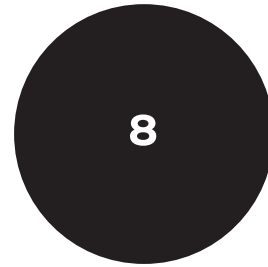




INSTYTUT  
KULTURY  
POLSKIEJ



## **Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej.**

---

**tytuł:**

*Powrót krajobrazu*

**autorzy:**

Zespół redakcyjny

**źródło:**

„Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 8 (2014)

**odsyłacz:**

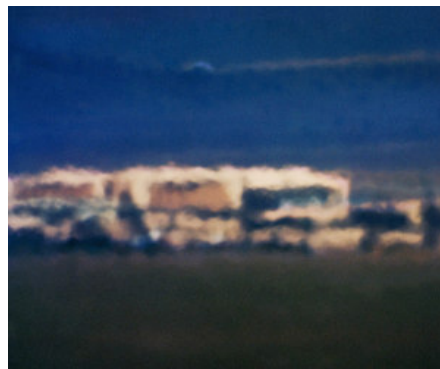
<http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/265/465/>

**wydawca:**

Instytut Badań Literackich PAN  
Instytut Kultury Polskiej UW  
Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

## **Powrót krajobrazu**

Tytuł fotografii Trevora Paglena z serii „Limit Telephotography” – fotografii umieszczonej na okładce numeru „Powrót krajobrazu” – to precyzyjny opis miejsca i czasu wykonania zdjęcia: *Open Hangar; Cactus Flats, NV; Distance ~ 18 miles; 10:04 A.M.* Przypomina nieco wojskowe oznaczenia lokalizacji. Brak może współrzędnych geograficznych, które w zasadzie powinny być podwójne – miejsce wykonania fotografii i miejsce uchwycone na zdjęciu dzieli bowiem wskazane w tytule 18 mil, niemal 29 kilometrów. Odległość oraz pora dnia i właściwe jej warunki atmosferyczne wpływają na załamania kształtów i rozmycie barw. Forma wizualna nie przystaje do suchego i konkretnego języka tytułu. Na tym napięciu – między opartą na naukowych podstawach polityką a polityczną estetyką – Paglen buduje wywrotowy wymiar krajobrazu.



Cactus Flats to część olbrzymiego kompleksu militarnego w stanie Nevada, zajmującego powierzchnię 12 tysięcy kilometrów kwadratowych (równą powierzchni województwa śląskiego), niedostępnego i – rzecz jasna – objętego absolutnym zakazem fotografowania. Co jednak rzeczywiście znajduje się na wykonanym z oddali zdjęciu hangarów kryjących wojskowe drony? Z jednej strony widać to, co zwykle ukryte, wymazane z map Google'a, objęte zakazem wstępu, niedostrzegalne gołym okiem, otoczone legendami (częścią kompleksu wojskowego jest niesławna, mityczna Strefa 51). Autor – z wykształcenia doktor geografii i artysta – bada technologie, symbole i obiekty militarne jak naukowiec, a konstruowany własnoręcznie sprzęt fotograficzny i niezliczone godziny obserwacji pozwoliły mu wypracować unikatową wiedzę o wizualnych przejawach działań wojska w krajobrazie i w polu widzenia (rozpoznaje na przykład typy wojskowych dronów po kształtach). Z drugiej strony jednak przekierowanie specjalistycznych lunet do badania obiektów kosmicznych na odległy horyzont ziemski służy przede wszystkim refleksji nad widzialnością. Celem nie jest wyłącznie ujawnienie i odtajnienie tego, co

ukryte za horyzontem. Paglen nie poszukuje momentów największej przejrzystości i ostrości; obrazy z serii „Limit Telephotography” podkreślają dystans i jego destabilizującą widzenie funkcję. Zakrzywione, rozmyte kształty, nieostre, opaczne formy oddają widmowy status fotografowanych obiektów. To odwrócenie fatamorgany: na horyzoncie majaczy coś, co istnieje i realnie działa, ale czego większość nie chce widzieć. Ustawiając się ze swoim sprzętem fotograficznym w przestrzeni publicznej, narażając na bezprawne aresztowania w odległości kilometrów od najbliższego zakazu wjazdu i zakazu fotografowania, Paglen żąda „prawa do patrzenia”. Nie po to jednak, by widzieć wyraźnie i dostrzec wszystko, ale by zmienić warunki widzenia. Tym samym czyni krajobraz potencjalnym gatunkiem przeciwwizualności.

Tymczasem krajobraz to medium, forma wizualna lub gatunek – w zależności od tego, jak zdecydujemy się go opisać – tradycyjnie związany z władzą imperialną (nieprzypadkowo szczyt popularności malarstwa krajobrazowego przypada na XIX wiek). Jako taki umożliwiać ma jej działanie nie za pomocą cenzury – zakazów fotografowania – lecz narzędzi estetyzacji, służących ukryciu wykluczeń i pozornej obiektywizacji punktu widzenia. Celem władzy w krajobrazie nie jest więc najczęściej wprowadzenie zakazu patrzenia, lecz takie kadrowanie widoków, by z pozoru niczego w nich nie brakowało, by detale wkomponowały się w ramy dobrze znanych obrazów, do których przecież nawiązuje Paglen („Obserwowanie drona w XXI wieku jest dla mnie trochę tym, czym w XIX wieku dla Turnera było obserwowanie pociągu”). Krajobrazy z łatwością pozorują oczywistość i pełnię oglądu. W ten sposób wykorzystywane są do dziś – choćby przez wielkie korporacje w typie Google’a, które za cel postawiły sobie fotograficzne odtworzenie całego świata zarówno w planie wertykalnym (Google Earth), jak i horyzontalnym (Google Street View). Dlatego W.J.T. Mitchell stwierdził, że krajobraz to współcześnie „medium wyczerpane, nie mające racji bytu jako tryb wypowiedzi artystycznej” i być może pozostawione wyłącznie na pastwę wielkiego (jak Google) i małego (landszafty) przemysłu.

W tym numerze „Widoku” pytamy o takie wykorzystania form krajobrazu, które – jak obrazy Paglena – mogą zaprzeczyć tezie Mitchella. Wiele pokazywanych i opisywanych obrazów opiera się zatem na dystansie (a czasem również zmianie punktu widzenia) jako warunku widzenia, rozpoznania, refleksji i działania: na przykład fotografie Mischki Hennera, analizowane przez Alicję Guzmán, ukazując

skalę i oddziaływanie amerykańskiego przemysłu mięsnego i wydobywczego na środowisko naturalne, zarazem stanowiąc barwne i „estetyczne” przedstawienia zniszczenia, przyciągające i niepokojące zarazem. Sposoby dostrzegania (i dowodzenia) dewastacji Ziemi przez człowieka – dewastacji przyjmującej, jak chcą teoretycy antropocenu, o którym pisze dla nas Sidsel Nelund, skalę geologiczną – opisuje Susan Schuppli, podczas gdy polską archeologię myśli ekologicznej uprawia Mateusz Salwa. Krzysztof Pijarski przygląda się dystansowi fotografii lotniczej jako formule reprezentacji wojny w pracach Sophie Ristelhueber i Wenera Herzoga. Nie zawsze chodzi jednak o obrazy tak bezpośrednio polityczne. Łukasz Zaremba przygląda się polskiemu "chaosowi reklamowemu" i pyta o sposoby i konsekwencje "sprzątnania" krajobrazu w kontekście uchwalonej właśnie "ustawy krajobrazowej". Dystans widzenia – między innymi w ujęciu Maxa Symuleskiego i Piotra Schollenbergera – może okazać się nieludzki, destabilizując pozycję podmiotu na najbardziej podstawowym poziomie cielesności i percepcji. Powracamy również do prac ziemnych Teresy Murak, prezentując materiały z archiwum artystki z komentarzem Sebastiana Cichockiego. W numerze znalazły się także artykuł Ernsta van Alphen na temat prac Awoiski van der Molen – po raz pierwszy publikowany w języku angielskim; rozmowa Magdy Szcześniak z Francisem Aljsem i wybór recenzji.

Zespół redakcyjny