

Państwowa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera
Wydział Operatorski i Realizacji Telewizyjnej

Zuzanna Szarek

W poszukiwaniu straconego czasu

Praca doktorska

promotor: prof. dr hab. Marek Szyryk

Łódź 2020

Dla Mamy, niedoścignionego wzoru i najlepszej przyjaciółki

„Nie chcę czytać. Nie chcę pisać. Nie chcę robić nic, tylko być tutaj.
Robienie czegoś zabierze mnie od bycia tutaj.
Chcę sprawić, żeby bycie tu było wystarczające.
Może już jest wystarczające.
Może nie muszę wymyślać co by wystarczyło.
Będę tutaj i nic nie będę robić i to miejsce będzie tutaj, a ja mu nic nie będę robić.
Po prostu pozwolę mu tu być.
A może, dlatego, że tu jestem moje ja w tym co tu jest sprawia, że to tu, jest inne,
może to jest wystarczające, może to jest to czego szukam.
Nie jestem pewna.
Nie jestem pewna, czy będę w stanie dostrzec różnicę.
Jak ją dostrzegę?
Muszę znaleźć sposób, żeby absolutnie tu nie być, ale wciąż móc tu być, by dostrzec różnicę.
Muszę doświadczyć różnicy pomiędzy byciem tutaj i niezmienniem tutaj,
a byciem i zmienianiem tutaj...”¹.

¹ R. Horn, *Making being here enough*, wyd.: Kunsthalle Basel/Kestner-Gesellschaft, Hannover 1995, tłum. własne, s. 49.

Spis treści:

Wstęp:

Człowiek wobec przyrody 5

Rozdział pierwszy:

Termin wzniosłości w odniesieniu do natury 9

Rozdział drugi: Przyroda w sztuce współczesnej

Krajobraz stworzony przez człowieka w fotografii 14

Problem dewastacji środowiska naturalnego w sztuce współczesnej 19

Rozdział trzeci:

W poszukiwaniu straconego czasu 29

Bibliografia 60

Spis ilustracji 63

Wstęp

Człowiek wobec przyrody

„Natura nie chce być własnością jednostki ludzkiej.
Zawładnięta przez jednego staje się złą trucizną. Pierzcha spokój, a nadpływa straszna żądza, niby
wir chcąca wciągnąć wszystko w krąg jego posiadania.
Za nią płyną korowodem troski i dzicz namiętności.
Podmulają one powoli grunt pod stopami posiadacza i wnet ginie on w rozwartej przepaści,
a bogactwa płyną znowu z rąk do rąk, zadowalając w ten sposób potrzebę należenia do wszystkich,
zaspokajania po kolei potrzeb wszystkich ludzi”²

Współcześni artyści tworzą dzieła często dotykając tematów globalnych. - od problemu migracji, rasizmu czy nierówności na tle orientacji seksualnej, po kwestie przyszłości Ziemi. Twórcy z całego świata powtarzają za naukowcami ostrzeżenie - w wyniku globalnego ocieplenia przyszłość cywilizacji człowieka stoi pod znakiem zapytania. Problem zagraża całemu naszemu gatunkowi i setkom tysięcy innych. Świadomość kryzysu klimatycznego oraz niepokój z nim związany wpływa na moje postrzeganie rzeczywistości, fotografię jaką uprawiam, oraz w konsekwencji i wybór badanego tematu w dziele doktorskim.

Kulturowo pielęgnowany w nas imperatyw do władania, gromadzenia i dysponowania sprawia, że człowiek postrzega świat naturalny jako krainę, którą pragnie zdominować. Ziemia traktowana instrumentalnie podlega bezlitosnej eksploatacji. Chrześcijańska myśl Zachodu od wieków z entuzjazmem korzysta z biblijnego przyzwolenia na władanie i nieograniczone czerpanie ze świata natury naruszając jego równowagę. Wycinka na masową skalę lasów, które w przeszłości pochłaniały nadmiar CO₂, spalanie paliw kopalnianych zwiększających emisję dwutlenku węgla czy masowa hodowla zwierząt, która również przyczynia się do zmian w atmosferze, mają ogromne konsekwencje powodując nieodwracalne zmiany w środowisku naturalnym Ziemi. Nauka w przeciwieństwie do religii nie przewiduje głównej roli dla gatunku ludzkiego. W sensie biologicznym Homo Sapiens jest całkowicie zależny od systemu geologicznego i unikalnych warunków Ziemi - naturalnego systemu geologiczno-biologiczno-atmosferycznego, w którym panuje wykształcona przez miliony lat transformacji wyjątkowo krucha równowaga.

Wraz z rosnącą na światowej scenie politycznej wagą ruchów populistycznych politycy często podważają i umniejszają rolę człowieka, którego działania leżą u źródła kryzysu klimatycznego a to one właśnie zaprzeczają doniesieniom naukowców. Odrzucając odpowiedzialność za postępujące zmiany szerzą poglądy, które mogą doprowadzić do egzystencjalnego zagrożenia i gwałtownej za-

² H. Novalis, *Henryk Ofterdingen*, tłum. F. Mirandola, wyd.: J. Mortkowicz, Warszawa–Kraków, 1914; s. 83–84 za K. Czeczot, M. Pospiszyl, *Romantyczny Antykapitalizm*, wyd.: Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa, 2018, s. 26.

głady.

Globalne ocieplenie wpływa na cały ekosystem – od tropikalnych raf koralowych do powłoki lodowcowej. Częstotliwość ekstremalnych zjawisk atmosferycznych – powtarzających się fal upałów, powodzi, gwałtownych burz czy okresów dotkliwej suszy – będzie wzrastać. Akweny toną w zalewie chemikaliów, odpadów, plastiku i innych zanieczyszczeń pochodzących z gospodarstw rolnych, miast i fabryk stanowiąc zagrożenie dla naszego zdrowia. Blisko połowa rzek i ponad jedna trzecia jezior jest zatruta, i nie można w nich pływać, łowić ryb, ani czerpać z nich wody pitnej³.

Ziemia jest jedyną planetą układu słonecznego, na której istnieje życie – 1.7 milionów zidentyfikowanych gatunków⁴. Woda jest nam wszystkim niezbędna do egzystencji. Warunki panujące na Marsie lub Wenus są wprawdzie podobne do ziemskich, jednak Wenus jest zbyt ciepła, a Mars zbyt zimny, by mogły zostać przez nas w sposób prosty skolonizowane. Fotografie powierzchni Marsa sugerują, że istniała tam kiedyś woda w płynnej postaci – nie powinniśmy, więc brać za pewnik temperatur panujących obecnie na Ziemi, pod wpływem ingerencji człowieka warunki mogą ulec drastycznej zmianie.

Gatunek ludzki szerzy dziś nieporównywalnie większą destrukcję niż jeszcze na początku ubiegłego stulecia. Liczba cierpiących zwierząt nigdy nie była tak duża jak w epoce masowej produkcji żywności zaspakajającej ciągle nienasycone podniebienia konsumentów. W rezultacie działań człowieka dochodzi do biologicznego unicestwienia, którego konsekwencje zaczną być niebawem odczuwalne. Masowe wymierania gatunków w historii planety wydarzyło się już co prawda pięć razy, ale obecne dzieje się błyskawicznie i można je jedynie porównać do ostatniego (66 mln lat temu) - uderzenia w Ziemię asteroidy, które doprowadziło do wyginięcia dinozaurów⁵.

„Działając w określonym środowisku człowiek eksploatował jego zasoby [...] przekształcał je, czyniąc bardziej podatnym dla swoich potrzeb”⁶ – ocenia proces prof. Ryszard Panasiuk, filozof. Przeświadczenie o wyższości człowieka nad naturą i jej służebna funkcja było ideą, popularną w epoce oświecenia, które: „rozumiane najszerzej jako postęp myśli – zawsze dążyło do tego, by

³ United States Environmental Protection Agency/The National Rivers and Streams Assessment 2008/2009, https://www.epa.gov/sites/production/files/2016-03/documents/fact_sheet_draft_variation_march_2016_revision.pdf [Dostęp z dnia 5.10.2019].

⁴ *Species Richness: Patterns in the Diversity of life*, <https://books.google.pl/books?id=fPAO6kfbizMC> [Dostęp z dnia 7.07.2020].

⁵ Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America/Biological annihilation via the ongoing sixth mass extinction signaled by vertebrate population losses and declines, <https://www.pnas.org/content/114/30/E6089.full> [Dostęp z dnia 5.10.2019].

⁶ R. Panasiuk, *Człowiek wobec przyrody*, wyd.: Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1993; s. 7.

uwolnić człowieka od strachu i uczynić go panem⁷ – dowodził Max Horkheimer w „Krytyce instrumentalnego rozumu”. Potwierdzenie tej tezy możemy znaleźć już w poglądach autorytetu filozoficznego doby odrodzenia i baroku, myśliciela angielskiego – Francisa Bacona, którego zdaniem, rola pana i władcy jest człowiekowi niezbędna by osiągnął szczęście: „polepszenie stanu człowieka, [jest] powiększeniem jego władzy nad przyrodą⁸”.

Roztaczana przez Bacona wizja „królestwa człowieka” jasno określała rolę natury jako podległej człowiekowi:

„Dzięki wiedzy przekształconej w praktyczne urządzenia przemysłowe zlikwidowany zostanie nie tylko ciężki trud i gnębiący rodzaj ludzki niedostatek; człowiek zostanie w pełni uszczęśliwiony, zbuduje raj na ziemi, gdzie likwidacji ulegną wszelkie trapiące go dotychczas troski, ustaną konflikty, rozwiązane zostaną problemy, które zdawały się stale dotąd towarzyszyć jego ziemskiej kondycji⁹”.

Zapoczątkowana w XVIII wieku rewolucja przemysłowa, przyczyniła się do zwiększenia skali dominacji człowieka nad środowiskiem naturalnym. Był to przełomowy moment w historii ludzkości, która od tej pory – jak przepowiadał Bacon - włada przyrodą. Obecnie znajdujemy się w kolejnym momencie przełomowym – działalność człowieka doprowadza do nieodwracalnej destrukcji planety. W rezultacie od połowy XVIII do początków XXI wieku średnia temperatura na ziemi wzrosła o 1,1 stopnia Celsjusza. Zmiany przyspieszają – w ciągu ostatnich pięciu lat temperatura podniosła się o kolejne 0,2 stopnia. Naukowcy przewidują, że jeśli nie uda nam się ograniczyć wynikających ze spalania paliw kopalnych wzrostu temperatur topnienie lodowców doprowadzi do gwałtownego podniesienia się poziomu wód, co będzie miało daleko idące konsekwencje¹⁰.

W niniejszej pracy prześlę transformację w stosunku człowieka do natury i odbicie tych zmian w twórczości artystów wizualnych skupiających się na krajobrazie. W rozdziale pierwszym przeanalizuję pojęcie wzniosłości w odniesieniu do natury. W kolejnym rozdziale przedstawię wybrane przykłady działań artystycznych współczesnych twórców wizualnych, których celem jest zwiększenie świadomości społecznej na temat wpływu cywilizacji na środowisko. Przytoczę przykłady sztuki współczesnej, w tym fotografii, w jej coraz bardziej popularnej, interwencyjnej odsłonie.

W trzecim rozdziale przeanalizuję część praktyczną mojej pracy doktorskiej, serię piętnastu

⁷ M. Horkheimer, *Krytyka instrumentalnego rozumu*, tłum. H. Walentynowicz, wyd.: Naukowe Scholar, Warszawa 2007, s. 19.

⁸ F. Bacon za R. Panasiuk, op. cit. s. 8.

⁹ Ibidem, s. 9.

¹⁰ The Intergovernmental Panel on Climate Change, <https://www.ipcc.ch> [Dostęp z dnia 5.10.2019].

fotografii zrealizowanych w pejzażu Islandii, które są moją twórczą odpowiedzią i zwróceniem uwagi na kryzys i eksploatację natury przez człowieka.

Przyjrę się mojemu procesowi kreacji, od inspiracji i wyboru tytułu, przez koncepcję do formalnych rozwiązań, które złożyły się na ostateczny kształt cyklu fotografii pod tytułem „W poszukiwaniu straconego czasu”.

I Termin wzniosłości w odniesieniu do natury

„Wzniosłość jest świecką wersją doświadczenia religijnego. To doświadczenie transcendencji w odbiorze sztuki lub w estetycznym przeżywaniu natury”¹¹.

Pojęcie wzniosłości pojawiło się już w starożytności w “Peri hypsous” (“O górnosci”) autorstwa greckiego retoryka żyjącego w Rzymie Pseudo-Longinusa. Co prawda autor skupiał się w traktacie głównie na aspekcie oratorskim, środkach retorycznych i sztuce perswazji odwołując się do greckiej literatury klasycznej jednak medium, nie jest tak ważne jak wskazane przez filozofa źródła i metody osiągnięcia wzniosłości, które można rozpatrywać również w kontekście sztuk wizualnych:

„Wzniosłość [*hypsos*] jest rodzajem wyróżnienia albo doskonałości wypowiedzi [*logoi*]. Jest ona cechą wyróżniającą największych z wielkich poetów [*poetai*] i prozaików [*suggraphais*] oraz sposobem, dzięki któremu ich sława trwać będzie wiecznie”¹².

Traktat zyskał popularność w Europie dzięki tłumaczeniu Nicolasa Boileau-Despréauxa w 1674 roku, który interpretując używanego przez Pseudo-Longinusa *hypsos* nie dosłownie jako „wysokie” lub „wywyższone”, ale *le sublime* – wzniosłość nadał terminowi metaforycznej jakości i przyczynił się do wzmożonego zainteresowania pojęciem przez wielu XVIII i XIX wiecznych myślicieli¹³.

Wielu angielskich osiemnastowiecznych autorów analizowało doświadczenie wzniosłości, żaden nie miał jednak tak dużego wpływu na rozwój pojęcia co Edmund Burke. W 1757 roku filozof ten opublikował „Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna”.¹⁴ Rozważania nie tylko stały się podstawami teoretycznymi, legitymizując artystyczną ekspresję malarzy romantycznych, ale przede wszystkim na stałe wprowadziły ideę wzniosłości jako zjawiska autonomicznego do refleksji estetycznej.

„Namiętnością, którą powodują rzeczy naturalnie wielkie i wzniosłe, gdy przyczyny te działają najpotężniej jest zdumienie, zaś ono jest tym stanem duszy, w którym wszystkie jej poruszenia

¹¹ University of Rochester/Comparative literature professor explores concept of „the sublime”, <https://www.rochester.edu/newscenter/comparative-literature-professor-explores-concept-of-the-sublime/>, tłum. własne [Dostęp z dnia 7.10.2019].

¹² Pseudo-Longinus za R. Doran, *The Theory of The Sublime*. wyd.: Cambridge University Press, Cambridge, 2016, tłum. własne, s. 33/34.

¹³ Ibidem, s. 99.

¹⁴ R. Doran wymienia J. Dennisa i J. Baillie jednak jak wynika z moich badań dzięki tłumaczeniu Mendelssohna to *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna* stały się inspiracją dla filozofów niemieckich.

zostają zawieszane, a do tego dochodzi pewien stopień zgrozy”¹⁵.

Co m.in. wynika z powyższego cytatu Burke rozszerzył obowiązującą wówczas definicję zawierając w niej aspekty ogólnie znane, takie jak wielkość i siła - uzupełniając definicję o ból. Powiązanie wzniosłości z bólem i wyraźne odróżnienie jej od piękna stanowiło w jego opinii istotę odczucia, które było odpowiedzią umysłu na obcowanie z potęgą natury oraz dziełami artystycznymi. Definicja ta jest empiryczna, zawiera także element psychologiczny i fizyczny. Burke podkreśla rolę jaką w odczuwaniu wzniosłości odgrywa wyobraźnia:

„Cokolwiek zdolne jest w jakikolwiek sposób pobudzić wyobrażenia przykrości i niebezpieczeństwa, to należy do rzeczy strasznych, albo ich dotyczy, albo działa w sposób budzący grozę, jest źródłem wzniosłości, czyli wytwarza najsilniejsze uczucia, jakiego umysł jest w stanie doznać. [...] wyobrażenia przykrości są znacznie potężniejsze od tych, które przysparza przyjemność. Ponad wszelką wątpliwość, cierpienia, na jakie jesteśmy podatni, wywierają znacznie większy skutek na ciało i umysł niż wszelkie przyjemności [...]”¹⁶.

Przyjemność wynikająca z doświadczenia majestatycznej siły jest znikoma ustępując pola dojmującemu uczuciu bólu, w którym najbardziej dotkliwa jest groza wynikająca z lęku i świadomości nikłego znaczenia jednostki. Doświadczenie potęgi natury nie było jednak jego zdaniem jednoznacznie negatywne:

„[...] jeżeli ból i trwoga są tak zmodyfikowane, że nie czynią prawdziwej krzywdy, jeśli ból się nie sroży, a trwoga nie ostrzega o rychłej zagładzie, to skoro te emocje oswobadzają organy [...] od niebezpiecznego i nieznośnego bezładu, zdolne są wywołać zadowolenie; nie przyjemność, ale rodzaj błogiej zgrozy, ukojenia zabarwionego trwogą, które należąc do samozachowania jest jednym z najsilniejszych uczuć”¹⁷.

To właśnie owa „błoga zgroza” niweluje poczucie lęku i w określonych okolicznościach pozwala widzowi podziwiającemu potęgę natury doświadczyć zachwyty.

Dzięki wnikliwej recenzji rozważań Burke’a i esejowi „Über die Mischung der Schönheiten“ Mosesa Mendelssohna z 1758 roku koncepcja wzniosłości stała się terminem szeroko analizowanym przez myślicieli niemieckich¹⁸.

Mendelssohn zwrócił uwagę na kilka aspektów procesu odczuwania wzniosłości: „naszą uwagę przykuwa“ początkowo ogrom wielkości, który budzi słodki dreszcz, przenikający całe nasze

¹⁵ E. Burke, op. cit. s. 63.

¹⁶ Ibidem, s. 43.

¹⁷ Ibidem, s. 153.

¹⁸ R. Doran, op. cit. s. 175-176.

jestestwo... dodając skrzydeł wyobraźni, aby pędziła dalej i dalej bez chwili przerwy¹⁹. Te wszystkie odczucia łączą się w duszy „stając się” jednym zjawiskiem, które nazywamy zachwytem²⁰. Przemyslenia Mendelssohna dały początek analizie terminu przez Immanuela Kanta.

Już w 1764 roku Kant podjął temat piękna i wzniosłości w „Rozważaniach o uczuciu piękna i wzniosłości”. Skrytykowane poglądy przedstawił w *Księdze Drugiej* pt. „Analityka Wzniosłości” w „Krytyce władzy sądenia”. Badał ocenę smaku [artystycznego], a także dodał dokładniejsze rozróżnienia pomiędzy pojęciami „piękny” i „wzniosły”. Rozwijając myśl Mendelssohna, Kant dzieli wzniosłość na dwie kategorie: matematyczną – poruszająca jednostkę w obliczu wszystko co wielkie oraz dynamiczną. Jego zdaniem wzniosłość dynamiczna to doznanie odbiorcy, przekraczające wyobrażenie, „rozkosz negatywna”²¹, reakcja organizmu, poruszenie umysłu, sąd estetyczny którego źródło możemy odnaleźć w ludzkim umyśle.²²

Moją uwagę w kontekście mojego doświadczenia Islandzkiej wyspy zwróciło następujące wyliczenie jakiego dokonał Kant:

„Strzeliste, jakby groźnie wznoszące się skały, ciężkie piętrzące się na niebie chmury, nadciągające wśród piorunów i grzmotów, wulkany w całej swej niszczącej potędze, orkany i spowodowane przez nie spustoszenia, burzliwy bezkresny ocean, wysoki wodospad [...] ich widok tym silniej nas pociąga, im większy budzi lęk, o ile tylko sami znajdujemy się w bezpiecznym miejscu. Dlatego też przedmioty takie chętniej nazywamy wzniosłymi, gdyż podnoszą moc naszej duszy ponad jej zwyczajną, przeciętną miarę i pozwalają nam odkryć w sobie zupełnie innego rodzaju zdolność do stawiania oporu, która ośmiela nas do tego, by mierzyć się z pozorną wszechmocą przyrody”²³.

Napotykać wymienione zjawiska przyrody odczułam wspomniane przez Kanta poruszenie. Kolejny fragment równie trafnie podsumowuje to doświadczenie:

„Przyroda jest więc wzniosła w tych swoich zjawiskach, których naoczność pociąga za sobą ideę jej nieskończoności. To zaś może nastąpić tylko wtedy, gdy największe nawet usiłowania naszej wyobraźni okazują się niedostateczne do oceny wielkości pewnego przedmiotu”²⁴.

Nieskończoność pustej przestrzeni, kolejno napotykanego wodospadu oraz piętrzące się pola lawy

¹⁹ Stanford Encyclopedia of Philosophy/Moses Mendelssohn, <https://plato.stanford.edu/entries/mendelssohn/> [Dostęp z dnia 7.10.2019].

²⁰ Ibidem.

²¹ I. Kant, *Krytyka władzy sądenia*, tłum.: J.Gałecki, wyd.: PWN, Warszawa, 1986, s. 132.

²² Stanford Encyclopedia of Philosophy/Immanuel Kant, <https://plato.stanford.edu/entries/kant/> [Dostęp z dnia 7.10.2019].

²³ Ibidem, s. 158.

²⁴ Ibidem, s. 148.

były tego wyrazem. Analizując historię ewolucji terminu „wzniosłość” szukałam odniesienia tego zjawiska do sztuki.

Friedrich Schiller znajdując się pod wpływem filozofii Kanta analizował problem wzniosłości i podobnie jak wcześniej Burke postrzegał je jako złożone uczucie, funkcjonujące równorzędnie z kategorią piękna i odnoszące się do natury.

W przeciwieństwie do Kanta, Schiller sądził, że pojęcie wzniosłości może z powodzeniem być używane w opisywaniu doświadczenia sztuki. Twierdził, że zdolność odczuwania wzniosłości w reakcji na sztukę nie tylko rozwija człowieka, ale może pomóc mu w doświadczeniu smutku i radzeniu sobie z dotkliwą dłoń, osobistą tragedią²⁵.

Można pokusić się o następujące podsumowanie omówionych wyżej podejść do pojęcia wzniosłości: Longinusa, Burke’a, Kanta i Schillera. Longinus kładzie nacisk na transcendencję rzeczywistości poprzez akt heroiczny; Burke postrzega ideę wzniosłości jako doświadczenie szoku i podziwu oraz jako siłę destabilizującą, natomiast Kant, pojęcie widzi jako ujawnienie rzeczywistości, która jest zasadniczo nieokreślona, nierozstrzygalna i nierealna; zaś według Schillera, jest to także doświadczenie terapeutyczne²⁶.

Spośród wymienionych definicji pojęcie wzniosłości jest mi bliskie w ujęciu Burke’a.

Zwłaszcza aspekt błogiej zgrozy, której doświadczyłam obcując z potęgą islandzkiego krajobrazu. W dynamicznej wzniosłości Kanta też odnalazłam wiele spostrzeżeń, do których mogę odnieść moje własne doświadczenie: potęgę natury przekraczającą wyobraźnię. Uczucie bycia (niewiele znaczącym) elementem wszechpotężnej natury stało się dla mnie bodźcem do rozpoczęcia pracy nad cyklem fotografii pt. „W poszukiwaniu straconego czasu”, który jest częścią praktyczną realizowanej przeze mnie dysertacji doktorskiej.

²⁵ F. Schiller, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, tłum. I. Krońska oraz J. Prokopiuk, wyd.: Czytelnik, Warszawa, 1972, s. 174.

²⁶ Simon Morley Introduction/The Contemporary Sublime, http://www.simonmorley.com/biography/The_Sublime-An_Introduction.pdf tłum. własne. [Dostęp z dnia 7.10.2019].

II Przyroda w sztuce

Krajobraz stworzony przez człowieka w fotografii

„Ale krajobraz zniszczenia to mimo wszystko krajobraz. W ruinach tkwi piękno”²⁷



1. Ansel Adams , Denali and Wonder Lake, Denali National Park, Alaska, 1948.

Na początku XX wieku koncentrowano się na pozyskiwaniu i przetwarzaniu zasobów niezbędnych do zapewnienia ludziom dobrobytu. Wraz z rozwojem gospodarczym standard życia stawał się coraz wyższy i większa liczba Amerykanów mogła pozwolić sobie na przyjemne spędzenie wolnego czasu na łonie natury. Celem podróży stawały się między innymi podlegające ochronie Parki Narodowe – Yosemite czy Grand Canyon.

²⁷ S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, tłum. S. Magala, wyd.: Karakter, Kraków 2010, s. 92.

W 1919 roku nastoletni Ansel Adams dołączył do Sierra Club²⁸. Założony w Kalifornii w 1892 roku klub miłośników wspinaczki i rekreacji na świeżym powietrzu jest dziś jedną z najbardziej popularnych i prężnie działających amerykańskich organizacji zajmujących się ochroną środowiska. W 1928 r. Adams został oficjalnym fotografem klubu. Co roku wydawano pocztówki i kalendarze, które ukazywały dziewiczą potęgę wzniosłej natury. W 1955 roku odwiedzający LeConte Memorial Lodge w dolinie Yosemite mogli podziwiać wystawę pt. „This is the American Earth”. Kuratorka, Nancy Newhall zdecydowała się zestawić fotografie Ansel Adamsa, Eliota Portera, Philipa Hyde’a, Edwarda Westona i Margaret Bourke-White z obiektami etnograficznymi i rzeźbami²⁹. Pięć lat później wystawa ukazała się w formie publikacji. Jak dowodzi Robin Kelsey to dzięki fotografii Sierra Club rozwinął się w opiniotwórczą organizację, która dzięki wsparciu bogatych darczyńców realizuje programy edukacyjne i kampanie społeczne na rzecz środowiska³⁰.

Dopiero w latach 60-tych i 70-tych dwudziestego wieku zaczęto nagłaśniać przerażające odkrycia naukowe, które alarmowały o niebezpieczeństwach związanych ze wzrostem populacji, zanieczyszczeniem środowiska, pestycydami, a wraz z upływem dekady również rozrzutnym zużyciu energii. W 1970 roku w lutowym numerze magazyn „Fortune” ogłaszał, że ekologia jest „Narodową misją lat siedemdziesiątych”. Media szeroko relacjonowały pierwszy Dzień Ziemi, który odbył się 22 kwietnia 1970 roku. Ekologia zaczynała być coraz ważniejszą kwestią społeczną³¹.

Zastąpienie koncepcji natury pojęciem środowiska to więcej niż zmiana terminologiczna: to transformacja w rozumieniu naszego miejsca w tej relacji. To w tym okresie doszło do zmiany w percepcji, a co za tym idzie odbioru fotografii krajobrazowej. Wzniosłe zdjęcia (w tym parku Yosemite) ostatniego romantyka³² Adamsa, zdeklarowanego obrońcy natury, zaczęły być postrzegane jako należące do minionej epoki:

„[...] fotografowanie pozostałości naturalnego krajobrazu oddając jego piękno niekoniecznie sprzyja jego przyszłości. Ten problem jest intuicyjnie, lub w inny sposób zrozumiały dla wielu młodszych fotografów... Ambitnemu młodemu twórcy trudno jest dziś sfotografować nieskazitelnie ośnieżoną górę nie uwzględniając parkingu na pierwszym planie jako ironicznej nuty. W tych

²⁸ Markkula Center for Applied Ethics at Santa Clara University/*Ansel Adams - The Strength of the Shutter: Photography and the Environmental Movement*, <https://www.scu.edu/environmental-ethics/environmental-activists-heroes-and-martyrs/ansel-adams.html> [Dostęp z dnia 9.07.2020].

²⁹ Ryerson University/*This is the America Earth: An Exhibition and book by Ansel Adams, Nancy Newhall and Sierra Club*, <https://digital.library.ryerson.ca/islandora/> [Dostęp z dnia 10.07.2020].

³⁰ *Eco-Images: Historical Views and Political Strategies*, https://www.jstor.org/stable/26240478?seq=1#metadata_info_tab_contents [Dostęp z dnia 10.07.2020].

³¹ B. Salvesen, *New Topographics*, tłum. własne, wyd.: Steidl Publishers, Gottingen, 2010, s. 35.

³² Ansel Adams: *The Role of the Artist in the Environmental Movement*, <http://anseladams.com/ansel-adams-the-role-of-the-artist-in-the-environmental-movement/> [Dostęp z dnia 2.01.2020].

kategoriach zdjęcia Adamsa są być może anachroniczne³³ – jak podsumował twórczość Adamsa John Szarkowsky. Spojrzenie Adamsa powoli wypierała perspektywa fotografów młodego pokolenia, którego przedstawiciele skupiali się nie tylko na pięknie pejzażu, ale też niepokojącej obecności człowieka w tej przestrzeni.

Krajobraz stworzony przez człowieka stał się tematem popularnym wśród fotografów amerykańskich. W 1975 roku kurator wystawy „New Topographics: Photographs of Man-altered Landscape” William Jenkins zaprezentował w International Museum of Photography w Nowym Jorku selekcję 168 fotografii ukazującą perspektywę dziesięciu twórców. Byli to: Robert Adams, Lewis Baltz, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore, Henry Wessel Jr oraz para niemieckich twórców: Bernd i Hilla Becher. Dziś wystawa jest uważana za ikoniczną, w momencie otwarcia nie spotkała się z natychmiastowym zachwytem publiczności. Widzowie nie rozumieli wyboru fotografowanych tematów – parkingów samochodowych, typowych przedmiotów czy maszyn, ani pozbawionej emocji, ironizującej metody ich obrazowania. Tematyka w swej syntezie odzwierciedlała jednak nowy konsumpcyjny trend oraz narastający wśród artystów niepokój, związany z coraz bardziej popularną, bezlitosną dla środowiska tendencją gospodarowania przestrzenią. Robert Adams tłumaczył:

„To, co próbowałem zrobić to [...] przedstawić te przedmioty, które wprowadziliśmy do krajobrazu, które uważa się za najbardziej brzydkie, ale też zasugerować, że użycie światła, może sprawić, że nawet te groteskowe, nieludzkie rzeczy staną się tajemnicze i godne uwagi³⁴.”

Wystawa zapoczątkowała nowy nurt w fotografii. Charakteryzowało go specyficzne chłodne niemal cyniczne spojrzenie wynikające nie tylko z poszukiwań nowej metody obrazowania, ale też reakcji na polityczną, społeczną i gospodarczą sytuację Ameryki. Jenkins, włączając w nią kolorowe fotografie Stephena Shore’a, poza samą zmianą tematyki, wpisywał się także w erę rozkwitu fotografii barwnej. Żywo promowany przez Johna Szarkowskiego w Museum of Modern Art kolor był coraz chętniej używany przez wielu znakomitych twórców takich jak Joel Sternfeld, który obok Williama Egglestona i Stephena Shore’a, jest jednym z pionierów fotografii barwnej.

Pod koniec lat 70-tych za pieniądze, które otrzymał w ramach stypendium Guggenheima Sternfeld zamienił małoobrazkowy aparat Leica na znacznie mniej poręczny aparat 8 x 10 cali używany przez dziewiętnastowiecznych fotografów. Wyruszył Volkswagenem kamperem fotografować Amerykę. Po wielu latach podróży w 1987 roku ukazały się wyniki jego pracy - „American Prospects”.

Sternfeld podobnie do Nowych Topografów z chłodnym dystansem prezentuje przedmieścia, parkingi i ulice amerykańskich miasteczek. Jego fotografie często jednak poza typowym krajobrazem dokumentują symboliczne zjawiska. W 2018 roku Sternfeld wracając wspomnieniami

³³ J. Szarkowski, *The Portfolios of Ansel Adams*, tłum. własne, wyd.: Little, Brown and Company, Boston, 1977, s. 12; https://issuu.com/alexandrodiaz/docs/the_portfolios_of_ansel_adams_phot [Dostęp z dnia 2.01.2020].

³⁴ R. Adams, *New Topographics*, tłum. własne, wyd.: Steidl Publishers, Gottingen, 2010, s. 27.

do momentu pracy nad serią opisuje jak powstała fotografia, którą wykonał w zdewastowanym przez powódź miasteczku Rancho Mirage znajdującym się na południe od Los Angeles:

„Po dwóch lub trzech godzinach w budce telefonicznej udało mi się przekonać szefa Czerwonego Krzyża, który kontrolował obszar katastrofy i dostać pozwolenie na wstęp do strefy dotkniętej powodzią. Latem w Los Angeles światło jest tak ostre, że musiałem fotografować przed świtem. Po czterech i pół godzinach snu rozstawiłem się na moście i zrobiłem to zdjęcie. Zmiany klimatu to zdecydowanie najpoważniejszy problem, przed jakim kiedykolwiek stanęła ludzkość, by sobie z nimi poradzić, konieczna jest zmiana w ludzkiej naturze. Burze stają się coraz silniejsze, pogoda się zmienia, na całym świecie będziemy świadkami coraz większej liczby kataklizmów. Moja fotografia z Rancho Mirage symbolizuje te wszystkie katastrofy, których jeszcze doświadczymy z powodu ekstremalnych zmian pogody. Chciałbym, żeby udało nam się tego uniknąć”³⁵.



2. Joel Sternfeld, „After A Flash Flood, Rancho Mirage”, 1979.

³⁵ V. Egeland, *Joel Sternfeld on his photo “After A Flash Flood, Rancho Mirage”*, “Document Journal” 02.04. 2018; <https://www.documentjournal.com/2018/04/joel-sternfeld-on-his-photo-after-a-flash-flood-rancho-mirage/> tłum. własne. [Dostęp z dnia 5.01.2020].

Problem kryzysu klimatycznego i niepokój z nim związany pojawia się bezpośrednio w kilku książkach Sternfelda. W publikacji o optymistycznym tytule „When It Changed” [Kiedy to się zmieniło] fotograf bardzo dosadnie wizualizuje problem. Książka ta to połączenie portretów i tekstu. Dziesiątki zbliżeń zaniepokojonych twarzy delegatów z całego świata biorących udział w jedenastej konferencji United Nations w sprawie zmian klimatycznych w Montrealu w 2005 roku autor zestawia z chronologicznie ułożonymi alarmującymi komunikatami. Narracja rozpoczyna się w 1957 roku, kiedy po raz pierwszy media zaczynają sygnalizować, że zwiększona emisja dwutlenku węgla ma negatywny wpływ na stan oceanów. Twarze portretowanych polityków przyjmują tragiczne wyrazy. Kolejne informacje przedstawiają przewidywania naukowców, anomalie pogodowe, topnienie pokrywy lodowej, dziurę ozonową... Zmiany klimatu widoczne są w grymasach twarzy uczestników konferencji. Komentując kolejną publikację „Oxbow Archive” z 2008 roku Sternfeld wyznaje, że po tym co usłyszał w Montrealu czuł się zobowiązany do jak najszybszego rozpoczęcia pracy w obawie, że pejzaż, który zamierzał fotografować przestanie istnieć. Książka jest studium jednego pola zmieniającego się wraz z przemijającymi porami roku. Fotograf dokumentował krajobraz w Northampton, Massachusetts na przestrzeni dwunastu miesięcy niemalże codziennie³⁶. Ostatnia książka Sternfelda, wydana w 2019 roku pod tytułem „Our loss” [Nasza strata], odnosi się do wydarzenia z 14 kwietnia 2018 roku. Dawid Buckel, prawnik walczący o prawa LGBT dokonał aktu samospalenia, oblewając się benzyną w parku Regent w Nowym Jorku. Chwilę przed samobójstwem Buckel rozesłał do prasy wiadomość, w której argumentował swoją decyzję. Fragment listu tłumaczy dramatyczny gest:

„Większość ludzi na ziemi oddycha dziś powietrzem niezdrowym z powodu paliw kopalnych, w rezultacie wielu z nich umiera przedwcześnie – przyczyną mojej przedwczesnej śmierci są paliwa kopalne, akt ten odzwierciedla to, co robimy sami sobie”³⁷.

Poruszony decyzją i aktem Buckela Sternfeld upamiętnia jego heroizm fotografując przez kolejny rok miejsce śmierci mężczyzny. Wynik nie jest tylko dokumentalnym zapisem zmieniającego się pejzażu. To w moim odczuciu również przygnębiająca metafora dla społecznego marazmu w obliczu zmian klimatycznych.

³⁶ J. Wender, *In Focus: Joel Sternfeld*, “The New Yorker”; 13.07. 2010; <https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/in-focus-joel-sternfeld> [Dostęp z dnia 5.01.2020].

³⁷ J Oliver Conroy, *A lawyer set himself on fire to protest climate change. Did anyone care?*, “The Guardian”, 15.04.2019; <https://www.theguardian.com/environment/2019/apr/15/david-buckel-lawyer-climate-change-protest> tłum. własne. [Dostęp z dnia 20.12.2019].

Problem dewastacji środowiska naturalnego w sztuce współczesnej

„Ludzkość, zamiast wkroczyć w stan prawdziwie ludzki, popada w nowego rodzaju barbarzyństwo”³⁸.

Wraz z rozwojem nauki i rosnącą świadomością skutków działalności człowieka stosunek do środowiska uległ zmianie. Jednocześnie ulegało metamorfozie pojęcie wzniosłości oraz obrazy budzące to silne doświadczenia. Od fotografii wojennych ukazujących zatrważające oblicze ludzkiego okrucieństwa po obrazy prezentujące technologie używaną do destrukcji ekosystemów. W sztuce współczesnej uczucie wzniosłość budzą spektakularne wielkoformatowe, cyfrowe wydruki i zaskakujące instalacje.

Destrukcyjność środowiska to temat trudny zarówno dla twórców, jak i odbiorców. To nieprzyjemny temat budzący niepokój, który część próbuje ignorować. Ponieważ globalne ocieplenie jest czynnikiem o głębokich i nieubłaganych konsekwencjach, nadchodzące zagrożenie jest wyjątkowo przytłaczające. Moment, w którym się znaleźliśmy, jest decydujący. Być może jeśli zaczniemy działać uda nam się zapobiec katastrofie epoki antropocenu. Ewa Bińczyk filozofka pisze: „Z propozycją nazwy wyszli w roku 2000 biolog Eugene F. Stoermer oraz duński badacz atmosfery Paul J. Crutzen. Domniemane początki antropocenu zdaniem tych ekspertów to wynalezienie maszyny parowej przez Jamesa Watta (w 1763 roku), symbolizujące początek rewolucji przemysłowej. Cechą definicyjną antropocenu jest to, że działalność ludzka skutkuje równoczesną modyfikacją wielu kluczowych komponentów ekosystemu Ziemi”³⁹.

Pomimo ciężących na fotografii zarzutach sformułowanych przez Susan Sontag, które krótko podsumowuje stwierdzenie: „fotografowanie to w rzeczywistości jest akt nieinterwencji”⁴⁰, rola medium w obecnej sytuacji jest w moim odczuciu znacząca. Jako środek obrazujący efekty wpływu człowieka na środowisko fotografia zaraz po video i obok instalacji ma największą moc oddziaływania. Artyści bywają naoczniymi świadkami problemu, którego bezpośrednio doświadcza stosunkowo niewielu jednak pośredni wpływ odczuwalny jest w skali globalnej. Zaangażowana fotografia artystyczna pełni rolę suplementu dla dziennikarskiej pracy fotoreporterów. Granice pomiędzy tymi dwoma dziedzinami zacierają się. Coraz częściej sztuka nie tylko jest doznaniem estetycznym, ale komentuje, pobudza wyobraźnię odbiorcy, dostarcza informacji lub jest narzędziem protestu. Kanadyjski fotograf Edward Burtynsky mówi, że wszystkie jego prace powstają w wyniku głębokiej troski o los naszej planety. Skandynawski artysta - Olafur Eliasson twierdzi, że jego zaangażowanie na rzecz środowiska ma wymiar etyczny, społeczny i polityczny⁴¹.

³⁸ M. Horkheimer i T. Adorno, *Dialektyka Oświecenia*, tłum.: M. Łukasiewicz, wyd.: IFiS PAN, Warszawa, 1994, s. 11.

³⁹ E. Bińczyk, *Dyskursy antropocenu a marazm środowiskowy początku XXI wieku*, wyd.: „Zeszyty naukowe Politechniki Śląskiej”, Seria: „Organizacja i zarządzanie” 2017, z. 112, s. 49.

⁴⁰ S. Sontag, *O fotografii*, tłum.: S. Magala, wyd.: Karakter, Kraków 2010, s. 19.

⁴¹ O. Eliasson, *Your engagement has consequences*, tłum. własne, wyd.: Lars Muller Publishers 2005, s. 9.



3. Olafur Eliasson, „The Weather Project”, 2003.

„The Weather Project” [Projekt: Pogoda] Eliassona z 2003 roku to instalacja - mikrokosmos, zrealizowana w Hali Turbin Tate Modern w Londynie. Ogromne słońce zostało stworzone z systemu kilkuset żółtych lamp, lusterek oraz nawilzaczy rozpraszających w przestrzeni mgłę. Sztucznie stworzona atmosfera, wzmacnia natężenie światła, wpływając na postrzeganie barw, co prowadzi do odbioru do monochromatycznych odcieni żółci i czerni. Artysta przenosi do wnętrza industrialnej przestrzeni doświadczenie zarezerwowane dotychczas tylko dla natury. Obcowanie z instalacją, pozwalało widzom doświadczyć iluzji obcowania z gwiazdą w ogromnej skali z bardzo niewielkiej odległości w nowym środowisku. Doświadczenie wzbudza uczucie wzniosłości w odpowiedzi na potęgę natury i technologii. Wydarzenie wzbudziło ogromne poruszenie wśród widzów i krytyków. Część była zachwycona odbierając projekt jako doznanie stricte sensoryczne inni zwracali uwagę na brak refleksji ze strony instytucji i artysty, którzy w kontekście dyskusji o energii odnawialnej w sposób lekkomyślny zużywają 18 000 watów energii kopalnej do wytworzenia zastępczego słońca w Hali Turbin, która pierwotnie funkcjonowała jako elektrownia zasilana węglem kamiennym.



4. Roni Horn, „Library of Water”, 2007.

Inna instalacja, która przenosi żywioł do wnętrza przestrzeni galeryjnej jest praca Roni Horn. Nazywająca siebie „wiecznym turystą”⁴² amerykańska artystka wizualna, która od 1975 roku wielokrotnie odwiedziła Islandię w swojej pracy artystycznej często skupia się na temacie wody. „Library of water” [Biblioteka Wody] z 2007 roku autorstwa Horn to kolejna – po serii publikacji „To Place” [Umieścić] – praca zrealizowana na wyspie. Instalacja jest przykładem współczesnego działania ewokującego w widzu doznanie wzniosłość i kolejnym dziełem łączącym naturę z technologią. Dwadzieścia cztery szklane kolumny z wodą znajdują się w przestrzeni nie funkcjonującej od lat biblioteki w niewielkim portowym miasteczku Stykkishólmur na zachodnim wybrzeżu Islandii. Woda użyta przez artystkę została zebrana z topniejącego lodu z największych lodowców pokrywających wyspę. Szkło kolumn, które pełni rolę soczewek odbija światło, które skupia się na podłodze oświetlając islandzkie i angielskie słowa odnoszące się do pogody. Instalacja z jednej strony zwraca uwagę na ocieplenie klimatu i topnienie lodowców, z drugiej jest intymnym doznaniem działającym na zmysły.

⁴² R. Horn, *My Oz*, tłum. własne, wyd.: Reykjavik Art Museum, Reykjavík 2007, s. 104.

W 2014 roku Olafur Eliasson podejmuje kolejną próbę zwrócenia uwagi społeczeństwa na problem kryzysu klimatycznego. „Ice Watch” [Obserwując Lód] to wynik współpracy pomiędzy artystą a geologiem Minikiem Rosingiem. Bloki lodu z Grenlandii, które po oderwaniu się od pokrywy lodowej topniały dryfując w oceanie zostały odłowione, artysta zdecydował się umieścić je w przestrzeni miejskiej. Instalacja zawitała do europejskich miast – Kopenhagi (2014) i Londynu (przy okazji otwarcia wystawy artysty w Tate Modern w 2018 roku). Obserwacja stopniowego topnienia lodu poza silnym przeżyciem daje mieszkańcom możliwość bezpośredniego zetknięcia się ze skutkami zmian klimatu. Celem artysty jest uzmysłowienie ludziom, że są świadkami topnienia wody, która zamrzęła 15 tysięcy, a może nawet 25 tysięcy lat temu⁴³. 22 września 2019 roku Eliasson został mianowany przez United Nations ambasadorem. Nowo objęta rola i działania artysty mają pomóc w zwiększeniu świadomości i zmobilizować wsparcie na rzecz klimatu⁴⁴.



5. Olafur Eliasson „The Glacier series”, 1999.

W trakcie uroczystości nadania funkcji ambasadora artysta przekonywał:

„Życie na Ziemi polega na koegzystencji - ludzi, zwierząt, ekosystemów i środowiska. Współistnienie jest piękne i twórcze, chaotyczne i wymagające. Faktem jest, że jesteśmy w tym razem. Dlatego musimy poważnie potraktować kryzys klimatyczny. By odpowiednio zareagować

⁴³ A. Quito, *The best slide deck about climate change comes from a Danish-Icelandic artist*, Quartz; <https://qz.com/1717448/the-best-climate-change-slide-deck-is-from-artist-olafur-eliasson/> [Dostęp z dnia 20.12.2019].

⁴⁴ *Olafur Eliasson was named a UN Goodwill Ambassador to advocate for climate action*, Artsy.net; <https://www.artsy.net/news/artsy-editorial-olafur-eliasson-named-goodwill-ambassador-advocate-climate-action> [Dostęp z dnia 24.09.2019].

na kryzys, my - osoby fizyczne, instytucje, przedsiębiorstwa i rządy - musimy zaufać nauce i połączyć naszą wiedzę, kreatywność i energię”⁴⁵.

Poza działaniami w przestrzeni Eliasson posługuje się również fotografią jako narzędziem, dokumentującym skutki kryzysu klimatycznego. W serii fotografii „The Glacier Melt” [Topniejący Lodowiec] artysta używa podwyższonej perspektywy i typologicznego podejścia spopularyzowanego przez wymienianych przez mnie Hillę i Bernda Becherów. Metoda umożliwia widzowi zaobserwowanie subtelnych - lub jak w tym wypadku - wyraźnych różnic. W serii fotografii Eliassona są to zmiany zachodzące w krajobrazie w wyniku wzrostu temperatur topnienie lodowca⁴⁶.

Uznani artyści wizualni podejmują walkę z publiczną apatią oraz milczeniem tych, którzy ignorują skalę niebezpieczeństwa. Informują tych, którzy nie mają świadomości zagrożenia.

Autor „Manufactured Landscapes” [Wyprodukowany pejzaż] (2006), Oil [Olej] (2009), czy „Water” [Woda] (2013) Edward Burtynsky w swoim ostatnim dziele „Anthropocene Project” [Projekt Antropocen] (2019) zwraca uwagę na zniszczenie środowiska oraz skalę problemu. Projekt jest multidyscyplinarnym zbiorem, łączącym fotografię artystyczną, film dokumentalny i rzeczywistość wirtualną z badaniami naukowymi w celu przedstawienia wpływu gatunku ludzkiego na stan, dynamikę rozwoju, a co za tym idzie: przyszłość Ziemi⁴⁷. Burtynsky skupia na krajobrazach powstałych w wyniku zniszczenia. Jak sam o nich mówi są to wzniosłe pejzaże naszych czasów⁴⁸.

Wiele z jego dzieł jak np. ogromne wysypisko śmieci wzbudzają sprzeczne uczucia.

Z jednej strony wielkoformatowe fotografie są wizualnie atrakcyjne, z drugiej zaś to, co przedstawiają, jest odpychające. Funkcja informacyjna jest jednak niezaprzeczalna.

„Recyklingowe składowiska, kopalnie, kamieniołomy i rafinerie to miejsca, które są poza naszym normalnym doświadczeniem, codziennie jednak korzystamy z ich produkcji. Kadry te mają być metaforami dylematu naszej współczesnej egzystencji; szukają dialogu między przyciąganiem, a odrzucaniem, uwodzeniem i strachem. Przyciągają nas pragnienia – szansa na dobre życie, jednak jesteśmy mniej lub bardziej świadomi, że świat cierpi z powodu naszego sukcesu. Zależność od natury, która dostarcza materiałów do konsumpcji oraz troska o zdrowie planety doprowadzają nas do niewygodnej sprzeczności”⁴⁹.

⁴⁵ Olafur Eliasson Named United Nations Development Program’s Goodwill Ambassador, Artnews.com; <http://www.artnews.com/2019/09/22/olafur-eliasson-goodwill-ambassador/> tłum. własne [Dostęp z dnia 24.09.2019].

⁴⁶ The Glacier Melt, <https://glaciermelt.is/#press> [Dostęp z dnia 8.07.2020].

⁴⁷ The Anthropocene Project, <https://theanthropocene.org> [Dostęp z dnia 20.12.2019].

⁴⁸ E. Burtynsky w rozmowie z M. Torosianem, *Manufactured Landscapes*, tłum. własne, wyd.: Yale University Press. New Haven; 2003, s. 46.

⁴⁹ Edward Burtynsky/The Anthropocene Project; <https://www.edwardburtynsky.com/news-hub/2018/11/5/photo-essay-the-anthropocene-project-by-edward-burtynsky> [Dostęp z dnia 20.12.2019].

Artysta wierzy, że jego dzieła oddziałując skalą, barwą i kompozycją są w stanie przekazać przesłanie nakłaniające do refleksji i być może zmian w zachowaniach konsumenckich.



6. Edward Burtynsky, „Coal Mine #1”, North Rhine, Westphalia, Germany, 2015.

Przywoływani Burtynsky czy Eliasson, jak również niemiecki fotograf Andreas Gursky, czy Amerykanie: Joel Sternfeld i Richard Misrach skupiają się na fizycznych objawach działalności człowieka w dobie społeczeństwa konsumpcyjnego. Część z nich przyjmuje bardziej holistyczną metodę analizy i prezentuje globalną perspektywę, realizując projekty fotograficzne dokumentujące zmiany zachodzące na całym świecie. Inni skupiają się na pojedynczych regionach. Burtynsky przedstawia zdewastowany pejzaż. Fotografie Gursky'ego poza krajobrazem ukazują monumentalną architekturę i wnętrza. Wszystkie podejmują problem katastrofalnych konsekwencji zglobalizowanego przemysłu.

W swoich praktykach Gursky i Burtynsky, podobnie jak Eliasson, używają podwyższonej perspektywy oraz współczesnych technologii – dronów czy cyfrowej manipulacji obrazem. W przypadku Gursky'ego stosowane zabiegi ukazują obiekty i ludzi jako anonimową masę. Od parkietów światowych giełd, ciągnących się po horyzont linii produkcyjnych w fabrykach po piętra galerii handlowych z półkami wypełnionymi po brzegi. Są to portrety społeczeństwa konsumpcyjnego.

cyjnego i dobra produkowane na masową skalę. Burtynsky dzięki „Boskiej” perspektywie uzmysławia nam skalę skutków ubocznych spowodowanych produkcją tych dóbr.



7. Andreas Gursky's „Amazon”, 2017.

W 1998 roku Richard Misrach, został zaproszony przez High Museum of Art w Atlancie do wzięcia udziału w serii pt. „Picturing the South” [Portretując Południe] i stworzenia serii fotografii amerykańskiego południa. Artysta wyruszył z Nowego Jorku szukając inspiracji, jak wspomina wiele lat później w wywiadzie: „W którymś momencie, ktoś skierował mnie w stronę miasteczka River Road w Luizjanie i industrialnego korytarza, który jest nazywany „Cancer Alley” [Aleją Raka]. Kiedy tam dotarłem powaliło mnie to co zobaczyłem. Nigdy wcześniej nie widziałem w Ameryce takiego pejzażu”⁵⁰.

Domy, szkoły i kościoły obok fabryk duszących toksycznymi spalinami. Nazwa okolicy wywodzi się od efektu jaki mają na ludzi unoszące się w powietrzu toksyczne zanieczyszczenia produkowane przez znajdujące się w okolicy zakłady chemiczne. Mieszkańcy żyjący w regionie są 750 razy bardziej zagrożeni zachorowaniem na raka niż gdziekolwiek indziej w Ameryce. Na przestrzeni 240 kilometrów po obydwóch stronach rzeki Missisipi ciągnie się industrialne zagłębie odpowiedzialne za produkcję 1/4 amerykańskiej ropy naftowej i gazu ziemnego.

„Ludzie żyją obok tych wielkich przemysłowych gigantów. [...] Nigdy nie przyszłoby mi do głowy, że ludzie mogą żyć w tak bardzo toksycznym środowisku. Sfotografowałem oba brzegi rzeki Missisipi między Baton Rouge i Nowym Orleanem, kilkakrotnie wracając.

⁵⁰ Aperture/Richard Misrach and Kate Orff Discuss Petrochemical America, <https://aperture.org/blog/richard-misrach-and-kate-orff-in-conversation/> [Dostęp z dnia 20.12.2019].

Pracując tam zachorowałem. [...] piekły mnie wciąż oczy i miałem trudności z oddychaniem [...] jak skończyłem pierwszy etap pracy nie chciałem już nigdy tam wracać”⁵¹.



8. Richard Misrach, „Holy Rosary Cemetery and Dow Chemical Corporation”, Louisiana, 1998.

W 2009 roku High Museum zaproponowało Misrachowi by wrócił w miejsca, które sfotografował dziesięć lat wcześniej. Wynikiem powrotu fotografa jest stworzona we współpracy z architektką krajobrazu Kate Orff, wydana w 2013 roku publikacja pt. „Petrochemical America” [Petrochemiczna Ameryka]. We wstępie książki Orff analizuje zmiany krajobrazu Ameryki w czasach największego rozkwitu branży naftowej. Związki pomiędzy uprzemysłowieniem rolnictwa i rozwoju infrastruktury, a osiedlaniem się ludzi na najodleglejszych krańcach nieprzyjaznych terenów. Orff śledzi rozwój branży petrochemicznej w XXI wieku oraz eksplozję produktów z tworzywa sztucznego i rynek ich zbytu. Książka jest podzielona na dwie części. Pierwsza, to minimalistyczne fotografie z obu wizyt Misracha. Symetrycznie skomponowane obrazy, w których autor zestawia symboliczne obiekty ze zdegradowanym pejzażem. Druga część łączy zdjęcia z serią wizualnych narracji stworzonych przez Orff. Połączenie obrazuje złożony problem

⁵¹ Ibidem.

społeczeństwa, eksploatację środowiska i gospodarkę regionu. Glosariusz terminów i rozwiązań dla kultury post-petrochemicznej łączy studia przypadków, narzędzia i praktyki, które oferują modele zmian.



9. Richard Misrach, „Shopping Cart, Tanger Factory Outlet Center”, Louisiana, 2010.

Wspólne przedsięwzięcie Orff i Misracha to wnikliwa analiza problemów branży petrochemicznej. Publikacja jest kolejnym przykładem działania interwencyjnego oraz kolejnym głosem współczesnego artysty na temat szkodliwych skutków ingerencji przemysłu w środowisko naturalne. Fotograf deklaruje:

„Mam nadzieję, że łącząc emocje z chłodną analizą, fotografię z badaniami i spekulacjami, książka może odegrać ważną rolę i zapoczątkować głębszą dyskusję na temat przyszłości energii i klimatu oraz stworzonego przez nas krajobrazu”⁵².

Jak wynika z moich badań zaangażowanie w los planety oraz działania artystyczny twórców za pomocą fotografii, instalacji czy filmu dokumentalnego, pełni ważną rolę w budowaniu świadomości i może być bodźcem do zmian zachowań odbiorców z całego świata.

⁵² *Petrochemical America: Picturing Cancer Alley*, “The New Yorker”; https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/petrochemical-america-picturing-cancer-alley#slide_ss_0=11 [Dostęp z dnia 23.12.2019].

III W poszukiwaniu straconego czasu

„Jesteśmy najsilniejszym pokoleniem jakie kiedykolwiek istniało.
Jesteśmy również ostatnim pokoleniem, które może zatrzymać wojnę przeciwko naszej Ziemi.
Nasze dzieci i wnuki nie będą miały tej szansy. Dla nich będzie za późno.
Teraz jest na to czas. Misja należy do nas”⁵³.

W 1944 roku po wielu stuleciach duńskich rządów Islandia uzyskała autonomię. Na przestrzeni wieku sztuka i kultura niepodległego kraju rozwinęła się wyjątkowo prężnie.

W związku z rosnącą obecnością Islandii i jej krajobrazu w kulturze masowej – zwłaszcza w kinie i muzyce – w ciągu ostatnich kilku lat wyspa jest coraz częściej odwiedzana przez turystów z całego świata. Tylko w 2018 roku na lotnisku w Keflaviku wylądowało ponad 2 mln gości⁵⁴.

Większość z nich podąża jednak podobną trasą podziwiając spektakularne cuda natury.

Jak wynika ze statystyk aż 81% turystów odwiedza tylko południową część wyspy⁵⁵.

Indywidualne doświadczenie krajobrazu jest podyktowane wcześniej wytyczoną, znaną i przemierzaną przez wszystkich drogą. Doświadczenie dzikości natury tych miejsc przypomina wizytę w parku rozrywki. Turyście nie zwracając uwagi na ingerencję człowieka w krajobraz odwiedzają Geysir, czarną plażę Reynisfjara i fotografują się, pomijając w kadrze tłumy im podobnych, pod wodospadami Skogafoss i Seljalandsfoss.

Gospodarka Islandii opiera się na przemyśle turystycznym, połowie ryb i przemyśle ciężkim – produkcji aluminium. Rewolucja przemysłowa na Islandii rozpoczęła się stosunkowo niedawno. Pierwsza huta aluminium została zbudowana na przedmieściach Reykjavíku w 1969 roku. W 1970 roku islandzki pisarz, zdobywca nagrody Nobla, Halldór Laxness ostrzegął:

„Problem z jakim musimy się dziś mierzyć to niekwestionowana wiara ludzi zatrudnionych w National Energy Authority w zapełnienie tego kraju niekończącymi się hutami metali ciężkich. To poważne zagrożenie dla ziemi i wspólnoty ją zamieszkującej kiedy grupa mężczyzn w garniturach postanawia zniszczyć w jak najkrótszym czasie ogromną liczbę miejsc, które uważamy za święte. Chcą zatopić znane nam osady i jeśli tylko się im na to pozwoli wypowiedzą wojnę wszystkiemu, co żyje i oddycha na Islandii”⁵⁶.

Druga huta rozpoczęła produkcję w 1998 roku. W związku z planami budowy kolejnej postanowienia międzynarodowego traktatu – protokołu z Kioto – zostały zweryfikowane.

⁵³ *Mountaind Woman*, “*Woman at War*”, tłum. własne, reż.: B. Erlingsson, Islandia, Francja, Ukraina, 2019.

⁵⁴ Icelandic tourist board/Number of foreign visitors, <https://www.ferdamalastofa.is/en/recearch-and-statistics/numbers-of-foreign-visitors> [Dostęp z dnia 23.12.2019].

⁵⁵ Icelandic tourist board/Tourism in Iceland in figures - summer 2019, <https://www.ferdamalastofa.is/static/files/ferdamalastofa/talnaefni/ferdatjonusta-i-tolum/2019/september/summer-2019-3.pdf> [Dostęp z dnia 23.12.2019].

⁵⁶ H. Laxness za A. Snær Magnason, *Dreamland, A Self-Help Manual to a Frightened Nation*, tłum. własne, Mál og menning, Reykjavík, 2006, s. 165.

Zwiększono ustalony w 1990 roku dopuszczalny poziom emisji CO₂ zezwalając na zwiększenie emisji nawet o 60%. Ponadto, jeśli limit byłby przekraczany, Islandia dostała pozwolenie na niewliczanie do sum krajowych emisji tych powstających w wyniku procesów przemysłowych. Zgodnie z tą decyzją 1,6 miliona ton dwutlenku węgla rocznie może być zgłaszanych osobno⁵⁷.

Weryfikacja postanowień z Kioto umożliwiła budowę kolejnej huty na wschodnim wybrzeżu wyspy w Reydarfjordur. W 2007 roku huta rozpoczęła produkcję. By dostarczyć potrzebną do pracy huty energię zostało zbudowanych pięć tam. Pomimo głośnych protestów obrońców natury projektu nie udało się zatrzymać. Sama budowa największej, monumentalnej zapory w Kárahnjúkar, zniszczyła ponad 60 wodospadów i zatopiła prawie 60 km kwadratowych dzikich terenów.

Islandia stoi dziś na rozstaju dróg. Z jednej strony decydenci promują kraj jako dziką krainę, z drugiej zezwalają na kolejne inwestycje przemysłu ciężkiego, który w drastyczny sposób zmienia ekosystem. Mam nadzieję, że wizja Laxnessa się nie ziści i pejzaż w wyniku ekspansji i ocieplenia klimatu nie przestanie istnieć. W związku z tym, że są jeszcze miejsca na wyspie rzadko odwiedzane, i można tu doświadczyć medytacyjnego wpływu natury nie skażonej obecnością człowieka, a ocalenie właśnie takich przestrzeni jest niezwykle ważne.

Lokalizacja:

Na wybór lokalizacji, w którym postanowiłam zrealizować serię złożyło się wiele czynników: osobiste odczucia wynikające z obcowania z potęgą krajobrazu, powszechnie przyjęta opinia o roli Islandii jako ekologicznej przystani, „decydujący” moment w jej rozwoju, a także wpływające na pejzaż globalne ocieplenie. Brałam pod uwagę realizację projektu na pograniczach Alaski i Kanady oraz Grenlandii, ale Islandia ze względu na bliskie Europie położenie jest mi, Europejce, najbliższa. Ostatecznie w wyborze utwierdziło mnie coraz szybsze topnienie lodowców. W 2019 Okjökull – pierwszy z czterystu lodowców pokrywających powierzchnię wyspy oficjalnie przestał istnieć. Informacje o uroczystościach upamiętniających jego długowieczną lokalizację były szeroko relacjonowane przez media z całego świata⁵⁸.

Islandia pojawia się w realizacjach wielu współczesnych artystów. Na uwagę zasługuje cykl publikacji „To Place” [Umiejszcować] wspomnianej w poprzednim rozdziale Roni Horn, która bada różne aspekty życia na wyspie i swoją relację z krajobrazem. Ze względu na szeroki zakres problemów podejmowanych przez artystkę seria nazywana jest encyklopedią Islandii.⁵⁹

Do tej pory powstało 9 książek w których Horn bada takie tematy jak tożsamość, specyfika miejsca, przyroda, zwyczaje i krajobraz, fotografuje lód, wodę i mieszkańców Islandii.

⁵⁷ The Environment Agency of Iceland/Iceland's Initial Report under the Kyoto Protocol https://ust.is/library/Skrar/Atvinnulif/Loftslagsbreytingar/Island-Initial_Report_subm0807_with_update_of_AAU_and_CPR.pdf [Dostęp z dnia 23.12.2019].

⁵⁸ *Icelandic memorial warns future: 'Only you know if we saved glaciers'*; „The Guardian”; <https://www.theguardian.com/environment/2019/jul/22/memorial-to-mark-icelandic-glacier-lost-to-climate-crisis> [Dostęp z dnia 23.12.2019].

⁵⁹ Galerie Eva Resenhuber/Roni Horn, <https://www.presenhuber.com/home/exhibitions/2001/show-343/Press-Release.html> Roni [Dostęp z dnia 11.07.2020].

Z kolei w innej publikacji „Weather Reports You” [Pogoda o Tobie], która jest zbiorem rozmów ze 168 mieszkańcami wyspy Horn przygląda się doświadczeniu przez nich zmiennej pogody⁶⁰.

Również polscy artyści zdecydowali się na realizację i badanie różnych aspektów geografii i kultury wyspy. Zrealizowana przez kolektyw Sputnik, Rafała Milacha, Jana Brykczyńskiego, Michała Łuczaka, Adama Pańczuka i Agnieszkę Rayss projekt „Is (not)”, podobnie do encyklopedii Horn, szeroko analizuje różne aspekty życia na Islandii. „Is(not)” – „Islandzkie opowieści” jest wynikiem współpracy fotografów i fotografki z pisarzami i poetkami islandzkimi. Zrealizowana w momencie dotkliwego dla wyspy kryzysu gospodarczego, publikacja ukazuje ważne dla społeczeństwa islandzkiego kwestie. Od wody w gorących źródłach i basenach, które są głównym miejscem spotkań społeczności, fotografowanych przez Rayss. Przez fotograficzne badanie relacji Islandczyków z owcami Brykczyńskiego czy portretów realizowanych przez Pańczuka, który z bohaterami swoich fotografii rozmawia o ludowych wierzeniach dotyczących elfów [Hidden people], do badania przez Łuczaka problemu izolacji wynikającego z życia na wyspie, publikacja dogłębnie analizuje egzystencje i problemy jej mieszkańców.

Tytuł i koncepcja:

„W poszukiwaniu straconego czasu” zaczerpnęłam z monumentalnej powieści Marcela Prousta. Powieść powstawała w momencie przełomowym, część została opublikowana przed I wojną światową, kolejne tomy pisarz tworzył w trakcie wojny, wracając pamięcią do czasów i miejsc, które przestawały już istnieć. W związku ze zmianami klimatycznymi krajobraz Islandii również może się zmienić w sposób diametralny i ostateczny.

Czas oznacza dla mnie miejsce, przemijanie jest widoczny w geologii wyspy. Zapisane jest w warstwach lawy obrośniętej mchem w zmianach, które miały miejsce dziesiątki lat temu. Tytuł nawiązuje do moich osobistych poszukiwań stanu umysłu oraz miejsca, którego rozwój cywilizacji nie zdążyłby jeszcze całkowicie zmienić. Jak mówi Roni Horn: “Jednym z najważniejszych powodów dla mojej obecności na Islandii jest siła oddziaływania jej krajobrazu”⁶¹, dla mnie też zwrot ku naturze, która jest siłą, istniejąca zarówno wewnątrz, jak i poza człowiekiem, ma zdolność tworzenia i niszczenia pozwala zachować równowagę. Ogrom przestrzeni krajobrazu i jego medytacyjna jakość po początkowym przerażającym wrażeniu działa na mnie kojąco.

„Stan wyspy to stan niezaburzonego żadnym wpływem z zewnątrz pozostawienia we własnych granicach ; przypomina on swego rodzaju autyzm i narcyzm”⁶².

Chciałam by fotografie zrealizowane w tej przestrzeni pomimo tego, że dokumentują zderzenie natury w jej czystej postaci z obecnością twórców człowieka w ich najbardziej banalnej, przyziemnej funkcji swoją kompozycją i kolorem uspakajały. Moim celem było stworzenie fotografii, które

⁶⁰ R. Horn, *Weather Reports You*, wyd.:Steidl, Gottingen, 2007.

⁶¹ R. Horn za Æ. Sigurjónsdóttir, *Dreams of the Sublime and Nowhere in Contemporary Icelandic Art - My Oz*, tłum. własne, wyd.: Reykjavik Art Museum, 2007.

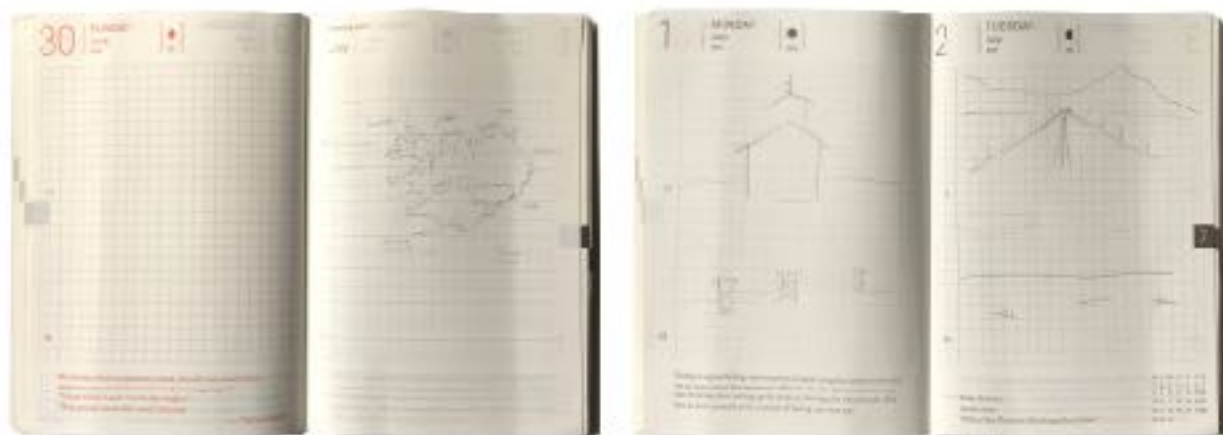
⁶² O. Tokarczuk, *Bieguni*, wyd.: Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2018, s. 110.

wzbudzałyby w widzu podobne uczucia, których doświadczyłam w obliczu potęgi natury: wzniosłości, podziw, nostalgia i spokój.

Prof. dr hab. Marek Szyryk, promotor mojej pracy doktorskiej zaaprobował koncepcję serii, która zakładała skupienie się na pejzażu, w którym będę unikała fizycznej obecności człowieka ukazując ślady jego ingerencji.

Zasugerował bym zanim ruszę na wyspę zaplanowała kadry. Stworzyłam szkice, które stały się drogowskazem dla moich poszukiwań.

Część zrealizowanych przeze mnie fotografii to zaplanowane kadry, inne to reakcja na napotkany w trakcie podróży pejzaż.



Pierwotne założenia w metodzie pracy nad cyklem fotografii:

Jednym z głównych założeń w mojej pracy nad serią była podróż dookoła Islandii. Udało mi się to jednak tylko częściowo. Jak wielu przede mną wyruszyłam drogą numer 1 na wschód, plan podróży uległ jednak zmianie ze względu na warunki atmosferyczne. Słoneczne dni i bezchmurne niebo na południu i wschodzie wyspy nie były tym, czego szukałam. Zdecydowałam się na zmianę pierwotnego planu i udałam się na południowy zachód. W lipcu, kiedy realizowałam projekt warunki pogodowe i astronomiczne na Islandii są bardzo specyficzne dla tej szerokości geograficznej. Noc trwa tylko dwie do trzech godzin i nigdy nie jest całkowicie czarna. Dzień trwa około dwudziestu godzin.

Bezpośrednią inspiracją dla przyjętej metody pracy nad cyklem było kino islandzkie.

Przede wszystkim, konceptualna realizacja pt. „Hringurinn” z 1985 roku wyreżyserowana przez Friðrika Þór Friðrikssona. Film dokumentuje całą drogę numer 1 wiodącą na około wyspy. Umieszczając aparat fotograficzny na masce samochodu i rejestrując przestrzeń 1 klatkę na 12 sekund Friðriksson pokonał całą trasę.

Kolejną inspiracją była współczesna dokumentacja drogi – video islandzkiego zespołu Sigur Rós. W 2016 roku w najdłuższy dzień lata muzycy przejechali 1332 km, całość podróży relacjonując na

żywo w serwisie Youtube. Poza Islandzkimi artystami równie ważną rolę dla przyjętej metody odegrała realizacja Rafała Milacha, który w towarzystwie islandzkiego pisarza Huldara Brejdfiorda ruszył w 2010 roku pokonując tę samą drogę.

Jedna z fotografii, którą wykonałam i postanowiłam włączyć do ostatecznej selekcji doktorskiej odwołuje się bezpośrednio do surrealistycznej fotografii Milacha - znaku znajdującego się pośrodku pola lawy na poboczu drogi zapraszającego gości do Motelu. W trakcie podróży wielokrotnie napotykałam podobne znaki - obiekty do których kierowały były często oddalone o dziesiątki kilometrów.

Przez 10 dni przejechałam w poszukiwaniu światła i miejsc, które odpowiadałyby temu co zaplanowałam prawie 1 500 km. Błękitne niebo w regionie południa towarzyszyło mi przez trzy doby, stąd też zdecydowałam się udać na północny zachód wyspy, gdzie według prognoz przewidywano mgły i deszcz. Codziennie wykonywałam około siedmiuset fotografii.

Ze wszystkich wykonanych fotografii co wieczór starałam się wybrać te, które spełniałyby założenia, redukując ich liczbę do około pięciuset. Rezultatem pierwszej selekcji było prawie pięć tysięcy fotografii zbliżonych do przyjętych przeze mnie założeń.

Oglądając wszystkie fotografie przez wiele tygodni na monitorze komputera wybrałam sto pięćdziesiąt fotografii, które ze względu na kompozycję i skojarzenia działały najsilniej.

Sto pięćdziesiąt fotografii znowu analizowałam przez kilka tygodni szukając połączeń pomiędzy pojedynczymi klatkami. Znowu zredukowałam liczbę fotografii.

Wybrane sześćdziesiąt zdjęć wydrukowałam w formacie 15x21 centymetrów. Odbitki wielokrotnie układałam na podłodze szukając połączeń między ujęciami, które budziłyby najsilniejsze emocje.

Założeniem formalnym, które wpłynęło na wybór poszczególnych fotografii było nie tylko światło, ale też określone warunki atmosferyczne – pochmurne niebo lub obecność mgły.

Moim celem było stworzenie spójnego formalnie cyklu, unikałam więc kadrów ze zbyt dużą ilością obiektów lub bardzo intensywnymi kolorami. Zakładałam też, że seria w warstwie formalnej będzie odwoływała się do tradycji amerykańskiej fotografii barwnej. Mam na myśli obecny w kolorowych fotografiach Misracha czy Sternfelda dystans do fotografowanych obiektów oraz usytuowanie tych obiektów w kadrze. Starałam się unikać przysłon dających małą głębię ostrości decydując się na użycie takich (8 -16 f), które ukazywałyby sceny w obiektywny, chłodny i pozbawiony emocji sposób. Używałam czasów od 1/125 po 1/250 sekundy, by zatrzymać krople deszczu, który odkąd udałam się na północ towarzyszył mi prawie codziennie. Zdystansowana, chłodna metoda fotografowania jest na zasadzie kontrastu zestawiona przeze mnie z portretowanymi obiektami budzącymi silne emocje.

Po wielu konsultacjach z promotorem ostateczna selekcja to piętnaście fotografii.



Z cyklu *W poszukiwaniu straconego czasu*, Islandia, 2019.



Z cyklu *W poszukiwaniu straconego czasu*, Islandia, 2019.



Z cyklu *W poszukiwaniu straconego czasu*, Islandia, 2019.



Z cyklu *W poszukiwaniu straconego czasu*, Islandia, 2019.



Z cyklu *W poszukiwaniu straconego czasu*, Islandia, 2019.



Z cyklu *W poszukiwaniu straconego czasu*, Islandia, 2019.



Z cyklu *W poszukiwaniu straconego czasu*, Islandia, 2019.



Z cyklu *W poszukiwaniu straconego czasu*, Islandia, 2019.



Z cyklu *W poszukiwaniu straconego czasu*, Islandia, 2019.



Z cyklu *W poszukiwaniu straconego czasu*, Islandia, 2019.



Z cyklu *W poszukiwaniu straconego czasu*, Islandia, 2019.



Z cyklu *W poszukiwaniu straconego czasu*, Islandia, 2019.



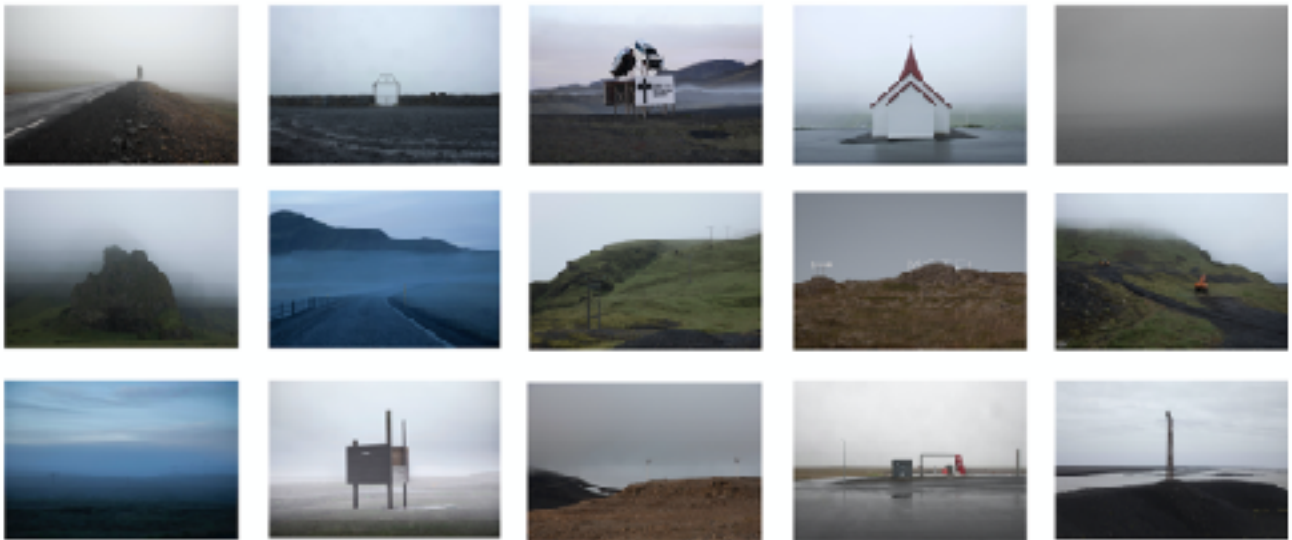
Z cyklu *W poszukiwaniu straconego czasu*, Islandia, 2019.



Z cyklu *W poszukiwaniu straconego czasu*, Islandia, 2019.



Z cyklu *W poszukiwaniu straconego czasu*, Islandia, 2019.



Są to statyczne oszczędne kompozycje, które skupiają uwagę na pojedynczym fotografowanym motywie. Jedynym zarejestrowanym na zdjęciach dynamicznym elementem są wspomniane strugi deszczu. Dzięki użyciu w kompozycji negatywnej przestrzeni – pustki – minimalistyczne fotografie napawają spokojem i melancholią.

Zdecydowałam się na prezentację oprawionych w białe ramy fotografii w formacie 30x45 cm na klasycznym archiwalnym podłożu o szlachetnym wykończeniu. Papier Hahnemühle Photo Rag 308 podkreśla warunki panujące na wyspie i doskonale oddaje fakturę ziemi.

Forma działa na odbiorcę kojąco podczas, gdy treść napawa niepokojem. Wybrane fotografie przedstawiają pustkowia, morze we mgle, wyżyny zachodnich fiordów, samotną górę oraz symboliczną obecność cywilizacji w tym krajobrazie. Układ fotografii w trzech rzędach po pięć luźno nawiązuje do metody ekspozycji typologicznych przedstawień Becherów i serii fotografii Elliassona dokumentujących topnienie islandzkich lodowców.

Fotografia, która otwiera serię to znajdujący się na poboczu zakryty znak drogowy. Przez to, że nie pełni swej funkcji nie jest jasne o czym ostrzegał do tej pory, i co za tym idzie, co kryje mleczny pejzaż w oddali.

Sceny w podobnym pejzażu rozpoczynają i kończą islandzki dramat pt. „Biały, biały dzień” [Hvítur, Hvítur Dagur]⁶³. Historię rozpoczyna ujęcie samochodu jadącego w deszczu. Wóz z trudem trzyma się mokrej nawierzchni po czym kierowca traci nad nim kontrolę, taranuje barierkę i spada w spowitą mgłą przepaść. Ostatnia scena, rozpoczyna się na drodze na której panują podobne warunki atmosferyczne - mgła i deszcz. Słaba widoczność sprzyja budowaniu napięcia.

⁶³ *Biały, biały dzień* [Hvítur, Hvítur Dagur], reż. Hlynur Pálmason, Dania, Islandia, 2019.



Kolejne fotografie pomimo symetrycznych kompozycji ze względu na obiekty, które się na nich znajdują wzmagają poczucie niepokoju. Instalacja z dwoma samochodami po kolizji przypomina kierowcom o zachowanie bezpieczeństwa na drodze.

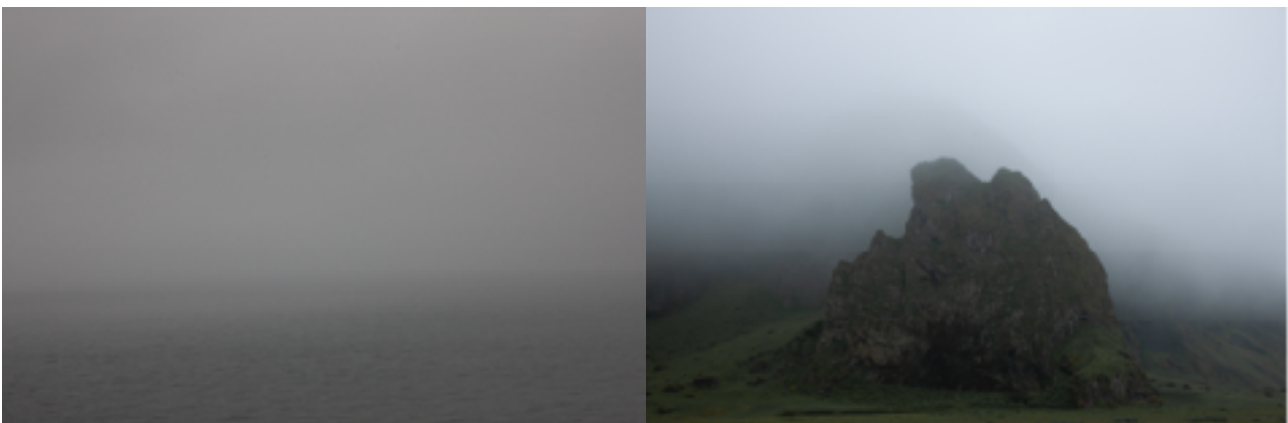


Następne fotografie przedstawiają oddalony od widza cmentarz, znajdujący się wystarczająco daleko, by widz wiedział, że dzieli go od niego kilka kroków i symbolicznie odwrócony tyłem kościół. Ukazywanie świątyń jako ruin lub niedostępnych odległych budowli to zabieg i motyw pojawiający się często w malarstwie romantycznym. Zdecydowałam się sfotografować kościół w taki sposób, by zasugerować, że Bóg nie pomoże człowiekowi w obliczu wyzwań z jakimi przyjdzie mu się zmierzyć.



Pierwsze pięć fotografii wieńczy utrzymana w szarościach spowita mgłą morską sceną. Jej zadaniem w tym zestawieniu jest rozładowanie narastającego napięcia. Poza funkcją jaką spełnia, kadr odwołuje się do fotografii oceanu Roni Horn. W siódmej z serii, wspomianej przeze mnie książki “To Place: Arctic Circles” [Umiejszczyć: Krąg arktyczny] z 1998 roku. Publikacja zawiera zrealizowane w najbardziej wysuniętej na północ części Islandii fotografię przedstawiającą cykliczne wydarzenia związane ze zmieniającymi się porami roku.

Seria koncentruje się wokół leciwego małżeństwa, które przez lata żyje na pustkowiu zbierając pióra i jaja ptactwa żyjącego nieopodal. Poza portretami oraz wnętrzami domu pary na cykl Horn składają się morskie pejzaże⁶⁴. To, podobnie jak w przypadku mojego zdjęcia, minimalistyczne kompozycje napawające spokojem. Dzięki morskiej scenie i braku angażujących elementów widz może się wyciszyć i skoncentrować na medytacyjnym wymiarze natury. Uspokojony odbiorca tym mocniej przeżywa kolejny, silniej oddziałujący kadr, z którym łączy się doświadczenie wzniosłości wynikające z obcowaniem z monumentalną potęgą natury. Kolejna fotografia przedstawia bowiem ogromną samotną górę.



⁶⁴ Guggenheim/Roni Horn, <https://www.guggenheim.org/artwork/10228> [Dostęp z dnia 23.12.2019].

Krajobraz, który prezentuję w kolejnych fotografiach to post-apokaliptyczny pejzaż pełen ostrzeżeń i porzuconych narzędzi, których gatunek ludzki używa do „przemocy wobec natury”. Brak obecności człowieka w jego fizycznej postaci to zabieg, który sugeruje koniec cywilizacji, po której pozostaną tylko ślady jego drastycznej ingerencji.

Trend polegający na pomijaniu człowieka portretując jego “codziennosc” miał swój początek w latach siedemdziesiątych. Wspominani przeze mnie Nowi Topografowie skupiali się na amerykańskich przedmieściach i atrybutach codzienności obecnych w pejzażu miejskim.

W moich pracach poza wzniosłym krajobrazem przedstawiam subtelne oznaki obecności przemysłu ciężkiego – trakcje elektryczne. Podobnie, jak u Stephena Shore’a, którego fotografie ukazują esencję banalnej codzienności, zdecydowałam się ukazać oblicze infrastruktury w jej najbardziej zwykłej, niemalże niezauważalnej odsłonie. Włączyłam do serii fotografie kolejnej napotkanej w trakcie drogi, nowo wybudowanej stacji benzynowej, znak przypominający kierowcom by zapieli pasy i pustą drogę. Odwołują się do problemu paliw kopalnych i stosunkowo dużej, do niewielkiej liczby mieszkańców, liczby używanych przez nich samochodów emitujących spaliny. Nawet mgła, która pojawia się na części fotografii nie zawsze jest zjawiskiem naturalnym. W niektórych regionach jej występowanie jest spowodowane pracą elektrociepłowni. Pośród wybranych fotografii są to te utrzymane w chłodnych błękitach.



W kulturze nordyckiej mgła jest związana ze śmiercią. W trzynastowiecznych islandzkich sagach pojawia się jako zwiastun końca. Historia Islandii jest pełna odciskających się w kulturze i świadomości jej mieszkańców katastrofalnych w skutki zjawisk przyrodniczych i klęsk ekologicznych. Tragedia związana z erupcją wulkanu Laki w 1783 roku w języku islandzki nazywana Móduhardindin w tłumaczeniu na polski to nic innego jak “Kłęska mgły”. W wyniku wybuchu nie tylko prawie sześćset kilometrów terenów pokryła lava, ale toksyczne opary siarki spowiły prawie całą wyspę pozbawiając życia prawie trzy czwarte populacji bydła domowego, czego konsekwencją był głód i śmierć blisko jednej piątej mieszkańców wyspy. Kolejny wybuch w 1918 roku, tym razem wulkanu Katla, z której pył pokrył Reykjavik, głęboko zapisał się świadomości narodowej mieszkańców wyspy. Obecność mgły budzi, więc uzasadniony niepokój⁶⁵.

⁶⁵ CPR/Island on Fire: The volcano the world can't afford to forget, <https://www.cpr.org/show-segment/island-on-fire-the-volcano-the-world-cant-afford-to-forget/> Dostęp z dnia [12.07.2020].

Na moich fotografiach zjawisko atmosferyczne przedstawione jest niczym efekty specjalne używane we współczesnym kinie grozy. Mgła ukrywa niebezpieczeństwo pozostawiając wyobraźni widza kształt czyhającego nieopodal zagrożenia.

Kolejnym kadrem jest znak kierujący w stronę motelu, strzałki wskazują w odwrotnym kierunku niż ten, w którym wzrok odbiorcy podąża oglądając serię. Ta bezpieczna przystań jest już za nim.



Następne kadry to znów ujęcia krajobrazów pośród, którego wzrok napotyka porzucone jaskrawe maszyny i słupy elektryczne.



Napięcie rozładowuje tylko na chwilę znajdujący się pośrodku niziny szyld zapraszający wędrowca na kawę, w związku z mgłą i wilgocią ulga jest jednak tylko chwilowa.



Na kolejnej fotografii znajduje się krajobraz górski z widocznym śniegiem. Nawet położone wysoko ponad poziomem morza tereny odległych zachodnich fiordów, są przeorane trakcjami elektrycznymi. Kolejna fotografia to pusta stacja benzynowa pośrodku deszczowego pejzażu. Na trasie drogi numer 1 napotkałam bardzo wiele świeżo otwartych luksusowych hoteli i bezobsługowych stacji, które zaspakajają potrzeby masowo podróżujących trasą turystów.



Ostatnia fotografia przedstawia słup wysokiego napięcia pośrodku czarnego pustkowia przypominający nagrobny krzyż. Na drugim planie płynie rzeka Skeiðará powstała w wyniku topnienia lodowca Skeiðarárjökull. W 1996 roku w wyniku wybuchu wulkanu Grímsvöt powodzi i oderwania się ogromnych fragmentów lodu most na rzece został zniszczony przez dryfujące kry wielkości dwupiętrowych domów odcinając wschodnią część wyspy. W związku z ociepleniem klimatu islandzkie lodowce topnieją coraz szybciej, a ryzyko kolejnych powodzi dramatycznie wzrasta.



Kolorystyka cyklu to przygaszone w wyniku zabiegów post-produkcyjnych oraz warunków oświetleniowych panujących latem na Islandii, barwy ziemi. Do serii włączyłam fotografie o dominancie chłodnego cyjanu „sztucznej mgły” i cieplejszej magenty. Poza odcieniami błękitów i fioletów w serii dominują monochromatyczne szarości betonowych dróg i parkingów, czerni wulkanicznego pyłu pokrywającego pustkowią po horyzont, które zestawiam z cieplejszymi odcieniami brązów skał i zieleni mokrej trawy.

Wzorcem w kwestii koloru dla wszystkich moich działań jest wrażliwość estetyczna Richarda Misracha, wymienianego przez mnie w poprzednim rozdziale. Seria „Petrochemical America” [Petrochemiczna Ameryka], wpłynęła na obrany przeze mnie kierunek i ostateczną tonację mojego cyklu.

Widoczna na wszystkich wybranych fotografiach linia horyzontu, to stały element, który działa na odbiorcę kojąco – linia buduje poczucie stabilności. Zestawienie jej z mgłą ukrywającą szczegóły pojedynczych elementów krajobrazu, to kolejny zabieg formalny, który wzmacnia uczucie osamotnienia, pustki napawając widza niepokojem.

Podobnie są skonstruowane fotografie Gursky’ego – niemalże abstrakcyjny „Rhein II” z 1999 roku i „El Ejido” z 2017 roku. Z tą różnicą, że w przeciwieństwie do moich fotografii statyczne kompozycje artysty to symulakry stworzone w procesie postprodukcji.⁶⁶

⁶⁶ DW/How German photo artist Andreas Gursky messes with your sense of reality, <https://www.dw.com/en/how-german-photo-artist-andreas-gursky-messes-with-your-sense-of-reality/a-19381792> [Dostęp z dnia 11.07.2020].

Pierwsza prezentuje nieistniejący horyzont pustego brzegu rzeki Ren nieopodal Dusseldorfu, w rzeczywistości jest zagospodarowanego przez infrastrukturę.



12. Andreas Gursky, Rhein II, 1999.

13. Andreas Gursky, El Ejido, 2007.

Druga, to podobnie skomponowany pejzaż w Andaluzji w regionie odpowiedzialnym za masową produkcję owoców na rynek Europy. Zamiast srebrzystej rzeki po horyzont ciągną się pokryte folią szklarnie. Tym razem autor decyduje się na dodanie elementów i na pierwszym planie pojawiają się, porzucane niedbale śmieci. Obydwie kompozycje wzbudzają w odbiorcy dwojakie uczucia: spokój jako reakcji na minimalistyczną kompozycję i linię horyzontu, i niepokój wiążący się z dynamicznymi elementami symbolizującymi ingerencję człowieka w krajobraz.

Moim celem w pracy nad cyklem „W poszukiwaniu straconego czasu” jest wzbudzenie w odbiorcy różnych emocji. Po pierwsze zależy mi by wprowadzić widza w nastrój medytacyjny. Po drugie staram się wywołać niepokojącą nostalgię podszytą lękiem. Seria ukazuje Islandię na rozstaju dróg, w punkcie przełomowym, który inne kraje europejskie dawno już przekroczyły. Bezkarna eksploatacja zasobów naturalnych jest normą w rozwiniętych państwach Zachodu. Jeśli Islandia wybierze ten sam kierunek przyszłość wyspy jako ekologicznej enklawy stanie pod znakiem zapytania. Akt kreacji jest moim sposobem na radzenie sobie z obawami przed nadchodzącą katastrofą klimatyczną i jej konsekwencjami. Fotografowanie daje mi poczucie, choćby artystycznej kontroli nad losem zagrożonego pejzażu.

Pomimo szeroko dostępnych dowodów na destrukcyjne efekty ekspansji gatunku ludzkiego podejmowane obecnie działania są wciąż nie wystarczające. By zatrzymać rozpędzoną maszynę destrukcji musimy działać. Oczywiście, w dużej większości społeczeństwo postrzega kryzys jako konsekwencję rozwoju cywilizacji i widzi potrzebę zmian, jednak te przychodzą powoli. Poza wpływem na przyzwyczajenia konsumenckie jednostek powinniśmy działać jako wspólnota.

Nadzieja na przyspieszenie wdrażania technologii wykorzystujących naturalne źródła energii – wiatr czy światło – spoczywa na barkach mobilizujących obywateli aktywistów oraz coraz częściej przyjmujących podobną rolę światowej klasy artystach.

Jak dowodzą przytaczane przeze mnie w tej pracy przykłady sztuka współczesna coraz częściej zwraca uwagę odbiorców na eksploatację zasobów ziemi, destrukcyjne skutki działalności człowieka i wnikający z tych działań kryzys.

Celem wymienionych przeze mnie dzieł, w tym mojej własnej działalności artystycznej i badawczej, jest informowanie społeczeństwa oraz przybliżanie skali problemu używając do tego celu różnych środków artystycznych.

Jedynym rozwiązaniem sytuacji w jakiej się znajdujemy jest powrót do pełnych równowagi relacji współistnienia człowieka z naturą, w której gatunek ludzki przestałby traktować Ziemię jako bezwolną materię stawiając siebie w pozycji dominującej, oraz holistyczne podejście, które nakładałoby na nas odpowiedzialność dbania o otaczające człowieka środowisko.

„Wszystkie ogólne wyobrażenia braku znamionuje wielkość, wszystkie bowiem budzą trwogę – pustka, ciemność, samotność i cisza”⁶⁷.

⁶⁷ E. Burke, *op. cit.*, s. 80.

Bibliografia:

- Bińczyk, Ewa, „Dyskursy antropocenu a marazm środowiskowy początku XXI wieku”, wyd.: Zeszyty naukowe Politechniki Śląskiej, Seria: Organizacja i zarządzanie z. 112, 2017;
- Burke, Edmund, „Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna”, tłum. P.Graff, wyd.: PWN, Warszawa, 1968.
- Burtynsky, Edward, Torosian, Michael, „Manufactured Landscapes” wyd.: Yale University Press. New Haven; 2003;
- Czczot, Katarzyna, Pospiszył, Michał, „Romantyczny Antykapitalizm” wyd.: Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa, 2018;
- Doran, Robert, „The Theory of The Sublime” wyd.: Cambridge University Press, Cambridge, 2016;
- Eliasson, Olafur, „Your engagement has consequences”, wyd.: Lars Muller Publishers, 2005;
- Horkheimer, Max, Adorno, Teodor, „Dialektyka Oświecenia”, tłum.: Małgorzata Łukasiewicz, wyd.: IFiS PAN, Warszawa, 1994;
- Horkheimer, Max, „Krytyka instrumentalnego rozumu” tłum. H.Walentynowicz, wyd.: Naukowe Scholar, Warszawa, 2007;
- Horn, Roni, „Making being here enough”, Kunsthalle Basel/Kestner-Gesellschaft, Hannover, 1995;
- Horn, Roni, „My Oz”, wyd.: Reykjavik Art Museum, 2007;
- Horn, Roni, „Weather Reports You”, wyd.: Steidl, Gottingen, 2007.
- Kant, Immanuel, „Krytyka władzy sądenia”, tłum.: J.Gałecki, wyd.: PWN, Warszawa, 1986;
- Magnason, Andri, Snær, „Dreamland, A Self-Help Manual to a Frightened Nation”, wyd.: Mál og menning, Reykjavík, 2006;
- Mountain Woman, „Woman at War”, reż.: Benedikt Erlingsson, Islandia, Francja, Ukraina, 2019;
- Novalis, Henryk, „Henryk Ofterdingen” tłum. F. Mirandola, wyd.: J. Mortkowicz, Warszawa–Kraków, 1914;
- Panasiuk, Ryszard, „Człowiek wobec przyrody” wyd.: Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź, 1993;

Salvesen, Britt „New Topographics”; wyd.: Steidl Publishers, Gottingen, 2010;

Schiller, Friedrich, „Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy” tłum. I. Krońska oraz J. Prokopiuk, wyd.: Czytelnik, Warszawa, 1972;

Sigurjónsdóttir, Æsa, „Dreams of the Sublime and Nowhere in Contemporary Icelandic Art”, „My Oz”, wyd.: Reykjavik Art Museum, 2007;

Sontag, Susan, „O fotografii” wyd.: Karakter, tłum. Sławomir Magala, Kraków, 2009;

Sontag, Susan, „Widok cudzego cierpienia” , tłum. Sławomir Magala, wyd.: Karakter, Kraków, 2010;

Tokarczuk, Olga, „Bieguni”, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2018.

Strony www:

<https://books.google.pl/books?id=fPAO6kfbizMC> Dostęp z dnia 7.07.2020

<https://www.presenhuber.com/home/exhibitions/2001/show-343/Press-Release.html> Dostęp z dnia 11.07.2020

<https://www.scu.edu/environmental-ethics/environmental-activists-heroes-and-martyrs/ansel-adams.html> Dostęp z dnia 9.07.2020

<https://www.dw.com/en/how-german-photo-artist-andreas-gursky-messes-with-your-sense-of-reality/a-19381792> Dostęp z dnia 11.07.2020

<https://www.cpr.org/show-segment/island-on-fire-the-volcano-the-world-cant-afford-to-forget/> Dostęp z dnia 12.07.2020

<https://digital.library.ryerson.ca/islandora/object/RULA%3A2677> [Dostęp z dnia 10.07.2020].

https://www.epa.gov/sites/production/files/2016-03/documents/fact_sheet_draft_variation_march_2016_revision.pdf Dostęp z dnia 5.10.2019

<https://www.ferdamalastofa.is/en/research-and-statistics/numbers-of-foreign-visitors> Dostęp z dnia 5.10.2019

<https://www.pnas.org/content/114/30/E6089.full> Dostęp z dnia 5.10.2019

<https://www.ipcc.ch> Dostęp z dnia 5.10.2019

<https://www.rochester.edu/newscenter/comparative-literature-professor-explores-concept-of-the-sublime/> Dostęp z dnia 7.10.2019

<https://plato.stanford.edu/entries/mendelssohn/> Dostęp z dnia 7.10. 2019

http://www.simonmorley.com/biography/The_Sublime-An_Introduction.pdf Dostęp z dnia 7.10.2019

<http://www.artnews.com/2015/03/27/beyond-the-infinite-robert-rosenblum-on-sublime-contemporary-art-in-1961/> Dostęp z dnia 7.10.2019

<http://anseladams.com/ansel-adams-the-role-of-the-artist-in-the-environmental-movement/> Dostęp z dnia 2.01.2020

https://issuu.com/alexandrodiaz/docs/the_portfolios_of_ansel_adams_phot Dostęp z dnia 2.01.2020

<https://www.documentjournal.com/2018/04/joel-sternfeld-on-his-photo-after-a-flash-flood-rancho-mirage/> Dostęp z dnia 5.01.2020

<https://www.theguardian.com/environment/2019/apr/15/david-buckel-lawyer-climate-change-protest> Dostęp z dnia 20.12.2019

http://www.transformationsjournal.org/wp-content/uploads/2017/11/Trans30_04_wodak.pdf Dostęp z dnia 24.09.2019

<https://qz.com/1717448/the-best-climate-change-slide-deck-is-from-artist-olafur-eliasson/> Dostęp z dnia 20.12.2019

<https://www.artsy.net/news/artsy-editorial-olafur-eliasson-named-goodwill-ambassador-advocate-climate-action> Dostęp z dnia 24.09.2019

<http://www.artnews.com/2019/09/22/olafur-eliasson-goodwill-ambassador/> Dostęp z dnia 24.09.2019

<https://theanthropocene.org> Dostęp z dnia 20.12.2019

<https://www.edwardburtynsky.com/news-hub/2018/11/5/photo-essay-the-anthropocene-project-by-edward-burtynsky> Dostęp z dnia 20.12.2019

<https://aperture.org/blog/richard-misrach-and-kate-orff-in-conversation/> Dostęp z dnia 20.12.2019

https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/petrochemical-america-picturing-cancer-alley#slide_ss_0=11 Dostęp z dnia 23.12.2019

<https://www.ferdamalastofa.is/en/recearch-and-statistics/numbers-of-foreign-visitors> Dostęp z dnia 23.12.2019

<https://www.ferdamalastofa.is/static/files/ferdamalastofa/talnaefni/ferdatjonusta-i-tolum/2019/sep-tember/summer-2019-3.pdf> Dostęp z dnia 23.12.2019

https://ust.is/library/Skrar/Atvinnulif/Loftslagsbreytingar/Island-Initial_Report_subm0807_with_update_of_AAU_and_CPR.pdf Dostęp z dnia 23.12.2019

<https://www.theguardian.com/environment/2019/jul/22/memorial-to-mark-icelandic-glacier-lost-to-climate-crisis> Dostęp z dnia 23.12.2019

<https://www.guggenheim.org/artwork/10228> Dostęp z dnia 23.12.2019

Spis ilustracji:

1. Ansel Adams, Denali and Wonder Lake, Denali National Park, Alaska, 1948;
<https://www.nps.gov/articles/dena-history-ansel-adams.htm>
2. Joel Sternfeld, „After A Flash Flood, Rancho Mirage”, 1979;
<https://www.moma.org/collection/works/82409>
3. Olafur Eliasson, „The weather project”, Tate Modern, Londyn, 2003;
<https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101003/the-weather-project>
4. Roni Horn, „Library of Water”, 2007, zdjęcie: archiwum własne;
5. Olafur Eliasson “The Glacier series”, 1999;
<https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101386/the-glacier-series>
6. Edward Burtynsky, „Coal Mine #1”, North Rhine, Westphalia, Germany, 2015;
<https://www.artsy.net/artwork/edward-burtynsky-coal-mine-number-1-north-rhine-westphalia-germany>
7. Andreas Gursky’s, „Amazon”, 2017;
<https://www.theguardian.com/culture/2018/jan/26/andreas-gurskys-amazon-exposing-the-mindlessly-cruel-forces-of-global-capitalism>
8. Richard Misrach, „Holy Rosary Cemetery and Dow Chemical Corporation”, Louisiana, 1998;
<https://www.moma.org/collection/works/185928>
9. Richard Misrach, „Shopping Cart, Tanger Factory Outlet Center”, Louisiana, 2010;
<https://aperture.org/blog/richard-misrach-and-kate-orff-in-conversation/3/>
10. Zuzanna Szarek, szkice, 2019;
11. Zuzanna Szarek, „W poszukiwaniu straconego czasu”, 2019;
12. Andreas Gursky, Rhein II, 1999;
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/gursky-the-rhine-ii-p78372>
13. Andreas Gursky, El Ejido, 2007.
https://whitecube.com/artists/artist/andreas_gursky