

Uczynić widocznym niewidoczne w krajobrazie (polikryzysu). O projektach artystycznych Richarda Mosse’a, Nicolasa Gouraulta i Jeremy’ego Kamala

ABSTRACT. Mikołaj Marcela, *Uczynić widocznym niewidoczne w krajobrazie (polikryzysu)*. O projektach artystycznych Richarda Mosse’a, Nicolasa Gouraulta i Jeremy’ego Kamala [See the unseen in the landscape (of polycrisis). Art projects by Richard Mosse, Nicolas Gourault and Jeremy Kamal]. „Przestrzenie Teorii” 43. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 335–350. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.43.18>.

Although the artistic projects of Richard Mosse (*Broken Spectre*), Nicolas Gourault (*Unknown Label*) and Jeremy Kamal (*Mojo: Da Floods*) differ in form and subject matter, they all focus on the variously understood landscape and the complex network of relations between humans, nature and new technologies that emerges in it. These projects make visible what usually remains invisible, especially in the context of the sources of what we have recently called the polycrisis. They are also proof that contemporary art, through the use of new technologies, is able to confront us in an innovative way with the grim realities of the Anthropocene and Mortonian hyperobjects such as global warming, artificial intelligence and Western colonialism.

KEYWORDS: contemporary art, landscape, polycrisis, Anthropocene, hyperobject

W ostatnich kilku latach na znaczeniu zyskuje termin „polikryzys”. Stworzył go i po raz pierwszy użył w 1993 roku francuski filozof Edgar Morin dla opisanego sytuacji, w której nie da się już wskazać najważniejszego wśród piętrzących się problemów społecznych, politycznych, gospodarczych czy klimatycznych¹. W tym kontekście nietrudno się domyślić, dlaczego pojęcie to przykuło tak dużą uwagę po 2021 roku, kiedy to historyk Adam Tooze spopularyzował je w swojej książce na temat konsekwencji pandemicznego *lockdownu* dla zupełnie nieprzygotowanej na to rozwiązanie globalnej gospodarki².

Jason W. Moore i Raj Patel w wydanej w 2018 roku *Historii świata w siedmiu tanich rzeczach*³ przekonują jednak, że obecny spłot pozornie

¹ E. Morin (współp. A.E. Kern), *Terre-Patrie*, Paris 1993, s. 113–114.

² A. Tooze, *Shutdown: How Covid Shook the World’s Economy*, New York 2021.

³ R. Patel, J.W. Moore, *Historia świata w siedmiu tanich rzeczach*, przeł. J. Bednarek, A. Opara, Warszawa 2025.

pojedynczych kryzysów nie jest polikryzysem, lecz jednym fundamentalnym kryzysem kapitalizmu w jego dotychczasowej formie⁴. W tym ujęciu kapitalizm nie stanowi jedynie systemu gospodarczego – przede wszystkim jest sposobem organizacji relacji między ludźmi a resztą natury, stąd określa się go mianem kapitałocenu. Patel i Moore definiują kapitałocen w kontekście tytułowych siedmiu tanich rzeczy (natury, pieniądza, pracy, opieki, żywności, energii i życia), a jego logikę sprowadzają do pomnażania bogactwa dzięki korzystaniu z nich.

Choć w 2025 roku świat zachodni wydaje się mieć o wiele gorszą kondycję niż po kryzysie ekonomicznym w 2008 roku i być może słusznie – jak robią to Patel i Moore – dostrzega się symptomy końca kapitalizmu, to warto pamiętać o wciąż aktualnych spostrzeżeniach Marka Fishera. Brytyjski pisarz zwieńczył swój *Realizm kapitalistyczny* ponurą obserwacją, zgodnie z którą pomimo zapowiedzi, że kryzys ekonomiczny w 2008 roku miał przyczynić się do końca kapitalizmu w neoliberalnej formule, nic takiego się nie stało. Dlaczego? Winne jest temu

powszechne odczucie, że kapitalizm jest nie tylko jedynym względnie funkcjonującym systemem polityczno-ekonomicznym, ale, co więcej, nie można obecnie nawet sobie wyobrazić jakiegokolwiek sensownej alternatywy względem niego⁵.

Pytanie więc, czy jeszcze bardziej fundamentalnym kryzysem, który przyczynił się do obecnego stanu świata, nie jest tak naprawdę kryzys wyobraźni i wizualności. Jak zauważa Fisher, nadal nie jesteśmy w stanie wyobrazić sobie nie tylko lepszego, lecz także żadnego innego systemu, w ramach którego moglibyśmy współcześnie funkcjonować. Dla naszej wyobraźni po prostu nie istnieje nic poza kapitalizmem. Dodatkową trudnością staje się utożsamienie kapitalizmu z neoliberalizmem, zasadzającym się przecież na dwóch kluczowych wartościach: godności ludzkiej i wolności osobistej, co w dużej mierze uniemożliwia jego krytykę⁶. Dlatego według Davida Harveya:

geniusz teorii neoliberalnej tkwi między innymi w tym, że piękne słowa o wolności, swobodzie, wolności wyboru i prawach jednostki skutecznie maskują ponure realia⁷.

⁴ J. Majmurek, *Tanie życie, czyli ostateczny kryzys kapitalizmu* [rozmowa], „Krytyka Polityczna”, <https://krytykapolityczna.pl/swiat/historia-swiata-w-siedmiu-tanich-rzeczach-rozmowa-majmurek/> (dostęp: 17.03.2025).

⁵ M. Fisher, *Realizm kapitalistyczny: Czy nie ma alternatywy?*, przeł. A. Karalus, Warszawa 2020, s. 10.

⁶ D. Harvey, *Neoliberalizm: Historia katastrofy*, przeł. J.P. Listwan, Warszawa 2008, s. 13.

⁷ *Ibidem*, s. 163.

A te realia – chce się dodać – to wynik wyzysku związanego z opisanymi przez Patela i Moore’a siedmioma tanimi rzeczami konstytuującymi trwanie kapitalizmu.

Ciężko jednoznacznie stwierdzić, czy to tylko kwestia maskowania, czy problem niedostatecznego uwidocznienia tychże realiów. Z jednej strony chociażby w kontekście kryzysu klimatycznego – ściśle powiązanego z kryzysem kapitalizmu – nie sposób nie przyznać racji Nicholasowi Mirzoeffowi, który znikome rezultaty dążeń do przyjrzenia się obecnemu stanowi naszej planety i przemyslenia sposobów funkcjonowania człowieka w epoce antropocenu wiąże z jego szczególną wizualnością. Dla Mirzoeffa narastający problem klimatyczny wynika m.in. z tego, że wizualizowanie antropocenu to odwoływanie się do estetyki⁸. Nowe formy estetyczne sprawiły, że to, co w kontekście antropocenu powinno rodzić w nas przerażenie, staje w pożądanym obrazie nowoczesności – a najlepszym tego przykładem jest *Impresja, wschód słońca* Claude’a Moneta⁹. Tego rodzaju wizualizowanie pozwalało ignorować wyniszczanie biosfery, podtrzymywać przyczyniający się do niego dotychczasowy obrót dóbr oraz podtrzymywać narrację, zgodnie z którą toczona od stuleci przez Zachód wojna z naturą nie tylko jest czymś pięknym, lecz także może się zakończyć sukcesem ludzkości¹⁰.

Z drugiej strony problem z uwidocznieniem ponurych realiów teorii neoliberalnej wynikać może z nadal nie do końca uświadomionego wkroczenia przez ludzkość w opisany przez Timothy’ego Mortona „wiek asymetrii”, w którym nie ludzie wywierają wpływ na planetę, lecz określone rzeczy – a raczej mortonowskie „hiperobiekty” – oddziałują na ludzi i całą biosferę. Tak rozumianymi hiperobiektami mogą być zarówno zwykłe przedmioty obdarzone długim życiem (np. torebka foliowa), jak i złoża ropy naftowej czy surowców. Ale do tej kategorii zaliczyć należy także z jednej strony kapitalizm, a z drugiej globalne ocieplenie. W przeciwieństwie do typowych przedmiotów hiperobiektów nie sposób zatrzymać w umyśle¹¹ ani dostrzec w całości¹² – ze względu na ich nieludzkość, nietutejszość, niepojmowalną dla człowieka skalę czasową czy przestrzenną, która się z nimi wiąże, oraz, co być może najważniejsze, z uwagi na to, że pozostają niewidoczne dla ludzkiego oka.

Co wobec tego? Dla Mirzoeffa remedium na dotychczasową wizualność antropocenu jest

⁸ N. Mirzoeff, *Visualizing the Anthropocene*, „Public Culture” 2014, nr 2(26), s. 213.

⁹ *Ibidem*, s. 221.

¹⁰ *Ibidem*, s. 217.

¹¹ T. Morton, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis–London 2013, s. 58.

¹² *Ibidem*, s. 70.

kontrwizualność oparta na hasłach skierowanych do obywateli Zachodu, nakłaniających ich do rezygnacji z uprzywilejowanej pozycji oraz nawołujących do walki o demokrację w imieniu tych, którym odmawia się podmiotowości, a także do stworzenia środków służących podtrzymaniu obu tych żądań, gdy opadnie już fala entuzjazmu wywołana protestem¹³.

Angelos Koutsourakis proponuje jednak inną koncepcję. Jego „dialektyczne obrazowanie antropocenu” zakłada taki model obrazowania, który zarówno pod względem formy, jak i przekazu rozważa przyczyny określonych efektów, uwzględniając przy tym przede wszystkim społeczną organizację pracy jako jednego z kluczowych czynników ekokryzysu¹⁴. Równie istotne jest w tej perspektywie stawianie pytań o kolonizację, klasowość, społeczne przyczyny biedy czy społeczną nierówność i wykluczanie określonych grup. W ten sposób działania artystyczne mogą pomóc rozpoznać zagrożenia i ich źródła w perspektywie czy to katastrofy klimatycznej, czy to kryzysu całego antropocenu.

W tym właśnie duchu są utrzymane projekty artystyczne Richarda Mosse’a (*Broken Spectre*), Nicolasa Gouraulta (*Unknown Label*) i Jeremy’ego Kamala (*Mojo: Da Floods*). Choć różnią się one od siebie pod względem formy i podejmowanej tematyki, wszystkie koncentrują się na (rozmaicie rozumianym) krajobrazie oraz ujawniającej się w nim skomplikowanej sieci relacji między człowiekiem, naturą i nowymi technologiami. Dopiero w kontekście tej sieci powiązań możliwe staje się uwidocznienie niewidocznego: kolejnych wymiarów wyzysku i wykluczenia w ramach kapitałocenu. Wszystkie one mniej lub bardziej mierzą się także z różnymi typami hiperobiektyw uobecnianymi się w tychże krajobrazach.

Krajobraz destrukcji – z(a)łamany odbiór

W 2018 roku uznany irlandzki fotograf i artysta Richard Mosse rozpoczął pracę nad kolejnym projektem, zatytułowanym *Broken Spectre*. Zamierzał udokumentować drastyczną eksploatację dżungli amazońskiej, obejmującą nielegalne górnictwo, wypalanie lasów czy tragedię rdzennej ludności. Podobnie jak w poświęconych kryzysowi migracyjnemu *Incoming*, w którym śledził losy osób uchodźczych z Afryki i Bliskiego Wschodu, w *Broken Spectre* kluczową rolę odegrać miało wiele zaawansowanych technologii optycznych

¹³ M.A. Raczek-Karcz, *Sztuka wobec antropocenu – wybrane strategie artystyczne*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2021, nr 1 (47), s. 100.

¹⁴ A. Koutsourakis, *Visualizing the Anthropocene Dialectically: Jessica Woodworth and Peter Brosens’ Eco-Crisis Trilogy*, „Film-Philosophy” 2017, nr 3, s. 300.

pozwalających na konfrontację z niedostępnymi lub niedostrzeganymi na co dzień obrazami. W ten sposób twórca zamierzał po raz kolejny rozpoznać niewidoczne w inny sposób zagrożenia i ich źródła w epoce kapitałocenu.

W *Incoming* Mosse subwersywnie wykorzystał kamery termowizyjne opracowane dla potrzeb militarnych, które są w stanie nawet z 30 kilometrów wykryć ciepło ludzkiego ciała. Posłużyły mu one do przyjrzenia się, jak postrzegamy ofiary kryzysu uchodźczego. Mosse z jednej strony buduje w projekcie empatyczną wyobraźnię, przyglądając się indywidualnym historiom ludzi w sytuacji wygnania, z drugiej zaś świadomie czyni to w powiązaniu z kryzysem klimatycznym. W ten sposób uczynił widocznym to, co pozostaje niewidoczne dla mass mediów. W *Broken Spectre*, którego celem była próba zmierzenia się z hiperobiektami globalnego ocieplenia oraz deforestacji i towarzyszącymi jej niekończącymi się pożarami amazońskiej dżungli, sięgnął po technologie pozwalające uczynić widzialną skrajnie wykraczającą skalą poza ludzką percepcję katastrofę poprzez rejestrację różnych jej poziomów (od skali mikro, przez ludzką, do makro). Mamy więc przerażająco piękne, odrealnione różowo-pomarańczowo-fioletowe ujęcia z powietrza, ukazujące masową skalę deforestacji, zarejestrowane za pomocą specjalne zaprojektowanych dronów; mamy czarno-białe ujęcia ludzi zajmujących się w Amazonii wycinką drzew, wypalaniem dżungli pod plantacje soi, pracą w kopalniach złota, brodzących w skażonych metalami ciężkimi wodach Amazonki; mamy w końcu bardzo bliskie ujęcia skali mikro – obrazy mikroskopowe rejestrujące mikroorganizmy żyjące w glebie tych części dżungli amazońskiej, która jeszcze nie została zdewastowana.

Autor *Broken Spectre* sięgnął przy tym także po nowatorski sposób prezentacji projektu na czterech ekranach (z których każdy liczył ponad pięć metrów), umożliwiających bądź to jednoczesne przedstawianie różnych skal i ujęć destrukcji Amazonii, bądź mierzenie odbiorców z monumentalnością panoramicznego i trudnego do objęcia ludzkim wzrokiem ujęcia rozciągniętego na jeden ekran o długości ponad 20 metrów (warto dodać, że niemniejszą rolę niż obraz w *Broken Spectre* odgrywa isticie apokaliptyczna ścieżka dźwiękowa – zarejestrowana z użyciem równie zaawansowanych technologii przez Bena Frosta). To ważne, ponieważ mogłoby się wydawać, że tytuł projektu przywoływać ma widmo ostatecznej zagłady Amazonii. Jak jednak tłumaczy sam autor, chodzi w nim o *broken spectatorship*, co można byłoby przetłumaczyć jako 'z(a)łamany odbiór'. Z jednej strony bowiem projekt ten ma ukazać załamanie się narracji i towarzyszącego jej odbioru, gdy próbujemy się konfrontować z przekraczającymi ramy naszego doświadczenia hiperobiektami w postaci globalnego ocieplenia. W tym filmie doświadczamy

czegoś tak rozległego, istotnego i pilnego, że staje się to właściwie niepojmowalne, niemniej dostrzegamy to w drobnych fragmentach, z których każdy odbiorca indywidualnie tworzy własną mozaikę¹⁵.

Z drugiej strony jest to także – poprzez sam sposób prezentacji na trzech ekranach pokazujących często symultanicznie trzy różne ujęcia z trzech różnych skal (mikro, ludzkiej i makro) – odbiór, który załamuje się, ponieważ jako widzowie nie jesteśmy fizycznie w stanie skupić uwagi na prezentowanych szczegółach.

74-minutowy film Mosse’a w dużej mierze bazuje na ujęciach i obrazach zarejestrowanych przez specjalnie zaprojektowane drony korzystające z kamer wielospektralnych. Kamery tego typu są wykorzystywane zarówno w satelitach (dostarczają danych naukowcom), jak i w dronach przeznaczonych dla rolnictwa (pozwalają na precyzyjny nadzór nad uprawami). Rejestrują obrazy nie tylko w zakresie światła widzialnego, lecz także mikrofal, podczerwieni i ultrafioletu, co pozwala dostrzec informacje niewidzialne dla ludzkiego oka.

Mosse stosuje w *Broken Spectre* podobny zabieg jak w *The Enclave* z 2013 roku, w którym korzystał z filmu fotograficznego Kodak Aerochrone. Został on zaprojektowany w czasie II wojny światowej dla potrzeb militarnych. Składa się nie z trzech warstw światłoczułych (czerwieni, zieleni i niebieskiego), lecz dwóch (jednej czulej na światło widzialne, a drugiej na podczerwień). Rejestrując światło podczerwone odbite od liści bogatych w chloroplasty w kolorach gorącego różu, szkarłatnej czerwieni i fioletu, film z łatwością ujawniał siatki maskujące i kamuflaż, czym czynił je widocznym na tle otoczenia. W *The Enclave* Mosse skorzystał z Aerochrone, by w swoich niezwyklej różowo-szkarłatno-fioletowych ujęciach uczynić widocznym to, czego świat nie zauważał: wojnę domową w Kongu. W *Broken Spectre* przy użyciu nieco innej technologii – przede wszystkim kamer wielospektralnych¹⁶ – irlandzki artysta za pomocą dronów był w stanie zarejestrować równie niesamowite amazońskie krajobrazy, tym razem dokumentując skalę uszkodzeń poszycia dżungli i jej destrukcji.

Nieprzypadkowo w jednym z pierwszych ujęć filmu widzimy billboard reklamujący właśnie drony przeznaczone dla rolnictwa, szczególnie przy-

¹⁵ S. Grishin, 'Beautiful and terrifying': how artist Richard Mosse brings us the vast, significant and urgent story of the Amazon's destruction, „The Conversation” 2022, October 4, <https://theconversation.com/beautiful-and-terrifying-how-artist-richard-mosse-brings-us-the-vast-significant-and-urgent-story-of-the-amazons-destruction-189702> (dostęp: 18.03.2025).

¹⁶ Choć warto też wspomnieć o wykorzystaniu legendarnego czarno-białego filmu czulego na podczerwień Kodak HIE High-Speed Infrared, który jest też bardzo czuły na wysokie temperatury. Mosse użył go do zdjęć pożarów, które z racji jego właściwości pozostawiły na nim swój ślad.

datne przy nadzorowaniu rozległych monokulturowych farm soi i oleju palmowego wyniszczających amazońskie dżungle. Na billboardzie widnieje napis: „Dzięki naszym technologiom twoje zyski zakiełkują!”. Zupełnie jakby przeprowadzany na masową skalę proces wykorzystania zaawansowanych technologii do przetwarzania amazońskiej dżungli na monokulturowe farmy w celu maksymalizacji zysków był czymś naturalnym, wręcz organicznym.

W jakimś stopniu w odpowiedzi na ten slogan Mosse stworzył projekt wielogatunkowy, w którym nie ogranicza się jedynie do rejestracji dokonywanych w Amazonii zniszczeń. To dokument, który w wielu miejscach wpisuje się w długą tradycję antywesternu. Jedną z sekwencji zostaje przez Mosse’a ewidentnie wystylizowana na spaghetti western (twórca korzysta przy tym z muzyki Ennio Morricone) i jawi się jako samoświadomy pastisz opisanej przez Mirzoeffa i charakterystycznej dla estetyki antropocenu narracji o toczonych przez świat zachodni walce z naturą. Zresztą znacznie częściej można odnieść wrażenie, że jesteśmy widzami epickiego westernu – widzimy brazylijskich kowbojów na koniach ze stadami bydła na tle „nieujarzmionej ziemi”. Jednak celem autora *Broken Spectre* jest uwidocznienie tego, czego westerny nigdy nie pokazywały – „ponurych realiów” kapitałocenu.

Co interesujące, Mosse rozpoczął pracę nad tym projektem w tym samym roku, w którym ukazała się wspomniana już wcześniej książka Raja Patela i Jasona W. Moore’a *Historia świata w siedmiu tanich rzeczach*. Opowiedziana w niej historia kapitałocenu bazującego na tytułowych siedmiu tanich rzeczach rozpoczyna się na Maderze. „Jedną z pierwszych pochodni nowoczesności zapalono na małej wyspie u północnych wybrzeży Afryki, gdzie w latach sześćdziesiątych XV wieku ukształtował się nowy system produkcji i dystrybucji żywości”¹⁷ – piszą Patel i Moore.

Historia Madery to opowieść o deforestacji Ilha da Madeira – Wyspy Drewna, o której wenecki podróżnik i handlarz niewolników Alvise da Ca’da Mosto pisał w 1455 roku, że „nie ma tam ani stopy ziemi, która nie byłaby porośnięta ogromnymi drzewami”¹⁸. Trochę ponad sto lat później nie było już na niej wystarczająco dużo drzew, by podtrzymać działanie pieców wykorzystywanych do produkcji cukru z trzciny cukrowej. I nic dziwnego, bo „w szczytowym okresie rozwoju przemysł Madery wykorzystywał 500 hektarów (1236 akrów) lasu rocznie, by utrzymać ogień pod kotłami umożliwiającymi stały dopływ cukru na dwory Europy”¹⁹. *Broken Spectre* wydaje się przedłużeniem tej wielowiekowej historii kapitałocenu. Rejestruje kolejne wykorzystanie terenów „dziewiczych” i pogranicznych dla zachodniej gospodarki, które mogą zostać wyeksploatowane tanim kosztem. Tu historia

¹⁷ R. Patel, J.W. Moore, *op. cit.*, s. 35.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*, s. 39.

zatoczyła kolejne koło – z tą różnicą, że w Brazylii trzcinę cukrową zastępują soja i olej palmowy uprawiane na monokulturowych farmach. A może raczej *Broken Spectre* uwidoczniał, z jak niepojmowalnym hiperobiektem przychodzi nam się mierzyć, gdy próbujemy objąć percepcją to, co dzieje się w amazońskiej dżungli.

Przez 70 minut filmu widzowie są celowo bombardowani niepokojącą ścieżką dźwiękową stworzoną przez Bena Frosta, który użył do nagrań detektorów ultradźwiękowych, szczegółowo zarejestrował krajobraz akustyczny amazońskiej dżungli z – wydawać by się mogło, wpisanymi już w niego na stałe – odgłosami pił mechanicznych i buchającego ognia – i poddał go stosownej obróbce. W efekcie zderzenia ze ścianą dźwięku, który nierzadko przeszywa całe ciało, odbiorcy odczuwają niepewność i trwogę. W takich momentach strona akustyczna koresponduje z wizualną – np. gdy na ekranie widzimy dwójkę zamaskowanych mężczyzn, którzy oblewają drzewa benzyną, a następnie inicjują kolejny pożar lasu.

Wyjątkiem od tej reguły jest być może najważniejsza sekwencja, a zarazem kulminacja *Broken Spectre*, w której Mosse oddaje głos przedstawiciela plemienia Jamomanów. Ta przemawia do kamery przez blisko siedem minut. Wzywa świat do reakcji na to, co dzieje się w Amazonii:

Wy, biali ludzie, zobaczcie naszą rzeczywistość. Otwórzcie swoje umysły. Nie pozwólcie nam mówić tak dzielnie, nie robiąc niczego. Biali ludzie! Powiedzcie swoim ojcom i matkom. Wytlumaczcie im to²⁰.

To oddanie głosu przedstawicielce rdzennych mieszkańców Amazonii jest po raz kolejny uwidocznieniem tego, co niewidoczne – usłyszeniem i przetłumaczeniem (pozwolono im mówić we własnym języku) tych, którzy pozostają niemi (dla świata). Warto przy tym dodać, że w pozostałej części *Broken Spectre* nikt nie jest oceniany; film raczej konfrontuje nas ze wspomnianymi już ponurymi realiami różnych form wyzysku (przede wszystkim natury i ludzi), globalnego neoliberalizmu z jego zapleczem umożliwiającym dalsze trwanie kapitałocenu.

Oczywiście trzeba przy tym dodać, że projekt Mosse’a to niezwykle widowisko, w dodatku miejscami urzekająco piękne. Odrealnione, czerwono-fioletowo-pomarańczowe krajobrazy Amazonii, przypominające fantastyczne krainy z filmów animowanych dla dzieci, zarejestrowane przez drony przy użyciu kamer wielospektralnych, to gotowe fototapety na pulpit komputera czy smartfona. Do pewnego stopnia *Broken Spectre* nie umyka więc przed opisaną przez Mirzoeffa wizualnością antropocenu. Jednocześnie jednak jest to projekt głęboko niepokojący i przerażający. Jego siła tkwi w zderzaniu

²⁰ S. Grishin, *op. cit.*

zachwycających, złudnych obrazów z potwornymi i szokującymi czarno-białymi świadectwami wyniszczania puszczy, które mogą przywołać na myśl ujęcia z *Aż poleje się krew* Paula Thomasa Andersona. Przedstawicielka Jamomanów w pewnym momencie zwraca się do nagrywających ją ludzi, by zaprzestali filmowania, jeśli nie zamierzają niczego zrobić. Mosse'owi niewątpliwie udało się uwidocznić destrukcję amazońskiej dżungli w sposób, w jaki nikt inny do tej pory tego nie zrobił. Jednak czy to wystarczy? Na ten moment warto zauważyć, że od 2023 roku znacząco ograniczono wycinkę lasów deszczowych i jej poziom jest najniższy od wielu lat, choć skala dewastacji nadal jest ogromna²¹.

„Sztuczna sztuczna inteligencja”

W 2019 roku Florian Alexander Schmidt opublikował w portalu Econstor artykuł pod znamienym tytułem *Crowdsourced production of AI Training Data: How human workers teach self-driving cars how to see*²². Opisał w nim proces etykietowania danych dla gigantów motoryzacyjnych (Mercedesa, BMW czy Audi) przez przemysł sztucznej inteligencji. Dodajmy, że zrobił to przed zamieszczeniem, które wybuchło w 2023 roku w związku z premierą nowej generacji ChatGPT od OpenAI i ujawnieniem procedury wyzysku pracowników w krajach takich jak Filipiny, Kenia, Indie, Pakistan, Wenezuela i Kolumbia.

Schmidt już w 2019 roku zwracał uwagę na tę zupełnie wówczas (także i dziś) niedostrzeganą i ignorowaną niszę rynku, dzięki której możliwe jest szkolenie tzw. sztucznej inteligencji – zarówno dla czatów OpenAI, Microsoftu, Google i innych firm, jak i dla całego rynku motoryzacyjnego (od Tesli do niemieckich producentów). Przypominał w nim także, że „postęp” w zaawansowanych technologiach, takich jak sztuczna inteligencja, który w dyskursie medialnym wiąże się z wizją „końca pracy”, w rzeczywistości możliwy jest dzięki monotonnej, manualnej i pod wieloma względami niewolniczej pracy kiepsko opłacanych „freelancerów” z wymienionych wyżej państw – niewidzialnej, organizowanej za pośrednictwem specjalnych platform crowdworkingowych (zrzeszających ludzi pracujących nad tym samym projektem), takich jak Amazon Mechanical Turk²³. Platforma już

²¹ <https://smoglab.pl/wycinki-w-amazonii-najmniej-jedno-lat-jest-jedno-ale/> (dostęp: 18.03.2025).

²² F.A. Schmidt, *Crowdsourced production of AI Training Data: How human workers teach self-driving cars how to see*, Working Paper Forschungsförderung 155, Düsseldorf 2019.

²³ W polskiej literaturze zwracała na to uwagę w 2022 roku Nastazja Potocka-Sionek. *Vide eadem*, *Niewidzialni pracownicy, czyli kto stoi za sztuczną inteligencją*, „Studia z Zakresu Prawa Pracy i Polityki Społecznej” 2022, nr 29(2).

w 2005 roku reklamowała swoje usługi sloganem „Sztuczna sztuczna inteligencja”²⁴, który oznacza mikropracę niezbędną do wykonania w szkoleniu „sztucznej inteligencji” (bowiem „czynności związane z przygotowywaniem danych, tj. z ich generowaniem, oczyszczeniem i anotowaniem, stanowią ponad 80% procesu rozwoju systemów uczenia maszynowego”²⁵).

To właśnie artykuł Schmidta stał się główną inspiracją dla Nicolasa Gouraulta – francuskiego artysty i reżysera – do pracy nad instalacją wideo zatytułowaną *Unknown Label*. Tytuł nawiązuje do procesu etykietowania danych, czyli oznaczania ich w taki sposób, aby systemy AI mogły „się uczyć” (by możliwe było uczenie maszynowe). W procesie tym surowe dane – obrazy, nagrania wideo czy teksty – zostają właściwie oznaczone i otrzymują adnotacje, co pozwala systemom sztucznej inteligencji rozpoznawać wzorce i formułować przewidywania. Instalacja *Unknown Label* zaczyna się od prostej animacji pokazującej segmentację danych dokonywaną przez jednego z mikropracowników z Kenii. Obrobiony przez niego obraz miejskiego krajobrazu jednego z miast w Kalifornii posłużył jako jeden z wielu milionów czy nawet miliardów podobnych obrazów do trenowania systemów AI w samochodach autonomicznych.

W przypadku instalacji Gouraulta widać, jak kolejne kryzysy budowały światowy polikryzys. W 2018 roku niemieccy producenci motoryzacyjni, zaskoczeni postępem w badaniach nad AI prowadzonych przez Google i Teslę, postanowili wykorzystać ówczesny kryzys ekonomiczny w Wenezueli i skorzystać z tamtejszej taniej siły roboczej. Za pośrednictwem portali crowdworkingowych przesłali wenezuelskim, a także kenijskim i filipińskim mikropracownikom (nazywanym niewidzialnymi pracownikami) duże ilości danych do etykietowania, tak by także niemiecka branża motoryzacyjna mogła pracować nad pojazdami autonomicznymi. Innymi słowy: niewidzialni, źle opłacani i zmuszani do życia na granicy biedy pracownicy muszą wykonać pracę, by dla systemów sztucznej inteligencji w pojazdach autonomicznych uwidoczniła się przestrzeń, po której się poruszają, i by mogły rozpoznać krajobraz wokół nich. Swoją pracą przyczyniają się natomiast do kolejnych kryzysów na rynkach pracy i masowych zwolnień, czego doświadczamy coraz częściej w związku z tzw. rewolucją AI.

Instalacja *Unknown Label* pokazuje codzienne życie i doświadczenia mikropracowników z Globalnego Południa, a więc opisywanych przez Patela i Moore’a pograniczy kapitalizmu. Śledzi asymetrię władzy i neokolonialny wyzysk, który wiąże się z monotonną pracą niezbędną w kontekście szkolenia systemów sztucznej inteligencji. Kluczowym wątkiem dla filmu

²⁴ *Ibidem*, s. 23.

²⁵ *Ibidem*, s. 107.

Gouraulta jest narracją bohaterów – pracowników z Kenii, Wenezueli i Filipin – którzy zwracają uwagę właśnie na mechanizmy wyzysku ich pracy ze strony zachodnich koncernów. Opowiadają także o rozmaitych taktykach, które podejmowali w przeszłości, by przeciwstawić się ekonomicznej opresji.

Jedną z nich było wykorzystanie usług VPN – wirtualnych sieci prywatnych, które umożliwiają ukrycie IP i tym samym swojej lokalizacji. Mikropracownicy, którzy z jednej strony pozostają anonimowi na platformach crowdworkingowych, a z drugiej nie mają wiedzy, dla kogo dokładnie pracują w ich ramach, odkryli w pewnym momencie, że stawka za ich pracę związana jest bezpośrednio z lokalizacją. I tak mikropracownik wykonujący swoją pracę w Stanach Zjednoczonych mógł liczyć na trzykrotnie wyższe wynagrodzenie niż osoba mierząca się z tym samym zadaniem w Wenezueli. Po tym odkryciu część osób zaczęła korzystać z VPN i zwiększyła swoje dochody (ludzie udawali, że nie pracują w Wenezueli ani Kenii, lecz w Stanach Zjednoczonych lub Wielkiej Brytanii). Niestety, grupa ta została zdradzona przez mikropracownika z Indii, który doniósł jednemu z „zarządzających” projektem. Z „oszukującymi” osobami nie przedłużono współpracy, a zleceńodawcy zaczęli przykładać większą wagę do śledzenia lokalizacji osób wykonujących dla nich zlecenia.

Unknown Label jest zarazem swego rodzaju cyfrowym kolażem pozwalającym widzom spojrzeć na świat z perspektywy zarówno niewidzialnych pracowników przemysłu AI, jak i maszyn, dla których etykietują oni dane. W kulminacyjnym momencie instalacji z jednej strony widzimy bowiem wirtualną mapę świata z odpowiednimi etykietami i adnotacjami „widzianą” przez autonomiczne pojazdy, a z drugiej słyszymy przemyslenia mikropracowników etykietujących często zupełnie dla nich obce i niezrozumiałe miejskie krajobrazy ze Stanów Zjednoczonych. Obserwując proces etykietowania obrazów pochodzących z centrum jednego z kalifornijskich miast, słyszymy słowa mikropracownika, który przyznaje, że często nie do końca rozumie, co jest na obrazie i jak powinien to oznaczyć. Podkreśla przy tym, że rzeczywistość ze zdjęć różni się znacznie od tego, co zna z życia codziennego w Kenii, a jednocześnie zastanawia się, jak samochody „szkolone” na amerykańskich miejskich krajobrazach sprawdziłby się np. na ulicach jego kraju. W Kenii wciąż można spotkać stada bydła prowadzone po szosach i drogach, po których poruszają się samochody.

Jak zachowałby się autonomiczny pojazd, który „nie widział” nigdy krów na ulicy? Co zrobiłby wobec braku odpowiedniej etykiety w zetknięciu z obrazem, który pojawia się w zasięgu jego „wzroku”? Czy uznałby krowę za przeszkodę i zatrzymał się przed nią, czy też wjechałby w nią, w ogóle jej nie dostrzegając? Proces, który obserwujemy w projekcie *Unknown Label*, zderza ze sobą dwa obce sobie światy: Globalnej Północy i Globalnego

Południa, wyobcowuje to, co dobrze nam znane, i czyni widzialnym to, co wciąż pozostaje dla nas niewidzialne. W pewnym sensie Gourault w swojej instalacji etykietuje naszą rzeczywistość. Uczy nas widzieć ponure realia wyzysku w kapitalocenie oraz dostrzegać z innej (pod wieloma względami wciąż nam nieznanej) perspektywy hiperobiekt, którym niewątpliwie jest to, co nazywamy sztuczną inteligencją.

Kształtowanie krajobrazu w rytmie trapu

W tym samym roku, w którym Florian Alexander Schmidt opublikował artykuł o wyzysku mikropracowników w przemyśle sztucznej inteligencji, rysując przy tym ponure perspektywy na przyszłość w związku z wzrostem branży AI w nadchodzących latach, Jeremy Kamal – wykładowca na Southern California Institute of Architecture (SCI-Arc) w Stanach Zjednoczonych – zaprezentował pierwszy projekt osadzony w stworzonym przez siebie uniwersum Mojo. *Mojo: Da Floods* to spekulatywna fikcja, która reinterpretuje i przeformułowuje historyczną narrację o „czarnych ciałach jako technologii wykorzystywanej do kształtowania krajobrazu dla kolonialnych zysków”²⁶.

Głównym wątkiem projektów Kamala w ramach uniwersum Mojo jest przemysł, czy i jak bardzo różniłyby się kształtowanie terenu i architektura krajobrazu, gdyby porzucić imperialne i kapitalistyczne podejście charakterystyczne dla kultury białych. Jak zauważa Kamal:

moim celem jako artysty – pracującym na pograniczu takich dziedzin, jak kultura afroamerykańska, czarność (*Blackness*), architektura i architektura krajobrazu – jest demistyfikacja fikcji, zgodnie z którą kultura afroamerykańska, życie i ruch doświadczane są w oderwaniu od ekologii. [...] Na ogół gdy mówimy o czarności, dyskusja orbituje wokół systemów politycznych i społecznych, nigdy natomiast wokół systemów naturalnych²⁷.

W dwuminutowej animacji określanej mianem afrofuturystycznego geomitu obserwujemy tytułowego Mojo – szamana będącego zarazem producentem muzycznym i inżynierem dźwięku – który za pomocą specjalnie zaprojektowanej w tym celu technologii przypominającej futurystyczny stół mikerski kształtuje krajobraz. W *Da Floods* projektowanie krajobrazu sta-

²⁶ A. Towns, J. Kamal, *Black Media Philosophy and Visual Ecologies. A Conversation between Armond Towns and Jeremy Kamal*, [w:] *The Routledge Handbook of Ecomedia Studies*, red. A. López, A. Ivakhiv, S. Rust, M. Tola, A.Y. Chang, K. Chu, London 2023, s. 265.

²⁷ M. Wilkens, *Mojo: When Black Identity Shapes The Earth*, <https://www.hfa.ucsb.edu/news-entries/2023/1/30/black-ecology-event> (dostęp: 22.03.2025).

je się bowiem miksowaniem (utworu trapowego): wielkie zbiorniki wodne dudnią niczym membrany głośników w rytm trapowego numeru tworzonego przez tytułowego Mojo. Wprawiona w ruch przez basowe tony woda przelewa się przez zbiornik, nawadniając glebę, w której znajdują się rozsiane przez drony nasiona. To optymistyczna wizja porzucająca dotychczasowe relacje pomiędzy ludzkim ciałem, technologią i naturą, próbująca uwidocznić, że istnieje inna droga dla architektury krajobrazu.

W projekcie Kamala chodzi więc o przepracowanie historycznych relacji między kulturą krajobrazu, kulturą afroamerykańską i zachodnim kolonializmem. Co ważne, w przypadku Stanów Zjednoczonych relacja z krajobrazem była relacją rasową: dla białych mieszkańców Ameryki wiązał się on z wypoczynkiem i czasem wolnym, dla Afroamerykanów był związany przede wszystkim z pracą. W *Mojo* następuje odwrócenie relacji w tym zakresie:

Granice między ciałami i krajobrazem zacierają się, gdy technologiczne systemy pozwalają czarnej kreatywności, ekspresji i duchowości materializować się na ekologiczną skalę. Tundry, łąki i lasy przekształcają się w studia muzyczne, *cookouty* i *kickbacki*. Ręce, które kształtowały teren w ramach pracy, teraz kształtują go dla relaksu²⁸.

Warto zauważyć, że zgodnie ze słowami Kamala punktem wyjścia dla projektu *Mojo: Da Floods* było pytanie, które zadał sobie, gdy chodził do szkoły: „Jak wyglądałby krajobraz, gdyby zaprojektował go raper 2 Chainz?”. Afrofuturystyczna wizja Kamala to radykalnie antyeuropejska i antyzachodnia próba wyobrażenia sobie innych podejść do kształtowania otaczającej nas rzeczywistości. Nie ma tu świeżo skoszonych trawników i fontann z aniołkami wypływającymi wodę, czyli typowych elementów miejskiego krajobrazu. Zamiast tego Kamal wychodzi od muzycznej kultury Afroamerykanów i cymatyki badającej kształt fal akustycznych uzyskiwanych poprzez wprawienie w rezonans płynów lub ciał stałych z rozsypnym na powierzchni piaskiem. W jego wizji fale akustyczne to wspomniana już muzyka trapowa – taka, która z powodzeniem mogłaby się znaleźć na albumie 2 Chainz.

W *Mojo: Da Floods* krajobraz nie jest więc kształtowany pracą fizyczną, lecz w ramach produkcji muzycznej – za pomocą dotyku na futurystycznej konsoli Mojo tworzy basowe bity, które następnie wprawiają w ruch wodę, by ta nawadniała glebę:

z kapitalistycznego punktu widzenia woda jest dobrem, które sprzedajesz. Z zielonego punktu widzenia woda jest czymś, co należy chronić i obdarzyć wszelkimi prawami, a do tego nie powinniśmy jej zanieczyszczać i podejmować z nią interakcji.

²⁸ A. Towns, J. Kamal, *op. cit.*, s. 265.

To się dzieje, kiedy pojawia się mentalność zwolenników zachowania piękna natury rzeczy: nie dotykamy już tego, w ogóle niczego nie dotykamy. Podczas gdy kapitaliści nie tylko mówią, że należy wszystkiego dotykać – trzeba to też sprzedawać. I wtedy ja próbuję znaleźć tę przestrzeń pomiędzy, w której mówię: ok, dotknijmy, ale nie sprzedawajmy, chrońmy i szanujmy, ale nie bójmy się wchodzić z nią w interakcję. Nie korzystajmy z wody, by ją sprzedawać, nie wykorzystujemy wody w celu jej ochrony, korzystajmy z niej, by tworzyć. W przypadku *Da Floods*: korzystajmy z niej, by tworzyć muzykę. I myślę, że to właśnie miałem na myśli, gdy zadałem sobie pytanie o krajobraz zaprojektowany przez 2 Chainz. Ale tak naprawdę nigdy nie odpowiedziałem na to pytanie, to dla mnie wciąż powtarzana mantra²⁹.

Uwidocznić niewidoczne

Jak widać, projekty Mosse’a, Gouraulta i Kamala różnią się od siebie niemal pod każdym względem – zaczynając od formy, a kończąc na tematyce. Łączy je jednak czynienie widocznym tego, co na co dzień umyka naszemu wzrokowi i pozostaje niewidzialne w krajobrazie dzisiejszego polikryzysu. Współczesna sztuka dzięki wykorzystaniu nowych technologii nie tylko jest w stanie konfrontować nas w nowatorski sposób z hiperobiektemi, takimi jak globalne ocieplenie, sztuczna inteligencja czy zachodni kolonializm, lecz także staje się efektywnym narzędziem krytyki oraz – przede wszystkim – analizy źródeł wspomnianego polikryzysu.

Co więcej, wbrew powtarzanym przez Marka Fishera, Slavoję Žižka i Fredrica Jamesona słowom o tym, że dziś łatwiej wyobrazić nam sobie koniec świata niż koniec kapitalizmu, współczesne projekty artystyczne – jak *Mojo: Da Floods* – są dowodem przełamywania impasu naszej wyobraźni, uwidocznieniem, że nadal możemy tworzyć rzeczywistości fundamentalnie odmienne od tej, w której obecnie funkcjonujemy.

BIBLIOGRAFIA

- Fisher M., *Realizm kapitalistyczny: Czy nie ma alternatywy?*, przeł. A. Karalus, Warszawa 2020.
- Gourault N., *Unknown Label*, Paris 2023.
- Grishin S., *‘Beautiful and terrifying’: how artist Richard Mosse brings us the vast, significant and urgent story of the Amazon’s destruction*, „The Conversation” 2022, October 4, <https://theconversation.com/beautiful-and-terrifying-how-artist-richard-mosse-brings-us-the-vast-significant-and-urgent-story-of-the-amazons-destruction-189702> (dostęp: 18.03.2025).

²⁹ *Ibidem*, s. 266.

- Harvey D., *Neoliberalizm: Historia katastrofy*, przeł. J.P. Listwan, Warszawa 2008.
- Kamal J., *Mojo: Da Floods*, Los Angeles 2019.
- Koutsourakis A., *Visualizing the Anthropocene Dialectically: Jessica Woodworth and Peter Brosens' Eco-Crisis Trilogy*, „Film-Philosophy” 2017, nr 3.
- Majmurek J., *Tanie życie, czyli ostateczny kryzys kapitalizmu* [rozmowa], „Krytyka Polityczna”, <https://krytykapolityczna.pl/swiat/historia-swiata-w-siedmiu-tanich-rzeczach-rozmowa-majmurek/> (dostęp: 17.03.2025).
- Mirzoeff N., *Visualizing the Anthropocene*, „Public Culture” 2014, nr 2(26).
- Morin E. (współp. A.E. Kern), *Terre-Patrie*, Paris 1993.
- Morton T., *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis–London 2013.
- Mosse R., *Broken Spectre*, New York 2022.
- Patel R., Moore J.W., *Historia świata w siedmiu tanich rzeczach*, przeł. J. Bednarek, A. Opara, Warszawa 2025.
- Potocka-Sionek N., *Niewidzialni pracownicy, czyli kto stoi za sztuczną inteligencją*, „Studia z Zakresu Prawa Pracy i Polityki Społecznej” 2022, nr 29(2).
- Raczek-Karcz M.A., *Sztuka wobec antropocenu – wybrane strategie artystyczne*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2021, nr 1(47).
- Schmidt F.A., *Crowdsourced production of AI Training Data: How human workers teach self-driving cars how to see*, Working Paper Forschungsförderung 155, Düsseldorf 2019.
- Tooze A., *Shutdown: How Covid Shook the World's Economy*, New York 2021.
- Towns A., Kamal J., *Black Media Philosophy and Visual Ecologies. A Conversation between Armond Towns and Jeremy Kamal*, [w:] *The Routledge Handbook of Eco-media Studies*, red. A. López, A. Ivakhiv, S. Rust, M. Tola, A.Y. Chang, K. Chu, London 2023.
- Wilkens M., *Mojo: When Black Identity Shapes The Earth*, <https://www.hfa.ucsb.edu/news-entries/2023/1/30/black-ecology-event> (dostęp: 22.03.2025).

Mikołaj Marcela – doktor, adiunkt w Instytucie Literaturoznawstwa oraz Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego, wicedyrektor kierunków Sztuka pisania oraz Twórcze pisanie i marketing wydawniczy. Zajmuje się zagadnieniami związanymi z potwornością, utopią oraz alternatywną edukacją. Publikował m.in. w „Tekstach Drugich”, „Czasie Kultury”, „Er(r)go”, „Świecie i Słowie”. Autor kilkunastu książek, w tym monografii *Monstruariusz nowoczesny, Teoretycznie o muzyce* (wraz z Grzegorzem Olszańskim), *Selekcje, Patoposłuszeństwo*. Ostatnio wydał *Nie musisz. Od kultury osiągnięć do wypalonych pokoleń* (2024). ORCID: 0000-0001-5592-2983. Adres e-mail: <mikolajmarcela@gmail.com>.

Mikołaj Marcela – PhD, assistant professor at the Institute of Literary Studies and the Institute of Cultural Studies at the University of Silesia, deputy director of the art of writing and creative writing and publishing marketing courses, he is interested in issues related to monstrosity, utopia and alternative education. He has published in, among others, „Teksty Drugie”, „Czas Kultury”, „Er(r)go”, „Świat i Słowo”. Author of sev-

eral books, including the monographs *Monstrarium nowoczesne*, *Teoretycznie o muzyce* (with Grzegorz Olszański), *Selekcje*, *Patoposłuszeństwo*. He recently published *Nie musisz. Od kultu osiągnieć do wypalonych pokoleń* (2024). ORCID: 0000-0001-5592-2983. E-mail address: <mikolajmarcela@gmail.com>.