

Marta Anna Raczek-Karcz  <https://orcid.org/0000-0002-8359-8671>

Wydział Grafiki
Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie
e-mail: mraczek-karcz@asp.krakow.pl

SZTUKA WOBEC ANTROPOCENU – WYBRANE STRATEGIE ARTYSTYCZNE

Art and the Anthropocene – Selected Artistic Strategies

Abstract: The article presents an analysis of the artistic projects of three graphic artists who for nearly a decade have been trying to illustrate the causes and effects of the Anthropocene in various ways. Each of the authors in question uses a separate language of forms and different artistic tools, but their common goal is to establish, as Angelos Koutsourakis excellently put it, “dialectical representation of the Anthropocene” based on “self-reflexive representational tropes”.

This self-reflexivity is not about constantly reminding that what is in front of the viewer’s eyes and what he/she experiences when entering the space of the installation is an artistic construction, but to sensitize him/her to the fact that what he/she looks at and participates in – both through form and the content – is a way of representing the causes that produce specific effects and the effects behind which specific processes lie.

In the case of Sean Caulfield, it is about making the viewer aware of the cumulative effect of individual actions, which, when depicted in the form of a gradually destroyed installation, direct attention to individual acts causing global changes. On the other hand, Angela Snieder sensitizes the viewer to the influence that the historical conditions shaping the production processes influenced the way people perceive nature. The artist uses the visual attractiveness of the dioramas to blur the border between what is natural and what is industrial, ultimately confronting the viewer with the artificiality of the created reality. While Ellen Karin Machlum raises the problem of connection between histories often treated separately: human and natural. The organisms shown by her are creations in which natural factors and those resulting from human influence on the environment combine with each other. Recognizing this fact allows us to consider natural and human history as interconnected vessels and realms that interact with each other.

The article analyzes the strategies used by these artists to establish an engaging dialogue between them and the viewers, which may result in awakening the viewers’ awareness of the complex causes and effects of the Anthropocene.

Keywords: Anthropocene, dialectical representation, countervisuality, graphic arts, human geological agency

Ludzie nie mogą (...) zobaczyć antropocenu. Można go tylko wizualizować.

Nicholas Mirzoeff¹

W obliczu coraz bardziej widocznych przemian klimatycznych i lawiny artykułów naukowych, których autorzy analizują na różne sposoby zarówno przyczyny, jak i potencjalne skutki zachodzących zmian, przemysłowe „życie w antropocenie” staje się palącą koniecznością. Różne instytucje, zarówno na poziomie globalnym, jak i lokalnym, apelują o podjęcie zsynchronizowanych działań o charakterze politycznym, gospodarczym i społecznym, które pozwoliłyby nie tyle na zatrzymanie, ile na spowolnienie nadciągającej katastrofy. Rządy wielu państw, aktywiści i organizacje pozarządowe, pisarze i filmowcy² nieustannie zachęcają do przyjrzenia się stanowi naszej planety i wdrożenia nowych sposobów zarządzania dostępnymi zasobami. Innymi słowy – od blisko dwudziestu lat różne środowiska i organizacje starają się odpowiedzieć na postulaty Paula J. Crutzena zawarte w artykule opublikowanym w „Nature”³. Jednak rezultaty tych dążeń, mimo wysiłku wielu ludzi, wciąż wydają się znikome.

Jedną z przyczyn takiego stanu rzeczy może być, opisany przez Nicholasa Mirzoeffa, szczególny charakter wizualności antropocenu. Amerykański badacz zauważa, że „ostatni etap ludzkiego sprawstwa ziszcza się w odwzorowaniu tego zjawiska w estetyce (...). Być może jest to zaskakujące, lecz wizualizowanie antropocenu oznacza odwołanie się do estetyki”⁴. Innymi słowy – estetyka, zwłaszcza ta będąca dziełem nowoczesności, wytworzyła obrazy, które stając się ikonami, jednocześnie znieczuliły odbiorców na narastający problem klimatyczny. Przykładem, nie bez racji przywoływanym przez Mirzoeffa, jest słynna *Impresja, wschód słońca* Claude’a Moneta⁵. Ten symbol rodzącego się impresjonizmu, postrzeganego jako pokłosie buntu przeciwko skostniałym zasadom akademickim, a jednocześnie próbę ustanowienia radykalnie nowych norm estetycznych, opartych m.in. na badaniach z zakresu nauk ścisłych i psychologii percepcji, staje się dla Mirzoeffa symbolem umiejętnego przekształcania tego, co powinno przerażać, w pożądany obraz nowoczesności. Wizualność antropocenu staje, zdaniem Mirzoeffa, w jednym szeregu z dotychczasowymi „wielkimi sprawcami” wyznaczającymi dyskurs o wizualności, takimi jak Imperium, Zachód czy Rynek⁶, i „pozwala nam przeć do przodu, niczego nie dostrzegać i utrzymywać obieg

¹ N. Mirzoeff, *Visualizing the Anthropocene*, „Public Culture” 2014, nr 2(26), s. 213.

² Por. m.in. filmy, których premiery odbyły się w 2020 roku: *David Attenborough: Life on Our Planet*, *Jovanna dla klimatu*, reż. M. Marks, *Kampania przeciw klimatowi*, reż. M. Ellesøe, *Kiedy już wiesz*, reż. E. Cappellin.

³ P.J. Crutzen, *Geology of Mankind*, „Nature” 2002, nr 415, s. 23.

⁴ N. Mirzoeff, *Visualizing...*, op. cit., s. 213. Wszystkie tłumaczenia, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą od autorki.

⁵ Ibidem, s. 221.

⁶ Ibidem, s. 216.

dóbr, pomimo wyniszczania biosfery”⁷. Jednocześnie, jak wskazuje Mirzoeff, obrazowanie antropocenu opiera się na prostej narracji, zgodnie z którą „w jakiś sposób wojna przeciwko naturze, którą społeczeństwo Zachodu toczy od stuleci, jest nie tylko czymś właściwym, ale także pięknym i ma szansę zakończyć się zwycięstwem”⁸. Echa takiego podejścia pobrzmiwały w „sekwencji klimatycznej” podczas inauguracji letnich igrzysk olimpijskich 5 sierpnia 2016 roku na imponującym stadionie Maracanã w Rio de Janeiro. „Sekwencja klimatyczna” w pokazie reżyserowanym przez Fernanda Meirellesa różniła się od pozostałych części, będących konwencjonalną narracją gloryfikującą historię, kulturę i społeczeństwo kraju organizatora. Poświęcono ją zmianom klimatu wykraczającym poza wątek brazylijski⁹. Zrealizowana z udziałem Fernandy Montenegro i Judi Dench w rolach narratorek, przedstawiała chłopca wędrującego po bezmiarze wód. Przejierały spod niego pozostałości drapaczy chmur, tworzące do niedawna centra wielkich metropolii. Bohater znalazł wyrastającą pośród wodnej pustki roślinę, którą opisały słowa wiersza *A Flor e a Nausea* Carlosa Drummonda de Andrade. Najmocniej wybrzmiały następujące wersy:

Zapewniam, że wzrósł kwiat
 Jego barwy się nie dostrzega
 Jego płatki się nie rozchylają
 Jego nazwy nie ma w książkach
 Jest brzydki. Ale to rzeczywiście kwiat¹⁰.

Wprawdzie przekaz płynący z brazylijskiego stadionu wykorzystywał estetykę znaną z kina katastroficznego, lecz jego głównym celem było wyartykułowanie nadziei na odrodzenie, i to w sytuacji, gdy tuż za ogrodzeniem stadionu tysiące ludzi protestowały przeciwko gentryfikacji ich rodzinnego miasta¹¹.

Zdaniem Mirzoeffa remedium na tak definiowane obrazowanie antropocenu jest kontrwizualność oparta na hasłach skierowanych do obywateli Zachodu, nakłaniających ich do rezygnacji z uprzywilejowanej pozycji oraz nawołujących do walki o demokrację w imieniu tych, którym odmawia się podmiotowości, a także do stworzenia środków służących podtrzymaniu obu tych żądań, gdy opadnie już fala entuzjazmu wywołana protestem¹². Zgodnie z postulatami Mirzoeffa chodzi o „stworzenie

⁷ Ibidem, s. 217.

⁸ Ibidem.

⁹ Więcej na temat narracji wykorzystywanych podczas ceremonii otwarcia igrzysk olimpijskich – por. J. Hogan, *Staging the Nation: Gendered and Ethnicized Discourses of National Identity in Olympic Opening Ceremonies*, „Journal of Sports and Social Issues” 2003, nr 27, s. 100–123.

¹⁰ Cytowany wiersz nie został dotąd przetłumaczony na język polski. Autorem niniejszego przekładu jest dr Gabriel Borowski – pracownik Zakładu Filologii Portugalskiej i Przekładoznawstwa UJ, który był uprzejmy dokonać go na prośbę autorki.

¹¹ Por. Ch. Gaffney, *Gentrifications in pre-Olympic Rio de Janeiro*, „Urban Geography” 2015, nr 8, s. 1132–1153.

¹² N. Mirzoeff, *Visualizing...*, op. cit., s. 226.

mentalnej przestrzeni dla działania, które pozwoli połączyć to, co widzialne, z tym, co wypowiedane¹³.

Założeniem niniejszego artykułu jest ukazanie innego typu kontrwizualności, która niekoniecznie wpisuje się w Rancière'owskie pojęcie „estetyki jako polityki”¹⁴. Nie przyjmuje również tak radykalnej formy, jak propozycja Mirzoeffa, lecz przy pomocy subwersji dokonuje przesunięcia w dotychczasowych sposobach obrazowania katastrofy i jej przyczyn, rezygnując z modelu „spektakularnego widowiska”. Tym samym bardziej odpowiada zaproponowanej przez Angelosa Koutsourakisa koncepcji „dialektycznego obrazowania antropocenu”¹⁵, opartej „na autorefleksyjnych tropach reprezentacji”¹⁶.

Sztuka wobec antropocenu – sensoryczność i otwartość na doświadczanie

Poszukując narzędzi analitycznych pozwalających stworzyć ogólne ramy interpretacyjne dla działań artystycznych wpisujących się w optykę antropocenu, warto sięgnąć po publikację *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*¹⁷. Jej redaktorzy, Heather Davis i Etienne Turpin, zastrzegają we wstępie, że ich celem nie było „zawarcie [w tej książce – przyp. M.A.R.-K.] kompletnego dyskursu na temat antropocenu ani wyczerpanie możliwych trajektorii, jakie on proponuje, [jest – przyp. M.A.R.-K.] to raczej intelektualnie rozproszona struktura spełniająca funkcję konceptualnej wirówki laboratoryjnej, przeznaczona do podejmowania w przyszłości dalszych spekulacji i działań”¹⁸. Wyznaczają jednocześnie cztery, ich zdaniem najbardziej produktywne, obszary ideowo-estetyczne, wykorzystujące odmienne taktyki i praktyki artystyczne, które pozwalają uporządkować coraz większą liczbę działań twórczych odnoszących się do antropocenu¹⁹.

W kontekście analizowanych w niniejszym artykule instalacji i serii graficznych, w których znaczący nacisk położony został na interakcję z odbiorcą oraz wytworzenie pola dla doświadczania przezeń określonych stanów, istotne wydaje się zaproponowane przez Davis i Turpina postrzeganie antropocenu przede wszystkim jako

¹³ Ibidem.

¹⁴ Por. J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007.

¹⁵ A. Koutsourakis, *Visualizing the Anthropocene Dialectically: Jessica Woodworth and Peter Brosens' Eco-Crisis Trilogy*, „Film-Philosophy” 2017, nr 3, s. 300.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ H. Davis, E. Turpin (red.), *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, Open Humanities Press, London 2015.

¹⁸ H. Davis, E. Turpin, *Art & Death: Lives Between the Fifth Assessment & the Sixth Extinction* [w:] iidem (red.), *Art in the Anthropocene...*, op. cit., s. 3.

¹⁹ Ibidem, s. 6–20.

„zjawiska sensorycznego”²⁰. Towarzyszy mu stwierdzenie, że sztuka „dostarcza demokratycznego pola do eksperymentów na rzecz «życia w zrujnowanym świecie»”²¹ i pozwala na „zróżnicowane pod względem dyskursywnym, wizualnym i sensorycznym strategię, które nie są ograniczone reżimami obiektywizmu naukowego, moralizmu politycznego czy psychologicznej depresji”²². Redaktorzy powtarzają także apel Jeana-Luca Nancy’ego, aby „pozostać «wystawionym» na katastrofę”²³, to jest „aby przetrwać (...) spotkanie z katastrofalną stratą poprzez pozwolenie sobie na jej odczucie. Jeśli bowiem ruszymy się zbyt szybko, nawet katastrofy, jak wszystko pod rządami kapitalizmu, staną się niczym więcej niż powszechnym ekwiwalentem wymiany”²⁴.

Inspirujące było także przekonanie, wyrażone przez Jeremy’ego Daviesa, namawiające do tego, by zamiast skupiać się nadmiernie na tym, co nastąpi potem, to jest po antropocenie, raczej w owym kryzysie „zamieszkać i starać się go kształtować”²⁵. Zdaniem Daviesa istotne jest również „rozpoznanie tego, co się obecnie kończy, a co zaczyna, [gdyż to – przyp. M.A.R.-K.] może pomóc nam odpowiedzieć na wyzwania wynikające z funkcjonowania w szczelinach pomiędzy jedną epoką a drugą”²⁶. Podobne przekonanie wyrazili autorzy artykułu *Re-conceptualizing the Anthropocene*, zachęcając do pozostawania w „twórczym napięciu”, z którego wynika zachęta do ustanawiania „nowych sposobów myślenia”²⁷.

Warto wreszcie przypomnieć, że termin antropocen nawet wówczas, gdy nie posiadał jeszcze statusu naukowego²⁸, dysponował niezwykle atrakcyjnym potencjałem metaforycznym, jak ujął to Jan Zalasiewicz, była to „pobudzająca wyobraźnię lecz

²⁰ Ibidem, s. 3.

²¹ Autorzy parafrazują tytuł konferencji *Anthropocene: Arts of Living on a Damaged Planet*, która odbyła się na Uniwersytecie Kalifornijskim w maju 2014 roku.

²² H. Davis, E. Turpin, *Art & Death...*, op. cit., s. 5.

²³ W oryginalnym tekście chodziło o „katastrofę znaczenia”, jednak dla Davis i Turpina sam fakt „bycia wystawionym na” wydaje się być ważniejszy od tego, na co godzimy się wystawić. J.-L. Nancy, *After Fukushima: The Equivalence of Catastrophes*, przeł. Ch. Mandell, Fordham University Press, New York 2015, s. 8.

²⁴ H. Davis, E. Turpin, *Art & Death...*, op. cit., s. 5.

²⁵ J. Davies, *The Birth of the Anthropocene*, University of California Press, Berkeley 2016, s. 200.

²⁶ Ibidem, s. 2.

²⁷ E.S. Brondizio et al., *Re-conceptualizing the Anthropocene: A Call for Collaboration*, „Global Environmental Change” 2016, nr 39, s. 322.

²⁸ 21 maja 2019 roku AWG (Anthropocene Working Group – roboczy zespół ds. antropocenu powołany przy Międzynarodowej Komisji Stratygrafii) ogłosił wyniki tajnego głosowania, w wyniku którego uznano, że termin antropocen powinien być traktowany jako formalna chronostratygraficzna jednostka zdefiniowana przez GSSP (Global Boundary Stratotype Sections and Points) oraz że jeden z sygnałów stratygraficznych pochodzący z połowy XX wieku powinien być podstawową wskazówką wyznaczającą początek antropocenu. Por. Subcommittee on Quaternary Stratigraphy: Working Group on the ‘Anthropocene’, SQS Website: <http://quaternary.stratigraphy.org/working-groups/anthropocene/> (dostęp: 10.09.2020).

nieformalna metafora [podkr. – M.A.R.-K.]”²⁹. Pisano, że antropocen „rozciga się obecnie, począwszy od definicji nowej epoki geologicznej, ku szeroko wykorzystywanej metaforze [podkr. – M.A.R.-K.] globalnej zmiany, nowej strukturze analitycznej, aż po ujęcie w postaci memów dotyczących związku społeczeństwa z naturą czy ramy dla nowych i spornych narracji kulturowych”³⁰. Metaforyczny potencjał antropocenu sprawił, że zainteresowanie tym terminem wykroczyło daleko poza dziedzinę nauk o Ziemi³¹.

Podsumowując, należy potraktować analizowane w niniejszym artykule działania artystyczne przede wszystkim jako wkład ich twórców w wytwarzanie mechanizmów uwrażliwiających, objaśniających i uświadamiających, a tym samym umożliwiających wytworzenie właściwej atmosfery, niezbędnej do zaakceptowania wyzwania zarówno teraźniejszości, jak i przyszłości. Być może właśnie stworzony przez nich typ narracji o antropocenie, jego czynnikach i potencjalnych skutkach, może uwrażliwić choć część odbiorców na istotę zmian, których rezultatów nie sposób będzie unikać. Przekaz, skierowany do indywidualnych odbiorców i odwołujący się do osobistej wrażliwości, zostaje zakomunikowany przez instalacje, obiekty i environmenty o immersyjnym potencjale, dzięki którym można niejako „na sucho” doświadczyć zachodzących wokół przemian. Tworząc je, artyści stawiają przed sobą zadanie „wystawienia” odbiorcy na działanie katastrofy. Czynią to na małą, lokalną skalę, ale być może jest to jedyna skala, od której w ogóle warto zaczynać jakikolwiek dialog. Te „dialogi na małą skalę” skonstruowane zostały w trzech odmiennych rejestrach. Sean Caulfield w swoich instalacjach dokonuje przepracowania mitu potopu, w interesujący sposób grając z dwiema jego kanonicznymi wersjami. Angela Snieder odwołuje się do geologicznej sprawczości człowieka, uświadamiając jednocześnie odbiorcy, jak może działać „fałszywe rozpoznanie”. Natomiast Ellen Karin Maehlum daje swoją odpowiedź na postulat połączenia w jeden wspólny dyskurs rozdzielanych dotychczas historii: „naturalnej” i „ludzkiej”.

²⁹ J. Zalasiewicz et al., *Are We Now Living in the Anthropocene?*, „GSA Today” 2008, nr 2(18), s. 4 – tłumaczenie tego fragmentu tekstu podaję za: D. Chakrabarty, *Klimat historii. Cztery tezy*, przeł. M. Szcześniak, „Teksty Drugie” 2014, nr 5, s. 184.

³⁰ E.S. Brondizio et al., *Re-conceptualizing the Anthropocene...*, op. cit., s. 318–319.

³¹ Obecnie w polskiej nomenklaturze dyscyplina nauk o Ziemi i środowisku.

Mit potopu, który niesie nadzieję przygotowanym

I z wichru Pan odpowiedział Hiobowi tymi słowami³²: Kto bramą zamknął morze, gdy wyszło z łona wzburzone?³³ Kto kopał kanały ulewie, lub drogę chmurze z grzmotem³⁴; by padał deszcz na pustkowiu, w pustyni zupełnie bezludnej?³⁵
A człowiek odparł: Cóż, jam to uczynił³⁶.

Kanadyjski grafik Sean Caulfield tak pisze o swojej twórczości: „skupiona jest wokół idei, zgodnie z którą kryzys i zmiana – czy to środowiskowe, polityczne czy osobiste – mogą być znaczącym i pozytywnym katalizatorem odrodzenia, rozwoju i odwagi”³⁷. Spośród realizacji powstałych w ostatniej dekadzie przedmiotem niniejszej analizy będzie seria wielkoformatowych matryc drzeworytniczych zatytułowana *Powódź*³⁸ – prezentowanych w sposób, który przekształca przestrzeń galerii w graficzny mural – oraz interaktywna instalacja graficzna nosząca tytuł *Nosność*³⁹.

W pierwszym przypadku mamy do czynienia z ponownym przepracowaniem sposobów, w jakie artyści przedstawiali antropocen, i powodów, dla których mierzyli się z tematyką katastrof naturalnych. W tym celu Caulfield sięga chociażby po grafiki Albrechta Dürera. W drugim projekcie artystę interesuje przede wszystkim uświadomienie odbiorcy tego, czym jest „śląd geologiczny”, który trwale wpisuje się w stratygrafię planety, oraz zderzenie go z poczuciem zagrożenia i niepewności, jakie towarzyszą niebezpieczeństwu katastrofy ekologicznej. W obu przypadkach narracyjnym punktem odniesienia jest biblijny potop.

Mit potopu jest jednym z najbardziej trwałych i szeroko rozdystrybuowanych kulturowych wątków narracyjnych⁴⁰. Jednak żadna z jego wersji nie może się mierzyć pod względem globalnej rozpoznawalności z tą biblijną. Jak słusznie zauważył Alan Dundes, „przygoda Noego i jego arki znana jest w całym judeochrześcijańskim

³² Hi 38,1. Wszystkie cytaty biblijne podaję za: *Biblia Tysiąclecia*, wyd. IV, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 1996.

³³ Hi 38,8.

³⁴ Hi 38,25.

³⁵ Hi 38,26. W tym miejscu angielskie tłumaczenie Księgi Hioba, z którego korzysta Davies, jest bardziej adekwatne.

³⁶ J. Davies, *The Birth...*, op. cit., s. 40.

³⁷ S. Caulfield, *Artist's Statement* – tekst dostarczony mi przez artystę drogą mailową, podsumowujący główne obszary jego poszukiwań.

³⁸ Tytuł oryginalny: *The Flood*. Serię tworzą matryce drzeworytnicze w formatach 600 × 900 cm. Rok produkcji: 2016.

³⁹ Tytuł oryginalny: *Deadweight*. Na instalację składają się pokryte farbą wycinane panele drewniane, drewniana rzeźba w formie łodzi, znalezione gałęzie i wielkoformatowa matryca drzeworytnicza. Rok produkcji: 2018.

⁴⁰ Wyjątek stanowić tu może kontynent afrykański, wśród którego ludów ten typ opowieści jest bardzo rzadki, por. A. Dundes, *Wstęp* [w:] A. Dundes (red.), *The Flood Myth*, University of California Press, Berkeley 1988, s. 2.

świecie, a także poza jego granicami dzięki nieustrudzonej pracy misjonarzy⁴¹. Norman C. Habel, analizując dwa rodzaje biblijnej narracji o potopie – ten pochodzący z tradycji jahwisty⁴² i ten przynależny tradycji kapłańskiej⁴³ – które zostały połączone w jedno, zwraca uwagę na różnice dotyczące zarówno przyczyn, przebiegu, jak i finału tej gigantycznej katastrofy zesłanej przez Boga. Rekapitułując analizę Habela w kontekście projektu Caulfielda, należy zwrócić uwagę na dwoistość przekazu płynącego z wersów zamykających historię Noego. Tradycja jahwistyczna podkreśla, że Bóg obiecał nie niszczyć nigdy więcej Ziemi, pozostawiając jednocześnie otwartą kwestię ponownej próby usunięcia człowieka z jej powierzchni. Przymierze to możemy określić mianem „wrozumiałej obietnicy”, niegwarantującej jednak ocalenia człowieka, którego zagłada może nastąpić – nawet jeśli nie z woli Boga – to z powodu przyrodzonego mu „złego usposobienia”⁴⁴. Tradycja kapłańska podkreśla powtórzenie przez Boga prawa człowieka do „czynienia sobie ziemi poddaną”⁴⁵, tyle że w znacznie bardziej rozbudowanej niż pierwotna wersji⁴⁶. Tradycja kapłańska była dużo szerzej rozpowszechniona w kulturze europejskiej, co pozwalało w micie potopu widzieć przede wszystkim „ucieleśnienie marzenia każdej z kultur o odrodzeniu, ponownym stworzeniu i odnowieniu z pełnych chaosu wód płodowych”⁴⁷. Taka nuta pobrzmiwała chociażby w twórczości artystów działających na przełomie XVIII i XIX wieku, takich jak Joseph Mallord William Turner, na co zwraca uwagę m.in. Maria Poprzęcka, podkreślając, że: „pełny podtytuł obrazu *Światło i kolor (teoria Goethego)* brzmi *Poranek po potopie – Mojżesz spisujący Księgę Rodzaju*. Zniszczenie niesione przez fale potopu jest więc nierozłączne z ideą oczyszczenia i regeneracji wizji, dzięki całkowicie objawionym zdolnościom widzenia, skierowanym na «niebo nowe i ziemię nową»”⁴⁸.

W drzeworytniczym muralu *Powódź* Caulfield porzuca zarówno narrację o „dominacji człowieka” – zastępując ją zobrazowaniem skutków „złego usposobienia” ludzkości – jak i estetykę „spektakularnego widowiska”, w które przekształcali

⁴¹ Ibidem, s. 3.

⁴² Lub tradycji jahwistyki, jak chciałby ją postrzegać Harold Bloom, który z „czysto duchowych i subiektywnych powodów” spekulował, że autor ów „mógł być kobietą z dworu Króla Salomona, miejsca wysokiej kultury, znacznego sceptycyzmu wobec religii i dużego wyrafinowania psychologicznego” – H. Bloom, *Zachodni kanon. Książki i szkoła wieków*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2019, s. 15.

⁴³ Por. N.C. Habel, *The Two Flood Stories in Genesis* [w:] A. Dundes (red.), *The Flood...*, op. cit., s. 13–28; E. Nielsen, *Oral Tradition*, Allenson, Naperville, IL 1954, s. 93–103.

⁴⁴ Por. Rdz 8,21.

⁴⁵ Rdz 1,28.

⁴⁶ Por. Rdz 9,1–3.

⁴⁷ D. Leeming, *The Oxford Companion to World Mythology*, Oxford University Press, New York 2005, s. 138.

⁴⁸ M. Poprzęcka, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka od Albertiego do Duchampa*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2009, s. 177.

katastrofy naturalne i anomalie klimatyczne artyści doby rewolucji przemysłowej⁴⁹. Aby dokonać zerwania z tradycją oświeceniową i zobrazować zarówno skutki działań człowieka, jak i ich przyczyny, Caulfield wykorzystuje proste schematy, przypominające grafy zamieszczane w artykułach naukowych. Oto stajemy przed nieskomplikowanym rebusem utrzymanym w komiksowej estetyce: z osadzonego na palach domu unoszą się kłęby dymu emitujące do atmosfery dwutlenek węgla, którego stężenie znacznie przekracza wszelkie dopuszczalne normy. Skutkiem nadmiernego stężenia tego gazu są zmiany klimatyczne zobrazowane kaskadami ulewnego deszczu, z wolna zatapiającego dom, z którego unosił się niebezpieczny dym. Sposób przedstawienia deszczu został zaczerpnięty z grafiki Albrechta Dürera, należącej do cyklu *Apokalipsy*⁵⁰ i ukazującej otwarcie piątej i szóstej pieczęci. Surowa forma dobitnie podkreśla geologiczną sprawczość człowieka. Z kolei monumentalne rozmiary drewnianych matryc nie pozwalają zignorować tego komunikatu. Uderza on w odbiorcę siłą swojej oczywistości i bezpośredniości, uniemożliwiając zignorowanie katastroficznego obrazu, którego komiksowa forma tylko z pozoru łagodzi dotkliwość przesłania. Nie ma tu miejsca na voyeurystyczną przyjemność czerpaną z oglądania malowniczej katastrofy. Nie działa mechanizm, zgodnie z którym „każde zjawisko naturalne, nawet kataklizm, jest dziełem twórczym”⁵¹. To porzucenie koncepcji „oswojonego katastrofizmu”. Zanika geognoza, która według słów Andrzeja Pieńkosa „jest kreacjonistyczną koncepcją, budowaną paralelnie do genialistycznej teorii artysty”⁵². Następuje zatem zerwanie z estetyką, którą Mirzoeff przypisywał mechanizmom imperialistycznym i tradycji oświeceniowej. Człowiek nie jest panem świata, podziwiającym katastrofalne skutki swoich działań niczym wywołujący dreszcz podniecenia, ale w rzeczywistości niegroźny spektakl, lecz czynnikiem, który doprowadza do własnej zagłady.

Jeszcze bardziej nieunikniona jest konfrontacja zaproponowana w instalacji *Nośność*. Wykorzystując termin zaczerpnięty z żeglarstwa, Caulfield proponuje odbiorcy wkroczenie w przestrzeń, w której niewielka łódź, unoszona na wyciętych w drewnie falach, próbuje oddalić się od rujnującego krajobraz ognia. Jest w tej instalacji drobny promyk nadziei, która jednak może się w pełni urzeczywistnić tylko pod warunkiem właściwego rozpoznania sytuacji, w jakiej znalazł się odbiorca. Bowiernie przemieszczając się w obrębie instalacji, każdy pozostawia ślad w postaci rys na miękkim drewnie, które z czasem doprowadzą do zniszczenia konturów fal, na których powierzchni unosi się łódź. Trzeba zatem zdać sobie sprawę z wagi własnych

⁴⁹ Por. A. Pieńkos, *Okropności sztuki. Nowoczesne obrazy rzeczy ostatecznych*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2000. Zwłaszcza rozdział pt. *Kultura spektaklu. Malarstwo katastrof wulkanicznych w oświeceniu*, s. 77–94.

⁵⁰ Cykl *Apokalipsy* został wydany przez Dürera w 1498 roku. Składa się nań 15 drzeworytów. Wspomniana grafika, opatrzona numerem 5, znajduje się m.in. w zbiorach Connecticut College Wetmore Print Collection.

⁵¹ A. Pieńkos, *Okropności sztuki...*, op. cit., s. 93.

⁵² Ibidem.

działań, aby zapobiec ich dalszym dewastującym skutkom. Celem autorefleksyjnej reprezentacji jako podstawy dialektycznego obrazowania antropocenu nie jest – parafrazując Koutsourakisa – wyświechtane przypomnienie publiczności, że to, na co patrzy, jest sztuką, lecz zaproponowanie takiego „modelu obrazowania, który tak poprzez formę, jak i sam przekaz jest sposobem reprezentowania przyczyn odpowiedzialnych za określone skutki”⁵³.

Obie propozycje Caulfielda są też odpowiedzią na pytanie zadane przez Stephanie Bailey, w jaki sposób w ramach „współczesnej praktyki artystycznej nastawionej na kwestie ekologiczne (...) artyści mogą tworzyć (...) opowieści, które rozbudzają nastroje społeczne, ale nie podsycają fałszywej nadziei ani nie wywołują paraliżującej rozpacz”⁵⁴. Jest to zresztą pytanie, które stawiają także Davis i Turpin⁵⁵. W przypadku odpowiedzi udzielonej przez Caulfielda warto podkreślić zarówno umiejętne odwrócenie „wektora spektaklu”, jak i fakt, że jego prace odwołują się do prostych schematów i diagramów, którymi wypełnione są muzea historii naturalnej i podręczniki, jednak kanadyjski artysta nadaje im postać żywszą i bardziej angażującą widza. Jak podkreśla sam Caulfield, „te instalacje podążają za moimi nieprzerwanymi badaniami nad wpływem postępu technologicznego na nasze środowisko i nasze ciała, a także kwestionują naszą własną rolę w kształtowaniu przyszłej narracji naszego ekosystemu”⁵⁶.

Wizualne gry z geologiczną sprawczością człowieka

Geologiczna sprawczość człowieka w kontekście antropocenu doczekała się szerokiej i wielopoziomowej dyskusji w momencie opublikowania na łamach „Nature” w 2002 roku artykułu holenderskiego noblisty Paula J. Crutzena⁵⁷. Podsumowywał on tezy przedstawione nieco wcześniej we wspólnym tekście Paula Crutzena i Eugene’a Stoermera, zamieszczonym w numerze „Global Change Newsletter”⁵⁸. To tam po raz pierwszy pojawiło się stwierdzenie, że „ludzkość pozostanie główną siłą geologiczną [podkr. – M.A.R.-K.] przez wiele tysięcy lat, może nawet milionów lat”⁵⁹ oraz uwaga, że „w trakcie trwania holocenu działania ludzkie urosły stopniowo do pozycji

⁵³ A. Koutsourakis, *Visualizing the Anthropocene Dialectically...*, op. cit., s. 300.

⁵⁴ S. Bailey, *Beyond Hope and Despair: Staying with the Present* [w:] *Sean Caulfield: Active Workings* [katalog wystawy], Vernon Public Art Gallery, Vernon 2018, s. 9–11.

⁵⁵ Por. H. Davis, E. Turpin, *Art & Death...*, op. cit., s. 6.

⁵⁶ S. Caulfield, *Artist's Statement*, op. cit.

⁵⁷ P.J. Crutzen, *Geology...*, op. cit., s. 23.

⁵⁸ P.J. Crutzen, E.F. Stoermer, *The Anthropocene*, „IGBP Newsletter” 2000, nr 41, <http://www.igbp.net/download/18.316f18321323470177580001401/1376383088452/NL41.pdf> (dostęp: 10.09.2020).

⁵⁹ Ibidem, s. 18. Zdanie to powtórzone zostało w kolejnych publikacjach Crutzena, por. W. Steffen, P.J. Crutzen, J.R. McNeill, *The Anthropocene: Are Humans Now Overwhelming the Great Forces of Nature?*, „Ambio” 2007, nr 8(36), s. 618.

głównej siły geologicznej [podkr. – M.A.R.-K.] i morfologicznej”⁶⁰. Artykuł Crutzena i współpracowników, który ukazał się w 2007 roku na łamach „Ambio”, doprecyzował tę myśl stwierdzeniem określającym działania ludzkie jako „tak wszechobecne i głębokie, że rywalizują z wielkimi siłami natury i popychają Ziemię w stronę planetarnej *terra incognita*”⁶¹. Opisując wpływ człowieka na środowisko naturalne, Crutzen podkreślał przejście od skali lokalnej i regionalnej, jaką ów wpływ osiągał we wcześniejszych epokach, do skali globalnej, jaką przybrał w trakcie ostatnich dwustu lat, ze szczególnym uwzględnieniem okresu przypadającego po zakończeniu drugiej wojny światowej⁶². Kanadyjska graficzka Angela Snieder od kilku lat kreuje niezwykle wizualne uniwersum tej ludzkiej sprawczości geologicznej.

Projekt zatytułowany *Diorama*⁶³ to, jak deklaruje sama artystka, gra ze

sztuczkami i iluzją, wskazująca na zdolność fotografii do oszukiwania, i analogicznie, na zmienność percepcji. Atmosferyczne efekty i faktura naturalnych materiałów wywołują poczucie swojskości, a niezgodność skali i tematyki nawiązuje do elementów sztuczności. Co dzieje się w momencie, gdy następuje zwrot, w którym oko odkrywa sztuczkę; i jak wiedza o tym wizualnym spisku zmienia sposób doświadczania obrazu i iluzji? Ta fluktuacja zachęca do wzmożonej uwagi, rozbudza ciekawość i wywołuje zaskoczenie, skłaniając do refleksji nad naszym związkiem ze środowiskiem fizycznym⁶⁴.

Obrazy, które ukazują się oczom odbiorcy, przypominają wnętrza opuszczonych starych kopalń węgla kamiennego, dziewicze wodospady, wyjąłowane śnieżne pustkowia, pejzaże górskie i morskie oraz inne przestrzenie o niejasnym statusie. Jest w nich coś niepokojącego, a efekt ten wzmacnia powiększenie kompozycji, pierwotnie opracowanych w niewielkich pudłach dioramowych⁶⁵, do rozmiarów wielkogabarytowych⁶⁶. Ta „estetyczna podwójność” – jak zauważa Daniel Harvey – będąca rodzajem „kulturowego artefaktu”⁶⁷ czasów, w których człowiek uznany został za dominującą siłę geologiczną, tylko pozornie przypomina naiwnie romantyczny obraz „dzikiego krajobrazu” nietkniętego ludzką ręką. To, że ruiny kopalń na pierwszy rzut oka wydają się niezwykle formacjami jaskiniowymi oraz wrażenie dziewiczości potężnego krajobrazu należy do tej samej subwersywnej gry, którą deklaruje artystka w swoim oświadczeniu. Prowadzi ona świadomą krucjatę przeciwko anestetyzacji, która stała się główną cechą percepcji w czasach antropocenu. Jak znakomicie

⁶⁰ P.J. Crutzen, E.F. Stoermer, *The Anthropocene*, op. cit., s. 17.

⁶¹ W. Steffen, P.J. Crutzen, J.R. McNeill, *The Anthropocene...*, op. cit., s. 614.

⁶² Ibidem, s. 614–616.

⁶³ Tytuł oryginalny: *Diorama*. Grafiki wykonane w technice fotografii polimerowej i chine-collé. Rok produkcji: 2016.

⁶⁴ A. Snieder, *Artist's Statement* – tekst dostarczony przez artystkę drogą mailową, podsumowujący główne obszary jej poszukiwań.

⁶⁵ D. Harvey, *Clarity through Duplicity: On "Obscura"*, ulotka towarzysząca wystawie Snieder w Main Space Gallery, Edmonton 2019.

⁶⁶ Poszczególne grafiki mają na ogół wymiary ok. 120 × 270 cm.

⁶⁷ Ibidem.

ujął to Nicholas Mirzoeff, „estetyka antropocenu pojawiła się jako niezamierzony suplement do estetyki imperialnej – zdaje się być całkowicie naturalną, właściwą, a nawet piękną – a przez to anestetyzuje postrzeganie współczesnych zanieczyszczeń przemysłowych”⁶⁸. Mirzoeff jasno wskazuje, że antropocen dokonał takiego przekształcenia naszej percepcji, które uczyniło nas obojętnymi na jego wizualne symptomy. Przy czym paradoks polega tu na tym, że ta anestetyzacja jest pochodną wysokiej estetyzacji ujawniającej się w hiperestetycznych zachodach słońca, lokującą poza naszą świadomością fakt, że zostały one wywołane przez chemiczną interwencję w stratosferę⁶⁹. To, co początkowo razić może wspomnianą już naiwnością i co być może spotkałoby się z głośnym protestem Donny Haraway ze względu na niedostateczne zaangażowanie czy niezbyt bezpośrednio wyeksplikowany wektor krytyczny, przy wnikliwszym spojrzeniu jest wymierzone przeciwko – by przywołać słowa Andrzeja Pieńkosa – „kulturze spektaklu”. Nie tylko tej aplikowanej odbiorcom przez osiemnasto- i dziewiętnastowiecznych malarzy i różnej maści kuglarzy objeżdżających Europę i Amerykę Północną ze swoimi „fantasmagoriami”, lecz przede wszystkim przez hiperestetykę doby antropocenu.

Davis i Turpin słusznie zauważają, że „nie ma większego szoku niż uświadomienie sobie zakresu i skali ludzkiej transformacji świata”⁷⁰. Angela Snieder przekonuje o niej odbiorcę nie przez sam obraz, który jest początkowo urokliwy i uwodzicielski, ale przez ową niesamowitość zrodzoną z poczucia obcości i dziwaczności spadających na niego nagle, w chwili, gdy odkrywa zaburzenia w idealnej wizji. To, co początkowo wydawało się oknem, przy uważniejszym oglądzie okazuje się otworem wyciętym w kartonowej ścianie dioramowego pudła. Uznane za monumentalne i jednocześnie naruszone zębem czasu sklepienia kopalnianych chodników nagle ujawniają, że są „tylko” tekturowymi klapami tego samego pudełka. Obraz, który wydawał się perfekcyjny, ujawnia pęknięcia, niespójności, rozwarstwia się. Jego kuszące piękno znika, olśnienie odbiorcy mija, zastąpione poczuciem, że oto utraciło się sprzed oczu coś magicznego, jakiego piękno, które było na wyciągnięcie ręki i które nagle rozplynęło się we mgle.

Snieder ostrzega odbiorcę przed uleganiem pokusie łatwego zachwytu, który przesłania nam rzeczywiste warunki wytwarzające określone efekty. Jednocześnie konstruując swoje pejzaże w mikroskali, a następnie przekształcając je w grafiki w makroskali, próbuje zwrócić uwagę odbiorcy, że nawet to, co niewielkie, może zmienić się w swoje przeciwieństwo. Celem działań autorki jest skłonienie odbiorcy do nieustannej czujności, jego ponowne uwrażliwienie na rzeczywistość, pozwalające na odkrycie pęknięć i rozdarć, za które znaczną odpowiedzialność ponosi geologiczna sprawczość człowieka. Jak zauważa Harvey, prace Snieder „w swoim oszustwie i zabawie z kategoriami natury i kultury, pozorów i rzeczywistości, zachęcają

⁶⁸ N. Mirzoeff, *Visualizing...*, op. cit., s. 220.

⁶⁹ H. Davis, E. Turpin, *Art & Death...*, op. cit., s. 11.

⁷⁰ Ibidem.

(...) do rozważenia sposobów, w jakie te kategorie nawzajem się na siebie nakładają, stawiając tym samym istotne pytania o to, jak rozumiemy te wzajemne relacje, a także o nasz sposób ich doświadczenia⁷¹.

W ten sposób Snieder wydaje się na swój sposób wypełniać postulat Davis i Turpina, w myśl którego „rozwijanie sposobów pozwalających zacząć myśleć o ograniczeniach naszych ram czasowych, i dalej myśleć poza nimi – to kluczowe praktyki; w rzeczywistości są one kwestią przetrwania⁷²”.

Jednocześnie prace Angeli Snieder stanowią osobistą odpowiedź artystki na postulat Koutsourakisa, zgodnie z którym „kwestia historycznie ukształtowanych procesów wytwarzania i sposób, w jaki zmieniają one stosunek ludzi do przyrody, są ważnym elementem myślenia o zmianach klimatu i kryzysie ekologicznym⁷³”. Kopalnie są jednym z symboli industrializacji i gospodarki kapitalistycznej. Szkody, jakie eksploatacja pokładów węgla kamiennego wyrządziła środowisku naturalnemu, przyczyniły się do transformacji tysięcy hektarów krajobrazu, a temat odejścia od paliw kopalnych jest dziś jednym z dominujących motywów debaty ekologicznej.

Wspólna historia pomaga zrozumieć

Motywy i tematy pojawiające się w twórczości Ellen Karin Maehlum stanowią przetworzenie dokumentacji fotograficznej wykonanej podczas wspinaczek oraz ekspedycji badawczych artystki do Arktyki, zrealizowanych we współpracy z naukowcami z uniwersytetów w Oslo i Bergen. Dokumentacja wizualna tych wypraw przekształciła się z czasem w serie graficzne *Portrety planktonu* i *Zaobserwowane 79°N*⁷⁴ – dowód zainteresowania norweskiej graficzki kwestiami związanymi z przemianami środowiska⁷⁵. Oba cykle zrodziły się z doświadczeń zdobytych pod wpływem spotkań z naukowcami pracującymi w Ny-Ålesund, niewielkiej miejscowości położonej na wyspie Spitsbergen w archipelagu Svalbard, która jest międzynarodowym centrum badawczym. Są one odzwierciedleniem zarówno doświadczeń artystki, jak i inspiracji czerpanych ze współtowarzyszenia naukowcom oraz z pozyskanych od nich materiałów, w tym zdjęć wykonanych pod mikroskopem elektronowym.

Davis i Turpin pisali, że „myślenie o sobie w pierwszej kolejności jako o organizmach biologicznych, jako o jednym spośród typów (...) stworzeń, pozwala na bardziej otwarte i interesujące relacje z innymi istotami, z którymi współtworzymy świat⁷⁶”. Umożliwia to wysunięcie się innych gatunków na pierwszy plan.

⁷¹ D. Harvey, *Clarity through Duplicity...*, op. cit.

⁷² H. Davis, E. Turpin, *Art & Death...*, op. cit., s. 12–13.

⁷³ A. Koutsourakis, *Visualizing the Anthropocene Dialectically...*, op. cit., s. 302.

⁷⁴ Angielskie brzmienia tytułów wymienionych serii to: *Plankton Portraits* (sitodruki z lat 2008–2013) i *Observed 79°N* (grafiki łączące karborund, suchą igłę i szablony z lat 2014–2017).

⁷⁵ Więcej na temat różnych aspektów twórczości Ellen Karin Maehlum zob. <https://www.ellenkarin.no/> (dostęp: 10.09.2020).

⁷⁶ H. Davis, E. Turpin, *Art & Death...*, op. cit., s. 13.

Tak właśnie dzieje się w serii *Portretów planktonu*. To jakby odpowiedź na tezę Christophe’a Bonneuila i Jeana-Baptiste’a Fressoza, zgodnie z którą „nie wystarczy dokonać pomiarów, aby zrozumieć”, potrzebne jest „tworzenie nowych narracji (...), a tym samym nowych wyobrażeń”⁷⁷. Wysmakowane estetycznie wizerunki jednokomórkowców, prezentowane w postaci finezyjnie oprawionych „podobizn” pokrywających całą powierzchnię ściany, oddają przestrzeń galeryjną w niepodzielne władanie organizmów, które są niedostrzegalne nieuzbrojonym okiem. Poza zmysłową przyjemnością płynącą z ich podziwiania w kontakcie z grafikami Maehlum pojawia się moment refleksji, skłaniający odbiorcę nie tylko do dostrzeżenia w tych mikroorganizmach współpartnerów, z którymi dzieli przestrzeń na Ziemi, ale także istot, które podlegają procesom przezeń wywołanym. Artystka unika antropomorfizacji, nie obdarza planktonu cechami właściwymi dla ludzi, lecz tworzy ich odrębne uniwersum. Nie idzie zatem drogą znaną z grafik z cyklu *Les Origines* Odilona Redona, lecz oddaje „głos” swoim bohaterom, nie naginając jednocześnie ich wizerunków do oczekiwań i przyzwyczajęń percepcyjnych ludzi. Istotnym aspektem omawianych prac jest dostrzeżenie, że portretowane przez artystkę organizmy są tworcami ukształtowanymi zarówno przez czynniki naturalne, jak i te będące skutkiem wpływu człowieka na środowisko. Dostrzeżenie tego faktu pozwala rozważać historię naturalną i ludzką jako naczynia połączone i porządki nawzajem na siebie oddziałujące.

Powołując się na publikacje Crutzena, Dipesh Chakrabarty skrytykował dotychczasową praktykę badaczy historii, zarówno za nieobecność historii „naturalnej” w horyzoncie poznawczym wielu pokoleń dawnych historyków⁷⁸, jak i za wyraźne oddzielenie przez wielu współczesnych badaczy obu typów narracji historycznej – „naturalnej” i „ludzkiej”⁷⁹, zachęcając jednocześnie do połączenia dotychczas rozdzielnych podejść historycznych i uczynienia z dwóch odrębnych historii jednej powiązanej i nawzajem się przekształcającej. Podobny postulat wysuwa Koutsourakis, pisząc, że klucz do zrozumienia antropocenu, wykraczający poza abstrakcyjne i ahisteryczne opisy sprowadzające problem historyczny do „ostatecznej przyczyny”, opiera się na zrozumieniu historii naturalnej jako czegoś nieodłącznego od historii ludzkiej i społecznej⁸⁰.

W serii graficznej *Zaobserwowane 79°N* Ellen Karin Maehlum stworzyła wizualny ekwiwalent tej łączności, wykorzystując możliwości kombinacyjne oferowane przez różne techniki graficzne. Jak doskonale opisała to Sidsel Helliesen, „ślady ludzkie są w kategoriach obrazowych do pewnego stopnia zintegrowaną częścią natury, zwykle jednak wyraża je inny język wizualny – ujęcie sylwetowe lub rysunek konturowy, często z kontrastowym akcentem kolorystycznym, co uwypukla go jako

⁷⁷ Ch. Bonneuil, J.-B. Fressoz, *The Shock of the Anthropocene: The Earth, History and Us*, przeł. D. Fernbach, Verso, London–New York 2017, s. 12.

⁷⁸ D. Chakrabarty, *Klimat historii...*, op. cit., s. 175.

⁷⁹ Ibidem, s. 176.

⁸⁰ A. Koutsourakis, *Visualizing the Anthropocene Dialectically...*, op. cit., s. 301.

element dysharmonii”⁸¹. Jest to zatem uwspólniona historia dwóch odrębnych bytów, pozostających ze sobą w skomplikowanych relacjach, których nie da się rozdzielić. Ten sposób odczytania wzmacniony jest przez kontrast chropowatej, zachęcającej do dotknięcia faktury, tworzącej naturalne formacje z bazującą na fotografii formą przedstawianych postaci – spłaszczoną i sylwetową. Zabieg ten można odczytać jako próbę zanegowania nadrzędnej roli człowieka. Staje się on tylko dodatkiem do zachodzących wokół przemian geofizycznych, które nieustannie próbuje obserwować i parametryzować, utraciwszy jednak poczucie panowania nad ich zawiłościami. Spojrzenie Maehlum docenił Bjørn Jamtveit z Instytutu Nauk Geologicznych Uniwersytetu w Oslo, zauważając, że: „artyści są w znacznie większym stopniu otwarci na to osobiste doświadczenie. (...) Często prowadzi ono do przybliżenia nas choć w pewnym stopniu do natury. Przybliżenia w znaczeniu zwiększenia wiedzy o przyrodzie i wzrostu świadomości, że sami jesteśmy jej częścią”⁸².

Podsumowanie

Zmiana rozpoznawana jako skutek antropocenu nie jest z perspektywy paleontologicznej wyjątkowa. To po prostu kolejny z szeregu wstrząsów i gwałtownych przemian, jakie przechodzi zamieszkała przez człowieka planeta. Poprzednie nie były wcale mniej gwałtowne czy łagodniejsze dla biosfery, a organizmy, które wychodziły z nich zwycięsko lub powstawały wskutek ich wystąpienia, zastępowały te mniej odporne na dynamikę zachodzących zmian. Natomiast zasadnicza różnica polega na tym, że obecnie po raz pierwszy w dziejach Ziemi na jej powierzchni żyje grupa organizmów nie tylko wpływających na zachodzące zmiany, ale mających – przynajmniej część z nich – głęboką świadomość konsekwencji tych zmian, nie tylko dla Ziemi, ale i dla nich samych.

Zachodzących zmian nie da się po prostu zatrzymać. Trzeba się z jednej strony do nich zaadaptować, z drugiej spowolnić niektóre z ich możliwych skutków. Wymaga to całkowitego przemodelowania dotychczasowego myślenia, często przypominającego uspokajającą opowieść, jaką słyszy wielu nałogowców uzależnionych od tytoniu, w której jak mantra powraca przekonanie, że płuca, podobnie jak wątroba, posiadają zdolność samoregeneracji. W opowieści tej jednak pomija się niezwykle istotny szczegół, to mianowicie, że regeneracja owa jest możliwa jedynie do momentu, gdy nie zostanie przekroczona bariera krytyczna. Ta, sądząc po doniesieniach klimatologów i badaczy reprezentujących nauki o Ziemi i środowisku, została w przypadku naszej planety już dawno przekroczona. Co więcej, ograniczenie oddziaływania szkodliwych czynników nie tylko nie przyniesie ulgi, lecz przeciwnie – negatywne

⁸¹ S. Helliesen, *Close to Nature and Technique*, https://c5562a20-775f-4469-b7a1-0d37ba255269.filesusr.com/ugd/713a74_0ceafc56b4fc4e369427b965786b9d0b.pdf (dostęp: 10.09.2020).

⁸² B. Jamtveit, *On Observation and Subjective Experience*, <https://en.ellenkarin.no/om-observasjon> (dostęp: 10.09.2020).

skutki wcześniejszych działań, jak zauważa Jeremy Davies, będą wówczas jeszcze wyraźniej widoczne⁸³. Brzmi to być może zniechęcająco i stanowi dodatkowe wyzwanie w zmaganiach z antropocenem, ale jak pokazuje przykład twórczości omówionych w niniejszym artykule artystów, warto ten trud podejmować.

Sean Caulfield, Ellen Karin Maehlum i Angela Snieder to troje grafików mierzących się z pojęciem antropocenu przez: transpozycję kodów wizualnych, na których oparte zostały modele reprezentacji katastrof naturalnych w epoce nowożytnej i u progu nowoczesności; negację dominującej pozycji człowieka w jego relacji z naturą oraz podważenie voyeurystycznej przyjemności płynącej z oglądania muzealnych dioram epoki industrialnej. Choć poszczególne realizacje różnią się od siebie w warstwie konceptualnej i w przyjętych formach dialogowania z odbiorcą, to ich twórców łączy wyrażane wprost dążenie do uczynienia działania artystycznego jednym z narzędzi rozpoznania zagrożeń związanych z katastrofą klimatyczną.

Bibliografia

- Bonneuil Ch., Fressoz J.-B., *The Shock of the Anthropocene: The Earth, History and Us*, przeł. D. Fernbach, Verso, London–New York 2017.
- Brondizio E.S. et al., *Re-conceptualizing the Anthropocene: A Call for Collaboration*, „Global Environmental Change” 2016, nr 39.
- Chakrabarty D., *Climate and Capital: On Conjoined Histories*, „Critical Inquiry” 2014, nr 41, Autumn.
- Chakrabarty D., *Klimat historii. Cztery tezy*, przeł. M. Szcześniak, „Teksty Drugie” 2014, nr 5.
- Chakrabarty D., *Postcolonial Studies and the Challenge of Climate Change*, „New Literary History” 2012, t. 43, nr 1.
- Crutzen P.J., *Geology of Mankind*, „Nature” 2002, nr 415.
- Crutzen P.J., Stoermer E.F., *The Anthropocene*, „IGBP Newsletter” 2000, nr 41.
- Davies J., *The Birth of the Anthropocene*, University of California Press, Berkeley 2016.
- Gaffney Ch., *Gentrifications in pre-Olympic Rio de Janeiro*, „Urban Geography” 2015, nr 8.
- Davis H., Turpin E. (red.), *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, Open Humanities Press, London 2015.
- Dundes A. (red.), *The Flood Myth*, University of California Press, Berkeley 1988.
- Harvey D., *Clarity through Duplicity: On “Obscura”*, ulotka z wystawy Angeli Snieder w Main Space Gallery, Edmonton 2019.
- Koutsourakis A., *Visualizing the Anthropocene Dialectically: Jessica Woodworth and Peter Brosens’ Eco-Crisis Trilogy*, „Film-Philosophy” 2017, nr 3.
- Leeming D., *The Oxford Companion to World Mythology*, Oxford University Press, New York 2005.
- Mirzoeff N., *Visualizing the Anthropocene*, „Public Culture” 2014, nr 2(26).
- Nancy J.-L., *After Fukushima: The Equivalence of Catastrophes*, przeł. Ch. Mandell, Fordham University Press, New York 2015.

⁸³ Por. J. Davies, *The Birth...*, op. cit., s. 39.

- Pieńkos A., *Okropności sztuki. Nowoczesne obrazy rzeczy ostatecznych*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2000.
- Poprzęcka M., *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka od Albertiego do Duchampa*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2009.
- Rancièrè J., *Estetyka jako polityka*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007.
- Sean Caulfield: Active Workings* [katalog wystawy], Vernon Public Art Gallery, Vernon 2018.
- Steffen W., Crutzen P.J., McNeill J.R., *The Anthropocene: Are Humans Now Overwhelming the Great Forces of Nature?*, „Ambio” 2007, nr 8(36).
- Zalasiewicz J. et al., *Are We Now Living in the Anthropocene?*, „GSA Today” 2008, nr 2(18).

Źródła internetowe

Strona autorska Ellen Karin Maehlum, <https://www.ellenkarin.no/> (dostęp: 10.09.2020).