

**Filip Ryba**

Uniwersytet Jagielloński (PL)

ORCID: 0000-0002-1624-7257

# Sztuka w służbie antyantropii O twórczości Yazana Halwaniego

## Abstract

### Art in Service of Anti-anthropology: The Work of Yazan Halwani

This article attempts a critical reflection on anthropology and anti-anthropology—philosophical categories proposed by Bernard Stiegler. This reflection is set in the context of a critique of capitalism and its alliance with neoliberalism. The author analyses said categories by referring to the work of one of the best-known Lebanese artists of the younger generation, Yazan Halwani. His selected works are discussed in a performative perspective, as examples of technologies that foster anti-anthropology. The author analyses Stiegler's categories in the Lebanese context to show contemporary Lebanon as a prime example of a state operating in accordance with business ontology—the ontological project identified by Mark Fisher with regard to capitalist realism. In all examples of his work, Halwani emphasizes the theme of forced migration understood as practices that generates chaos and further anthropology. The author of the article argues that the anti-anthropological dimension of the Lebanese artist's work

consists in using the issue of migration to reflect on the possibilities of conceiving new worlds and communities that would effectively resist anthropy.

### Keywords

anthropy, entropy, Entropocene, capitalist realism, Lebanese art, Yazan Halwani

### Abstrakt

Artykuł stanowi próbę krytycznej refleksji nad antropią i antyantropią – kategoriami filozoficznymi zaproponowanymi przez Bernarda Stieglera. Refleksja ta została osadzona w kontekście krytyki kapitalizmu i jego przymierza z neoliberalizmem. Autor analizuje wspomniane kategorie, odwołując się do twórczości jednego z najbardziej znanych artystów libańskich młodego pokolenia – Yazana Halwaniego. Wybrane przykłady z jego twórczości zostały omówione w perspektywie performatywnej, jako przykłady technologii, które sprzyjają antyantropii. Autor decyduje się na analizę kategorii Stieglera w kontekście libańskim, pokazując, że współczesny Liban stanowi doskonały przykład państwa działającego w zgodzie z ontologią biznesu – projektem ontologicznym zaprezentowanym przez Marka Fishera w kontekście realizmu kapitalistycznego. We wszystkich przykładach twórczości Halwaniego podkreśla motyw przymusowych migracji rozumianych jako praktyki generujące chaos i sprzyjające antropii. Antyantropiczność twórczości libańskiego artysty – zdaniem autora – polega na wykorzystaniu problemu migracji do namysłu nad możliwościami pomyślenia nowych światów i wspólnot, które skutecznie opierałyby się antropii.

### Słowa kluczowe

antropia, entropia, entropocen, realizm kapitalistyczny, sztuka libańska, Yazan Halwani

---

Mark Fisher w głośnej książce *Realizm kapitalistyczny* definiuje zamieszczony w tytule termin jako „powszechne odczucie, że kapitalizm jest nie tylko jedynym względnie funkcjonującym systemem polityczno-ekonomicznym, ale, co więcej, nie można obecnie nawet sobie wyobrazić jakiegokolwiek sensownej alternatywy względem niego”<sup>1</sup>. Kapitalizm jest według Fishera bytem totalnym w tym sensie, że stale adaptuje się do zmian rzeczywistości, by tym skuteczniej ją przeniknąć. Problem polega zatem na tym, że kapitalizm wydaje się najlepszym systemem nie tylko w danym miejscu i czasie, ale w ogóle, bowiem nieuchronnie przejmuje i zawłaszcza wszystko, co może być pomyślane. Innymi słowy, nie ma nic lepszego od kapitalizmu, ponieważ poza nim nic nie istnieje.

Kapitalizm opisany przez Fishera przypomina zatem neoliberalizm, który również – jak słusznie zauważa chociażby Simon Springer<sup>2</sup> – nie pozwala wyobrazić sobie czegoś, co mogłoby go zastąpić lub przekroczyć. Co więcej, w światach wytwarzanych zgodnie z doktryną neoliberalną wszelkie próby krytykowania jej są nieuchronnie dyskwalifikowane jako nieracjonalne czy wręcz absurdalne. W konsekwencji zdyskwalifikowana zostaje także osoba krytykująca, która traci jakąkolwiek polityczną sprawczość i możliwość działania. Neoliberalizm – zgodnie z tym, co pisze David Harvey – zasada się bowiem na dwóch wartościach – godności ludzkiej i wolności jednostki<sup>3</sup>; wartościach, których prym trudno skrytykować, ponieważ sama możliwość krytyki bazuje (przynajmniej pozornie) na warunkach zapewnianych przez te właśnie wartości. Dlatego Harvey gorzko stwierdza, że „geniusz teorii neoliberalnej tkwi między innymi w tym, że piękne słowa o wolności, swobodzie, wolności wyboru i prawach jednostki skutecznie maskują ponure realia”<sup>4</sup>, które to realia są konsekwencją sojuszu pomiędzy kapitalizmem a neoliberalizmem. Trzeba bowiem podkreślić, że jednym z gwarantów tego ostatniego ma być właśnie wolny rynek, wobec czego trudno byłoby pomyśleć neoliberalizm bez kapitalizmu, mimo że kapitalizm bez neoliberalizmu radzi sobie zaskakująco dobrze, co pokazują

---

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*.

<sup>1</sup> Mark Fisher, *Realizm kapitalistyczny: Czy nie ma alternatywy?*, tłum. Andrzej Karalus (Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, 2020), 10.

<sup>2</sup> Por. Simon Springer, „Jebać neoliberalizm!”, tłum. Filip Brzeźniak, *Praktyka Teoretyczna* 29, nr 3 (2019): 140, <https://doi.org/10.14746/prt.2018.3.7>.

<sup>3</sup> Zob. David Harvey, *Neoliberalizm: Historia katastrofy*, tłum. Jerzy P. Listwan (Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, 2008), 13.

<sup>4</sup> Harvey, *Neoliberalizm*, 163.

przykłady takich państw jak Chiny czy Singapur. Warto jednak zauważyć, że zarówno kapitalizm, jak i neoliberalizm ustanawiają reżim myślenia<sup>5</sup>, który każdej potencjalnej alternatywie polityczno-ekonomicznej odmawia racjonalności, będącej głównym kryterium oceny działań i planów w społeczeństwach kapitalistycznych i neoliberalnych.

Chciałbym jednak zastanowić się nad tym, czy rzeczywiście nie da się przekroczyć granic wyobraźni, wyznaczanych i strzeżonych przez polityczne i gospodarcze instytucje odpowiadające za utrzymanie reżimu myślenia. Innymi słowy, ciekawi mnie, czy da się pomyśleć coś, co wykracza poza granice systemu kapitalistycznego. Fisher o tym wykraczaniu pisze wprost: „Realizmowi kapitalistycznemu można zagrozić tylko wtedy, kiedy wykaże się, że jest nie do utrzymania bądź niespójny; tzn. wtedy, kiedy okaże się, że rzekomy «realizm» kapitalizmu absolutnie nim nie jest”<sup>6</sup>. Wykorzystywana przez Fishera kategoria realizmu ściśle wiąże się ze wspomnianym już kryterium racjonalności, bowiem realność tego realizmu jest możliwa wtedy i tylko wtedy, kiedy spełnione zostaje to właśnie kryterium. Zdaniem przedstawicieli szkoły frankfurckiej realizm ściśle związał się z racjonalnością poprzez oświeceniową kategorię racjonalizacji, a zatem taki tryb pracy rozumu, który ma na celu ciągle urzeczywistnianie tego, co zgodne z dogmatami samego oświecenia<sup>7</sup>. Urzeczywistnianie polega zatem na nieustannym aktywnym wytwarzaniu realności, nie zaś – jak mogłoby się zdawać – jedynie na jej biernym postrzeganiu. To, co realne, ma wyznaczać granice tego, co może – choćby potencjalnie – istnieć. Podążając za tym rodzajem myślenia, należy jednak konsekwentnie stwierdzić, że to, co w danym miejscu i czasie wydaje się realistyczne, jest wyłącznie produktem konkretnego trybu pracy rozumu. Wychodząc z tego założenia, Fisher w innym miejscu stwierdza, że rzeczy, które współcześnie są uznawane za realistyczne, w przeszłości były czymś niemożliwym i *vice versa*<sup>8</sup>. Realizm nie jest zatem czymś naturalnym i uniwersalnym, ale czymś przygodnym i zmieniającym się w czasie, a w konsekwencji czymś możliwym do podważenia.

Wychodząc od przedstawionej pokrótce refleksji Fishera na temat realizmu, chciałbym zaproponować krytyczny namysł nad przykładem takich praktyk, które dawałyby możliwość – choćby chwilowego – unieszkodliwienia kapitalizmu

---

<sup>5</sup> Określenie nawiązuje do wieszczonoego przez Slavoję Žižka neoliberalnego zakazu myślenia. Por. Slavoj Žižek, *Rewolucja u bram: Pisma Lenina z roku 1917*, tłum. Julian Kutyła (Kraków: Korporacja Hałart, 2006).

<sup>6</sup> Fisher, *Realizm kapitalistyczny*, 29.

<sup>7</sup> Por. Bernard Stiegler, *Wstrząsy: Głupota i wiedza w XXI wieku*, tłum. Michał Krzykawski (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2017), 19.

<sup>8</sup> Fisher, *Realizm kapitalistyczny*, 30.

poprzez obnażenie jego nierealności. Współcześnie obnażenie to wydaje się szczególnie widowiskowe w kontekście entropicznego wymiaru kapitalizmu, który to wymiar jest nieustannie ujawniany i podkreślany przez rozmaite środowiska, chociażby te związane z miejskim aktywizmem czy te zajmujące się kryzysem klimatycznym i jego konsekwencjami. Jeden specyficzny rodzaj entropii wydaje mi się w tym kontekście szczególnie interesujący – mowa o entropii antropogenicznej, określonej przez Bernarda Stieglera mianem antropii<sup>9</sup>. W teorii Stieglera antropia jest czymś ściśle związanym z działalnością człowieka, co wpływa na zmianę dynamiki entropii w ogólności. W tym tekście zamierzam wskazać takie sposoby podważenia realizmu systemu kapitalistycznego, które są możliwe właśnie dzięki wykorzystaniu Stieglerskiej kategorii antropii. W swoim wymiarze pozytywnym tekst ten ma za zadanie opisanie potencjalnych praktyk twórczych, które mogłyby nie tylko uderzać w kapitalizm poprzez wskazywanie jego nierealności, lecz jednocześnie dawałyby narzędzie do pomyślenia działań zmieniających entropiczny trend współczesności.

## 1.

Praktyki twórcze, o których zdecydowałem się pisać, wywodzą się z kontekstu libańskiego. Ten wybór nie jest przypadkowy. Z jednej strony Liban przypomina bowiem prywatne przedsiębiorstwo, szczególnie gdy weźmiemy pod uwagę Fisherowską „ontologię biznesu”<sup>10</sup>, czyli założenie, że każdy byt istnieje na takich zasadach, na jakich działa przedsiębiorstwo, i każdy byt powinien być tak właśnie traktowany. Z drugiej zaś strony Liban jest nieustannie pogrążony w megakryzysie gospodarczym, na który składa się wiele pomniejszych sytuacji kryzysowych – kryzys energetyczny, wodny, śmieciowy czy wreszcie długotrwały kryzys legitymizacji władzy.

Twórczość młodego artysty z Bejrutu – Yazana Halwaniego tematyzuje zjawisko przymusowej migracji, podkopując jednocześnie kapitalistyczny reżim. Zanim jednak Halwani zajął się tym problemem, zasłynął ze stworzonej w stolicy Libanu serii murali przedstawiających znane postacie związane z tym krajem, które wywodziły się z różnych grup społecznych, etnicznych i religijnych. Na marginesie warto zaznaczyć, że choć murale te miały zachęcać do dialogu i pojednania w skrajnie podzielonym społeczeństwie libańskim, to znaleźć je

---

<sup>9</sup> Por. Bernard Stiegler, *The Neganthropocene*, ed. and trans. Daniel Ross (London: Open Humanities Press, 2018), 202, <https://www.openhumanitiespress.org/books/titles/the-neganthropocene>.

<sup>10</sup> Fisher, *Realizm kapitalistyczny*, 30.

można tylko w specyficznych dzielnicach miasta – tych zamożniejszych, przede wszystkim chrześcijańskich i sunnickich. Na próżno szukać twórczości Halwaniego w ubogich dzielnicach szyickich, gdzie rządzą skrajnie konserwatywne partie – AMAL i Hezbollah czy też w okolicach zamieszkiwanych przez ubogich imigrantów i osoby w kryzysie uchodźstwa.

Mimo to, jak wspominałem, kwestia migracji stała się dla Halwaniego kluczowa. W tym czasie był on już artystą rozpoznawalnym nie tylko w Libanie, lecz także w kręgach europejskich – od 2015 roku jego prace regularnie gościły na europejskich i światowych wystawach, między innymi w Niemczech, we Francji, w Singapurze i w Stanach Zjednoczonych. Artysta miał już też wypracowany własny styl, polegający na łączeniu realistycznie ukazanych sylwetek ludzkich z arabską kaligrafią. Sam Halwani pisze że, istotą jego twórczości dziś „jest przenoszenie w inne ramy elementów migranckiej tożsamości – tożsamości, która stała się uosobieniem kapitulacji wobec sił zglobalizowanej neoliberalnej ekonomii; tożsamości, która uczyniła z Libanu, tak jak z wielu innych krajów, zasób coraz bardziej utowarowionego kapitału ludzkiego”<sup>11</sup>. Według niego migracja jest zatem nieodzownym produktem zglobalizowanego kapitalizmu w wydaniu neoliberalnym. Dlatego, w zgodzie ze wspomnianą wcześniej ontologią biznesu, zasoby ludzkie (na przykład eksperci z konkretnymi umiejętnościami lub z konkretnym wykształceniem) z obszarów uważanych za słabo prosperujące (choćby z państw takich jak Liban) są przenoszone tam, gdzie zostaną skuteczniej wykorzystane (na przykład do państw potrzebujących taniej siły roboczej lub wykwalifikowanych pracowników). Powstają również obszary specjalizujące się w celowej i taniej produkcji zasobów ludzkich z definicji przeznaczonych „na eksport”. Halwani w ten dość radykalny sposób opisuje skrajnie utowarowioną (bio)politykę migracyjną w globalnym kapitalizmie. Wraz z migracją nieuniknioną konsekwencją neoliberalnego kapitalizmu staje się rozproszenie, które libański artysta identyfikuje z „szerzącym się chaosem oznaczającym naszą [libańskich migrantów – F.R.] egzystencję”<sup>12</sup>. Ten systemowo wytwarzany chaos nie musi być sztucznie podtrzymywany. Jak pisze Halwani:

Chaos nie jest we wszechświecie czymś rzadkim (nie jest też fatum ciężącym na młodych libańskich migrantach); to ku chaosowi zmierzają rzeczy pozostawione same sobie. [...] Weźmy na przykład miliardy ziarenek piasku i wyobraźmy

---

<sup>11</sup> Yazan Halwani, „Artist Statement”, in *Hotel Beirut or Mundane Entropy* (Beirut: Agial Art Gallery, 2021), nlb, [http://www.salehbarakatgallery.com/Content/uploads/Exhibition/2632\\_yh\\_c.pdf](http://www.salehbarakatgallery.com/Content/uploads/Exhibition/2632_yh_c.pdf) (jeśli nie podano inaczej, tłum. F.R.).

<sup>12</sup> Halwani, „Artist Statement”.

sobie ich możliwe konfiguracje – tylko z niektórych z nich powstanie zamek, zaś z większości powstanie najpewniej nierozpoznawalna kupa piachu. Entropia, miara nieuporządkowania w fizyce, z reguły zwiększa się, kiedy nikt nie interweniuje. Dlatego z czasem nasz zamek z piasku straci kształt i przestanie być rozpoznawalny. Mówiąc wprost, bez konkretnych i celowych działań nakierowanych na ograniczenie chaosu, system zawsze znajdzie sposób, by go pogłębić.<sup>13</sup>

Jak można się domyślić na podstawie powyższego cytatu, praktyki artystyczne uważa Halwani za rodzaj interwencji, której celem jest ograniczenie entropii. Swoją twórczość artysta identyfikuje z działaniem, które – jak postaram się pokazać – kontestuje realizm kapitalistyczny i obnaża jego bezwzględne mechanizmy. Za przykłady posłużą mi z jednej strony obrazy z dwóch cykli artysty zatytułowanych *Perhaps the Moon Is Beautiful Because It Is Far* oraz *Secondary Income*, z drugiej zaś wybrany mural o tematyce migracyjnej zatytułowany *The Inevitability of Leaving Things Behind*.

Wcześniej jednak warto sproblematyzować samo działanie, opisując je za pomocą kategorii performatywności. Performatywność rozumiem jako wywołanie zdarzeniowości<sup>14</sup>, a raczej jako potencjał do wywołania zdarzeniowości; potencjał, który – jak można wywnioskować z arystotelesowskiej teorii aktu<sup>15</sup> – niekoniecznie musi zostać zaktualizowany. Chodzi zatem o takie istnienie, które może, lecz nie musi oddziaływać na rzeczywistość poprzez akty wynikające z performatywnego potencjału. Twórczość Halwaniego postrzegam zatem nie jako coś do odczytania czy zobaczenia, lecz jako zbiór bytów, które – choć wydają się bierne – mają potencjał wywoływania zdarzeń, nawet jeśli tego potencjału nie realizują. Sam ten potencjał może mieć jednak dwojaką naturę. Z jednej strony może być wpisany w dzieło przez twórcę, który w sposób celowy i świadomy go projektuje. Z drugiej jednak może pojawić się za sprawą czynników niezależnych od twórcy, gdy zacznie funkcjonować i działać w kontekście, którego artysta nie przewidział.

Sam Halwani działa w bezpośredniej reakcji zarówno na globalne mechanizmy ponadnarodowej gospodarki neoliberalno-kapitalistycznej, jak i na lokalne polityczno-gospodarcze praktyki w Libanie. Tematyzuje terapie wstrząsowe, którym poddawane są społeczności żyjące w państwach, gdzie sfera ekonomiczna

<sup>13</sup> Halwani.

<sup>14</sup> Por. Weronika Szczawińska, „Obrazy w akcji: Fotografia, gest, performatywność”, *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej*, nr 12 (2015), <https://doi.org/10.36854/widok/2015.12.859>.

<sup>15</sup> Por. Arystoteles, *Metafizyka*, tłum. Kazimierz Leśniak, (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1983), ks. ix (Theta), rozdz. 6–8, 201–207.

jest zorganizowana w zgodzie z doktryną neoliberalną. Bernard Stiegler w pracy *Wstrząsy: Głupota i wiedza w XXI wieku* mianem terapii wstrząsowej określił strategię wykorzystywane przez instytucje państwowe, zarówno by ograniczyć obywatelom dostęp do szkolnictwa wyższego, jak i zminimalizować koszty jego utrzymania<sup>16</sup>. Jak sądzę, kategorię terapii wstrząsowej można jednak rozszerzyć i wykorzystać w odniesieniu do innych instytucji niż szkoły i uniwersytety. W jej obręb włączyć można wszelkie drastyczne i radykalne strategie stosowane przez organa państwowe w imię wartości neoliberalnych. W świetle tak rozszerzonej definicji cały współczesny Liban konstituuje się dzięki szeregowi terapii wstrząsowych, których kulminacją było nagłe i katastrofalne w skutkach uwolnienie kursu lokalnej waluty. Od czasu cedrowej rewolucji i zakończenia okupacji syryjskiej władza w państwie znajduje się w rękach najbardziej wpływowych rodzin, które – jak wspomniałem przy okazji Fisherowskiej ontologii biznesu – traktują kraj jak prywatne przedsiębiorstwo. Widać to było wyraźnie, kiedy odbudowę zniszczonego po wojnie śródmieścia w Bejrucie powierzono nowo utworzonej spółce Solidere, powiązanej z kapitałem saudyjskim i słynną libańską rodziną Haririch. Celem Solidere było stworzenie luksusowej dzielnicy z drogimi butikami i restauracjami, co stało w jawnej sprzeczności z publicznym interesem ludzi zamieszkujących Bejrut. Sektor publiczny był w Libanie w ogóle ograniczany do minimum, a aktualnie zasadniczo nie istnieje. Dość wspomnieć, że poczta i publiczna służba zdrowia właściwie nie funkcjonują, nie ma publicznego transportu, a prąd elektryczny z sieci jest w Bejrucie dostarczany przez około dwie godziny w ciągu doby (zgodnie z danymi za rok 2022 podanymi przez moich rozmówców napotkanych podczas badań terenowych). Te obszary funkcjonowania kraju, które do pewnego stopnia wciąż mają charakter publiczny, stają się areną walk dla ścierających się ze sobą stronnictw politycznych, co doskonale pokazał kryzys śmieciowy związany z zamknięciem jedynej w kraju wysypiska i brakiem zgody na otwarcie nowego. W Libanie jak w soczewce skupiają się te wątki kapitalizmu, które ujawniają jego związki z entropią i chaosem. Dodatkowo na sytuację wewnętrzną kraju ma wpływ dynamika polityki w całym regionie. Rewolucja i konflikt zbrojny w sąsiedniej Syrii w połączeniu z coraz bardziej restrykcyjną polityką migracyjną globalnej Północy spowodowały pojawienie się w Libanie ogromnej względem liczby mieszkańców społeczności syryjskiej, której duża część żyje poniżej granicy ubóstwa. Co więcej, stosunki Libanu z rządem syryjskim mają bezpośredni wpływ na relacje na linii Bejrut – Teheran ze względu zarówno na bliską współpracę

---

<sup>16</sup> Stiegler, *Wstrząsy*, 24–26.



reżimu Baszszara al-Asada z Islamską Republiką Iranu, jak i na związki libańskich ugrupowań szyickich z Iranem. Te wieloznaczne stosunki między Libanem a krajem ajatollahów dodatkowo komplikują i tak niezwykle trudną relację Libanu z drugim sąsiadem – Izraelem, który systematycznie prowadzi działania zbrojne wymierzone w jego południowe regiony. Nieustanne napięcia i walki pomiędzy szyickim Hezbollahem a armią izraelską powodują, że od zakończenia wojny lipcowej w 2006 roku kolejny konflikt zbrojny wydaje się nieunikniony. Uwikłanie niewielkiego Libanu w tę skomplikowaną sieć zależności w regionie powoduje, że kraj ten jawi się nie tylko jako bezpośrednia ofiara kapitalistycznej entropii, lecz także jako ofiara pośrednia, odczuwająca bolesne konsekwencje licznych tendencji wynikających z kapitalizmu, takich jak (neo)kolonializm, imperializm i fundamentalizm religijny.

W zacytowanym wcześniej fragmencie Halwani utożsamia chaos z entropią. Można zatem powiedzieć, że jego twórczość ma charakter antyentropiczny, skoro w zamierzeniu artysty ma przeciwdziałać potęgowanemu przez kapitalizm chaosowi (entropii). Żeby pogłębić przywołane we wstępie ogólne rozumienie entropii i rozszerzyć je o kontekst późnego kapitalizmu, warto pokrótce omówić najnowsze rozważania wspomnianego już Bernarda Stieglera. Zaproponował on bowiem osobną nazwę *entropocen* na określenie okresu w dziejach Ziemi, „w którym entropia jest produkowana na masową skalę”<sup>17</sup>. Stiegler zaczerpnął termin entropia ze słownika termodynamiki, gdzie entropię – w dużym uproszczeniu – postrzega się „jako miarę nieporządku”<sup>18</sup>. Innymi słowy, entropia jest „miarą rozproszenia energii”<sup>19</sup>, co oznacza, że wyższy stopień rozproszenia energii w danym układzie termodynamicznym równa się wyższej entropii tego układu. Choć Stiegler przejął ten fundacyjny dla drugiej zasady termodynamiki termin, to dostosował go do własnych potrzeb, częściowo abstrahując entropię z jej czysto fizycznego kontekstu. W konsekwencji francuski filozof pisał przede wszystkim o entropii systemów społecznych, która może być zarówno samorzutna, jak i sztucznie produkowana czy stymulowana. Mimo to sama entropia – jak stwierdza Michał Krzykawski, współpracownik Stieglera – jest kategorią transwersalną<sup>20</sup>, a zatem nieprzypisaną do konkretnej dyscypliny czy grupy zjawisk, lecz możliwą do wykorzystania w różnych kontekstach. Ta transwersalność powoduje, że Halwani bez trudu może uznać entropię za produkt

---

<sup>17</sup> Stiegler, *Neganthropocene*, 51.

<sup>18</sup> Michał Heller i Tadeusz Pabjan, *Elementy filozofii przyrody* (Tarnów: Wydawnictwo BIBLOS, 2007), 62.

<sup>19</sup> Heller i Pabjan, *Elementy filozofii przyrody*, 61.

<sup>20</sup> Por. Michał Krzykawski, „Wyjść z nędzy entropocenu: Propozycja Interwencji”, *Wakat* (2020), <http://wakat.sdk.pl/wyjsc-nedzy-entropocenu-propozycja-internacji>.

zglobalizowanego, neoliberalnego kapitalizmu, rozszerzając tym samym jej znaczenie znane z termodynamiki. Wydaje się zatem, że analizy Stieglera dobrze korespondują z założeniami libańskiego artysty, ponieważ przedstawiają entropię jako problem wielowymiarowy. Tę wielowymiarowość najlepiej opisał chyba Krzykawski, który wspominał o jej rozmaitych odmianach:

entropii fizycznej (kryzys klimatyczny, rozproszenie zasobów mineralnych), entropii biologicznej (kryzys bioróżnorodności i kryzys wirolologiczny jako efekt tego pierwszego), entropii informacyjnej (zjawisko postprawdy, na którym żerują rozmaite organizacje antynaukowe i/lub skrajnie prawicowe, a który w dużej mierze jest efektem obecnego modelu technologicznego, ze szczególnym uwzględnieniem działalności technologicznych gigantów), a wreszcie entropii psychospołecznej (rosnąca liczba rozmaitych uzależnień, apatia i brak zaufania do publicznych instytucji).<sup>21</sup>

Skrupulatnie wymieniane przez Krzykawskiego przykłady jak na dłoni pokazują wielość entropii. W entropocenie, o którym pisze Stiegler, dochodzi do masowej produkcji różnych jej typów. Francuski filozof stara się jednak nie tylko zwrócić uwagę na procesy, które zachodzą w nowej epoce, lecz także uwypuklić ich konsekwencje i efekty. Zdaniem Stieglera epokę tę zapoczątkowały praktyki wytwórcze, odróżniające ludzi od innych istot żywych. Oni bowiem zaczęli produkować organy, które nie są częścią biologicznego ciała, lecz stanowią jego przedłużenie. Choć – jak sądzę – podobnie postępują inne gatunki, to tylko człowiek konstruuje zewnętrzne organy, by odroczyć entropię. Te zaś są ściśle sprzężone z organami endosomatycznymi, którymi posługują się wszystkie istoty żywe<sup>22</sup>. Produkcja organów egzosomatycznych gwałtownie przyspiesza, stymulowana przez gospodarkę kapitalistyczną. Krzykawski wprost stwierdza, że odtąd produkcja ta podlega „konkretnemu modelowi makroekonomicznemu i jego głównemu imperatywowi, jakim jest wzrost, rozumiany wyłącznie w kategoriach liczbowych”<sup>23</sup>. Kiedy wzrost staje się wartością nadrzędną, zmienia się także cel egzosomatyzacji. Nie jest nim już dążenie do ciągłego udoskonalania w imię coraz skuteczniejszego odraczania entropii, lecz udoskonalanie samego procesu produkcji w celu zwiększenia jej efektywności. Tym samym egzosomatyzacja poprzez swoją ambiwalencję ujawnia charakter farmakologiczny,

---

<sup>21</sup> Krzykawski, „Wyjść z nędzy entropocenu”.

<sup>22</sup> Krzykawski.

<sup>23</sup> Krzykawski.

odnoszący się do derridowskiego rozumienia farmakonu jako czegoś, co leczy i truje jednocześnie. Z jednej strony ogranicza ona bowiem wzrost entropii, z drugiej zaś jej sprzyja poprzez kapitalistyczne dążenie do nieustannego i niepohamowanego wzrostu.

Stiegler – jak już wspomniałem we wstępie – wyróżnia antropię jako szczególny typ entropii, wywołanej przez działalność człowieka<sup>24</sup>. Stanowi ona wynik organizacji społeczeństw ludzkich, korzystających z dyspozytywów technologicznych o charakterze egzosomatycznym, które mogą – choć nie muszą – przeobrażać środowisko. Powszechna entropia wzmaga się zatem wprost proporcjonalnie do antropii. Jeśli natomiast entropia może zostać zahamowana przez to, co antyentropiczne, to antropię można ograniczać za pomocą działań o charakterze antyantropicznym<sup>25</sup>. Dotyczą one przede wszystkim społeczno-ekonomicznego wymiaru działań człowieka, podczas gdy antyentropia odnosi się do wymiaru biologicznego, w ramach którego człowiek jest klasyfikowany po prostu jako jedna z istot żywych<sup>26</sup>.

Wspomniane wcześniej technologie o charakterze egzosomatycznym mogą sprzyjać zarówno antropii, jak w przypadku kapitalizmu, jak i antyantropii. Tworzenie takich antyantropicznych technologii jest możliwe chociażby w obrębie sztuki, bowiem konkretne dzieło można postrzegać jako rodzaj egzosomatycznego organu. Antyantropiczność stanowi wówczas efekt performatywnego oddziaływania tego dzieła, które nie jest tylko wyrazem czyjejś woli, ale technologią zaprojektowaną w konkretnym celu. Dzieło potraktowane jako technologia w rozumieniu Stieglerowskim jest przedłużeniem biologicznego ciała, a więc działającym egzorganem, mającym własną sprawczość.

O tym, że Halwani w ten właśnie sposób postrzega własną twórczość, świadczy poniższy cytat. Artysta, pisząc o trzech seriach swoich obrazów, stwierdza wprost: „Dzisiaj te prace opowiadają historię ludzi, którzy wyjeżdżają, pragnąc jednak takiej przyszłości, w której zostaną one pomyślane na nowo, wywołując tym samym rozmyślny powrót migrantów mogących odwrócić entropię”<sup>27</sup>. Skoro to obrazy mają wywołać (*to evoke*) powrót, choć dziś opowiadają o wyjeździe, to nie mogą one być tylko biernymi przekaznikami jakichś treści. Wychodząc z tego założenia, przeanalizuję ich potencjał antyantropiczny. Zastanowię się nad tym, jak mogą oddziaływać performatywnie, by ograniczać antropię. Jeśli bowiem obecny kryzys zażegnamy dopiero, gdy nauczymy się ograniczać entropię,

---

<sup>24</sup> Por. Stiegler, *Neganthropocene*, 202.

<sup>25</sup> Zob. Stiegler, 206.

<sup>26</sup> Krzykawski, „Wyjść z nędzy entropocenu”.

<sup>27</sup> Halwani, „Artist Statement”.

powinniśmy zacząć identyfikować i analizować tego typu działania naprawcze. Jeśli zatem w Libanie, gdzie dorastał Halwani, w wyniku terapii wstrząsowych potęgowała się entropia, to namysł nad artystycznymi działaniami podejmowanymi w wyjątkowo niesprzyjających libańskich warunkach może okazać się pierwszym krokiem na drodze oddalającej nas od entropocenu.

## 2.

Na początek chciałbym przyjrzeć się jednej z serii obrazów, do których komentarz zacytowałem powyżej. Została zaprezentowana wśród innych prac Halwaniego podczas wystawy zatytułowanej *Hotel Beirut or Mundane Entropy* (Hotel Bejrut albo prozaiczna entropia), która odbyła się w 2021 roku w bejruckiej dzielnicy Hamra. Prezentowane tam dzieła zostały następnie udostępnione w sieci. Pierwsza seria pokazana podczas tej wystawy nosiła tytuł *Perhaps the Moon Is Beautiful Because It Is Far* (Możliwe, że Księżyc jest piękny, bo jest daleko) i składała się z siedmiu obrazów o wymiarach 150 × 150 cm. Duże płótna w odcieniach sepii, szarości i brudnego różu z czerwonymi akcentami w niewielkich pomieszczeniach wywoływały wyjątkowo przytłaczające wrażenie. W większości były to pejzaże oglądane z okien samolotów. Na obrzeżach panoramicznych ujęć Bejrutu widniały fragmenty skrzydeł, zbiorników paliwa, klap czy silników. Tylko na dwóch pracach z tej serii Halwani nie uwiecznił libańskiej stolicy. Jedna z nich przedstawia widok z okna samolotu stojącego na płycie postojowej bejruckiego lotniska, druga zaś gęstą warstwę chmur spowijających ląd.

Według Halwaniego cykl ten pokazuje relacje łączącą libańskich migrantów z Bejrutem<sup>28</sup>. Taką interpretację podpowiada już sam tytuł serii, zaczerpnięty z poezji Mahmuda Darwisza, palestyńskiego poety znanego z nostalgicznych utworów wyrażających tęsknotę za utraconą ojczyzną. Jeśli potraktować tytuł metaforycznie, można uznać, że dotyczy on paradoksalnej relacji między migrantem i jego ojczyzną. Halwani opisuje tę relację następująco: „Kiedy jesteś w Bejrucie, chcesz znaleźć się gdzieś daleko, lecz kiedy jesteś daleko, pragniesz do niego wrócić”<sup>29</sup>. Artysta za równie paradoksalną uważa „tak zwaną tożsamość narodową”<sup>30</sup>, która kształtuje się dopiero w chwili oddalenia od własnego państwa. Cykl *Perhaps the Moon...* tematyzuje ambiwalentne doświadczenie

---

<sup>28</sup> Halwani.

<sup>29</sup> Halwani.

<sup>30</sup> Halwani.

emigracji, które łączy w sobie ulgę i poczucie bezpieczeństwa (fizycznego albo ekonomicznego) z doskwierającą nostalgią, która nasila się, gdy w miarę upływu czasu wyobrażenia o porzuconym miejscu stają się coraz bardziej idealistyczne. Za taką interpretacją tych prac dodatkowo przemawia symbolika, z której Halwani korzysta w dość przewrotny sposób. Na niemal każdym obrazie umieszcza cedr libański (*Cedrus libani*), widniejący tak na fladze, jak i w herbie kraju. Jednak pojawia się on poniekąd przy okazji, na wingletach i statecznikach samolotów, jako element logo libańskich linii lotniczych Middle East Airlines. Zresztą wykorzystanie reprezentacji tego gatunku drzewa już samo w sobie jest czymś niejednoznacznym. Cedr stanowi bowiem narodowy symbol Libanu, który choć został narzucony przez dawnego kolonizatora, to współcześnie stanowi element zbiorowej tożsamości, co bezsprzecznie pokazała *Thawra* – rewolucja, która wybuchła 17 października 2019 roku<sup>31</sup>.

Widok z samolotu należącego do wspomnianego przewoźnika można odczytać w kluczu politycznym. Dlaczego bowiem Halwani decyduje się na przedstawienie wyłącznie samolotów, na których widnieją libańskie symbole narodowe? Z jednej strony wykorzystanie wizerunku tych akurat linii pozwala na widoczne powiązanie obrazów z konkretnym, libańskim kontekstem. Z drugiej jednak, wyobrażony emigrant, którego oczami wyglądamy przez okno samolotu, podróżując na pokładzie libańskich linii lotniczych, do ostatniej chwili zdaje się pozostawać w bezpośrednim, fizycznym kontakcie ze swoim krajem. Halwani dodatkowo podkreśla libański kontekst całej serii poprzez przedstawienie na jednym z obrazów cedru w odcieniach jaskrawej czerwieni, kontrastującej z szaroróżowym tłem. Krwistość czerwieni nawiązuje przy okazji do tragicznych wątków tak w historii kraju, jak i w historii linii lotniczych, kilkakrotnie atakowanych zarówno przez organizacje terrorystyczne, jak i izraelskie siły powietrzne. Cieszący się dużą popularnością film animowany *Walc z Baszirem*, w którym znalazły się efektowne ujęcia libańskich boeingów zbombardowanych w trakcie izraelskich nalotów w 1982, dodatkowo wzmocnił pamięć o tych tragicznych wydarzeniach<sup>32</sup>. Widok zniszczonych samolotów na płycie bejruckiego lotniska stanowi właściwie jeden z głównych symboli brutalnej przemocy ze strony rządu Izraela, o czym wprost pisała Lamia Ziadé w swojej książce o porcie w rodzinnym mieście:

---

<sup>31</sup> Zdjęcia dokumentujące przebieg tej rewolucji pokazują, że flaga z cedrem była ważnym symbolem dla rewolucjonistów. Nie była ona kojarzona ani z oligarchicznymi władzami, ani z dawnym systemem kolonialnym.

<sup>32</sup> Zob. *Walc z Baszirem*, reż. Ari Folman (2008).

28 grudnia 1968 roku, tuż po 21:00, izraelska jednostka do zadań specjalnych zatakowała lotnisko w Bejrucie i zniszczyła trzynaście zaparkowanych samolotów pasażerskich należących do libańskich przewoźników lotniczych, co zasadniczo stanowiło całą cywilną flotę tego kraju. Kiedy misja dobiegła końca, jednostka specjalna bez zakłóceń odleciała, pozostawiając po sobie płonące przez całą noc wraki samolotów. [...] Następnego dnia, 28 grudnia 1968 roku, o świcie słońce wschodzi, a płomienie dogasają, pozostawiając na asfalcie trzynaście spalonych szczątków wraków... Pierwszy obraz przemocy.<sup>33</sup>

Autorka urodziła się kilka miesięcy wcześniej, dlatego widok płonących wraków określa mianem „pierwszego obrazu przemocy”. Oprócz szczegółowego sprawozdania – które wskazuje na wagę tych wydarzeń dla Ziadé – prezentuje również ilustracje ukazujące kilka wraków z symbolicznym cedrem na statecznikach. W kontekście całej książki widok samolotów ma zaświadczać o tym, jak długa i tragiczna jest historia przemocy wobec Libanu; przemocy wymierzonej w to, co postrzegane jako zupełnie niewinne i bezbronne – samoloty cywilne, a nie wojskowe<sup>34</sup>.

Zresztą u osób mieszkających w Libanie samolot budzi niejednoznaczne skojarzenia. Z jednej strony, zapewnia jedyną drogę ucieczki z kraju, którego granice lądowe są dziś zamknięte (jak ta z Izraelem) albo ściśle kontrolowane (jak ta z Syrią, gdzie nadal szaleje wojna). Z drugiej zaś strony, widok i odgłos samolotu przywołują wspomnienia tragicznych konfliktów, toczących się w Libanie od dziesięcioleci. Do dziś dźwięki nisko przelatujących samolotów wojskowych i odpalanych znad Bejrutu pocisków skierowanych w stronę Syrii wzbudzają strach i umacniają w mieszkańcach poczucie niepewności dotyczące bezpieczeństwa zarówno ich samych, jak i całego kraju. Dzieje się to pomimo faktu, że dźwięki te wciąż stanowią względnie stały element bejruckiej audiosfery, co wykorzystał inny libański artysta Lawrence Abu Hamdan w swoich pracach prezentowanych na Biennale w Berlinie w 2022 roku<sup>35</sup>.

Choć Halwani podsuwa taką patriotyczno-nostalgiczną interpretację, na panoramę Bejrutu na jego obrazach można również spojrzeć nieco inaczej. Jeśli bliżej przyjrzeć się namalowanemu miastu, w którym przy szerokich ulicach stoją strzeliste wieżowce, w oczy rzuca się urbanistyczny chaos tej metropolii. Kuratorka i historyczka sztuki Natasha Gasparian pisała, że budynki „są tu

<sup>33</sup> Lamia Ziadé, *My Port of Beirut*, trans. Emma Ramadan (London: Pluto Press, 2023), 144–147.

<sup>34</sup> Taka interpretacja oczywiście nie uwzględnia wykorzystania samolotów pasażerskich jako rodzaju pocisku, co wydarzyło się 11 września 2001 w Nowym Jorku.

<sup>35</sup> Mowa o *Air Pressure.info* (2022) oraz *Air Conditioning* (2022) Lawrence’a Abu Hamdana.

tak ciasno sfłoczone, że niektóre wydają się ze sobą zrosnięte, jak po wybuchu 4 sierpnia<sup>36</sup> (aczkolwiek Halwani rozpoczął tę serię jeszcze przed katastrofą)<sup>37</sup>. Istotny wydaje się sam moment powstania tego cyklu. Artysta malował go między 2019 a 2020, czyli w okresie największych protestów w trakcie rewolucji, a także największych zmian polityczno-ekonomicznych, jakie w ostatnich latach dokonały się w Libanie. Sądzę, że wszystkie te wydarzenia znalazły swoje odbicie w chaosie dominującym na większości obrazów: w płątaninie ulic, zlewających się ze sobą budynków i rozmytych konturów. Co jednak ciekawe, Halwani nie wrzuca widzów w sam środek tego chaosu, lecz pozwala im spojrzeć na niego z dystansu, z samolotu lecącego na wysokości kilkuset metrów. Chaos wydaje się przez to nie tylko bardziej widoczny, lecz także mniej niebezpieczny, właśnie dlatego, że da się go objąć jednym spojrzeniem. Halwani dość przewrotnie wykorzystuje tę perspektywę. Może ona bowiem dawać złudne poczucie panowania nad tym, co na dole. Samolot jest jednak taką technologią, która nie pozwala na nieustanne przebywanie w powietrzu. W którymś momencie trzeba wylądować i zbliżyć się do pozostawionego na ziemi chaosu. Całą tę serię można zatem interpretować w kontekście opuszczania i powracania. Wówczas dzieła Halwaniego zdają się ukazywać jakiś etap przejściowy. Widoki z samolotu mogą być przecież widziane zarówno oczami osoby wyjeżdżającej, jak i powracającej, a samolot może zarówno odlatywać, jak i lądować.

Refleksja nad tym etapem, do której dzięki swojemu performatywnemu potencjałowi zachęcają obrazy Halwaniego, w ciekawy sposób koresponduje z omawianą we wstępie racjonalnością. Racjonalnym byłoby bowiem stwierdzenie, że spojrzenie z góry pozwala zmienić coś w postrzeganiu tego, co na dole. Objęcie czegoś spojrzeniem daje poczucie panowania nad tym, co postrzegane. Pozornie pozwala dojrzeć strukturę tej rzeczy, zauważyć szerszy kontekst, w którym jest ona usytuowana, czy nawet przewidzieć kierunek, w którym zmierza oglądany obiekt. Cykl Halwaniego zdaje się jednak ukazywać coś dokładnie odwrotnego – nawet spojrzenie z wysokości nie pozwala zyskać całościowego oglądu, a zapewnia jedynie dostęp do niewiele znaczącego fragmentu.

Obrazy składające się na cykl *Perhaps the Moon...* pozwalają z dystansu zobaczyć chaos, natomiast seria zatytułowana *Secondary Income* (Dochód wtórny) sytuuje oglądających w samym jego centrum. To centrum manifestuje się pod

<sup>36</sup> Gasparian nawiązuje tu do katastrofalnej w skutkach eksplozji saletry amonowej składowanej przez lata w ogromnej ilości w jednym z magazynów bejruckiego portu w 2020. Nawiązanie Gasparian wynika prawdopodobnie z ogromnego wpływu, jaki eksplozja wywarła na architekturę i urbanistykę Bejrutu. Por. Charif Majdalani, *Beirut 2020: The Collapse of a Civilization, a Journal*, trans. Ruth Diver (London: Mountain Leopard Press, 2021), 131–133.

<sup>37</sup> Natasha Gasparian, [bez tytułu], in Halwani, *Hotel Beirut or Mundane Entropy*.

postać terminalu jedyne w kraju lotniska, które nosi imię Rafika Haririego i które znajduje się na południowym krańcu Bejrutu. Halwani stara się oddać charakter tego szczególnego miejsca, które dla wielu osób emigrujących jest jedną z ostatnich przestrzeni fizycznego kontaktu z opuszczanym krajem. Artysta robi to na czterech płótnach, pod względem rozmiarów i kolorystyki podobnych do tych z *Perhaps the Moon...* W *Secondary Income* Halwani umieszcza jednak nieco więcej czerwonych akcentów, które – pojawiając się z rzadka, gdziekolwiek, jak gdyby przypadkowo – potęgują wrażenie chaosu. Na przeładowanych płótnach w gąszczu konstrukcyjnych i architektonicznych detali piętrzą się stosy walizek i tłoczą się chmary pasażerów. Jeden z obrazów stylistycznie odstaje od trzech pozostałych. Widać na nim niemal pustą halę odlotów, w której czekają nieliczni pasażerowie. W tym wypadku Halwani wrażenie chaosu wywołał innymi środkami. Dynamikę wprowadził, akcentując krzyżujące się pod różnymi kątami linie proste: żłobienia na podwieszanym suficie, belki stropowe, filary i stelaże foteli. Chaos rodzi się tu ze zderzenia niemal pustej przestrzeni z dynamizmem przecinających się linii diagonalnych.

Halwani pokazuje lotnisko jako port przeładunkowy, „przez który ludzie są eksportowani, karmiąc tym samym (sadystyczny) model biznesowy w krajach, które są zależne od dopływu zasobów napędzających ich gospodarkę”<sup>38</sup>. Libański artysta przeciwstawia zatem chaos, systemowo wytwarzany przez wspomniany model biznesowy, wizji centrum przeładunkowego, gdzie dochodzi do dzielenia i porządkowania umożliwiającego efektywną dystrybucję towarów. Kontrast ten odzwierciedla ambiwalencję migracji – doświadczenia, które łączy w sobie nadzieję na lepszą przyszłość w innym miejscu z bolesnym żalem i rezygnacją; doświadczenia ogniskującego się właśnie w terminalu lotniska, w hali odlotów, do której wstęp jest ściśle kontrolowany, bo to miejsce pod wieloma względami graniczne. Obrazy Halwaniego pokazują konieczność przemieszczania się, ciągłego poruszania w centrum tego chaosu. Nie wynika ona jednak z warunków naturalnych panujących w danym miejscu; nie jest to ta sama konieczność, która wymusza na Beduinach nomadyczny tryb życia. Konieczność tematyzowana w *Secondary Income* wydaje się niezbędną częścią systemu opartego na imperatywie ciągłego wzrostu, co jest dodatkowo podkreślane przez samo lotnisko, które jawi się jako byt ruchomy i ruchliwy przez ciągłe rozbudowy i przebudowy, nowe projekty infrastrukturalne, nowe pirsy, pasy startowe, niekończące się inwestycje i rebrandingi<sup>39</sup>. Nieustanny przepływ kapitału i zasobów jest bowiem,

---

<sup>38</sup> Halwani, „Artist Statement”.

<sup>39</sup> Por. John Urry, *Mobilities* (Cambridge: Polity Press, 2007), 145.



w myśl tego systemu, koniecznym warunkiem szybkiego wzrastania. Z jednej strony kapitalizm nie toleruje stagnacji, bo bezruch kojarzy z generowaniem strat. Z drugiej jednak strony nieustanny ruch wywołuje chaos i utratę energii. Samo lotnisko komplikuje dodatkowo tę sprzeczność, ponieważ – choć jest przestrzenią skrajnie zorganizowaną i racjonalnie zaplanowaną, mającą na celu zoptymalizowane zarządzanie przepływem strumieni pasażerów (jak to się dehumanizująco określa) – stanowi klasyczny przykład terraformowania<sup>40</sup>, wprowadzającego chaos w lokalnych więcej-niż-ludzkich krajobrazach. Obrazy Halwaniego jednocześnie performują napięcie między ruchem i bezruchem, a zarazem „dokumentują (dziwnie nieudokumentowane) przedstawienie prawdopodobnie najbardziej poruszającej przestrzeni publicznej oraz jedynego prawdziwego mikrokosmosu danego państwa: lotniska wraz z jego chaosem, opresyjnością i dehumanizacją”<sup>41</sup>. Antyantropiczność tych obrazów kryje się w krytyce konieczności bezustannej, przymusowej mobilności. Halwani umiejętnie pokazuje bowiem, że ta konieczność nie jest czymś naturalnym, lecz stanowi produkt systemu, dzięki któremu przedłuża on swoje trwanie.

Inny rodzaj artystycznej interwencji stanowią murale, z których zresztą Halwani słynie. Ten rodzaj małowidła wydaje się zresztą idealny dla libańskiego artysty, bowiem zakłada bezpośrednią ingerencję w tkankę miejską. Dla Stieglera miasta są egzosomatycznym organem odpowiedzialnym za podtrzymywanie życia i wyodrębnianie się rozmaitych grup i stosowanych przez nie technik<sup>42</sup>. Francuski filozof podkreśla przy tym, że we współczesnych metropoliach zaobserwować można napięcie między urbanizacją a dezurbanizacją, między rozrastaniem się miasta a jego rozpraszaniem się i rozlewaniem na pobliskie tereny<sup>43</sup>. Interwencje w miejskie przestrzenie stanowiły trzon działalności artystycznej Halwaniego. Stworzył on wspomniany już cykl murali, które przedstawiają ważne postacie libańskiej kultury. Serię tę można odczytać jako próbę poszukiwania czegoś, co umożliwiłoby stworzenie libańskiej wspólnoty<sup>44</sup> na podstawie wspólnego mianownika, który nie odnosi się w sposób bezpośredni do kategorii narodu.

Dlaczego temat konsolidacji społecznej jest tak ważny w kontekście entropocenu? Bo jest ona przeciwieństwem antropicznego rozproszenia; jest oddolną i niesystemową metodą opierania się chaosowi przez wchodzenie w relacje,

---

<sup>40</sup> Urry, *Mobilities*, 145.

<sup>41</sup> Halwani, „Artist Statement”.

<sup>42</sup> Stiegler, *Neganthropocene*, 125.

<sup>43</sup> Stiegler, 125–126.

<sup>44</sup> Por. Majdalani, *Beirut 2020*, 6–9.

łączenie się i współpracę. Oczywiście należy wspomnieć, że tego rodzaju myślenie w zestawieniu z libańskimi realiami ujawnia swój utopijny charakter. To z kolei powoduje, że murale Halwaniego zyskują pewien wymiar ironiczny, mówią bowiem o jakiejś jedności, a znajdują się – jak już wspomniałem – tylko w wybranych dzielnicach libańskiej stolicy, ciesząc oczy konkretnych klas społecznych.

Dobrym tego przykładem jest mural, który nie znajduje się ani w Bejrucie, ani w innej libańskiej miejscowości, lecz w Mannheim – mieście, którego niemal połowa mieszkańców pochodzi spoza Niemiec. Kwestia ta zyskuje fundamentalne znaczenie, gdy tylko zostaje przywołany tytuł dzieła Halwaniego, który brzmi *The Inevitability of Leaving Things Behind* (Nieuchronność pozostawiania rzeczy). Zatrzymawszy się przed boczną ścianą niepozornego sześciokondygnacyjnego bloku, można ujrzeć otwartą, wypełnioną po brzegi walizkę, nad którą stoi brodaty mężczyzna, usiłując upchnąć w środku jak najwięcej rzeczy. Realistycznie namalowana scenka rodzajowa została częściowo zamknięta w ramie ze starannie wykaligrafowanych słów i znaków, które zarazem układają się w kontur smukłego, zwieńczonego kopułą budynku. Kompozycję uzupełniają gęstniejący wokół mężczyzny i jego walizki rój wyrazów i liter, który rozprzestrzenia się na całą ścianę budynku. Warto zaznaczyć, że Halwani korzysta z arabskiej kaligrafii dość przewrotnie, dobiera bowiem słowa na podstawie estetycznych walorów ich zapisu, a nie – jak to miało miejsce w tradycji kaligraficznej – ich znaczenia<sup>45</sup>. Włącza się tym samym w nurt zwany kaligrafitti (*calligraffiti*), którego twórcy wykorzystują przede wszystkim estetyczny, a nie semantyczny potencjał kaligrafowanych słów<sup>46</sup>.

Mural Halwaniego odnosi się do powszechnego dziś doświadczenia przymusowej migracji, która zmusza do odnalezienia się w nowym miejscu i porzucenia starego wraz z wieloma przedmiotami, obiektami i relacjami. Stojący nad walizką mężczyzna pozwala oglądającym odczuć charakter tego przymusu. Musi bowiem zdecydować, co włożyć do walizki, która ma przecież ograniczoną pojemność. W Mannheim, dzielnicy zamieszkiwanej przez imigrantów, taki mural nie tylko przypomina o tym, co zostało w ich ojczyznach, lecz także może skonsolidować wspólnotę wokół podzielanego w jej obrębie doświadczenia uchodźstwa lub przymusowej emigracji. Mural Halwaniego performuje zatem wytwarzanie takich wspólnotowych tożsamości, które nie są jakąś stałą i niezmienną częścią podmiotu, a raczej nieustannym procesem utożsamiania się i odróżniania od

---

<sup>45</sup> Zob. Margaret K. Evans, „The Writing on the Wall: A Mural for Defiance”, MIT Media Lab, August 1, 2017, <https://www.media.mit.edu/posts/defiance-mural>.

<sup>46</sup> Por. eL Seed, *Lost Walls: Calligraffiti Journey Through Tunisia*, trans. Yassin Al Salman and Julia Cames (Berlin: From Here to Fame Publishing, 2014).

innych członków społeczeństwa<sup>47</sup>. Tożsamość rozumiana procesualnie (jako utożsamianie) ma dynamiczny i niestały wymiar. Gdyby tożsamość była czymś niezmiennym i danym, można byłoby ją jedynie przywoływać lub z nią dyskutować, nie mogłaby ona być jednak performowana jako projekt potencjalnej wspólnoty. Halwani zwraca jednocześnie uwagę na istotny problem powiązany z procesami antropii. Nie jest ona bowiem tylko rozpraszaniem się wspólnot zmuszonych do wyjazdu, a często wręcz do pospiesznej ucieczki. Dotyka także pozostawionych rzeczy i porzuconych budynków, które stają się widocznymi znakami postępującej antropii. One jednak także mogą w przyszłości skonsolidować nowe wspólnoty, sprzyjając tym samym antyantropizacji.

Omówione dzieła Halwaniego jak w soczewce skupiają współczesną problematykę związaną z przymusowymi migracjami oraz antropią/entropią, uderzając przy tym w realizm kapitalistyczny. Dzięki nim widzimy, że migracje, szczególnie te przymusowe, stanowią bezpośredni efekt kapitalizmu, w zgodzie z którym należałoby raczej mówić o przepływie zasobów ludzkich czy kapitału ludzkiego niż o migracjach. Halwani obnaża nie tylko wieloznaczność tego przepływu, lecz także nieusuwalne napięcia i sprzeczności, które cechują kapitalizm w kontekście migracji, takie jak ruch i bezruch czy ład i chaos. Przede wszystkim jednak artysta pokazuje, jak kapitalistyczny przymus mobilności potęguje antropię/entropię, a w konsekwencji umacnia entropocentryczną kondycję współczesności.

Halwani zdaje się jednak proponować także pewien projekt pozytywny. Próby pomyślenia takiego projektu są widoczne już w jego wczesnych pracach, chociażby we wspomnianej serii bejruckich murali, które można interpretować jako aktywne poszukiwanie potencjalnego zwornika wspólnot żyjących na terytorium jednego kraju. W nowszych pracach Halwani zdaje się obierać nowy kurs, kierując się w stronę ponadnarodowych wspólnot w mniejszym stopniu ograniczonych przez granice państwowe. Rdzeniem tych wspólnot miałyby być wspólne doświadczenie przemieszczania się, przede wszystkim przymusowego. Wówczas te nowe wspólnotowości stanowiłyby kontrę nie tylko wobec kapitalistycznej dystrybucji zasobów ludzkich związanej z migracjami, lecz także wobec neoliberalnej indywiduacji wynikającej z konstytutywnych dla neoliberalizmu wartości. Nadrzędnym celem tej indywiduacji nie jest bowiem wzmocnienie wolności jednostki, ale dzielenie rozumiane jako forma biopolitycznego i geograficznego zarządzania społecznościami, która ma utrudnić lub uniemożliwić tworzenie się wspólnot. Jeśliby uznać dystrybucję kapitału ludzkiego za przejaw

---

<sup>47</sup> Por. Richard Jenkins, *Social Identity* (London: Routledge, 2008), 5-9.

takiego dzielenia, to tworzenie się wspólnot zgodnie z mechanizmami samej tej dystrybucji – jak performują to dzieła Halwaniego – dodatkowo uderzałyby w realizm kapitalizmu.

Wszystkie omówione w tekście przykłady twórczości libańskiego artysty na różnych poziomach umożliwiają społeczną konsolidację, zwracając jednocześnie uwagę na charakter doświadczenia przymusowych migracji i ich konsekwencje. Z tego punktu widzenia praktyki artystyczne Halwaniego mają antyantropiczny charakter, stanowią bowiem rodzaj zwornika potencjalnych wspólnot, ograniczając tym samym zarówno antropię związaną z postępującym rozproszeniem społeczności, jak i entropię przybierającą postać rozpadu społecznych więzów.

Na koniec warto wyeksponować rolę, jaką w przedstawionych praktykach artystycznych Halwaniego odgrywają rozważania na temat kapitalizmu, od których rozpocząłem swój tekst. Jak wielokrotnie podkreślałem, praktyki te, nawet kiedy odwołują się do uniwersalnych doświadczeń (takich jak przymusowa migracja), wyrastają z konkretnego usytuowania samego artysty. Halwani należy bowiem do młodego pokolenia libańskich twórców, których łączy postawa antykapitalistyczna. Na niej to zasada się performatywny potencjał twórczości całego pokolenia, starającego się pomyśleć takie światy, które opierałyby się wspomnianemu reżimowi myślenia. Halwani bardziej skupia się jednak na samej krytyce kapitalizmu, wskazując na jego patologie i sprzeczności. Ja postrzegam to jednak, poniekąd za Fisherem, jako niezbędny krok w stronę przekroczenia reżimu kapitalistycznego i pomyślenia wspomnianych światów. Jak pisałem we wstępie, kapitalizm tworzy złudzenie, że nie sposób wyobrazić sobie czegokolwiek poza nim samym. Odnoszę wrażenie, że próba przekroczenia tego wyobrażenia stanowi punkt wyjścia tak dla praktyk artystycznych samego Halwaniego, jak i dla całego pokolenia młodych libańskich twórców (np. Rany Hamadeh czy Hayat Nazer).

Wszystkie wybrane przeze mnie przykłady nawiązują do problemu przymusowej migracji. Wybór tej kwestii i umieszczenie jej wraz z antropią w centrum artykułu ma dla mnie wymiar etyczny. W ostatnich latach coraz wyraźniej widać bowiem, że przymus przemieszczania się w celu przetrwania stanowi istotną konsekwencję entropocenu. Problem ten wymaga pogłębionej refleksji nad wytwarzaniem więzów społecznych i konstytuowaniem się wspólnot. Wzmożona mobilność dużych grup społecznych pociąga za sobą rozmaite skutki. Z jednej strony pozwala na tworzenie się nowych, często ponadkulturowych i ponadreligijnych wspólnot, które bazują na wspólnym doświadczeniu migracji. Z drugiej jednak strony może być punktem zapalnym konfliktów pomiędzy tymi, którzy zmuszeni są do ucieczki, a tymi, w których światach uciekający szukają nowego domu. W cytowanym przeze mnie wielokrotnie katalogu do wystawy Halwani

jako motto umieścił słowa Antona Czechowa: „Tylko entropia przychodzi łatwo”. Sądzę, że to nie tylko trafny komentarz do dzieł libańskiego artysty, ale również wyraz jego przekonania, że aby zakończyć entropocen, trzeba włożyć ogromny wysiłek w zaprojektowanie czegoś, co w ogóle umożliwi wyobrażenie sobie światów niezdominowanych przez masową produkcję entropii<sup>48</sup>.



## Bibliografia

- Arystoteles. *Metafizyka*. Tłumaczenie: Kazimierz Leśniak. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1983.
- Fisher, Mark. *Realizm kapitalistyczny: Czy nie ma alternatywy?*. Tłumaczenie Andrzej Karalus. Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, 2020.
- Halwani, Yazan. *Hotel Beirut or Mundane Entropy*. Beirut: Agial Art Gallery, 2021. [http://www.salehbarakatgallery.com/Content/uploads/Exhibition/2632\\_yh\\_c.pdf](http://www.salehbarakatgallery.com/Content/uploads/Exhibition/2632_yh_c.pdf).
- Heller, Michał, i Tadeusz Pabjan. *Elementy filozofii przyrody*. Tarnów: Wydawnictwo BIBLOS, 2007.
- Jenkins, Richard. *Social Identity*. London: Routledge, 2008.
- Krzykawski, Michał. „Wyjść z nędzy entropocenu. Propozycja Interwencji”. *Wakat* (2020). <http://wakat.sdk.pl/wyjsc-nedzy-entropocenu-propozycja-internacji/>.
- Majdalani, Charif. *Beirut 2020: The Collapse of a Civilization, a Journal*. Translated by Ruth Diver. London: Mountain Leopard Press, 2021.
- Springer, Simon. „Jebać neoliberalizm!”. Tłumaczenie Filip Brzeźniak. *Praktyka Teoretyczna* 29, nr 3 (2019): 136–145. <https://doi.org/10.14746/prt.2018.3.7>.
- Stiegler, Bernard. *The Neganthropocene*. Edited and translated by Daniel Ross. London: Open Humanities Press, 2018. <https://www.openhumanitiespress.org/books/titles/the-neganthropocene>.
- Stiegler, Bernard. *Wstrząsy: Głupota i wiedza w XXI wieku*. Tłumaczenie Michał Krzykawski. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2017.
- Szczawińska, Weronika. „Obrazy w akcji: Fotografia, gest, performatywność”. *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej*, nr 12 (2015). <https://doi.org/10.36854/widok/2015.12.859>.
- Ziadé, Lamia. *My Port of Beirut*. Translated by Emma Ramadan. London: Pluto Press, 2023.

<sup>48</sup> Por. Stiegler, *Neganthropocene*, 206.

**FILIP RYBA**

badacz zaangażowany i aktywista, doktorant w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych i współpracownik Katedry Performatyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Absolwent kulturoznawstwa, studiów azjatyckich (specjalność bliskowschodnia) oraz stowarzyszenia naukowego Collegium Invisibile. W projekcie doktorskim zajmuje się problemem bycia-z-kryzysem we współczesnym Bejrucie i tym, co to bycie może powiedzieć o przyszłości w kryzysie klimatycznym. Współpracownik grupy Badaczki i Badacze na Granicy zajmującej się kryzysem humanitarnym na granicy polsko-białoruskiej. W wolnych chwilach pisuje do (pop)kulturalnego czasopisma *Popmoderna*.