

Małgorzata Nieszczerewska: Miejska eksploracja. Aktywacja bez interwencji?

Urban exploration. Activation without intervention?

Fotografia od-miejscawia architekturę wrywając ją z kontekstu jej fizycznego bytu i przenosząc w kontekst jej medialnej reprezentacji (Mitchell Schwarzer, Zoomscape).

Miejsce – opuszczone miejsce

W naukach społecznych i humanistycznych spotykamy różne wykładnie miejsca, zarówno klasyczne jak i współczesne, które podlegają nieustannym metamorfozom i reinterpretacjom w interdyscyplinarnym dyskursie dotyczącym przestrzeni. Mikołaj Madurowicz w artykule *Hermeneutyka miejsca w świetle fenomenologii przestrzeni* pisze, że miejsce jako złożony układ przedstawiane jest zarówno modelowo, za pomocą wyjaśniania i opisu oraz hermeneutycznie, w ramach rozumienia. Definiuje on zatem kategorię miejsca między innymi jako fundamentalne uposażenie rzeczywistości, wspólny mianownik ludzkich dążeń, instrument autoidentyfikacji oraz fenomen semiotyczny (Madurowicz, 2009, 51). Miejsce przeciwstawiane jest również nie-miejscu (Augé, 2013). Jedną z ciekawszych wykładni miejsca, szczególnie w kontekście rozważań dotyczących zdegradowanej architektury i jej metaforycznego „ożywiania”, jest ta, która odwołuje się do jej fenomenologicznego ujęcia, jako przestrzeni bezpośrednio doświadczanej w życiu i przeżyciu człowieka (zob. np. Dziuban, 2014, 139-178). W takim ujęciu miejsce przede wszystkim konstytuuje istota ludzka i *vice versa*. Ta wzajemna zależność miejsca i człowieka wydaje się być niepodważalna. Istotą obu stanowi wzajemne współistnienie i współformowanie; ludzie żyją w miejscach i poprzez miejsca, podobnie jak miejsca istnieją dzięki człowiekowi (Por. Buczyńska-Garewicz, 2006). Problematyczna wydaje się wobec tego kwestia opuszczonej, zapomnianej i zdegradowanej architektury, która ulega stopniowemu procesowi rozkładu i ruinizacji. Czy wciąż pozostaje ona miejscem, czy staje się jedynie punktem na mapie miasta „niewidzialnym” dla większości jego mieszkańców? Najczęściej mamy do czynienia z tą drugą sytuacją. Nie ulega wątpliwości, że dla władz miejskich i deweloperów to przede wszystkim miejsca niczyje, dzikie, patologiczne, dysfunkcyjne, nieproduktywne. W potocznej wyobraźni funkcjonują również jako miejsca niebezpieczne, tajemnicze, nie-ludzkie.

Konstytuując miejsce (w tym wypadku projektując i tworząc budynek) obdarzamy jakiś wycinek przestrzeni zaufaniem, znaczeniem i wartością, wyodrębniamy dane miejsce z przestrzeni oswajając fizyczne i duchowe otoczenie, włączając w obręb rozpoznanego środowiska kolejne fragmenty rzeczywistości

i rozgraniczając swoje od obcego. Madurowicz podkreśla również niezwykle ważny dla poniższych rozważań aspekt *nazywania* miejsca:

O intencyjności miejsca przesądza jego imię: według W. Toporowa przestrzeń, która nie została opisana, jest pozbawiona informacji, a imię deleguje świadomość czytelnika tekstu kultury (tutaj: miejsca) do okoliczności zakładania miejsca, jego przeznaczenia, które poniekąd jest projektowane przez nazwę; według J. Łotmana i B. Uspieńskiego intencyjność przekształca strukturalnie „otwarty” świat realiów w „zamknięty” świat imion; według J. Tischnera z kolei, imię wydobywa szczególnie moment aksjologiczny, określający egzystencję ludzką (Madurowicz, 2009, 53).

Miejsce obdarzone imieniem jest zatem przestrzenną jednostką znaczeniową, o jego znaczeniu przesądza bowiem kontekst powstania i funkcjonowania. Imię miejsca to konkretna fabuła doświadczenia i indywidualna treść. Miejsce, które zanika kulturowo, staje się zatem, jak chce Aleksandra Kunce, *nienazwane* (podkr. M.N.), każde, żadne, wieczne, puste (Kunce, 2007, ...). Tim Edensor w swoich rozważaniach dotyczących ruin postindustrialnych w wielu miejscach podkreśla, że zdegradowana architektura jest pozbawiona przede wszystkim funkcji, znaczenia i imienia (Edensor, 2005a, 2005b). Pod wieloma względami przypomina zatem śmieć, o którym czytamy w *Filozofii i genius loci*. Śmieć wywodzi się bowiem zawsze z jakiejś substancji, która poprzez techniczną obróbkę zyskała „szlif” kulturowy i weszła w skład kultury. Gdy tylko jednak utraciła ten „szlif” lub przestała być potrzebna zostaje wyrzucona (Symotiuik, 1997, 77), w omawianym tu przypadku – symbolicznie „wymazana” z oficjalnej polityki i kultury miejskiej. Opuszczone miejsca, które stanowią cele swoistych „pielgrzymek” miejskich eksploratorów to przede wszystkim pozostałości industrialnych przestrzeni fabryk, nieużywane tunele, mosty, kopalnie, opuszczone domy mieszkalne, świątynie i szpitale, które wpisywały się niegdyś w estetykę i ład urbanistyczny miasta, dziś natomiast stanowią problematyczny odpad, niszczący estetykę odnawianych środowisk miejskich i wprowadzający element chaosu. Nie oznacza to oczywiście, że społeczny porządek nie jest konieczny, ale zdyscyplinowane i estetyzowane praktyki przestrzenne wymagane przez komercyjne i biurokratyczne reżimy przekształcające współczesne miasta w królestwa inwigilacji, konsumpcji i zamieszkiwania według ściśle określonych reguł, stały się w obecnych czasach zbyt dominujące. Zrujnowane i opuszczone budynki podważają natomiast te regulacje w sposób funkcjonalny i symboliczny. Gdy przekraczamy granicę takich miejsc, wkraczamy jednocześnie w sferę, której miarą nie jest jedynie ich fizyczne odosobnienie, ale pewna kontekstowa niezależność ich bytowania.

Eksploracja – aktywacja?

Możemy jeszcze dodać, że miejsca opuszczone, zapomniane to miejsca w szczególnie sposób „zerwane”, ale jednak czekające na jakąś kontynuację lub „re-

aktywację”. Odpowiedzią na to jest z pewnością miejska eksploracja. Miniona dekada to bowiem okres, w którym popularność fotografowania i filmowania opuszczonych miejsc znacząco wzrosła. Nawiązując do słów Matthew Christophera, jednego z amerykańskich fotografów ponowoczesnych ruin, możliwość znalezienia interesującego miejsca poprzez Internet oraz dostępność i łatwość obsługi fotografii cyfrowej spowodowały, że zainteresowanie tematem jest zdecydowanie większe niż kilka lat temu. Miejska eksploracja, która stanowiła jeszcze pod koniec XX wieku niszowe hobby, zyskała współcześnie miano modnego zajęcia czasu wolnego (Christopher, 2012). Intencją miejskich eksploratorów, którzy poszukują, odwiedzają, fotografują i katalogują zrujnowaną architekturę jest przede wszystkim ocalić to, co w niedługim czasie ulegnie całkowitemu rozpadowi oraz przywrócić zdegradowanym miejscom ich spektakularne, lecz mocno niejednoznaczne piękno. Kieruje nimi szczególne pragnienie odnalezienia miejsc ukrytych, nieznanych, zapomnianych, w których widzą znaczący potencjał estetyczny. Podobnie, jak Tadeusz Sławek w artykule *Miasto. Próba zrozumienia*, wydają się być przekonani, że w każdym mieście są dwa miasta. Jedno, w którym życie i poruszanie się jest ściśle uregulowane administracyjno-komunikacyjnymi dyrektywami oraz ukryte, które dojrzeć można jedynie dzięki bardzo uważnemu spojrzeniu. W tym drugim przypadku powyższe regulacje ulegają znamienym przemianom (Sławek, 2010, 23). Ruiny podważają bowiem normatywne uprzestrzennienie rzeczy, praktyk i ludzi. Stwarzają również nowe możliwości doświadczenia (szczególnie zmysłowego) dla „uregulowanych miejskich ciał”, oferując alternatywne estetyki dotyczące tego, w jaki sposób i gdzie rzeczy powinny się znajdować oraz znosząc granicę pomiędzy tym, co zewnętrzne i wewnętrzne, ludzkie i nie-ludzkie.

Zach Fein w artykule *The Aesthetic of Decay* próbuje dowieść, że jedynym medium, które może udźwignąć ciężar ruiny oraz odpowiedzieć na podstawowe pytanie związane z jej estetycznym wymiarem jest właśnie fotografia, gdyż właściwie jako jedyna posiada odpowiedni warsztat metodologiczny. Dlatego eksploracja opuszczonych miejsc przy pomocy tego medium jest kolejnym poziomem eksploracji właściwej, jej nadbudową. Dlatego właściwie nie istnieje współcześnie miejska eksploracja bez czynności fotografowania – niegdyś niszowe, alternatywne doświadczenie eksploracji miejskich ruin, zostało zastąpione eksploracją jako doświadczeniem typowo wizualnym (Fein, 2011, 19-20). W wyniku tej szczególnej praktyki stanowiącej konstytutywny element współczesnej *ruinofilia* (zob. np. Boym, 2010), powstają dziesiątki cyfrowych archiwów zawierających tysiące fotografii opuszczonej architektury¹. Fotografowie

¹ Najbardziej popularne polskie strony internetowe edytowane przez miejskich eksploratorów to: Opuszczone.com (<http://www.opuszczone.com>), Trójmiejska Grupa Eksploracyjna (<http://3ge.pl>), Urbex Polska, Double Penetration Urban Exploration Team (<http://dpuet.blogspot.com>), Deadzone.pl (<http://www.deadzone.pl>), Fotokomórka (<http://fotokomorka.com>) oraz In-Dust-Real (<http://www.in-dust-real.pl>).

eksploratorzy zaś tłumaczą, że jako jedyni pokazują to miejsce takie jakim jest ono w rzeczywistości, co jest jednak kwestią dość wątpliwą.

Aktywacja – interwencja?

Naczelna reguła postępowania eksploratorów, „zrób jedynie zdjęcie, zostaw tylko odcisk butów” (*take only photographs, leave only footprints*), zakłada, że ta szczególna aktywacja nie powinna zmieniać opuszczonego miejsca w jego materialnym wymiarze. Możemy ją zatem nazwać „aktywacją bez interwencji”, która polega przede wszystkim na wywołaniu osobliwego, estetycznego „poruszenia”, wynikającego z kontemplacji obrazu przestrzeni potocznie uznanej za anty-estetyczną. Na to poruszenie ma niewątpliwie wpływ specyficzna aura zdegradowanej architektury. Nie chodzi tu oczywiście o konkretne przedmioty, budynki czy historyczne zdarzenia związane z danym miejscem, które, jak zaznacza Ilja Kabakow, wymagają szczegółowych badań (Kabakov, 2010, 348). Chodzi raczej o to, że każde z opuszczonych miejsc ma swoją szczególną historyczną „głębnię”. Mówimy to zatem nie tyle o aktywizacji pamięci, która przesądza o wielowarstwowości i wielogłosowości miejsca, lecz o aktywizacji wyobraźni,

która potrafi te wszystkie warstwy pamięci odtworzyć i połączyć. Oznacza to, że poza tym, co materialne, co wyryte w kamieniu lub metalu, w czymś twardym i trwałym (tu: w czymś rozkładającym się i nietrwałym, czyli w ruinie – przyp. M.N.), istnieje coś jeszcze, coś niepochwytanego, duchowego, jakaś atmosfera, która przenika miejsce...(ibidem, 348-349).

Jednostkowa wyobraźnia obejmuje nie tylko to, co widzimy w ruinie, ale przede wszystkim to, czego w niej nie widzimy. Obejmuje przede wszystkim nie to, co było, ale to, co jest, czyli wszystkie przerwy, pustki, braki, przestrzenie między porzuconymi w niej rzeczami. Obrazy tej architektury to przecież najczęściej obrazy jej poszczególnych części i, głównie wewnętrznych, detali. Ruina, przestrzeń, która bytuje bardziej we fragmentach niż w całości, upodabnia się w ten sposób do szczególnego dzieła sztuki, o którym w następujący sposób pisze Luigi Pareyson w *Estetyce formatywności*:

Jeżeli całość wynika z części złącznych po to, aby ją skonstruować, to można stwierdzić, że w dziele sztuki całość jest istotna i nic nie jest obojętne albo mniej ważne: nie ma w nim nic partykularnego, co można by było zaniedbać, nie ma żadnego zbędnego drobiazgu, ani żadnej pozbawionej racji bytu błahostki, a nawet najmniejsze wgłębienie okazuje się niezbędne dla efektu, czyli dla samej egzystencji dzieła (Pareyson, 2009, 125).

Prawdziwie przenikliwe spojrzenie, zdolne do uchwycenia każdego odcienia, nie tylko powinno kontemplować to, co szczególne samo w sobie, ale ma to, co szczególne wprowadzać między spojrzenia innych „i to nie tylko dla wzmocnienia efektu, dzięki temu, że nikt wcześniej tego nie próbował...” (*ibidem*, 126). Na tym dokładnie polega fotografowanie zniszczonej, rozpadającej się architektury i udostępnianie jej multiplikowanych obrazów na publicznych domenach internetowych wywołujących „estetyczne poruszenie” widzów.

W przestrzeni uporządkowanej i uregulowanej ograniczenia są jasno wyznaczone. Bycie w miejscu oznacza zatem rozpoznanie granic strukturalnych i znaczeniowych. Jak długo ograniczenia są respektowane, tak długo utrzymywane jest znaczenie przestrzeni jako czegoś produktywnego. W ten sposób przestrzeń miejska staje się udomowiona poprzez rozpoznanie znaczeń nadanych tej przestrzeni. Jeśli określona przestrzeń jest uznawana za produktywną, to przestrzeń, która kruszy/rozmywa te granice oznaczona zostanie jako nie nadająca się do użytku lub w jakiś inny sposób zbyteczna. Ruina jest, z jednej strony, szczególną przestrzenią marginalną, tymczasową, do czego odsyła nas między innymi koncepcja *vanitas*, z drugiej zaś jednocześnie w szczególny sposób funkcjonuje poza czasem (Nieszczerzewska, 2015, 68-79). Tak przynajmniej nazywają ją eksploratorzy, próbujący „filozoficznie” uzasadnić potrzebę odkrywania zdegradowanej architektury i jednoczesnego udostępniania jej innym. Eksplorowanie i fotografowanie miejsc opuszczonych w przestrzeni miasta wiąże się, jak czytamy w albumie *Beauty in Decay*, z poszukiwaniem odpowiedniego miejsca do medytacji i kontemplacji, przestrzeni istniejących poza czasem życia miasta i jednocześnie poza klasycznie pojętym miejscem, rozumianym jako punkt na mentalnej mapie codziennych aktywności użytkowników miejskiej przestrzeni. Ruina, jako przestrzeń ciszy i metafora współczesnych marności, idealnie spełnia swoje zadanie. Nie bez powodu zatem Michael Roth twierdzi, że tylko w świecie zsekularyzowanym – a w takim, jak się wydaje, obecnie żyjemy – ruiny mogą stać się obiektem uznanym za przedmiot fascynacji i kontemplacji (za Hell i Schönle, 2010, 5).

Estetyczne poruszenie widoczne jest nie tylko w wypowiedziach miejskich eksploratorów, ale przede wszystkim w komentarzach przypadkowych bądź celowych widzów. Zupełnie inaczej bowiem doświadczają zrujnowanego miejsca eksploratorzy, którzy przebywają w nim cieleśnie, wkraczając w labirynt przestrzeni i znaczenia, inaczej zaś widzowie, obserwatorzy obrazu, który stanowi w pewnym stopniu zapośredniczenie tego doświadczenia. Mając do czynienia tylko z fotografią, skupiają się oni jedynie na wizualnych aspektach doświadczenia (lub wizualnych i dźwiękowych, jak ma to miejsce w przypadku obrazów ruchomych)². Obok jednoznacznego zachwyty nad formalną stroną obrazu,

² Przykład jednego z dźwiękowo-obrazowych projektów dotyczących opuszczonych miejsc autorstwa Petera Anderssona dostępny pod adresem: <https://www.youtube.com/watch?v=xbx6aXhocew> [dostęp URL: 11.10.2015].

niemal w każdym przypadku pojawiają się w komentarzach mniej lub bardziej rozwinięte rozważania na temat ruiny, które zawierają w sobie refleksję nad historią, ujęciem i naturą chwili, zdarzeniem, przemijaniem, znaczeniem przeszłości i jej wpływu na to, co obecne oraz tego, co być może nastąpi. Nie bez powodu Edward Casey usytuował miejsce jako kategorię terażniejszą w triadzie – obok pamięci jako kategorii przeszłej i wyobraźni jako kategorii przyszłej (zob. Madurowicz, 2010, 54). Podobne stwierdzenie odnajdujemy również u Svetlany Boym, która pisze, że ruiny zmuszają nas do zastanowienia się nad tym, jak mogła wyglądać przeszłość, oraz jak może wyglądać przyszłość, która jeszcze nie nadeszła, kusząc nas i zwodząc utopijną nadzieją ucieczki od nieodwracalności upływu czasu (Boym, 2010, 58).

Aktywacja bez interwencji oznacza również próbę odzyskiwania/nadawania *genius loci* opuszczonemu miejscu za pomocą sekwencji obrazów i towarzyszących im narracjom. Miejsce jest przecież nie tylko domeną rozumienia i poznania, ale również środowiskiem istnienia aksjologicznego. Każde miejsce ma bowiem swego „ducha opiekuńczego”. W omawianej tu praktyce, rolę „ducha opiekuńczego” mają spełnić tysiące cyfrowych fotografii, które pozostaną również wtedy, gdy samo miejsce, budynek, zniknie z powierzchni ziemi. Widzimy zatem, że współcześnie pojęcie to przechodzi swoistą „technologiczną ewolucję”. Ewa Rewers tak o tym pisze:

(...) pod wpływem marketingowych pokus genius loci (...) przechodzi na naszych oczach ewolucję. Oddala się od świata przyrody, który był jego początkiem i „domem”, zbliżając się zarazem do świata technologii, wprowadzając do miejsc opuszczonych przez „ducha” jego kopie, lub – co bardziej mnie interesuje – niewidzialnych „strażników” miejsc (Rewers, 2010, 94).

Przejście od uniwersalistycznego i obiektywistycznego ujmowania miejsca jako punktu w systemach kartograficzno-matematycznych (a takim jest z pewnością zdegradowana, nieużywana architektura) do odkrywania miejsca jako fragmentu ludzkiego doświadczenia wprowadza nas również w problematykę interakcji. Miejsce traktowane jest w tym przypadku jako *spotkanie* (Madurowicz, 2010, 54). Poruszenie widzów pokazuje, że to spotkanie na gruncie wizualnym domaga się natychmiastowego określenia naszego stosunku do ruiny i nadania jej określonej wartości. Wydaje się bowiem, że ruina to jedno z niewielu miejsc, wobec którego nie udaje się pozostać obojętnym. Zanika również anonimowość zdegradowanego i zapomnianego miejsca, ponieważ ponownie nadawane jest mu imię. Autorzy zdjęcia przywołują czasem oryginalną nazwę budynku, albo wymyślają nową, własną (ta ostatnia praktyka, bardzo rozpowszechniona wśród miejskich eksploratorów ma również na celu ochronę danego miejsca przed wandalami i przypadkowymi ciekawskimi). W wielu narracjach towarzyszącym fotografiom dopisuje się im również nową, indywidualną, zmyśloną historię.

Interwencja – estetyzacja?

Ujawnia się tu jeszcze jeden ciekawy wątek, czyli próba estetyzacji śmierci, w odniesieniu do zaniku i degradacji miejsca. Fotografie opuszczonych miejsc wpisują się bowiem w pewnym sensie w nurt fotografii mortualnej, przez który Tomasz Ferenc rozumie „wszelkie zdjęcia bezpośrednio ukazujące śmierć oraz wszystkie pozostałe, które nabierają takiego charakteru ze względu na kontekst ich wykorzystania” (Ferenc, 2005, 79). Artykuł *Odrzucony język fotografii mortualnej* traktuje oczywiście o zdjęciach pośmiertnych, funeralnych i reporterskich wykonywanych ludziom, wiele aspektów tego nurtu odnaleźć możemy jednakże również w przypadku fotografii zrujnowanych budynków.

Gdy z naszej kultury zniknęła jako pewnik wizja życia po śmierci, pojawił się nowy rodzaj nieśmiertelności celuloidowej, zaś obecnie coraz częściej cyfrowej. (...) Antropologia przemijania, jak moglibyśmy ją określić, byłaby zatem poszukiwaniem tego, w jaki sposób obrazy fotograficzne odzwierciedlają nasz stosunek do śmierci. Zarówno ze względu na to, co ukazują, jak i to, czego na nich nie ma, co nie jest fotografowane lub ukrywane przez kanały dystrybuujące zdjęcia (ibidem, 83).

Obrazy będące efektem miejskiej eksploracji powstają bowiem w wyniku działań artystycznych eksplorujących w fotografii wątek straty, w tym wypadku śmierci miejsca, przyjmując oczywiście, że coś takiego w ogóle nastąpiło. Podkreślają to również sami miejscy eksploratorzy. Wspomniany już Matthew Christopher pisze, że fotografowanie ruin dotyczy z całą pewnością estetyzacji śmierci. Oczywiście może pojawić się argument, że w opuszczonych budynkach istnieje życie, np. w postaci fauny i flory, i dlatego możemy nazwać je przestrzeniami przechodzącymi swoisty proces przemiany, ale kluczowym elementem jest fakt, że to, do czego zostały stworzone, czyli ludzka egzystencja, już w nich nie istnieje. Podobne procesy, chemiczne i biologiczne zachodzą również w martwym ludzkim ciele, a przecież nikt nie uznaje go za żyjące. Christopher Woodward w książce *In Ruins* również przywołuje mortualną symbolikę ruiny i pisze, że w chrześcijaństwie ruina długo symbolizowała rozkład ciała, postrzegany jako wstęp do zmartwychwstania i otrzymania ciała nowego, tym razem wiecznego. Ruiny architektoniczne stanowiły zatem doskonałą wizualizację tego procesu. Często bowiem przyrównywano je do szkieletu, pozostałości cielesnych. Im wspanialszy gmach, który uległ destrukcji, tym skuteczniej jego szkielet przywoływał na myśl jałowość ludzkich działań i potęgę metafory życia na ziemi jako marności (Woodward, 2002, 89). Konceptualizacja śmierci w odniesieniu do ruiny charakteryzuje zatem większą część dyskursu dotyczącego ruiny oraz fotografii opuszczonej architektury. Jak czytamy bowiem w *Lapsus imaginis*, nie istnieje taki obraz, który nie dotyczyłby zniszczenia

i przetrwania, zwłaszcza jeśli mamy do czynienia z obrazem ruin. Obraz ruin mówi nam prawdę o każdym innym obrazie, zaświadcza bowiem o zagadkowej relacji między śmiercią a przetrwaniem, utratą a życiem, zniszczeniem a zachowaniem, żałobą a pamięcią (Cadava, 2013, 1).

Przykładem takiej estetyzacji może być projekt artystyczny Waldemara Śliwczyńskiego zatytułowany *Topografia ciszy*. Ascetyczne, czarno-białe zdjęcia zrujnowanych i zapomnianych polskich dworów, sfotografowanych niemal zawsze z identycznej, zewnętrznej perspektywy, niczym portrety en-face, sytuują się blisko klasycznej fotografii dokumentalnej. Odnajdujemy tu z pewnością pragnienie wierności ukazania twarzy, dążenie do realizmu, które cechowało proces wykonywania masek pośmiertnych w okresie późnego średniowiecza (o czym pisał m.in. Philip Ariès). Każda fotografia jest podpisana, miejsce posiada zatem w tym przypadku swoje autentyczne imię, co pozwala usytuować zdjęcia Śliwczyńskiego na pograniczu fotografii artystycznej i dokumentalnej. Poruszenie widza wywołane jest przede wszystkim przez wizualny kontakt z obrazem stylizowanym na starą fotografię. Jak komentuje to Wojciech Wilczyk:

Nie rezygnując z estetycznych walorów czarno-białej technologii rejestracji obrazu, sposób podejścia do eksplorowanego tematu ma tutaj charakter planowo sporządzonej dokumentacji. Każdy z wybranych do publikacji kadrów posiada spory potencjał wizualnej atrakcyjności, który nawet dla odbiorcy nieoswojonego z fotograficznymi konwencjami będzie całkowicie czytelny. Ale przecież nie tylko o przyjemność patrzenia tutaj idzie... (Wilczyk, 2012, 008)

Nie tylko fotografie Śliwczyńskiego, ale również prace innych miejskich eksploratorów, którzy nie są zawodowymi artystami, odczytujemy przede wszystkim jako serie o egzystencjalnym wydźwięku, których tematem jest po prostu przemijanie, o czym świadczą przede wszystkim komentarze odbiorców tych obrazów. Odnajdujemy w nich przede wszystkim zachwyt nad fragmentarycznym pięknem zrujnowanej architektury, wymiennie nazywanym wzniosłością, ale również troskę o kondycję danego miejsca i jego niepewną przyszłość, niepokój wynikający z rozważań nad nietrwałością materii, kruchością egzystencji, a w konsekwencji nieuchronną fascynację jej kształtem.

Estetyzacja – inscenizacja?

Obrazy zdegradowanej architektury poruszają, bowiem miejsca opowiadają na nich swoje własne historie, które najczęściej nie mają nic wspólnego z ich prawdziwymi losami. Jak pisał Friedrich Dürrenmatt,

dokumenty zeznają, nie one muszą tłumaczyć się przed nami, ale my przed nimi. Pytają, oskarżają, świadczą o człowieku, o jego żądzach, o samotności, o jego możliwościach i dążeniach. Wstrząsają

tym, co pokazują. Jesteśmy wydani na ich łup i dobrze, że tak się dzieje (...) także rzeczywistość trzeba kształtować, jeśli chce się ją zmusić do mówienia (cyt. za Kostołowska, 2012, 010-011).

Ostatnie zdanie brzmi szczególnie, gdy weźmiemy pod uwagę ten przypadek fotografii opuszczonych miejsc, gdy poruszający/wstrząsający/estetyzujący efekt jest następstwem różnych praktyk inscenizacyjnych. Przede wszystkim mowa tu o różnych praktykach zmieniania i ulepszania fotografii zrujnowanej architektury. Najpopularniejsze wydaje się wykorzystywanie programów cyfrowych, szczególnie „poprawianie” obrazu dzięki technice *High Dynamic Range*³. Zastosowanie tej techniki, niemalże obowiązkowe wśród fotografów eksploratorów, wzbudza jednak wiele wątpliwości i prowokuje następujące pytania obecne również w dyskursie dotyczącym miejskiej eksploracji: 1) czy fotografie opuszczonych budynków to sztuka, czy kicz i tandeta? 2) czy mamy tu do czynienia z fotografią miejsca, czy jednak komputerowym oszustwem? 3) czy fotografowanie i archiwizowanie zdegradowanej architektury wymaga zaawansowanej i profesjonalnej wiedzy, czy jest to raczej zabawa dla amatorów? Zdjęcia HDR mają mnóstwo miłośników i tyle samo przeciwników. Technika HDR polega na połączeniu kilku ujęć tej samej sceny, naświetlanych w różny sposób, tak aby na poszczególnych klatkach zarejestrowane zostały poprawnie wszystkie zakresy, od światła do cieni. Jej możliwości prowokują również fotografów do własnoręcznego tworzenia scenografii w zastanej przestrzeni i tym samym dodatkowego „upiększania” i „aktywacji” zrujnowanej przestrzeni. W tym drugim przypadku naruszona zostaje jednakże podstawowa zasada miejskiej eksploracji, którą jest brak jakiegokolwiek fizycznej interwencji w opuszczony budynek. Fotografie opuszczonej architektury są w dużej mierze inscenizowane również dlatego, że tego życzą sobie ich widzowie. Píše o tym, chociaż w innym kontekście, Hans Belting:

Chętniej spotykamy w zdjęciu taki świat, który jako obraz został kunsztownie zainscenizowany. Tymczasem przestało to być już wyłącznie strategią artystyczną, ale zaczęło też odpowiadać schematowi percepcji, stosowanemu dzisiaj przez widzów w obliczu wystawionego zdjęcia. Widzowie chcą w nim odkryć zagadkę, która wymyka się szybkiej i powierzchownej percepcji, na którą skazani są gdzie indziej (Belting, 2012, 265).

W kontekście rozważań na temat ruin niezwykle wymownie brzmią kolejne słowa autora *Antropologii obrazu*, mówiące o tym, że obraz fotograficzny pełni w tym

³ Na temat techniki HDR zobacz: <http://www.digitaltrends.com/how-to/what-is-hdr-beginners-guide-to-high-dynamic-range-photography/>, <http://www.stuckincustoms.com/hdr-tutorial/>, <http://www.howtogeek.com/64320/htg-explains-what-is-hdr-photography-and-how-can-i-use-it/>, [dostęp URL: 11.10.2015].

wypadku nie tyle rolę dokumentu, ile wspomnienia już niemal zagubionego i hermetycznego sensu świata. Zdjęcie opuszczonego budynku zdecydowanie wypełnia tę funkcję na dwa podane przez Beltinga sposoby: wykonując teatralny gest, albo wciągając przypadkowy motyw, fragment ruiny, w niezwykle spojrzenie (*ibidem*, 265).

Inscenizacja – „pornografizacja”?

W tym miejscu warto również przywołać kwestię tak zwanej „pornograficzności” związanej z ukazywaniem zdegradowanej architektury. Chodzi tu przede wszystkim o anglojęzyczną frazę „ruin porn”, która zrobiła swoistą karierę we współczesnym, przede wszystkim internetowym dyskursie na temat ponowoczesnych ruin. Jako jej autora podaje się Jamesa Griffioena, który użył sformułowania „ruin porn” krytykując dziennikarzy nagminnie i bez żadnego uzasadnienia wykorzystujących fotografie zrujnowanej architektury Detroit do zobrazowania ogólnoświatowego kryzysu finansowego w 2008 roku, ignorujących jednocześnie długą historię i przyczyny upadku samego Detroit. W ślad za Griffioenem poszli inni krytycy podkreślając oderwany od pierwotnego kontekstu, „wyzyskujący” charakter oraz sposób użycia tych obrazów (stąd porównanie do pornografii). Używana zarówno przez krytyków, dziennikarzy, blogerów oraz samych fotografów – miejskich eksploratorów metafora przywołuje przede wszystkim perspektywę indywidualistycznego spojrzenia, patrzenie na miejską i przemysłową ruinizację z sensacyjnego i czysto emocjonalnego punktu widzenia. To wszystko prowadzi, zdaniem krytyków, do „popękania swoistego grzechu estetyzowania nędzy, upadku i śmierci miejsca” (Polter, 2013).

Problem ten porusza również Ian Ference, fotograf, historyk i eseista, próbując wyjaśnić różnice pomiędzy fotografowaniem opuszczonych miejsc, a tak zwaną „pornograficznością ruin”. Z tą drugą mamy do czynienia wówczas, gdy obcujemy z tym rodzajem obrazów zdegradowanej architektury, który jest eksploatacyjny, wyzyskujący i sensacyjny zaś opuszczone budynki traktowane są tu jedynie jako obiekty voyerystycznej przyjemności. W każdym z tych przypadków estetyczne i emocjonalne poruszenie widza wywołane jest efektem swoistej inscenizacji. Zdaniem Ference’a możemy wyróżnić wspólne cechy tego rodzaju „pornograficzności” (Ference, 2011). Przede wszystkim **pokazywanie architektury jedynie częściowo, wykorzystywanie poszczególnych fragmentów miejsca, aby podkreślić tak zwaną atmosferę, czy wywołać w widzu swoiste uczucie grozy. Celowe pomijanie historii miejsca sprawia, że brakuje tu zdecydowanie neutralnego punktu widzenia. Fotograf lub reżyser sztucznie podkreśla wybrane przez siebie fragmenty ruiny oraz skupia się na jednym aspekcie, przede wszystkim teraźniejszym. Co za tym idzie, wielu fotografów eksploratorów podaje błędny lub celowo sfalszowany kontekst historyczny. Inną, ważną i powszechnie stosowaną praktyką inscenizacyjną jest portretowanie poszczególnych przedmiotów znajdujących się**

w opuszczonym budynku (np. „wszechobecny” wózek inwalidzki, manekiny, lalki, puste szklane naczynia), które najczęściej zostały celowo umieszczone w kadrze dla „podrasowania” estetycznego efektu (na marginesie można dodać, że właśnie takie zdjęcia spotykają się najczęściej z największym aplauzem widzów). Ostatnią, łatwą do wyszczególnienia cechą jest próba „przestylizowania” fotografii w celu uzyskania melodramatycznego efektu. **Kadry i budynki wybierane są wówczas tak, aby od samego początku manipulować wrażliwością i empatią widzów.** Jako przykłady Ference podaje fotografie opuszczonych budynków, na ścianach których widnieje napis wykonany sprayem „God Has Left Detroit” („Bóg opuścił Detroit”)



Autor: Thomas Hawk.

Źródło: Flickr.com (CC BY-NC 2.0)⁴.

Zakończenie

Miejska eksploracja oznacza ponowne spotkanie człowieka z anonimową, zdegradowaną przestrzenią, które w jakiś sposób przywraca jej status doświadczanego miejsca. Między człowiekiem a opuszczonym i zapomnianym miejscem zachodzi wówczas jakaś relacja, zarówno egzystencjalna, jak i metafizyczna, nawet jeśli oznacza ona jedynie wizualny kontakt i fascynację obrazem ruiny. Nawiązując do słów Eduardo Cadavy, fotografie opuszczonych miejsc, które mogą być postrzegane jako „estetyczna aktywacja” zdegradowanej architektury, to obrazy „(z) ruin”, czyli złożone z ruin, należące do ruin, wychodzące

⁴ <https://www.flickr.com/photos/thomashawk/8290328127>

od ruin i próbujące w jakiś sposób mówić o ruinach (Cadava, op. cit., 2). Fotografowie – eksploratorzy starają się pokazać, że w zdegradowanej architekturze istnieje coś niematerialnego, nierozpoznawalnego na pierwszy rzut oka, irracjonalnego. Coś, co w każdej chwili może zostać re-aktywowane, wskrzeszone, przywołane chociażby do wirtualnego życia. Ich intencją jest zatem ukazanie, że konkretnym miejscu skupiają się liczne kulturowe „warstwy”, nakładają się na siebie różne obrazy, które odczuwamy. Każdy z widzów może odbierać obraz konkretnej ruiny w odmienny sposób, każdy może wyobrazić sobie coś innego.

Bibliografia:

- Auge, Marc; 2013, Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności, przeł. Wojciech J. Burszta, Warszawa: PWN.
- Belting, Hans; 2012, Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie, przeł. Mariusz Bryl, Kraków: Universitas.
- Boym, Svetlana; 2010, Ruins of the Avant-Garde: From Tatlin's Tower to Paper Architecture, w: Julia Hell i Andreas Schönle (red.) Ruins of Modernity, Michigan: Duke University Press, ss. 58-85.
- Buczyńska-Garewicz, Hanna; 2006, Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni, Kraków: Universitas.
- Dziuban, Zuzanna; 2014, Doświadczenie, w: Ewa Rewers (red.), Kulturowe studia miejskie. Wprowadzenie, Warszawa: NCK, ss. 139-185.
- Edensor, Tim; 2005a, Industrial Ruins. Aesthetic, Space and Materiality, Oxford: Berg.
- Edensor, Tim; 2005b, The ghosts of industrial ruins: ordering and disordering memory in excessive space, w: Environment and Planning: Society and Space, vol. 23, ss. 829-849.
- Ferenc, Tomasz; 2005, Odrzucony język fotografii mortualnej, w: Tomasz Ferenc, Krzysztof Makowski, Andrzej Bator (red.) Przestrzenie fotografii. Antologia tekstów, Łódź: Galeria f5, ss. 79-108.
- Hell, Julia, Schönle, Andreas (red.); 2010, Ruins of Modernity, Michigan: Duke University Press.
- Kabakow, Ilja; 2010, Publiczny projekt albo duch miejsca, w: Ewa Rewers (red.), Miasto w sztuce – sztuka miasta, Kraków: Universitas, ss. 342-353.
- Kostołowska, Ewa; 2012, Fotografia jako krytyka dewastacji, w: Waldemar Śliwczyński, Topografia ciszy, ss. 010-013.
- Kunce, Aleksandra; 2007, Miejsce i rytm. O doświadczaniu miejsc w kulturze, w: Zbigniew Kadłubek (red.), Genius loci. Studia o człowieku w przestrzeni, Katowice: FA-art, ss.
- Madurowicz, Mikołaj; 2009, Hermeneutyka miejsca w świetle fenomenologii przestrzeni, w: Bartłomiej Gutowski (red.), Fenomen genius loci. Tożsamość miejsca w kontekście historycznym i współczesnym, Warszawa: Muzeum Pałac w Wilanowie, ss. 51-58.
- Nieszczerewska, Małgorzata; 2015, Vanitas. Ruina jako przestrzeń (bez)graniczna, w: Studia Poetica III, nr 1, ss. 68-79.
- Pareyson, Luigi; 2009, Estetyka formatywności, przeł. Katarzyna Kasia, Kraków: Universitas.
- Rewers, Ewa; 2010, Miasto-twórczość. Wykłady krakowskie, Kraków: Akademia Sztuk Pięknych.
- Sławek, Tadeusz; 2010, Miasto. Próba zrozumienia, w: Ewa Rewers (red.) Miasto w sztuce – sztuka miasta, Kraków: Universitas, ss. 17-69.

Symotiuk, Stefan; 1997, *Filozofia i genius loci*, Warszawa: Inter-Graf.

Wilczyk, Wojciech; 2012, *Topografia z historią w tle*, w: Waldemar Śliwczyński, *Topografia ciszy*, Września: Kropka, Września, ss. 008-009.

Woodward, Christopher; 2002, *In Ruins*, London: Vintage.

Artykuły on-line:

Boym, Svetlana; 2011, *Ruinophilia: Appreciation of Ruins*,

<http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/r/ruinophilia/ruinophilia-appreciation-of-ruins-svetlana-boym.html>, [dostęp URL: 21.12.2016].

Cadava, Eduardo; 2013, *Lapsus imaginis. Obraz w ruinie*, przeł. Jan Burzyński, w: *Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej*, nr 4, <http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/141/203/> [dostęp URL: 21.12.2016].

Christopher, Matthew; 2012; *Confessions Of A Ruin Pornographer*, <http://www.abandonedamerica.us/life-as-a-ruin-pornographer> [dostęp URL: 21.12.2016].

Fein, Zach; 2011, *The Aesthetic of Decay: Space, Time and Perception*, University of Cincinnati, <http://zfein.com/architecture/thesis/thesis.pdf>, [dostęp URL: 21.12.2016].

Ference, Ian; 2011, *On "Ruin Porn"*, http://www.huffingtonpost.com/ian-ference/on-ruin-porn_b_816593.html, [dostęp URL: 21.12.2016].

Polter, Julie; 2013, *Beyond "Ruin Porn"*, <https://sojo.net/magazine/august-2013/beyond-ruin-porn>, [dostęp URL: 21.12.2016].