

---

## Fotografia po człowieku

---

Joanna Żylińska

---

TEKSTY DRUGIE 2017, NR 1, S. 349–372

---

DOI: 10.18318/td.2017.1.28

Anglojęzyczna wersja tego artykułu ukazała się w piśmie „Photographies”, 2016 nr 9:2, s. 167-186. Copyright © Joanna Żylińska.

### Po czym?

Na pierwszy rzut oka tytuł tego artykułu może wydać się niedorzeczny albo wręcz bezsensowny. I rzeczywiście, czytelnik może zastanawiać się, na ile prawomocna jest próba ulokowania w nie-ludzkiej przyszłości czegoś, co wydaje się tak nieodrodnie ludzką praktyką kulturową. Może on nawet stwierdzić, że w ogóle nie ma po co wyobrażać sobie nieznanego w ten sposób. Pomóc w wyjaśnieniu koncepcji takiego punktu wyjścia może wpisanie wywodu, który przedstawię poniżej, w szersze ramy rozwijanych obecnie perspektyw posthumanistycznych i postantropocentrycznych, w których kreśli się nowe wizje człowieka oraz odchodzi od pojęcia świata istniejącego jakoby dla człowieka i w harmonii z nim. Wyobrażenia i wizualizacja stają się tu zatem narzędziami służącymi do usunięcia człowieka z centralnej pozycji i odebrania mu statusu uzasadnienia i osi wszechświata. W perspektywie posthumanistycznej człowiek jest raczej postrzegany jako jeden z wielu przejściowych gatunków funkcjonujący w sieci dynamicznych relacji z innymi nie-ludzkimi bytami i procesami geo- i biosfery. Jednocześnie uznaje się, że człowiek dysponuje zestawem cech, takich

---

**Joanna Żylińska** – profesor nowych mediów i komunikacji w Goldsmiths na Uniwersytecie Londyńskim. Autorka książek na temat sztuki, techniki i etyki, m.in. *Minimal Ethics for the Anthropocene* (2014) i *Bioetyka w epoce nowych mediów* (2009; polskie wydanie 2014). Działalność naukową łączy z fotografią artystyczną i pracą kuratorską. W roku 2013 była dyrektorem artystycznym festiwalu nowych mediów Transitio w Meksyku poświęconemu tematyce Biomediacji. Kontakt: j.zylinska@gold.ac.uk

jak refleksyjność, celowość i język, które, nawet jeśli nie są *unikalnie* ludzkie, przekładają się na zbiór historycznie uwarunkowanych praktyk, takich jak opowiadanie historii, filozofowanie i tworzenie obrazów. Lecz artykuł ten jest poświęcony istnieniu obrazów – a zwłaszcza mechanicznych, wywołanych światłem obrazów, które znamy pod nazwą fotografii – *po człowieku*. Określenie „po człowieku” nie odnosi się jedynie do materialnego zniknięcia lub koncepcyjnego wyrugowania człowieka *w którymś momencie w przyszłości*, ale także do *wyobrazania i obrazowania tego zniknięcia właśnie teraz*, co stanowi poczesny trop wizualny w fotografii artystycznej i innych praktykach kulturowych. Pojęcie wyginięcia człowieka, tj. nadejścia geologicznej ery, w której człowieka już nie ma, poszerza czasową skalę omawianej tu problematyki. Pobudza ono również pytania o przetrwanie fotograficznych i innych imagistycznych artefaktów, a także o możliwość kontynuacji obrazotwórczych procesów w świecie, z którego znikną ludzie (a przynajmniej *większość* ludzi).

### Fotografia jako praktyka życia

Na początek nieco futurologii. Powieść science-fiction Williama Bornefelda z roku 1996 zatytułowana *Time and Light* [Czas i światło] może posłużyć za interesujący koncepcyjny początek naszych rozważań, gdyż przedstawia ona fotografię w kontekście postapokaliptycznym, a jednocześnie zastanawia się, jakie jeszcze moce, poza rzekomą siłą przedstawiania, posiada fotografia. Akcja powieści rozgrywa się w nieokreślonej przyszłości, w rozciągającym się na pięć mil, osłoniętym kopułą mieście Fullerton, gdzie garstka ocalałych z niesprecyzowanej katastrofy nuklearnej odtworzyła w miniaturze niegdysiejsze społeczeństwo burżuazyjne, ze wszystkimi jego hierarchiami i wykluczeniami. Nazywający się „Rodziną Ludzką” mieszkańcy Fullerton sprawiają wrażenie kiepskiej imitacji postaci przedstawionych na słynnej wystawie Edwarda Steichena w MoMA w roku 1955 – ekspozycji, której naczelnym celem było ukazanie wspólnoty ludzkiego doświadczenia w najróżniejszych kulturach, a jednocześnie głoszenie wartości *pax Americana*. Rzęsiście oświetlone miasto Fullerton czerpie energię ze swych niewidocznych głębin: z podziemi pełnych zdeprawowanych i brudnych robotników – zupełnie niepodobnych do szlachetnych robotników i robotnic z wizerunków Steichena – których jedynym życiowym celem jest dostarczanie miastu nad nimi paliwa i energii zapewniających jego sprawne funkcjonowanie. Postindustrialny poziom Fullerton karmi się zatem napędzanym parą i pracą siły roboczej industrializmem podziemnego świata.

Spółeczeństwo Fullerton funkcjonuje na podstawie zakazów, z których najbardziej niebezpiecznym jest absolutny zakaz fotografii i innych form tworzenia obrazów. Zakaz ten jest uzasadniony następująco:

Opowiadano, że u zarania swych dziejów, społeczeństwo pod kopułą było nadmiernie wizualne, że wielką wagę przykładano do oglądania różnych rzeczy, w tym ilustracji w drukowanych ksiązkach; ale dawno temu stwierdzono, że z powodu napięcia nerwu wzrokowego wizualne społeczeństwo popadało w coraz większe rozchwianie i rozgorączkowanie, a powstały przy tym dysonans był szczególnie szkodliwy w kontrolowanej atmosferze niewielkiej kopuły; dlatego wizualne akcesoria stopniowo likwidowano, a następnie całkowicie usunięto. (Bornefeld 1996: 43)

Szkieletem powieściowej konstrukcji jest dwanaście zdjęć nawiązujących do słynnych obrazów w historii zachodniej fotografii, które tu przyczyniają się do różnych zwrotów akcji. Zdjęcia trafiają pewnego dnia w ręce głównego bohatera powieści, doktora Noreena, który łamie społeczne normy i nie zgłasza znaleziska. Dosłownie ujrzawszy ślady światła Noreen jest potem zmuszony do kolejnych aktów niesubordynacji. Jednym z nich jest zstąpienie w podziemia Fullerton, aby wstrząsnąć kopułą od podstaw. Książka Bornefelda posługuje się czasem dziwną metaforą, a jej fabuła jest niezbyt przekonująca, ale pełne powodzenie odnosi ona na innym poziomie, a mianowicie, formułując obronę ontologii fotografii jako życiodajnego i przekształcającego życie medium zdolnego do wzniesienia i pobudzenia innych form życia, a nie tylko do krytyki życia obecnego (co czyni fotografia dokumentalna).

Moglibyśmy bez zbytnej przesady stwierdzić, że aby zrozumieć dane społeczeństwo, powinniśmy przyjrzeć się nie tylko wizerunkom samego siebie, które wytwarza, ale także jego podejściu do fotografii i obrazotwórstwa. Jak wyjaśnia Joan Fontcuberta w swej celnie zatytułowanej książce *Pandora's Camera: Photogr@phy After Photography* [Aparat Pandory. Fotogr@fia po fotografii], „wytwory aparatu to materiały, które nie tylko mają wartość dokumentalną w dyskursie weryfikacji, ale niosą też wartość symboliczną, której analiza jest niezbędna, jeśli chcemy orzekać o reżimach prawdy tworzonych przez każde społeczeństwo” (2014: 7). Co ważne, Bornefeld zdaje się sugerować, że przetrwanie fotografii jest kluczowe dla przetrwania społeczeństwa ludzkiego, gdyż to obrazy mogą przywrócić życie zaskorupionej, sparaliżowanej wspólnoty – chociaż same w sobie nie niosą one bynajmniej obietnicy lepszego świata. Taka historia fotografii bardzo odbiega od powszechniejszej

Barthes'owskiej narracji, w której fotografia jest nieodrodnie naznaczona śmiercią. Rozważania, które Bornefeld snuje nad diadą przetrwania i wyginęcia w odniesieniu do zarówno ludzi, jak i fotografii, uwypuklają fakt, że moce fotografii nigdy nie są jedynie przedstawieniowe – bez względu na to, czy mówimy o celowej, zainscenizowanej praktyce fotograficznej, fotkach amatorów czy automatycznych zapisach kamer na parkingach, w dronach i w teleskopie Hubble'a, których nie dzierży ręka ludzka. W każdym z tych przypadków fotografia ma przede wszystkim moc twórczą: wytwarza to, co my, ludzie, nazywamy „życiem”, wyodrębniając obraz z przepływu trwania i stabilizując go w pewnym medium.

Moglibyśmy nawet powiedzieć – i jest to jeden z kluczowych wątków mojego wywodu – że fotografia to najistotniejsza praktyka życia. Fotografia rejestruje życie, pamięta życie, a nawet tworzy je, zdradzając obrazy, ślady i wspomnienia przeszłości, a jednocześnie przekształca je w inną – wyrazistszą, trwalszą, mniej podatną na zniszczenie – wersję jej samej. Jednak aby zrozumieć życiotwórczą moc fotografii, trzeba wyjść poza uświęcone tradycją rozumienie postrzegania i poznania, które w kulturze Zachodu pojmowane są jako sprawcze procesy kontrolowane przez człowieka, choć czasem przekazywane nie-ludzkim automatom. Trzeba także odstąpić od molekularnego pojęcia człowieka – a i zdjęć jako efektów ludzkiej produkcji – by w zamian nakreślić relacyjną ontologię mediacji, z której (ludzcy i nie-ludzcy) fotografowie, fotografie i fotografia jako taka wyłaniają się jedynie w wyniku tymczasowych decyzji i cięć. Mediację należy tu rozumieć jako dynamiczny i hybrydyczny proces, w którym siły ekonomiczne, społeczne, kulturowe, psychologiczne i techniczne zbiegają się i wchodzą w intra-akcje, wytwarzając różnorodne krótkotrwałe stabilizacje. Niektóre z tych stabilizacji przyjmują postać, którą konwencjonalnie uznajemy za „media”: skanery, aparaty, zdjęcia. Jak wraz z Sarą Kember przekonujemy w książce *Life after New Media: Mediation as a Vital Process* [Życie po nowych mediach. Mediacja jako proces witalny], której celem jest ukazanie, że naszego ludzkiego stawania się wraz z mediami i techniką nie sposób zrozumieć bez pojęcia mediacji, to „właśnie w podejmowanych przez nią próbach zatrzymania trwania, uchwycenia lub unieruchomienia przepływu życia – pomijając to, czy poszczególnym zdjęciom udaje się, czy też nie, przedstawić taki czy inny odnośnik – aktywują się siły witalne fotografii” (2012: 72). Ta nieodrodna „żywołność” fotografii ożywia człowieka. I taką też wizję kreśli Bornefeld i w swej powieści, i w notce zamieszczonej pod koniec książki, w której stwierdza, że fotografia „żyje swoim własnym życiem” (1996: 418).

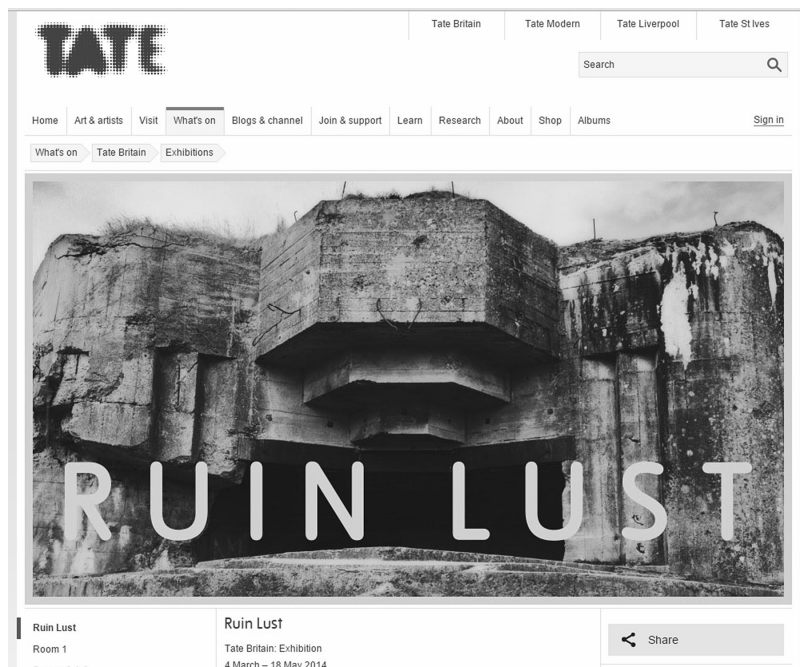
## Pożądanie ruin



Ryc. 1. Shane Gorski, *Wasteland*, z Detroit Book Depository Set, 2008, Flickr, Licencja: CC BY-ND 2.0.

Nie podpierając się mirażami science-fiction, możemy wskazać na jeszcze inne znaczenie, którego określenie „po człowieku” nabiera w naszych rozważaniach, znaczenie torujące szlak bardziej radykalnemu wyobrażaniu abstrakcji życia i śmierci w sensie czasowym, a jednocześnie usuwające nam sprzed oczu grozę wyginięcia. Mam tu na myśli rosnącą od niedawna w sztuce, a zwłaszcza w fotografii, popularność i mnogość praktyk wyobrażania i obrazowania pewnej przyszłości „po człowieku” z punktu widzenia *TU i TERAZ*. Taka artystyczna (re)prezentacja zanikania znanego nam świata, nazywana często „pożądaniem ruin” (*ruin lust*) lub „pornografią ruin” (*ruin porn*), która umożliwi widzom dojmujące i rozkoszne zarazem pławienie się w obrazach rozpadu świata w nieodległej przyszłości, nie jest oczywiście całkowitą nowością. Poczet jej poprzedników sięga od wzniosłych, romantycznych krajobrazów ukazujących ruiny opactw z lubością malowanych przez choćby Giovanniego Battistę Piranesiego i Huberta Roberta, aż po malowidła takie jak *Rotunda* pędzla Josepha Gandy’ego, zamówiona przez Johna Soane’a, projektanta budynku Banku Anglii, na której widnieje rzeczony bank już jako ruina zanim jeszcze go wzniesiono (zob. Garrett 2013: 54). Jednocześnie zaś ta okrzepła już praktyka wizualna zyskała nową modulację w czasach,

w których doświadczenie i objawy światowego kryzysu ekonomicznego ostatniej dekady oraz nieuchronne zmiany klimatyczne nabrały intensywności: na myśl przychodzą tu mnożące się nieokielzanie w Internecie uwodzicielskie i dręczące obrazy Detroit, amerykańskiego miasta-bankruta o świetlanej przemysłowej i architektonicznej przeszłości. A tak na marginesie, mówi się, że nie tylko paliwa kopalne wyczerpują się w naszej epoce – według Arundhati Roy, także demokracja została „zużyta wraz z innymi zasobami naszej planety” (2009: b.s.).



Ryc. 2. *Ruin Lust*, strona galerii Tate, zrzut ekranu, Joanna Żylińska, 2014.

W wielu takich opisach i obrazach bieżącego kryzysu światowego – kryzysu, który wychodzi poza domenę finansową, nawet jeśli jej nigdy nie przekracza, rozciągając się na zagadnienia takie jak opieka zdrowotna, jakość powietrza, klimat i sama polityka – używa się tropu nazwanego przez Ursulę Heise „retoryką upadku”, w której elegijność splata się z tragizmem. Trop ten wskazuje nie tylko na zamieranie natury, ale także sygnalizuje obawy związane z narracją o modernizacji, którą snuje nasza kultura (Heise 2010:

52). Brian Dillon sugeruje wręcz, że „Ruiny wydają się ... nieodłączną częścią projektu nowoczesności oraz, później, modernizmu” (2010: b.s.). W tę retorykę świetnie wpisuje się wystawa *Ruin Lust* zorganizowana w Tate Britain w roku 2014. Opis na stronie galerii wyjaśnia, że termin ten odnosi się do uporczywej fascynacji przedstawieniami zniszczeń powstałych „w wyniku tak powolnego, malowniczego rozkładu jak i gwałtownej apokalipsy”. Wystawę po części inspirowała książka Rose Macaulay z roku 1953 zatytułowana *Pleasure of Ruins* [Przyjemność ruin], gdzie autorka zestawiała przerażające ruiny, które pozostawiła po sobie II wojna światowa, z o wiele bardziej powabnymi, historycznymi i uhistorycznionymi ruinami, na których swe łagodzące piętno odcisnęła już natura, np. Pompejami i Partenonem. W dobrych ruinach z przeszłości, „fantazji spowitej mrocznymi wyobrażeniami umysłu” (Macaulay 1984: 454-5), Macaulay widziała niosące ulgę przeciwieństwo nieznośnych ruin świadczących o niedawnych okropieństwach. Relikty opisane w *Ruin Lust* – od *Tintern Abbey* Turnera do cyklu fotografii Johna Savage’a *Uninhabited London* [Niezamieszkały Londyn] – służą jako żałobna pamiątka przypominająca o upływie czasu indywidualnego, historycznego i kosmicznego. Ramę nadającą ton wystawie, zarówno w reklamujących ją materiałach, jak i, fizycznie, przy wejściu do galerii, tworzyło zdjęcie *Azeville 2006* autorstwa Jane i Louise Wilson, przytłaczający wizerunek jednego z porzuconych nadbrzeżnych bunkrów, stanowiących część fortyfikacji obronnych Wału Atlantyckiego w Normandii podczas II wojny światowej. Czarno-biała fotografia wydrukowana w wielkim formacie i pokrywająca całą ścianę naprzeciwko wejścia na wystawę przedstawia duży, niszczący budynek przypominający kuczającego olbrzyma, którego rozdziawionymi ustami jest czarna dziura wejścia do bunkra. Zdjęcie zrobiono aparatem wielkoformatowym, aby uchwycić jak najwięcej szczegółów, a pewną dozę wizualnej delikatności daje mu warstwa roślinności porastająca szczyt bunkra, jakby jakaś splątana, rzadniejąca czupryna albo może kapelusz na czubku głowy olbrzyma. Choć idea taka może niepokoić, czy możemy uznać, że obraz ten uchwycił pewien moment w czasie, gdy ruiny wojenne przestają już być czystą potwornością, a wkraczają w przestrzeń malowniczości i przyjemności opisywaną przez Macaulay? Sugestia, że to możliwe, nie oznacza umniejszania cierpień i zniszczeń spowodowanych przez II wojnę światową; wskazuje jedynie, że wszystkie katastroficzne wydarzenia wcześniej czy później ulegają monumentalizacji i estetyzacji, co jest sposobem na opanowanie wspólnej traumy i kontynuację życia. Podążając tym tropem, jeśli obrazy zniszczeń nazistowskich lub zniszczeń z 11 września 2001 roku (zawarte np. w sugestywnym albumie

*Aftermath: World Trade Center Archive* [Pokłosie: Archiwum World Trade Center] Joela Meyerowitza) stają się obecnie „dobrymi ruinami” i zaczynają lokować się w przestrzeni malowniczości (a przynajmniej obrazowości), to możemy zapytać, jakie okropności *zastępują*? Jakie apokaliptyczne wydarzenie stanowiąłoby ich „zły” odpowiednik? Czy dobre ruiny opiewane na wystawach, takich jak *Ruin Lust* w Tate Britain albo *A Clockwork Jerusalem* [Mechaniczna Jerozolima] zorganizowana przez British Council na Biennale Architektury w Wenecji w roku 2014, to próby stawienia czoła oraz zapobieżenia całkowitemu zniszczeniu i unicestwieniu ziemi, człowieka i życia w znanej nam postaci, w sensie zarówno ekonomicznym, jak i biologicznym?

### Wizualizacja katastrofy eko-eko

I rzeczywiście, możemy stwierdzić, że to właśnie nagłość i dotkliwość niedawnej serii zgubnych wydarzeń, które wstrząsnęły światowym systemem ekonomicznym i ekologicznym, nazwanych przez Toma Cohena katastrofą eko-eko (2012: 14), podsyściły nowy zestaw kodów i praktyk wizualizacyjnych – wdrożonych być może w próbie powstrzymania apokalipsy politycznej i środowiskowej za pomocą ujęcia i obramowania jej w cyklu przerażających, lecz ostatecznie strawnych obrazów. Kultura popularna, a szczególnie film i telewizja, od dziesięcioleci przodują oczywiście w takich przedsięwzięciach, obracając katastrofę w wizualną metaforę, która dostarcza rozrywki i daje ulgę. Wystarczy tu wspomnieć takie, klasyczne filmy jak choćby *Dzień końca świata* (1955), *Armageddon* (1998) i *Ludzkie dzieci* (2006) czy seriale telewizyjne, np. wyprodukowaną przez ABC *Inwazję* (2005-2006). Jednakże powinniśmy zauważyć, że coś się ostatnio zmieniło: w najnowszych produkcjach, takich jak *Życie po ludziach* History Channel i *Pozostawieni* HBO, pojawia się nowe poczucie totalnej katastrofy i totalnego unicestwienia, któremu nie towarzyszy choćby iskra heroizmu lub nadziei. Katakлизmy ekologiczne i nieodwracalne, wywołane przez człowieka zmiany w strukturze i dynamice naszej planety stały się również częstym estetycznym tropem w sztukach, a zwłaszcza w fotografii artystycznej. Moglibyśmy wymienić tu takie projekty jak monumentalne studia handlu, turystyki globalnej i środowiska autorstwa Andreeasa Gursky’ego (np. *Dubai World*, *Bangkok* czy *Ocean*) albo też cykle podobnie wielkoformatowych fotografii Edwarda Burtynsky’ego zatytułowane *Oil* [Ropa], *Australian Mines* [Kopalnie australijskie] i *Water* [Woda]. Zazwyczaj wyludnione krajobrazy Gursky’ego i Burtynsky’ego wyobrażają świat, w którym nie ma już człowieka, chociaż oczywiście jest jeszcze człowiek-artysta,



który na razie zajmuje się w wyobrażaniem i obrazowaniem. Określenie „po człowieku”, nad którym zastanawiamy się w tym artykule, funkcjonuje w ich zdjęciach przede wszystkim jako pewien trop estetyczny i wizualny, podobny do stwierdzenia, że dane zdjęcie jest np. „à la Ansel Adams”<sup>1</sup>. W tropie tym spustoszenie i wyginięcie są specyficznym dla pewnego etapu historii sztuki sposobem (re)prezentacji i estetyzacji. I, jak wszystkie tropy i trendy w dziejach sztuki, mimo nieodwracalności zmiany, którą przedstawia, najprawdopodobniej przemienie, na długo zanim człowiek znajdzie sposób na rozwiązanie światowego kryzysu ekonomicznego i ekologicznego albo w rzeczy samej wyginie. Ale ponieważ ten trop wizualny jest tak wszechobecny, warto być może, wykorzystując odrobinę czasu, która nam została, zatrzymać się na jakiś czas w ruinach i nad ruinami oraz wyobrazić sobie „lepsze zniszczenie”, nie w sensie malowniczości przedstawianej przez Macaulay, a raczej w sensie wyobrażenia sobie innej relacji ze światem, zanim jeszcze obróci się on w gruzowisko.



Ryc. 3. Tong Lam, *An outdated and abandoned theme park in Chengdu, Sichuan Province* [Porzucony park rozrywki w Chengdu w prowincji Syczuan], 2013. Za zgodą autora.

1 Inspiracją dla tej interpretacji przyimka „po” był Call for Papers konferencji „After Extinction” [Po wyginięciu] zorganizowanej przez Center for 21st Century Studies na Uniwersytecie Wisconsin-Milwaukee.

Takie właśnie odczytanie twórczości kanadyjskiego fotografa Tonga Lama<sup>2</sup> proponuje Jason McGrath. Album Lama z roku 2013 *Abandoned Futures: A Journey to the Posthuman World* [Porzucone przyszłości. Podróż w post-ludzki świat] i wystawa jego prac w tym samym roku zatytułowana *Unreal Estate* [Niereczywista posiadłość] przedstawiają opustoszałe miejsca w Chinach: nieukończone i porzucone parki rozrywki, galerie handlowe i osiedla porośnięte obecnie roślinnością. McGrath sytuje zdeantropomorfizowane spojrzenie Lama w politycznym kontekście chińskiego marszu ku postindustrializacji: „Rdzewiejąca, stara lokomotywa, opuszczona fabryka: niektóre współczesne ruiny ze zdjęć Lama przypominają nam o stłumionej teraz w znacznej mierze alternatywnej nowoczesności, o porzuconej przyszłości, w której miało nastąpić wyzwolenie z kapitalizmu jako takiego” (2014: 115). McGrath odczytuje obrazy Lama jako wyeksponowanie klęski mentalności nieograniczonego rozwoju. Zestawienie kryzysu amerykańsko-chińskiego marzenia o nieskrępowanym konsumpcjonizmie z obrazami naszej planety niezdolnej udźwignąć realizacji wszystkich jego ambicji również służy jako przypomnienie – przypomnienie skierowane do nas, historycznie usytuowanych ludzi – o głębokim czasie, który ujmuje i przekracza czasowość jednostkowego i gatunkowego istnienia ludzi. Zdaniem McGratha, „Postludzkie spojrzenie na modernistyczne ruiny przypomina nam, że bez względu na to, ile nowych przedmiotów wyprodukujemy, skonsumujemy i wyrzucimy, przedmioty te w wielu przypadkach przeżyją nas oraz cele, do których je wykorzystujemy. Ludzki obserwator pewnie nie doceni podróbki sfinksa, ale jego głowa nadal będzie świetnym siedziskiem dla ptaka” (2014: 117). Takie spojrzenie na historię człowieka z perspektywy czasu kosmicznego niekoniecznie jest oznaką politycznego eskapizmu czy też egzystencjalnego paraliżu na skalę planety, podbitego pytaniem typu „po co w ogóle coś robić, jeśli i tak wszyscy wyginie”? Może ono raczej wprowadzić pewną dozę pokory w nasze modele polityczne, a w konsekwencji przyczynić się, miejmy nadzieję, do powstania nowych wyobrażeń świata i nas samych w tym świecie – choć nie ma na to oczywiście żadnej gwarancji.

Taki tryb wyobrażania sobie na nowo tego, co już znamy, nie ogranicza się jedynie do kultury popularnej i sztuk pięknych. Subkulturowa praktyka eksploracji miejskiej – którą bada Bradley Garrett w swej bogato ilustrowanej książce *Explore Everything: Place-hacking the City* [Eksplorując wszystko.

2 Więcej zdjęć z wystawy oraz sama książka dostępne są na stronie artysty <http://photography.tonglam.com/>.

Hakowanie miejsc miasta] z roku 2013 – posługuje się fotografią nie tylko po to, aby dokumentować odwiedzone ruiny, ale także aby przedstawić krajobraz „po człowieku”, który na razie pozostaje niedostępny dla szerszej publiczności, lecz stanowi niepokojącą przestrożę przed tym, co czeka nas wszystkich. Odpierając zarzut, że eksploracja miejska to zaledwie rytualna rozrywka wieku dojrzewania uprawiana przez zamożną młodzież, dla której ruiny to jedynie ciut bardziej pokątna i nieco bardziej podniecająca odmiana parku rozrywki, miejsce, z którego zawsze mogą wrócić do swych przytulnych, mieszczańskich apartamentów, Garrett – który jest zarówno eksploratorem miejskim, jak i naukowcem – na pierwsze tło wysuwa mroczniejszy i bardziej filozoficzny wymiar tej praktyki. „Zamieszkiwanie w ruinach albo na placu budowy”, pisze, „pobudza afektywne skojarzenia, co prowadzi do kryzysu pamięci, gdyż człowiek uświadamia sobie, że wszystko jest zawsze z góry już utracone. Posługiwanie się fotografią jest więc próbą uchwycenia nie przejścia, ale doświadczenia obecności w przepływie czasu” (2013: 54).



Ryc. 4. Dennis Skley, *Time isn't passing ... [Urban Explorer]*, 2012. Flickr, Licencja: CC BY-ND 2.0.

### Wyobrażanie i obrazowanie postkapitalistycznego świata<sup>3</sup>

Powyższe stwierdzenie może pomóc nam w zrozumieniu wyjątkowej roli, którą fotografia – wynalazek zdolny zatrzymać czas i coś z niego wyczarować

3 Niektóre wątki, które omawiam w tej części i kolejnych, są rozwinięciem myśli wyrażonych w moim eseju *The Life-making Power of Photography* stanowiącym część monografii pod redakcją Davida Evansa zatytułowanej *Manuel Vason. Double Exposures: Performance as Photography, Photography as Performance*, Live Art Development Agency and Intellect Books, London–Bristol 2014.

– odgrywa w podejściu człowieka do zniszczenia. Francuski filozof trwania Henri Bergson przekonuje, że „nie myślimy rzeczywistego czasu. Ale przeżywamy go, ponieważ życie rozlewa się szerzej, niż sięgają granice umysłu” (2004: 69). Czasu zatem nie sposób uchwycić, czy to aparatem, czy rozumem, ponieważ faktyczne uchwycenie czasu oznaczałoby zatrzymanie go. Czasu można tylko raz po raz doświadczać i go realizować. Proces obrazowania jawi się tutaj jako pierwotny i ontologiczny. Moglibyśmy nawet powiedzieć, że to jedynie przez fotografię świat staje się czymś dla nas, a następnie powtarza to po wielokroć. Moglibyśmy więc wraz z antropologiem Timem Ingoldem zapytać: „Czy to możliwe, że obrazy nie oznaczają rzeczy, a raczej pomagają je odnaleźć?” (2011: 197). Ideę tę wyraża już Bergson w *Materii i pamięci*, twierdząc, że doświadczamy świata (co zawsze oznacza odczuwanie świata w pewien sposób) w postaci obrazów. „Przez ‘obraz’ zaś”, wyjaśnia Bergson, „rozumiemy jakąś egzystencję, będącą czymś więcej niż tym, co idealista nazywa reprezentacją, ale mniej niż tym, co realista nazywa rzeczą – jakieś bytowanie usytuowane w połowie drogi między ‘rzeczą’ a ‘reprezentacją’” (2006: 9). Innymi słowy, twórczy impuls życia przenosi je poza przedstawienie jako formę obrazowania tego, co już istnieje; w zamian życie jest tworzeniem obrazów w najbardziej radykalnym sensie, sposobem czasowego stabilizowania materii w różnych postaciach. Praktyka fotografii w konwencjonalnie znanym nam kształcie jest po prostu jednym z urzeczywistnień tego kreatywnego procesu życia. Jeśli, za Bergsonem, uznamy, że czas, czyli trwanie, równa się twórczej ewolucji, a zatem samemu życiu (zob. Bergson 2004), jeszcze raz jawi nam się wizja fotografii faktycznie realizującej i pozwalającej odczuć, a nie jedynie przedstawić, to, co wcześniej nazwałam „żywołnością” (zob. Kember i Zylinska 2012: 83). Może wydać się paradoksalne, że to właśnie dzięki fotografowaniu czegoś tak abstrakcyjnego i potencjalnie wyzutego z życia jak spustoszenie i rozkład praktyka fotografii jest zdolna wytworzyć to intensyfikujące życie doznanie. Ale to nie tylko przez odczuwanie życia, ale także przez zdolność wyobrażenia (sobie) jego alternatywnych układów i artykulacji (na modłę powieści Bornefelda i fotografii Lama) fotograficzny trop zniszczenia może stać się *planowym światotwórczym zadaniem* – rozumianym też jako polityka. Jak wskazuje Garrett, nawiązując do interpretacji *Projektu Arkady* Benjamina przedstawionej przez Susan Buck-Morss, „obraz ‘ruin’ jest emblematem nie tylko kruchości kapitalizmu, ale również jego nieuchronnego upadku... W miarę jak ludzie coraz bardziej zaprzęta to, jak wyglądałby świat po kapitalizmie, eksploratorzy miejscy mogą przedstawić im jego twórcze opisy” (2012: 64-65).

Te splatające się znaczenia przestrzenno-czasowego określenia „po człowieku” dają wyraz nie tylko szczególnej tendencji wizualnej, ale także pewnego rodzaju odpowiedzialności etyczno-politycznej, w której wizualizacja stanowi sposób podejścia do politycznego i egzystencjalnego problemu o wielkiej wadze – nawet jeśli jeszcze nie podsuwa konkretnych i ostatecznych rozwiązań. Tu właśnie leży potencjał prawdziwej etyczności (a nie tylko moralności czy, gorzej, moralizowania czy moralizmu) sztuki i fotografii, mogą one bowiem przedstawić i zarysować relacyjność elementów ludzkich i nie-ludzkich w kategoriach odpowiedzialności. Wątek ten został ujęty w mojej ostatniej książce *Minimal Ethics for the Anthropocene* [Minimalna etyka epoki antropocenu] (2014), której celem był dogłębny namysł nad wyginięciem człowieka oraz formami etyki i polityki wyłaniającymi się pod wpływem horyzontu wymierania. Cel ten zatem wiąże się z próbą wyobrażenia sobie tego, co nadal pozostaje dla nas zasadniczo abstrakcyjną koncepcją, a mianowicie śmierci nie tylko nas samych jako jednostek, ale też śmierci nas wszystkich *jako gatunku*. Antropocen służy tu jako zabieg myślowy pomagający nam zwizualizować wyginięcie wielu gatunków, a także podjąć ingerencję w oś czasową ich wymierania. Sam termin antropocen oznacza nowy okres geologiczny, w którym człowiek wywiera przemożny i nieodwracalny wpływ na geomorfologiczną i biologiczną budowę Ziemi wskutek takich procesów jak wydobywanie, wylesienie, urbanizacja i globalizacja. Jest to również okres, w którym w wyniku działania czynników antropogenicznych następuje masowe wymieranie rozmaitych gatunków. Chociaż naukowcy nadal spierają się o celność tego terminu, wielu filozofów, teoretyków kultury i artystów uznało antropocen za naczelną ideę swych przedsięwzięć: berliński Haus der Kulturen der Welt prowadził w latach 2013-2014 „Projekt Antropoceniński”, zaś londyńska Serpentine Gallery w roku 2014 zorganizowała festiwal o nazwie „Maraton Wymierania: Wizje Przyszłości”. W obu tych inicjatywach, za pomocą dyskursu krytycznego i praktyki artystycznej podjęto próby zbadania, jak zrozumienie procesów zachodzących na skalę planety może nas zainspirować do wypracowania nowych wizji sposobów ludzkiego życia na Ziemi.

Należałoby wspomnieć, że koncepcji antropocenu zarzuca się czasem polityczny konserwatyzm, gdyż jakoby winą obciąża ona mgławicowy byt zwany „człowiekiem”, pomijając przy tym bardziej uszczegółowioną analizę nierówności władzy i kapitału oraz ich roli w naszym oddziaływaniu na planetę. Oczywiście jest przecież, że nie wszyscy ludzie, indywidualnie czy zbiorowo, z równą dozą sprawczości doprowadzili do tych zmian. Światowi sprzedawcy spekulacyjnych produktów bankowych bardziej przyczynili się do

kryzysu gospodarczego niż, powiedzmy, osoby zaciągające kredyty hipoteczne o podwyższonym ryzyku, a międzynarodowe firmy naftowe bardziej przyczyniły się do zanieczyszczenia delty Nigru niż miejscowi rolnicy. Jak wskazuje Etienne Turpin we wprowadzeniu do tomu pod swoją redakcją *Architecture in the Anthropocene* [Architektura w antropocenie], antropocen to rodzaj *wielkiego wyrównywacza*, gdyż „całą ludzkość obarcza on równą winą za powstanie geofizycznej stratygrafii, którą – od ‘początku’ tej ery, co również jest kwestią sporną – wytwarzano asymetrycznie w zależności od podziałów na klasy, rasy, płcie i sprawności” (2013: 3). Zamiast odczytywać to stwierdzenie jako objaw odpolitycznienia, moglibyśmy zobaczyć w nim uwypuklenie pewnego nieodrodnego elementu sprawiedliwości, który jest wpisany w perspektywę głębokiego czasu: w ujęciu antropocenu nawet bogacze nie uchronią się przed wyginięciem. Choć może zabrzmieć to nader frywolnie, powiedziałabym, że odniesienie tego modelu do światowego kapitalizmu jest jedynym sposobem na ukazanie, że ten konkretny układ systemowy nieuchronnie wymrze! Zdaję sobie sprawę, że stwierdzenie to ucieszy niektórych czytelników, przerazi zaś innych, oraz że śmierć kapitalizmu niekoniecznie musi być elementem pojęciowego horyzontu lub duchowego spełnienia każdego z nas. Ale bez względu na to, jakie konkretne stanowisko polityczne się zajmuje, koncepcją antropocenu można się posłużyć jako skutecznym narzędziem, aby wstrząsnąć znaną nam polityką w całej rozpiętości ideowego spektrum. Jest tak dlatego, że – jak wskazało wielu naukowców, powołując się na wzrost temperatury na Ziemi, podniesienie poziomu oceanów oraz wyczerpanie paliw kopalnianych – nie sposób już dłużej żyć tak, jak żyliśmy do tej pory<sup>4</sup>. I znów, bez względu na przekonania polityczne, trudno byłoby zaprzeczyć, że teza antropoceniśka jest niemal doskonałym antidotum na politykę podtrzymywania *status quo*; jest ona też pierwszym naukowo podbudowanym przedstawieniem śmierci postindustrialnego kapitalizmu w zglobalizowanym świecie – a także śmierci tegoż świata<sup>5</sup>. Nie oznacza to, że wobec tego mamy wszyscy wygodnie usiąść

4 Jak pokazuje Naomi Klein w *To zmienia wszystko. Kapitalizm kontra klimat* (2016), wiele osób zaprzeczających zmianom klimatycznym nie przeczy, w gruncie rzeczy, że zmiany klimatyczne faktycznie zachodzą, ale przyjmują takie stanowisko z racji swych interesów finansowych.

5 Poprzedniczką mającej naukowe wsparcie teorii śmierci kapitalizmu i wszystkiego innego w antropocenie jest wizja potencjalnej zagłady nuklearnej naszej planety, którą sama nauka umożliwiła. Jednakże o ile wizja wojny nuklearnej (która dziś wydaje się o wiele bardziej odległa niż w latach 50. i 60.) miała w sobie pewien element odwracalności, narracja antropoceniśka zasada się na nieodwracalności tej epoki oraz nieuchronnym z punktu widzenia głębokiego czasu wyginięciu ludzi (i innych gatunków), mimo wzywania do (i podejmowania) starań zmie-

i czekać na wymarcie albo też wygasić wszelką nadzieję na rychłą materialną i polityczną zmianę, kontemplując pornografię ruin i nurzając w naszej przemijalności. Poszerzenie skali czasowej poza historię człowieka dzięki wprowadzeniu horyzontu wymierania może być ważnym pierwszym krokiem ku wizualizacji postneoliberalnego *tu i teraz*, nawet jeśli w kolejnych krokach będziemy musieli ponownie tę skalę zawęzić.

### **Czasowe skalowanie fotografii**

Jak wspomnieliśmy powyżej, podejmuje się wiele prób oswojenia abstrakcji wymierania (w tym, a raczej przede wszystkim, wymierania człowieka) za pomocą rozmaitych wizualizacji artystycznych i science-fiction. Fotografia, o czym cały czas mowa w tym artykule, jak do tej pory szczególnie owocnie zajmowała się antropocenem. W rzeczy samej, powiedziałabym wręcz, że fotografia zajmuje wyjątkowe miejsce w rozwijaniu i wyrażaniu wrażliwości geologicznej oraz tworzeniu nowych wyobrażeń katastrofy eko-eko. Dzieje się tak z dwóch powodów. Po pierwsze, działanie i obecność światła, które umożliwia i wymusza tymczasowe stabilizacje oraz znaczy upływ czasu, podsuwa inne spojrzenie na problemy wymierania, zmiany klimatu oraz zużycia zasobów naturalnych. Jak wskazano powyżej, fotografia pozwala nam uchwycić czas jako trwanie właśnie dlatego, że robi nacięcia w jego przepływie: *daje nam ona pojęcie przepływu*, jednocześnie dokonując w nim cięć. Moglibyśmy w rzeczy samej powiedzieć, że fotografia staje się suplementem procesu filozoficznego, bowiem czyni wyraźniejszymi momenty, w których rzeczy stabilizują się, gdy *stają się rzeczami*. Chociaż owe momenty stabilizacji i wyodrębnienia są tymczasowe i niestałe – bez względu na to, czy dokonują się na lustrzanej powierzchni z metalicznego srebra, papierze światłoczułym czy matrycy CCD – przeskalowują „głęboki czas” nie-ludzkiej historii na ludzkie miary trwania i postrzegania, jednocześnie włączając nas ponownie w czasowy przepływ materii i energii. Fotografia staje się więc przyrządem, za pomocą którego możemy spojrzeć na świat, świat, który nieustannie tworzymy (i niszczymy). Co ważne, światło nie tylko przedstawia zmianę w świecie, ale także staje się nośnikiem tej zmiany; weźmy np. cykl fotografii Nadava Kandra pt. *Dust [Pył]* (2014), ukazujący radioaktywne ruiny tajnych miast na granicy Kazachstanu i Rosji. W „pustych krajobrazach niewidzialnych

---

rzających ku zmniejszeniu wpływu zmiany klimatycznej w skali bieżącego ludzkiego czasu. Dziękuję Gary'emu Hallowi za zwrócenie mi uwagi na tę kwestię.

niebezpieczeństw”, jak nazwał je sam artysta (Flowers Gallery, 2014: b.s.), widnieją sypiące się i rozpadające budynki, a zarosnięte odłamki betonu układają się w absurdalne, apokaliptyczne rzeźby. Otulone delikatną różowawo-błękitną mgłą i skąpane w poblasku miasta Priozierski i Kurczatow to odwrócenie Fullerton Williama Bornefelda. Zasklepione w kopułach pięknego, rozproszonego światła, naznaczone są promieniowaniem, zanieczyszczeniem i zniszczeniem, którym dzięki zadziwiającemu światłu zostaje przydana aura niesamowitości. Musimy pamiętać, że światło zawsze pojawia się z pyłem, chmurą, deszczem i innymi żywiołami i że to właśnie w powiązaniu z nimi staje się widoczne dla nas, ludzi.

Fotografia świetnie nadaje się do przybliżania perspektywy „po człowieku” w jeszcze innym sensie: ma ona nieodrodnie nie-ludzka ontologię i status, zaś ludzka praktyka znana jako sztuka fotograficzna stanowi część szerszej „kondycji fotograficznej” (zob. Zylinska, 2015). Fotografia zawsze była nie-ludzka, gdyż kształtuje ją to, co Vilém Flusser nazywa „aparatem fotograficznym”<sup>6</sup>, który jakoby „czai się na fotografowanie, ostrzy sobie na to zęby” (Flusser 2004: 31) i pozostawia na fotografii algorytmiczny ślad – odcisnięty przez maszynę, kulturowe konwencje fotograficznego przedstawiania lub DNA człowieka-fotografa. Nie-ludzki ślad nie jest czynnikiem decydującym, tzn. *nie determinuje* tego, jakie zdjęcia zostaną lub nie zostaną zrobione ani czy w ogóle zostaną zrobione, wpływa jednak na tzw. naturę zarówno techniki, jak i praktyki fotograficznej. *Kondycja* fotograficzna, której istnienie tu postuluję, dotyczy się wielu żywych i nie-żywych obiektów – takich jak satelity na niebie lub komórki w naszych ciałach – uczestniczących w tworzeniu obrazów w całym zakresie skal i poziomów. Według biologa Lynn Margulis naczelną cechą wszystkich żywych organizmów jest zdolność postrzegania, tj. rozpoznawania i tworzenia obrazu czegoś. Obrazowanie zostaje więc uznane – nie tylko przez Margulis, ale także przez wielu filozofów (i protofilozofów) myśli postantropocentrycznej, takich jak Henri Bergson, Gilles Deleuze i Félix Guattari oraz Claire Colebrook – za zasadniczo twórczy

6 Przekład „aparat fotograficzny” nie do końca oddaje intencję tekstu Flussera, gdyż w języku polskim fraza ta jest powszechnie używanym i dlatego też przezroczystym określeniem. W niemieckim oryginale Flusser rozróżnia między „Kamera” (aparat fotograficzny) a „Apparat” – maszyna, urządzenie, układ. Angielski przekład książki Flussera zachowuje to rozróżnienie, a w cytowanym ustępie występuje słowo „apparatus” – aparat w sensie urządzenia, maszynierii, aparatury, złożonego układu, nie zaś słowo „camera” (aparat fotograficzny). Trafniej więc byłoby powiedzieć, że Flusser w tym miejscu mówi o „urządzeniu fotograficznym” albo „maszynierii fotograficznej” [przyp. tłum.]



proces życia. W tym świetle można stwierdzić, że fotografia jest ontologiczna lub światotwórcza i że ustanawia coś, co nazwałam „kondycją fotograficzną”, która wykracza poza praktyki fotograficzne człowieka. To na tej podwójnej tezie – że od samego swego zarania fotografia zawsze była nie-ludzka oraz że ludzka praktyka znana pod nazwą fotografii stanowi część szerszej „kondycji fotograficznej” – wspiera się mój wywód o fotografii „po człowieku” (tj. poza tradycyjnym modelem humanistycznym i ludzkocentrycznym). A zatem projekty fotograficzne omawiane w tym artykule (a w rzeczy samej i wszystkie inne dzieła fotograficzne) należy rozumieć nie jako gotowe i ukończone zdjęcia, które ogląda się i interpretuje, lecz raczej jako węzły w „matrycy śladów, za którymi podążać mają uważne oczy” (Ingold 2011: 197). W ten sposób poznajemy inny tryb rozumienia praktyki artystycznej oraz wykraczamy poza rozłam na widza i obraz, umysł i świat, zanurzając się w dynamiczny, ciągły ruch intraakcji. Ruch ten według Ingolda „to nic innego jak samo życie, a impuls życia zapoczątkowuje formy, które widzimy” (2011: 178-9). Jeśli całe życie jest imagistyczne lub fotograficzne, to właściwie *nie potrzebujemy* fotografii, aby ziszczała je dla nas. Lecz fotografia, i amatorska, i artystyczna, w rozmaitych jej odmianach szczególnie udanie wyciąga obrazotwórczą kondycję życia na światło dzienne. Oglądając fotografie wyobrazające świat „po człowieku” w sensie omówionym w tym artykule, a i oglądając *jakiegokolwiek inne*, mniej apokaliptyczne zdjęcia, „jedyne, co nam pozostaje, to wyobrażenie sobie, że w scenach tych ostatecznie w ogóle nie będzie ludzkiego obserwatora; zamiast nowoczesnego podmiotu postrzegającego takie obiekty będą tylko same obiekty ‘strzegące’ się nawzajem” (McGrath 2014: 116). Mimo naszych wcześniejszych zastrzeżeń, powróciliśmy w ten sposób być może do twierdzenia Barthes’a, który w *Świetle obrazu* orzeka, że zdjęcia innych ludzi służą za przypomnienie ich nieuchronnej śmierci. W modelu antropocenu fotografia przypomina nam o upływie czasu na znacznie większą skalę: uświadamia nam fakt, że nadejdzie czas nie tylko po życiu, dajmy na to, naszej matki, ale także po życiu wszystkich innych ludzi na ziemi. Ale, i tu twierdzeniu Barthes’a nadane zostaje inne znaczenie, fotografia także wcina się w czas i tworzy bytu tu i teraz, a zatem *tworzy życie*, jednocześnie mogąc je *ulepszyć*.

Ale jak fotografia miałaby odegrać tę rolę w odniesieniu do przywołanego tu kryzysu „eko-eko”? Przecież tego rodzaju totalnego, a jednocześnie rozproszonego wydarzenia nie sposób analizować z zewnątrz: można je tylko wyczuwać i postrzegać. Chociaż omówione do tej pory obrazowanie „po człowieku” może potencjalnie nakłonić ludzi do ingerencji w chwiejne warunki życia na naszej planecie, może ono również przeszkodzić w rozumieniu

kryzysu przez to, że włącza go w wyabstrahowany zestaw ograniczonych tropów fotograficznych „pustki”, „porzucenia”, „niesamowitego krajobrazu”, „ruin”. Mając to na uwadze, przyjrzyjmy się próbom wyraźniejszej interwencji w zmianę klimatyczną, w których fotografię rekrutuje się nie tylko do wyobrażania antropocenu, ale także do powstrzymania go.

### **Jak sfotografować mamuta?**

Pierwszy rodzaj obrazów, na których chciałabym się skupić, odnosi się do obsesyjnych prób zapobieżenia wyginięciu za pomocą rozwiązań technicznych, co można by nazwać reprezentacjonistyczną „manią ratowania”. Ruch ten, z dumą realizujący założenia i plany ochrony przyrody, jest szeroko obecny w mediach za sprawą lansowanych przezeń planów wskrzeszenia gołębia wędrownego (*Ectopistes migratorius*) – gatunku, który wyginął na początku XX wieku. Mówi się również o możliwości odtworzenia mamutów. Nie powinno być może zaskakiwać, że fotografia jest wykorzystywana do propagowania idei de-ekstynkcji w społeczeństwie. W marcu 2014 roku, „The New York Times Magazine” opublikował cykl de-ekstynkcyjnych zdjęć Stephena Wilkesa, opatrzony niepokojącym nagłówkiem „Mamut nadchodzi” (Rich 2014). Wilkes to amerykański fotograf znany, co ciekawe, przede wszystkim z fotografii spustoszonych krajobrazów i opuszczonych budynków. Jego wypad na terytorium ratowania gatunków zaowocował serią niesamowitych zdjęć wielu wymarłych już zwierząt, na których wszystkie one sprawiają wrażenie żywych. Wilkesowi bardzo zależy, aby widzowie wiedzieli, że zdjęcia powstawały przy użyciu jedynie tradycyjnych technik fotograficznych, bez udziału komputerowych symulacji, otwarcie więc i chętnie omawia swoją metodę. I tak dowiadujemy się, że zdjęcie gołębia wędrownego (gatunku wymarłego w roku 1914) powstało w Muzeum Zoologii Porównawczej na Uniwersytecie Harvarda, zaś zdjęcie wilka tasmańskiego (widzianego po raz ostatni na Tasmanii w roku 1930), przedstawiające wypchane zwierzę na tle slajdu z poprzedniego pobytu fotografa w Australii, zrobiono w Dziale Teriologii Amerykańskiego Muzeum Historii Naturalnej. Tytułowy włochaty mamut natomiast (gatunek, który wyginął ok. 4000 lat temu) został sfotografowany w Królewskim Muzeum Kolumbii Brytyjskiej w Victorii. „Największą frajdą w tym projekcie”, przyznaje Wilkes, „było przesuwanie granic między tym, co prawdziwe, a tym, co fałszywe, stwarzanie iluzji. A także rozeznawanie się w trikach, sprawiających, że umysł ma wrażenie, że coś jest żywe” (staff at 6th Floor, 2014: b.s.). Tworząc te zdjęcia, Wilkes polegał na tradycyjnych

zabiegach manipulowania światłem i tłem symulujących efekt *żywości*. Ale w erze cyfrowej fotografia coraz częściej zlewa się z wizualizacją i renderowaniem danych, dzięki użyciu algorytmów oraz wcześniejszych schematów i nośników przedstawieniowych, aby wyobrazić nowe. Dlatego też zdjęcia de-ekstynkcyjne stanowią zupełnie nieabstrakcyjną odpowiedź na pozornie niedorzeczne pytanie, jak sfotografować mamuta. I rzeczywiście, fotografię zaprzęga się w działalność de-ekstynkcyjną, aby dostarczyła nam obrazów utraconych form życia, które jakoby chcemy odzyskać. Pewnym szkopułem w de-ekstynkcyjnym sposobie myślenia jest to, że ci, którzy mu hołdują, postrzegają organizmy jako jednostkowe byty, które można po prostu ponownie umieścić w różnych środowiskach, a nie jako byty, które konstytuują się wzajemnie wraz z tymi środowiskami. Prześlizguje się więc ono powierzchownie po kwestii naszej ludzkiej odpowiedzialności za biosferę, uwypuklając odosobnione przypadki przetrwania lub wskrzeszenie „charyzmatycznej megafauny” (Heise 2010: 60) – użytecznej i uroczej. Projekt de-ekstynkcji pomija złożone relacje i procesy, w których kształtują się różnogatunkowe populacje, i obraca wszelkie wysiłki dążące do „zachowania” i przywrócenia pewnych gatunków w festiwal ludzkiej próżności gatunkowej – podsycane kapitałem próby stworzenia życia na nowo. W próbach takich materię wyzwa się z wszelkiej własnej witalności i sprowadza do zaledwie podłoża ludzkiej kreacji, która do zaistnienia wymaga zresztą sporego zastrzyku inwestycji kapitałowych (zob. Żylińska 2014: 110). Fotografia z kolei staje się wtedy jedynie narzędziem wizualizacji w obsesyjnej grze technicznych rozwiązań, zatracając swą żywotność w wysiłku spłodzenia życia.

### **Ostatnie zdjęcia we wszechświecie**

Czy możemy wyobrazić sobie i przemyśleć życie (i śmierć) na nowo, wychodząc poza instrumentalność, narcyzm i bezcelowość? Czy możemy sięgnąć poza reprezentacjonizm w fotografii i lepiej wyobrazić antropocen? Nie są to moim zdaniem pytania czysto techniczne, domagające się rozwiązań inżynierskich. Poniżej chciałabym raczej zgłębić praktyczne możliwości wprowadzenia rozmaitych rodzajów obrazów, które przekraczają dość konserwatywne wysiłki biorezurekcjonistów. Amerykański artysta Trevor Paglen stawia podobne pytania w swym projekcie *The Last Pictures* [Ostatnie zdjęcia] z roku 2012. Cytuje on biologa Susan Oyamę i zastanawia się, jak przedstawić sobie i uchwycić abstrakcję, którą jest ekologiczna zapaść, jeśli „to, co najbardziej nam zagraża, nie występuje w formie obrazu”. Zapytuje:

Jak wygląda globalne ocieplenie? (Przerażony niedźwiedź polarny na topniejącej krze?) Jak wygląda niepohamowane zużywanie zasobów? (Wycięta dżungla?) Jaki obraz oznacza zniszczenie ekologiczne? (Zdjęcie wycieku ropy z lotu ptaka?) Co jest fotografią nierówności ekonomicznych? (Portrety zestawiające życie bogatych i biednych?) Jak wygląda zdjęcie kapitalizmu? (Fabryka wypluwająca brudy ku niebu? Inwestor jednoseryjny przy terminalu komputerowym?) (2012: 13)

W ramach projektu *The Last Pictures*, przy którym współpracowała agencja Creative Time oraz grupa inżynierów i naukowców, w kosmos posłano złoty dysk zawierający sto zdjęć znamionujących „ludzkość”, choć niekoniecznie dla niej reprezentatywnych. Dysk umocowany na satelicie komunikacyjnym EchoStar XVI stał się więc „przyszłym kosmicznym artefaktem” (7). Zdaniem Paglena nie jest on „doniosłym przedstawieniem ludzkości” ani „portretem życia na ziemi”, lecz raczej „zbiorem, który ma wyjść poza antropocen i poza sam głęboki czas. Zbiorem obrazów przeznaczonych dla czasu kosmosu” (xiii). Paglen wie, że szanse na to, aby jakieś cywilizacje przyszłości odnalazły ten artefakt, są niemal zerowe. Jednakże w *The Last Pictures* nie chodzi o to, aby wyrazić coś tak złożonego, a jednocześnie abstrakcyjnego, jak ludzkość – choć w dziejach fotografii i dziejach podróży kosmicznych roi się od podobnych chybionych zapędów, od wspomnianej już wystawy *Family of Man* Edwarda Steichena po zbiór zdjęć Carla Sagana wysłanych w kosmos wraz z misją Voyagera i nazwanego przez pisarza Mike’a Davisa „kamieniem z Rosetty dla kosmitów” (Paglen 2012: 12). Dla Paglena ważniejszym niż jakikolwiek przyszły akt międzygwiazdowego odcyfrowywania jest sam gest, gdyż idea znaczenia jako taka „rozpada się w ogromie czasu” (11-12). Nic nie uzmysławia abstrakcyjnej skali czasu bardziej przejmująco niż plastikowy kubek po kawie, którą, jak ujmuje to Paglen, „wysączy się w kilka minut, podczas gdy biodegradacja styropianu trwa ponad milion lat” (xii). Plastikowy kubek staje się zatem kolejnym „hiperobiektem”, aby użyć terminu Timothy’ego Mortona (tj. obiektem, który jest „masowo rozpowszechniony w czasie i przestrzeni w odniesieniu do człowieka”) (Morton 2013: 1). Wraz ze zdjęciem podróbki sfinksa z fotografii Tonga Lama, której „ludzki obserwator pewnie nie doceni”, choć „jego głowa nadal będzie świetnym siedziskiem dla ptaka” (McGrath 2014: 117), zdjęcie styropianowego kubka służy nam, ludziom, jako wehikuł czasu, pozwalający nie tylko wyobrazić sobie nasze odejście, ale także dostrzec ograniczenia naszego własnego horyzontu i perspektyw „z tego świata”.

„Fotografii po człowieku”, której różne znaczenia pojawiły się w tym artykule, nie należy zatem postrzegać jako bezcelowej intelektualnej lub artystycznej gimnastyki. Jest ona raczej ważkim ontologicznym i etycznym zadaniem, jako że pomaga nam stworzyć tu i teraz wizję świata, który nie jest ludzki (tj. który nie jest ani *człowieka* ani *dla* człowieka). Taki obraz świata, wyłaniający się z abstrakcji śmierci i ostatecznego wyginięcia człowieka, drugocześnie tradycyjne wyobrażenia tego świata wraz z praktykami przedstawieniowymi, których motorem jest humanistyczna i ludzkocentryczna tradycja fotografii i obrazotwórstwa. Claire Colebrook, należąca do grupy najbardziej interesujących obecnie teoretyków wymierania oraz ludzkiej niezdolności myślenia poza horyzont(em) wyginięcia, kreśli postantropocentryczną teorię obrazowania wykraczającą poza melancholię lub żalobę. Pisze:

Myśl o ograniczonym wymieraniu, o wyginięciu człowieka, wyzwala zmienność lub odsłania inną stronę obrazu. Jest to geologiczny, postantropocentryczny czy odcieleśniony obraz, który nieco eksperymentalnie ujmuje świat niebędący światem dla *jakiegoś* ciała, ani też światem *jako* ciałem... W erze wymierania możemy wykroczyć poza skwapliwe samounicestwienie, w którym świadomość niweczy samą siebie, nie zostawiając niczego poza swym własnym czystym nie-byciem; możemy zacząć wyobrażać sobie obrazowanie innych nie-ludzkich światów. To znaczy, zamiast wybiegać myślą w postludzki świat, w którym niszczyliśmy wszelkie postaci naszej stałości i stajemy się czystym procesem, możemy zwrócić się pozytywnie ku nie-ludzkim światom i odmiennym procesom obrazowania lub odczytywania. (2014: 27-28)

Wprowadzenie tej nie-ludzkiej perspektywy pozwoli nam przekierować ucieleśnione ludzkie oko unieruchomione obecnie w swym własnym spektaklu, wcinając się w przepływ czasu i rozważając przyszłe kierunki tego przepływu (zob. Colebrook 2014: 14). Dzięki wyswobodzeniu wzroku z ograniczeń ucieleśnionego oka ludzkiego, skostniałych schematów wizualnych relacji i zawężonej kierunkowości spojrzenia, wyłania się możliwość dostrzeżenia innego układu, a raczej dostrzeżenia go inaczej. Ta interwencja, choć pozornie minimalna (w porównaniu z, powiedzmy, bezpośrednim działaniem lub zaangażowaniem politycznym), może nieść konsekwencje, które naprawdę poruszą podstawami Ziemi, gdyż zaszczepia ona w naszych ludzkich umysłach radykalnie inny zestaw obrazów i praktyk obrazowania wykraczających poza subiektywizm ludzkiego oka. Choć może zabrzmieć to abstrakcyjnie,

od-widzenie w ten sposób siebie i tego, co nazywamy „światem”, jest niezbędnym pierwszym krokiem na drodze ku jakiegokolwiek konkretnej i odpowiedzialnej rekonfiguracji naszego tu i teraz.

Przełożyła *Patrycja Poniatowska*

### Bibliografia

- Barthes, R. *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Aletheia, Warszawa 2008.
- Bergson, H. *Ewolucja twórcza*, przeł. F. Znaniecki, Zielona Sowa, Kraków 2004.
- Bergson, H. *Materia i pamięć*, przeł. J. Weksler-Waszkinel, Zielona Sowa, Kraków 2006.
- Bornefeld, W. *Time and Light*, Borealis, Clarkston 1996.
- Cohen, T. 'Introduction: Murrurations – "Climate Change" and the Defacement of Theory', w: T. Cohen (ed.) *Telemorphosis: Theory in the Era of Climate Change*, t. 1, Open Humanities Press, Ann Arbor 2012, s. 13-42.
- Colebrook, C. *Death of the PostHuman: Essays on Extinction*, t. 1, Open Humanities Press, Ann Arbor 2014.
- Dillon, B. 'Decline and Fall', „Frieze” April 2010 nr 130, <http://www.frieze.com/article/decline-and-fall>.
- Flowers Gallery, materiały prasowe nt. wystawy *Dust* Nadava Kandera, Flowers Gallery London, 10.09-11.10.2014.
- Flusser, V. *Ku filozofii fotografii*, przeł. J. Maniecki, red. P. Zawojski, Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, Katowice 2004.
- Fontcuberta, J. *Pandora's Box: Photogr@phy After Photography*, Mack, London 2014.
- Garrett, B.L. *Explore Everything: Place-hacking the City*, Verso, London–New York 2013.
- Heise, U.K. 'Lost Dogs, Last Birds, and Listed Species: Cultures of Extinction', „Configurations” Winter 2010 No. 18:1-2, s. 49-72.
- Ingold, T. *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*, Routledge, London 2011.
- Kember, S., Zylinska, J. *Life After New Media: Mediation as a Vital Process*, The MIT Press, Cambridge 2012.
- Klein, N. *This Changes Everything: Capitalism Vs Climate Change*, Simon & Schuster, New York 2014. Wydanie polskie *To zmienia wszystko. Kapitalizm kontra klimat*, przeł. H. Jankowska, K. Makaryk, MUZA, Warszawa 2016.

- Lam, T. *Abandoned Futures: A Journey to the Posthuman World*, Carpet Bombing Culture 2013.
- Macaulay, R. *Pleasure of Ruins*, Thames & Hudson, London 1984. Opubl. po raz pierwszy w 1953.
- Meyerowitz, J. *Aftermath: World Trade Center Archive*, Phaidon Press, London 2006. Print.
- McGrath, J. 'Apocalypse, or, the Logic of Late Anthropocene Ruins', „Cross-Currents: East Asia History and Culture Review”, E-Journal, March 2014 No. 10, s. 113-119, <http://cross-currents.berkeley.edu/e-journal/issue-10>
- Morton, T. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2013.
- Paglen, T. *The Last Pictures*, University of California Press, Oakland 2012.
- Rich, N. 'The Mammoth Cometh', „The New York Times Magazine”, 27 lutego 2014, <http://www.nytimes.com/2014/03/02/magazine/the-mammoth-cometh.html>.
- Roy, A. 'Is There Life After Democracy?', Dawn.com, 7 maja 2009, <http://www.dawn.com/news/475778/is-there-life-after-democracy>.
- Staff 'How Do You Light a Woolly Mammoth?', „The 6th Floor”, 1 listopada 2014, <http://6thfloor.blogs.nytimes.com/2014/02/28/under-cover-how-do-you-light-a-woolly-mammoth/>
- Turpin, E. 'Who Does the Earth Think It Is, Now?', w: E. Turpin (ed.) *Architecture in the Anthropocene*, Open Humanities Press, Ann Arbor 2013, s. 3-10.
- Zylinska, J. *Minimal Ethics for the Anthropocene*, Open Humanities Press, Ann Arbor 2014.
- Zylinska, J. 'The Creative Power of Nonhuman Photography', w: M. Elo i in. *Photographic Powers*, Aalto ARTS, Helsinki 2015.

## Abstract

---

Joanna Żylińska

UNIVERSITY OF LONDON

*Photography After the Human*

This article deals with images 'after the human'. This expression refers not only to the material disappearance or conceptual displacement of the individual into the distant future, but also to the presentation of that disappearance *here and now*. Artistic (re) presentations of how the world as we know it vanishes, often described as 'ruin porn', have predecessors in Romantic landscape paintings or works such as Joseph Gandy's *Rotunda*, which shows the Bank of England in ruins. At the same time, however, this visual practice has acquired a new modulation in the present – also called the anthropocene – as the global economic crisis and climate change became particularly intense. Żylińska broadens the time scale beyond human history in order to question the political and aesthetic frameworks through which we view and understand ourselves as humans. She also tries to imagine a post-neoliberal world.

## Keywords

---

anthropocene, photography, capitalism, catastrophe, ruins, extinction