

Arkadiusz Półtorak

Światotwórstwo w podczerwieni. Obrazowanie technologiczne i poetyka uniezwyklenia w filmie *Geological Evidences* Matthew C. Wilsona

Praktyka artysty Matthew C. Wilsona opiera się w równej mierze na działalności badawczej, co na eksperymentach z używanym medium, za które dla osiadłego w Holandii Amerykanina służy zazwyczaj obraz filmowy. Wilson nagrywa często miejsca skonstruowane lub przekształcone przez zachodnią naukę i inne instytucje, które w ostatnich stuleciach stawały się „nośnikami” kolonialnej władzy, kapitalizmu i szybkiej modernizacji. Laboratoria, ogrody botaniczne, a nawet banki interesują twórcę jako heterochronie – szczególne miejsca, w których linearna czasowość postępu ściera się z innymi porządkami bycia i myślenia¹. By oddać szczególny charakter podobnych lokalizacji, Wilson nagrywa je przy użyciu wyspecjalizowanych, zaawansowanych technologicznie kamer, w czasie montażu zlewa

1 W tekście *Inne przestrzenie* Michel Foucault pisze o heterotopiach, a zatem szczególnych miejscach, które stanowią swoiste szczeliny w ogólnej organizacji życia społecznego. Zaznacza przy okazji, że heterotopie „są najczęściej powiązane z warstwami czasu, to znaczy otwierają się na coś, co można by nazwać, dla pełnej symetrii, heterochroniami. Heterotopia zaczyna funkcjonować w pełni wtedy, gdy ludzie znajdują się w sytuacji absolutnego zerwania ze swoim tradycyjnym czasem” [123]. Jak sądzę, termin heterochronii da się jednak zastosować również w odniesieniu do takich miejsc czy przestrzeni, w których możliwe jest działanie oraz myślenie w obrębie różnych porządków czasowych jednocześnie (aktywując tym samym właściwe znaczenie heterogenii: przeplatanie się elementów niejednorodnych w ramach pewnej całości).

cyfrowe animacje z dokumentacją rzeczywistych zdarzeń. W niniejszym tekście chciałbym skomentować jedną z jego reprezentatywnych prac: film *Geological Evidences* (2017), który powstał w wyniku dwóch pobytów badawczych Wilsona na stanowisku archeologicznym w okolicach niemieckiego miasteczka Schöningen i został upubliczniony między innymi w ramach projektu artystyczno-badawczego *Unearthing the Present* (2022) w prestiżowej instytucji Haus der Kulturen der Welt w Berlinie². Podobnie jak inne jego prace, *Geological Evidences* to przykład sztuki podejmującej dialog z nauką i aktywizmem ekologicznym. W interpretacji filmu, którą przedstawię na kolejnych stronach, interesować będą mnie jednak nie tylko dyskursywne ramy, w które artysta wpisał tę pracę. Chciałbym zwrócić także uwagę na jej formalne oraz techniczne aspekty, a przede wszystkim na zastosowane przez Wilsona chwytły uniezwyklenia, któremu poddane zostały – po pierwsze – przedstawione obiekty i pejzaże, a po drugie: sam proces mediacji, który czerpie z instrumentarium współczesnych technonauk, ale nie naśladuje typowych dla nauki procedur (wbrew sugestii zawartej w tytule, który najłatwiej przetłumaczyć na język polski jako *Dowody geologiczne*)³.

Niniejszy artykuł można potraktować jako ćwiczenie z poetyki obrazu filmowego, jednakże moim celem nie jest ledwie formalistyczna analiza. Ponieważ *Geological Evidences* przedstawia swoiste laboratorium nowoczesnej nauki, a jednocześnie czerpie z jej instrumentarium, interesuje mnie sposób, w jaki jego konstrukcja wchodzi w relację z poetyką wiedzy na gruncie współczesnej nauki⁴. Wilsona traktuję przy tym nie tylko jako twórcę gotowych dzieł, ale też jako intelektualnego partnera, który poprzez swe filmy i dotyczące ich wypowiedzi – takie jak autorskie komentarze, prelekcje czy wywiady – buduje rodzaj intermedialnej i transdyscyplinarnej teorii-praktyki. Istotnym celem, który przyświecał mi podczas pisania niniejszego tekstu, było wypracowanie formuły myślenia wspólnie z artystą – nie tylko zaś „o nim” lub „o jego filmach”. Przy okazji postanowiłem „odkurzyć” też takie kategorie teoretyczne, jak choćby uniezwyklenie w ujęciu Wiktora Szklowskiego. Zależy mi jednak, by ten ruch nie został zrozumiany opacznie – nie postuluję bowiem neoformalistycznego zwrotu w metodologii nauk

2 Trailer filmu dostępny jest na prywatnej stronie artysty: <https://www.matthewcwilson.com/work/geological-evidences-short-excerpt>.

3 Termin „technonauka” zapożyczam m.in. z pism Bruno Latoura, który używa go na określenie konkretnych splotów inżynierii i praktyk badawczych, ale i dyskursywnych czy instytucjonalnych mediacji, które stymulują ich powstawanie i podtrzymują je przy życiu [*Science in Action* 157-159].

4 Termin zapożyczam od Jacques’a Rancière’a. W dalszych partiach tekstu zamierzam jednak zaktualizować koncepcję wynikającą z analizy i interpretacji filmu, nadbudowując nad rancière’owskim rozumieniem poetyki wiedzy jako sposobu czynienia wiedzy postrzegalną, ale i możliwą do dysseminacji na przecięciu różnych dyscyplin i pól kulturowej praktyki [Rancière; Grünfeld].

humanistycznych, a nawet nie staram się wykazać niezmałconej ciągłości tradycji modernistycznej na przestrzeni ostatniego stulecia. W trakcie pracy nad tekstem spostrzegłem jedynie, że przenikliwe analizy procesu twórczego, jakie pojawiły się na gruncie teorii sztuki i doświadczenia u progu zeszłego wieku, mogą wciąż inspirować próby podejmowania intelektualnego dialogu z artystami – szczególnie zaś tymi, którzy stawiają dzisiaj pytania o status ludzkiego poznania, a wiedzę pojmują w sposób czynnościowy, właśnie jako twórczą *praxis*⁵.

Poza dowodzeniem

Geological Evidences trwa zaledwie dziesięć minut. Na przemian przedstawia migawki z dwóch specyficznych środowisk: z wykopaliska, na którym odnaleziono szczątki *homo heidelbergensis* – i które współcześnie jest także domem dla wielu zwierząt i roślin – oraz z kopalni odkrywkowej węgla, która mieści się w pobliżu stanowiska archeologicznego. W pracy nad filmem artysta użył kamery czulej na bliską podczerwień (*near-infrared*, NIR), która miała co prawda charakter amatorski, lecz korzystała z tej samej technologii, która pomaga naukowcom mierzyć intensywność wegetacji roślin (a ściślej: skupienie wody w organicznych tkankach), ale też emisję gazów cieplarnianych [Gillon et al.]. Zastosowanie NIR powoduje, że obraz wyraźnie różni się od tego, jaki ludzie postrzegają gołym okiem. Nieboskon został odbarwiony na pomarańczowo – podobnie jak foliowa wiata, która okrywa stanowisko archeologiczne na podobieństwo cieplarni – natomiast rośliny i inne organizmy żywe przyjęły osobliwy odcień zieleni.

Filmowane otoczenie zainteresowało Wilsona jako liminalna przestrzeń, w której ślady przemysłowej działalności człowieka mieszają się ze śladami sprawczości nie-ludzi. Film nie stanowi jednak prostej dokumentacji ich splotów. Cały widoczny w nim pejzaż zyskuje status wizualnej figury, której wymowę Wilson skomentował w tekście opublikowanym na portalu Anthropocene Curriculum:

Na pierwszym planie: stanowisko archeologiczne, na którym hominydy sprzed epoki *Homo sapiens* polowały na konie, by wydobyć z nich bogaty w energię szpik kostny. [...] W tle: resztki sprasowanych roślin z ery karbonu – które wkrótce zostaną zmetabolizowane przez silniki spalające węgiel w elektrowni – są jak zmagazynowany w Ziemi tłuszcz. Ziemia została rozbita, aby wydobyć to bogate w energię paliwo [Wilson].

5 O związkach czynnościowego rozumienia wiedzy i współczesnych praktyk artystycznych pisał na gruncie polskiej humanistyki m.in. Ryszard Nycz [*Kultura jako czasownik* 49-50].



300 tysięcy lat temu na terenie stanowiska archeologicznego znajdował się brzeg jeziora, zanim pokryły go osady lodowcowe. Biomasa starodawnego jeziora przykrywająca inne stare jezioro przeobraziła się w węgiel na przestrzeni 60–100 milionów lat. Oba jeziora zostały już „wyrzucone” do atmosfery.

Elektrownia węglowa, która straszy w tle, pracuje w trybie rezerwowym i zostanie już wkrótce wyłączona, ponieważ Niemcy pracują nad tym, by do 2038 roku nie używać węgla, co jest etapem większej (najpewniej ograniczonej) próby powstrzymania wzrostu temperatury na świecie.

Rzeczy przychodzą i odchodzą.

Węgiel jest zwykle nazywany zasobem nieodnawialnym. Jest to perspektywa związana z czasowością człowieka. Ocieplenie klimatu na Ziemi może tymczasem zwiększyć liczbę środowisk bagiennych, szczególnie w obszarach przybrzeżnych, które są idealne do tworzenia węgla. Jego nowe pokłady nie będą jednak gotowe przez kilka milionów lat.

Jeśli obcy archeolodzy, którzy będą grzebać w naszych kościach i narzędziach, nie wyewoluują z rodzaju *homo*, ale pojawią się z innej podstawy genetycznej za kilka milionów lat, to na jakich elementach ewolucji człowieka będą się skupiać?

Matthew C. Wilson

Szczególnie ukształtowany teren w Schöningen okazuje się czymś więcej niż neutralne tło dla filmowanych w makrozbliżeniu insektów czy roślin. Ziemna rozpadlina, z której pozyskuje się węgiel, ale także pozostałości po pierwszych hominidach, prefiguruje możliwe grzebowisko współczesnych ludzi, działających na własną szkodę poprzez nieroztropne wykorzystanie zasobów naturalnych. Jak przekonywał Wilson, sfilmowane rozwarstwienie obrazuje „rozdarcie metaboliczne [*metabolic rift*], jak nazwał je Karol Marks, powstałe, gdy zapotrzebowanie na energię przewyższyło cykle naturalne, a przepływy materialne w społeczeństwach ludzkich stały się wyobcowane z przepływów w przyrodzie”⁶. W wywiadzie z Charlesem Stankiewiczem artysta zaznaczył jednak, że jego ambicje wykraczały poza próbę alegorycznej wizualizacji problemu sformułowanego przez Marksa:

Choć film *Geological Evidences* odwołuje się do znanych dyskursów, mam nadzieję, że praca przeciąga te dyskursy z wygodnego miejsca na półce, przez błoto dwuznaczności aż do miejsca doświadczenia [Wilson].

Zgodnie z powyższą myślą celem filmu jest zatem zgęszczenie znaczeń, bliższe metaforze niż alegorii⁷. W innym miejscu Wilson zaznaczył, że w trakcie pracy próbował „wymyślić, jak konkretnie zarejestrować – jak zobrazować – coś, co czuję i o czym myślę, ale czego nie widzę bezpośrednio” [Wilson and Stankiewicz]. Do tego właśnie miało przyczynić się zastosowanie takiej techniki obrazowania, która w dużej mierze przyczyniła się do rozwoju nowoczesnej fizyki oraz nauk przyrodniczych. Jak podkreślał w cytowanym tekście, „promieniowanie podczerwone pierwotnie nazywano »promieniami kalorycznymi«, ponieważ nie były one widoczne dla ludzkiego oka, ale energia cieplna, którą niosły, mogła być wykryta za pomocą termometru” [Wilson]. W trakcie pracy nad filmem artysty nie obchodziło jednak zaledwie znaczenie, jakie przypisywano podczerwieni w czasach Karola Marksa (skądinąd szczególnie rodzaj obrazowania, którym Wilson posłużył się w *Geological Evidences*, pozwolił mu na uchwycenie zupełnie innych obszarów widma, niż mogły to zrobić przyrządy opracowywane w XIX w.). Twórcy zależało raczej na uwypukleniu złożonych relacji środowiskowych, które nowocześni naukowcy odkrywali stopniowo z pomocą optycznych wynalazków, a które z perspektywy współczesnej nauki rozszczelniają stabilne ramy referencji (zmuszając np. klimatologów do badania dynamicznych, zmiennych procesów, które zachodzą na przecięciu rozmaitych ekosystemów). Jak pisał, promienie podczerwone – raz

6 To nie do końca sformułowanie Marksa, tylko raczej termin powstały w wyniku parafrazy jednego ze zdań *Kapitału* i rozwinięty przez Johna B. Fostera [Marks and Engels 549; Foster].

7 Jak przekonywał m.in. Paul Ricoeur, to w metaforze przegładają się w sobie rozmaite rejestry doświadczenia i rozumienia, nie ulegając raptownej redukcji [Ricoeur].

uchwycone przez zmysły człowieka, które uzbrojono w specjalistyczną aparaturę – „sugerują obecność relacji cieplnych [tj. związanych z transferem energii cieplnej – przyp. aut.] w różnych skalach, pomiędzy ciałami i Ziemią, szklarniami i energią uwięzioną [w atmosferze] przez gazy cieplarniane” [Wilson and Stankieveh].

Alegoryczna lektura filmu stanowi z pewnością interesującą propozycję z perspektywy kuratorskiej, gdyż pozwala bez trudu umieścić pracę w kontekście współczesnych dyskusji o antropocenie, prowadzonych zarówno na gruncie humanistyki, jak i sztuk wizualnych oraz performatywnych. Druga ścieżka interpretacji wydaje mi się jednak bardziej interesująca z perspektywy poetyki wiedzy. Jak informuje w towarzyszących tekstach artysta, inspirację stanowiła rozprawa *Geological Evidences of the Antiquity of Man* Charlesa Lyella z 1863 roku, pionierska praca z dziedziny archeologii prehistorycznej, korzystająca z wczesnonowoczesnych ustaleń na gruncie nauk o Ziemi. Nawiązanie to można uznać jednak po części za ironiczne. Po pierwsze, geologia interesowała Wilsona jedynie do pewnego stopnia. Podczas pracy nad filmem zajmowało go raczej przekazywanie energii pomiędzy ciałami na powierzchni Ziemi i jej atmosferą (jak twierdził w komentarzu do filmu, w przyszłości zgubne oddziaływanie ludzi na otoczenie będzie analizowane nie z perspektywy gleby, ale „powyżej: w zrujnowanej atmosferze” [Wilson]). Ponadto, chociaż film korzysta z obrazowania naukowego, twórcy nie interesowało wcale dostarczanie pozytywistycznych, przyczynowo-skutkowych i falsyfikowalnych dowodów ludzkiego wpływu człowieka na środowisko. „Miejscem doświadczenia”, *a place of experience* [Wilson and Stankieveh], do którego twórca chciał przeciągnąć teorie antropocenu, nie było wcale laboratorium. Celem filmu miało być raczej przywołanie doświadczenia w sensie afektywnego doznania – przecucia relacji wiążącej ze sobą elementy przedstawionego świata, ale też widza z samym obrazem. Twórca przypisuje mu charakter potencjalnie naprawczy; co ważne, z jego perspektywy afektywna relacyjność nie ma jednak *sui generis* pozytywnego charakteru. Komentując interpretację przedstawionego wykopaliska jako figury rozdarcia metabolicznego, Wilson zaznaczył, że szczelinę tę można postrzegać „jako otwarcie nowej przestrzeni, alienację zaś jako wejście w tę nieznaną strefę” [Wilson]. Na dalszych stronach chciałbym rozważyć poznawczy potencjał wyobcowania, którego doznania artysta uobecnia performatywnie za pośrednictwem samego filmu. Zgodnie ze wskazaniem artysty alienującą afektywność traktuję jako wektor wiedzy przedjęzykowej, którą można usytuować na antypodach naukowego dyskursu, ale również, co bardziej inspirujące, ująć jako jej suplement⁸.

8 Suplement pojmuję tu w znaczeniu metaforycznym, jakie zaproponował Jacques Derrida – farmakologicznego „dopelnienia” [Derrida 31, 196].

Uniezwyklenie na nowo

Efekt wyobcowania został skonstruowany w *Geological Evidences* na kilku poziomach. Po pierwsze, artysta wyeliminował z kadru postaci ludzkie, utrudniając widzowi emocjonalną identyfikację – na ekranie widać wyłącznie stworzone przez człowieka obiekty i licznych nie-ludzi. Znaczenie mają jednak również zabiegi formalne, począwszy od montażu, który utrudnia linearną, narracyjną recepcję filmu. Praca została przystosowana do wystawiania w środowisku galeryjnym jako przykład sztuki wideo, a więc w sposób zapętłony i przystosowany do oglądania w warunkach rozproszenia uwagi. Duże znaczenie przypisać można także niespiesznej pracy kamery. Kadry makro przedstawiają insekty czy rośliny w konwencji charakterystycznej dla filmów dokumentalnych; estetyka filmu przywodzi jednak na myśl także *slow cinema*. Notabene w jednym z wywiadów artysta sam zasugerował, że twórczość jednego z protoplastów gatunku, Andrieja Tarkowskiego, potraktować można jako adekwatny punkt odniesienia w analizie i interpretacji *Geological Evidences* [Wilson and Stankieveh]. Wszystkie te zabiegi obliczone zostały na szczególnie afektywny efekt, któremu Wilson poświęcił sporo uwagi w przywołanej rozmowie:

Jeśli mój film, lub szerszy dorobek, którego jest częścią, może cokolwiek zdziałać w tym współczesnym momencie, to mam nadzieję, że przede wszystkim zachęci do odnowienia ciekawości i zdumienia w obliczu wszystkiego, co niepewne i nieprzewidywalne. [...] Nawet jeśli konfrontujemy się ze zduszeniem tak wielu rzeczy, które Ziemia знаła, kochała i przybliżyła ludziom w okresie naszego antropoidalnego dorastania, mam nadzieję, że film ten ostatecznie utrzyma otwartą małą przestrzeń, w której to, co nieznanne, może oddychać. Dawno, dawno temu wszystko, co istnieje, było nieznanne [Wilson and Stankieveh].

Idąc tropem Wilsona, „konkretne pokazywanie” ziemnej szczeliny w Schöningen można utożsamiać z emulacją wrażenia, które towarzyszy widzeniu rzeczy po raz pierwszy. Rozwijając tę myśl, w autokomentarzu z portalu Anthropocene Curriculum artysta przywołał anegdotę o widzach uciekających z kina przed pościągami ukazany w jednym z pierwszych filmów braci Lumière czy afektywną siłą oddziaływania obrazów Wiliama Turnera, które ukazują rozwój zachodniej cywilizacji z wnętrza epoki przemysłowej [Wilson]. To punkty odniesienia, które obrazują, za jaką formą zdumienia tęsknił artysta. Jak wspomniałem powyżej, Wilson nie próbował jednak przenieść się w czasie, by pokazać rejestrowaną przestrzeń tak, jak mogliby oglądać ją rówieśnicy Marksa czy Turnera. Chodziło mu raczej o uobecnienie samej intensywności, która mogłaby charakteryzować ich doświadczenie – „przeżycia metanoicznego”, które wstrząsa odbiorcą i nakazuje



Ludzie są w tym filmie nieobecni. Pod wieloma względami praca dotyczy dowodów i danych zastępczych; tego, co Susan Schuppli nazywa „materialnymi świadectwami”. Ziemia i atmosfera funkcjonują jako archiwa, które mogą świadczyć o wydarzeniach z przeszłości.

Jako odbiorcy widzimy jedynie dowody ludzkiej obecności, takie jak choćby niedopalki papierosów pod prowizoryczną wiatą skonstruowaną przez archeologów. Dowody zastępują bezpośrednią obserwację; mają wymiar forensyczny. Inspirują pytania, takie jak: gdzie wszyscy poszli? dlaczego wokół tak pusto? co się właściwie stało?

Matthew C. Wilson

mu wykroczyć poza rutynowy sposób postępowania⁹. Zabiegi formalne, które prowadzą do tego w filmie Wilsona, można z grubsza określić jako chwyt uniezwyklenia w sensie pokrewnym temu, jaki owej kategorii nadał Wiktor Szklowski, definiujący *ostranienie* jako wydłużanie i udziwnianie percepcji [Szklowski]. Skądinąd myślę, że praca *Geological Evidences* stanowi również dobry pretekst do aktualizacji tego ujęcia terminu, które przed stu laty zaproponował rosyjski formalista. Z perspektywy historii literatury esej Szklowskiego *Sztuka jako chwyt* zyskał co prawda status kanoniczny z uwagi na reprezentatywną dla swojej epoki konceptualizację literackości. Liczni komentatorzy przywoływali jednak pojęcie uniezwyklenia – kluczowe w owym esej – również w ujęciu diachronicznym i poza kontekstem literaturoznawstwa. Ponieważ Szklowski poświęcił w tekście wiele uwagi terminom „widzenie” i „obrazowość”, a w późniejszych pracach zajmował się też kinem, w ciągu XX i XXI wieku termin *ostranienie* migrował w obrębie studiów nad kulturą wizualną, filmoznawstwa czy estetyki [van den Oever].

Warto przywołać w tym miejscu wyimek z teorii obrazowości, którą zaproponował w przywołanym tekście formalista. Jak pisał, „celem obrazu nie jest ułatwienie nam zrozumienia przedmiotu, lecz wywołanie specyficznego sposobu percepcji owego przedmiotu, stworzenie jego »widzenia«, a nie »poznawania«” [Szklowski 105]. Najważniejszą rolę w przywołanej tezie odgrywa rozróżnienie rozumienia pojęciowego i percepcji zmysłowo-afektywnej, z którego autor wywodził sąd dotyczący odrębności praktycznych oraz poetyckich – skojarzonych właśnie z obrazowością – zastosowań języka. Szklowski nadpisał nad nim jednak jeszcze jedną dychotomię, która pozwoliła mu na równoległe rozwijanie specyficznej koncepcji literatury oraz teorii doświadczenia. Określił on pracę sztuki jako „ruch od konkretnego do ogólnego” [100-101], a uobecniane za jej pośrednictwem widzenie sprzymierza się w jego ujęciu z tym, co konkretne, czyli heterogeniczne i „żywe”:

Po to więc, aby wrócić wrażenie życia, odczuwać rzeczy, aby czynić kamień kamiennym, istnieje to, co nazywamy sztuką. Cel sztuki – dać odczucie rzeczy w formie widzenia, a nie pojmowania; środkiem sztuki jest chwyt „udziwniania” rzeczy oraz chwyt formy utrudnionej, zwiększającej trudności i czas percepcji, ponieważ proces percepcyjny w sztuce stanowi wartość samą w sobie, powinien być więc przedłużony; sztuka jest sposobem przeżywania tworzenia rzeczy, to zaś, co stworzone, nie jest w sztuce ważne [Szklowski 100].

9 Kategorie przeżycia metanoicznego zapożyczam z tekstu Tomasza Mizerkiewicza [Mizerkiewicz].

Tekst Szkłowskiego wpisuje się w tradycję teoretyczną, która ujmuje sztukę w sposób „energetyczny” – w znaczeniu odsyłającym do greckiej kategorii *energeia* – a więc kładącą nacisk na czynnościowy charakter tworzenia i odbioru sztuki¹⁰. „Chwyty” nie stanowił bowiem dla niego synonimu „sztuczki”, konwencjonalnego przepisu na konstrukcję dzieła. Termin odnosił się raczej do aktywacji poznawczych potencjałów, którą osiąga się w twórczości rozumianej jako proces, jak i w trakcie podobnie pojętej lektury. Z tego właśnie powodu jego koncepcja doczekała się licznych rewizji i kontynuacji, w których dziedzictwo myśliciela zostaje przemieszczone poza kontekst dyskursu formalistycznego. Victor Erlich, Svetlana Boym i Cristina Vatulescu przekonywali, że uniezwyklenie jako strategia twórcza znajduje swój korelat w sposobie egzystencji, który nie zadowala się rutyną i podporządkowaniem [Erlich 1965; Boym; Vatulescu]. Z kolei Agnieszka Dauksza usytuowała koncepcję *ostranienie* w kontekście współczesnych studiów nad afektami, szkicując dłuższą historię afektywnego awangardyzmu [Dauksza]. Pojęcie przywoływano w ostatnich latach nawet w kontekście tendencji nowomaterialistycznych na gruncie filozofii. Tak postąpił w pracy poświęconej autorowi *Sztuki jako chwyt* sławista Serguei Alex, proponując współczesną egzegezę sądu Szkłowskiego, zgodną z którym bycie człowieka sprowadzić można do „relacji pomiędzy rzeczami”:

Prawie sto lat przed Bruno Latourem rzeczy w pismach Szkłowskiego „upoważniają, pozwalają, umożliwiają, zachęcają, pozwalają, sugerują, wpływają, blokują, umożliwiają, zakazują i tak dalej”, jak określiłby to Latour w 2005 roku. Albo, by użyć retoryki samego Szkłowskiego z 1923 roku, „Rzeczy rządzą człowiekiem. Rzeczy przeformatowały istotę ludzką. [...] Rzeczy chodzą po ziemi. Jak moglibyśmy sprawić, by pracowały dla nas? I czy powinniśmy?” [98].

Porównanie Szkłowskiego z Latourem uważam za wyjątkowo sugestywne. Alex tonuje jednak tę uwspółcześniającą paralelę, zwracając uwagę na to, że każda „rzecz” stanowi u Szkłowskiego dany z góry, stabilny element rzeczywistości. To cenna uwaga – wskazuje zarówno na ograniczenia koncepcji Rosjanina w kontekście współczesnych praktyk twórczych i humanistyki, jak i na perspektywę jej możliwej aktualizacji. Ze współczesnego punktu widzenia uniezwyklenie może oznaczać coś innego niż w pierwotnym kontekście, a pouczającym przykładem

10 W książce poświęconej pisarstwu Ołeksandra Potjebni – z perspektywy Szkłowskiego: starszego kolegi po piórze – John Fitzer zwracał uwagę na inspiracje humboldtowskie w rosyjskiej teorii języka i literatury, widoczne m.in. w tekstach o poezji ujmowanej jako „*ens mobile*” – działanie, *energeia* właśnie [Fitzer 24].

odmiennego wykorzystania wyobcowujących chwytów może stać się choćby omawiana tu praktyka Wilsona. Podobnie jak Szklowski, Wilson pojmuje konkretne widzenie – osiągame w sztuce poprzez chwyt wydłużenia czy utrudnienia percepcji – kładąc nacisk na etymologiczne znaczenie „konkretu” (łaciński czasownik *concreresco* oznacza zrastanie się i zgęszczanie [“Poetyka epifanii” 36]). W filmach Wilsona gęstnieją jednak nie tylko świat ludzkich odniesień i materiał, z których człowiek może fabrykować opowieści o samym sobie. Dynamicznie zrastają się także elementy jego otoczenia, a wraz z poszerzeniem perspektywy i przekierowaniem uwagi na to, co dzieje się na peryferiach ludzkiego spojrzenia, zmienia się funkcja formalnych chwytów. Podczas gdy Szklowski postulował, że poprzez uniezwyklenie artysty chcą „wrócić wrażenie życia, odczuwać rzeczy, czynić kamień kamiennym”, cel Wilsona jest inny [Szklowski 100]. Udzivnianie nie stanowi w jego praktyce wytrychu do połączenia się w pełniejszy sposób ze światem, który w swej statycznej formie jest już dany z góry. Zgodnie z uwagą artysty zawartą w jednym z wywiadów poświęconych pracy *Geological Evidences*, zależy mu raczej na uzmysłowieniu odbiorcy, że poznanie człowieka ma charakter nieuchronnie cząstkowy [Wilson and Stankieveh].

Odejście od statycznego pojmowania materialnej rzeczywistości, które można uchwycić w praktyce Wilsona, z pewnością wskazuje na zbieżność jego perspektywy z ustaleniami najnowszej nauki oraz (post)humanistyki, które przekonują o dynamicznym i relacyjnym charakterze procesów zachodzących w naszym otoczeniu. Zarazem artysta stawia jednak pytania bliskie tradycyjnej humanistyce, dotyczące statusu ludzkiego doświadczenia, którego kryzys niektórzy uznają za dominantę kultury późnonowoczesnej. Warto przywołać w tym miejscu krytyczne uwagi współczesnej teoretyczki sztuki Anke Henning do teorii Szklowskiego (pokrewne, notabene, przywołanym wyżej obserwacjom Alexa):

Formalizm koncentruje się na materiale sztuki. Staje się więc teorią nie tyle rozumienia, ile raczej teorią percepcji, a w konsekwencji teorią doświadczenia. Uniezwyklenie ma na celu przywrócenie percepcji do naszego doświadczenia. Jak pouczał Wiktor Szklowski w swoim pierwszym tekście, zmartwychwstanie słowa ma nas ponownie połączyć ze światem. [...] Być może jedna z różnic między doświadczeniem nowoczesnym a alternowoczesnym polega na uznaniu, że nowoczesna nadzieja na przywrócenie autentycznego doświadczenia w wyniku krytyki – nadzieja, którą stale uobecniał w swoich pismach na przykład György Lukács – straciła swoją siłę oddziaływania. Nie znaczy to, że doświadczenie alternowoczesne celebrytuje status quo nieautentyczności. Stawia ono swoje własne radykalne pytania o nieautentyczność, analizując alienację jako sztuczne doświadczenie, dla którego krytyka jest immanentna [Henning 7-15].



W filmie widać konie Przewalskiego. Tych zagrożonych krewnych dzikich koni paleolitycznych można spotkać w strefie wyłączenia – „zonie” – wokół elektrowni atomowej w Czarnobylu, gdzie zostały wypuszczone w 1998 roku. Gatunek ten był uważany za wymarły na wolności przez trzydzieści lat. W latach 50. XX wieku nieliczne pozostałe w niewoli populacje w ogrodach zoologicznych zmniejszyły się do dwunastu osobników. W późniejszym okresie wprowadzono program wymiany między tymi ogrodami zoologicznymi, aby zapewnić różnorodność genetyczną w miarę odbudowywania ich liczebności.

Koń z filmu *Geological Evidences* został jednak sfilmowany na pastwisku obok stanowiska archeologicznego prowadzonego przez Centrum Badawcze Paläon w Schöningen. Znajduje się ono obok liczącego ponad 300 tysięcy lat obozowiska myśliwskiego, badanego obecnie przez archeologów. Znalezione tam już ponad 10 tysięcy kości dawnych dzikich koni. Wiele z nich zostało rozbitych przez przodków *homo sapiens* w celu wydobycia szpiku. Uważa się, że szpik kostny – jako bogate w kalorie „paliwo” – pomagał głodnemu energii mózgowi hominidów zwiększać swoje rozmiary. To uruchomiło pętlę sprzężenia zwrotnego, która przyczyniła się również do zwiększenia złożoności społecznej. Dlatego postanowiłem umieścić obrazy koni obok zdjęć z wykopaliska jako wyminki z długiej historii „metabolizmu społecznego”.

Matthew C. Wilson

W cytowanym tekście Henning rozwija teorię Szklowskiego, wskazując na ewolucję poetyki uniezwyklenia w kulturze późnonowoczesnej. Uogólniając zaś swoje obserwacje, postuluje, że wspomniana ewolucja ujawnia paradygmatyczną zmianę w postrzeganiu kategorii doświadczenia. Jak pisze, afektywna pedagogika modernizmu u progu XX wieku miała charakter epifaniczny i związana była z próbami zadomowienia w doświadczeniowym konkretności. W miarę upływu czasu sprzymierzała się jednak nie tyle z dyskursem epifanicznym, ile z krytyką. Szczególnie w obrębie tradycji teoretyczno-artystycznej, którą Henning definiuje jako alternowoczesną – a gdzie indziej określa jej istotę jako „ponowne tłumaczenie wartości kulturowych modernizmu w odpowiedzi na pytania i problemy XXI wieku” [*Present Tense*] – przejmowany od Tolstoja czy Eisensteina chwyt uniezwyklenia „czyni użytek z alienacji jako doświadczenia inherentnie krytycznego” [Henning].

Prace Wilsona mogłyby posłużyć z powodzeniem za ilustrację paradygmatycznej zmiany, którą odnotowuje Henning, lecz moim zdaniem oferują coś więcej. W filmach *Factitious Flora* i *Within the Temple Without* pokazywał, jak kolonialne instytucje i dyskursy przyczyniły się do fragmentacji zachodniej epistemy, a w *Geological Evidences* ujawniał multiskalarny charakter relacji pomiędzy człowiekiem i różnymi nie-ludźmi. W każdym z nich twórcę interesowała naddeterminacja ludzkiego poznania i związane z nią ograniczenia wiedzy pozytywnej. Warto przypomnieć jednak deklarację autora, który z pomocą omawianej tu pracy chciał zmieścić krytyczne dyskursy „z wygodnego miejsca na półce, przez błoto dwuznaczności aż do miejsca doświadczenia” [Wilson]. W zdaniu tym można dosłyszeć tęsknotę za autentycznością, którą Henning przypisała XX-wiecznym modernistom. Podobnie można odczytać także wspomniane uwagi Wilsona o intensywności, którą docenia w malarstwie Turnera. W wypowiedziach artysty równie łatwo znaleźć przesłanki potwierdzające obserwacje Henning – i pozwalające scharakteryzować jego twórczość jako emblematyczny przykład altermodernizmu – jak i zdania sugerujące, przynajmniej na pozór, retromaniackie przywiązanie do epifanicznej estetyki. Jak sądzę, niespójności te warto wziąć pod uwagę, jednak nie po to, by rozstrzygnąć jednoznacznie kwestie związane z dziedzictwem modernistycznej epifaniczności. Świadczą one raczej o tym, że kategorię doświadczenia można skonceptualizować ze współczesnej perspektywy w inny sposób, niż uczyniła to w cytowanym tekście Henning, przeciwstawiając w pospieszny sposób afektywne zaangażowanie – sugerujące autentyczne „połączenie ze światem” [Henning 7] – oraz krytyczny dystans.

Na mocy cybernetycznej analogii – by posłużyć się frazą Eve Kosofsky Sedgwick i Adama Franka – nowoczesny podmiot można opisać w skali zero-jedynkowej jako pobudzony lub przytłumiony, zdystansowany lub bliski, zadomowiony lub wyobcowany, doświadczający albo pozbawiony zdolności do żywego doświadczania

[Kosofsky Sedgwick and Frank]. Alienująca negatywność, którą uobecnia Wilson w *Geological Evidences*, nie jest tymczasem kwestią oddzielenia. W jednym z wywiadów artysta stwierdził, że jego prace akumulują „intelektualne rozpoznania”, lecz w charakterze „szkieletu, by potem wytworzyć coś, z czym można się utożsamiać [*something relatable*] i co może funkcjonować samodzielnie bez tych wszystkich informacji” [Jones and Wilson 65]. Jeżeli w jego ujęciu „utożsamialność” (*reliability*) nie kłóci się z niejednoznacznością i negatywną afektywnością; jeżeli „miejsce doświadczenia” okazuje się dużo mniej wygodne niż przestrzeń teorii – jest tak dlatego, że z perspektywy Wilsona to bliskość, bycie-w-relacji (a szczególnie w relacjach z nie-ludźmi), stanowi epistemiczne i egzystencjalne wyzwanie¹¹. W swojej twórczości wizualnej artysta demonstruje ponadto – wykorzystując w kreatywny sposób technologie, z których na zgoła innych zasadach korzysta nauka – że uczucie wyobcowania może wiązać się z naddatkiem kognitywnym generowanym przy każdej próbie reprezentacji czy tłumaczenia ludzkich interakcji z otoczeniem; słowem: w każdym akcie mediacji. Tej ostatniej kategorii nie należy jednak rozumieć jako „zewnętrznego zapośredniczenia” rozrywającego doświadczenie podmiotu, którego charakterystykę w punkcie wyjścia można by wciąż modelować na kartezjańskim *cogito* (jakkolwiek zdecentrowanym czy poddanym deprivacji). Chodzi raczej o ucieleśniony i angażujący – nawet w sposób immersyjny – proces, w którym znaczenia i podmiotowości kształtują się na przecięciu rozmaitych wektorów oddziaływania¹².

11 W autokomentarzu na stronie Anthropocene Curriculum Wilson przekonywał, że jego praca ma wzbudzić w emfaticzny sposób poczucie „ekologicznej sprawiedliwości” i pobudzić odbiorców do działania na rzecz dobra planety [Wilson]. W wywiadach sceptycznie odnosił się jednak do możliwości pełnego zrozumienia procesów, które wpływają na zmiany klimatu, jak i ludzkiej zdolności do ich korygowania [Jones and Wilson; Wilson and Stankiewicz]. Jego wątpliwości warto umiejscowić w kontekście inspirowanych przez Donnę Haraway dyskusji o zdolności człowieka do *response-ability* – a więc „etycznej responsywności” na nie-ludzkie, która osiągnięta jest z trudem na drodze edukacji, ale i międzygatunkowej empatii [Haraway 28]. W swojej teorii-praktyce Wilson kieruje uwagę, z jednej strony, na zdolność sztuki do wspierania wysiłków związanych z wypracowywaniem takiej postawy, a z drugiej – również na jej utopijny charakter i konieczność odpowiedzialnego działania w warunkach, w których ludzko-nieludzka „responsywność” nie zawsze jest osiągalna.

12 W taki właśnie – procesualny i emergentny – sposób pojęcie mediacji definiują w szalenie inspirowanej monografii Joanna Zylinska i Sarah Kember [Kember and Zylinska].

Metanoietyczna technopoetyka

Najsubtelniejszy wykład afektywnej pedagogiki, która opiera się na utożsamieniu alienacji z krytycznością, cytowana wyżej Henning zaproponowała wspólnie z Armenem Avanesianem [*Metanoia*]. Powołując się między innymi na Szkłowski, autorzy próbowali scharakteryzować w niej nie tyle – jak oznajmia myląco tytuł – spekulatywną ontologię, ile spekulatywną poetykę, w którą literatura i humanistyka mogłyby włączać się poprzez ustawiczne poszerzanie horyzontów ludzkiego doświadczenia i wytrząsanie człowieka z dogmatycznej drzemki. Inaczej niż autor *Sztuki jako chwytu* – okreśłany przez autorów jako „reista” – Henning i Avanesian postulują jednak, że w akcie pisania oraz lektury poznający podmiot i przedmiot poznania (re)konstruuje się wzajemnie [*Metanoia* 51-52]. Tytułowa *metanoia* stanowi zatem coś więcej niż doświadczenie odnowy „ja”. To raczej moment ontogenezy, w którym dzięki relacji wiążącej podmiot z jego otoczeniem obie strony mogą ulec drastycznemu przekształceniu:

Metanoietyczna transformacja zawsze wyraża się w formułach zdumienia z rodzaju „Już nie rozumiem, jak mogłem to widzieć w ten sposób” lub z pytaniami takimi jak „Dlaczego wtedy myślałem o tym inaczej?”. Jednak to nowe ja, które wypowiada takie zdania po wytworzeniu nowej wiedzy, o której stare ja nic nie wiedziało, nie pozostawia starego ja jako monady. *Metanoia* pozwala nam dostrzec, że nasze „stare ja” stało się częścią nowego świata i że pozostaje z nim w relacji. [...] Elementy wiedzy tracą swoje wcześniejsze znaczenie: niektóre z nich stają się centralne i nagle ukazują się w nowym świetle, inne stają się banalne i tracą swój dawny prestiż. Pod tym względem *metanoia* stwarza świat na nowo i w inny sposób [*Metanoia* 161-162].

Zaproponowane przez Henning i Avanesiana rozumienie metanoi wydaje się adekwatne w kontekście doświadczenia, jakie zaproponował odbiorcom Wilson w *Geological Evidences*, konstruując „małą przestrzeń, w której to, co nieznanne, może oddychać” [Wilson and Stankievich]. Paralelę pomiędzy praktyką artysty a przykładami przytaczanymi przez Henning i Avanesiana można rozwijać jednak tylko do pewnego punktu, na zasadzie luźnego zapożyczenia. W swojej książce teoretycy koncentrują się na użyciu języka – i to nie tylko dlatego, że na tekstach (czytanych oraz pisanych) koncentrują się ich badania. Chociaż autorzy odżegnują się od klasycznego humanizmu, w istocie ich perspektywa pozostaje zakorzeniona głęboko w antropologii filozoficznej, dla której kluczowe znaczenie ma ujętykowy charakter ludzkiego poznania:



W filmie jest jeszcze jedno stanowisko archeologiczne: atmosfera.

Jak zobrazować taki hiperobiekt?

Biorąc pod uwagę, że w przyszłości ślady naszej obecności na Ziemi (choćby związane ze spalaniem węgla) będzie można odczytać być może nie z gleby, ale z atmosfery, włączyłem do filmu zdjęcia ze stacji meteorologicznej Potsdam-Telegrafenberg. Geograficznie nie znajduje się ona na terenie wykopaliisk archeologicznych, ale to detal – substancje zawieszona w atmosferze dynamicznie zmieniają swoje położenie...

Matthew C. Wilson

Wiedza o relacjach między rzeczami jest wiedzą językową. Uwewnętrzniamy takie relacyjne rozumienie znaków w trakcie ikonoklastycznego przyswajania języka. Dzięki tej ukrytej wiedzy język zawiera rzeczywistość i w tym sensie jest bardziej „realistyczny” niż percepcja [Metanoia 69].

Brakuje tu miejsca, by podjąć gruntowną krytykę powyższego sądu. Na użytek dalszej części wywodu warto zaznaczyć jednak kilka możliwych pretekstów do takiej krytyki. Po pierwsze, choć Henning i Avanesian piszą o synergicznej, współkształtującej relacji człowieka oraz jego środowiska, raz po raz powracają do uniwersalizującej koncepcji podmiotu, budowanej na przecięciu semiologii, lacanowskiej psychoanalizy, oświeceniowej filozofii i neuronauk; w ich wywodzie skłonność do odcieleśnionego rozumienia podmiotu rodem z XX-wiecznej teorii krytycznej miesza się z ustandaryzowanym, uniwersalizującym ujęciem ciała na gruncie tych gałęzi neuronauk, które pretendują nieustępliwie do obiektywizmu. Po drugie, język, o którym piszą autorzy, jest językiem naturalnym – w sensie języka używanego przez ludzi. Ich koncepcja wyklucza zatem języki wytwarzane przez maszyny, sztuczne inteligencje i tym podobne. Po trzecie wreszcie, ich lingwistyczna antropologia opiera się na tendencyjnym cytowaniu tekstów naukowych, w których odrębność poznania obrazowego i językowego odgrywa pierwszoplanową rolę. Łatwo wskazać tymczasem ujęcia konkurencyjne, które biorą pod uwagę synergistyczne relacje pomiędzy dwoma procesami kognitywnymi [Feldman and Narayanan].

Zdecydowałem się wspomnieć o powyższych problemach pomimo ograniczonej przestrzeni na dygresje, gdyż w praktyce Wilsona niezwykle sugeruje wierność innemu modelowi *poiesis*, wartemu porównania z propozycją Avanesiana i Henning. Co zrozumiałe, w filmowej teorii-praktyce autora *Geological Evidences* nie ogranicza się on do formowania języka, a nawet kładzie nacisk na zupełnie inne media. Co jednak ważniejsze w perspektywie porównawczej, ów model wykracza także poza antropologię, a czyni tak na dwa sposoby: 1) pokazując związki pomiędzy *poiesis* i *techne*; 2) oferując alternatywę wobec neokartezjańskiego ujęcia podmiotu. W przeciwieństwie do Avanesiana i Henning Wilson denaturalizuje świadomość człowieka jako przyrodzonego twórcy i adresata znaków. Traktuje ją raczej jako ucieleśnione i emergentne „zgęszczenie” procesów zachodzących w obrębie szerszego, więcej-niż-ludzkiego sensorium, które można by zdefiniować – zgodnie z uwagami Agnieszki Jelewskiej – jako zmediatyzowaną sieć relacji ugruntowanych w rozmaitych modalnościach zmysłów i odczuwania, umożliwiających nawiązywanie, tłumaczenie i skalowanie interakcji pomiędzy różnymi ciałami [Jelewska].

Na początku artykułu oznajmiłem, iż poetyka filmów Wilsona interesuje mnie jako poetyka wiedzy. Podobnie jak Henning i Avanesian uważam, że sztuka w swych zróżnicowanych formach – choćby najodleglejszych od nauki – może

pretendować do miana praktyki wiedzytwórczej. W szczególnym przypadku Wilsona to wykorzystanie aparatury naukowej musi jednak wyznaczać punkt wyjścia dla refleksji w ramach proponowanej perspektywy. Zastosowanie kamery NIR w *Geological Evidences* zwraca wyraźnie uwagę, że obraz ruchomy jest obrazem technicznym, a perspektywa kamery nie może zostać utożsamiona ze spojrzeniem „gołego oka”. Podczas gdy Avanesian i Henning postulują komplementarność czytania i pisania jako dwóch biegunów semiotycznego koła, pomijając przy tym sprawczość mediów, jakie pośredniczą w obu czynnościach, praca Wilsona uniemożliwia konceptualizację widzenia i twórczości jako operacji dokonywanych na znakach z pominięciem pośredniczącej aparatury. Gdy artysta stwierdza, że kluczowym zabiegiem konceptualnym w filmie było „zramowanie atmosfery jako par excellence archeologicznego obiektu nowoczesności”, wskazuje nie tylko na istotowość czy źródło energii oraz materii, które akumulują się w przestrzeni atmosferycznej [Jones and Wilson 63]. Pośrednio zwraca także uwagę na potencjał wykorzystanego medium, które pozwala nauce na konstruowanie abstrakcyjnych dowodów, ale i uzmysławianie zagrożeń związanych ze zmianami klimatycznymi w przestrzeni debaty publicznej. Jedną z kluczowych stawek technologicznych innowacji stanowi wytwarzanie łańcuchów referencji, które pozwalają naukowcom nie tylko na wewnątrzdiscyplinową komunikację, ale także zespalanie opowieści wywierających wpływ na inne pola społecznej *praxis* [An Inquiry 207-221]. *Techne* odgrywa zatem kluczową rolę w poetyce wiedzy rozumianej za Rancière'em jako sieć dyskursów – a także, należałoby dodać, technologii i praktyk – które „wpisują siłę deskrypcji i wywodów w plan równości wspólnego języka i współnianej zdolności do wymyślania obiektów, opowieści i argumentów” [Rancière 12].

Obok założenia o protetycznej roli technologii w konstruowaniu ludzkiego poznania równie istotnym aspektem Wilsonowskiej *technopoiesis* jest spekulatywne przekonanie o możliwości przedstawiania rzeczy i zdarzeń z perspektywy, która zawiesza zwyczajowe utożsamienie „oka kamery” z ludzkim spojrzeniem. Jak pisał artysta, peryferia Schöningen jawiły się dla niego jako „janusowe miejsce”, z którego mógł uzyskać wgląd zarówno w przeszłość, jak i w przyszłość. Kontakt z tą pierwszą przypominał dla niego po części kulturowe *déjà vu* – otaczający pejzaż wzbudził w nim między innymi skojarzenia z epoką kolei parowej (a więc tej uchwyconej na obrazach Turnera, na których „energia reakcji termochemicznych zachodzących w silnikach spalinowych zdaje się uciekać i odmalowywać na niebie” [Wilson]). Jednocześnie kontakt ten został jednak ustanowiony poprzez inspekcję zarówno pokładów węgla, które zawierają szczątki prehistorycznych roślin, jak i stanowiska archeologicznego, w którym wydobywa się narzędzia pierwszych hominidów. Jak pokazałem na poprzednich stronach, wszystkie te skojarzenia i relacje podyktowały w dużej mierze poetykę *Geological Evidences*. Z wykopalisk w Schöningen Wilson wyglądał jednak również w przeczowaną przyszłość. To właśnie w kontekście możliwego jutra – obciążonego ryzykiem katastrofy ekologicznej – artysta zrozumiał

głębiej swoje własne usytuowanie, a jego film zyskał przy tym domyślnego adresata. Jak twórca stwierdził w jednym z wywiadów:

Nie jest nam trudno wyobrazić sobie przyszłych ludzi (a nawet inne gatunki) badających nasze ślady. Używam filmu, aby zaprosić takiego przyszłego widza, czyniąc z samego oglądania formę doświadczenia archeologicznego, w którym dowody są łączone w scenariusze, opowieści i teorie [Wilson and Stankievech].

Przyjąwszy za pewnik ten tryb adresowania (wraz z założeniem, że jest on zupełnie realistyczny – ostatecznie to adaptacje przyszłych ludzi lub innych istot obdarzonych hermeneutycznymi zdolnościami mogą pozwalać na widzenie w podczerwieni bez dodatkowych protez), *Geological Evidences* należałoby interpretować podobnie jak przypadkowo przechwycony list, podróżujący jednak nie tyle w pocztowej furgonetce, ile w kulturowej maszynie czasu. Ów tryb adresowania wskazuje na inny rodzaj spekulacji niż ten, który interesował cytowanych powyżej autorów, Henning i Avanesiana. W ujęciu Wilsona *metanoia* nie jest doświadczeniem podmiotu, który samoaktualizuje się w terażniejszości, rewidując swoją przeszłą wiedzę i doświadczenia. Z perspektywy twórcy metanoiiczna technopetyka implikuje raczej wychylenie w możliwą przyszłość, w której zarówno to, co przedstawiane – kamiennosc, a raczej kamienienie kamieni – ale też sposoby jego przedstawiania, a zatem medialność rozmaitych mediów, mogą stać się przedmiotem hermeneutycznej analizy. Podobnie jak metanoietyka Avanesiana i Henning, prowadzi do „stworzenia świata na nowo i w inny sposób”. Nie chodzi jednak o zerwanie z przeszłą wiedzą, lecz o integrację tego, co wymyka się percepcji w samym wnętrzu terażniejszości – lub o samą niezdolność do niej. Dlatego wyrażać może się w formułach takich jak „dlaczego patrzę i niedowidzę?”; „dlaczego widzę to jak przez mgłę?”. W podobnych okrzykach zdziwienia uwaga zwrócona zostaje na sam proces widzenia, które należy do więcej-niż-ludzkiego sensorium, a nie jest zaledwie naturalną zdolnością człowieka.

Gdy piszę o „więcej-niż-ludzkiem sensorium”, zwracam uwagę przede wszystkim na protetyzację ludzkich zmysłów za pośrednictwem aparatów, które obdarzone są swoistą sprawczością – przekształcają zdolności percepcyjne ludzi oraz ich zdolność do nawiązywania relacji z innymi bytami. Przywołane pojęcie można zrozumieć jednak jeszcze w inny sposób. O więcej-niż-ludzkiem charakterze współczesnych technologii percepcji przesądza również fakt, że wiele z nich umożliwia dostrajanie się ludzkiego postrzegania do tego, jak widzą lub czują inne organizmy. Jeżeli ciała postludzkich archeologów przyszłości w istocie staną się zdolne do wychwytywania fal podczerwonych, zyskają zdolności podobne do tych, jakie charakteryzują obecnie między innymi ciała wielu ryb lub węży [Gracheva et al.; Shcherbakov et al.]. Ekolodzy wykorzystują kamery IR oraz NIR



W filmie widać też anteny radiowe pośrodku pola... Mogą sugerować związek z sygnałami spoza Ziemi. Operują też gdzie indziej niż obraz z mojej kamery w skali widma elektromagnetycznego – poza spektrum widzialnego światła i bliskiej podczerwieni, które mógł wychwycić mój aparat.

Powiedziano mi, że te konkretne talerze służyły między innymi do szpiegowania Niemiec Wschodnich. Znajdowały się zaledwie kilka kilometrów od granicy oddzielającej niegdyś Wschód od Zachodu.

Matthew C. Wilson

już dzisiaj, aby zrozumieć lepiej ich zachowania i podejmować właściwe kroki na rzecz ochrony środowiska (choćby przez wytyczanie odpowiednich korytarzy migracyjnych, dostosowanych do rzeczywistego behawioru konkretnych gatunków [LaFayette et al.]). Co istotne, nierzadko korzystają przy tym z pomocy architektów, projektantów oraz artystów. Biorąc udział w takich projektach lub zachęcając gości instytucji kultury do poszerzania wyobraźni ekologicznej i wykraczania poza antropocentryczne spojrzenie, twórcy tacy jak Wilson przyczyniają się do obszernej kulturowej zmiany, której efekty można zaobserwować zarówno z perspektywy sztuk wizualnych, jak i technonauki. Jak przekonuje australijski socjolog Jens Oliver Zinn, „wiedza i niewiedza o naturze generuje dla ludzkości ryzykowne sytuacje decyzyjne bez możliwości pełnego określenia najlepszego sposobu postępowania” [Zinn 386]. Dlatego współczesny człowiek nie jest w stanie sprostać ciąglej „potrzebie kompensacji i minimalizowania ryzyka oraz zapobiegania mu w sposób akceptowalny społecznie” [385]. Instytucje i praktyki charakterystyczne dla społeczeństw ryzyka – w ujęciu proponowanym przez Ulricha Becka czy Anthony’ego Giddensa [Beck; Giddens] – ulegają zatem stopniowym przekształceniom. Otwierają się na działania, które mogą przysporzyć niedogodności z perspektywy ekonomiczno-cywilizacyjnego wzrostu lub spowodować nieprzewidziane skutki choćby dlatego, że ich logika nie jest podyktowana przez hegemoniczne metody zarządzania ryzykiem (jak choćby system powiązanych regulacji prawno-ekonomicznych i probabilistycznych technologii analiz gospodarczych, tzw. systemy szybkiego reagowania na katastrofy naturalne itp.). Naukowcy, którzy starają się zobaczyć świat z perspektywy innych organizmów, otwierają horyzonty poznawcze, które najczęściej trudno zestroić z czasowością antropocentrycznych społeczeństw ryzyka oraz projektowanymi w ich ramach modelami relacyjności. Podobnie postępują dzisiaj stowarzyszeni z nimi artyści, którzy wykorzystują w swoich pracach zaawansowane technologie, jednak nie w celu ich humanizacji – a więc inaczej niż czynili to XX-wieczni twórcy sztuki nowych mediów według jej czołowego historyka i teoretyka, Franka Poppera. Praktycy tacy jak Wilson nie starają się ledwie przedstawić „wielorakich zmian egzystencjalnych, którym podlega nasze społeczeństwo i każdy człowiek w [...] momencie historycznej akceleracji” [Popper 3], oraz przemysłu wyzwania „ludzkiego przetrwania” [6]. Unaocniają pole relacji człowieka z innymi gatunkami i troszczą się także o inne formy życia niż ludzka cywilizacja.

Piękne dowody

Warto podkreślić, że przywołane powyżej „widzenie poprzez mgłę” nie jest ledwie poetycką metaforą. Jak przekonywał Mateusz Chaberski w książce *Asamblaż*,

asamblaże. Doświadczenie w zamglonym antropocenie, w znaczeniu dosłownym stanowi ono w istocie emblematyczne doświadczenie antropocenu;

takie zjawiska, jak [...] Wielka Zabójcza Mgła [tj. zawiesina mgły, sadzy i dwutlenku siarki, która zawisła nad Londynem w 1952 roku], jednoznacznie dowodzą, że w antropocenie mamy do czynienia ze splotami ludzkich i nie-ludzkich praktyk życiowych i sposobów istnienia, których nie sposób opisywać wyłącznie za pomocą dotychczasowych dyskursów i metodologii nauk ścisłych, społecznych czy humanistycznych [14].

Co ciekawe, obrazowanie w podczerwieni pomaga jednak uporać się właśnie z niedogodnościami, których nastęrcza widzenie przez mgłę. Dzięki zdolności przenikania przez powietrzną zawiesinę technologie IR oraz NIR przydają się choćby w badaniu kondycji pól uprawnych w niesprzyjających warunkach atmosferycznych czy w samochodowych czujnikach parkowania [Eldridge]. Antropocenowi można więc przyglądać się przy użyciu podczerwieni z nieco innej perspektywy niż ta, o której pisze Chaberski. W omawianym obszarze widma doświadczyć można nie tego, co „lepkie” – co przykleja się do ludzkiej skóry – ale raczej zjawisk, których w zamglonym środowisku najczęściej nie można dostrzec¹³. Zastosowanie obrazowania NIR w filmie Wilsona wywołuje nie bez powodu wrażenie rzadszej atmosfery – rejestracja kopalni w Schöningen przypomina więc raczej zdjęcia z powierzchni Marsa niż reprezentacje naszej planety. Z perspektywy nauk ścisłych ten efekt stanowi, rzecz jasna, złudzenie – wypadkową czułości aparatury i postprodukcji. W tej mierze, w jakiej estetyczne doświadczenie wskazuje na istnienie tych samych relacji pomiędzy ludźmi i nie-ludźmi, które naukowcy tłumaczą w rozległych łańcuchach „dowodowej” referencji, złudzenie – pozór – nie stanowi jednak synonimu nieprawdy. Jak podkreślali słusznie przedstawiciele XX-wiecznej teorii krytycznej, doświadczenie estetyczne nie jest odcięte w zupełności od porządków wiedzy numerycznej czy pojęciowej i nie zawiesza całkowicie możliwości werydykcji. Funduje on raczej inny typ „racjonalności” (lub też, jak można rzecz ująć współcześnie, reżimu postrzegania), który dowartościowuje poznanie intuicyjne i z którego perspektywy czasami można dostrzec immanentne ograniczenia wiedzy pozytywnej.

Jak przekonują przedstawicielki amerykańskich studiów nad nauką Orit Halpern i Natasha Myers, w swojej pracy naukowcy nie ignorują bez reszty potencjału estetycznej intuicyjności [Halpern; Myers]. W istocie używają często kwalifikacji estetycznych – mówiąc na przykład o „pięknych dowodach” – chociaż te nie

13 Propozycję, by myśleć o „lepkości” jako figurze antropocenicznego doświadczenia, wysunął niegdyś Timothy Morton [Morton].

przenikają ostatecznie do ich tekstów. W dyskursie laboratoryjnym piękno utożsamiane jest jednak najczęściej z funkcjonalnością lub też poczuciem organicznej harmonii. Podobne kwalifikacje nie zwracają tym samym uwagi na estetyczną konstrukcję – przeciwnie, naturalizują one stan chwiejnej synchronii pomiędzy aparaturą a badanymi obiektami. Właśnie dlatego wtórna denaturalizacja percepcji oka „uzbrojonego” w aparaturę naukową, z której artyści tacy jak Wilson uczynili artystyczną strategię, może przysłużyć się zadawaniu nauce istotnych pytań. Jakiego rodzaju informacje kryją się w zbiorach danych, które laboratoria odrzucają w pogoni za stanem synchronii z maszyną? Jak wyglądałaby nauka, która próbuje przypatrywać się różnym bytom i wsłuchiwać się w nie na innych częstotliwościach fal? Jakie łańcuchy referencji można rozwinąć w rejestrach postrzegalnych poza zasadą synchronii i instrumentalnej stosowalności?

W cytowanym wielokrotnie komentarzu do *Geological Evidences* Wilson wyjaśnił, co kierowało nim podczas wyboru aparatury, przy której użyciu nagrał film. Chociaż testował początkowo prostą kamerę służącą do nagrywania w podczerwieni – pozwalającą na termoskopowe uobecnienie *calorific rays*, które intrygowały XIX-wiecznych naukowców – ostatecznie podjął decyzję o zmianie urzęduzenia i modyfikacji gotowej aparatury poprzez dodanie filtrów. „Stwierdziłem, że bliska podczerwień zmieszana z częścią widma widzialnego lepiej pobudza wyobraźnię” [Wilson]. Można potraktować ten ruch jako przejaw licencji poetyckiej – ten właśnie moment, w którym *poiesis* sztuki oddala się od poetyki wiedzy naukowej. Wbrew zapatrywaniom radykalnych pozytywistów samym naukowcom wyobraźnia również nie jest jednak obca. Jak przekonywały geografka i filozofka nauki Kathryn Yusoff oraz medioznawczyni Jennifer Gabrys, współczesna nauka i sztuka stają ramię w ramię przed zadaniem „demokratyzacji nauki o klimacie poprzez reorientację modeli praktyki i polityki ekspertyzy, jak również ponowne wyobrażenie sobie doświadczania danych środowiskowych” [Gabrys and Yusoff 518]. Wynikają z tego między innymi transdyscyplinowe współprace, których inicjatorzy poszerzają łańcuch naukowej referencji, upubliczniają jego fragmenty na szerokich forach i próbują tym samym przeciwdziałać klimatycznemu negacjonizmowi. Jak sądzę, równie ważne w podobnych projektach jest jednak stawianie pytań naukowcom, którzy pracują po cichu w laboratoriach. Metanoiczne przeżycia, jakich dostarcza odbiorcom między innymi sztuka Matthew C. Wilsona, inspirują pytania o możliwość przestrojenia wiedzytwórczych praktyk w taki sposób, by nie fetyszyzować synchronii pomiędzy ludzkim aparatem poznawczym i badanymi obiektami, ale spróbować uchwycić zmiany ziemskiego środowiska z perspektywy samych nie-ludzi.



W filmie jest wiele podobnych obrazów, w których gram ze skalą.

To widziane z bliska wyniki erozji, jaką wywołała woda w miejscu dawnej kopalni węgla. Ale kadr przypomina zarazem pejzaż pustyni, a może nawet obcej planety?

Interesują mnie obrazy amorficzne i „nieprzesądzalne”. To fragment skały czy kanion? Spieniona woda czy bąbelki dwutlenku węgla? Pozostałości po kolacji padlinożercy czy widok z archeologicznego wykopaliska? Kości czy kawałki plastiku?

Jak duże znaczenie ma to, kto patrzy, z jakiej perspektywy i w jaki sposób?

Matthew C. Wilson

Lista prac cytowanych

- Alex, Serguei. "Shklovsky and Things, or Why Tolstoy's Sofa Should Matter". *Viktor Shklovsky's Heritage in Literature, Arts, and Philosophy*, edited by Slav N. Gratchev, and Howard Mancing, Lexington Books, 2019, pp. 93-108.
- Avanessian, Armen, and Anke Henning. *Present Tense. A Poetics*. Translated by Nils F. Schott with Daniel Hendrickson, Bloomsbury, 2015.
- . *Metanoia. A Speculative Ontology of Language, Thinking, and the Brain*. Translated by Nils F. Schott, Bloomsbury 2018.
- Beck, Ulrich. *Spółczesność światowego ryzyka. W poszukiwaniu światowego bezpieczeństwa*. Translated by Bogdan Baran, Polskie Wydawnictwo Naukowe, 2012.
- Boym, Svetlana. "Estrangement as a Lifestyle: Shklovsky and Brodsky". *Exile and Creativity*, edited by Susan Suleiman, Duke University Press, 1998, pp. 241-263.
- Chaberski, Mateusz. *Asamblaże, asamblaże. Doświadczenie w zamglonym antropocenie*. Księgarnia Akademicka, 2020.
- Dauksza, Agnieszka. "Afektywny awangardyzm". *Teksty Drugie*, no. 1, 2014, pp. 41-66.
- Derrida, Jacques. *O gramatologii*. Translated by Bogdan Banasiak, Wydawnictwo KR, 1999.
- Eldridge, Ralph G. "Water Vapor Absorption of Visible and Near Infrared Radiation". *Applied Optics*, vol. 6, no. 4, 1967, pp. 709-713.
- Erlich, Victor. *Russian Formalism: History-Doctrine*. Mouton, 1965.
- Feldman, Jerome, and Srinivas Narayanan. "Embodied meaning in a neural theory of language". *Brain and Language*, no. 89, 2004, pp. 385-392.
- Fitzer, John. Alexander A. *Potebnja's Psycholinguistic Theory of Literature: A Metacritical Inquiry*. Harvard University Press, 1988.
- Foster, John Bellamy. *Marx's Ecology Materialism and Nature*. Monthly Review Press, 2000.
- Foucault, Michel. "Inne przestrzenie". Translated by Agnieszka Rejniak-Majewska, *Teksty Drugie*, no. 6, 2005, pp. 117-125.
- Gabrys, Jennifer, and Kathryn Yusoff. "Climate Change and the Imagination". *Wiley Interdisciplinary Reviews: Climate Change*, no. 2, 2011, pp. 516-534.
- Giddens, Anthony. *Runaway World. How Globalisation Is Reshaping Our Lives*. Profile Books, 2002.
- Gillon, Dominique, et al. "Estimation of foliage moisture content using near infrared reflectance spectroscopy". *Agricultural and Forest Meteorology*, vol. 124, no. 1-2, 2004, pp. 51-62.
- Gracheva, Elena O., et al. "Molecular Basis of Infrared Detection by Snakes". *Nature*, vol. 464, no. 7291, 2010, <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2855400/>.
- Grünfeld, Martin. "Rancière's Poetics of Knowledge. A Critical Exploration". *Parrhesia* no. 33, 2020, pp. 43-65.
- Halpern, Orit. *Beautiful Data: A History of Vision and Reason since 1945*. Duke University Press, 2015.

- Haraway, Donna. *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Duke University Press, 2016.
- Henning, Anke. "Estrangement. A Retro-Vision for 2016". *On Curating*, no. 31, 2016, pp. 5-15.
- Jelewska, Agnieszka. *Sensorium*. Wydawnictwo UAM w Poznaniu, 2012.
- Jones, Caroline A., and Matthew C. Wilson. "Geological Evidences. A conversation between Caroline A. Jones and Matthew C. Wilson". *RESOLUTION Magazine*, no. 1, 2019, pp. 59-71.
- Kember, Sara, and Joanna Zylińska. *Life After New Media. Mediation as a Vital Process*. MIT Press, 2012.
- Kosofsky Sedgwick, Eve, and Adam Frank. "Wstyd w czasie cybernetycznej analogii. Czytając Silvana Tomkinsa". Translated by Anna Barcz, *Pamięć i afekty*, edited by Zofia Budrewicz, et al., Wydawnictwo IBL PAN, 2014, pp. 59-71.
- LaFayette, Carol, et al. "I'm not there: extending the range of human senses to benefit wildlife corridors". *SIGGRAPH09: Special Interest Group on Computer Graphics and Interactive Techniques Conference*, New Orleans, Louisiana, 3-7 Aug. 2009.
- Latour, Bruno. *An Inquiry into Modes of Existence: An Anthropology of the Moderns*. Translated by Catherine Porter, Harvard University Press, 2013.
- . *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers Through Society*. Harvard University Press, 1987.
- Marks, Karol, and Fryderyk Engels. *Dziela*, vol. 25, Książka i Wiedza, 1983/1984.
- Mizerkiewicz, Tomasz. "Co mówię? O korekcji i współczesnym przeżyciu metanoicznym". *Teksty Drugie*, no. 6, 2001, pp. 143-150.
- Morton, Timothy. "Lepkość". Translated by Anna Barcz, *Teksty Drugie*, no. 2, 2018, pp. 284-295.
- Myers, Natasha. *Rendering Life Molecular: Models, Modelers, and Excitable Matter*. Duke University Press, 2015.
- Nycz, Ryszard. *Kultura jako czasownik. Sondowanie nowej humanistyki*. Wydawnictwo IBL PAN, 2017.
- . "Poetyka epifanii a modernizm: od Norwida do Leśmiana". *Teksty Drugie*, vol. 40, no. 4, 1996, pp. 20-38.
- van den Oever, Annie. *Sensitizing the Viewer: The Impact of New Techniques and the Art Experience*. University of Groningen, 2011.
- Popper, Frank. *From Technological to Virtual Art*. Harvard University Press, 2007.
- Rancière, Jacques. "Thinking between disciplines: an aesthetics of knowledge". Translated by Jon Roffe, *Parrhesia*, no. 1, 2006, pp. 1-12.
- Ricoeur, Paul. "Proces metaforyczny jako poznanie, wyobrażenie i odczuwanie". *Pamiętnik Literacki*, vol. 75, no. 2, 1984, pp. 269-286.
- Shcherbakov, Denis, et al. "Sensitivity Differences in Fish Offer Near-Infrared Vision as an Adaptable Evolutionary Trait". *PLOS ONE*, vol. 8, no. 5, 2013, <https://journals.plos.org/plosone/article/file?id=10.1371/journal.pone.0064429&type=printable>.
- Szkłowski, Wiktor. "Sztuka jako chwyt". Translated by Ryszard Łuźny, *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, edited

- by Anna Burzyńska, and Michał P. Markowski, *Znak*, 2006, pp. 95-111.
- Vatulescu, Cristina. "The Politics of Estrangement: Tracking Shklovsky's Device through Literary and Policing Practices". *Poetics Today*, vol. 27, no. 1, 2006, pp. 35-66.
- Wilson, Matthew C. Interviewed by Charles Stankieveh. "Geological Evidences", *Vdrome*, 2020, <https://www.vdrome.org/matthew-c-wilson/>.
- Wilson, Matthew C. "Geological Evidences". *Anthropocene Curriculum*, 22 Apr. 2022, <https://www.anthropocene-curriculum.org/contribution/geological-evidences>
- Zinn, Jens Oliver. "Living in the Anthropocene: towards a risk-taking society". *Environmental Sociology*, vol. 2, no. 4, 2016, pp. 385-394, <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/23251042.2016.1233605?needAccess=true>.

Abstract

Arkadiusz Półtorak

Infrared Worldbuilding. Technological Imaging and the Poetics of Estrangement in Matthew C. Wilson's film *Geological Evidences*

This text focuses on the interpretation of the work *Geological Evidences* by visual artist Matthew C. Wilson. The author reconstructs the methodology of Wilson's artistic and research work. Furthermore, he analyzes the poetics of the film in order to draw attention to the goals guiding the artist as he constructs ambiguous representations of contemporary techno-culture-natures using specialized instruments and in close dialogue with discourses and practices of technoscience. In the first part of the article, the author argues that the formal tricks used in the film can be successfully characterized by referring to the concept of estrangement (Viktor Shklovsky). At the same time, however, he updates the cited category, pointing out that the deautomatization of perception in *Geological Evidences* does not serve to restore the sense of organic unity with the stable world in statu nascendi, but rather to highlight the dynamic relations of human with the environment. In the second part, the author places Wilson's work in the context of speculative practices in the contemporary arts and humanities, which aim to expand the social-ecological imagination in light of the progressing global climate change.

keywords: estrangement, Anthropocene, ecological imagination, art-based research, metabolic rift



Matthew C. Wilson, kadr z filmu *Geological Evidences*, wideo 4K/UHD w bliskiej podczerwieni z dźwiękiem, 2017

