

Marianna Michałowska

Kieruje Zakładem Badań nad Kulturą Filmową i Audiowizualną w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Absolwentka UAM oraz Studium Fotografii Profesjonalnej ASP (obecnie Uniwersytet Artystyczny) w Poznaniu. Główne zainteresowania badawcze dotyczą sfery wizualnej współczesnej kultury artystycznej oraz znaczeń obrazu w kulturze popularnej. Obszary badań obejmują współczesne transformacje fotografii oraz jej obecność w studiach miejskich. Autorka książek i artykułów poświęconych kulturowej historii fotografii i wizualizacji w nauce, a także realizacji fotograficznych, kuratorka wystaw (m.in. w latach 2004-2016 cyklu wystaw w ramach Biennale Fotografii w Poznaniu).

Krajobraz krytyczny w polskiej fotografii – geografie peryferii

W ostatnich latach (a może nawet miesiącach i tygodniach) obserwujemy w praktyce artystycznej coraz silniejsze zainteresowanie problematyką środowiskową. Trend widoczny jest także w wystawach prezentowanych w Polsce. W ostatnim czasie tylko w warszawskich galeriach mogliśmy zobaczyć, w ramach projektu *Plastyczność planety*, dwie wystawy: *Bez-ludzka Ziemia i Forensic Architecture* (CSW Zamek Ujazdowski)¹, oraz *Alienations or the Fire Next Time* (Zachęta Narodowa Galeria Sztuki)². Dodajmy do tego łódzki Fotofestiwal z wystawami zgrupowanymi pod hasłem *Supernatural*. Wszystkie te wydarzenia łączy refleksja nad przyrodniczymi zmianami wywołanymi przez ludzką działalność, uznawana m.in. przez Johna E. Thornesa za jeden z wyznaczników nowego nurtu artystycznego, sztuki środowiskowej (*environmental art*)³.

W artykule stawiam dwa podstawowe pytania: jakie jest miejsce współczesnej fotografii krajobrazowej w perspektywie działań poddających refleksji problemy zmian środowiska przyrodniczego? jakie kulturowe znaczenia przedstawiają autorzy, koncentrując swoją uwagę na peryferiach (w rozumieniu miejsc nie-centralnych, pomijanych w dyskursie społecznym i ekonomicznym)?

Warto podkreślić, że sztuka środowiskowa, w kontekście której lokuję omawiane przykłady, nie pojawiła się znikąd. Jest audiowizualno-taktylnym ucieleśnieniem dyskusji toczonych co najmniej od końca ubiegłego wieku na temat posthumanizmu (Donna Haraway, Rosi Bra-

» 1 *Bez-ludzka Ziemia i Forensic Architecture*, kurator: Jarosław Lubiak, artyści: Ursula Biemann i Mo Diener, Bonita Ely, Gast Bouschet i Nadine Hilbert, Kelly Jazvac, Agnieszka Kurant, Diana Lelonek, Angelika Markul, The Mycological Twist (Eloïse Bonnevioti i Anne de Boer), Pakui Hardware, Tom Sherman, Aleksandra Ska, Monika Zawadzki, Marina Zurkow, Forensic Architecture Team; CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 15.03.2019 – 22.09.2019.

» 2 *Alienation or the Fire Next Time*, kuratorka: Maria Brewińska, artyści: John Akomfrah, Allora & Calzadilla, Yuri Ancarani, Clément Cogitore, Camille Henrot, Arthur Jafa, Angelika Markul; Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 13.07.2019 – 29.09.2019.

» 3 J.E. Thornes, *A Rough Guide to Environmental Art*, „Annual Review of Environment and Resources”, 2008, nr 33, s. 391-411, <https://www.annualreviews.org/doi/10.1146/annurev.environ.31.042605.134920> [dostęp: 24.02.2020].

idotti), nie-ludzkich aktorów (Bruno Latour, Bjørnar Olsen), antropocenu i kapitałocenu (Naomi Klein, Andreas Malm, T.J. Demos). Dzisiaj zyskuje też wsparcie naukowców pracujących w laboratoriach i zwolenników podejścia art@science (Roger Malina, Victoria Vesna). Efektowne prezentacje (by przywołać tylko przykłady z wymienionych wystaw) wykorzystują materialność takich obiektów, jak próbki plastiglomeratów (Kelly Jazvac, Agnieszka Kurant), inscenizacje siedlisk przyrodniczych powstałych na bazie sztucznych substancji (Diana Lelonek, Bonita Ely), płytki Petriego z próbkami bakterii (Aleksandra Ska), lub „naukowe” metody prezentacji: dokumentacje badań terenowych, postery i wykresy w analizie politycznych motywacji kryjących się za użyciem herbicydów (kolektyw Forensic Architecture).

Fotografia w zbiorze działań odnoszących się do problemu naturykultury⁴ zajmuje szczególną rolę. Z jednej bowiem strony, posiada potencjał estetyczny – stanowiący dziedzictwo dyskursu krajobrazu (Georg Simmel, Hans Belting, Beata Frydryczak), z drugiej – jest wyrazem głębokiego przejęcia artystów związkami pomiędzy eksploatacją zasobów naturalnych a polityką państw, rozwojem infrastruktury informatycznej oraz zmianami przyrodniczymi i ich wpływem na życie ludzi. Są to zjawiska charakterystyczne dla nurtów, dla których proponuję nazwę „krajobrazu krytycznego” (czyli m.in. „nowej topografii”, „nowego dokumentu”). We wprowadzeniu do tematyki współczesnej fotografii krajobrazowej zespół kuratorski CUCO opisuje projekt *Longing for Landscape – Photography in the Anthropocene*, gromadzący fotografie m.in. Hansa-Christiana Schinka, Constanze Flamme, Jema Southama, Johna Volynchooka czy Loisa Hechenblaiknera. Pokazują one pejzaże, by tak powiedzieć, „szerokoekranowe”, wysublimowane kolorystycznie, w których ludzka aktywność, chociaż przekształca przyrodę, jednocześnie staje się jej częścią. Pasuje do nich zatem to, co CUCO piszą o swoim rozumieniu krajobrazu – jego celem jest „wymyślenie na nowo wizualnej reprezentacji ziemi i krajobrazu – przeszłego i teraźniejszego, wyimaginowanego i realnie doświadczanego”⁵. Krajobraz krytyczny jednak nie tylko dostarcza estetycznego przeżycia, lecz przede wszystkim komentuje zmiany dokonane za sprawą ludzkiej działalności.

Trzy projekty, które analizuję w prezentowanym tu artykule, nie są równie atrakcyjne wizualnie, nie należą także to repertuaru patetycznej retoryki wizualnej, stanowiącej schedę po „szkole Düsseldorfskiej”

» 4 D. Haraway, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Vol.1, Prickly Paradigm Press, Chicago 2003.

» 5 CUCO – curatorial concepts berlin e.V., *Tęsknota za krajobrazem – fotografia w dobie antropocenu*, przeł. M. Szubartowska, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2018, nr 22, s. 5. <http://www.pismowidok.org/pl/archiwum/22-zobaczyc-antropocen/tesknota-za-krajobrazem> [dostęp: 22.09.2019].

(mam tu na myśli zarówno prace Edwarda Burtynsky'ego, Stephena Shore'a, jak i te wybrane przez CUCO). Ich celem nie jest tworzenie uniwersalnej metafory, lecz opowieść o konkretnych miejscach przetworzonych i zamieszkanym przez ludzi. Trzej wybrani przeze mnie autorzy: Waldemar Śliwczyński, Maciej Rawluk i Michał Woroniak, wykorzystując konwencję fotografii drogi, opowiadają o peryferiach – miejscach porzucanych z perspektywy zmieniającej się ekonomii i z tego powodu zapomnianych. Ich fotografia dostarcza dowodów na zmiany środowiskowe równie namacalnych co odnajdywane przez artystów plastiglomeraty czy oglądane pod mikroskopem zmutowane szczepy bakterii. Artykuł podzieliłam na dwie zasadnicze części: w pierwszej naświetlam polski kontekst nurtu nowej topografii w odniesieniu do problematyki badań nad krajobrazem, w drugiej przedstawiam prace trzech wybranych fotografów.

1. Nowa topografia i kulturowe badania krajobrazu

1.1. Czym jest nowa topografia w Polsce?

Najczęściej uznaje się, że termin „nowa topografia” upowszechnił się za sprawą kuratora Williama Jenkinsa i zorganizowanej przez niego w 1975 r. w George Eastman House w Rochester wystawy *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*. Lech Lechowicz cofa tę datę o około dziesięć lat, przypominając dwie inne ekspozycje: przygotowaną pod opieką kuratorską Nathana Lyonsa w 1966 r. wystawę *Toward a Social Landscape* (w tym samym miejscu) oraz *New Documents* Johna Szarkowskiego (Museum of Modern Art w Nowym Jorku) w roku 1967⁶. Choć w tytułach nie pojawia się słowo „topografia”, to tematyka prac, wyraźnie ukierunkowana na prezentację problemów społecznych, wywołanych przez ludzką aktywność (głównie przemysłową) w przestrzeni, już wówczas zostaje zarysowana. W nowej topografii problem „przekształconego środowiska codziennego życia” zostaje umieszczony na pierwszym planie⁷. Michael Truscello pisze o „intensywnym obrazowaniu pejzażu” (*intensive landscaping*), zauważalnym w pracach m.in. Stephena Shore'a, Lewisa Baltza czy Roberta Adamsa. Polegało ono na wyodrębnianiu z przestrzeni śladów ludzkiej ingerencji w naturę: konstrukcji przemysłowych, zanieczyszczeń, infrastruktury miejskiej i peryferyjnej. Ten sposób reprezentacji krajobrazu komentował zatem przeobrażenie polegające na zagarnianiu coraz większych obszarów przez produkcję przemysłową. Nowa topografia zdawała się polemizować z popularną jeszcze w latach

» 6 L. Lechowicz, *Amerykańskie commonplaces. „New Topographics” i nowe zjawiska w amerykańskiej fotografii dokumentalnej lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych*, tekst niepublikowany.

» 7 M. Truscello, *The New Topographics*, „Imaginations Journal” 2012 nr 3(2), s. 189.

50. ubiegłego wieku wizją amerykańskiego krajobrazu, prezentowaną w pracach Anselma Adamsa czy Edwarda Westona. O ile wizję Adamsa i Westona można określić jako „idealistyczną” – czy wręcz „idylliczną” – to wizja nowych topografów niewątpliwie ma cechy obrazowania problemu społecznego, charakterystycznego dla epoki kapitałocenu⁸. Podejście nowych topografów „obejmuje bezkompromisowy, nieromantyczny widok wszechobecnie naznaczonego amerykańskiego pejzażu, ludzkiego pejzażu, który był tak niedostrzegany, aż został uznany za oczywisty – przeciwieństwo romantycznego wzniosłego zachodniego krajobrazu dziewiętnastego wieku”⁹.

Spopularyzowanie nowej topografii w ciągu ostatnich trzydziestu lat XX wieku można tłumaczyć potrzebą wydobywania „pejzażu” z dyskursu estetycznego i powtórne go osadzenie w dyskursie społeczno-kulturowym: geograficznym, ekonomicznym i politycznym. Charakterystyczne dla „nowych topografów” obrazowanie pokazało, że zarówno estetyka, jak i temat wydobyte przez Williama Jenkinsa w wystawie okazały się znakomitym sposobem zachęcenia do refleksji nad przeobrażeniem krajobrazu. Gisela Parak nie ma tu wątpliwości, że topograficzny styl (jeśli o stylu możemy tu mówić) stał się nurtem globalnym. Podobne zainteresowanie odnajdujemy u fotografów francuskich (grupowanych w dokumentalnej misji DATAR) i niemieckich (jako obszary fotografowania wybierających szczególnie chętnie Essen i Zagłębie Ruhry). W artykule *From ‘Topographic’ to ‘Environmental’ – A Look into the Past and the Presence of the New Topographics Movement* Parak zauważa, że fotografia pozwalała w ostatnich czterdziestu latach na wydobywanie i uwidocznienie najważniejszych zmian w przestrzeni: „Od 1974 roku powszechne dyskusje na temat granic, przesuwających się wraz z rozwojem przedmieść, między miastem i wsią, powstającymi strukturami peryferii i koncentracją rozwoju miast, uwarściły ludność na zniszczenie środowiska”¹⁰.

W fotografiach z nurtu nowej topografii zbiegają się zatem dwie tendencje istotne dla kulturowego dyskursu XX wieku. Są to: wzrastająca świadomość ekologiczna oraz popularyzacja myślenia konceptualnego w sztuce, zachęcająca do ograniczania się do koniecznych środków wyrazu artystycznego (m.in. rezygnacja z nadmiernej ornamentyki czy ekspozycji).

» 8 Termin opisujący epokę, w której zmiany zachodzą za sprawą korporacyjnej globalizacji, charakteryzowany przez polityczne konsekwencje eksploracji zasobów, takie jak przenoszenie produkcji do odległych (i najczęściej biednych) rejonów świata. Zob. N. Klein, *This Changes Everything. Capitalism vs. the Climate*, Penguin Group, London 2015.

» 9 Artspace Editors, *Who Killed Romanticism in Photography? Stephen Shore and the Rise of the New Topographics*, „Artspace”, Dec. 14, 2016, https://www.artspace.com/magazine/art_101/book_report/phaidon-art-in-time-new-topographics-54444 [dostęp: 15.08.2019].

» 10 G. Parak, *From ‘Topographic’ to ‘Environmental’ – A Look into the Past and the Presence of the New Topographics Movement*, „Depth of Field” 2015, vol. 7, nr 1, <http://journal.depthoffield.eu/vol07/nr01/a01/en> [dostęp: 20.07.2019].

nowania gry światłocienia). Skutkują one powstaniem obrazu o cechach dokumentu, sprawnie ukrywającego swój konstruowany charakter, „wyglądającego jak” rzeczywistość.

W polskiej fotografii inspiracja nową topografią pojawia się późno, lecz od razu zyskuje licznych zwolenników, zwłaszcza wśród twórców pokolenia urodzonego po 1970 r. Cechy takiego obrazowania znajdujemy w pracach Nicolasa Grosppierre’a, Konrada Pustoly, Wojtka Wilczyka, Rafała Milacha i innych. Na jej popularność złożyły się dwa procesy: 1) zachodzący w kręgu samej fotografii jako sztuki; 2) wynikający z sytuacji polityczno-ekonomicznej, w jakiej znalazła się Polska w latach 90. Pierwszy wyraził się w buncie przeciw tradycji pejzaży, nazwijmy to, artystycznych. To zatem ruch skierowany przeciw estetyzacji fotografii elementarnej i formalnym eksperymentom fotografii intermedialnej. Drugi – w potrzebie obserwacji społecznej transformacji, uznawanej za ważniejszą od neoawangardowych rozważań nad językiem sztuki. To zatem zastąpienie: wyjątkowości – codziennością, wyrafinowania – wernakularnością. Dostrzeżenie tych zjawisk, które nazywane mogą być społeczną „niewidzialnością”¹¹. Można by uznać, że polscy fotografowie inspirowali się stylistyką amerykańskich obrazów, lecz w istocie opowiadają własne historie o upadku ekonomicznym, rozczarowaniach społecznych, pozostałościach dawnego systemu, umiejscowione w lokalnym kontekście.

1.2. Kulturowe badania krajobrazu w dobie antropocenu

Obszar kulturowych badań nad krajobrazem i usytuowaniem wobec niego człowieka jest olbrzymi. Obejmuje rozważania – od klasycznej filozoficznej estetyki (empirystów brytyjskich, Goethego, poetów jezior: W. Wordswortha i W. Coleridge’a, J. Ruskina), socjologii (G. Simmela, T. Ingolda, T. Edensora, J. Urry’ego, P. Macnaghtena), antropologii obrazu (H. Beltinga), estetyki środowiskowej (A. Berleanta) po współczesne, etnograficzno-socjologicznie nastawione badania wizualne (S. Pink, L. Pauwels, M. Klett) – by wymienić tylko kilka nazwisk bezpośrednio i pośrednio powiązanych z omawianym tu tematem (np. o związku poetów jezior z fotografią pisze Batchen, 1994). Także polska literatura przedmiotu w tym obszarze jest bogata. Przypomnijmy tylko omówienia i analizy Hanny Buczyńskiej-Garewicz, Beaty Frydryczak czy Krystyny Wilkoszewskiej¹².

» 11 W odwołaniu do projektu poznańskich socjologów „niewidzialne miasto” zbierające przejawy miejskiej codzienności pomijanej w dyskursie sztuki i kultury: tanich sztyldów, oddolnych udogodnień życia i potocznych „niedoróbek”. Zob. *Niewidzialne miasto*, red. M. Krajewski, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2013.

» 12 Zob. H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice*, Universitas, Kraków 2006; B. Frydryczak, *Od estetyki the picturesque do doświadczenia topograficznego*, Wydawnictwo

Zauważmy zatem, że co najmniej od drugiej połowy XX wieku dominujący nurt refleksji o krajobrazie jako statycznym obrazie (Georg Simmel) zaczyna być uzupełniany o koncepcje dynamiczne, ujmujące pejzaż w kategorii doświadczenia cielesnego, pamięciowo-wyobrażeniowego (Hans Belting). Obserwujemy, jak patrzenie, charakteryzowane wcześniej jako dystansowanie się wobec przedmiotów odniesienia („by patrzeć, trzeba się oddalić” – M. Jay) staje się jedną z cech doświadczenia zmysłowego, pozwalającego „być w krajobrazie”. Związki fotografii krajobrazowej i topograficznej znakomicie to przejęście ilustrują.

Fotografia krajobrazowa nie tylko pokazuje i dokumentuje stany istnienia świata – ona także znaczy. O procesie tym pisała w 1984 r. Rosalind E. Krauss w *Dyskursywnych przestrzeniach fotografii*. Na przykładzie XIX-wiecznej fotografii amerykańskiego krajobrazu pokazywała, jak to samo zdjęcie może funkcjonować w odmiennych typach wiedzy: geologicznej (a więc empirycznej) lub estetycznej¹³. Interpretowane w każdym z tych użyczeń zdjęcie funkcjonuje w odmiennej ramie poznawczej. Z jednej strony – w dyskursie *picturesque* jest obrazem, z drugiej – jako widok eksponuje informatywne spojrzenie na przestrzeń. Amerykańska teoretyczka rekonstruuje pierwotny kontekst powstania analizowanych zdjęć i zauważa: „fotografia, centralna dla tej relacji, jest przeważnie topograficzna, początkowo podjęta w celu eksploracji, ekspedycji, badania”¹⁴. Dopiero później artystyczne ambicje fotografów, w opinii Krauss, wydobywają fotografie topograficzne z pierwotnego dla nich sposobu prezentacji i zaczynają służyć legitymizacji przynależności fotografii do dyskursu estetycznego.

Rozważania Krauss rzucają interesujące światło na nurt nowej topografii. Fotografie Shore’a, Egglestona, Becherów należą przecież do dyskursu estetycznego. Ich celem – inaczej niż omawianego przez Krauss *Tufa Domes* O’Sullivana – była przecież galeria sztuki. Czy zatem ich nazywanie topograficznymi nie jest nadużyciem? Zanim przejdę do odpowiedzi na to pytanie, zatrzymajmy się przy słowie „pejzaż”.

Jeden z pionierów studiów pejzażowych (*landscape studies*), John Brinckerhoff Jackson, już w latach 70. ubiegłego wieku upominał się o zmianę rozumienia terminu „pejzaż” i – podobnie do Krauss – o uwolnienie go z kontekstu estetyki. Uzasadniał potrzebę tej zmiany samą praktyką projektantów środowiska (*environmental designers*), którzy rezygnują z określenia „krajobraz” (*landscape*) na rzecz „ziemia” (*land*),

Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2013; K. Wilkoszewska, Czy istnieje ekoestetyka?, „Diametros” 2006, nr 9, s. 136-142.

» 13 R.E. Krauss, *Dyskursywne przestrzenie fotografii*, [w:] *Oryginalność fotografii i inne modernistyczne mity*, przeł. M. Szuba, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 138-139.

» 14 *Ibidem*, s. 140.

„obszar”, „teren” (*terrain*), „środowisko” (*environment*) czy „przestrzeń” (*space*). W *Discovering the Vernacular Landscape* Jackson przeprowadza analizę słowa *landscape*, eksponując przede wszystkim jego brytyjskie źródła oraz związek z prawnymi definicjami własności. *Land* odnosiłoby się zatem do określonej, ograniczonej (choć niekoniecznie fizycznymi granicami) przestrzeni¹⁵. Z kolei *scape* (powiązane ze słowami *shape* ‘kompozycja podobnych obiektów’ i *sheaf* ‘zbiór podobnych roślin’) – do zbiorowych, wspólnych aspektów środowiska. W rezultacie Jackson stwierdza: „poddany analizie w ten sposób krajobraz wydaje się słowem łatwym do zrozumienia: jako kolekcja ziem”¹⁶. Argumentacja Jacksona okazuje się skierowana przede wszystkim przeciw utożsamieniu krajobrazu wyłącznie z tradycją estetyczną. Nie oznacza to, że krajobraz nie jest dziełem człowieka. Wręcz przeciwnie, autor wielokrotnie podkreśla, że krajobraz odnosi się do przestrzeni przekształconej ludzką obecnością i że stanowi nie tyle „prywatny mikrokosmos”, ile „konkretną, trójwymiarową, współdzieloną rzeczywistość”¹⁷. Można by powiedzieć, że Jackson zmienia tu dyskurs dla fotografii, chcąc widzieć w nich obrazy codziennego, potocznego (*vernacular*) życia¹⁸.

Współczesna fotografia topograficzna jest odbiciem współczesnych problemów kulturowych, identyfikowanych z wyczerpywaniem się modelu antropocenu i poszukiwaniem bardziej zrównoważonych form egzystencji ludzkiej egzystencji w świecie przyrodniczym (studia nad roślinami czy zwierzętami). Badacze społeczni podkreślają, że pejzaż zawsze stanowił odbicie aktualnych poglądów na relację człowiek–natura. W *Alternatywnych przyrodach* Phil Macnaghten i John Urry piszą: „Głównym zadaniem dla nauk społecznych będzie odcyfrowanie społecznych implikacji tego, co występuje od zawsze, mianowicie przyrody ściśle spowitej w społeczne praktyki i ich charakterystyczne sposoby kulturowej reprezentacji oraz fundamentalnie z nimi powiązanej”¹⁹.

Spśród tych społecznych praktyk dzisiaj na ważności zyskują te, które wpływają na warunki koegzystencji człowieka i jego środowiska, a więc wynikające z działań ekonomii i polityki. Nie chodzi więc jedynie o oznaczenie nowych epok geologicznych i spór o takie lub inne datowa-

» 15 J.B. Jackson, *Discovering the Vernacular Landscape*, Yale University Press, New Haven-London 1984, s. 6.

» 16 *Ibidem*, s. 7.

» 17 *Ibidem*, s. 5.

» 18 Równie interesujące są rozważania Jenkinsa o pejzażu (*landscape*) jako przejawie arystokratyzmu oraz demokratycznym i wernakularnym kraju (*country i countryside*). *Ibidem*, s. 149.

» 19 P. Macnaghten, J. Urry, *Alternatywne przyrody. Nowe myślenie o przyrodzie i społeczeństwie*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2005, s. 47.

nie (pamiętajmy, że z takich pomysłów wyrasta pomysł na antropocen²⁰ czy kapitałocen), lecz o zastanowienie się nad konsekwencjami dla życia na Ziemi. Jak twierdzi T.J. Demos, rola fotografii w krytycznym spojrzeniu na antropocen jako „Epokę Człowieka” jest nieoceniona.

Rosnąca liczba zdjęć – pisze autor *Against the Anthropocene* – wyraźnie pokazuje, że w dzisiejszych ruchach społecznych i ich kulturach wizualnych istnieje znaczące odrzucenie pojęcia podstaw koncepcyjnych, szczególnie biorąc pod uwagę liczne obrazy osadzone w niezależnych mediach, które przedstawiają destruktywność gospodarki przemysłowej i jej katastroficzne oddziaływanie na różne «ludzkie» społeczności, włączając w to rdzennych mieszkańców i wiejską klasę pracującą, a także na (kurczącą się) bioróżnorodność sieci życia poza człowiekiem²¹.

Demos wspomina tu jedynie o jednej funkcji fotografii – dowodowej, lecz trzeba pamiętać, że w obrazowaniu krajobrazu chodzi przede wszystkim o proces, który tą dowodową zawartością obrazu jest zapoczątkowany – o wywołanie krytycznego dyskursu. W tym sensie fotografia może świadczyć przeciw antropocenowi jako epoce, która przynosi zagładę. Sądzę jednak, że ważniejszą jej funkcją jest nie tyle rozbudzenie złości na nieuniknione konsekwencje działań naszych i naszych przodków, ile próba poszukiwania tego, co da się ze świata uratować. Analizowane w dalszej części przykłady powyższe podejście, w mojej opinii, dobrze reprezentują.

» 20 Za współczesnych popularyzatorów terminu „antropocen” należy uznać chemika atmosfery Paula Crutzena oraz biologa Eugene’a Stoermera, którzy – inspirowani pracami XIX-wiecznych geologów (m.in. Sir Charlesa Lyella) – zaproponowali w 2000 r. nowe datowanie, wskazując na nieodwracalne zmiany w środowisku, dokonane za sprawą ludzkiej działalności.

» 21 T.J. Demos, *Against the Anthropocene. Visual Culture Today*, Sternberg Press, Berlin 2012, s. 49.

2. Peryferia w nowej topografii

2.1. 808,2 km Waldemara Śliwczyńskiego (2015)



Il. 1.

Waldemar Śliwczyński, *Warta*: z cyklu *808,2 km*, 2015, dzięki uprzejmości artysty

808,2 km to zapis wędrówki od źródeł Warty w Krompolowie do jej ujścia w okolicach Kostrzyna. Śliwczyńskiego zainspirował projekt André Köhlera *ODRA_RHEIN_ODER_REN* (2004-2006). Niemiecki twórca w czarno-białym fotoeseju, będącym efektem rejsu Odra-Ren, zobrazował przebieg rzeki, skupiając się zarówno na jej nurcie, jak i towarzyszącej infrastrukturze: mostach, portach, budynkach. Śliwczyński wprowadził znaczące zmiany w obrazach w stosunku do źródła inspiracji: pozostaje przy czarno-białej fotografii, lecz wybiera obserwację z brzegu – z podróży z biegiem rzeki, nie z perspektywy nurtu. Fotografie Polaka nie są równie bezładne co Köhlera – wypełnia je przypadkowa obecność ludzi, kąpiących się na brzegu (Sieradz), kajakarzy dopływających do mety (Działoszyn), pasażerów promu w kolarskich strojach (Warta). Także sposób prezentacji w albumie jest odmienny: to przede wszystkim panoramy dwu- i trzydzięciowe, co wpływa na odbiór fotografii – odbiorca ma wrażenie płynności podróży.

W nurcie nowej topografii można wyróżnić pewne podobieństwa stylistyczne. Należą do nich: 1) specyficzny aemocjonalny chłód przedstawienia, często akcentowany płaskością perspektywy, wynikającą z fotografowania w rozproszonym świetle; 2) klarowność, wynikająca z użycia

aparatów fotograficznych o ostrym obrazowaniu; 3) starannie zaplanowany, statyczny kadr, zamykający kompozycję w ramie. W rezultacie otrzymujemy obraz, który Charlotte Cotton nazywa „deadpanowym” (tj. beznamietnym, śmiertelnie poważnym). Cotton pisze następująco: „Fotografia *deadpan* stanowi sposób na przełamanie ograniczeń wynikających z subiektywnego punktu widzenia i ukazanie podskórnych, niedostrzegalnych dla jednostki sił, które rządzą naturą oraz światem stworzonym przez człowieka”²².

Śliwczyński wprowadza jednak do stylu nowej topografii innowację, powracając do fotografowania bliższego fotografii drogi Roberta Franka. Jego fotografie brzegów Warty, choć starannie zakomponowane, nie są beznamietne. Także kadr nie zamyka widoku w jednym obrazie, lecz otwiera na kolejne klatki. Jest zatem bardziej „filmowy”. Dla topografii drogi istotne jest zaakcentowanie spojrzenia fotografa, dlatego integralną częścią projektu stał się opis prac nad projektem oraz zarejestrowany jakby nieoficjalnie, domowo przez współuczestników wyprawy wizerunek fotografa w trakcie realizacji zdjęć.



Il. 2.

Waldemar Śliwczyński, z cyklu: *808,2 km*, dzięki uprzejmości artysty

Podczas ekspozycji w poznańskiej Miejskiej Galerii Arsenal (2017) Śliwczyński wykorzystał inny jeszcze sposób zaakcentowania perspektywy

» 22 Ch. Cotton, *Fotografia jako sztuka współczesna*, przeł. M. Buchta. P. Nowakowski, P. Paliwoda, Universitas, Kraków 2011, s. 81.

odautorskiej. Widz wędruje między dwoma rzędami zdjęć: z jednej strony opracione kadry składające się na zasadniczy projekt, z drugiej – niemal prywatne, albumowe zdjęcia, ujawniające kulisy realizacji. Dzięki temu zabiegowi Warta, rzeka zaniedbana, stopniowo wyłączana z codziennego funkcjonowania, ukazuje się jako przestrzeń mimo wszystko zamieszкана, tak przez lokalnych mieszkańców, jak i chwilowych wędrowców.

2.2. *Jedynka* Macieja Rawluka (2014)



Il. 3.

Maciej Rawluk, z cyklu: *Jedynka*, 2014, dzięki uprzejmości artysty

Motyw podróży jest również podstawowym tematem *Jedynki* Macieja Rawluka (2014). „Jedynka” to dawna główna droga prowadząca z północy na południe Polski. Kiedy wybudowano autostradę A1, zmieniono jej numerację na 91. Jednocześnie spadło znaczenie drogi, a tym samym korzyści, które mogli mieć z niej okoliczni mieszkańcy. Rawluk w komentarzu pisze: „Zaczyna się w Porcie Gdańskim, potem przebiega obok Stoczni, a kończy się po ponad 600 kilometrach w Cieszynie na przejściu granicznym. Interesują mnie wszystkie aspekty wizualne związane z drogą, która wydaje mi się najbardziej interesująca w lokalnych kontekstach, gdzie bezpośrednio wpływa na życie ludzi”²³. Gdybyśmy przyjęli, że fotografia topograficzna obejmuje tylko przedstawienia przestrzeni, to trzeba by uznać projekt Rawluka za hybrydyczny. Fotografie pokazujące tereny i obiekty zbudowane wzdłuż drogi są przeplatane dokumentalnymi portretami ludzi mieszkających przy drodze i dzięki niej się utrzymujących. Widzimy zatem pracowników stacji benzynowych, kierowców ciężarówek, klientów przydrożnych barów. To zapis codziennego życia, monotonny, niemal nudny. Fotograf nie korzysta z charakterystycznej dla nowej topografii powtarzal-

» 23 M. Rawluk, *Jedynka*, opis projektu: http://www.rawluk.pl/jedynka_2.htm [dostęp: 20.08.2019].

ności i typologii. Każde zdjęcie jest nieco odmienne – w nastroju, tonacji, jak i w życiu. Także towarzyszące krajobrazom portrety są niejednoznaczne. Z jednej strony, przywołują „społeczny” styl wypracowany przez Augusta Sander (spojrzenie bezpośrednio w obiektyw, postać ukazana na tle codziennych przedmiotów, definiujących społeczny status bohatera), z drugiej – nie ma w nich tej inscenizacji, którą chętnie stosują zwolennicy współczesnego *deadpanu*.



II.4.

Maciej Rawluk, *Jedynka*, 2014, dzięki uprzejmości artysty

To zatem fotografia celowo prosta i skromna, odnosząca się ściśle do „peryferyjności” przedstawienia, a więc do świadomego unikania spektakularności. By użyć porównania filmowego, „*Jedynka*” nie jest „hollywoodzka”, dlaczego więc miałaby być tak fotografowana? To raczej styl „Sundance”.

2.3. Michał Woroniak, *Urodzaj*, 2017



Il.5

Michał Woroniak, z cyklu: *Urodzaj*, 2017, dzięki uprzejmości artysty

Kolejnym przykładem jest praca absolwenta Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, Michała Woroniaka (2017). Fotografie zostały wykonane w trzech miejscowościach południowej Wielkopolski. Krobia, Poniec i Miejska Górka, jak w komentarzu do pracy pisał autor, stanowiły tradycyjny „spichlerz Polski”, były synonimem ziemi urodzajnej. Jednak tytułowy „urodzaj” ma tu znaczenie podwójne: odnosi się nie tylko do upraw, lecz także zasobów naturalnych – złóż węgla brunatnego. Środkową część kadru przecina linia miedzy, obsadzonej wierzbami. Ten pejzaż to niemal ikona łatwo rozpoznawalna i nawiedzająca polską wyobraźnię wizualną – z repertuaru fotografii ojczystej Bułhaka lub z kompozycji Edwarda Hارتwiga. Pod sielskim obrazem rolniczego raju kryje się jednak warstwa górniczej eksploracji. Obie sfotografowane przez Woroniaka przestrzenie: ta widoczna i ta niewidoczna, podziemna, odnoszą się do eksploatacji i przekształcenia środowiska przyrodniczego: pierwsza na sposób przemysłowego rolnictwa, druga – górnictwa. Zmiana w pejzażu nastąpi bez względu na to, czy odwierty powstaną, czy nie. Wpłynie to na warunki życia ludzi, zmuszając ich do zmiany źródeł egzystencji.



II.6

Michał Woroniak, z cyklu: *Urodzaj*, 2017, dzięki uprzejmości artysty

Formalnie, zdjęcia Woroniaka eksploatują nowo-topograficzność mocniej niż dwa poprzednie przykłady. Niebo jest szare, nie widzimy niemal światłocienia, także barwy są stonowane. Zdjęcia charakteryzuje „beznamiętność”. Jedno z nich zdaje się przywoływać znaną fotografię z cyklu *Manufactured Landscapes* Edwarda Burtynsky’ego. W centrum niemal symetrycznego kadru widzimy dolinę rozdzielającą nasyp przykryty oponami. Inaczej niż na zdjęciach kanadyjskiego fotografa, Woroniak nie pokazuje wysypiska odpadów, a formy recyklingu. Opony i widoczny w tle betonowy mur, niemal zasypane przez ziemię, częściowo porośnięte roślinnością, zabezpieczają usypaną na polu pryzmę sianokiszonki. Świat organiczny i technologiczny współdziałają, tworząc nowy naturokulturowy pejzaż. Fotograf jest świadomy odniesień wizualnych i swobodnie nimi żongluje. Wykorzystanie skojarzeń znanych z historii fotografii konwencji wizualnych służy w halucynogeny²⁴ sposób opowieści o współczesności. Peryferia w fotografiach Woroniaka można interpretować na dwa sposoby: po pierwsze, odnoszą się do obszaru pozamiejskiego. Tereny rolnicze to zatem przeciwieństwo centrum – zabudowanego i zamieszkanego. Po drugie, traktowane są one jako przestrzeń swobodnej eksploatacji, o której sposobie wykorzystania można decydować z centrum, a więc poza decy-

» 24 Koncepcja „halucynogennej”, preposteryjnej historii sztuki została wprowadzona przez Mieke Bal. Autorka uważa, że odwoływanie się do historycznych źródeł jest charakterystyczne dla sztuki współczesnej. Zob. M. Bal, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art. Preposterous History*, The University of Chicago Press, Chicago, London 1999.

zyjnością niedostrzeganych mieszkańców. Jest to zatem myślenie bliskie wcześniej przywołanemu stanowisku T.J. Demosa o oddziaływaniu na różne „ludzkie” społeczności. Woroniak nie podziela jednak całkowicie katastroficznej oceny antropocenu, oskarżającej epokę o ostatecznie zniszczenie Ziemi. Zostawia widzom decyzję, które z rozwiązań dla fotografowanych rejonów jest lepsze.

Konkluzja: krajobraz krytyczny jako obraz peryferii

Podsumujmy krótko dotychczasowe rozważania. Zaproponowany przeze mnie termin „krajobraz krytyczny” charakteryzowałby się kilkoma wyraźnymi cechami:

- 1) metodologicznie należy do terminów inspirowanych koncepcjami teoretycznymi, zachęcającymi do krytycznego przemyślenia historii sztuki, takimi jak proponowane przez Piotra Piotrowskiego „studia nad peryferiami artystycznymi świata”²⁵;
- 2) wykorzystuje inspirację „krytyczną geografią” Davida Harveya, eksponującą zależność wiedzy geograficznej od władzy politycznej i kapitalistycznej produkcji²⁶;
- 3) wpisuje się we współczesne dyskusje środowiskowe wychodzące od ekonomicznych, politycznych, biologicznych koncepcji antropocenu i kapitałocenu, lecz zamiast ukazywania ich w uniwersalnej, globalnej perspektywie, „krajobraz krytyczny” skupiałby się na lokalnej specyfice i śledzeniu konsekwencji zmian w krajobrazie;
- 4) materiał analizy obejmuje obszary zmarginalizowane zarówno w historii wizualnej (np. fotografia polskich autorów, a nie prezentacje międzynarodowych „gwiazd” sceny artystycznej), jak i globalnej ekonomii (tematami są obszary pozornie nieistotne dla globalnego dyskursu ekonomicznego: droga 91, Warta, wsie wielkopolskie).

Krajobraz krytyczny obejmuje zatem tereny poboczne, marginesy. Ich topografia jest w dużym stopniu niewidoczna i pomijana w dyskursie publicznym – fotografia ją odkrywa, tworząc podwaliny pod nowy rodzaj wyobraźni krajobrazowej, która staje się dzisiaj koniecznym elementem przetrwania gatunku ludzkiego na Ziemi. Nie chodzi wyłącznie o widzenie pejzażu, lecz o powiązanie myślenia przyrodniczego z uświadomieniem sobie konsekwencji ludzkiego działania. Wyobraźnia, jak pisze Appadurai, ma znaczenie projekcyjne – pozwala dostrzec konsekwencje i stać się

» 25 P. Piotrowski, *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej*, Dom Wydawniczy REBIS, Warszawa 2018.

» 26 D. Harvey, *Spaces of Capital: Towards a Critical Geography*, Routledge, New York 2001.

„motorem działania”²⁷. Krajobrazy krytyczne pełnią zatem istotną funkcję w kulturze, zmieniając wyobrażenie natury i udowadniając, że nie istnieje ona w stanie „czystym” – jest już zawsze naturokulturą. Jednocześnie wprowadzają w obszar widzialności problematykę niewygodną dla reprezentantów krajów rozwiniętych (np. konsekwencje masowej turystyki lub nieustannego pościgu za najnowszymi modelami smartfonów). O znaczeniu fotografii trafnie mówi Burtynsky: „ten rodzaj sztuki jest interwencyjonistyczny, innymi słowami, może mieć wpływ na pokazanie ludziom, co się wydarzyło i co powinno być zachowane”²⁸. ●

Marianna Michałowska

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4968-9710>

» 27 A. Appadurai, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, przeł. Z. Pucek, Universitas, Kraków 2005, s. 16.

» 28 E. Burtynsky, *Interview with Edward Burtynsky*, „Perspecta” 2008, nr 41, s. 156.