



<https://doi.org/10.18778/2300-1690.22.05>

Wspólnota węgla

MAREK DOMAŃSKI

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH IM. WŁADYSŁAWA STRZEMIŃSKIEGO W ŁODZI

Abstrakt

Tekst jest rodzajem komentarza, autorskiej refleksji dotyczącej zdjęć, które wykonałem w ramach projektu „*Energia Antropocenu*”, realizowanego razem z Maciejem Rawlukiem. Naszym głównym celem jest śledzenie procesów i praktyk wytwarzania i konsumpcji energii, które uważam za bardzo istotny problem współczesności. Tekst zawiera również syntetycznie przedstawione strategie twórców podejmujących próby obrazowania antropocenu, których twórczość wywarła wpływ na ten projekt.

Słowa kluczowe:

elektryczność, paliwa kopalne, fotografia, środowisko naturalne, pejzaż industrialny, zanieczyszczenie środowiska, katastrofa klimatyczna.

Elektryczność jest tania i dostępna prawie wszędzie, z wyjątkiem Afryki Subsaharyjskiej i kilku miejsc, do których nie jeździ się na wakacje. Marzenie Nikola Tesli o możliwości korzystania z energii elektrycznej bez ograniczeń prawie się spełniło. Słusznie oczekujemy, że w pomieszczeniu, do którego wchodzimy, znajduje się oświetlenie elektryczne i „gniazdko”, do którego możemy podłączyć dowolne urządzenie. Zwykle nie zastanawiamy się nad tym, co znajduje się po drugiej stronie przewodu stanowiącego fragment sieci oplatającej nasze domy, miasta, kontynenty. Nie uświadamiamy sobie jak bardzo zależni jesteśmy od technologii, (...) która realizuje własne cele niekoniecznie zbieżne z tym, czego pragniemy jako ludzie (Hatałska, 2021, s.43). Cała potężna infrastruktura sieci energetycznej jest częściowo ukryta, a słupy linii przesyłowych wysokiego napięcia wtopiły się w krajobraz. Wielkie odkrywkowe kopalnie i monumentalne instalacje przemysłowe rzadko przykuwają naszą uwagę, a jeszcze rzadziej prowokują do namysłu na temat kosztów spowodowanych wytwarzaniem energii, które ponosi środowisko naturalne. Robert Musil w *Die Dunkmale* zauważył, że nie ma na świecie nic bardziej niewidocznego niż pomnik, który przecież w zamierzeniu twórców powinien dominować w przestrzeni. Jest to sytuacja paradoksalna, którą można wyjaśnić przez odwołanie do zjawiska habituacji, pozwalającej nie dostrzegać nawet potężnych kominów i innych instalacji służących produkcji energii. Habituacja jest formą nieasocjacyjnego uczenia się, którego istotą jest stopniowy zanik reakcji na powtarzające się bodźce, takie jak stałe elementy pejzażu. Robert M. Pirsig, ujął ten problem następująco: (...) *Powodem przeoczenia pewnych rzeczy jest ich nikłość. Innych natomiast nie dostrzega się dlatego, że są tak wielkie* (Pirsig, 1994, s.56). Techniki fotograficzne poszerzają nasze zdolności percepcyjne, pozwalając zobaczyć rzeczy i zjawiska, których z różnych przyczyn

nie dostrzegamy. Fotografie z cyklu *Wspólnota węgla* pokazują to, co monumentalne, ale niewidoczne, ponieważ znajduje się poza sferą naszych codziennych zainteresowań – przemysłowy pejzaż stanowiący świadectwo działań związanych z produkcją energii i przetwarzaniem paliw kopalnych. Dzięki fotografii zarówno ich obecność, jak i nasza obojętność mogą zostać ujawnione.

Pejzaż przemysłowy – od *locus amoenus* do *locus terribilis*

Mechaniczne pochodzenie zdjęć, pozwalające wyodrębnić fotografie ze świata obrazów, w naturalny sposób łączyło fotografię ze światem nauki i przemysłu. Między fotografią a maszynami zaistniał również związek na innym poziomie. (...) *Wraz z wymysłem maszyny parowej ostatecznie utwierdził się estetyczny entuzjazm dla Maszyny* (Eco, 2005, s.393). Jest on dostrzegalny w pracach Alfreda Stieglitza (*The Hand of Man*, 1903), czy publikującego również na łamach „Camera Work” Prescottta Adamsona (*Midst Steam and Smoke*, 1904). Charles Sheeler (malarz, designer i fotograf) otrzymał w 1927 roku zlecenie wykonania fotografii reklamowych, przedstawiających Ford Motor Company’s River Rouge – nowoczesny i największy wówczas na świecie kompleks przemysłowy położony niedaleko Detroit. Najbardziej znanym z tego cyklu jest czarnobiały tryptyk zatytułowany *Industry*. Powstałe wówczas fotografie zostały wykorzystane przez artystę jako inspiracja do namalowania cyklu obrazów zatytułowanego *American Landscape*. Na pierwszy plan wysuwa się w nich potęga i harmonia barw przemysłowego pejzażu, do którego obecnie przyłgnęło określenie *rust belt*. Podobne idealizujące podejście można zaobserwować w pracach Edwarda Westona (*Huta stali Armco, Ohio* 1922) lub fotografiach Margaret Bourke-White dokumentującej wieżowiec Chryslera. Artystka

była tak zauroczona jego architekturą i rozciągającym się widokiem, że wynajęła w nim pomieszczenie na pracownię. Autentyczny podziw artystów wyrażany w formie pięknych, monumentalnych obrazów wpisywał się w propagandowe narracje pierwszej połowy XX wieku. Ogromny zbiór przemysłowych fotografii zgromadzili w latach 1920–1941 Donald Davenport i Frank Ayres z Harvardu, tworząc *Industrial Life Photograph Collection*. W Polsce Wiktor Jekimenko udokumentował na setkach szklanych negatywów powstawanie i funkcjonowanie EC1 – pierwszej w Łodzi elektrociepłowni. Refleksja na temat niszczycielskich skutków ekspansji przemysłowej cywilizacji z trudem przebijała się do głównego nurtu.

Zmianę paradygmatu zapoczątkowała wystawa zatytułowana *New Topographic: Photographs of a Man-Altered Landscape*, otwarta w George Eastman House we wrześniu 1975 roku. Wśród artystów zaproszonych przez kuratora Williama Jenkinsa, znaleźli się między innymi: Bernd i Hilla Becher, konstruujący swoje konceptualne cykle w oparciu o fotografie przemysłowych obiektów. Jenkins definiował wspólny mianownik wystawionych fotografii jako *bezystylowość*. Obrazy miały być zredukowane do topograficznej esencji. Z perspektywy czasu widać jak utopijne było to podejście. Nazwani przez Vilema Flusera „operatorami” (Flusser, 2004, s.35), fotografowie, pozornie wykonując program aparatu, posłużyli się nim, pozostawiając swoje indywidualne piętno. Kiedy patrzymy na *Południowy róg, Riccar America Company, 3184 Pullman, Costa Mesa, 1974* – zdjęcie Lewisa Baltza, lub na *Holden St. North Adams, Massachusetts, 13 lipca 1974* Stephena Shora, widzimy, że rozbudowane dane topograficzne są bezsilne wobec osobowości twórców. Obrazy zdominowane są przez narracje o konflikcie między tym co naturalne a tym co sztuczne i destrukcyjne. Z czasem to właśnie owe destrukcyjne ingerencje, wypierające naturalne elementy, stały się głównym

tematem dla dokumentalistów i artystów. Pejzaż zdominowany ludzką obecnością okazał się obecnie jedynym dostępnym. Widoczne jest to na zdjęciu Emmeta Gowina z 1988 roku zatytułowanym: *Odpady z eksploatacji rudy miedzi Globe, Arizona*, na którym niemal cały kadr wypełniają toksyczne śmieci. Ta problematyka stała się kluczowa w twórczości Edwarda Burtynsky’ego, który stwierdził: *We come from nature. There is an importance to [having] a certain reverence for what nature is because we are connected to it... If we destroy nature, we destroy ourselves* (Burtynsky, 2022, <https://www.edwardburtynsky.com>). Albumy zatytułowane: *Australian Minescapes* (2008), *Oil* (2014), *Anthropocene* (2019) zawierają reprodukcje wielkoformatowych barwnych fotografii, które ewokują grozą zdestruowanego pejzażu i ambiwalentnym, perwersyjnym pięknem barwnych wydruków. Epatowanie atrakcyjnością wizualną może wydawać się podejrzane, a niekiedy wręcz nieakceptowalne. Pamiętamy jednak, że: *Fotografia nigdy nie robi tego, co ktoś chce, by robiła, lub zamierza z nią zrobić. Zawsze istnieje nadmiar znaczenia, który zachowuje się niewłaściwie na różne sposoby w rozmaitych czasowych, społecznych i przestrzennych kontekstach* (Mitchell, 2013, s.81). Dokumentalne fotografie, ukazujące przerażające zdarzenia oraz ich skutki, mogą jednocześnie dostarczać pozytywnych estetycznych przeżyć. Susan Sontag, pisząc o obrazach przedstawiających zrujnowane budynki World Trade Center, stwierdziła: *Ale te zdjęcia faktycznie były piękne* (Sontag, 2010, s.92). W podejściu fotografów do przedstawiania przemysłu widać radykalną zmianę, która nastąpiła w okresie ostatnich 100 lat. Od estetyzującej, afirmatywnej wizji Charlesa Sheelera po apokaliptyczne fotografie Edwarda Burtynsky’ego. Elementem łączącym te obrazy jest ich formalne piękno, którego doświadczanie stoi w oczywistej sprzeczności ze świadomością brutalnego gwałtu na świecie przyrody. Pozytywne estetyczne

doświadczenie formalnych cech obrazu wzmacnia odbiór istotnych znaczeń stanowiących główną zawartość treściową wizualnego komunikatu. Jest to strategia obliczona na wzbudzenie emocji przez użycie mocnych środków wyrazu. Fotograf nie ukrywa swojego zaangażowania. Znalezienie atrakcyjnej formy wzmacnia obraz, którego pozorna przeźroczystość wynika jedynie z powszechnego zanurzenia w aktualnej konwencji obrazowania. Bernd Stiegler stwierdził: *Gdy uznajemy fotografię za znak kulturowy, a nie znak naturalny, także pojęcie dokument podlega nagłej przemianie w metaforę* (Stiegler, 2009, s.55). Prawdopodobnie z tego powodu fotografie wytracają siłę, która pozwoliła, dzięki zdjęciom Williama Henry Jacksona, wpłynąć na Kongres USA i prezydenta Ulyssesa Granta, którzy stworzyli pierwszy park narodowy Yellowstone w 1872 roku. Współcześni fotografowie poszukują nowych środków pozwalających obrazom oddziaływać na widzów. Są to zabiegi techniczne i formalne, które bardziej odwołują się do emocji lub do intelektualnych zasobów odbiorców, posługując się symbolem, metaforą i budując skomplikowane asocjacje. (...) *Krajobraz jest więc pewnym konstruktem umysłowym i kulturowym. Treści w nim odczytane zależą od poziomu kulturowych kompetencji, które pozwolą rozróżnić i nazywać jego elementy, a to z kolei pozwoli umysłowi powiązać je ze sobą i zintegrować* (Lechowicz, 2021, s. 86). Stylistyczna anonimowość zapisu topograficznego, odwołującego się do dokumentalnej siły fotografii, ustępuje zabiegom kojarzonym z formą artystyczną. Paradoksalnie, piękne obrazy wykonane w stylistyce „nieludzkiego spojrzenia” sugerują obiektywność obrazowania wykonanego przez maszynę – odwołują się do tradycji rozumienia fotografii przede wszystkim jako „index”. Fotografia przeszła długą drogę od tradycyjnego pejzażu do zapisu topograficznego, od *locus amoenus* do *locus terribilis*. Przez cały ten okres zmieniała się pod wpływem udoskonalonej

technologii produkcji obrazów, związanej z postępowaniem nauki, ale i przemianami w świecie sztuki. Destrukcja pejzażu była skutkiem rewolucji przemysłowej, która umożliwiła również powstanie fotografii. W XIX wieku maszyny, zwłaszcza lokomotywy i aparaty fotograficzne, zmieniły nasze relacje z przestrzenią i czasem. Fotografia jest tyleż zjawiskiem naturalnym, na co szczególnie naciskał William Fox Talbot we wstępie do *The Pencil of Nature* (Talbot, 1844), co „cudem” techniki istniejącym dzięki przemysłowo wytwarzanym urządzeniom i technologii. Jej relacja z pejzażem pozostaje zawsze rozpięta gdzieś pomiędzy naturalnym a sztucznym. Podejmując temat niszczytelności działalności człowieka, który dokonuje aktu destrukcji przy użyciu maszyn, również posługujemy się maszyną – aparatem fotograficznym. Zniszczenie naturalnego środowiska jest skutkiem ubocznym utopijnego projektu cywilizacji opartej na paliwach kopalnych, tak jak trujące chemikalia są smutną koniecznością obróbki negatywów fotograficznych.

Obrazowanie antropocenu

Fotografie często są zapisem przemocy, której się dopuszczamy, a której nie chcemy widzieć. Już Roger Fenton, w połowie XIX wieku, ukazywał konflikt, fotografując naruszony przez ludzi krajobraz. Wielu fotografów sięga po środki kojarzone z relacjami ze współczesnego pola walki. Edward Burtynsky konsekwentnie fotografuje, używając w tym celu drona unoszącego kamerę fotograficzną. Zdaniem Nicholasa Mitzoeffa (...) *dron stanowi ucieleśnienie nowego okresu w globalnej kulturze wizualnej* (Mirzoeff, 2016, s.137). Richard Mosse, dokumentując kryzys humanitarny na granicach Unii Europejskiej w 2015 roku, posłużył się „nieludzkim” sposobem widzenia, używając techniki, która została stworzona dla wywiadu wojskowego. Termografia używana do śledzenia „żywych celów” została zastosowana jako środek artystycznego wyrazu,

podkreślający dramatyzm i wieloaspektowość rejestrowanego konfliktu. Negatywy fotograficzne, czułe na promieniowanie podczerwone, pierwotnie służyły do identyfikacji zakamuflowanych obiektów militarnych. Używano ich, aby ujawnić to, czego nie można zobaczyć. Powstaje pytanie o to, czego nie widać w tym przypadku. Przewrotnie można powtórzyć za Rafałem Drozdowskim i Markiem Krajewskim: (...) *Nie widać niczego, czego nie widzieliśmy* (Drozdowski, Krajewski, 2010, s.23). Zastosowanie filmu IR w projekcie „Wspólnota węgla” miało ujawnić to, co z różnych przyczyn jest wypierane¹. Zatem odpowiednie wydaje się stwierdzenie, że celem było spojrzenie w nowy sposób, aby zobaczyć to, czego widzieć nie chcemy. Technologia stosowana w procesie fotografowania ma moc tworzenia znaczeń, ponieważ odsyła poza obrazy. Nie zrywając z przeświadczeniem o indeksalnej łączności zdjęcia ze światem, kieruje naszą uwagę na problem, którego fotografowana rzeczywistość jest symbolem. (...) *Aczkolwiek fotografia rejestruje to, co było widziane, zgodnie ze swoją naturą zawsze odnosi się do tego, co nie jest widziane*. (Berger, 2011, s.207.) Pejzaże zarejestrowane na negatywach „IR” wydają się odrealnione, uwidaczniają obcość i niechęć zmierzenia się z realnym zagrożeniem, wskazują na konflikt. „Nieludzki” sposób widzenia, tak charakterystyczny dla obrazów przesyłanych z pola walki, ujawnia realne zagrożenie. Rejestracja w zakresie widma niedostrzegalnego gołym okiem, pozwala zwrócić uwagę na pomijane aspekty produkcji,

¹ Fotografie wykonane zostały na negatywie średnioformatowym ROLLEI INFRARED IR 400/120. Materiały światłoczułe oznaczone „IR” rejestrują światło podczerwone na granicy światła widzialnego, w zakresie tak zwanej bliskiej podczerwieni od 700 do 1000 nm (nanometrów). Podczerwień jest odbijana przez rośliny i przedmioty w innym stopniu niż światło widzialne. Rejestracja w podczerwieni jest wykorzystywana w nauce, ale ma również zastosowania militarne do identyfikacji zakamuflowanych obiektów militarnych.

przepływu i konsumpcji energii. Wytwarzając obrazy, działamy w sferze narracji, w tym przypadku na temat antropogenicznych zmian klimatu. Jest to aktywność oparta na przekonaniu o sile opowieści, która uświadamia potrzebę zmiany, i na wierze w moc obrazów. Niestety może być interpretowana jako forma rezygnacji z aktywności wymagającej realnej zmiany, „tu i teraz”. Wielu fotografów, jak Eugen W. Smith czy Donald McCullin uprawiających zaangażowaną fotografię twierdziło, że ich obrazy wojny i humanitarnych klęsk miały znikomy wpływ na wyeliminowanie tych zjawisk z naszego świata. McCullin po pół wieku pracy jako reporter wojenny stał się ikoną, jednak rozczarowany bezsilnością obrazów wobec wojny skupił się na fotografowaniu pejzażu. Olafur Eliasson wykonał cykl fotografii lodowców, których znikanie ujawnił, wracając z aparatem w te same miejsca dziesięć lat później. Projekt zatytułowany *The glacier melt series 1999/2019* ujawnia drastyczną zmianę zachodzącą w bardzo krótkim czasie. Perswazyjna siła tych obrazów jest potężna. Sebastiao Salgado w swoich pracach poświęconych uchodźcom, robotnikom czy ofiarom wojny, wpisywał się w idealistyczne przekonanie, że wystarczy poinformować o dziejącym się złu, żeby zmotywować ludzi do działania dla poprawy sytuacji. W projekcie zatytułowanym *Genesis* z 2013 roku, artysta wskazuje na to co straciliśmy, ale wciąż istnieje nadzieja na powstrzymanie dalszej dewastacji środowiska. Możliwość pozytywnej interwencji w zdawałoby się nieodwracalny proces, Salgado wykazał, rekonstruując las tropikalny na farmie należącej do jego rodziny. Aktywizm przynoszący wymierne efekty w krótkim czasie jest również istotny jak działalność edukacyjna przynosząca rezultaty trudne do wykazania. Często spotykamy się z narracją obliczoną na wzbudzenie strachu lub mówimy o zagrożeniu planety, tak jakby to dotyczyło nas jedynie pośrednio i w niewielkim stopniu, a nie było kwestią

przetrwania naszego gatunku. Fotografie komunikują istnienie zagrożenia, pokazując znaczące miejsca w sposób nie skłaniający ku wyparciu, powodowanym szantażem emocjonalnym. Nie prowokują do odwrócenia wzroku od drastycznego widoku. Obrazy nie oskarżają, ale mogą sprowokować do namysłu. Slavoy Žižek stwierdza: *Ekologia strachu ma szansę stać się dominującą formą ideologii globalnego kapitalizmu* (Žižek, 2021, s.12) i przestrzega jednocześnie przed szkodliwością takiej postawy, utwierdzającej nas w ułudzie onnipotencji.

Zakończenie

Obrazy fotograficzne mają szczególne właściwości: mogą dostarczać danych badawczych, ale niosą także potencjał przekazywania emocji i afektów, które także można traktować jako formę poznania niedającego się zrationalizować. Fotograf przystępuje do pracy wyposażony w przekonania, niekompletne informacje zgromadzone w ramach przygotowania do projektu, sprzęt fotograficzny z jego właściwościami nad którymi nie panuje i tymi które dają się kontrolować. Proces realizacji jest procesem twórczym, którego dynamika i ostateczny rezultat nie są do końca przewidywalne. Skonstruowanie projektu fotograficznego, który z założenia ma nie tylko rejestrować w celach dokumentalnych, ale również jest wystawiany w galerii, wymaga nieustającego przekraczania granic i dyscypliny. Fotografie zawsze są obarczone przekonaniem oraz świadomymi i nieświadomymi celami autora. Kontekst ich prezentacji (galeria, książka, portal internetowy) i upływający czas zmieniają percepcję i transformują znaczenia. Zbieranie materiału dokumentalnego nie wyklucza użycia środków wyrazu wpływających emocjonalnie na dyskusję o eksploatacji i zanieczyszczeniu środowiska. Ograniczenie środków wyrazu, jak i skupienie się na pejzażu, ukazany w konwencji antypocztówki, jest próbą stworzenia zrozumiałego komunikatu

wzbogaconego o wartość emocjonalną i poznawczą. Horyzontalny format sprzyja immersyjnym właściwościom obrazów fotograficznych, a redukcja do skali szarości sugeruje, że przedstawiony pejzaż jest śladem realnego miejsca, ale i symbolizuje problem.

Wszyscy korzystamy z energii elektrycznej wytwarzanej przez spalanie węgla – wszyscy należymy do „wspólnoty węgla”, choć wolimy tego nie zauważać. Żyjemy w „pożyczonym czasie” – jak nazwał tę strategię Zygmunt Bauman. Nadmierną eksploatację zasobów naturalnych trzeba będzie spłacić w przyszłości i najprawdopodobniej nie zdążymy tego zrzucić na przyszłe pokolenia. Katastrofa klimatyczna jest już faktem. Nie jest to zjawisko nowe. Nie będziemy pierwszą cywilizacją, która wpadła w „pułapkę postępu” opisaną w książce *Krótką historią postępu* autorstwa Ronalda Wrighta. Jesteśmy natomiast cywilizacją globalną. Ewakuacja nie wchodzi w rachubę. Czy z naszą eksploatorską mentalnością zdobywców, jesteśmy gotowi porzucić rabunkowe strategie w gospodarce i zrezygnować z życia ponad stan? Skala problemu przerasta możliwości pojedynczego człowieka, zatem należy odbudować poczucie wspólnoty w trosce o cały ekosystem, który zapewnia bezpieczeństwo każdemu z osobna.

Mam nadzieję, że te fotografie będą kiedyś oglądane jako świadectwo minionego świata, którego szaleństwu dało się zapobiec. 📷

Marek Domański – fotograf i nauczyciel akademicki, aktywny w dziedzinach twórczości wizualnej i publicystycznej. Na wystawach prezentuje fotografie inscenizowane, dokumentalne, a także obiekty i rysunki. Autor i współautor kilku monografii oraz innych publikacji. Kurator i współtwórca projektów badawczych. Pracuje w Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, gdzie w Instytucie Fotografii i Multimediów prowadzi Pracownię Obrazowania Fotograficznego.

Bibliografia

- Berger, J. (2011). Zrozumieć fotografię. W: *Badania wizualne w działaniu. Antologia tekstów*. W: M. Frąckowiak i K. Olechnicki (red.), Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, s.207.
- Burtynsky, E. (2022) <https://www.edwardburtynsky.com>
- Drozdowski, R. Krajewski, M. (red.) (2010) *Za fotografię. W stronę radykalnego programu socjologii wizualnej*. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana – Mocak.
- Eco, U. (2005). *Historia piękna*, Poznań: Rebis.
- Flusser, V. (2004). *Ku filozofii fotografii*. Katowice: FOLIA ACADEMIAE.
- Hatańska, N. (2021). *Wiek Paradoksów. Czy technologia nas ocali?* Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Lechowicz, L. (2021). Amerykańskie commonplaces. „New Topographics” i nowe zjawiska w amerykańskiej fotografii dokumentalnej lat 60. i 70. XX wieku. W: M. Michałowska i M. Szymanowicz (red.) *Procesy sedymentacji topografie. O polskim dokumencie fotograficznym*, red. Warszawa: PWN.
- Mirzoeff, N. (2016). *Jak zobaczyć świat*. Kraków – Warszawa: Karakter.
- Mitchell, W.J.T. (2013). *Czego chcą obrazy. Pragnienia przedstawień, życie i miłość obrazów*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Omachel, R. (2022). Wysyłają SOS. Raport, *Newsweek*, 17/2022.
- Oreskes, N. (2022). Jeść dla planety, *Świat Nauki*, 2 (366).
- Pirsig, M. R. (1994). *Zen i sztuka oporządzania motocykla*. Poznań: Rebis.
- Sontag, S. (2010). *Widok cudzego cierpienia*. Kraków: Karakter.
- Stiegler, B. (2009). *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*. Kraków: Universtas.
- Talbot, W. H. F. (1844). *The Pencil of Nature*, London: Longman, Brown, Green & Longmans.
- Žižek, S. (2021). *Kłopoty w raju. Od końca historii do końca kapitalizmu*. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca.

Coal community

Abstract

This text is a kind of commentary, an original reflection on the photos taken as part of the “Energy of the Anthropocene” project, carried out together with Maciej Rawluk. Our main goal is to follow the processes and practices of energy production and consumption, which we consider to be a very important problem today. The text also contains synthetically presented strategies of authors who attempt to depict the Anthropocene, the work of whom has had influenced my project.

Keywords: electricity, fossil fuels, photography, natural environment, industrial landscape, environmental pollution, climate catastrophe.



Elektrownia Turów, Trzcinec Dolny



Elektrownia Łagisza, Będzin



Góra Kamięnsk, widok na Elektrownię Bełchatów





Kopalnia Węgla Brunatnego Bełchatów i Elektrownia Bełchatów



Hałda Skalny przy Kopalni Bolesław Śmiały





Port Północny, Gdańsk



Kopalnia Węgla Brunatnego Kleczew





Elektrownia Kozienice



Elektrociepłownia EC3, Łódź



Jeziro Turkusowe, okolice Konina, pozostałość po odkrywce węgla brunatnego „Gostawice” Kopalni Węgla Brunatnego Konin



Elektrociepłownia Żerań, Warszawa



Elektrociepłownia EC3, Łódź



Elektrownia Opole



Elektrownia Opole





Elektrownia Bełchatów



Kopalnia Węgla Kamiennego Bolesław Śmiały





Elektrownia Pątnów