

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura 9(4) 2017

ISSN 2083-7275

DOI 10.24917/20837275.9.4.6

Marianna Michałowska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Mobilne pejzaże. Miasto w ruchu czy ruch w mieście?

Kreślę krajobrazy za pomocą tego, co czuję

(Pessoa 1995: 8).

Od wielu lat fotografuję miasta i za każdym razem, gdy spoglądam w wizjer (lub na wyświetlacz) fotograficznego urządzenia¹ stoję wobec tego samego problemu. Jak oddać wielowymiarowość, dynamikę, wonie i dźwięki przestrzeni, w której się znajduję? Fotografia, środek zredukowany do oka, pozornie nie jest w stanie tego uczynić. Jednak, patrząc na niektóre zdjęcia jesteśmy w stanie wyobrazić sobie i w zapośredniczony sposób doświadczyć świata dźwięków, ciepła lub zapachów. Podobnie dzieje się przy lekturze książki, gdy – pozbawieni tak widoków jak innych doświadczeń opisywanej przestrzeni – widzimy ją i odczuwamy (mam na myśli nie tylko „przeżycie”, ale doświadczenie zmysłów). Dlatego też, chociaż pisać będę o obrazach, mottem dla mojego tekstu czynię fragment *Księgi niepokoju* Fernanda Pessoa – dzieła, w którym opis doświadczenia podmiotu pozwala nam doświadczyć Lizbony wielozmysłowo. Będę starała się pokazać, że „mobilny pejzaż” odnosi się dzisiaj przede wszystkim do obrazu, który przekazuje wrażenia bycia w ruchu, w procesie komunikacji z innymi oraz do dynamicznego ludzkiego doświadczenia, charakterystycznego dla współczesnych metropolii. Stosunkowo mało uwagi poświęcę pejzażowi naturalnemu, chociaż to przecież właśnie poprzez zjawiska przyrodnicze (deszcz, burza, padanie kąta światła) miejski pejzaż objawia się nam jako ruchomy.

Eseistyczna forma tekstu została wybrana przeze mnie celowo. Wychodzę z założenia, że analiza zjawisk wizualnych poprzez media mobilne staje się bardziej zrozumiała, gdy wykorzystuje się metody autoetnograficzne, których ważnym elementem jest refleksyjne zaangażowanie etnografa, prowadzące do „poznawania poprzez praktykę” (Pink 2011: 109). Chodzi zatem nie tylko o to, by spojrzeć z dystansu na praktyki fotografii mobilnej, lecz by uwzględnić współczesne wykorzystania tego medium, umożliwiającego przekazywanie intymnego doświadczenia jego użytkowników. Podążając tropem Larissy Hjorth, można zatem stwierdzić, że fotografia komórkowa generuje emocje, związane między innymi z poczuciem bliskości

¹ Używając terminu fotograficzne urządzenie mam na myśli zarówno aparat fotograficzny, kamerę czy smartfon.

i współobecności (Hjorth 2012: 477). Uwzględnienie w artykule takiej osobistej perspektywy nie musi zatem umniejszać naukowej wartości tekstu.

Podstawowe pytanie, które zadaję w tym tekście brzmi: czym jest mobilny pejzaż? I czy możliwa jest jego wizualna (bądź audiowizualna) reprezentacja? Chociaż zasadniczo miasto jest wypełnione nieruchomą architekturą, osadzoną na trwałym planie urbanistycznym, to (ponieważ jesteśmy mobilni) doświadczamy go w ruchu oraz poprzez technologie mobilne (smartfony, urządzenia do nawigacji GPS, internetowe mapy). Dlatego też Mimi Sheller i John Urry mogą napisać, że „miasta są mobilnymi miejscami i miejscami mobilności” (Sheller, Urry 2006: 1). Autorzy podkreślają, że jak w przeszłości miasta były budowane na przecięciu dróg wodnych i lądowych, tak później stały się punktami w systemach transportowych i informatycznych.

Wynika z tego, że przymiotnik „mobilny” może być stosowany w odniesieniu do technologii, urządzeń umożliwiających ruch: samochodów, pociągów, aparatów fotograficznych, oraz do metafory ludzkiego bycia w przestrzeni – do perspektywy podmiotu przeżywającego otaczające go obrazy miast podczas jego ruchu. Bogactwo możliwych „metafor mobilności”, obrazujących stan współczesnej kultury (Urry 2009: 38–74) zmusza mnie do ograniczenia na potrzeby tego tekstu obszaru rozważań. Celem artykułu jest zatem rozważenie sformułowania „mobilny pejzaż” w odniesieniu zarówno do reprezentacji przestrzeni miejskiej, jej postrzegania i doświadczenia przez użytkowników, jak i wobec technologii, opatrywanych przymiotnikiem ‘mobilne’ (zwłaszcza technologii komórkowych i smartfonów). Stawiam tezę, że chociaż przestrzeń zasadniczo jest nieruchoma, to można mówić o postrzeżeniu jej jako ruchomej w czasie oraz o doświadczeniu ruchu. Dostrzegam analogię między relacją miasta i ruchu oraz pomiędzy nieruchomą fotografią a przekazywanym przez obraz doświadczeniem mobilności. I tej właśnie dwoistości poświęcam tekst. Moja opowieść złożona będzie z wprowadzenia, w którym przyjrę się znaczeniom terminu „mobilny pejzaż” oraz z czterech interpretacji, dla których punktem wyjścia będą fotografie wybrane z historii medium, traktowane tu jako reprezentatywne dla przemian zachodzących w obszarze medium fotograficznego. Zaczynam od przesłedzenia sposobów pokazania miasta w fotografii dziewiętnastowiecznej (w fotografiach Charlesa Marville’a i Karola Beyera), następnie przyglądam się awangardowym nurtom sztuki, składającym hołd dynamice miasta (Edwarda Steichena i Harry’ego Callahana), by następnie przeskoczyć epokę i przejść do fotografii mobilnej, której przykładem będą zdjęcia użytkowników portalu Grupamobilni.pl, oraz do projektów opartych na aplikacjach mobilnych (jak Amsterdam REALTIME). Proponowane tu refleksje nie dostarczą wyczerpującej wiedzy o mobilnym pejzażu miasta, lecz mam nadzieję, mogą stać się początkiem takiej analizy².

² Prezentowane tu badania nad wizualnością pejzażu finansowane były w ramach programu badawczego Narodowego Centrum Nauki nr 2014/13/B/HS2/00109 pt. *Mobilność: media, praktyki miejskie i kultura studencka*.

Wprowadzenie – mobilne pejzaże

Piszę ten tekst, jadąc pociągiem, odczuwam ruch, chociaż sama jestem nieruchoma. Przemierzam się wspólnie z moim urządzeniem, a pracę umożliwi mi to, że jednocześnie pozostaję w wirtualnym miejscu – bibliotece czy bazie danych, co ułatwia mi bezprzewodowa komunikacja. Jestem mobilna, chociaż przemieszczanie nie wymaga ode mnie ruchu ciała. W istocie odczuwam skutki Einsteinowskiej szczególnej teorii względności. Nie rozważam tu żadnych skomplikowanych praw fizyki. Opieram się na prostej obserwacji. Ja ruchoma, postrzegam siebie jako nieruchomą wobec nieruchomego, lecz przecież w moim odbiorze ruchomego świata. Podobnie jest z „mobilnym pejzażem”, jako taki nie istnieje, a jedynie jest postrzegany jako ruchomy. To postrzeżenie zachodzi w dwu sytuacjach. Pierwsza następuje wtedy, gdy nieruchomy podmiot obserwuje zmianę zachodzącą w czasie – przeobrażenie warunków przyrodniczych, ruch obiektów wobec obserwującego; druga, gdy podmiot przemieszcza się w przestrzeni. W fotografii, pierwsza postawa charakterystyczna jest dla pejzażu kontemplacyjnego, obrazów dokumentalnych (a także dla niektórych nurtów wyrastających z tradycji konceptualnej), drugą często odnajdujemy w fotografii nowoczesnej. Współcześnie, obie akcentują funkcję podmiotu doświadczającego przestrzeni (Michałowska 2011). Dzisiejsze myślenie o krajobrazie odchodzi od kontemplacyjnej postawy „patrzenia na pejzaż”, tak charakterystycznej jeszcze dla Georga Simmela i Hansa Beltinga³ (Simmel 2006: 292–306; Belting 2007: 84–95; Michałowska 2011: 86–98; Frydryczak 2013) w stronę idei pokazujących, że nie można na pejzaż jedynie patrzeć, zawsze się w nim pozostaje. Dla Beaty Frydryczak wyraźnie tę zmianę podejścia pokazuje koncepcja Arnolda Berleanta, zgodnie z którą „następuje przeobrażenie dystansu w aktywne zaangażowanie” (Frydryczak 2012: 225). Berleant rozróżnia zatem „krajobraz panoramiczny” od „uczestniczącego”, które wymagają od patrzącego odmiennych postaw percepcyjnych – bezinteresownej kontemplacji bądź aktywnego uczestnictwa (tamże). Inaczej jeszcze odnosi się filozof do krajobrazu miejskiego, ujmując go głównie jako „środkowy kompleks, kształtowany w głównej mierze przez człowieka” (Berleant 2011: 137) oraz podkreślając znaczenie zachodzącej w nim dynamicznej, opartej na wzorcach społecznych zmiany (tamże: 141). O ile estetyk szuka przykładów dla krajobrazu uczestniczącego w klasycznym malarstwie (Constable’a czy Corota), a także w praktykach performatywnych, to współcześni badacze mediów zauważają, że „bycie w pejzażu” dzisiaj zostaje coraz częściej ucieleśnione⁴ za sprawą technologii mobilnych. Jak pisze Marsha Berry: „jesteśmy wpłątani w pejzaż i poruszamy się w nim” (Berry 2014: 60). Autorka proponuje dwa terminy, które pozwalają na analizę krajobrazu miejskiego nie z dystansu, lecz w poczuciu jego bliskości. Są to „umiejscowiona wizualność” (*emplaced visibility*) oraz „otaczająca współ-obecność” (*ambient co-presence*) (Berry, 60; Okabe, Ito, 2006). W jej rozumieniu następuje tu

³ Przypomnę tylko, że mimo różnych epok reprezentowanych przez obu badaczy ich koncepcje są zbliżone w tym, że w akcie postrzegania krajobrazu podkreślają znaczenie estetycznej ramy, kulturowo usensowniającej istnienie świata naturalnego.

⁴ Można by zbudować fascynującą analizę na porównaniu ucieleśnienia technologicznego z ucieleśnieniem estetycznym Berleanta (2007: 112–120).

połączenie praktyk dokumentujących doświadczenie miejsca z praktykami dzielenia się tymi doświadczeniami z innymi.

Coraz częściej zatem „mobilne krajobrazy” nie są stosowane do opisanego doświadczenia estetycznego, lecz do analizy funkcjonowania miejskich systemów urbanistycznych. Autorzy artykułu *Mobile Landscapes: using location data from cell-phones for urban analysis* następująco określają założenia swoich badań: „mobilne krajobrazy mogłyby dać nowe odpowiedzi na ugruntowane pytania architektury i miejskiego planowania – jak zaplanować punkty wyjścia i trasy pojazdów? Jak rozumieć wzory ruchu pieszych? Jak wydobyć krytyczne punkty miejskiej infrastruktury? Jaka jest relacja pomiędzy urbanistycznymi formami i przepływami?” (Ratti et al. 2016: 3). Badacze rozumieją mobilność na dwa sposoby – jako mobilne technologie (smartfony) oraz jako ruch ludzi w przestrzeni miejskiej. Zbierają zatem dane z urządzeń nawigacyjnych. W efekcie ich badań także powstają wizualne reprezentacje, oparte jednak nie na podobieństwie do oglądanego widoku, lecz jako mapa obrazująca trasy lub jako wykres ludzkiej aktywności. To także rodzaj krajobrazu sporządzonego środkami innymi od realistycznych. Podobnie jak Berry autorzy *Mobile Landscapes* skupiają się na użyciu przestrzeni przez mieszkańców.

Jak napisałam we wstępie, interesuje mnie głównie miejsce i rola praktyk fotograficznych w obrazowaniu ruchu. Tych, kilka przykładów wyłonionych spośród licznych obecnie badań nad zjawiskami mobilności okazuje się przydatnych w analizie fotografii mobilnych miejskich krajobrazów z dwóch co najmniej powodów. Po pierwsze dlatego, że pozwalają one uchwycić pragnienie fotografów do wizualnego oddania wielozmysłowego doświadczenia przestrzeni miejskiej, po drugie, ponieważ pokazują znaczenie technologii, zarówno w dynamizacji zjawisk kulturowych, jak i tworzeniu społecznych relacji. Miasto w tym sensie, podobnie jak w koncepcji Henri’ego Lefebvre’a, „staje się” dopiero za sprawą praktyk jego użytkowników (Lefebvre 1991). W dalszej części tekstu przedstawię cztery przykłady takiego „stawania się” miasta.

Mobilne miasta – cztery obrazy

Marville – miasto wypełnione duchami

Na zdjęciu pokazującym widok Rue Tirechape (de la rue de Rivoli) Charlesa Marville’a (1816–1879) uwagę widza przykuwają cienie w dolnej części obrazu. Gdy przyjrzymy się im dokładniej, zobaczymy, że są to rozmyte kształty przechodniów i powozów, powstałe w wyniku długiej ekspozycji materiału światłoczułego, a także w otwartych drzwiach budynku po lewej stronie kadru kryje się ludzka postać (prawdopodobnie męska), kierująca twarz w stronę aparatu. Fotografie Marville’a są dzisiaj często uznawane za obrazy, które „zachowują dawne miasto w procesie zanikania” (Clarke 1997: 77). Sprzyja temu rodzaj melancholijnego spokoju, utrwalony w ujęciach pustych ulic i malowniczo zniszczonych fasad⁵. Ten wizerunek jest jednak konsekwencją wyłącznie technologiczno-kulturowego

⁵ Byłaby to obserwacja zgodna z sugestią Waltera Benjamina, że fotografia estetyzuje nawet najbardziej społecznie bulwersujące problemy (Benjamin 1996: 173).

kontekstu fotografii. Zadaniem Marville'a, fotografa pracującego dla paryskich władz przy wielkim Haussmannowskim projekcie przebudowy Paryża, było dokumentowanie zmian w przestrzeni – najpierw budynków przeznaczonych do przebudowy a następnie tych samych miejsc już przebudowanych. Kiedy jednak patrzymy na zdjęcie, ta historyczna wiedza znika, pozostaje zaś wrażenie miasta nieruchomego i nawiedzanego postaciami duchów. Opisywane zdjęcie dobrze ilustruje dziewiętnastowieczny spór o realizm fotograficznych przedstawień. Kiedy w 1839 roku Louis-Jacques-Mandé Daguerre pokazał widok Bulwaru du Temple, Samuel Morse skomentował, że poruszyła go nie tylko ilość szczegółów odwzorowanych na dagerotypii, lecz także uderzyło go, jak opustoszały wydawał się na zdjęciu ten zatłoczony zazwyczaj fragment Paryża (Frizot 1998: 28). Wczesne techniki fotograficzne mogły pokazać jedynie to, co było nieruchome i poddawało się cierpliwie długiemu naświetleniu, a znikało to, co dynamiczne – przepływające potoki powozów i przechodniów. O ile zatem marzeniem wynalazców fotografii (zgodnie ze słowami Talbota z 1833 roku) była chęć uchwycenia tego, co przemijające (Batchen 1997), fotografia zadanie to spełniała tylko połowicznie, rejestrując nieruchome przedmioty i żałobny ślad po obecności człowieka. Miasto Marville'a na pierwszy rzut oka zatem jest ciężkie, zakotwiczone w nieruchomości, gdy jednak spojrzymy na nie kolejny raz, zobaczymy ten ruch, który wynika – paradoksalnie – z niedoskonałości umieszczonego na statywie wielkoformatowego aparatu. Ulica okazuje się kanałem przepływu dla przechodniów i pojazdów. Świadomość tego pozwala nam wyobrazić sobie to, co pozornie niewidzialne – stukot kół o bruk, okrzyki przechodniów czy nawet zapach wilgoci. Niewątpliwie uruchomienie takiego wyobrażenia wymaga doświadczenia zmysłowego. Musielibyśmy wcześniej być w takim mieście, by wirtualnie ('wirtualny' w znaczeniu 'możliwy') pamięć zmysłów odtworzyć.

W przywołanej we wstępie *Księżde niepokoju* Pessoa stosuje technikę pisarską, która ma analogiczne działania do wizualnej reprezentacji Francuza. Pessoa opisuje miasto, przywołując obrazy zmian przyrodniczych: „Ulica skurczyła się od światła bladego i mocnego, a ciemność zadrżała nagle od wschodu do zachodu świata z hukami powtarzających się, rozlatujących się odgłosów” (Pessoa 1995: 24). Może Marville nie uzyskuje tak spektakularnych efektów, lecz także wykorzystuje działanie światła, które – odbijając się od mokrego bruku – nadaje obrazom specyficzną melancholię.

Rozmycie ruchomych obiektów w przestrzeni miejskiej służy różnym celom i jest typowe dla dziewiętnastowiecznej fotografii architektoniczno-urbanistycznej. Znajdujemy je w dokumentacjach budowy Opery Garnier, wykonanych przez firmę Delmaet-Durandelle (Perego 1998: 217), w których dzięki temu efektowi budynki stają się lepiej widoczne, ale także w fotografiach Karola Beyera (1817–1877) ukazujących Krakowskie Przedmieście. Inaczej niż Marville, jego równolatka Beyera interesowała w mieście nie tylko architektura, lecz przede wszystkim wydarzenia uliczne. Mógł je fotografować z okna własnej pracowni na Krakowskim Przedmieściu. Ten numizmatyk, kolekcjoner i portrecista był autorem znakomitych panoram m.in. Gdańska i Krakowa, lecz ze szczególnym upodobaniem dokumentował procesje religijne i manifestacje polityczne (Jackiewicz 2012). Dobrze obrazuje to fotografia procesji na Boże Ciało – pomiędzy szeregami nieruchomych widzów

przepływa szaro-biały ciąg uczestników pochodu. Warszawa Beyera jest tłoczna i pełna życia. Nie jest to oczywiście pejzaż mobilny w tym sensie, że został wykonany z pomocą ciężkiego i nieruchomego urządzenia umieszczonego w oknie. Beyer pokazuje jednak pejzaż miejski wypełniony ruchem, który inaczej niż dagerotypia Bulwaru du Temple zapewne wydawał się jego współczesnym podobny do rzeczywistości. Miasto nie jest złożone z martwych pomników architektury, lecz wypełnione ludzkim gwarem.

Opracowanie materiałów o zwiększonej światłoczułości oraz skonstruowanie lepszych i bardziej mobilnych aparatów fotograficznych na film zwojowy (Kodak Brownie – 1900, Leica – 1913) umożliwiło skrócenie czasu ekspozycji i ułatwiło rejestrację przejawów ruchu. Fotograf mógł swobodnie przemieszczać się po obrazowanej przestrzeni, zaś jego obrazy mogły uchwycić krótsze wycinki czasu. Świat nieuchronnie przyspieszał i odbiorcy zaczęli oczekiwać od twórców obrazów zmieniającej się rzeczywistości wokół nich, lecz także – ponieważ podróżowanie stawało się nieco prostsze – wizerunków najbardziej odległych zakątków świata. O ile w latach 60. XIX wieku fotografowie wędrowali z pełnym wyposażeniem i podręczną ciemnią, by dostarczyć widoków świata czy zdać relacje z wojen (Roger Fenton, Timothy O'Sullivan, Matthew Brady), to teraz wyruszyli w miasto, by uchwycić jego dynamikę. Poręczność urządzeń dla reprezentacji zjawisk ruchu jest nie do przecenienia. Aparat fotograficzny, nawet ciężki, zawsze był mobilny, jednak równie istotny postęp przyniósł wynalazek Lumière'ów. Jak twierdzi Erik Barnouw, kinematograf (*cinématographe*) wyparł kinematoskop Thomasa Edisona, ponieważ był lepszy i łatwiejszy w użytkowaniu. Ten wynalazek skonstruowany przez Louisa Lumière w 1895, ważył 1/100 kamery Edisona i mieścił się w walizce. Co więcej, nie wymagał podłączenia do prądu, był „idealnym narzędziem łapania życia w ruchu – *sur le vif*, jak ujął to Lumière” (Barnouw 1993: 7). Operatorzy, wysyłani przez firmę Lumière'ów do odległych zakątków świata, dawali pokazy filmów wieczorem, realizowali nowe zdjęcia w ciągu dnia, wywoływali je w pokoju hotelowymi i pokazywali dnia następnego. Ruch rejestrowany w nieruchomych wycinkach mógł być analogicznie postrzegany przez oko ludzkie. Urządzenia kinematograficzne i chro-nofotograficzne zmieniły też wyobrażenie o ruchu. Jeszcze Auguste Rodin krytykował fotografię natychmiastową i przekonywał, że artystyczne reprezentacje ruchu nie powinny ukazywać wycinków, lecz płynność gestu, bo „w rzeczywistości czas się nie zatrzymuje” (Virilio 1994: 2). Jednak wpływ eksperymentów wizualnych Eadwearda Muybridge'a i Étienne-Julesa Mareya na twórczość artystów obrazujących ruch był niezaprzeczalny. Ich wynalazki otwarły nową epokę w rejestracji dynamiki miasta.

Steichen – miasto symultaniczne

W 1932 roku Edward Steichen sfotografował nowojorski drapacz chmur Maypole. Na tej fotografii, inaczej niż na dziewiętnastowiecznych przedstawieniach, architektura wydaje się być w ruchu. Zmienia się pozycja podmiotu. Obserwator nie jest już nieruchomy, lecz wędruje pomiędzy budynkami. Małgorzata Nieszczerzewska odnajduje tę nową, modernistyczną perspektywę w powieściach Virginii Woolf, w których narracja skupia się na fizycznych doświadczeniach narratora. „Ruch

ciała wywołuje złudzenie ruchów przedmiotów statycznych: ściany domów wirują” (Nieszczerzewska 2009: 95). Przywołany opis znakomicie pasuje również do przedstawień wizualnych. Artyści reprezentujący nurty awangardowe (futuryzm, ekspresjonizm, orfizm) stosowali techniki symultanicznych nałożeń obiektów, by oddać wrażenie ich ruchu. W wypadku ruchu istot żywych obrazy przybierały formę przypominającą Mareyowskie techniki stroboskopowe. Echo tego zabiegu porzmiwia zarówno w *Akcie schodzącym po schodach* Duchampa, jak i fotodynamicznych kompozycjach Antona G. Bragaglii. Zwłaszcza ten ostatni twórca poszukiwał istoty dynamizmu świata. W *Fotodynamizmie futurystycznym* z 1910 włoski futurysta pisał: „sztuka statyczna umarła, dlatego fotografia musi ukazywać relatywizm zjawiska, ruch rozpraszający ciało” (Miczka 1994: 121). W rezultacie obiekty na fotografiach Bragaglii wydają się rozplýwać przed oczyma widza. Jego fotografie były wykonywane przede wszystkim w studiu, inny kształt przybiera fotomontaż służący pokazaniu dynamizmu przestrzeni miejskiej. Wtedy, jak w omawianej fotografii Steichena, budynki zostają zwielokrotnione, by oddać charakter percepcji obiektu przez podmiot pozostający w ruchu. Jak zauważa Graham Clarke, zdjęcia Steichena idealizują Nowy Jork, oczyszczając fotografowane wieżowce z „chaotycznej tekstury miejskich ulic je otaczających” (Clarke 1997: 80). Stieglitz skupia się na fotografowanej architekturze i efektach świetlnych przekształcających jej obraz.

Ten wyidealizowany, pozbawiony ludzkiej obecności wizerunek miasta wchodzi w ciekawą relację z wizualnymi reprezentacjami owych czasów. Niewątpliwie można znaleźć zależność między montażem stosowanym w fotografiach i filmie. W uznawanym za modelowy przykład *Berlinie. Symfonii wielkiego miasta* (1927) Waltera Ruttmanna zmontowane są sekwencje ukazujące ruch pojazdów i ludzi rejestrowane przez nieruchomą kamerę z sekwencjami rejestrowanymi przez ruchomego operatora. Zarówno w fotografii Steichena jak i *Berlinie* widz może odnieść wrażenie, że kolejne warstwy (kalki) obrazu nakładają się na siebie, jak kolejne spostrzeżenia, składające się później w umyśle w całość, dzięki czemu naszym udziałem staje się doświadczenie niemal Simmelowskiej wielkomiejskiej miejskości, charakteryzowanej przez „natężenie podniet nerwowych, wynikające z szybkich, nieustannych zmian zewnętrznych i doznań wewnętrznych” (Simmel 2006: 115). Sposób patrzenia także jest dynamiczny, analogiczny do „obmacywania” przestrzeni przez mikroruchy gałki ocznej. Jednak Berlin Ruttmanna jest zatłoczony, podobnie jak amerykańskie metropolie fotografowane w latach 40. ubiegłego wieku przez Harry’ego Callahana. Jego Detroit składa się z obrazów nakładających się na siebie samochodów, lub tłumu frenetycznie wędrującego w jednym kierunku. Fotomontaże Steichena i Callahana są realizowane inaczej niż fotografie dziewiętnastowieczne czy futurystyczne, w których czas ekspozycji był wydłużony, co pozwalało rejestrować ruch przemieszczających się obiektów. Fotografowie przekazywali w nich doświadczenie przepływu czasu. U Steichena i Callahana wiele obrazów migawkowych pokazywanych jest jednocześnie, co sprawia, że przestrzeń widzimy symultanicznie – wszystko wydarza się w jednym czasie: domy, ludzie, obiekty zlewają się w jedno.

Podsumowując dotychczasowe spostrzeżenia, powróćmy do przewodniego dla artykułu motywu – pytania o rozumienie mobilności. Niewątpliwie, dzięki uczy-

nieniu urządzeń poręczniejszymi operator stał się mobilny. Widzenie ruchu, obiekt zainteresowań twórców dziewiętnastowiecznych ustąpił widzeniu w ruchu. Symultaniczność reprezentacji wizualnej dla twórców pierwszej połowy dwudziestego wieku stała się głównym znakiem dynamizmu. László Moholy-Nagy, współtwórca Bauhausu, pisał w *Vision in motion*:

Widzenie w ruchu jest uchwyceniem symultaniczności. Uchwycenie symultanizmu jest przedstawieniem twórczym – widzenie, czucie i myślenie pozostaje w relacji i nie jest serią izolowanych zjawisk. Natychmiast integruje odrębne fragmenty w spójną całość. [...] Widzenie w ruchu jest patrzeniem podczas przemieszczania się (Moholy-Nagy 1947: 12).

Marzeniem nowoczesnych twórców było stworzenie obrazu świata analogicznego do przyspieszającej, coraz bardziej mobilnej rzeczywistości.

Fotografia mobilna – miasto w kieszeni

Określenie „fotografia mobilna” (*mobile photography*) współcześnie stosowane jest najczęściej do fotografii wykonywanej za pomocą telefonów komórkowych i smartfonów (inna nazwa to *camera phone photography*). Określenie to akcentuje nie tylko technologiczną miniaturyzację urządzenia, które zawsze nosimy ze sobą, lecz przede wszystkim aspekt komunikacyjny. To „bycie w ruchu” nie tylko fizycznym, lecz przede wszystkim w dynamicznym połączeniu z innymi. Zmienia się tym samym znaczenie samej fotografii, która w mniejszym stopniu staje się narzędziem reprezentacji, w zamian zaś na znaczeniu zyskuje możliwość dzielenia się obrazami z innymi. Dean Keep pisze: „fotografia komórkowa może być dzisiaj rozumiana jako wieloaspektowa i dynamiczna praktyka obrazowania, ukształtowana przez nieustanny ciąg przyływów i odpływów wyłaniających się technologii komunikacyjnych i zmiennokształtnej natury mediów mobilnych” (Keep 2014: 15). Cyfrowy zapis wspiera konwergentny charakter obrazu, wędrującego między telefonami, aplikacjami, komputerami (a także wydrukami) i czyni z fotografii mobilnej jeden z rodzajów „mediów hybrydycznych”. Mobilność polega zatem nie tylko na umieszczeniu aparatu w mobilnym urządzeniu, także sam obraz jest mobilny, przemieszczający się pomiędzy aplikacjami i nośnikami. Jak ma się taka „fotografia mobilna” do „pejzażu mobilnego”?

Dwa zdjęcia zrobione przez współtwórcę „grupy entuzjastów fotografii mobilnej” (Grupamobilni.pl) Cezarego Dziadurskiego są przykładami wykorzystania estetyk znanych z historii fotografii w fotografii komórkowej. Pierwsza fotografia, barwna, przypomina zaskakujące kompozycje Andrégo Kertesza, w których z plam i kierunków układany jest niemal abstrakcyjny obraz, druga – czarno-biała – wykorzystuje długą ekspozycję, znaną już z opisywanych w pierwszej części prac Marville’a, czy nowoczesnych prac Roberta Doisneau czy Otto Steinerta. To zatem dokumentacja nie tyle ruchomego miasta, lecz widzenia miasta w ruchu. Fotograf dostarcza obrazów przestrzeni, w których akurat się znajduje, dokumentuje własne doświadczenie podróży, by natychmiast przesłać je do portalu internetowego.



Ilustracja 1. Cezary Dziadurski, 2014-10-18-04.17.17-1



Ilustracja 2. Cezary Dziadurski, 2014-05-06-02.09.50-1

Dzisiaj fotografie komórkowe wykonywane za pomocą zaawansowanych technicznie aparatów zamontowanych w smartfonach i opracowywane za pomocą aplikacji graficznych, nie różnią się jakością przedstawienia detalu ani rozdzielczością obrazu od fotografii wykonywanych tradycyjnymi aparatami (niewątpliwie

znaczenie ma tu nadal jakość obiektywu profesjonalnej lustrzanki, ale różnica ta jest nieistotna dla zwykłego użytkownika, niepotrzebującego najczęściej zdjęć w jakości wielkoformatowego wydruku). Zastanówmy się zatem ponownie: czym fotografia mobilna różniłaby się od fotografii tradycyjnej? Bo, jak stwierdziliśmy wcześniej, różnica nie kryje się w estetyce obrazu. Różnicy trzeba szukać w społecznych praktykach fotografii mobilnej, które są praktykami oddolnymi i często antyinstytucjonalnymi, chociaż ten czynnik w zasadzie nie musi świadczyć o odmienności fotografii mobilnej od tradycyjnej, jeśli przyjrzymy się historii amatorskiego ruchu fotograficznego. Posłużę się tu przykładem. Poza prezentacją twórczości członków grupy, zasadniczą część portalu Grupamobilni.pl stanowią ogłaszane co tydzień konkursy na najlepszą fotografię, które następnie są komentowane przez bardziej doświadczonych członków grupy. Te komentarze mają charakter edukacyjny i poza uzasadnieniem oceny, zawierają porady kompozycyjne. Podobną rolę odgrywały początkowo towarzystwa fotograficzne, a następnie portale poświęcone twórczości amatorskiej. Postawę uczestników grupy dobrze wyraża termin wprowadzony przez Sarah Kember. Píše ona mianowicie o fotografii z aspiracjami (*the aspirational photographer*). Jest to postawa charakteryzowana przez pragnienie, by „z głębiac i eksperymentować z nowymi fotograficznymi urządzeniami – co umożliwi szeroki wachlarz tanich lub darmowych aplikacji (Camera+, Hipstamatic, Paper Camera, Instagram), które ustanawiają różne formy tak samoregulacji, jak też ekspresji, automatyki, ale także indywidualnej autonomii” (Kember 2012).

Kolejną różnicę między „starą” a „nową” fotografią wyznacza wspomniana wcześniej konwergencja medium, pozwalająca wykorzystywać smartfonowy obraz w realizacji innych form wizualnych, umieszczaniu na stronach internetowych, ich przeobrażenia w przedstawienia nieruchome czy filmowe. I wreszcie element najważniejszy w mojej opinii – możliwość natychmiastowego dzielenia się wizualnym doświadczeniem, wynikająca z podręczności doświadczenia. Twórcy grupy mobilni następująco formułują swoje założenia:

Najlepszym aparatem fotograficznym jest ten, który mamy przy sobie. Te słowa dobrze oddają istotę fotografii mobilnej – telefon komórkowy (smartfon, tablet, w przyszłości może Google Glass lub inne urządzenie mobilne) mamy przy sobie przez cały czas, dzięki czemu możemy dostrzec i w ciągu kilku sekund udokumentować wiele ulotnych chwil, a następnie udostępnić gotowe zdjęcia za pośrednictwem serwisów społecznościowych (<http://grupamobilni.pl/o-nas/>).

Mobilność tutaj to zatem bycie z innymi i dzielenie się doświadczeniem bycia w wyjątkowym miejscu lub dostrzeżeniem zjawiska ciekawego dla autora zdjęcia. W ten sposób twórca obrazu może natychmiast podzielić się z najbliższymi obrazami miejsca. Mikko Villi dla opisanie komunikacji mobilnej przywołuje koncepcję „telekokonu” (*telecocoon*) i pełnowymiarowej intymnej wspólnoty (*full-time intimate community*). Oba terminy odnoszą się do grupy osób – przyjaciół i rodziny, z którą pozostajemy w najściślejszym kontakcie i z którą „doświadcza się rodzaju trwałej przestrzeni społecznej, dzielonej, wirtualnej” (Villi 2010: 65). Za pomocą wysłanego zdjęcia możemy odbyć wspólny wirtualny spacer, uwolniony od ograniczeń geograficznych i czasowych. Portal Grupamobilni.pl, ponieważ jest dostępny

każdemu potencjalnemu użytkownikowi sieci, niewątpliwie poszerza ramy „telekonu”, lecz nadal gromadzi osoby o podobnym podejściu do rzeczywistości i o zbieżnych celach. Przykładem podobnego działania może być ciągle trwający projekt zainicjowany w marcu 2017 roku przez studentów Instytutu Kulturoznawstwa UAM w Poznaniu w ramach programu badawczego Narodowego Centrum Nauki „Mobilność: media, praktyki miejskie i kultura studencka”. Platformą dla projektu zatytułowanego „Autoinwigilacja” był portal Instagram. Każdy z uczestników przez tydzień dokumentował na nim własne doświadczenia przestrzenne, tworząc wizualny odpowiednik mapy przeżyć⁶, złożony z obrazów często odwiedzanych miejsc i codziennych czynności. Najważniejsze dla uczestników było nie tylko wykonanie „fajnej fotki”, lecz przede wszystkim współuczestnictwo.

I znów określenie „pejzaż mobilny” należy tu potraktować metaforycznie. Określenie to nie będzie oznaczało widoku zamkniętego w kadrze, lecz wskaże na niustanny przepływ obrazów (architektury, ludzi, zwierząt, potraw i strojów) na portalu grupy czy na instagramowych kontach twórców fotografii mobilnej. Mobilny pejzaż to tutaj wgląd w ludzkie aktywności. Dean Keep twierdzi, że fotografia komórkowa przekształca, zarówno tradycyjną fotografię, jak i zmienia się wraz z technologiami mobilnymi (Keep 2014: 16). Należy jednak stwierdzić, że technologiczna zmienność była charakterystyczna dla fotografii od początku jej wynalezienia: już około roku 1839 mieliśmy do czynienia co najmniej z kilkunastoma technikami fotograficznymi (by wymienić tylko dagerotypię, kalotypię, techniki pigmentowe, do tego szybko dołączono techniki kolodionowe, ambro- i ferrotypie), cyfrowe technologie mobilne byłyby zatem kontynuacją typowej dla medium plastyczności. Natomiast, niewątpliwie, po raz pierwszy obrazy wędrują w czasie realnym. Fotografia mobilna także znakomicie reprezentuje stary dylemat: trwanie czy zanikanie obrazu. Spójrzmy tu na przykład na aplikację Snapchat. Jak pisze młoda autorka badań poświęconych obrazom wysyłanym za pośrednictwem aplikacji Magdalena Frąszczak (studentka Instytutu Kulturoznawstwa UAM w Poznaniu): „W przypadku Snapchata teoretycznie zamieszczane zdjęcia i filmy po jakimś czasie znikają. Na ulotność zdjęć czy filmów znalazł się jednak łatwy sposób: można po prostu zrobić zrzut ekranu” (Frąszczak 2017).

Spostrzeżenie jest trafne. Aplikację wymyślono, by dzielić się obrazami z innymi, nie zachowując ich dla siebie, jednak użytkownicy często traktują fotografie tak, jak tradycyjnie archiwizowane obrazy, nie mogąc się rozstać z ważnymi dla siebie wspomnieniami wizualnymi. Nasze smartfony stają się zatem podręcznymi archiwami wspomnień, obrazami miast, którymi możemy dzielić się z innymi. Ta możliwość udostępnienia innym widoków przez nas postrzeżonych często jest ważniejsza od ostatecznej jakości obrazu. I znów pejzaż, złożony z intymnych doświadczeń zjawisk miejskich, na sposób Beltinga nie tylko istnieje w naszych ciałach, lecz przemieszcza się z nami w naszej kieszeni. Warto zauważyć, że fotografie mobilne najczęściej powstają bez uprzedniego planu, są wykonywane przy okazji, pod wpływem wizualnego impulsu. Gdyby przyjrzeć się szczegółowo podejściu fotografów mobilnych

⁶ Zob. dokumentacja projektu na stronie <http://kultury mobilne.pl/szczegoly-aktywnosci/?id=878&mainpicture=1> [dostęp: 15.12.2017].

do przestrzeni miejskiej, znaleźlibyśmy w nim zaskakującą zbieżność. Z jednej strony przypomina ono praktyki fotoreporterów ubiegłego wieku (choćby jak idealistyczna koncepcja „decydującego momentu” Henri’ego Cartier-Bressona), z drugiej, koncepcję sytuacjonistycznego dryfu czy etnograficznego spaceru. Tyle tylko, że – jak zauważa Anna Nacher – w dobie urządzeń geolokacyjnych „zagubieniu uległo samopoczucie zagubienia (Nacher 2016: 134). Mówiąc inaczej, każda fotografia mobilna zawiera informacje o lokalizacji, czasie wykonania, jest naszym „cyfrowym śladem”.

W jaką narrację układa się ten ciąg obrazów w telefonie, lub na Instagramie? Paradoksalnie, znajduję tu podobieństwo w modernistycznej powieści, analizowanej przez Nieszczerzewską: „ogromna ilość wrażeń charakteryzująca nowoczesną ulicę wielkomiejską nie układa się w żadną spójną narrację. [...] Nie ma również punktu kulminacyjnego: «akcja» na ulicy nowoczesnej metropolii toczy się wciąż z jednakowym, równie silnym natężeniem, samemu zatem trzeba umiejętnie «odtworzać» i montować poszczególne sekwencje” (Nieszczerzewska 2009: 94). Wchodząc na instagramowe konta miejskich dokumentalistów mobilnych mam podobne wrażenie. Zdjęcia mimo wszelkiego zróżnicowania są równoważne, to ja muszę z nich składać swoje miasto, dryfując między ulicami.

AmsterdamREALTIME – tworzenie pejzażu

We wprowadzeniu do tekstu przywołałam badania realizowane w ramach projektu *Mobile Landscapes: using location data from cell-phones for urban analysis*. Autorzy postanowili prześledzić sposoby przemieszczania się użytkowników na podstawie danych uzyskanych z telefonów komórkowych. Inspiracją dla projektu były słowa Williama J. Mitchella, zauważającego, że w dzisiejszych czasach Leopold Bloom nie musiałby krążyć po Dublinie, by znaleźć Molly, wystarczyłoby, gdyby sprawdził, gdzie logował się jej telefon komórkowy (Ratti et al. 2016). Ostatecznym celem *Mobile Landscapes* nie jest sporządzenie reprezentacji miasta, lecz wykorzystanie obrazów ich do analizy funkcjonowania systemów urbanistycznych. W raporcie wykorzystane są dwa rodzaje przedstawień wizualnych: mapy i wykresy. Za pomocą kolorów, rysunków wskazują na określoną aktywność użytkowników w różnych częściach miasta. Także tu jednak możemy mówić o miejskim pejzażu, ujmując go jako obraz przestrzeni – nie obraz realistyczny, lecz reprezentację danych.

W jednej z najczęściej opisywanych realizacji opartych na geolokacji reprezentacja wizualna jest tylko odbiciem ludzkich aktywności w przestrzeni miejskiej. AmsterdamREALTIME (2002) był projektem grupy Waag Society (we współpracy z Esther Polack i Jeromem Kee) wykorzystującym oprogramowanie dla urządzeń GPS. W trakcie wystawy *Maps of Amsterdam 1866–2000*, dane z urządzeń geolokacyjnych były przesyłane na serwer i prezentowane w formie powstających na oczach widza map (Nacher 2016: 100). Tworząc założenia projektu, pomysłodawcy odwoływali się do idei mentalnych map. „Każdy mieszkaniec Amsterdamu ma niewidzialną mapę miasta w swojej głowie. Sposób, w jaki się porusza w mieście i wybory, które czyni, są zdeterminowane przez tę mentalną mapę. Celem Amsterdam Real Time jest wizualizacja tych mentalnych map poprzez badanie zachowań użytkowników miasta” (Ratti et al. 2016: 14). Powstająca w galerii mapa pokazywała zatem trasy istotne dla uczestników projektu. Jak opisać ten pejzaż? Choćby nie jest podobny

do widoków postrzeganych ludzkim okiem, to przecież jest realistyczny – pokazuje rzeczywiste zachowania ludzi w czasie realnym. Nacher pisze: „miasto rodziło się niemal na oczach widzów, stając się strukturą zmienną w czasie, płynną i ucieleśnioną” (Nacher 2016: 100). Dla opisanie realizacji tego rodzaju Nacher wprowadza termin „mediów lokacyjnych”, oznaczających połączenie technologii cyberkartograficznych, systemów GPS, technologii bezprzewodowych i mobilnych (Nacher 2016: 98). Niewątpliwie, media lokacyjne nie muszą uwzględniać fotografii, lecz często ją wykorzystują – jako narzędzie dokumentacji, albo uzupełnienie danych uzyskanych z mediów lokacyjnych. Może to być skutkiem naszego przyzwyczajenia do fotografii, o czym świadczyłyby takie funkcje aplikacji cyberkartograficznych, które umożliwiają uzupełnianie informacji geograficznej informacjami wizualnymi (np. w mapach Google).

Zdarzają się jednak takie projekty fotograficzne, które nie odnoszą się do samej rzeczywistości, lecz do jej zapośredniczenia. W cyklu *A Series of Unfortunate Events* (2011) znakomity niemiecki dokumentalista Michael Wolf fotografował ekran komputera, na którym znajdowały się kadry z Google Street View. Następnie wykadrowane fragmenty powiększał do rozmiaru 1,8 x 2,2 metra (Kasperek 2012). *Seria niefortunnych zdarzeń* pokazuje przypadkowo uchwycone sytuacje, które pozostają w sprzeczności z regułami życia społecznego. Oglądamy ludzi wykonujących w kierunku samochodu GSV nieprzyzwoite gesty, osoby potykające się lub upadające, a także błędy, wynikające z montażu satelitarnych zdjęć⁷. W wyniku tych usterek widać przypadkowe powtórzenia fragmentów obrazu (<http://photomichaelwolf.com/#asoue/4>). Wolf, chociaż jedynie kolekcjonuje kadry wykonane przez bezosobowe urządzenie (przemieszczający się pojazd GSV), to celowo odwołuje się do tradycji fotografii ulicznej i prac twórców takich jak Weegee czy Garry Winogrand, skupionych przecież na ukazywaniu tego, co zaskakujące, chociaż pozostające częścią miejskiej codzienności. Aplikacja służąca do nawigacji zostaje przez Wolfa wykorzystana przewrotnie – dostarcza nam obrazów składających się na krajobraz ruchomy, będący wynikiem rejestracji mobilnego urządzenia.

Konkluzja: czy istnieje pejzaż mobilny?

W popularnym serialu fantastycznym, zatytułowanym *Sense8* (2015–2017) twórcy wyobrazili sobie, że na świecie istnieją ludzie, którzy połączeni są rodzajem wspólnie przeżywanej parapsychicznej emocji⁸. Mogą być jednocześnie w kilku przestrzeniach, zaś wzajemną obecność odczuwają zmysłowo. Chociaż zachowują swoją indywidualność, dzielą się wiedzą i umiejętnościami. Idea „senseitów” dobrze oddaje marzenie współczesnego człowieka o przebywaniu w kilku miejscach jednocześnie. Wizualne pejzaże mobilne do takiego właśnie „bilokacyjnego” przeżycia nas odsyłają.

Jak napisałam na wstępie, określenie „pejzaż mobilny” stanowi przede wszystkim metaforę ludzkiego doświadczenia. Dlatego też, w mojej opinii, nawet poprzez

⁷ Kontrowersje wokół tej pracy przybliżyła Ewa Wójtowicz (2016: 208–209).

⁸ *Sense8*, serial TV, 2015–2017, produkcja: J. Michael Straczynski, Lilly Wachowski, Lana Wachowski, Georgeville Television, Studio JMS, Anarchos Productions.

nieruchomy obraz może wrażenie tego ruchu (czasu lub przestrzeni) przekazać. Każdy nurt artystyczny wypracowywał kulturowe kody, by zakomunikować, czym jest miasto w całej jego wielowymiarowości. Pejzaż miejski stanowił środek opowieści o ludzkim środowisku i jako taki nigdy nie był jednoznaczny: opustoszała architektura mogła symbolizować katastrofę lub niebezpieczeństwo, miejski tłum odnosił się tak do figury metropolitalnego rozwoju, jak samotności w tłumie. Współczesne media lokacyjne pokazują z kolei, że dzisiaj obrazu nie da się odłączyć od doświadczenia. Pejzaż nas otacza, a my jesteśmy jego częścią, poruszamy się w nim i to doświadczenie rejestrujemy, by podzielić się nim z najbliższymi. Popularność fotografii mobilnej pokazuje na wzrastające znaczenie komunikacji bezprzewodowej, ale udowadnia też, jak ważna dla indywidualnego doświadczenia jest przestrzeń realna, fizyczna, doświadczana wszystkimi zmysłami. Chcemy być w miejscu, smakować, wąchać, dotykać, widzieć, słyszeć, ale chcemy też być w tym miejscu z innymi. W gruncie rzeczy jest to samo pragnienie, które stwarza literaturę czy każdą inną formę twórczości. Media technologiczne to pragnienie ucieleśniają.

Bibliografia

- Barnouw Erik. 1993. *Documentary: A History of the Non-fiction Film*. New York–Oxford: Oxford University Press.
- Batchen Geoffrey. 1997. *Burning with desire*. Cambridge–London: The MIT Press.
- Belting Hans. 2007. *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*. M. Bryl (przeł.). Kraków: Universitas.
- Berleant Arnold. 2007. *Prze-mysleć estetykę*. M. Korusiewicz, T. Markiewka (przeł.). Kraków: Universitas.
- Berry Marsha. 2014. *Filtered Smartphone Moments: Haunting Places*. W *Mobile Media Making in an Age of Smartphones*. M. Berry, M. Schleser (red.). New York: Macmillan: 58–67.
- Clarke Graham. 1997. *The Photograph*. Oxford: Oxford University Press.
- Frizot Michel. (red.) 1998. *A New History of Photography*. Köln: Könemann.
- Frydryczak Beata. 2013. *Krajobraz. Od estetyki the picturesque do doświadczenia topograficznego*. Poznań: Wydawnictwo PTPN.
- Frąszczak Magdalena. 2017. *Celebryci i Normalsi. Netnograficzna analiza praktyk komunikacyjnych użytkowników aplikacji Snapchat*. <http://kultury mobilne.pl/szczegoly-aktywnosci/?id=695&mainpicture=1> [dostęp: 20.06.2017].
- Hjorth Larisa, Sun Sun Lim. 2012. "Mobile intimacy in an age of affective mobile media". *Feminist Media Studies* nr 12(4). 477–484.
- Kasperek Ewa. 2012. „Malarz życia ponowoczesnego. O fotografiach Michaela Wolfa”. *Studia Kulturoznawcze* nr 1(2). 131–150.
- Keep Dean. 2014. *Artist with a Camera-Phone: A Decade of Mobile Photography*. W *Mobile Media Making in an Age of Smartphones*. M. Berry, M. Schleser (red.). New York: Macmillan. 15–24.
- Kember Sarah. 2012. *The Becoming-Photographer in Technoculture*. <http://eitherand.org/reconsidering-amateur-photography/becoming-photographer-technoculture/> [dostęp: 20.06.2017].

- Michałowska Marianna. 2011. „Człowiek patrzy na przyrodę”. *Kultura Współczesna* nr 1. 86–98.
- Miczka Tadeusz. 1994. *Czas przyszły niedokonany. O włoskiej sztuce futurystycznej*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Moholy-Nagy László. 1947. *Vision in Motion*. Chicago: Paul Theobald.
- Nacher Anna. 2016. *Media lokacyjne. Ukryte życie obrazów*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Nieszczerzewska Małgorzata. 2009. *Narracje miejskiej wyobraźni*. Poznań: Bogucki Wydawnictwo Naukowe.
- Perego Elvire. 1998. *The Urban Machine*. W *A New History of Photography*. M. Frizot (red.). Köln: Könemann. 197–216.
- Pessoa Fernando. 1995. *Księga niepokoju*. J.Z. Klawe (przeł.). Warszawa: Czytelnik.
- Pink Sarah. 2011. *Uruchamiając etnografię wizualną. Wytwarzanie szlaków, miejsc i obrazów*. W *Badania wizualne w działaniu. Antologia tekstów*. M. Frąckowiak, K. Olechnicki (red.). Warszawa: Bęc Zmiana. 109–115.
- Ratti Carlo, Pulselli Riccardo Maria, Williams Sarah, Frenchman Dennis. 2016. “Mobile Landscapes: using location data from cell-phones for urban analysis”. *Environment and Planning B: Urban Analytics and City Science* vol. 33(5). 727–748. http://senseable.mit.edu/papers/pdf/20050101_Pulselli_etal_MobileLandscapes_Equilibri.pdf [dostęp: 20.06.2017].
- Sheller Mimi, Urry John. 2006. *Mobile Technologies of the City*. London–New York: Routledge.
- Simmel Georg. 2006. *Most i drzwi*. M. Łukasiewicz (przeł.). Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Urry John. 2009. *Socjologia mobilności*. J. Stawiński (przeł.). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Villi Mikko. 2010. *Visual mobile communication. Camera photo message as ritual communication and mediated presence*. Jyväskylä: Aalto University.
- Virilio Paul. 1994. *The Vision Machine*. J. Rose (przeł.). Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Wójtowicz Ewa. 2016. *Sztuka w kulturze postmedialnej*. Gdańsk: Katedra Wydawnictwo Naukowe.

Streszczenie

W artykule analizowane są sposoby reprezentacji miejskiego krajobrazu w fotografii. Stawiam tezę, że chociaż przestrzeń zasadniczo jest nieruchoma, to można mówić o postrzeżeniu jej jako ruchomej w czasie oraz środkami fotografii można podzielić się z innymi doświadczeniem mobilności. Tekst składa się z pięciu części: z wprowadzenia, w którym analizuję znaczenia terminu „mobilny pejzaż”, oraz z czterech interpretacji, zainspirowanych fotografiami reprezentatywnymi dla przemian zachodzących w obszarze fotograficznego medium. Są to kolejno: widoki miast Charlesa Marville’a i Karola Beyera, fotomontaże Edwarda Steichena i Harry’ego Callahana, fotografie mobilne (portal Grupamobilni.pl), oraz projekt oparty na aplikacji mobilnych (Amsterdam REALTIME). Proponowane tu refleksje nie dostarczą wyczerpującej wiedzy o mobilnym pejzażu miasta, lecz, mam nadzieję, mogą stać się początkiem takiej analizy.

Mobile landscapes. City in motion or motion in a city?**Abstract**

An article is an analysis of modes of representation of urban landscape in photography. I state that though a city space formally is still we perceive it as movable in time. We can also share the mobile experience with others. The article is parted into five sections: the introduction reflects briefly on the meaning of the term „mobile landscape” and four short interpretations inspired by four photographs, representative for shifts in history of photography are presented in subsequent parts. These are: city views by Charles Marville and by Polish photographer Karol Beyer, photomontages by Edward Steichen and by Harry Callahan, mobile photography by Polish group „mobilni” and finally – a project based on mobile app (Amsterdam REALTIME). Brief reflection proposed in the article is not a comprehensive survey on mobile landscape, but rather – can suggest a direction of such study.

Słowa kluczowe: fotografia mobilna, fotografia miejska, pejzaż miejski, media lokacyjne

Keywords: mobile photography, urban photography, urban landscape, locative media

Marianna Michałowska – pracuje w Instytucie Kulturoznawstwa UAM. Absolwentka UAM oraz Studium Fotografii Profesjonalnej ASP (obecnie Uniwersytet Artystyczny) w Poznaniu. Prowadzi badania nad sferą wizualną współczesnej kultury artystycznej i kultury codzienności (fotografia, studia miejskie). Autorka realizacji wykorzystujących fotografię i kuratorka wystaw. Jest autorką książek: *Niepewność przedstawienia. Od kamery obskury do współczesnej fotografii* (Rabid, Kraków 2004), *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci* (Galeria i księgarnia f5, Kraków 2007), *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją* (Wydawnictwo Naukowe UAM, Galeria Miejska „Arsenał” w Poznaniu 2012) oraz współautorką (wraz z Katarzyną Jankowską i Anetą Łuczkiwicz) książki *Widzieć – rozpoznać – zrozumieć. Wizualizacja jako metoda upowszechniania wiedzy* (Wydawnictwo Naukowe Politechniki Gdańskiej – w druku).