okulary przeciwsłoneczne w jaskrawych oprawkach. Jedzą hamburgery, są uzbrojeni w aparaty fotograficzne i kamery, ubrani bez gustu. Wyglądają dokładnie tak, jak wyobrażamy sobie przeciętnych amerykańskich turystów w czasie podróży po Europie. Mogą wypróbować schody. Mogą przetestować, jak smakuje rzeczywistość iluzji.

I nagle w kadrze działy się zdarzenia: na fotografii z Odessy następuje gwałtowne poruszenie, pojawiają się elektronicznie generowane postacie przypominające figury z jakiejś gry. „Proszę się nie bać, to tylko plan filmowy!” – krzyczy podekscytowany reżyser i wiedzie swoją grupę stopniami w górę. Oni chętnie podążają za nim. To reżyser jest w tym świecie tym wtajemniczonym. Prowadzi uczestników tej voyage impossible w podróż do odchodzącego już w przeszłość XX wieku, a widzów przed ekranami telewizorów przez subtelności techniki montażu, wklejania i wykrawania. Dzięki niej zestawia monochromatyczne fotografie bohaterów Eisensteina z kolorowymi figurami turystów w collage, łącząc różne plany czasowe. Użyta z biegłością technika paintbox umożliwiła mu zafarbowanie pojedynczych elementów filmu i przeniesienie ich ze świata potiomkinowskiego w świat telewizji i filmu lat 80. Powstał wehikuł czasu: olejarką, czyli rekwizytem wziętym z tamtego czasu, smarowane są koła wózka dziecięcego, który kilka minut później stoczy się w kierunku portu w Odessie. Reżyser dostownie sięga w wymyśloną przestrzeń filmową, kiwając palcem do dziecka w wózku i przekomarzając się z nim. Turyści mogą podziwiać poszczególne postacie z filmu Eisensteina, ale sami są krok za krokiem coraz bardziej wbudowani w architekturę kolejnych scen. Powoli różnice między poszczególnymi przestrzeniami, tak odmiennymi pod względem estetycznym i technologicznym, zaczynają się zacierać. Zarówno ci, którzy biorą udział w tym eksperymencie, jak i obserwatorzy przed monitorami, stopniowo stają się uczestnikami tej audiowizualnej gry pomyłek.

Aby stworzyć interface między systemem techniki filmowej a używającymi go ludźmi, Rybczyński nie potrzebował żadnych urządzeń, żadnych technicznych protez. Jego pełna wirtuozerii inscenizacja sama w sobie ma zapierającą dech w piersiach siłę. Wydaje się, że artysta potrafi podłączyć widzów bezpośrednio do źródła energii. „Duszą telewizji jest prąd”. Te słowa Jean-Paula Fargiera napisane dla „Cahiers du cinéma” przy okazji rozważań nad specyfiką wideo, przenoszą się tutaj na bezpośrednią iluzję ruchu. Nie ma nic ważniejszego od tego audiowizualnego spektaklu. Wkraczających w wykreowaną przez Rybczyńskiego przestrzeń nie można już (w istocie) nazwać widzami albo publicznością. Przez to, że zostają wciągnięci do gry z własnym postrzeganiem i zaproszeni w przestrzeń wyobraźni, stają się uczestnikami wydarzenia. Podobną intensywność doświadczenia osiągnęły dopiero zaawansowane gry komputerowe w drugiej połowie lat 90. Na początku lat 90. chciałem pokazać Schody w nietypowej lokalizacji, w klasycystycznej klatce schodowej na Uniwersytecie w Salzburgu. Jednak w czasie próbnych projekcji stwierdziliśmy, że zakłócenia percepcji powstające w wyniku tak dynamicznych i przesuniętych relacji przestrzeni i czasu będą tak silne, że widzowie mogą runąć ze schodów prosto w projekcję. W końcu pokazaliśmy film w zwykłej auli.

Gene Youngblood, autor legendarnej książki *Expanded Cinema* (1970) nazwał artystów, którzy już od lat sześćdziesiątych z pasją pracowali nad powtórzeniem zjednoczeniem techniki, nauki i sztuki używając zaawansowanych technologii – new renaissance artists. Dla mnie Zbigniew Rybczyński to TNRA, czyli true new renaissance artist, bo reprezentuje tę ideę, żyje nią i celebrytuje radykalnie i konsekwentnie jak żaden inny wynalazca czy konstruktor zajmujący się iluzją

ruchomych obrazów. Jednocześnie, co jest rzadkością, zachowuje ideę piękną znaną z europejskiego renesansu, dużo bliższą homogenicznym światom obrazów Sandro Botticellego albo Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoniego, niż sztuce współczesnej.

Aktualnie w wielu krajach badanie obrazu (tzw. technologie nowych mediów) jest prezentowane jako rzekomo całkiem nowa dziedzina, w której w szczególny sposób spotykają się i łączą sztuka, nauka i technika. Ale to oznacza jedynie, że akademickie instytucje odkryły jako nowość coś, od czego od dawna nie ma już odwrotu. Rybczyński nie potrzebuje takich etykietek. Bada możliwości nowej imaginacji rozumianej jako wyobraźnia techniczna, od kiedy wzięt do ręki ołówek, pędzel, aparat fotograficzny, kamerę, a następnie bardziej złożone narzędzia do obróbki i projektowania obrazu bazujące na technice komputerowej. Przestrzeń, w której powstaje świat jego obrazów, jak i ta, w której są one potem prezentowane (np. kino), dzięki jego twórczym transformacjom staje się przestrzenią możliwości, tzw. potential space, którym to terminem brytyjski psycholog i pediatra Donald Winnicott opisywał przestrzeń, w której matka i dziecko prowadzą dialog i kształtują doświadczenie za pomocą zabaw. Bardziej godnej funkcji technika nie może sprawować.

Siegfried Zielinski, Berlin, listopad 2013
tłumaczyła Marta Skłodowska

Siegfried Zielinski, profesor teorii mediów, archeologii i variantologii sztuk i mediów w Universität der Künste w Berlinie; Michel Foucault Profesor w dziedzinie techno-estetyki i archeologii mediów w European Graduate School w Saas Fee w Szwajcarii oraz dyrektor Vilém-Flusser-Archive w Berlinie. Był współtwórcą pierwszego kursu medioznawczego oraz doradztwa medialnego w Niemczech (1982), a także założycielem Academy of Media Arts w Kolonii i jej rektorem w latach 1994-2000. Jest autorem licznych książek i artykułów oraz redaktorem naczelnym serii Variantology: On Deep Time Relations between the Arts, Sciences, and Technologies, w której jak dotąd ukazało się 5 tomów (2005-2011); jest członkiem Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissenschaften und der Künste; Akademie der Künste w Berlinie; European Film Academy; The Magic Lantern Society of Great Britain; Kuratorium ZKM Karlsruhe oraz honorowym sentorem Institut für Medienarchäologie w Hainburgu w Austrii.