

DOROTA ŁUCZAK

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Operacje społeczno-przyrodnicze w diaporamie *Dęby*? Stefana Wojneckiego

*Sztuka musi wybiegać naprzód, wyprzedzać,
postulować rodzące się zagadnienia moralne –
przewidywać związane z nim spięcia*

(Wojnecki 1973: nlb.)

W ostatnich latach reakcja współczesnych artystów na zachodzące i prognozowane zmiany klimatyczne oraz działania na rzecz ochrony środowiska stały się jednym z najbardziej widocznych zjawisk w polu sztuki. Jak pisze Andrew Brown we wstępie do książki *Art & Ecology Now* (Sztuka i ekologia dzisiaj), właściwie każdy, kto uczestniczy w życiu artystycznym, spotyka się z pracami zaangażowanymi w sprawy ekologiczne (Brown 2014: 8–9). Grono odbiorców można znacznie poszerzyć, przywołując chociażby inicjatywy artystyczne i wystawy organizowane w trakcie szczytów klimatycznych ONZ. Sztuka współczesna staje się dzisiaj impulsem do podejmowania przez historyków sztuki badań środowiskowych. W centrum zainteresowania ponownie stawiany jest *land art* (*earthwork*), który w latach sześćdziesiątych wprowadził nowe relacje pomiędzy sztuką i naturą, czyniąc z tej ostatniej materię tworzenia. Z dzisiejszej perspektywy istotna jest dokonana wówczas subwersja polegająca na przejściu od wizualnych reprezentacji natury, jej kulturowych wyobrażeń podporządkowanych antropocentrycznej wizji świata do działań w naturze / z naturą, które w praktyce najczęściej miały charakter performatywny, a deklaratywnie znosiły hierarchię w relacji kultura – natura. Zainteresowanie ekokrytyką wśród historyków sztuki rozpoczęło się dopiero pod koniec pierwszej dekady XXI wieku. W 2009 roku Alan Braddock i Christoph Irmscher wskazywali, że pozwala ona historykom sztuki na bardziej dociekliwe i dokładne spajanie wizualnej analizy, kulturowej

interpretacji i historii środowiskowej, włączającej wybrane aspekty z historii nauki (Cheetham 2018: 3). W wydanej cztery lata temu książce *The Ecological Eye: Assembling an ecocritical art history* (Ekologiczne oko. Komplectowanie ekokrytycznej historii sztuki) Andrew Patrizio proponuje przeformułowanie historii sztuki, które byłoby wyrazem dzisiejszego ekologicznego imperatywu. Postulat ten oznacza znoszenie hierarchicznych relacji i zaangażowanie ekologicznej wrażliwości. W praktyce konieczne staje się „rozpoznanie, że historia sztuki potrzebuje znacznie szerszego obiektu własnej obsesji – poza kulturą wizualną i mediami, który otwiera się na ludzkie i inne niż ludzkie wektory, animujące planetę i jej ekosystemy”¹ (Patrizio 2018: 3). Przywołane założenia realizowane są przede wszystkim w odniesieniu do sztuki współczesnej. W tym przypadku głosy krytyka i artyści / artystki i krytyka dają wyraz wspólnemu zaangażowaniu w krytykę ekologiczną. W badaniach historyczno-artystycznych pojawia się natomiast szansa na rewizję dokonanych już interpretacji oraz przywrócenie do życia prac zapomnianych, marginalizowanych, tych, których potencjał dla namysłu nad systemami społeczno-przyrodniczymi nie został dotąd dostrzeżony.

Dęby? Stefana Wojneckiego, przygotowane wraz z Marią Ewą Wiesner i Jerzym Dornem, są przykładem pracy reanimowanej – przywróconej do istnienia i pokazanej przez autorkę niniejszego tekstu i Jarosława Klupsia na wystawie *Operacje* w Galerii Rodriguez w 2019 roku, po niespełna pięciu dekadach od ich pierwszej prezentacji w 1974 roku². Dzieło to nie było obecne w dotychczasowych opracowaniach, pomimo że twórczość Wojneckiego – jednego z najważniejszych polskich fotografów i teoretyków tego medium – doczekała się wielu analiz. Zarówno badacze, kuratorzy, jak i sam artysta pomijali tę audiowizualną pracę, skupiając się na fotografiach eksperymentalnych. Wpływ na ten stan rzeczy miały z pewnością potencjalne trudności techniczne w odtworzeniu pokazu, a także brak dokumentacji czy reprodukcji tego dzieła. Słuszne wydaje się jednak również podejrzenie, że dokumentalny charakter zdjęć wykonanych w trakcie operacji serca i przedstawiających chorujące drzewa w kontekście metaobrazowej praktyki Wojneckiego wywoływał poznawczy dysonans. Co więcej, zastosowanie kolorowej fotografii sytuowało projekt poza obszarem artystycznym,

- 1 Wszystkie tłumaczenia tekstów obcojęzycznych, o ile nie zaznaczono inaczej, pochodzą od Autorki artykułu.
- 2 Stefan Wojnecki był odpowiedzialny za wykonanie zdjęć i „oprawę plastyczną”, stąd w dalszej części tekstu to on pojawia się jako główny autor dzieła. W przypadku omawiania elementów zrealizowanych przez Marię Ewą Wiesner i Jerzego Dorna zamieszczam odpowiednie odniesienie.

definiowanym wówczas w Polsce przez Związek Polskich Artystów Fotografików. W niniejszym artykule proponuję interpretację *Dębów?*, w której zająć się odczytanie historyczne i projekcja współczesnej świadomości posthumanistycznej. Mowa tu o preposteryjnym – by użyć pojęcia wprowadzonego do historii sztuki przez Mieke Bal – czytaniu dzieła, które jest determinowane projekcją współczesnych dzieł, nieredukowalną międzyobrazową relacją wynikającą z doświadczeń odbiorcy (Bal 1999). W ten sposób sztuka zostaje uaktualniona w dzisiejszym procesie percepcji, a idąc krok dalej, można powiedzieć, że (od)zyskuje moc sprawczego oddziaływania na odbiorcę. Przedstawiona poniżej analiza nie opiera się na dosłownym, bezpośrednim dialogu ze współczesnymi dziełami. Stanowią one raczej nieprzywołany wprost, lecz niezbywalny punkt wyjścia dla rozpoznania *Dębów?* przez pryzmat posthumanistycznego dyskursu. Zgodnie ze stawianą przeze mnie tezą dzieło to antycypuje posthumanistyczne ujęcie podmiotu, zniesienie hierarchii bytów ludzkich i nie-ludzkich oraz dualizmu natury i kultury. W *Dęby?* wpisana jest diagnoza zmieniającej się rzeczywistości, kształtowanej przez idee cybernetyki i ekologii.

Dęby? zostały pokazane po raz pierwszy na plenerze fotograficznym w Łągowie, zorganizowanym przez Łódzkie i Poznańskie Towarzystwo Fotograficzne. Praca składa się z dwóch równoległych pokazów slajdów w kolorze, które mają swe źródła w niezależnych rzutnikach, oraz ze ścieżki dźwiękowej. Pierwszy ukazuje operację ludzkiego serca, przeprowadzoną w Państwowym Szpitalu Klinicznym nr 1 Akademii Medycznej im. Iwana Pawłowa w Poznaniu. Z kolei druga projekcja prezentuje tytułowe dęby o statusie prawnym pomników przyrody, sfotografowane w Rogalińskim Parku Krajobrazowym w Wielkopolsce. Drzewa te chorują, pokryte są naroślami, ale także podlegają procesom ratowniczym i leczniczym. Nieodłącznym elementem całości jest kilkukanałowa ścieżka dźwiękowa, przygotowana przez Wiesner w oparciu o dźwięki zarejestrowane w trakcie operacji w szpitalu³. Kluczowa dla odbioru tej pracy jest nadana jej forma diaporamy, która nie tylko określa techniczne rozwiązanie, ale musi być rozumiana jako medium. W diaporamie najważniejszą rolę odgrywa montaż linearny i skojarzeniowy, który nadaje rytm i konstytuuje międzyobrazowe i obrazowo-akustyczne relacje. To w wyniku montażu zdjęć i dźwięków wyłania się myśl przewodnia. Nie każda udźwiękowiona projekcja slajdów – jak podkreśla Krystyna Łyczywek – jest diaporamą. Staje się nią dopiero wtedy, gdy przekaz dzieła konstytuuje się w syntezie wszystkich elementów, przy czym

3 Z przyczyn technicznych pełna rekonstrukcja kilkukanałowej ścieżki dźwiękowej na ten moment nie jest możliwa. Odtworzony materiał dźwiękowy w dużej mierze oddaje jednak charakter całości.

widz nie jest tutaj biernym obserwatorem (jak w modelu percepcji kinowej), a przyjmuje postawę aktywnego uczestnika (Łyczywek 1989: 2–6, 16). Bliskie tym założeniom są słowa Wojneckiego, który za kluczowy aspekt pokazów uznawał wprowadzenie „wewnętrznej alternatywności”, przez co rozumiał możliwość „interaktywnego wyboru” prezentowanych wizji przez uczestnika (Wojnecki 1973). *Dęby?*, które artysta nazywał „spektaklem audiowizualnym”, mieściły się w tendencji obecnej od lat sześćdziesiątych, polegającej na wykorzystywaniu projekcji jako narzędzia „pośredniczenia tworzącego aktywne doświadczanie fotografii, zarówno fizycznie jak i psychologicznie”, które z czasem zaczęło przybierać formę rozwiniętych instalacji (Lacoste 2017: 207).

Dęby? w stopniu wyjątkowym realizowały zarysowaną powyżej koncepcję syntezy wielokierunkowej percepcji. Zgodnie z relacją artysty, w trakcie premirowego pokazu zmieniał on pozycję rzutnika wyświetlającego ścieżkę z drzewami. To sprawiało, że fotografie chorujących dębów pojawiały się w różnych miejscach w przestrzeni, w której przebywali widzowie, tworząc domyślną sieć relacji między nimi. Statyczna, a przez to dominująca ścieżka prezentująca operację serca ukazywała z kolei proces operowania przede wszystkim przez widoki aparatury, narzędzi, sieci podłączonych leków, rzadziej lekarzy i pielęgniarek, którzy pracowali w sieci technicznego oprzyrządowania. Równoległe dźwięki wydawane przez: aparaturę medyczną, pikanie, wygłuszone głosy operatorów – słyszalne, ale niezrozumiałe, przypominające dźwięki przekazywane przez nadajnik radiowy – współkonstruowały doświadczenie uczestnika zanurzającego się w projektowanej sytuacji. Stawał się on elementem systemu, był świadkiem i uczestnikiem przywracania do życia bez możliwości wyplątania się z sieci wzajemnych relacji związanych pomiędzy tym, co ludzkie i nie-ludzkie, tym, co ożywione i nieożywione.

W obu projekcjach dominują bliskie kadry, w których ciała – mężczyzny i drzew – zespolone są z mechanicznymi protezami podtrzymującymi ich życie. W ścieżce przywołującej operację serca pacjent pojawia się jedynie na początku i końcu – po zakończonej procedurze. Projekcja skupia się natomiast na mapowaniu elementów, które biorą udział w czynności kardiochirurgicznej. Ciało pacjenta jest bezwładne, podpięte do respiratora i najprawdopodobniej aparatu przejmującego równocześnie funkcję płuc oraz serca, tzw. płuco-serca (Cardio-Pulmonary Bypass), gwarantującego krążenie pozaustrojowe. Liczne zdjęcia samych medycznych urządzeń oraz powiązań między nimi i ciałem uświadamiają zależność chorego od zewnętrznej technologii. Obok technicznego oprzyrządowania artysta pokazuje także nożyczki chirurgiczne, pęsety, kleszcze, zacisk chirurgiczny – narzędzia, które stają się protetycznymi przedłużeniami pracujących rąk chirurgów. Równoległe przebiega pokaz drzew sfotografowa-

nych w całości i fragmentaryzujących kadrach, z widocznymi oznakami starości w wyniku ich naturalnej zapaści, a także chorujących w wyniku czynników obecnych w ich ekosystemie – w tym obecności chrząszcza kozioroga dębosza (Pietrzak 2010: 294) – oraz czynników antropogenicznych. Stąd obecne na zdjęciach Wojneckiego ślady infekcji, rany i ubytki, ale także oznaki ludzkiej działalności pielęgnacyjnej. W bliskich ujęciach widoczne są wypełnienia betonem próchniejącego pnia drzewa, nałożone siatki, metalowe zaciski czy płachty ochronne oraz wzmocnienia konstrukcyjne w postaci podtrzymujących pali, które pełnią funkcje analogiczne do laski. Podobnie jak w przypadku zdjęć z operacji serca, leczone ciało zostaje zespolone z zewnętrznymi materiałami i narzędziami, co uzbiera naturę w protezy ludzkiego pochodzenia.

W *Dębach?* chorowanie, uzdrawianie i przeprowadzanie operacji stają się doświadczeniami i procedurami wspólnotowymi dla bytów ludzkich i nie-ludzkich, uchylają tym samym hierarchiczny porządek antropocentryczny oraz dualizm natury i kultury. Wspólnotowość ujawnia się wyraźnie w konkretnych zestawieniach obrazów: wtedy, gdy z jednej strony, pojawia się zbliżenie operowanego serca z założonym chirurgicznym rozwieraczem (retraktorem); z drugiej natomiast, widok fragmentu drzewa z ubytkami i martwą korą, wzmacniane uciskiem metalowym, który zapobiega rozwarstwieniu. W innym momencie ciasno skadrowane zdjęcie klatki piersiowej z wychodzącymi z niej licznymi wężykami i zagłębiającymi się w niej dłońmi kardiochirurgów koresponduje z ukazaną z bliska zabliznioną już raną na korze drzewa, powstałą w wyniku ratujących działań chirurgicznych. Nachodzące na pień zielone liście wypełniają całą prawą połowę pola obrazowego, zwiastując regenerację i odrodzenie. Uzdrawianie jest reprezentowane poprzez procedury chirurgiczne odbywające się na sali operacyjnej i pooperacyjne ślady na drzewach. Znamienne jest to, że kiedy na nielicznych fotografiach pojawiają się lekarze w trakcie operowania, to niewidoczne wówczas ciało mężczyzny zastępują niejako bliskie ujęcia drzew z opatrunkami, metalowymi zaciskami czy z kikutami pozostałymi po zniszczonych gałęziach.

W pracy Wojneckiego dostrzec należy nie tylko wyraz zaangażowania ekologicznego w znaczeniu ochronnym, ale szerzej – przewartościowanie relacji społeczno-przyrodniczych oparte na postawie głęboko empatycznej, uświadamiającej i mobilizującej odbiorców do rewizji środowiskowych relacji. Więzi pomiędzy człowiekiem i naturą ustanawiane są w wyniku sugestywnego montażu oraz alternatywnej (wobec publicznej ikonosfery) wizualności. Dokumentacja z operacji serca musi być widziana w kontekście sukcesu współczesnej medycyny, jakim był pierwszy udany przeszczep serca. Ikonami transplantacji przeprowadzonej w 1967 roku przez zespół Christiaana

Barnarda w Kapsztadzie stały się okładki trzech tygodników: „Life”, „Newsweek”, i „Time”⁴. W każdym z tych przypadków przełomowe osiągnięcie w medycynie reprezentował człowiek – pionier zdolny do niewyobrażalnych wcześniej dokonań. Podporządkowanie wizualnych komunikatów człowiekowi działało z pewnością na korzyść wyciszenia wzbudzanych przez samą procedurę kontrowersji, zakorzenionych w powszechnym, wielowiekowym przekonaniu, że serce jest siedzibą uczuć, a nawet duszy człowieka. Na pierwszy plan wysuwały się umiejętności ludzkie, a nie zaawansowana inżynieria medyczna. Trudno oprzeć się w tym miejscu preposteryjnej projekcji późniejszej ikony transplantologii – fotografii wykonanej przez Jamesa Stanfielda w 1987 roku, po kolejnym przeszczepie serca przeprowadzonym przez Zbigniewa Religę. Na zdjęciu uznanym przez „National Geographic” za jedno ze stu najważniejszych w historii obok ledwie widocznego pacjenta na stole operacyjnym na pierwszym planie pojawia się postać transplantologa – tytułowego „Boga” z filmu biograficznego Łukasza Palkowskiego. To anachroniczne odniesienie uprawomocnia fakt, że do niedawna kształtowało ono społeczne wyobrażenie o transplantologii. W powyższym kontekście fotografie Wojneckiego przedstawiają radykalnie inną wizję operacji serca – skoncentrowaną na procesie, w którym ciało pacjenta jest zależne od aparatury. Zdjęcia te przybierają formę obrazowej wiwisekcji elementów konstytuujących sieć relacji w trakcie trwania operacji. Widziane, zgodnie z założeniem diaporamy, równoległe do drugiej ścieżki slajdów, wskazują na bezpośredni związek między troską o zdrowie człowieka i naturą. Konwencja fotograficznego katalogowania charakteryzuje również zestaw zdjęć skupionych na biologii dębów, który kontrastuje z symbolicznym znaczeniem drzew w kulturze, nawet wtedy, gdy Wojnecki pokazuje samotne obiekty w dalszym ujęciu, na tle krajobrazu. Na wyrazistość tego kontrastu wpływa fakt, iż artysta sfotografował właśnie dęby rogalińskie, którym w 1948 roku Wydział Kultury i Sztuki nadał status zabytków, a w 1969 roku pomników przyrody (Król 1997: 6–7). O nadaniu miana pomnika przyrody decydują nie tylko względy przyrodnicze, krajobrazowe, ale także historyczno-pamiętkowe (Kasprzak 2011). Drzewa uznaje się za świadków historii, czego dobitnym przykładem są trzy dęby z Rogalina o imionach Lech, Czech i Rus, przywołujące legendę o powstaniu państw słowiańskich. W kulturowym przekazie drzewa zyskują podmiotowość, ale tylko jako figury symboliczne. Wojnecki

4 Za przywołanie okładki „Life” w kontekście omawiania *Dębów?* na zajęciach ze studentami Instytutu Historii Sztuki UAM w Galerii Rodriguez w Poznaniu dziękuję panu Marcinowi Mazurkowi. „Life” jako kultowy magazyn m.in. ze względu na publikowane w nim reportaże był znany zainteresowanym fotografom w PRL.

tymczasem interesuje się ich ciałem i życiem, pokazując ślady pozostawione przez kozioroga dębosza wygrzającego metrowe korytarze w drzewach czy jelonka rogacza odżywiającego się sokiem uszkodzonych drzew. *Dęby?* ujawniają to, co dotąd było nieobecne poza naukowym, przyrodniczym dyskursem – ich życie w szeroko pojmowanym ekosystemie, który jest równoległy do ekosystemu człowieka i zazębia się z nim poprzez wspólnotowe doświadczenie. W tym „fotograficznym badaniu” ekosystemu drzew można dostrzec ruch analogiczny do badania ekosystemu chorującego ciała człowieka, którego życie warunkują inni ludzie i medyczna aparatura (zob. Haraway 2003: 67).

Ukazane w *Dębach?* wspólnotowe doświadczenie chorowania i leczenia wzbudza empatię. Mowa tu nie tylko o empatii rozumianej jako odpowiedź na cierpienie i kryzys innej osoby, zakładające niesienie pomocy. W ślad za Jeremym Rifkinem idzie tu o potrzebę „wyłonienia nowego modelu opisu człowieka, który zmieni nasze pojmowanie ekonomii, społeczeństwa, polityki i historii” (cyt. za: Nader 2014: 29). Tym nowym modelem jest *homo emphaticus*, który uobecnia się poprzez relacje z innymi: relacje troskliwe i wzajemne, znoszące porządek hierarchiczny (człowiek jako pępek świata) i binarny (opozycja natura – kultura), a co za tym idzie pozwalające na nowo pomyśleć podmiot. Dzięki tej postawie możliwe staje się dookreślenie postulatów Wojneckiego, aby „podjąć próbę ustosunkowania się do nowych problemów związanych z przemianami rewolucji naukowo-technicznej” (Wojnecki 1973)⁵. Empatia jest niezbędna, aby antropocentryczne podporządkowanie i wyzysk środowiska naturalnego zamienić na równościowy system przyrody i świata człowieka.

Posthumanistyczna feministka i filozofka Rossi Braidotti rezygnację z „dualistycznego i przeciwstawnego rozróżnienia na naturę i kulturę” wiąże ze wzajemnym otwarciem się „organu na swoje techniczne rozszerzenie, biologii na technologię” (Braidotti 2009: 75). Sam Wojnecki uznawał w 1973 roku postęp nauki, w tym możliwości przeszczepienia organów ludzkich za przykład przemian determinujących konieczność przemyślenia na nowo granicy między życiem i śmiercią. Przewidywał również ingerencje w ludzki kod DNA, rozszyfrowany w latach sześćdziesiątych (Wojnecki 1973)⁶. W *Dębach?* daje świadectwo postępującej ingerencji medycznej i naukowej w życie, choć na mniej radykalnym przykładzie, za to bliższym szerszej publiczności. W fotograficznym dokumencie ze szpitala procedura uzdrawiania ma swoje źródło nie tylko w mocy

5 Wojnecki podkreśla również wpływ prób nuklearnych na środowisko, a w 1985 roku przygotowuje kolaż stanowiący krytykę rozwijającego się przemysłu górnictwa.

6 Za zwrócenie uwagi na przywołany w tym miejscu maszynopis dziękuję dr Annie Borowiec, związanej z Uniwersytetem Artystycznym i Muzeum Narodowym w Poznaniu.

sprawczej człowieka, ale również w działaniu nieożywionej aparatury. Oprócz wymienionych już powyżej urządzeń podtrzymujących czynności życiowe Wojnecki ukazuje cały zbiór aparatury służącej ich pomiarom, tworząc niemalże katalog użytego oprzyrządowania. Na slajdach pojawia się m.in.: elektrograf, powszechnie znany jako EKG, który rejestruje pracę mięśnia sercowego, elektroencefalograf, znany jako EEG, pozwalający na badanie bioelektrycznej czynności mózgu, czy pulsoksymetr mierzący poziom natlenienia organizmu – saturację. Sprzęty te wypełniają całe kadry wielu fotografii, przez co stają się istotnymi aktorami operacji. Sieć zależności między nimi i bytem ludzkim uwidaczniają zdjęcia ich bezpośrednich połączeń. Na jednym z nich ręka pacjenta, widoczna na pierwszym planie, wychodząca poza łóżko – sferę ciała pacjenta – i oparta na specjalnej podporze, jest uzbrojona w rękaw dochodzący do aparatu EKG oraz wenflony w łokciu i nadgarstku, które umożliwiają podawanie leków. Wizualnie staje się rodzajem łącznika pomiędzy tym, co ludzkie i nie-ludzkie, elementem nowego organizmu zależnego od rozwiniętej technologii medycznej. Zależność tę podkreśla fotografia kadrująca bezwładnie leżącą głowę pacjenta, podłączonego do respiratora.

Wojnecki przybliży system ściśle powiązanych ze sobą ciała i maszyny, który warunkuje życie oraz antycypuje rozwijające się w przyszłości technologiczne uzupełnienia ludzkiego ciała. W *Dębach?* dostrzec można figurę cyborga, za którym opowiadała się Donna Haraway w 1985 roku w słynnym *Manifeście cyborgów*. Jak pisała, w późnym XX wieku maszyny całkowicie „zamazały granice pomiędzy naturalnością i sztucznością, umysłem i ciałem, samorozwojem i zewnętrzną ingerencją, jak też wiele innych rozróżnień, które stosowano zwykle do organizmów i maszyn” (Haraway 2003: 53). Cyborg odwzorowuje zatem „społeczną i cielesną rzeczywistość” i daje nadzieję na „wiele owocnych połączeń” (Haraway 2003: 50). Powiązanie tego, co biologiczne, z tym, co mechaniczne, w *Dębach?* nie sprowadza się, jak wskazywałam powyżej, do stymulowania czynności życiowych, ale w dużej mierze oznacza umieszczenie ciała w sieci aparatów pomiarowych. Za idiomatyczny uznać należy slajd, na którym z medycznego urządzenia drukowane są pomiary. To właśnie zapisany papier, trzymany w ręce niewidocznej postaci (najprawdopodobniej lekarza), znajduje się w centrum pola obrazowego. W fizyczny i symboliczny sposób papier z informacją łączy aparaturę i człowieka. Zapisy pomiarów – informacji o czynnościach życiowych człowieka, przekształcanych na graficzny lub liczbowy zapis – pojawiają się także na innych zdjęciach w formie zapisanych kartek czy widocznych mierników. Można zatem powiedzieć, że operacja pokazuje związek pomiędzy człowiekiem i maszyną jako system przepływu informacji, który bliski jest cybernetyce.

Cybernetyka przywołana jest tutaj poza kontekstem jej roli w międzynarodowej polityce i zimnowojennej rywalizacji, a bardziej w jej ogólnym znaczeniu – nauki badającej systemy maszyn i organizmów, zwłaszcza procesów komunikacyjnych i informacji. Słynna książka założyciela powojennej cybernetyki Norberta Wienera *The Human Use of Human Beings* (*Cybernetyka i społeczeństwo*) ukazała się w polskim tłumaczeniu w 1960 roku. Badacz przedstawił w niej jedną z przewodnich myśli cybernetyki, wskazując, że: „przyszły rozwój informacji i sposobów porozumiewania się pomiędzy człowiekiem a mechanizmem, mechanizmem a człowiekiem, pomiędzy maszyną a maszyną – będzie odgrywał coraz większą rolę” (Wiener 1960: 14–15) w rozwoju społeczeństwa. Wojnecki – z wykształcenia fizyk, absolwent Wydziału Matematyczno-Przyrodniczego na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu – znał idee cybernetyki, która w Polsce rozwijała się intensywnie od czasów odwilży (Sienkiewicz 2009: 265–278). W 1983 roku w liście do Jerzego Buszy pisał:

Często łapię się na tym, że swoją swoistość utożsamiam z przeżywaniem poglądów. Czy byłbym sobą bez tropienia tajemniczego styku materii z myślą? Styku, który stał się możliwym do pomyślenia dopiero po cybernetycznym przenicowaniu świadomości... Czyż nie jest częścią osobowości przeżywanie, jak punkt po punkcie zasypywana jest przepaść pomiędzy racjonalnym myśleniem a mistycznym doznaniem? Wiem, że dla ludzi z zewnątrz całe to hipotetyczne złącze jest tylko jeszcze jednym odhumanizowaniem człowieka – ale tak naprawdę to zwiera ono naukę, technikę, fotografię z humanistyką, mistyką, sztuką. Jest transcendentalnym oknem ku Niewyobrażalności (cyt. za: Michałowska 1999: 6).

Wspomniane „cybernetyczne przenicowanie świadomości” odnosi się do przełomowego momentu, kresu pewnej epoki i rozpoczęcia nowej, co lokuje wypowiedź artysty zarówno w obszarze cybernetycznego namysłu, jak i filozofii New Age, której ślady pojawiają się w inscenizowanych fotografiach Wojneckiego w latach siedemdziesiątych (Michałowska 1999). Powiązanie tych dwóch obszarów – cybernetyki i New Age – znosiło dualizm pomiędzy tym, co racjonalne, i tym, co mistyczne, a tym samym nauką i sztuką (Ilnicki 2011: 71–77). Mowa tu o konieczności przemysłenia na nowo człowieka i jego swoistości, warunkowanej cybernetyczną zmianą, która rozpoczyna badania nad podobieństwem systemów społecznych, maszyn oraz organizmów żywych. Problem przepływu informacji w zamkniętym systemie oraz zmian w nim zachodzących Wojnecki podejmował w późniejszej twórczości wielokrotnie.

W 1984 roku przewidywał „możliwość przekazywania wizualnych obrazów w ramach globalnej sieci telefonicznej” oraz „rozwój fotografii w kierunku bezpośredniego scalania z mózgiem”, które miały się stać kolejnym krokiem w gwałtownej przemianie „kształtu przestrzeni społecznej komunikacji” (Wojnecki 1984: 4–5). W 2010 roku w fotograficznym projekcie *Spółeczeństwo sieci* nawiązywał bezpośrednio do książki Manuella Castellsa przełożonej na język polski pod tym samym tytułem (*Rise of the Network Society*), w której badacz analizuje zmiany zachodzące w systemach społecznych pod wpływem ich usieciowania (Castells 2007). Jak już pisałam, wpływ zainteresowania cybernetyką na interpretację *Dębów?* wiąże się przede wszystkim z badaniem systemów, czy inaczej środowisk, co z kolei zbliża tę naukę do podstaw ekologii i badania ekosystemów, ponownie wpisując projekt Wojneckiego w szerszy dyskurs kulturowy. Reprezentatywnym przykładem dla tego powiązania są pisma Gregory’ego Batesona i recepcja kategorii „ekologii umysłu” ostatecznie sformułowanej w 1979 roku, ale wynikająca z wcześniejszych badań (Skibiński 2012). W konglomeracie cybernetyki, idei ruchu New Age oraz ekologicznego zaangażowania Wojnecki poszukiwał nowego modelu poznania.

Projekt Wojneckiego jest przykładem sztuki, która nie tylko reprezentuje relacje środowiskowe, ale ma ambicję doprowadzenia do społecznych zmian, kontynuując w ten sposób awangardową utopię. Przebudzenie widza wydaje się możliwe dzięki jego przemianie w uczestnika diaporamy realizowanej jako medium, dokładniej zaś „medium afektywne”, zaistniałe w wyniku interakcji między dziełem i odbiorcą (Bal 2007). Pojawia się ono w wyniku nie tyle odbioru poszczególnych zdjęć, ale dopełniania się treści wizualnych i sugestywnej ścieżki dźwiękowej, konotującej doświadczenie medycznej operacji lub środowiska robotycznego. Uczestnik spektaklu zanurza się w przestrzeni, w której uwypuklone zostają systemowe relacje pomiędzy naturą i techniką, bytem ludzkim i nie-ludzkim. W ten sposób, przywołując słowa Bal, „status afektu jako medium zarówno samego siebie, jak i w samym sobie zawiesza istotność – ale nie obecność – wielości mediów tak wizualnych, jak i literackich. Zamiast tego, coś na kształt nastroju” (*mood*) staje się „językiem, w którym przemawia dzieło” (Bal 2007: 169). Ślady afektywnego odbioru *Dębów?* odnaleźć można w ich historycznej recepcji – relacji z pleneru łagowskiego Romualda Kłosiewicza, który na łamach „Fotografii” pisał:

Znakomity spektakl oparty na dwóch wątkach rozwijających się równocześnie: operacji ludzkiego serca i ratowania rogalińskich dębów. Dowód na jedność przyrody, totalnego jej zagrożenia i wysiłków reanimacyjnych. Być może za bardzo byłem wstrząśnięty barwnymi i wręcz

naturalistycznymi zdjęciami operacji – bo sprawa dębów była dla mnie marginesowa i miejscami nawet niezauważalna. Drodzy autorzy tej znakomitej diaporamy! Dajcie się wreszcie przekonać! Sprawy ludzkie zawsze bardziej obchodzić będą człowieka niż sprawy np. drzew, choć w obydwu przypadkach problem jest doniosły (Kłosiewicz 1974: 307).

Wypowiedź krytyka daje wyobrażenie o silnych emocjach wywołanych przez *Dęby?*, które uznać można za znamię afektu. W efekcie „wstrząsu” i wobec ratowania życia pojawiają się najczęściej przejęcie i empatia. Poruszenie wpisane w relacjonowaną percepcję ujawnia się również poprzez poznawczy dysonans dotyczący jednoczesnego zaistnienia „dowodu jedności przyrody” (przedstawionej w obu ścieżkach) i konieczności „reanimacji” natury oraz radykalnego odrzucenia równościowej relacji pomiędzy sprawami ludzkimi i sprawami natury. Wydaje się, że krytyk na moment daje się uwieść *Dębom?*, by za chwilę powrócić do znanego antropocentrycznego modelu poznawczego. Odejście od niebinarnej relacji człowieka i natury z pewnością jednak zarzuca autorom.

Znaczenie formy dzieła sztuki dla osiągnięcia społecznego przebudzenia Wojnecki dostrzegał już wcześniej. W 1971 roku w katalogu zbiorowej wystawy *Sygnały. Wystawa ekologiczna* pisał:

Tylko forma nowoczesna poprzez metaforę, skrót myślowy, wielokrotność powtórzeń potrafi stworzyć odpowiednie **warunki głęboko przeżytej percepcji – zainteresować widza, wstrząsnąć i wyciągnąć** [wyróż. – D.Ł.] w poruszany problem na czas dłuższy od czasu potrzebnego na obejrzenie wystawy. Fotografia artystyczna nie jest dokumentacją naukową, lecz jak każda sztuka poznaniem emocjonalnym (Wojnecki 1971)⁷.

Zgodnie z deklaracją artysta wytwarzał zatem „sytuację problemową” przy pomocy nowoczesnych form, której doświadczenie miało stymulować emocjonalne, przeżyciowe doświadczenie, oparte na aktywnej roli widza i doprowadzające go do szeroko rozumianej przemiany – uświadomienia problemów

7 W wystawie udział wzięli: Antoni Gładkiewicz, Ireneusz Jabłoński, Lech Morawski, Grzegorz Osztynowicz, Leszek Szurkowski, Maria Wołyńska, Waldemar Zieliński, Ryszard Zielewicz. W 1975 roku wystawa *Sygnały* została pokazana raz jeszcze w siedzibie Poznańskiego Towarzystwa Fotografii. Stanowiła ona trzon większej ekspozycji prezentującej prace członków PTF. W trakcie trwania ekspozycji, 22 marca, odbyły się dwa pokazy *Dębów?*.

współczesnego świata (Wojnecki 1977). Co ciekawe, „świadomość empatyczna”, o którą dopomina się przywołany Rifkin, łącząc jej obecność z koniecznymi zmianami w energetyczno-konsumpcyjnej ekonomii społecznych systemów, w swym źródłosłowie pozostaje związana z percepcją sztuki. Termin *empatia* pochodzi bowiem od niemieckiego *Einführung*, funkcjonującego w dyskursie estetycznym. W tym kontekście odnosił się on do odbioru dzieła (lub innego obiektu kontemplacji), w trakcie którego widz projektował na nie własne uczucia (Rifkin 2016: 12–13).

Umocowanie *Dębów?* w ekologicznym dyskursie wzmacniają inne aktywności artysty, w tym udział w przywołanej powyżej wystawie *Sygnaly*. Jej tematem uczyniono „zagrożenie człowieka przez współczesną cywilizację przemysłową oraz niszczenie przez nią biologicznego otoczenia”, jak pisał Alfred Ligocki w 1972 roku (Ligocki 1979: 162–163). Ekspozycja ta przybrała formę *environment*, w którym fotografie umieszczone były na trójwymiarowych formach (tuby, kubiki przytwierdzone do ścian, kolisty parawan wyznaczający osobną przestrzeń) oraz pokrywały ściany. Stworzone środowisko było reprezentatywne dla współczesnej ikonosfery miejskiej, ukazywało negatywne czynniki wpływające na środowisko człowieka (miejskie i naturalne), takie jak zatrucie wód i gleby przez środki chemiczne, zalew odpadkami i szkodliwe działanie hałasu. Bezpośredni dowód negatywnego oddziaływania nikotyny i zanieczyszczeń powietrza na człowieka dostarczało zdjęcie rentgenowskie płuc ze śladami uszkodzeń, wprowadzając tym samym naukowy dowód do artystycznego projektu zaangażowanego społecznie.

Zarówno *Sygnaly*, jak i diaporama *Dęby?* spotkały się z olbrzymim zainteresowaniem publiczności (Cofa 1975: 98–99), które należy sytuować w społeczno-politycznym kontekście PRL, gdzie przyrodę podporządkowano bezwzględnie człowiekowi w celu rozwoju sektora wydobywczo-przetwórczego i energetycznego. Jednocześnie temat ekologii był eliminowany z życia publicznego w PRL, m.in. poprzez cenzurę publikacji. Jak pisze Radosław Domke, nawet jeśli w latach siedemdziesiątych powstawały przepisy o ochronie środowiska, to nie były one egzekwowane (Domke 2018). W świetle ekspertyzy badacza można także założyć, że opracowania naukowe na temat ekologii, które ukazywały się w Polsce w latach siedemdziesiątych, nie przekładały się na szerszą świadomość społeczeństwa. Sytuacja zaczęła się zmieniać dopiero w 1980 roku i była ściśle związana z powołaniem Niezależnego Samorządnego Związku Zawodowego „Solidarność”. Wtedy to uchwalono ustawę o ochronie środowiska i zniesiono zakaz udostępniania informacji o postępującym niszczeniu środowiska i jego konsekwencjach. Rozwijająca się od tego czasu aktywność badawcza i społeczna budowała nową świadomość ekologiczną społeczeństwa, opartą na filozofii

ekorozwoju. Dopiero wówczas postawiona została kwestia przemyślenia relacji człowieka i przyrody (Domke 2018: 31, 36–37, 40)⁸.

Sygnaly i Dęby? znać należy zatem za istotne głosy nie tylko w polu sztuki, ale również w tłumionej przez władzę debacie o ekologii. Ograniczony zakres odbioru tych prac gwarantował brak interwencji cenzorskich. Władze polityczne województwa śledziły działania Wojneckiego, w tym czasie prezesa Poznańskiego Towarzystwa Fotografii (Magala 1999). Warto zaznaczyć, że siedziba stowarzyszenia, w której odbyła się m.in. wystawa *Sygnaly*, mieściła się w sali w samym centrum Poznania. Oddziaływanie społeczne tych prac władza uznawała jednak za mało znaczące i traktowała je jako eksperyment⁹. Znana próba wyjścia w przestrzeń publiczną innego artysty, Stefana Pappa, spotkała się już jednak ze zdecydowaną reakcją. W trakcie VII Sympozjum i Wystawy Złotego Grona w Zielonej Górze artysta przeprowadził akcję *Drzewa umierają publicznie*, która polegała na rozwieszeniu 1000 nekrologów informujących o śmierci drzew. Klepsydry wzbudziły powszechne zainteresowanie mieszkańców miasta podążających rano al. Niepodległości do pracy. Nekrologi wywoływały śmiech, szok, poczucie wyobcowania, przejęcie, zrywano je na pamiątkę i podkreślano ich wpływ na optykę postrzegania przyrody (Papp 2014: 194–200). O sile tej akcji świadczy jednak przede wszystkim interwencja władz miejskich, które tego samego dnia o godz. 10:00 rano nakazały zdjęcie nekrologów. Działanie Pappa w przestrzeni publicznej wywołało ferment i zaciekawienie, solidaryzowanie się w imię zauważonego problemu, co dla władzy PRL zawsze wiązało się z koniecznością natychmiastowej reakcji (Schiller 2015: 384–394).

W *Drzewa umierają publicznie*, podobnie jak w *Dębach?*, znamienity jest sposób określenia relacji między przyrodą i człowiekiem. W obu przypadkach to czynność, przedstawiony proces (leczenia, żałoby po śmierci) uspołeczniają przyrodę i wprowadzają wspólnotową relację, która pozwala na osłabienie uprzywilejowanej pozycji człowieka. To nastawienie na uspołecznienie i relacyjność pozwala dostrzec zwłaszcza w pracy Wojneckiego, Wiesner i Dorna elementy antycypujące posthumanistyczne zniesienie podziału na naturę i kulturę, ciało i umysł, namiętność i rozum (Braidotti 2009: 76). *Dęby?* nie tylko

8 Radosław Domke podkreśla, że przełomowym momentem dla rozwoju polityki ekologicznej było powołanie Ministerstwa Ochrony Środowiska i Zasobów Naturalnych w 1985 roku. Widoczny przełom w świadomości społecznej nastąpił natomiast po wybuchu elektrowni atomowej w Czarnobylu w 1986 roku.

9 Sławomir Magala przywołuje fakt odebrania Wojneckiemu aparatu ze skonstruowaną przez niego migawką przez kontrwywiad. Migawka o czasie naświetlania 2·10⁻⁸ była wówczas unikatowa w skali światowej ze względu na jej szybkosc.

są realizacją zaangażowaną środowiskowo, ale także skłaniają do przemyślenia roli i koncepcji podmiotu w obliczu technicznego rozwoju i podlegającej antropologicznemu wpływowi natury.

Reprezentacje systemów społeczno-przyrodniczych w sztuce polskiej wyznaczają nowe wyzwania dla historyków sztuki¹⁰. Temat ten wydaje się interesujący zwłaszcza w kontekście okresu PRL ze względu na politykę gospodarczą państwa opartą na eksploatacji złóż naturalnych. Można postawić pytanie o strategię artystów i ich sprawczość oraz interdyscyplinarne projekty lub przeciwnie – ich hermetyczność i elitaryzm. Istotne wydaje się jednak widzenie sztuki ekologicznej w szerszym epistemicznym kontekście, którego analiza wymaga zdobywania kompetencji wykraczających dotąd poza dyscyplinę historii sztuki i zaangażowania współczesnej posthumanistycznej debaty.

| Bibliografia

- Bal Mieke (1999), *Quoting Caravaggio: contemporary art, preposterous history*, University of Chicago Press, Chicago.
- Bal Mieke (2007), *A gdyby tak? Język afektu*, przeł. Maciej Maryl, „Teksty Drugie”, nr 1–2, s. 165–188.
- Braidotti Rossi (2009), *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, przeł. Aleksandra Derra, Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
- Brown Andrew (2014), *Art & Ecology Now*, Thames&Hudson, London.
- Castells Manuel (2007), *Spółczesność sieci*, przeł. Kamila Pawluś, Mirosława Marody, Janusz Stawiński, Sebastian Szymański, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Cheetham Mark A. (2018), *Landscape into eco art: articulations of nature since the '60s*, The Pennsylvania State University Press, [b.m.].
- Cofta Eugeniusz (1975), *Poznańskie Towarzystwo Fotograficzne w latach 1971–1974*, „Kronika Miasta Poznania”, nr 4, s. 97–99.
- Domke Radosław (2018), *Ekologia i ochrona środowiska w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej*, „Humanities and Social Sciences”, t. XXIII, nr 3, s. 31–50.

¹⁰ Pierwszym monograficznym opracowaniem tematu jest niepublikowana praca doktorska Magdaleny Worłowskiej pt. *Początki sztuki ekologicznie zaangażowanej w Polsce*, napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Anny Kutaj-Markowskiej w 2021 roku.

- Haraway Donna (2003), *Manifest cyborgów: nauka, technologia i feminizm socjalistyczny lat osiemdziesiątych*, przeł. Sławomir Królak, Ewa Majewska, „Przegląd Filozoficzno-Literacki”, nr 1 (3), s. 49–87.
- Ilnicki Rafał (2011), *Bóg cyborgów. Technika i transcendencja*, Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych UAM, Poznań.
- Kasprzak Krzysztof (2011), *Drzewa – pomniki przyrody i pamiątki kultury*, „Turystyka Kulturowa”, nr 4, s. 17–38.
- Kłosiewicz Romuald (1974), *Sprawozdanie z Łagowa*, „Fotografia”, nr 10, s. 304–307.
- Król Stanisław (1997), *Co wiemy o Dębach Rogalińskich?*, „Gazeta Puszczykowska”, nr 1, s. 6–7.
- Lacoste Anne (2017), *Photographic projection since the 1960s: A vastfield of artistic exploration*, w: *Slides: The History of Projected Photography*, red. Anne Lacoste i in., Musée de l'Élysée – Les Éditions Noir sur Blanc, Lausanne, s. 202–213.
- Ligocki Alfred (1979), *Interesujące próby*, w: tenże, *Fotograficzne penetracje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 162–169.
- Łyczywek Krystyna (1989), *Diaporama*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa.
- Magala Sławomir (1999), *Sztuczność (prawda możliwości w wydarzeniach fotograficznych Stefana Wojneckiego)*, w: *Stefan Wojnecki, Pęknięcia ku symulacji*, red. Wojciech Makowiecki, Galeria „Arsenał”, Poznań, s. 22–29.
- Michałowska Marianna (1999), *Wprowadzenie*, w: *Stefan Wojnecki. Pęknięcia ku symulacji*, red. Wojciech Makowiecki, Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań, s. 6–7.
- Nader Luiza (2014), *Afektywna historia sztuki*, „Teksty Drugie”, nr 1, s. 14–40.
- Papp Stefan (2014), *Akcja i reakcje*, w: *Przestrzeń społeczna. historie mówione Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej*, red. Piotr Słodkowski, Fundacja Salony, Zielona Góra.
- Patrizio Andrew (2018), *The Ecological Eye: Assembling an ecocritical art history*, Manchester University Press, Manchester.
- Pietrzak Joanna (2010), *Problemy ochrony drzew i krzewów pomnikowych w Polsce*, „Zarządzanie Ochroną Przyrody w Lasach”, nr 4, s. 275–292.
- Rifkin Jeremy (2016), *The empathic civilization. The race to global consciousness in a world in crisis*, J.P. Tarcher/Penguin, Cambridge.
- Schiller Konrad (2015), *Awangarda na Dzikim Zachodzie. O wystawach i sympozjach Złotego Grona w Zielonej Górze*, BWA, Zielona Góra.
- Sienkiewicz Piotr (2009), *Cybernetyczne początki polskiej informatyki*, „Studia Informatica”, nr 24, s. 265–278.

- Skibiński Adam (2012), *Gregory Bateson i kontekstowa teoria komunikacji. Różnica, która czyni różnicę i wzorec, który łączy*, w: *Komunikologia. Teoria i praktyka komunikacji*, red. Emanuel Kulczycki, Michał Wendland, Wydawnictwo Naukowe IF UAM, Poznań, s. 69–88.
- Wiener Norbert (1960), *Cybernetyka i społeczeństwo*, przeł. Olgierd Wojtasiewicz, Książka i Wiedza, Warszawa.
- Wojnecki Stefan (1971), *Sygnaly. Wystawa ekologiczna*, katalog wystawy, Poznańskie Towarzystwo Fotograficzne, Poznań.
- Wojnecki Stefan (1973), *Podstawy filozoficzne poznańskiej grupy „Sygnaly”*, Poznań, 20.02, maszynopis, archiwum Muzeum Narodowego w Poznaniu, bez sygn., <https://tinyurl.com/mymz82fn> [dostęp: 30.01.2022]
- Wojnecki Stefan (1977), *Fotografia poza galerią, Uniejów 76*, „Fotografia”, nr 1, s. 2–4.
- Wojnecki Stefan (1984), *Spojrzenie w przyszłość*, „Fotografia”, nr 2, s. 4–5.

| Abstrakt

DOROTA ŁUCZAK

Operacje społeczno-przyrodnicze w diaporamie *Dęby?* Stefana Wojneckiego

Tematem niniejszego tekstu jest projekt audiowizualny *Dęby?* Stefana Wojneckiego, który powstał przy współpracy Marii Ewy Wiesner oraz Jerzego Dorna w 1974 roku i był dotąd nieobecny w literaturze historyczno-artystycznej i w historii polskiej fotografii. Dzieło to zostało przedstawione jako przykład sztuki ekologicznej, która nie tylko manifestuje konieczność ochrony środowiska, ale skłania do empatycznego przewartościowania relacji społeczno-środowiskowych. W reprezentowanym w *Dębach?* doświadczeniu chorowania i bycia poddanym operacjom ratującym życie autorka dostrzega idee antycypujące posthumanistyczne zniesienie hierarchicznej dominacji człowieka na rzecz równościowych relacji bytów ludzkich i nie-ludzkich.

Słowa kluczowe: sztuka ekologiczna, posthumanizm, afekt, empatia, diaporama, fotografia

| **Abstract**

DOROTA ŁUCZAK

Socio-Natural Operations in the Diaporama *Oaks?* by Stefan Wojnecki

The subject of this text is the audiovisual project *Oaks?* by Stefan Wojnecki, which was created in collaboration with Maria Ewa Wiesner and Jerzy Dorn in 1974 and has so far been absent from the art-historical literature and from the history of Polish photography. This work is presented as an example of ecological art that not only manifests the need to protect the environment, but encourages an empathetic re-evaluation of socio-environmental relations. In the experience of being ill and undergoing life-saving surgery represented in *Oaks?*, the author of the article notes ideas anticipating the posthumanist abolition of hierarchical human domination in favour of equal relations of human and non-human entities.

Keywords: eco art, posthumanism, affect, empathy, slide show, photography

| **Biogram**

Dorota Łuczak – dr, adiunktka w Instytucie Historii Sztuki na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, redaktorka czasopisma „Artium Quaestiones”, członkini AICA International, stypendystka Rządu Francuskiego, Fundacji Lanckorońskich, Corbridge Trust (Cambridge University) i Stiftung Preussischer Kulturbesitz. W swojej pracy badawczej zajmuje się historią i teorią fotografii oraz metodologią badań fotografii. W 2018 ukazała się jej książka *Foto-oko. Wizja fotograficzna wobec okularocentryzmu w sztuce I połowy XX wieku*. W przygotowaniu jest współredagowana przez nią monumentalna antologia *Polscy fotografowie, krytycy i teoretycy o fotografii 1839–1989*. Obecnie pracuje nad zagadnieniem fotograficznej reprodukcji dzieł sztuki oraz fotografiami tzw. Ziemi Odzyskanych.

E-mail: dorluc@amu.edu.pl

ORCID: 0000-0002-3340-4752