

Mateusz Borowski

Uniwersytet Jagielloński (PL)

ORCID: 0000-0002-9631-8843

Ciała między skalami w negantropicznych sztukach performatywnych

Abstract

Bodies between Scales in Neganthropic Performative Arts

This article offers an analysis of selected performative projects which, using a variety of technological and media dispositives, problematize scaling procedures and confront audiences with non-human scales. This perspective guides the analysis of activist projects of the artist collective Earth Art Studio, which uses existing digital infrastructure and Google maps as instruments of care for the environment. Yuyan Wang's video installation *The Moon Also Rises* (2022), in turn, serves as an example of a technological dispositive thanks to which the viewers can have a bodily experience of planetary-scale phenomena. Also evoked is one of the key works of land art, Robert Smithson's *The Spiral Jetty* (1970), and, most importantly, his film under the same title, made in collaboration with Nancy Holt. This return to the past of performative arts clearly shows that they have been problematizing

the question of scale for at least half a century, anticipating, as it were, the critics of the Anthropocene, who have relatively recently begun to call for a revision of the scalar regime of modernity.

Keywords

Neganthropocene, Bernard Stiegler, performative arts, scaling, scale

Abstrakt

Artykuł jest analizą wybranych projektów performatywnych, które, korzystając z rozmaitych dyspozytywów technologicznych i medialnych, problematyzują procedury skalowania i konfrontują odbiorców z nie-ludzkimi skalami. Z tego punktu widzenia zostały poddane analizie aktywistyczne projekty kolektywu artystycznego Earth Art Studio, wykorzystujące istniejącą infrastrukturę cyfrową i mapy Google jako narzędzia troski o środowisko naturalne. Natomiast wideoinstalacja Yuyan Wang *The Moon Also Rises* (2022) posłużyła jako przykład takiego dyspozytywu technologicznego, który pozwala odbiorcom doświadczyć cieleśnie zjawisk przebiegających w skali planetarnej. Przywołane jest też jedno z kluczowych dzieł sztuki ziemi – *The Spiral Jetty* (1970) Roberta Smithsona i przede wszystkim jego film pod tym samym tytułem, przygotowany we współpracy z Nancy Holt. Ten powrót do przeszłości sztuk performatywnych pokazuje wyraźnie, że co najmniej od pół wieku problematyzują one kwestię skali, niejako wyprzedzając tych krytyków antropocenu, którzy stosunkowo niedawno zaczęli nawoływać do weryfikacji skalarnego reżimu nowożytności.

Słowa kluczowe

negantropocen, Bernard Stiegler, sztuki performatywne, skalowanie, skala

Skalowalne/niewidzialne

„Można powiedzieć, że problem skali to sama istota antropocenu. Wymaga on od nas myślenia jednocześnie o wydarzeniach i zjawiskach, które obejmują duże – i często zachodzące na siebie – połacie czasu i przestrzeni”¹, pisze Dipesh Chakrabarty w postwowie do wydanej niedawno monografii zbiorowej *Narratives of Scale in the Anthropocene*. Jak przekonuje Chakrabarty, definicja antropocenu jako nowej epoki w dziejach ziemi, w której człowiek stał się dominującą siłą geologiczną, skłania do zwrócenia uwagi na niedostrzegany wcześniej zasięg konsekwencji postępu cywilizacyjnego. Wszelkie plany zażegnania planetarnego kryzysu ekonomiczno-ekologicznego, który coraz dobitniej daje o sobie znać w postaci naturalnych kataklizmów, masowych wyginięć, epidemii oraz towarzyszących im niepokojów społecznych, muszą uwzględnić sprawczość więcej-niż-ludzkich czynników. Stanowią one efekt działalności człowieka, choć wymykają się ludzkiej kontroli, jak dzieje się w przypadku ocieplenia klimatu, kapitalizmu czy pandemii. Żyjemy bowiem, jak przekonuje Timothy Morton², w epoce hiperobiektów – zjawisk zbyt dużych i zbyt rozproszonych w czasie i przestrzeni, byśmy mogli je zrozumieć i doświadczyć ich w całości, a zarazem znaleźć odpowiednie środki zaradcze dla katastrof antropocenu, a przynajmniej opóźnić procesy ocieplania się klimatu, utraty bioróżnorodności i destrukcji ekosystemów. Nie uda się to jednak, jeżeli nie nauczymy się inaczej przedstawiać sobie tych zjawisk, które, choć zachodzą w niewyobrażalnie dużych i nieskończenie małych skalach, oddziałują tu i teraz – na nasze ciała i nasze wspólnoty.

Nic dziwnego zatem, że współczesna transdyscyplinarna humanistyka środowiskowa coraz częściej podejmuje krytyczną refleksję nad pojęciem skali, które Nowocześni, dążąc do panowania nad naturą i klarownego oddzielenia jej od kultury³, przekazali nam z całym dobrodziejstwem inwentarza pokrewnych koncepcji i praktyk poznawczych. Jak przypomina Joshua DiCaglio, autor

Artykuł powstał w wyniku realizacji projektu badawczego *Po kryzysie klimatycznym: Nieskalowalne strategie przetrwania w fabulacjach spekulatywnych ostatnich dwóch dekad* finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki, nr UM0-2021/43/B/H52/0158.

¹ Dipesh Chakrabarty, „Afterword: On Scale and Deep History in the Anthropocene”, in *Narratives of Scale in the Anthropocene: Imagining Human Responsibility in an Age of Scalar Complexity*, eds. Gabriele Dürbek and Philip Hüpkens (London: Routledge, 2022), 224 (jeśli nie podano inaczej, tłum. M.B.).

² Timothy Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013).

³ Por. Bruno Latour, *Nigdy nie byliśmy nowocześni*, tłum. Maciej Gdula (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2011), 22–23.

wydanej niedawno pracy *Scale Theory*⁴, umiejętność obserwacji zjawisk na rozmaitych skalach nie jest wcale niezmiennym atrybutem ludzkiego układu percepcyjnego. To – pisze DiCaglio – określona i historyczna koncepcja, która umożliwia takie usytuowanie ludzkiego ciała w świecie, by stało się ono miarą wszystkich rzeczy i ostatecznym punktem odniesienia. Doświadczenie i poznanie zjawisk w skalach niedostępnych ludzkiemu aparatowi poznawczemu umożliwiają wyłącznie technologie obrazowania i medialne zapośredniczenia, pozwalając nam pokonać ograniczenia percepcyjne. Nie tylko zatem – tłumaczy DiCaglio – należy zwrócić uwagę na historyczne przemiany rozumienia skali i praktyki jej ustanawiania, zależne od dominujących w danym miejscu i czasie dyspozytywów technologicznych. Trzeba też pamiętać, że każdy taki dyspozytyw ustanawia inną relację między poznającym podmiotem i poznawanym przedmiotem, dyktując określone możliwości poznawania świata⁵. Zapewne autor *Scale Theory* ma rację, kiedy twierdzi, że w obliczu narastającego kryzysu ekologiczno-ekonomicznego powinniśmy stworzyć adekwatną do naszych czasów i doświadczeń teorię skali, by „przyjrzeć się sposobowi, w jaki przyglądamy się”⁶ światu. Od takiej krytycznej refleksji może bowiem zacząć się poszukiwanie dróg wyjścia z antropocenu.

O pożytkach takiej weryfikacji pisała już ponad dziesięć lat temu antropolożka Anna Lowenhaupt Tsing w często cytowanym artykule „On Nonscalability”⁷. Zajął się w nim jednak nie tyle samym pojęciem skali, ile raczej tymi praktykami i procedurami skalowania, które ono sankcjonuje. Nie bez ironii nazwała też skalowanie triumfem dizajnu precyzyjnego, definiując je jako zdolność rozmaitych systemów do rozszerzania się w nieskończoność, bez jakiegokolwiek konieczności przekształcania elementów składowych⁸. To prawda, zwykle to, co się rozrasta, zmienia kształt i strukturę. Jednak społeczeństwa kapitalistyczne, identyfikując ekspansję z postępem, z reguły wykorzystywały procedury skalowania po to, by w imię uniformizacji wyeliminować niepożądaną różnorodność. Stała ona przecież na drodze temu, by istniejące już systemy ekonomiczne, komunikacyjne czy agrokulturowe rozbudowywać bez konieczności przekształcania. Każdy ich nowy, ściśle ustandaryzowany element musiał być taki sam jak pozostałe, a za-

⁴ Joshua DiCaglio, *Scale Theory: A Non-Disciplinary Approach* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2021).

⁵ Temu problemowi poświęca DiCaglio cały rozdział „I Am the Transhuman Cosmos: Scalar Configurations of Subjects”, in *Scale Theory*, 120–146.

⁶ DiCaglio, 4.

⁷ Anna Lowenhaupt Tsing, „On Nonscalability: The Living World Is Not Amenable to Precision-Nested Scales”, *Common Knowledge* 18, no. 3 (2012): 505–524, <https://doi.org/10.1215/0961754X-1630424>.

⁸ Tsing, „On Nonscalability”, 505.

razem miał stanowić odrębną i samowystarczającą jednostkę. Wszelkiego typu relacje z innymi groziły nieprzewidzianym przekształceniem się pozostałych elementów składowych.

Jako główny przykład tak rozumianej skalowalności podaje Tsing plantacje, które w XVI wieku jako pierwsi w Nowym Świecie zakładali Portugalczycy. Trzebiąc lokalne gatunki i przygotowując grunt pod monokultury, eliminowali kłopotliwą różnorodność biologiczną, by powstały warunki sprzyjające jedynie wybranym roślinom uprawnym. Tymczasem – jak pisze Tsing – skalowalność nie jest wcale cechą systemów naturalnych. Kiedy się bowiem rozrastają, zazwyczaj zmieniają swój charakter w miarę tego, jak między elementami biotycznymi i abiotycznymi zawiązują się nowe relacje, rysują się nowe współzależności i antagonizmy. Nic więc dziwnego, że systematyczne propagowanie przez kilka stuleci takich skalowalnych, modularnych systemów, jak plantacje, dziś wywołuje efekty, które w innym artykule Tsing określiła mianem dzikich proliferacji (*feral proliferations*)⁹. Termin ten opisuje namnażanie się czynników zagrażających istnieniu sieci powiązań międzygatunkowych, które jeszcze w holocenie gwarantowały powrót ekosystemu do równowagi, nawet w sytuacji jej czasowego zachwiania. Trudno o lepszy dowód na to, że technologie skalowania, choć pozornie gwarantują dostęp do wiedzy o ekosystemach, w istocie usuwają w cień istotne relacje między jego elementami; relacje, które trwają i dają o sobie znać wbrew typowym dla nowożytnego reżimu kolonialnego zabiegom puryfikacyjnym.

Choć główną część artykułu Tsing poświęciła analizie skalowalności jako jednego z narzędzi kolonizacji, to przywołała także analogiczne przykłady z innej dziedziny – sfery najnowszych technologii medialnych. Cyfrowy obraz, złożony ze zuniformizowanych pikseli, to dla niej równie doskonały przykład skalowalności. Można go powiększać i pomniejszać, on jednak nie zmienia kształtu, dzięki czemu zawsze pozwala nam rozpoznać przedstawione kształty i wyglądy świata. Odbiór zakłóca dopiero deformacja zwana pikselizacją, gdy widoczne stają się poszczególne wiązki pikseli, które w oku patrzącego nie składają się w spójny i jednorodny obraz. Tsing przywołuje ten przykład tylko po to, by na wzór słowa piksel, stworzyć własny termin *nonsoel*. Nazywa tak „niespołeczne elementy krajobrazu” (*nonsocial landscape elements*)¹⁰, a więc takie standardowe jednostki, które nie wchodząc w relacje z innymi, umożliwiają operację skalowania. Jednak wspomniana przez nią pikselizacja to przecież pogładowy

⁹ Anna Lowenhaupt Tsing, Andrew S. Mathews, and Niels Bubant, „Patchy Anthropocene: Landscape Structure, Multispecies History, and the Retooling of Anthropology”, *Current Anthropology* 60, no. 20 (2019): 186–197, <https://doi.org/10.1086/703391>.

¹⁰ Tsing, „On Nonscalability”, 508.

przykład zakłócenia, które kieruje uwagę patrzącego na konstrukcję i funkcjonowanie medium, umożliwiającego skalowanie, a zarazem produkcję wiedzy. Ta analogia między sposobem funkcjonowania medium cyfrowego i procesami skalowania posłużyłaby zapewne francuskiemu filozofowi Bernardowi Stieglerowi jako dowód na często powtarzaną przez niego tezę, że rozwój technologii cyfrowych od połowy XX wieku to kluczowy, choć rzadko uwzględniany czynnik odpowiedzialny za nastanie antropocenu z wszystkimi jego bolączkami¹¹. To bowiem zautomatyzowane, usieciowione systemy prowadzą dziś do rozpadu wszelkich form wiedzy, intensyfikując kryzys o planetarnym zasięgu¹². Stiegler nie nawoływał jednak do tego, by zupełnie odrzucić technologie w imię utopii powrotu do stanu natury. Jak przekonywał, należy raczej na nowo określić ich miejsce i tak je wykorzystać, by z ich pomocą pracować na rzecz przyszłości innej niż przewidywana, globalna katastrofa.

W kontekście tego, co o produkcji wiedzy w epoce *big data* pisał Stiegler, przywołuję poboczny wątek artykułu Tsing jako poręczny wstęp do kolejnych części tego artykułu, w którym przyjrę się z bliska temu, jak współczesne sztuki performatywne, korzystając z rozmaitych dyspozytywów technologicznych i medialnych, problematyzują procedury skalowania i konfrontują odbiorców z nie-ludzkimi skalami. Z tego punktu widzenia przeanalizuję aktywistyczne projekty kolektywu artystycznego Earth Art Studio, które wykorzystują istniejącą infrastrukturę cyfrową i mapy Google jako narzędzia troski o środowisko naturalne. Natomiast wideoinstalacja Yuyan Wang *The Moon Also Rises* (2022) posłuży mi jako przykład takiego dyspozytywu technologicznego, który pozwala odbiorcom doświadczyć cieleśnie zjawisk przebiegających w skali planetarnej. Przywołam też jedno z kluczowych dzieł sztuki ziemi, *The Spiral Jetty* (1970) Roberta Smithsona, by więcej uwagi poświęcić filmowi pod tym samym tytułem, który artysta przygotował we współpracy z Nancy Holt¹³. Ten powrót do przeszłości sztuk performatywnych pokazuje bowiem jak na dłoni, że co najmniej od pół wieku problematyzują one kwestię skali, niejako wyprzedzając wspomnianych przeze mnie krytyków antropocenu, którzy stosunkowo niedawno zaczęli nawoływać do weryfikacji skalarnego reżimu nowożytności.

¹¹ Bernard Stiegler, *The Neganthropocene*, ed. and trans. Daniel Ross (London: Open Humanities Press, 2018), 51, <https://www.openhumanitiespress.org/books/titles/the-neganthropocene/>.

¹² Por. Bernard Stiegler, *Wstrząsy: Głupota i wiedza w XXI wieku*, tłum. Michał Krzykowski (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2017).

¹³ Earth Art Studio, *Trees for Life* (2021), <https://www.earth-art-studio.com/trees-for-life.html>; Earth Art Studio, *Internet of Things* (2021), <https://www.earth-art-studio.com/internet-of-nature1.html>; Yuyan Wang, *The Moon Also Rises* (2022), <https://theunrealwangyuyan.com/The-Moon-Also-Rises>; Robert Smithson and Nancy Holt, *The Spiral Jetty* (1970), vk Videos, video, 36:02, https://vk.com/video-136471876_456242781, dostęp 15 sierpnia 2024.

Od kontroli do troski

Sylvia Grace Borda i J. Keith Donnelly, tworzący kolektyw artystyczny Earth Art Studio, dostarczają przykładu akcji performatywnych, w których infrastruktura medialna służy obserwowaniu rozwoju nieskalowalnych, lokalnych ekosystemów. Projekt *Trees for Life*, kontynuowany od 2021, nazywają wręcz „żywym dziełem sztuki”, jakie powstaje za sprawą samorzutnie organizujących się kolektywów obywatelskich w mieście Kofele w Etiopii. Ten projekt towarzyszy akcji sadzenia drzew, prowadzonej przez etiopską organizację charytatywną ROBA, która w taki sposób stara się neutralizować coraz bardziej dotkliwe skutki ocieplenia klimatu w Afryce. Chodzi o zwiększenie areału obszarów zalesionych, które zbierając wilgoć z powietrza, przyczynią się zarazem do redukcji ilości dwutlenku węgla. Dlatego artyści zaproponowali mieszkańcom Kofele współdziałanie w akcji, która łączy aktywizm i edukację ekologiczną z konwencjami sztuki ziemi. Na stronie internetowej projektu można z lotu ptaka, za pośrednictwem platformy Google Earth Satellite obejrzeć młodniki zasadzone tak, by układały się w rozpoznawalne kształty zwierząt albo symbole ważne dla lokalnych kultur. Zamieszczone na stronie Earth Art Studio linki do transmisji satelitarnych pozwalają w czasie rzeczywistym oglądać te wielkoformatowe obrazy, a jednocześnie przyglądać się postępom zalesiania. Jak twierdzą Borda i Donnelly, takie wykorzystanie (czy wręcz hakowanie) infrastruktury internetowej, zwykle używanej do gromadzenia informacji i kontroli terenu, służy teraz uwrażliwianiu odbiorców na całym świecie na problemy ekologiczne. Zarazem obserwacja młodników dostarcza naocznych dowodów na to, że wysiłki wspólnotowe na rzecz poprawy zalesienia mają sens i zmieniają na lepsze lokalne ekosystemy. Dopiero takie spojrzenie z manifestacyjnie nie-ludzkiej perspektywy odsłania zasięg działalności aktywistów ekologicznych i lokalnych wspólnot.

W ramach podobnej akcji odnawiania zasobów naturalnych aparatura cyfrowa została wykorzystana także w drugim projekcie dokumentowanym na stronie Earth Art Studio i zatytułowanym *Internet of Nature*. Tym razem jednak zapośredniczenie nie-ludzkiej skali przybrało inną postać, gdyż Borda i Donnelly włączyli się w plan strategiczny zalesiania okolic szkockiego miasta Dundee w latach 2015–2025. Projektując wirtualny spacer po wszystkich miejscach wymienianych w tym dokumencie, wykorzystali inny moduł infrastruktury cyfrowej, czyli platformę Google Street View, której zazwyczaj używają kierowcy do nawigacji w miastach. Dzięki temu stworzyli na swojej stronie immersyjne panosfery – panoramiczne zdjęcia, umożliwiające samodzielną nawigację po krajobrazie widocznym na ekranie. Co więcej, to krajobraz pokazywany z czytelnie nieludzkiej perspektywy, z punktu widzenia małego zwierzęcia, idącego

dosłownie z nosem przy ziemi. Artystom nie chodziło jednak o to, by zapośredniczyć doświadczenia innych gatunków, lecz raczej skłonić oglądających do przyjrzenia się temu, co zapewne by im umknęło podczas spaceru w realnej przestrzeni. Ich panosfery koncentrują uwagę na małych, ledwie odbijających od ziemi roślinach i sadzonkach, a zatem inaczej niż poprzednio dokumentują efekty zalesiania i odnawianie się ekosystemów, jednocześnie symulując doświadczenie wejścia w trójwymiarowe środowisko.

Oba projekty Earth Art Studio łączą ten sam gest przejścia technologii cyfrowej i wykorzystania jej do własnych celów, odmiennych od tych, którym miała służyć w zamyśle jej twórców. Działalność Bordy i Donnellego to zatem przykład takiej ingerencji artystycznej, która mogłaby posłużyć wspomnianemu już Stieglerowi za przykład bifurkacji. Za pomocą tego pojęcia opisuje on moment, gdy pod wpływem innowacji technologicznej wyłania się wizja przyszłości alternatywna wobec zapowiedzi globalnej katastrofy. Bifurkacja to nic innego jak nagle rozwidlenie na drodze przemian cywilizacyjnych; na drodze, która jeszcze przed chwilą wiodła wprost ku katastrofie, a teraz rozszczepia się, umożliwiając wybór innego kierunku ku przyszłemu światu, w którym katastrofa została zażegnana bądź opóźniona¹⁴. Tak rozumianą bifurkację spowodować może nie tylko najnowszy wynalazek, ale także innowacyjne wykorzystanie istniejących już maszyn lub zakłócenie dotychczasowego funkcjonowania istniejących systemów technologicznych i podtrzymującej je infrastruktury technologicznej, by zneutralizować katastrofalne skutki jej oddziaływania. Nie chodzi jednak o to – jak pisze francuski filozof – by odrzucić wszelkie technologiczne wynalazki epoki nowożytnej, jakie dziś kształtują nasze interakcje ze światem i relacje z innymi. Stiegler, czerpiąc pełnymi garściami z prac swojego wielkiego poprzednika Gilberta Simondona, uważał bowiem człowieka za istotę nierozdzielnie sprzężoną z maszynami, które stworzył jako integralną część własnego sensorium. Wtedy technologie i media przestają być neutralnymi narzędziami, a zaczynają funkcjonować jako uzewnętrznienie naszego aparatu psychicznego, a zarazem czynnik aktywnie go współkształtujący. Dlatego procesy splatania się ludzkiego sensorium z maszynami określał Stiegler mianem egzozomatyzacji, czyli uzewnętrzniania funkcji ludzkiego aparatu poznawczego. W epoce zwanej antropoceniem – jak przekonywał – systemy informatyczne działają jednak w taki sposób, że potęgują entropię systemów naturalnych i społecznych, które

¹⁴ We wprowadzeniu do zredagowanej przez Stieglera monografii zbiorowej *Bifurcate* definiuje on bifurkację jako „możliwość odbicia w innym kierunku”, Bernard Stiegler, wstęp do: *Bifurcate: There is No Alternative*, eds. Bernard Stiegler and the Internation Collective, trans. Daniel Ross (London: Open Humanities Press, 2021), 16, <https://www.openhumanitiespress.org/books/titles/bifurcate/>.

stopniowo tracą energię i pogrążają się w chaosie¹⁵. Bifurkacja, która rozpoczyna się od rozpoznania tej entropicznej funkcji technologii, a wiedzie ku lepszemu wykorzystaniu istniejącej infrastruktury, inicjuje natomiast „nowe procesy psychicznej i kolektywnej indywiduacji”¹⁶. Te nowe sposoby życia i bycia z innymi oddalają widmo katastrofy i inspirują do szukania dróg ucieczki z antropocenu.

We wspomnianych już projektach Earth Art Studio, ściśle powiązanych z szerzej zakrojonymi akcjami społecznymi, neutralizującymi skutki ocieplenia klimatu i degradacji środowiska, technologia została wykorzystana wbrew swojemu pierwotnemu przeznaczeniu. Narzędzia nadzoru i kontroli, służące do wizualizacji planety i gromadzenia o niej informacji, stały się narzędziami troski o środowisko i ich mieszkańców. W obu efekt bifurkacji pozwalał spojrzeć na ziemskie ekosystemy z dwóch czytelnie nie-ludzkich perspektyw: przez obiektyw umieszczony na satelicie i okiem zwierzęcia. Technologiczny dyspozytyw sytuował zatem odbiorcę na innej niż ludzka skali, każąc mu zauważyć to, co musiałoby mu się wymknąć w niezapośredniczonym odbiorze. Bifurkacja aparatury technologicznej służyła zatem do tego, by umożliwić inny tryb poznawania postępów w naprawie ekosystemów, a nawet, jak w przypadku *Internet of Nature*, miała wywołać efekt bliskości z przyrodą i zanurzenia w krajobrazie. Procedurę skalowania Bordy i Donnelly wykorzystali po to, by tym silniej zaangażować odbiorców. Nie problematyzowali jednak funkcjonowania aparatury medialnej, która pozwalała na zmianę perspektyw i przeskok między skalami. Tymczasem w takiej właśnie funkcji sztuki performatywne wykorzystują technologiczne dyspozytywy co najmniej od chwili, gdy na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych xx wieku rozwój aparatury do produkowania obrazów umożliwił nowe sposoby skalowania i poznawania świata.

Kosmiczny zoom

Historyczka sztuki Amanda Boetzkes w pionierskiej pracy *The Ethics of Earth Art*¹⁷ za jednego z prekursorów współczesnej sztuki ziemi uznała amerykańskiego artystę Roberta Smithsona. Znaczną część obszernego rozdziału o jego pracach zajmuje analiza *The Spiral Jetty* (1970). Według Boetzkes jest to jeden z pierwszych przykładów sztuki ziemi na temat „przemieszczenia perspektywy za

¹⁵ Por. Gerald Moore et al., „Planetary Detox and the Neurobiology of Ecological Collapse”, in *Bifurcate*, 220–248.

¹⁶ Stiegler, *Neganthropocene*, 80.

¹⁷ Amanda Boetzkes, *The Ethics of Earth Art* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010).

sprawą historycznych i geologicznych uwarunkowań konkretnego miejsca¹⁸. Usypana ze skał bazaltowych, soli i ziemi na brzegu Wielkiego Jeziora Słonego w stanie Utah monumentalna, spiralna grobla, długa na czterysta pięćdziesiąt i szeroka na cztery i pół metra, istnieje do dziś, choć cyklicznie znika, kiedy tylko podnosi się poziom wody w akwenu. Jak jednak pisze Boetzkes, artysta chciał nie tyle stworzyć autonomiczny obiekt w naturalnym krajobrazie, ile raczej zrealizować projekt w trzech powiązanych ze sobą mediach¹⁹. Nie tylko skonstruował spiralną groblę, ale także we współpracy z Nancy Holt uwiecznił ją na taśmie filmowej, dwa lata później zaś zrelacjonował pracę nad tymi dwoma projektami w eseju pod takim samym tytułem. Autorka *The Ethics of Earth Art* podkreśla, że Smithson nie dlatego wracał do swojej pracy w innych mediach, by ją udokumentować i umożliwić jej obejrzenie tym, którzy nie mieli szans wybrać się do miejsca oddalonego od metropolii i centrów sztuki współczesnej. Chodziło mu raczej o stworzenie dzieła rozproszonego, którego istotą są „interakcje między konkretnym miejscem i reprezentującymi je mediami tekstualnymi”²⁰. *Spiral Jetty* to zatem dzieło ze wszech miar performatywne, którego sensy i oddziaływanie rodzą się w kontakcie z odbiorcą zależnie od tego, w jaką konstelację ułoży on trzy elementy składowe. Boetzkes skoncentrowała uwagę przede wszystkim na opisie tego, jak na doświadczenie odbiorcze wpływa dialektyka konkretnego miejsca, w tym wypadku spiralnej grobli, z powiązanymi z nim i reprezentującymi je materiałami: mapami, zdjęciami, kawałkami skał i dokumentami pokazywanymi na wystawach w galeriach i muzeach. Mnie jednak bardziej interesuje inny aspekt *Spiral Jetty*. Smithson zaprasza bowiem odbiorców do spojrzenia na spiralną groblę z różnych punktów widzenia, chcąc zwrócić ich uwagę na to, że o skali oglądanych obiektów przesądza zarówno perspektywa, którą przyjmują, jak i miejsce, które zajmują.

„Skala *Spiral Jetty* jest płynna i zależy od usytuowania oglądającego”²¹ – pisze Smithson we wspomnianym eseju – tłumacząc, dlaczego usypał groblę właśnie na brzegu Wielkiego Jeziora Słonego. Na jego decyzji zaważyły nie tylko wyjątkowe walory krajobrazowe tego miejsca i niezwykle zabarwienie słonej wody, która zależnie od składu mikrobiomu może przybierać barwę od zielonej przez turkusową aż po czerwoną. Równie istotne było dla niego takie usytuowanie

¹⁸ Boetzkes, *Ethics of Earth Art*, 66.

¹⁹ Boetzkes, 67.

²⁰ Boetzkes, 67.

²¹ Robert Smithson, „The Spiral Jetty: The Essay (1972)”, in Hikmet Sidney Loe, *The Spiral Jetty Encyclo: Exploring Robert Smithson's Earthwork through Time and Place* (Salt Lake City: The University of Utah Press, 2017), 15, <https://doi.org/10.1353/book57738>.

grobli, by odwiedzający mogli oglądać ją z różnych miejsc. Tuż po zakończeniu prac konstrukcyjnych mówił w jednym z wywiadów o trzech możliwych sposobach oglądania *Spiral Jetty*. Wyobrażał sobie, że co innego dostrzeże ktoś, kto przemierzy groblę pieszo, a co innego obserwator z pobliskiego wzgórza Rozel Point albo z helikoptera²². Za każdym razem, jak twierdził, odbiorca nie tylko zobaczy odmienne kształty i faktury, ale także grobla wyda mu się mniejsza lub większa. Oglądana ze środka spirali jest ogromna i przytłaczająca, podczas gdy z lotu ptaka rysuje się jako mały zawijas na brzegu ogromnego zbiornika wodnego. Jak się zdaje, Smithson nie tylko dlatego myślał o możliwym odbiorcy swojego dzieła, który obejrzy je z trzech perspektyw, by dać poglądowy przykład zależności skali od usytuowania oglądającego. Chciał też dać do zrozumienia, że wszelkie technologie skalujące mają za zadanie ustabilizować percepcję, narzucając określony punkt widzenia i niwelując dysonans poznawczy. Eliminują tym samym z pola widzenia żywe ciało, zanurzone w konkretnym miejscu i czasie, które poznaje swoje otoczenie wszystkimi zmysłami.

Mogłoby się wydawać, że praktycznym ćwiczeniem w konfrontowaniu tych trzech perspektyw był właśnie nakręcony w tym samym roku na taśmie szesnastomilimetrowej, trzydziestopięciominutowy film *Spiral Jetty*. Miał on wydobyć interesującą Smithsona relację między usytuowaniem odbiorcy i postrzeganiem skali. Rzeczywiście kolejne sekwencje pokazują drogę na Rozel Point i liczne zbliżenia rozmigotanej w słońcu wody. Natomiast w ostatniej części oglądamy groblę z góry, filmowaną z krążącego wokół niej helikoptera. Kiedy helikopter zaczyna się oddalać, obraz przechyla się i obraca, a spiralny kształt, pokazywany co rusz pod innym kątem, zdaje się szybować w powietrzu na tle jasnego słońca. A może słońca odbitego w wodzie? W niektórych momentach trudno rozstrzygnąć, gdzie w kadrze znajduje się niebo, gdzie ziemia, a jak w relacji do nich sytuuje się grobla. Analizując cały projekt, Boetzkes przekonuje, że Smithson i Holt przede wszystkim chcieli wytrącić odbiorców z utartych nawyków i wzbudzić w nich „poczucie bezpośredniości miejsca” – bliskiego, cielesnego niemal kontaktu z materialnym dziełem²³. Jak mi się jednak wydaje, można nieco inaczej opisać to doświadczenie, jeśli tylko zwróci się uwagę na kwestię mniej dla Boetzkes istotną.

O ile we wspomnianym wywiadzie Smithson mówił o trzech rodzajach odbioru z typowo ludzkiej perspektywy, film *Spiral Jetty* nakręcił tak, by manifestacyjnie miejsce ludzkiego oka zajął obiekt. Podkreśla to zwłaszcza finałowy

²² Loe, *Spiral Jetty Encyclo*, 242.

²³ Boetzkes, *Ethics of Earth Art*, 8.

obraz – statyczne ujęcie na którym kamera, niczym główna bohaterka, stoi na pierwszym planie, na tle panoramicznej fotografii grobli. Co więcej, Smithson i Holt wplekli w początkowe sekwencje filmu szereg kadrów przedstawiających inne historyczne media, jakie zwykle zapośredniczają naszą relację z naturalnymi krajobrazami, narzucając perspektywę ich oglądu. Na ekranie, w migawkowych ujęciach, pojawiają się współczesne i historyczne mapy terenów wokół Wielkiego Jeziora Słonego. Jest wśród nich mapa świata prehistorycznego, kiedy wszystkie kontynenty stanowiły jeszcze jeden ląd, a nawet fragment dioramy z nowojorskiego Muzeum Historii Naturalnej z dwoma dinozaurami. Tematyzując pracę kamery i stawiając ją w jednym szeregu z innymi mediami produkującymi wiedzę o teraźniejszości i przeszłości planety, film zwraca uwagę na to, że skala obiektu to nie tylko efekt usytuowania odbiorcy w przestrzeni, ale także zmiennych historycznie technologicznych dyspozytywów, które pokazując świat, jednocześnie go wytwarzają.

Na problem ten zwrócił uwagę już Robert Hobbs, kurator dużej retrospektywnej wystawy Smithsona w 1983 roku. W eseju opublikowanym w katalogu przekonywał bowiem, że nie sposób pojąć istotę artystycznych eksperymentów twórcy *Spiral Jetty*, jeśli nie usytuuje się ich w kontekście rewolucyjnych zmian w sposobach obrazowania i konceptualizowania skali, jakie dokonały się na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, przede wszystkim jako efekt uboczny misji kolonizacji kosmosu²⁴. Pierwsze kolorowe fotografie Ziemi o wysokiej rozdzielczości, wykonane w trakcie programu Apollo, pokazywały naszą planetę jako „małą szklaną kulkę” zawieszoną w próżni. Pozwalały objąć ją jednym spojrzeniem i zwracały uwagę na jej kruchość w dobie coraz większej degradacji środowiska i ziemskich ekosystemów. Równie istotne znaczenie miał według Hobbsa nieco późniejszy krótkometrażowy, na poły animowany film *Powers of Ten* (1977) Raya i Charlesa Eamesów²⁵. To typowy przykład konwencji zwanej „kosmicznym zoomem”, gdyż wywołuje wrażenie, jakby kamera oddalała się stopniowo od Ziemi, by pokazać ją z odległego punktu w kosmosie. Kiedy zaś wraca, wnika w głąb ludzkiego ciała, docierając aż do poziomu molekularnego i na czarnym tle ekranu pozostawiając pojedyncze jądro atomu węgla. Zatem oba wymienione przez Hobbsa przykłady czytelnie zrównują projekt kolonizacji kosmosu z mediami, które pomagały go przedstawić i poznać.

²⁴ Robert Hobbs, *Robert Smithson: A Retrospective View* (Ithaca: Cornell University, 1983), 12–13.

²⁵ Ray Eames and Charles Eames, *Powers of Ten* (1977), YouTube, video, 09:00, <https://www.youtube.com/watch?v=ofkbhvDjujo>, dostęp 15 sierpnia 2024.

Kosmicznemu zoomowi poświęcił niedawno całą książkę amerykański medioznawca Zachary Horton²⁶, w szczegółach relacjonując kolejne etapy rozwoju technologii, za sprawą której kręcenie tego typu filmów stało się możliwe. Przy tej okazji porównał filmowe wersje kosmicznego zoomu z lat siedemdziesiątych xx wieku z ich fotograficznymi prototypami, czyli popularnymi albumami, w których serie zdjęć wykonywanych z coraz większego oddalenia i przybliżenia pokazywały świat i wszechświat w różnych skalach. Jednej z takich publikacji poświęcił nawet cały rozdział „Cosmic View”. Przygotował ją w 1957, na zlecenie nowojorskiego wydawcy, holenderski nauczyciel Kees Boeke jako pomoc dydaktyczną w pracy z dziećmi²⁷. Zgodnie z podtytułem „The Universe in Forty Jumps”, zapraszała do podróży przez wszechświat w czterdziestu „skokach”, pokazując w serii fotografii i ilustracji ten sam wycinek krajobrazu z coraz większej, a następnie coraz mniejszej odległości. Każdą rycinę Boeke opatrzył objaśnieniami, by jeszcze lepiej unaocznic odbiorcom, na jakiej skali sytuuje się przedstawiony obraz. Jak pisał we wstępie, chciał przeciwdziałać fragmentaryczności wiedzy zdobywanej przez uczniów, którzy często nie potrafią tak zszyntetyzować wiadomości z różnych przedmiotów, by ułożyły się w spójną całość – reprezentację jednego i jednorodnego świata. Narzucana przez jego publikację perspektywa, którą sam nazwał „widokiem kosmicznym” (*cosmic view*), miała w jego zamyśle pokazać jak na dłoni „wszechświat i nasze w nim miejsce”²⁸.

Horton porównał ten album z późniejszymi, filmowymi realizacjami kosmicznego zoomu, wydobywając różnice, z których bodaj najważniejsza wynika ze specyfiki wykorzystanych mediów. W filmach takich jak *Powers of Ten*, nie mamy do czynienia ze „skokami” między skalami. Odjazd kamery daleko w przestrzeń kosmiczną, jej powrót na Ziemię i wniknięcie do wnętrza ciała odbywa się w jednym ujęciu, jakby ktoś stopniowo powiększał i pomniejszał obraz. Tak powstaje „jednolite kontinuum skalarne”, czyli złudzenie, że oglądający płynnie przechodzi z jednej skali w drugą, coraz dogłębniej poznając wszechświat i mikroświat. Zapomina wtedy o tym, że samo wrażenie podróży przez jednolitą przestrzeń to tylko wytwór aparatury medialnej, produkującej ruchome obrazy. Jak podkreśla Horton, złożony z serii zdjęć album Boekego nie tworzył takiej iluzji ciągłości skali, dlatego oferował inne doświadczenie: skłaniał do porównywania fotografii i zauważania tego, co staje się niewidoczne

²⁶ Zachary Horton, *Cosmic Zoom: Scale Knowledge and Mediation* (Chicago: The University of Chicago Press, 2021).

²⁷ Horton, *Cosmic Zoom*, 37–58.

²⁸ Kees Boeke, *Cosmic View: The Universe in Forty Jumps* (New York: The John Day Company, 1957).

podczas przeskoku z jednej skali w drugą. Uwrażliwiał tym samym na medium jako instrument tyleż wytwarzający obrazy poznawalnego świata, co usuwający w cień szereg jego aspektów. Jednak w kolejnych dekadach rozpowszechniły się zaawansowane technicznie, filmowe wersje kosmicznego zoomu, które odwracały uwagę od aparatury medialnej, zarazem naturalizując skalę jako linearne przedłużenie ludzkiego środowiska. Horton nie ma wątpliwości, że kosmiczny zoom, zrodzony w erze podboju kosmosu, stanowi kolejny etap nowoczesnego projektu kolonizacji. Wywołuje bowiem wrażenie dostępu do zjawisk w coraz większych i mniejszych skalach, przygotowując te zjawiska na ludzką eksplorację i eksploatację. Zarazem we wstępie do *Cosmic Zoom* przekonuje, że szukając dróg wyjścia z antropocenu, musimy dogłębnie zrewidować odziedziczone po nowożytności pojęcie skali wraz z wytwarzającymi je technologiami. Wtedy dopiero miejsce człowieka jako dominującej siły oddziałującej we wszystkich skalach zajmie inna figura: człowieka, który niekiedy bywa częścią większych całości, a czasem środowiskiem dla ciał mniejszych, stanowi więc efekt jednoczesnych oddziaływań w wielu skalach. Jest – jak ujmuje to Horton – „multiskalarnym przepływem”²⁹.

Film *Spiral Jetty*, usytuowany w tym historycznym kontekście, można zatem odczytać jako próbę uwrażliwienia odbiorców na to, że skala oglądanych zjawisk zależy nie tylko od specyfiki medium, ale także zasad jego użycia. Wprawdzie Smithson, jak twórcy *Powers of Ten*, pokazał groblę z różnych wysokości, jednak nie zależało mu na wywołaniu wrażenia ciągłości przestrzeni. Gwałtowne zmiany kąta patrzenia i perspektywy sprawiają, że obiekt na ekranie stale się przeobraża, wprost w oku widza zmieniając kształty i rozmiary. Zamiast wywoływać złudzenie dostępu do rzeczywistości, film *Spiral Jetty* zwraca raczej uwagę na to, że obraz świata to w istocie efekt interakcji ludzkiego oka z dyspozytywem technologicznym, który posiada swoją sprawczość i moc przeobrażania oglądanych obiektów czy pejzaży. Jak mi się wydaje, w tej właśnie funkcji wykorzystują medium filmowe twórcy performansów artystycznych, którzy szukają sposobów pokazywania relacji między ciałami i zjawiskami w nie-ludzkich skalach. Dobrym przykładem takiego performansu może być immersyjna wideoinstalacja chińskiej artystki Yuyan Wang *The Moon Also Rises* (2022), pokazywana podczas ostatniego Biennale w Berlinie w jednym z pomieszczeń Haus der Künste.

²⁹ Horton, *Cosmic Zoom*, 7.

Weaponizacja skali

W swojej wideoinstalacji Wang nawiązała do rzeczywistych planów chińskiego rządu, by zainstalować na orbicie ziemskiej, na wysokości pięciuset kilometrów, sztucznego satelitę. Miał on odbijać promienie słoneczne, po zmroku rozświetlając niebo nad metropolią Czengdu, stolicą prowincji Syczuan³⁰. Ta imitacja ciała niebieskiego, osiem razy jaśniejsza niż Księżyc, miała wspomagać system miejskich latarni i służyć jako oświetlenie awaryjne w przypadku przerw w dostawie prądu lub naturalnego kataklizmu. Naukowcy odpowiedzialni za opracowanie tego projektu szacowali, że pozwoli on miastu zaoszczędzić rocznie ponad miliard juanów na elektryczności. Choć projekt pozostał w sferze planów, Wang wykorzystywała go jako kanwę spekulatywnego scenariusza możliwych przyszłych wydarzeń, który umieściła w centrum swojej wideoinstalacji. Wydobyła przy tym na pierwszy plan te aspekty, o których nie wspominali cytowani w mediach naukowcy i inżynierowie. Zdemaskowała bowiem megaprojekt geoinżynieryjny, który w zamierzeniu twórców redukowało zapotrzebowanie na sztucznie produkowaną energię elektryczną, jako rozwiązanie sprzyjające typowo kapitalistycznej eksploatacji ludzkich ciał. Dlatego pokazała na ekranie indywidualne ciała systematycznie okradane ze snu w wyniku zaburzenia naturalnego rytmu dobowego i zmuszane do bezustannej pracy. Zarazem tak zaaranżowała przestrzeń, by udziałem oglądających wideo stało się doświadczenie ekspozycji na sztuczne oświetlenie, imitujące naturalne światło. A zatem najwyraźniej zależało jej na tym, by efekty procesów zachodzących w dużej skali, lecz usuwanych w cień w doniesieniach medialnych, odbiorcy odczuli na własnej skórze.

W jednej z mniejszych sal wystawowych Haus der Künste całą ścianę zasłaniał ekran, na którym raz po raz wyświetlano dwudziestominutowy film, przedstawiający realizację technonaukowego projektu wyniesienia na orbitę sztucznego księżyca. Oglądanie w niewielkim pomieszczeniu o powierzchni ledwie kilkunastu metrów kwadratowych obrazu filmowego o tak dużym formacie wywoływało wrażenie konfrontacji z obiektem o zbyt dużej skali, wymykającym się ludzkiemu sensorium. Dodatkowo efekt ten pogłębiała narracja filmowa i sposób kompozycji kadrów. Wang pokazała bowiem kolejne etapy realizacji projektu geoinżynieryjnego w serii obrazów tak skonstruowanych, by utrudnić ich odbiór i rozpoznanie, co się na nich znajduje. Na ekranie pojawiały się wprawdzie fragmenty ogromnej, pracującej rytmicznie maszyny, a następnie nad linią horyzontu powoli wznosiło się sztuczne ciało niebieskie.

³⁰ Eli Meixler, „China Plans to Launch an ‘Artificial Moon’ to Light Up the Night Skies”, *Time*, October 19, 2018, <https://time.com/5429288/china-chengdu-artificial-moon/>.

Jednak sekwencje te ginęły w powodzi innych, mniej lub bardziej czytelnych kompozycji, nawiązujących do tradycji land artu: wnętrza jaskiń rozświetlone przez pojedyncze kolorowe lampy, jarzące się jaskrawo skupiska sztucznych roślin w zielonych krajobrazach i korytarze wykute w skale z pasmami ledowych lamp. Te obrazy ludzkiej ingerencji w naturalne krajobrazy po chwili ustępowały miejsca ujęciom pokazującym kulisy sztucznego świata – wnętrza zakładów produkujących taśmowo żarówki i systemy oświetleniowe, gdzie wyczerpane brakiem snu zastępy pracowników w sztucznym oświetleniu mechanicznie wykonują te same sekwencje czynności niczym organiczne trybiki w maszynierii wielkich fabryk. Inaczej mówiąc, w swojej instalacji Wang pokazała projekt geoinżynierski jako realizację marzeń o świecie wyzwolonym z naturalnych ograniczeń, który dzięki temu pracuje bezustannie w imię pomnażania kapitału; o świecie, w którym – jak pisał Jonathan Crary w eseju 24/7 – „nic już nie jest całkowicie «wyłączone», gdyż nie istnieje stan absolutnego spoczynku”³¹.

Wang zaproponowała zatem krytyczne spojrzenie na geoinżynierię, która chce modyfikować środowisko na wielką skalę. Jej twórcy nie uwzględniają jednak zazwyczaj emergentnych efektów, jakie modyfikacje te mogą wywołać na poziomie indywidualnych ciał. Równie istotnym tematem tej pracy jest jednak doświadczenie konfrontacji ze zjawiskami, które oddziałują w nie-ludzkiej skali. To właśnie doświadczenie ma w przypadku odbiorców *The Moon Also Rises* wymiar zarówno kognitywny, jak i cielesny. Filmowane ze zbyt dużej lub za małej odległości, pod osobliwym kątem i z osobliwej perspektywy krajobrazy, wnętrza jaskiń i fabryk wymagają wytężonej uwagi, choć i tak niełatwo je rozpoznać na dużym ekranie, którego nawet stojąc pod przeciwległą ścianą nie sposób objąć jednym spojrzeniem. Podobnie jak w *Spiral Jetty*, przepływ tak skomponowanych obrazów, ciągłych zmian perspektyw i skal wywołuje dezorientację. Jednak podobny zabieg Wang wykorzystała w zgoła innym celu niż Smithson, który kierował uwagę odbiorcy na pracę medium. Chińska artystka tymczasem wprowadziła analogiczne rozwiązanie po to, by odbiorcy na własnej skórze poczuli oddziaływanie zjawisk w innej, nie-ludzkiej skali.

Dodatkowo akcentowała to instalacja świetlna, będąca integralnym elementem pracy Wang. Po każdym odtworzeniu filmu następowała kilkuminutowa przerwa, podczas której obraz zniknął z ekranu. Wtedy na ekranie pojawiały się cienie ustawionych za nim reflektorów na statywach, mocno podświetlonych przez umieszczony tam rzutnik. Nie była to jednak całkowicie statyczna kompozycja. Wśród lamp krążyły bowiem duże owady, przysiadając niekiedy

³¹ Jonathan Crary, 24/7: *Późny kapitalizm i koniec snu*, tłum. Dariusz Żukowski (Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2015), 28.

na obudowach, jakby przyciągało je światło. Ten obraz przedzielający kolejne wyświetlenia filmu również łączył symboliczne sensoryczne i cielesne. Nieprzyjemne, ostre światło bijące z ekranu pozwalało doświadczyć przez moment tego, jak mógłby czuć się mieszkaniec miasta, gdzie nigdy nie nastaje noc. O ile film Smithsona kierował uwagę na związek między pracą medium i postrzeganiem skali, *The Moon Also Rises* chce prowokować do doświadczenia sił oddziałujących w różnych skalach; doświadczenia ciała jako „multiskalarnego przepływu”, o którym pisał Horton.

Wideoinstalacja Wang zwracała tym samym uwagę na zjawisko, które ekokrytyk Rob Nixon określił mianem powolnej przemocy (*slow violence*), stopniowej i niezauważalnej, gdyż jej katastrofalne skutki odczuwa się z opóźnieniem, w rozmaitych skalach czasowych³². Oczywiście tego typu przemoc pozostaje niewidoczna z jeszcze jednego powodu: najczęściej dotyka najuboższe warstwy społeczne, które nie mogą liczyć na opiekę medyczną, ani na ochronę prawną. Jak przekonuje Nixon, w czasach, gdy media uprzywilejowują to, co spektakularne, należy stworzyć takie formy reprezentacji, które ujawnią procesy powolnej przemocy, a ich afektywne oddziaływanie da impuls do interwencji politycznej. *The Moon Also Rises* odpowiada na to wezwanie, na pierwszym planie stawiając indywidualne doświadczenie cielesne, o którym milczą oficjalne media i naukowe raporty – usuwane w cień doświadczenie ciała wystawionego na efekty oddziaływania maszynierii geoinżynierijnej. Wang ujawnia zatem to, co w nawiązaniu do koncepcji Nixona wspomniany Horton określa jako „weaponizację różnicy między skalami”³³. Autor *Cosmic Zoom* ma na myśli takie sytuacje, kiedy procesy uruchomione przez infrastrukturę technologiczną i przebiegające na wielką skalę niczym broń (*weapon*) masowego rażenia mają destrukcyjny wpływ na całe populacje, choć ich oddziaływanie jest niewyczuwalne w mikroskali indywidualnego ciała. Wprawdzie instalacja Wang nawiązuje do niezrealizowanego jeszcze projektu geoinżynierijnego, lecz stanowi wymowny komentarz do coraz częściej proponowanych, podobnych rozwiązań technologicznych. Mają one rzekomo zahamować zgubne skutki katastrofy ekologicznej, choć przedłużają tylko trwanie antropocenu. Być może – jak podpowiada Wang – początkiem końca tej epoki stanie się moment, kiedy zwrócimy wreszcie uwagę na to, czego zakrojone na wielką skalę projekty inżynierijne z założenia nie uwzględniają, niepostrzeżenie wywierając szkodliwy wpływ na lokalne ekosystemy i zamieszkujące je organizmy.

³² Rob Nixon, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2011), 2.

³³ Horton, *Cosmic Zoom*, 9.

Przeciwko entropii

Jedno z pewnością łączy Roberta Smithsona z Bernardem Stieglerelem – zainteresowanie entropią. Ten pierwszy uważał jednak artystyczne eksperymenty za jeden ze sposobów zobrazowania procesu rozpadu swoich dzieł i sedymentacji szczątków, sposobów unaocznienia i doświadczenia nieubłaganego upływu czasu³⁴. Pół wieku później ten drugi zgoła inaczej postrzegał pożądaną funkcję technologicznych dyspozytywów, które mogłyby pomóc nam jak najszybciej zakończyć antropocen. Interesowały go bowiem nie tyle efekty estetyczne i afektywne, jakie pozwala osiągnąć najnowsza technologia, lecz raczej jej oddziaływanie społeczne i cywilizacyjne. Istniejąca infrastruktura, jeśli dobrze ją wykorzystywać, jak pisze Stiegler, może unaocznić entropię tylko po to, byśmy nauczyli się przekształcać ją w jej przeciwieństwo – negentropię³⁵. Jak przekonywał francuski filozof, jedną z przyczyn antropoceniczej entropii jest zbyt duży zasięg technologii cyfrowych, choć nie posługiwał się wspomnianym przeze mnie we wstępie pojęciem hiperobiekty. Koncepcja Mortona wciąż bowiem sięga korzeniami typowej dialektyki podmiotu i przedmiotu, konfrontując je ze sobą, a zarazem rozgraniczając. Tymczasem Stiegler zdecydowanie kwestionował tę opozycję, podkreślał bowiem, że nasze ciała i umysły indywidualizują się w ścisłym splocie z technologiami. Z tego powodu sieci cyfrowe, do których dziś jesteśmy stale podłączeni za pomocą urządzeń mobilnych, nazywał „egzorganizmami na skalę planetarną”³⁶; egzorganizmami, których integralną częścią są ludzkie ciała i umysły, dlatego negatywne oddziaływanie tych technologii przynosi aż tak katastrofalne skutki. W związku z tym – jak przekonywał Stiegler – uciec z antropocenu zdołamy dopiero wtedy, gdy zrezygnujemy z ambicji tworzenia systemów w skali planetarnej, działając aktywnie na rzecz budowania sojuszy i aliansów w skali lokalnej. Z istniejących technologii należy zatem korzystać „negantropicznie, to znaczy tak, by ustanawiając relacje między skalami, należyłym szacunkiem otaczać zarazem lokalność, która gwarantuje heterogeniczność”³⁷. Przywołane przeze mnie przykłady sztuk performatywnych zapraszają do ćwiczeń w takim stawianiu się wraz z maszynami, by na nowo powiązać ciała z procesami i zjawiskami, zachodzącymi w dużej skali. Nie chodzi zatem o to, by odzyskać panowanie nad siłami wymykającymi się nam dziś spod kontroli i odpowiedzialnymi za dzikie proliferacje. Celem opisywanych przez Stieglera

³⁴ Boetzkes, *Ethics of Earth Art*, 91–100.

³⁵ Stiegler, *Neganthropocene*, 36.

³⁶ Stiegler, 129.

³⁷ Stiegler, 136.

bifurkacji jest stworzenie nowych, technologicznych form poznawania świata i sytuowania się w nim w drodze do nowej epoki, negantropocenu. Zarazem tak stosowane technologie uwidocznic powinny to, co nowożytny reżim skalarny pieczołowicie ukrywał: emergentne, nieoczekiwane efekty relacji między zjawiskami i wydarzeniami na różnych skalach, relacji, które mogą otworzyć drogę do negantropocenu.



Bibliografia

- Boeke, Kees. *Cosmic View: The Universe in Forty Jumps*. New York: The John Day Company, 1957.
- Boetzkes, Amanda. *The Ethics of Earth Art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.
- Chakrabarty, Dipesh. „Afterword: On Scale and Deep History in the Anthropocene”. In *Narratives of Scale in the Anthropocene: Imagining Human Responsibility in an Age of Scalar Complexity*, edited by Gabriele Dürbek and Philip Hüpkes, 225–232. London: Routledge, 2022.
- Crary, Jonathan. *24/7: Późny kapitalizm i koniec snu*. Tłumaczenie Dariusz Żukowski. Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2015.
- DiCaglio, Joshua. *Scale Theory: A Non-Disciplinary Approach*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2021.
- Hobbs, Robert. *Robert Smithson: A Retrospective View*. Ithaca: Cornell University, 1983.
- Horton, Zachary. *Cosmic Zoom: Scale Knowledge and Mediation*. Chicago: University of Chicago Press, 2021.
- Loe, Hikmet Sidney. *The Spiral Jetty Encyclo: Exploring Robert Smithson's Earthwork through Time and Place*. Salt Lake City: University of Utah Press, 2017. <https://doi.org/10.1353/book57738>.
- Morton, Timothy. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.
- Nixon, Rob. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2011.
- Smithson, Robert. „The Spiral Jetty: The Essay (1972)”. In Hikmet Sidney Loe, *The Spiral Jetty Encyclo*, 13–22.
- Stiegler, Bernard. *The Neganthropocene*. Edited and translated by Daniel Ross. London: Open Humanities Press, 2018. <https://www.openhumanitiespress.org/books/titles/the-neganthropocene/>.

Tsing, Anna Lowenhaupt. „On Nonscalability: The Living World Is Not Amenable to Precision-Nested Scales”. *Common Knowledge* 18, no. 3 (2012): 505–524. <https://doi.org/10.1215/0961754X-1630424>.

Tsing, Anna Lowenhaupt, Andrew S. Mathews, and Niels Bubant. „Patchy Anthropocene: Landscape Structure, Multispecies History, and the Retooling of Anthropology”. *Current Anthropology* 60, no. 20 (2019): 186–197. <https://doi.org/10.1086/703391>.

MATEUSZ BOROWSKI

prof. UJ, dr hab. w Katedrze Performatyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Pracę doktorską poświęconą najnowszemu dramatowi europejskiemu obronił na Uniwersytecie im. Jana Gutenberga w Moguncji w 2005. Jego główne obszary zainteresowania to fabulacje spekulatywne oraz narracje kontrfaktualne dotyczące aktualnych kryzysów ekologicznych i cywilizacyjnych. Od 2022 kieruje grantem OPUS 22 NCN *Po kryzysie klimatycznym: Nieskalowalne strategie przetrwania w fabulacjach spekulatywnych ostatnich dwóch dekad*, a także pracami polskiego zespołu w granicy CELSA *Re-Familiarizing the Body and its Umwelt: the Uncanny Imaginary as a Tool to Cope with Contemporary Societal Challenges in post-2004 Europe (REFAM)*.