22

Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:
Zobaczyć antropocen
źródło:
Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2018 nr 22
odsyłacz:
https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2018/22-zobaczyc-antropocen/zobaczyc-antropocen
doi:
https://doi.org/10.36854/widok/2018.22.1768
wydawca:
Widok. Fundacja Kultury Wizualnej
afiliacja:
Uniwersytet SWPS
Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

streszczenie:

–

Zobaczyć antropocen

Klimatu nie da się zobaczyć wprost, nie można go też wprost pokazać. Podobnie jest z jego zmianą, ociepleniem albo – jak wypadałoby raczej powiedzieć – katastrofą. Ludzkość staje wobec bezprecedensowych wyzwań i zagrożeń, a nie jest w stanie przedstawić sobie obiektu własnych niepokojów. Czy zatem epoka antropocenu podsuwa badaczom, artystom i obywatelom nową figurę nieprzedstawialności, którą ledwie przedyskutowali – i oswoili – w odniesieniu do ludzkich niegodziwości wobec innych ludzi? Czy nadszedł teraz czas na konfrontację z zagładą w szerszym, globalnym wymiarze, który obejmuje już bez wyjątku wszystkie gatunki istot żywych?



Susan Shuppli, *Atmospheric Feedback Loop*, 2017. Kadr z filmu

Eva Horn, autorka monumentalnej rozprawy *Zukunft als Katastrophe* (Przyszłość jako katastrofa), poświęconej przemianom dyskursu apokaliptycznego oraz przedstawień końca świata w kulturze wizualnej, przywołuje rozróżnienie między klimatem a pogodą, dzięki któremu stara się uzmysłowić czytelnikom, w jaką pułapkę uwikłały się nasze zmysły:

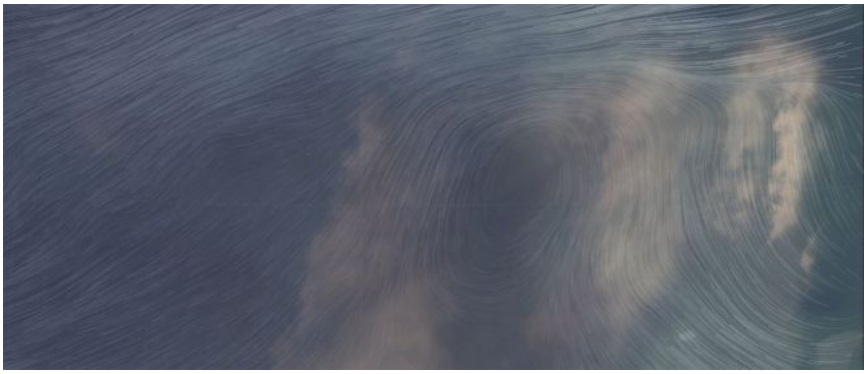
> Klimat jest więc przekrojem, trwaniem i regularnością, prawdopodobieństwem i powtórzeniem; pogoda zaś aktualnym momentem, pewnym Teraz, pewnym za-kilka-

> godzin, widzialnym i lokalnym stanem „systemu" zwanego klimatem. Między pogodą a klimatem istnieje więc nieusuwalne epistemologiczne napięcie: krótkie trwanie przeciw długiemu trwaniu, wydarzenie przeciw regule, manifestacja przeciw latencji. „Klimat" jest zatem zawsze abstrakcją wobec umykającej nieskończoności skądinąd zmiennych stanów pogodowych[1].

Trudność w przedstawieniu klimatu oraz jego katastrofalnej transformacji wynika jednak nie tylko z jego abstrakcyjnego charakteru w stosunku do zauważalnych, choć przelotnych zjawisk pogodowych. Klimat to bowiem osobliwy typ obiektu, który jest zarazem całkiem nieuchwytny i silnie odczuwalny, abstrakcyjny i nad wyraz konkretny, odległy i bliższy niż wszystko, co można uznać za bliskie. Czujemy go podczas nieznośnego upału i w trakcie urwania chmury, a od niedoboru wody lub nieudanych zbiorów cierpimy całkiem realnie, namacalnie i konkretnie. Ten rodzaj obiektu zawieszonego pomiędzy znanymi nam kategoriami teoretycznymi Timothy Morton nazwał hiperobiektem, a ocieplenie klimatu uznał za jeden z wiodących przykładów tego rodzaju osobliwości:

> Gdy hiperobiekty są blisko, stają się niesamowite. [...] Im bardziej staram się zrozumieć hiperobiekty, tym bardziej odkrywam, że jestem do nich przyklejony. Są wszędzie wokół mnie. Są mną[2].

Próbując dotrzeć do klimatu, Morton natrafia więc na samego siebie, odkrywając w ten sposób, że trudności w przedstawieniu hipekobiektu wynikają nie z jego oderwania czy abstrakcyjności, lecz – przeciwnie – z jego nazbyt ścisłego powiązania z obserwatorem.



Susan Shuppli, *Atmospheric Feedback Loop*, 2017. Kadr z filmu

Zobaczyć antropocen można więc tylko jeśli uzna się, że jest on epoką hiperpowiązań, ścisłego przylegania i współzależności między zjawiskami, skalami, aspektami i dziedzinami, które zwykliśmy od siebie oddzielać. Susan Schuppli uważa na przykład, że dramatyczne zmiany klimatu nie tylko nie wymykają się przedstawieniu, ale wręcz są źródłem nowego typu „ekstremalnych produktów estetycznych"[3]. W artykule poświęconym skutkom wycieku ropy naftowej z platformy wiertniczej Deepwater Horizon w Zatoce Meksykańskiej w 2010 roku zauważa ona, że plamki wymieszanego z wodą morską oleju zakrzywiają światło słoneczne w osobliwy sposób, tworząc fascynujące efekty kolorystyczne. Bezwzględna eksploatacja ziemi przez przemysł wydobywczy ma więc swój kolor, a przemoc kapitału należy rozumieć jako „fundamentalnie obrazową (*imagistic*)". „Antropogeniczna materia jest nieodwołalnie wizualna, odrzucając w nas z powrotem niepokojące obrazy, od których powinniśmy uciekać, gdyby nie fakt, że jesteśmy częścią tego samego obscenicznego porządku metabolicznego" – pisze Schuppli. I dodaje, że człowiek zmienił globalne systemy w „szerokie światłoczułe obszary rejestrujące i nagrywające szybkie przemiany narzucone przez nowoczesną industrializację oraz wywołane przez nią procesy zanieczyszczenia"[4].

Świat w epoce antropocenu jest więc pełen obrazów, lecz nie funkcjonują już one w tradycyjnych ramach przedstawialności, nie są obiektami wpisującymi się w klasyczne podziały, antynomie i kategoryzacje. Wyrastają z „naturalno-obrazowych hybryd"[5],

funkcjonują niczym sieć „obrazów-materii”[6], zarazem ściśle związanych ze zjawiskami pogodowymi oraz należących do kategorii „wysoce technicznych obrazów”[7] generowanych przez najnowocześniejsze rodzaje aparatury używane w geofizyce, meteorologii i innych dziedzinach nauk ścisłych. Obrazy antropocenu są jednak przede wszystkim, jak pisze Schuppli, *slick*, a wieloznaczność tego terminu dobrze oddaje ich osobliwy sposób istnienia. *Slick* znaczy bowiem „gładki” niczym morska tafla zawierająca niemożliwy do oddzielenia, połączony w jedną substancję wyciek ropy. *Slick* odsyła też zresztą do przemysłu wydobywczego, ponieważ słowo to, jako rzeczownik, oznacza po prostu plamę ropy naftowej, na przykład taką jak ta, która niemal dekadę temu zalała Zatokę Meksykańską, wywołując jednocześnie katastrofę klimatyczną, społeczną, polityczną i ekonomiczną, o ludzkiej i zwierzęcej nie wspominając. Obrazy wspomniane przez Schuppli są jednak także „sprytne” (*slick*), ponieważ pozostają ukryte za płaszczyzną skomplikowanych danych, nie rzucają się w oczy, nie zawsze są spektakularne, choć wrastają w system tak głęboko, że trudno je odróżnić od jego uczestników, a nawet ofiar. Są „obrazami samego kapitału”, czyli można w nich dojrzeć – jak w pływającej po powierzchni morza plamie ropy, w której odbija się otoczenie – złożone współzależności dzisiejszego świata tkwiące u ich źródeł.

W krótkometrażowym filmie *Atmospheric Feedback Loop* (2017) Susan Schuppli rozwija kwestię ścisłych, a zarazem bardzo zróżnicowanych powiązań, w których układzie należy dziś szukać przedstawień antropocenu. Przedstawia ona jedno z narzędzi do badania tego rodzaju związków – dwustumetrową wieżę złożoną z różnego typu rejestratorów umieszczoną na terenie Cabauw Experimental Site for Atmospheric Research niedaleko Amsterdamu. Według jednego z pracujących tam naukowców te nagromadzone w jednym miejscu urządzenia starają się „wydzielić sygnał zmiany klimatycznej z hałasu cyklicznej zmienności”. Rejestrują więc drobne zmiany w gęstości

atmosfery, ruchu chmur, wilgotności gleby itd., aby znaleźć w nich usterki albo zakłócenia, które w szerokiej perspektywie długotrwałych pomiarów będą mogły dać wyobrażenie o zachodzących zmianach. Szukając dźwiękowych i obrazowych śladów antropocenicznych przekształceń, naukowcy wnikają w sam środek tytułowych „sprzężeń zwrotnych" pomiędzy wydarzeniami, danymi oraz jakościami całkiem różnego typu, różnej skali i o różnych znaczeniach.

Ten pozornie prosty, niemal instruktażowy film zawiera jednak również drugie dno, a raczej drugą ledwie widoczną płaszczyznę, na której rozgrywa się swoisty dramat. Pomimo działającej na wyobraźnię wiedzy o otaczających nas powiązaniach nie dostajemy nic poza metonimiami, wciąż jesteśmy na poziomie pogody, nie zaś klimatu. Artystka mnoży wizualizacje pokazujące, z jak skomplikowanymi zjawiskami naukowcy z Cabauw stykają się na co dzień, ale antropocen nie wydaje się przez to ani trochę bardziej widzialny sam w sobie. Efektowne panoramiczne ujęcia samej wieży czy niemal poetycko brzmiące nazwy kolejnych znajdujących się na niej rejestratorów, ani nawet sugestia, że współcześni meteorolodzy mogą badać zmiany klimatyczne na podstawie chmur uwiecznionych w obrazach XVII-wiecznych holenderskich malarzy, nie są w stanie przybliżyć nas do Rzeczy, która uporczywie spędza nam sen z powiek. Nie jest to wina twórców tych aparatów, lecz charakterystyka owej Rzeczy właśnie, której bliskość jest dystansem, a swojskość – obcością. Obrazy katastrofy klimatycznej są wciąż wokół nas, a zarazem są tak drobne, gładkie albo przemożne, że nie jesteśmy w stanie ich dostrzec, chyba że przy użyciu mocno alienujących i wysoce specjalistycznych technologii.

Jak pokazuje Jean-Luc Nancy w książce *L'Équivalence des catastrophes (Après Fukushima)*, dzisiejsze katastrofy nie są już ani naturalne, ani ludzkie, lecz są wypadkową sieci powiązań o globalnym zasięgu i wręcz nieskończonej złożoności. Zjawiska takie jak wyciek ropy wskutek eksplozji i zatonięcia Deepwater

Horizon czy katastrofa w elektrowni jądrowej w Fukushimie odbijają się echem w różnych dziedzinach życia, a ich ostateczne konsekwencje, choć przewidywalne, wydają się wciąż nieokreślone. Obrazy tych katastrof także są niewyczerpywalne – choć niekoniecznie wprost widzialne – ponieważ nie sposób oddać wszelkich związanych z nimi konsekwencji, nie sposób prześledzić wątków prowadzących we wszystkich możliwych kierunkach. Współczesny świat jest na to zbyt skomplikowany. Opiera się bowiem, jak powiada filozof, na „reżimie powszechnej ekwiwalencji”[8], w którym wymiana znaczeń, powiązanie funkcji i sprzężenia zwrotne są na porządku dziennym. I to one generują katastrofalne w skutkach zmiany (w tym ocieplenie klimatu), a właściwie same są tymi zmianami. „To ekwiwalencja jest katastrofą”[9] – pisze Nancy. Wyobrażać sobie, że uda nam się z niej po prostu wyjść, to jak chcieć zobaczyć antropocen twarzą w twarz, niczym własne odbicie w lustrze.

W 22. numerze „Widoku” postawiliśmy prześledzić niektóre spośród współzależności, jakie ukazują badania wizualne epoki antropocenu. Dlatego w **Zbliżeniu** prezentujemy aż siedem rozpraw podejmujących bardzo zróżnicowaną tematykę, a zarazem wspólnie dotykających tytułowego dylematu. Jussi Parikka w eseju *Głęboki czas planetarnych problemów* stawia tezę, że nie można dziś badać mediów wizualnych bez odniesienia do geologii, i wydaje się mieć wiele racji. Ana Varas Ibarra opisuje poczynania międzynarodowego kolektywu medialno-artystyczno-badawczego World of Matter, którego celem jest śledzenie globalnych relacji między procesami społecznymi, politycznymi, środowiskowymi i ekonomicznymi. Henning Arnecke zastanawia się nad tym, jak zmienił się teoretyczny, etyczny, a także wizualny status świadka w epoce kolejnych kryzysów klimatycznych, natomiast Monika Stobiecka, inspirując się twórczością Roberta Smithsona, przygląda się temu, jak epoka ta zmieniła status dziedzictwa. Kamila Gieba czyta *Plutopię* Kate Brown, próbując odtworzyć ślady katastrofy kysztymskiej, która choć się

wydarzyła, nie zastygła w żaden rozpoznawalny obraz (jak choćby Czarnobyl czy Fukushima) i pozostała w sferze podwójnej niewidzialności: związanej najpierw z nieuchwytnością atomowego promieniowania, a potem z zapomnieniem. Teksty Rachel Magdeburg i Sylwii Borowskiej-Kazimiruk dowodzą natomiast, że problematykę ekologiczną można połączyć również z „tradycyjnym" medium artystycznym, takim jak malarstwo (cykl obrazów *The Expedition* Alexisa Rockmana w pierwszym eseju) czy film (*Drzewa* Grzegorza Królikiewicza – w drugim).

Również w **Migawkach** stawiamy na przekrojowość i problematyzację. Łukasz Moll w recenzji głośnej książki Andreasa Malma pokazuje napięcia i powiązania między różnymi szkołami myślenia na temat antropocenu, przede wszystkim między tradycją marksistowską a posthumanizmem, zachęcając raczej do ich łączenia niż – jak chciałby Malm – radykalnego przeciwstawiania. Aleksandra Brylska pisze o fotogeniczności katastrofy atomowej na przykładzie zielnika z Czarnobyla. Polskie wystawy poświęcone katastrofie klimatycznej omawia Aleksander Kmak, a polskie (i przełożone na język polski) publikacje na ten temat prezentuje Adam Robiński.



Jacob van Ruisdael, *Widok Harlemu*, 1665

W **Punkcie widokowym** jak zwykle pokazujemy prace artystyczne związane z wiodącym tematem opatrzone oryginalnymi komentarzami. Po raz kolejny w numerze – po Jacobie van Ruisdaelu, Robercie Smithsonie i Grzegorzu Królikiewiczu – wracamy do kwestii krajobrazu. Najpierw w historycznym i teoretycznym przeglądzie kolektyw CUCO z Berlina pokazuje i komentuje swą wystawę o relacji między fotografią a antropocenem, a potem Joanna Bednarek pisze

o pracy Diany Lelonek *Hałda rokitnikowa*, uwidaczniającej dobitnie, że antropocen dotarł już także do Polski.

Na koniec w **Panoramie** prezentujemy nieco osamotnione tematycznie, ale wysoce dopracowane studium Agaty Koprowicz poświęcone reprezentacji chłopów w XIX wieku na przykładzie fotografii Feliksa Boronia.

Zapraszamy do lektury!

Zespół redakcyjny

1 Eva Horn, *Zukunft als Katastrophe*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2014, s. 116. Samo rozróżnienie Horn zapożyczyła z broszury National Oceanic and Atmospheric Administration w Stanach Zjednoczonych.

2 Timothy Morton, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2013, s. 28.

3 Susan Schuppli, *Slick Images*, w: *Allegory of the Cave Painting*, red. M. Mirca, V.W.J. van Gerven Oei, Extra City, Antwerp 2015, s. 430.

4 Ibidem, s. 431.

5 Ibidem, s. 436.

6 Ibidem, s. 438.

7 Ibidem, s. 442.

8 Jean-Luc Nancy, *L'Équivalence des catastrophes (Après Fukushima)*, Éditions Galilée, Paris 2012, s. 16.

9 Ibidem, s. 17.