

Sylvia Szykowna

Absolwentka filologii polskiej UAM i kulturoznawstwa UAM, doktor nauk humanistycznych w dziedzinie kulturoznawstwa, adiunkt w Instytucie Kultury Europejskiej UAM. Stypendystka Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego z 2010 roku. Badaczka współczesnej kultury, mediów i praktyk artystycznych, zajmuje się także edukacją kulturową i krytyką instytucjonalną. Od 2014 członkini zespołu badawczego Centrum Praktyk Edukacyjnych w Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu, prowadzącego badania z zakresu animacji i edukacji kulturowej. Koordynatorka projektów animacyjno-kulturowych. Autorka publikacji z zakresu kultury współczesnej, medioznawstwa, estetyki i sztuki nowych mediów, cyberkultury.

Pogoda jako medium sztuki **– przemiany kultury** **artystycznej** **w dobie posthumanizmu**

When the circle meets the sky, praca Carli Chan pokazana w ramach 17. edycji Biennale WRO 2017, jednego z najstarszych i najważniejszych festiwalu sztuki nowych mediów w Polsce, stanowi dla mnie punkt wyjścia do przyjrzenia się zjawisku sztuki meteorologicznej, której medium stanowi pogoda w całej swej zmienności i nieprzewidywalności. To ona staje się współwykonawcą dzieła, decydując o jego ostatecznym kształcie. Wideo zostało zrealizowane w dwóch miejscach: na Pustyni Mojave w USA (2012) oraz w ośrodku narciarskim Melchsee-Frutt w Szwajcarii (2016), dzięki autorskiemu połączeniu wiatrowskazu z kamerą rejestrującą odbity w lustrze krajobraz, modyfikowany przez kierunek i prędkość wiatru¹. Wiatr, a właściwie jego naturalna siła, staje się w pełni odpowiedzialny za rezultat końcowy – materiał filmowy starający się uchwycić zmienność rozpościerającego się przed kamerą krajobrazu. Ta pozaludzka perspektywa widzenia świata odchodzi od tradycji dominacji ludzkiego oka w procesie jego obrazowania, najpełniej wyrażonej w zasadach perspektywy centralnej, sformułowanych w traktacie florenckiego architekta Leona Battisty Albertiego. Pojedyncze ludzkie oko stało się wówczas, zdaniem Johna Bergera, „centrum widzialnego świata”², uwięzione w sieci matematycznie wykreślonych linii dających uludę głębi obrazu. Dopiero wynalazek aparatu fotograficznego czy kamery filmowej w pełni wyzwoliły człowieka z uniwersum pojedynczego punktu widzenia.

» 1 Por. Katalog WRO_ on Tour. Draft Systems 2017, red. V. Kutlubasis-Krajewska, P. Krajewski, K. Dobrowolski, Centrum Sztuki WRO, Wrocław 2018.

» 2 J. Berger, *Sposoby widzenia*, przeł. M. Bryl, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008, s. 16.

„Ja – kinooko. Ja – mechaniczne oko. Ja, maszyna, ukazuję wam świat takim, jakim ja tylko mogę go zobaczyć”³ – pisał Dziga Wiertow w artykule z 1923 r. „Z dniem dzisiejszym wyzwalam się na zawsze od ludzkiej nieruchliwości, w nieustannym ruchu przybliżam się do przedmiotów i oddalam od nich, czołgam się pod nimi i na nie wspinam. (...) Wyzwolony z więzów czasu i przestrzeni, zestawiam ze sobą wszelkie, jakie tylko mogę uchwycić, punkty wszechświata. Moja droga wiedzie ku stworzeniu nowego postrzegania świata. Oto tak rozszyfrowuję na nowo nieznaną świat”⁴.

Manifest twórcy *Człowiek z kamerą* (1929) na nowo określił relacje pomiędzy człowiekiem, technologią i naturą w kontekście kreacji artystycznej. Wychodząc poza antropocentryczny ogląd świata, Wiertow przekraczał ograniczenia ludzkiego widzenia. Poszerzał repertuar technik filmowych, ustanawiając nowy język obrazowania rzeczywistości, wzmocniony możliwościami technologii kinematograficznej. Jego koncepcja „kinooka”, obiektywu kamery, który widzi więcej i lepiej od ludzkiej źrenicy, podporządkowała oko nowej, technologicznej logice widzenia. Kamera nie miała dłużej kopiować rzeczywistości, miała kwestionować „wizualne wyobrażenie o świecie ludzkiego oka” i proponować „swoje «widzę»”⁵. Wspomniana na początku artykułu praca Carli Chan idzie o krok dalej. „Kinooko” kamery nie jest dłużej przedłużeniem ciała człowieka, wzmocnieniem jego ludzkich możliwości. Jest oddaniem głosu nieludzkiemu „oku”, które rejestrując otaczający świat, poszerza nasz sposób widzenia o inny nieznaną jego punkt.

W niniejszym artykule postaram się spojrzeć na pogodę w szerszej perspektywie, traktując ją zarówno jako zjawisko atmosferyczne, jak i kulturowe, które w kontekście posthumanistycznych rozważań dotyczących kondycji i miejsca człowieka w świecie nabiera zupełnie nowego znaczenia, stając się kluczowym aspektem szeroko rozumianego ziemskiego życia.

Od natury i kultury do medianaturakultury

Nowe zjawiska sztuki współczesnej, zmieniające klasycznie rozumiane pojęcia twórcy, artysty, podmiotu, w końcu człowieka, wpisują się w szerszy kontekst kryzysu nauk humanistycznych. Od lat 70. i 80. XX wieku wraz z pojawieniem się kolejnych nurtów krytycznych, tj. antyhumanizmu, posthumanizmu, transhumanizmu, zasilonych doświadczeniem ówczesnych ruchów społecznych, emancypacyjnych, feministycznych, antyrasistowskich czy pacyfistycznych, dokonywał się zwrot w myśleniu o miejscu i roli

» 3 D. Wiertow, *Człowiek z kamerą. Wybór pism*, przeł. T. Karpowski, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1976, s. 28.

» 4 *Ibidem*, s. 28-29.

» 5 *Ibidem*, s. 32.

człowieka w świecie. Obowiązujący antropocentryczny model rzeczywistości uległ osłabieniu, na rzecz nie-ludzkiej perspektywy, która oddaje głos innym formom organicznego życia. Na gruncie rozważań Gillesa Deleuze'a i Félix'a Guattari'ego dotyczących zniesienia centralnej pozycji podmiotu w rzeczywistości, która nie oddziela już świata człowieka od świata przyrody, wyrosły nowe nurty badawcze budujące wizje świata wychodzące poza obowiązujące dotychczas dychotomiczne podziały⁶. Nowe rozstrzygnięcia ontologiczne autorów *Tysiąc plateau* przekraczają teoretycznie porządki natury i kultury, proponując w zamian rozpatrywanie rzeczywistości w kategoriach *zoe* (życia w ogóle)⁷. Istotnym rozwinięciem ich myśli jest propozycja Donny Haraway, kwestionująca wspomniany wyżej dualizm, poprzez implozję „dyskursywnych obszarów natury i kultury”⁸. Wyrosła na gruncie badań feministycznych i antyrasistowskich koncepcja naturakultury (*naturesculture*) stała się ważnym głosem w debacie posthumanistycznej, kreślącej nową wizję rzeczywistości „po człowieku”. Genealogia terminu „naturakultura” odsyła nas do myśli Bruno Latoura, który w książce *We Have Never Been Modern* (1991) odnosi go do naukowo-technologicznych badań nad antropologią życia⁹. Jego koncepcja aktora-sieci uprawomocniła obecność i sprawczość nie-ludzkich czynników w kształtowaniu rzeczywistości społecznej¹⁰. W oparciu o wspomniane wyżej propozycje nowych ujęć/wizji świata powstały kolejne, będące fuzją wcześniejszych: medianatura (*medianatures*) Jussiego Parikka i medianaturakultura (*medianaturecultures*) Rosi Braidotti. Pierwszy z nich wpisuje się w filozofię nowego materializmu¹¹, traktując pojęcie mediów szerzej, jako materialne narzędzia mediacji rzeczywistością. „Media nie są tylko mediami – pisze Parikka. – Natura nie jest tylko naturą, ale jest osadzona w kulturowym rozumieniu życia”¹². Proces „mediacji zachodzi w całym spektrum rzeczywistości materialnej, nieredukowalnej do urządzeń me-

» 6 Zob. R. Braidotti, *Po człowieku*, przeł. J. Bednarek, A. Kowalczyk, Wydawnictwo Naukowe PWN Warszawa 2014; Zob. M. Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012.

» 7 Zob. M. Bakke, *Bio-transfiguracje...*, op. cit.; J. Bednarek, *Nowa kartografia współczesności*, [w:] R. Braidotti, *Po człowieku...*, op. cit.

» 8 Cyt. za: M. Bakke, *Bio-transfiguracje...*, op. cit., s. 60.

» 9 Zob. B. Latour, *Nigdy nie byliśmy nowoczesni: studium z antropologii symetrycznej*, przeł. M. Gdula, Oficyna Naukowa, Warszawa, 2011.

» 10 B. Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, przeł. K. Abriszewski, A. Derra, Universitas, Kraków 2010.

» 11 Nowy materializm zakłada powrót do spinozjańskiej teorii, wedle której materia jest głównym budulcem rzeczywistości. W tym sensie odchodzi od dualistycznej koncepcji dzielącej ducha od materii. Zob. hasło: „neo/new materialism”, [w:] *Posthuman Glossary*, red. R. Braidotti, M. Hlavajova, Bloomsbury Academic, London, New York, Oxford, New Delhi, Sydney 2019, s. 277–279. Zob. R. Dolphijn, I. van der Tuin, *Nowy Materializm. Wywiady i kartografie*, przeł. J. Bednarek, J. Maliński, Fundacja Machina Myśli, Gdańsk–Poznań–Warszawa 2018.

» 12 Hasło „medianatures”, [w:] *Posthuman Glossary...*, op. cit., s. 251.

dialnych, same media można uznać za złożone z elementów przyrody (...) medianatury służą zilustrowaniu konkretnych i zlokalizowanych interakcji między materią, które leżą u podstaw praktyki technologicznej mediów. Technologie medialne są materialne, zbudowane z różnego rodzaju materiału geologicznego i sił geofizycznych. Potrzebują metali i minerałów, by wzmocnić audiowizualność świata, kolor, prędkość, moc obliczeniową i możliwości magazynowania”¹³. W podobnym tonie wypowiada się Rosi Braidotti, która, opierając się na opisanych wyżej conceptach Donny Haraway i Jussiego Parikki, wprowadza do dyskursu teoretycznego nowy termin „medianaturakultury” (*medianaturecultures*). Dzięki niemu stara się uchwycić współczesną złożoność wszechświata, którego człowiek nie jest już dłużej centrum. Nowe media, rozumiane jako „druga natura”, są „witalną i samoorganizującą się materią”, będącą „integralną częścią naszego technologicznie zapośredniczonego świata”¹⁴. Krytyczny posthumanizm stawia pytania dotyczące przyszłości nauk humanistycznych, redefiniuje pojęcie podmiotu, zanurzonego w immanentnej sieci nieludzkich relacji pomiędzy tym, co zwierzęce, roślinne czy technologiczne. Sztuka meteorologiczna wpisuje się w tę posthumanistyczną refleksję nad miejscem i rolą człowieka w postludzkiem świecie, czyniąc pogodę medium sztuki.

Pogoda jako medium

Ta nowa posthumanistyczna perspektywa pozwala dostrzec sprawstwo nieludzkich czynników kształtujących naszą codzienną rzeczywistość. Pogoda to „warunki określone przez ciśnienie, temperaturę i wilgotność powietrza, kierunek wiatru itp., panujące na jakimś obszarze w danej chwili lub w pewnym okresie”, „dobre warunki panujące na jakimś obszarze w danej chwili lub w pewnym okresie, okres słoneczny bez opadów”, lub „równowaga ducha, spokój wewnętrzny”¹⁵. Zasadnicza różnica między pogodą a klimatem ma głównie wymiar czasowy. Pogoda zwykle odnosi się do tymczasowego stanu atmosfery, podczas gdy klimat do warunków meteorologicznych kształtowanych w dłuższym okresie czasu lub na przestrzeni kolejnych lat. Pogoda warunkuje życie organiczne na Ziemi, wpływa na jego stan i kondycję, podtrzymując je i zapewniając mu niezbędne warunki do przetrwania. Jako medium komunikacyjno/informacyjne transmituje i odbiera dane z otoczenia, podlegając wskutek tego nieustannym zmianom i fluktuacjom. Zwykle postrzegamy ją w wymiarze

» 13 *Ibidem*, s. 252.

» 14 R. Braidotti, *The Critical Posthumanities; or is medianatures to naturecultures as zoe is to bios?*, <https://rosibraidotti.com/publications/the-critical-posthumanities-or-is-medianatures-to-naturecultures-as-zoe-is-to-bios/> [dostęp: 24.12.2019].

» 15 Hasło „pogoda”, [w:] Uniwersalny słownik języka polskiego. P-S, Wydawnictwo Naukowe PWN 2003, s. 283.

jednostkowym, podkreślając jej wpływ na nasz nastrój, dobre bądź złe samopoczucie, w końcu życiowe plany, uzależnione w dużym stopniu od warunków atmosferycznych. Ten sposób rozumienia tego pojęcia ma związek z bezpośrednim doświadczaniem. Pogoda angażuje nas na co dzień, poprzez prognozy pogody, informacje medialne, funkcjonowanie w środowisku zewnętrznym¹⁶. Janine Randerson, artystka, kuratorka sztuki medialnej, w swojej książce *Weather as Medium. Towards Meteorological Art* zwraca uwagę na relacyjny charakter pogody, która „łączy nas ze światem i ze sobą nawzajem poprzez deszcz, wiatr, światło słoneczne, które przenoszą wrażenia do naszych ludzkich i mechanicznych receptorów”¹⁷. Medialność pogody można jej zdaniem rozpatrywać w dwojaki sposób. Z jednej strony technologicznie jako dane płynące z badań, pomiarów i ocen meteorologicznych, z drugiej zaś kulturowo jako kluczowy element środowiska determinujący nasz sposób funkcjonowania i praktyki działania w świecie. Media w tym sensie są rozumiane szerzej, nie tylko jako technologiczne środki masowego przekazu, ale też hybrydyczne środowisko działalności ludzkich i nieludzkich aktorów w uniwersum świata. W świetle posthumanistycznych koncepcji naturakultury i pochodnych od niej koncepcji medianatury i medianaturakultury, media, podobnie jak natura, są jednym z czynników sprawczych kształtujących tkankę społecznego życia.

Zarys historii sztuki meteorologicznej

Janine Randerson kreśląc historię sztuki meteorologicznej¹⁸ wychodzi od tradycji rytualnych, żywo obecnych w starożytnych cywilizacjach, gdzie pogoda jako pośredniczka duchów przejawiała się w artefaktach, performansach czy obrzędach. W kulturze europejskiej zainteresowanie pogodą ściśle wiąże się z przyrodniczą myślą filozoficzną i rozwojem malarstwa pejzażowego. Jedną z bardziej wpływowych teorii przyrodoznawczych rozwinął w swojej *Meteorologica* Arystoteles, dając tym samym początek meteorologii. Jego koncepcja pięciu żywiołów, czterech ziemskich i jednego nadksiężycowego (eteru), obowiązywała do czasów nowożytnych, na długie lata kształtując ludzkie myślenie o świecie. Chrześcijańskie średniowiecze symbolicznie oddzielało niebo od ziemi, dając świadectwo wiary w Boga i życie pozagrobowe. Obowiązujący wówczas hierarchicznie zbudowany Wielki Łańcuch Bytu (*scala naturae*) z Bogiem na szczycie porządkował rzeczywistość, ustanawiając podległość pozostałych

» 16 Zob. J. Knebusch, *Art and climate (change) perception. Outline of a phenomenology of climate*, <https://www.olats.org/fcm/artclimat/phenomenologyclimate.pdf> [dostęp: 12.12.2019].

» 17 J. Randerson, *Weather as Medium. Towards a Meteorological Art*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London 2018, s. XVII.

» 18 *Ibidem*.

składowych struktury. Jednym z pierwszych przykładów odejścia od tego sposobu obrazowania rzeczywistości były prace Leonarda da Vinci, artysty, filozofa, który zgłębiał wiedzę z zakresu hydrologii oraz aerologii, by stworzyć dzieła przeczące średniowiecznym wyobrażeniom świata. Oparte na jego empirycznych doświadczeniach analizy zjawisk atmosferycznych zaowocowały sformułowaniem teoretycznych zasad perspektywy powietrznej. Pod koniec swojego życia artysta zaczął wręcz obsesyjnie interesować się żywiołem zjawisk atmosferycznych, dając wyraz swym obserwacjom w tworzonych wówczas pracach, m.in. w powstałym w 1517 r. rysunku *Powodzi*. Renesansowe zainteresowanie światem przyrody, przejawiające się w sztuce rozwojem malarstwa pejzażowego, było naturalną konsekwencją odkryć geograficznych, które rozbudziły w ludziach ciekawość i potrzebę poznawania świata. Na przełomie wieków XVI i XVII, jak zauważa Jan Białostocki, przyroda przestała być tylko i wyłącznie sprowadzana do roli tła ważnych wydarzeń historycznych, stając się od tego momentu właściwym tematem sztuki¹⁹. Przykładem, który dobrze oddaje to nowe podejście w obrazowaniu przyrody, w szczególności zaś pogody, jest obraz *Burza* (1505) włoskiego artysty Giorgione czy *Plan i widok Toledo* (1608-1614) hiszpańskiego manierysty El Greco. Oświecenie przyniosło kolejne istotne zmiany w zakresie obrazowania świata, które położyło kres arystotelesowskiej filozofii przyrody. Naukowe rozstrzygnięcia Kopernika, Bacona, Kartezjusza czy Newtona dały początek nauce nowożytnej, opartej nie na filozoficznych rozważaniach, a na empirycznych badaniach. Pojawienie się nowych narzędzi pomiarowych: wynalezionej przez Galileusza termometru (1607), zbudowanego przez Evangelistę Torricellego barometru (1643) czy badającego wilgotność powietrza higrometru (1644), wpłynęło na sposób widzenia i obrazowania atmosferycznych zjawisk. Artyści żywo interesowali się nowymi odkryciami naukowymi, aplikując płynącą z nich wiedzę do swoich dzieł. *Landscape with Rainbow* (1795) brytyjskiego malarza Josepha Wrighta of Derby czy *Colour* (1779) autorstwa urodzonej w Szwajcarii Angeliki Kauffmann to prace, w których wykorzystano nowe rozstrzygnięcia z zakresu optyki, skrupulatnie obserwując otaczające środowisko w celu lepszego zobrazowania zjawiska tęczy. Romantyczny zwrot w kierunku natury podkreślał jej żywioł i nieoswojoną moc tworzenia. Brytyjski chemik Luke Howard w 1802 r. zaprezentował publicznie pierwszą nowoczesną i obowiązującą po dziś dzień klasyfikację chmur, nadając im odpowiednio nazwy: cirrus, stratus i cumulus. Opublikowany w czasopiśmie „Philosophical Magazine” artykuł z 1803 r., zatytułowany *On the Modifications of Clouds* odbił się szerokim echem w Europie, nie

» 19 Zob. J. Białostocki, *Narodziny nowożytnego krajobrazu*, [w:] idem, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, PWN, Warszawa 1978. Por. B. Frydryczak, *Krajobraz. Od estetyki „the picturesque” do doświadczenia topograficznego*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2013.

tylko wpływając na rozwój badań meteorologicznych, ale też inspirując artystów do własnych poszukiwań w tym obszarze. „Dziwne jest to, jak mało ludzie wiedzą o niebie”²⁰ – pisał brytyjski krytyk sztuki, artysta John Ruskin, który w kolejnych tomach *Modern Painters (Of Truth of Skies i Of Truth of Clouds)* sformułował estetykę chmur. Ich dynamikę i piękno oddał w swoim *Studium chmur* John Constable, poddając je i inne zjawiska atmosferyczne gruntownej analizie malarskiej²¹. Pośród osób mających istotny wkład do rozwoju sztuki meteorologicznej wymienić należy także Williama Turnera oraz zainspirowany przez niego nurt impresjonizmu. Pojawienie się nowych mediów fotografii i filmu wzbogaciło artystyczny ogląd rzeczywistości, otwierając przez artystami nowe możliwości jej doświadczenia. Opisana choć skrótowo genealogia sztuki meteorologicznej z jednej strony kreśli obraz przemian ludzkiej myśli filozoficznej, starającej się określić miejsce człowieka we wszechświecie, z drugiej zaś jest historią związków sztuki i nauki, przekonując o głęboko zakorzenionych relacjach przekraczających dyscyplinarne podziały.

Pogoda jako podmiot sztuki

W 1919 r. Marcel Duchamp podarował swojej siostrze w prezencie ślubnym jedno ze swoich dzieł *Unhappy Readymade*, stanowiące kopię traktatu geometrycznego *Elementy* Euklidesa, oraz dołączoną do niej instrukcję przeznaczoną dla jej przyszłego męża Jeana Crottiego. Swój zamysł tłumaczył następująco:

To była książka do geometrii, którą (Crotti) musiał zawiesić za pomocą sznurków na balkonie swojego mieszkania przy Rue Condamine; wiatr musiał przejrzeć książkę, wybrać własne problemy, odwrócić i rozerwać strony. (...) Rozbawił mnie pomysł wprowadzenia kategorii szczęścia i nieszczęścia *ready mades*, a potem deszcz, wiatr, latające strony, to był zabawny pomysł²².

W dziele Duchampa to warunki atmosferyczne, pogoda stała się głównym wykonawcą dzieła, która w performatywnym geście negocjowała logiczne zasady arytmetyki Euklidesa. Sztuka kinetyczna podążała tropem dadaistów, „otwierając” dzieła na ruch i działanie przypadku. Tworzone od 1931 r. *Mobile* Alexandra Caldera poruszane ruchem wiatru czy konstrukcje kinetyczne Nauma Gabo ilustrowały proces przejścia od dzieła

» 20 J. Ruskin, *Of the Open Sky*, [w:] *Modern Painters*, cz. II.

» 21 Więcej na ten temat zob. T. Andrearczyk, *Estetyka chmur*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2019.

» 22 P. Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, Thames and Hudson, London 1971, s. 61.

obiekty w stronę dzieła procesu, w którym każdy element stawał się znaczący. Poszukiwania artystyczne awangardy i neoawangardy ilustrują proces demontażu klasycznie rozumianej sytuacji estetycznej. Zmiana statusu dzieła sztuki, roli odbiorcy pociągnęła za sobą zmianę sytuacji estetycznej *sensu largo*. Dzieło uległo dematerializacji, stając się procesem, komunikacją, elementem dyskursu. Artysta przestał być wytwórcą skończonego obiektu, stając się konstruktorem sytuacji, w jakiej może się rozwijać kreatywność uczestników. Narodziny sztuki nowych mediów zintensyfikowały tylko opisany wyżej proces zmiany ról w polu sztuki, włączając nowych aktorów w sieć tak rozumianej sytuacji estetycznej. *Estetyka systemów inteligentnych* Jacka W. Burnhama (1970), zasilona teorią informacji Claude'a Shannona i cybernetyką Norberta Wienera, starała się uchwycić postępujące zmiany, rewidując klasyczne pojęcia na rzecz nowego spojrzenia na sztukę systemu:

Bez względu na kierunek, w jakim pójdzie sztuka, jedno jest, jak sądzę, pewne: że stały rozwój techniki przetwarzania informacji zmusi nas do gruntownej analizy relacji estetycznych między człowiekiem i skomputeryzowanym środowiskiem. (...) Znajdujemy się obecnie na etapie przejściowym między kulturą zorientowaną na obiekt a kulturą zorientowaną na system. Zmiana wywodzi się tu nie z samych rzeczy, a ze sposobu, w jaki się je robi²³.

W podobnym tonie wypowiadał się wówczas Hans Haacke, będący pod silnym wpływem teorii Burnhama. W swojej praktyce artystycznej wyraźnie odnosił się do teorii systemów, przekonując, że jego „założeniem roboczym jest myślenie w kategoriach systemów, produkcji systemów, zakłóceń i narażeniu istniejących systemów. System może być fizyczny, biologiczny lub społeczny. Może być stworzony przez człowieka, istnieć w sposób naturalny, lub być kombinacją wcześniej wymienionych”²⁴. Jego prace, takie jak *Rain Tower* (1962), *Condensation Cube* (1963) czy *Ice Stick* (1966), stanowią przykład nowego podejścia do dzieła, które włącza nie-ludzkich aktorów sytuacji estetycznej. Zjawiska i czynniki atmosferyczne, tj. wiatr, deszcz, mgła, temperatura, światło słoneczne, były kluczowym elementem wpływającym na sposób doświadczania dzieła przez jego odbiorców. W tym nowym systemie relacji publiczność i warunki atmosferyczne odgrywały istotne, sprawcze role w procesie jego tworzenia²⁵.

» 23 J.W. Burnham, *Estetyka systemów inteligentnych*, przeł. K. Biskupski, [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, t. II, red. S. Morawski, Czytelnik, Warszawa 1987, s. 201.

» 24 [za:] A. Broeckmann, *Machine Art in the Twentieth Century*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts, London 2016, s. 230.

» 25 Zob. J. Randerson, *Weather as Medium...* op. cit.

Działalność artystyczna Hansa Haacke wpisuje się w filozofię naturakultury Donny Haraway, przekraczając granice antropocentryzmu, funduje nowe spojrzenie na sztukę w ogóle. Jego eksperymentalna twórczość inspirowała kolejnych artystów, coraz częściej włączających pozaludzką perspektywę do praktyki artystycznej. Nowe technologie przyspieszyły tylko opisany wyżej proces przejścia od natury i kultury do medianatury-kultury. Początkowo artyści testowali nieznanne wcześniej możliwości oferowane przez technologie komputerowe, poszerzali możliwości interakcji człowieka z maszyną, symulacji czy tworzenia wirtualnych światów, eksplorowali nową przestrzeń internetu²⁶. Z czasem sztuka nowych technologii przyjęła funkcję krytyczną, aktywnie uczestnicząc w debacie na temat zachodzących w świecie zmian. Technologia stała się „niewidzialnym”, lecz namacalnym, materialnym elementem naszego życia, który determinuje i jednocześnie mediuje²⁷ nasz sposób działania w świecie. Sztuka meteorologiczna XXI wieku manifestuje na różne sposoby obecność pogody jako twórczego elementu praktyki artystycznej. Artyści bardzo często wykorzystują zarezerwowane wyłącznie do celów naukowych narzędzia badawcze, mapując i wizualizując dane czerpane z otoczenia. Dobrym przykładem ilustrującym tego rodzaju strategię artystyczną jest *Cyjanometr. Pomnik niebieskości nieba* Martina Bricelja Baragi, pokazany w ramach wrocławskiego Biennale WRO 2017. Inspirowana prostym narzędziem, zaprojektowanym w 1789 r. przez szwajcarskiego fizyka i badacza przyrody Horacego Benedykta de Saussure’a, instalacja mierzy odcienie błękitu nieba, przy jednoczesnym badaniu jakości powietrza. *Cyjanometr* z jednej strony jest pomnikiem usytuowanym w fizycznej przestrzeni Wrocławia przy ulicy Fryderyka Joliot-Curie²⁸, z drugiej zaś stanowi oprogramowanie *open source*, które regularnie zbiera obrazy nieba, przyporządkowując każdy do 53 odcieni błękitu umieszczonych na kolistej skali de Saussure’a.

Spoglądając na zjawisko sztuki meteorologicznej, można dostrzec w niej krytyczny potencjał, który w kontekście zmian klimatycznych zyskuje bardzo ważną funkcję edukacyjną. Ludzie często ignorują informacje o kryzysie, zaprzeczając bądź odsuwając od siebie wizję katastrofy ekologicznej. Sztuka i nauka starają się szukać właściwych rozwiązań

» 26 Zob. E. Wójtowicz, *Net art*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2008; P. Zawojski, *Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii*, Wydawnictwo Poltext, Warszawa 2010; R. W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2010.

» 27 Mediacja w znaczeniu, jakie przyjmują Bolter i Grusin, odnosi się do zmian wywołanych przez medium, wskutek zachodzących w nim procesów, mieszczących się zarówno w sferze techniki, jak i kultury. Zob. J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge MA, London 2000. Mediacja w rozumieniu Żylińskiej i Kember jest „złożonym, wewnątrz różnorodnym procesem, w którym przenika się to, co społeczne, ekonomiczne, techniczne i psychiczne”. Cyt za: A. Nacher, *Media lokacyjne. Ukryte życie obrazów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016, s. 27.

» 28 Pierwszy *Cyjanometr* (2016) stoi w Lublanie.

służących poprawie obecnej sytuacji, naznaczonej postępującą degradacją środowiska naturalnego²⁹. Ciekawym głosem w tej sprawie jest projekt *Dear Climate*, zainicjowany przez kolektyw artystyczny w składzie: Marina Zurkow, Una Chaudhuri, Oliver Kellhammer, Fritz Ertl i Sarah Rothberg. Intencją artystów było poszerzenie społecznej dyskusji na temat zmian klimatycznych poprzez zmianę sposobu myślenia o człowieku i świecie, w którym żyje: „Wychodząc poza lęk i poczucie winy, które dominują w rozmowach na temat klimatu, chcieliśmy – jak sama nazwa wskazuje – pielęgnować poczucie miłości do klimatu i rozpoznać jego starożytny i złożony związek z kulturami ludzkimi. Naszym celem było odsunięcie na bok nowoczesnego nawyku myślenia o naturze i kulturze jako przeciwieństwach, co prowadzi nas do zapomnienia, że jesteśmy ziemianami, jednym z wielu gatunków zamieszkujących tę planetę”³⁰. W myśleniu swym artyści Dear Climate Collective bliscy są posthumanistycznej refleksji zrównującej pozycję człowieka do jednego z bytów składających się na jeden wszechświat. Nie eliminują jednak podmiotu ludzkiego z dyskursu teoretycznego, a starają się naprawić „zerwane połączenie” lub przywrócić „utracone zrozumienie” na linii człowiek–planeta, które przyczyniły się do antagonizmu w obrębie wzajemnych stosunków. Nowojorski projekt pisania listów do klimatu ma cechy dadaistycznego, prześmiewczego gestu, jednak o mocy oddziaływania na przestrzeń publiczną, służąc zmianie nastawienia do kwestii kryzysu klimatycznego, który jest udziałem każdego z nas. Ciekawym przykładem sztuki meteorologicznej jest projekt *Aerocene* (2015) argentyńskiego artysty Tomása Saraceno, który badając możliwości naturalnych źródeł energii, buduje nową infrastrukturę mobilności. Jego aereosolarne rzeźby starają się osiągnąć najdłuższą bezemisyjną podróż dookoła ziemi³¹. Projekty Saraceno powstały w kolaboracji z naukowcami z MIT Center for Art, Science and Technology, reprezentującymi Earth, Atmospheric and Planetary Science Department, który stał się platformą skupiającą interdyscyplinarną społeczność artystyczno-badawczą, starającą się przywrócić utraconą równowagę termodynamiczną Ziemi³². Organizując kolejne eksperymentalne loty bez zużycia paliw kopalnych, artysta przekonuje, że powietrze to „wolna przestrzeń”, która przekracza wszystkie ziemskie ograniczenia, dając szansę przejścia od epoki antropocenu do epoki „aerocenu”³³. „Sztuka meteorologiczna jest – jak przekonuje Janine Randerson – zorientowana na nieznaną przyszłość, wstępnie testując for-

» 29 Zob. J. Randerson, *Weather as Medium...*, op. cit., s. XXXIV.

» 30 Z. Lescaze, *12 Artists On: Climate Change*, „The New York Times Style Magazine”, dn. 22.08.2018, <https://www.nytimes.com/2018/08/22/t-magazine/climate-change-art.html> [dostęp: 22.12.2019].

» 31 Zob. Randerson, *Weather as Medium...* op. cit.

» 32 <https://aerocene.org/#> [dostęp: 25.12.2019].

» 33 *Ibidem*. Zob. J. Randerson, *Weather as Medium...* op. cit.

my estetyczne, które mogą zapewnić nam przetrwanie”³⁴. Projekt *Aerocene* to przykład możliwości drzemiących w kooperacji i płynącej z niej kreatywności, która przypomina nam o symbiotycznej relacji człowieka ze światem we wszystkich jego przejawach.

Zakończenie

Sztuka meteorologiczna jest przykładem nowego spojrzenia na praktykę artystyczną w dobie posthumanizmu. Rejestruje zmiany w samym polu sztuki, z jednej strony rewidując nasz sposób rozumienia twórcy, dzieła i odbiorcy, z drugiej zaś przekraczając granice wizualności kieruje działalność artystyczną w stronę performatywności. Rosnące zainteresowanie naturą wśród artystów szło w parze z rozwojem filozoficznej i technicznej myśli człowieka, rejestrując zmiany w sposobie rozumienia miejsca i roli człowieka we wszechświecie. Współcześni artyści używają pogody jako medium artystycznego, by zwrócić uwagę na postępujący kryzys klimatyczny i zagrożenia z nim związane. Oddając jej głos poszerzają naszą perspektywę o nową sieć relacji, w której funkcjonujemy i za którą jesteśmy współodpowiedzialni. Dzięki temu sztuka meteorologiczna stara się budować wizję wspólnego świata, w którym splata się to, co społeczne, psychiczne, ekologiczne i technologiczne. ●

Sylwia Szykowna

● <https://orcid.org/0000-0002-4943-2539>