

 <https://orcid.org/0000-0002-1964-4303>

Ewelina Jarosz

# HYDRO-SZTUKA W POLSCE Z PERSPEKTYWY BŁĘKITNEJ HUMANISTYKI JAKO TRATWY RATUNKOWEJ WOBEC KATASTROFY EKOLOGICZNEJ<sup>1</sup>

Hydro-art in Poland from the Perspective of the Blue Humanities as a Life Raft in the Face of Ecological Catastrophe

The aim of my article is to analyze the contemporary diversified notion of practices in the field of visual arts, performative arts, and activism as related to the care of the aquatic ecosystems. I also intend to introduce the hydro-art in Poland as the category of the blue humanities – relatively recent branch of the new humanities, conceptualized in the Western academies and still little known in the Polish context of Central-Eastern Europe. I apply the navigating tools offered by the blue humanities to argue for a visually non-obvious and discursively experimental narrative, sensitive to the areas of ignorance and embarrassing truths hidden behind colors. The following examples of artistic or artist projects from Poland are included to broaden the narrative of the blue humanities: Ewa Ciepiewska's artistic and ethnographic drift on the Vistula River, the artistic residency *FLOW/Przepływ*; the hydrofeminist collectives such as Cecylia Malik and Sister Rives, and Bojka Diving Collective, the hydro-ecotopia in Małgorzata Wielek's paintings, and Justyna Górowska's *WetMeWild*. The article also announces the transnational cooperation – the hydrofeminist artistic research project, *Anti-monument to a Shrimp: An Ecosexual Adventure*, which I intend to implement together with Górowska, and the American ecossexual artists, Annie Sprinkle and Beth Stephens.

**Keywords:** blue humanities, hydro-art, hydrofeminism, blue media, hydro-ecotopy, digital blue archeology, global water crisis, ecossexuality

---

<sup>1</sup> Artykuł jest zapowiedzią planowanego przeze mnie projektu badawczego *Hydro-sztuka: od land artu do artywizmu*, którego celem będzie analiza związanych z wodą działań artystycznych i artystycznych w obszarze środkowoeuropejskim, zachodnim i skandynawskim. Za konsultację tekstu dziękuję prof. Annie Markowskiej i dr Magdalenie Zamorskiej. Za konsultacje akwarystyczne podziękowania składam Julkowi Gajowi.

Celem mojego artykułu jest przedstawienie współczesnego nurtu praktyk w obszarze sztuk wizualnych, performatywnych oraz artywizmu, związanych z wodą i troską o wodne ekosystemy. Podążając za Laurą Winkiel, która skonceptualizowała hydro-krytycyzm, określam ów zróżnicowany nurt hydro-sztuką<sup>2</sup>. Zamierzam umieścić jej powstałe w Polsce przykłady w polu zainteresowań badawczych błękitnej humanistyki<sup>3</sup>. Pojawienie się tego neologizmu wiąże, za autorką, z ekologiczną świadomością, stanowiącą ważną platformę dla rozwoju błękitnego obszaru nowej humanistyki. To jej dookreślenie znalazło zresztą swój wyraz w pojęciu „zwrotu oceanicznego”, które łączy interwencjonizm nauki z zapotrzebowaniem na interdyscyplinarny model badań, czerpiący nie tylko z nauk ścisłych i humanistyki, „ale także [z] nauk społecznych, sztuki aktywistycznej i polityki”<sup>4</sup>. Pod pojęciem hydro-sztuki rozumiem zatem, po pierwsze, sztukę, której tematem jest ochrona bioróżnorodności wodnych ekosystemów, najczęściej tożsamą z działaniami artwistycznymi; po drugie, zawdzięczającą swój kształt lub formę wodzie; po trzecie, komunikującą współzależność od wody, rozumianej jako podstawa życia na Ziemi, i pozwalającą w istotny sposób redefiniować kształt dotychczasowych ontologii i dominujących epistemologii. W tym względzie tak zwane mokre ontologie (*wet ontologies*)<sup>5</sup> – pojęcie ukute przez Philipa E. Steinberga i Kimberly Peters – okażą się przydatne tak do uzmysławiania przekształceń parametrów pracy artystycznej w nurcie „hydro”, jak i identyfikacji wytwarzanej przez nią wiedzy w polu rozszerzonej, akwatywnej rzeczywistości. Te trzy znaczenia mogą wzajemnie się ze sobą łączyć, a przeanalizowane w tekście przykłady będą stanowić ich problemowe i kontekstowe rozwinięcie.

Orientując kurs hydro-sztuki na ocalanie różnorodności, zwracam uwagę na momenty, w których to, co akwatywne łączy się ze społeczno-kulturową emancypacją. Jako dziecko Bałtyku<sup>6</sup> jestem również świadoma trudności związanych z budowaniem usytuowanej i pozytywnej wiedzy, zapowiadając je w kolejnym podrozdziale artykułu. Swoją więź z wodą wyraźnie zaznaczyłam poprzez działania

<sup>2</sup> We wprowadzeniu w numer tematyczny poświęcony hydro-krytycyzmowi autorka przywołała również podobnie nowe i specyficzne dla kontekstu błękitnej humanistyki określenie, jak hydro-kolonializm, w opozycji do hydro-władzy. Zob. L. Winkiel, *Introduction*, „English Language Notes” 2019, issue on *Hydro-criticism*, no. 57 (1), s. 2.

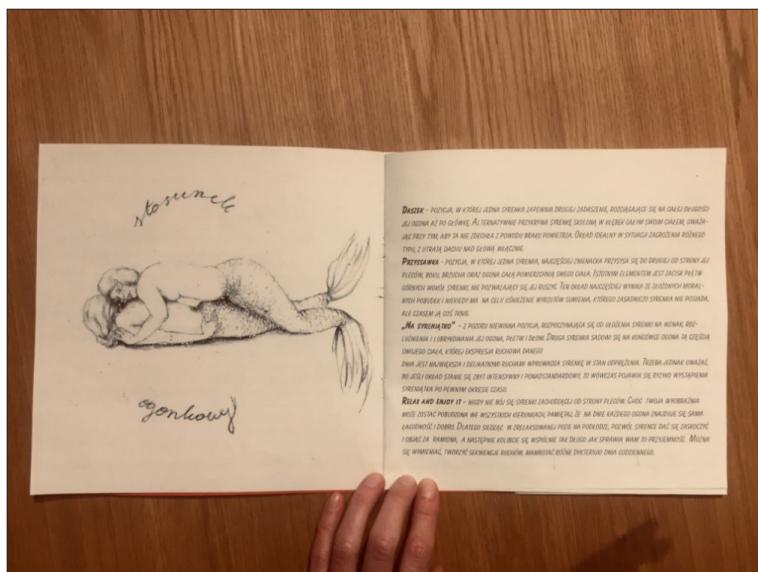
<sup>3</sup> Wyjątkiem będzie przedstawiona na końcu tekstu zapowiedź projektu badawczo-artystycznego *Antypomnik dla krewetki*, wymagającego powołania międzynarodowego zespołu badawczego, z istotnym udziałem polskiej reprezentacji.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> Celem „mokrych ontologii” była transgresja w obszarze ludzkich studiów geograficznych i rozwinięcie czasoprzestrzennych parametrów tzw. „płaskich ontologii” poza ziemskimi uwarunkowaniami. Zob. P. Steinberg, K. Peters, *Wet Ontologies, Fluid Spaces: Giving Depth to Volume through Oceanic Thinking*, „Environment and Planning D: Society and Space” 2015, no. 33 (2), s. 247–264.

<sup>6</sup> Urodziłam się w Gdańsku i do czasu rozpoczęcia studiów mieszkałam w Trójmieście, z którym czuję się związana.

w hydrofeministycznym duecie performatywnym Syrenki w 2018 roku, które otworzyły mnie na perspektywę ekoseksualną<sup>7</sup>.



Fot. 1. Syrenki: Zofia nierodzińska, Ewelina Jarosz, Syrenozin, 2018, fot. Z. nierodzińska

Aktualnie weszłam we współpracę z artystką intermedialną Justyną Górowską, z którą utworzyliśmy kolektyw Cyber Nymphos, nastawiony na wspólnotowocześnie badania artystyczne oparte na partycypacji, immersji oraz empatii, a także na adaptację cyfrowych technologii na potrzeby błękitnej humanistyki. Korzystając z dotychczas wypracowanych przez nią „urządzeń nawigacyjnych”, a także z projektu badawczego historii ratowniczej Ewy Domańskiej, w tekście tym proponuję figurę tratwy ratowniczej<sup>8</sup>, którą to tratwę wspólnie z artystkami, artystkami oraz czytelnikami i czytelniczkami wyruszymy w podróż przez polskie wody i dalej. Strategii tej towarzyszyć będą interpretacyjne pomysły włączania najnowszej sztuki powstałej

<sup>7</sup> Artystyczne działania duetu Syrenki realizowane były wspólnie z Zofią nierodzińską. W ich ramach powstawały ziny na temat syreniej miłości, filmy, zaangażowane performatywne rytuały wspólnotowocześnie, a także album muzyczny.

<sup>8</sup> Projekt ten zakłada „tworzenie wiedzy o przeszłości zorientowanej na przyszłość i biorącej pod uwagę zmiany zachodzące we współczesnym świecie; pielęgnowanie więzi międzypokoleniowych; promowanie takiego rozumienia historii, które ujmuje ją jako rodzaj wiedzy o charakterze performatywnym, tj. takiej, która dla jednostki i wspólnoty ma zarówno wartość przeżycia w krytycznych sytuacjach, jak i uruchamia zachowania etyczne”. Projektowi historii ratowniczej poświęcony został numer „Tekstów Drugich” 2014, nr 5, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.

w części świata, z której pochodzę, w tryby błękitno-humanistycznej refleksji, uzmysławiające meandrujący proces jej adaptacji w odmiennych od zachodnich warunkach kulturowych, geograficznych i politycznych.

## Zielono-brunatne korekty błękitnej humanistyki<sup>9</sup>

Jedna z idei promowanych przez błękitną humanistykę mówi o tym, że zamiast kilku mórz i oceanów istnieje „jeden wewnętrznie połączony Globalny Ocean”<sup>10</sup>. Jej pozbawiona zastrzeżeń recepcja na rodzimym gruncie skazywałaby jednak nowe zainteresowanie środowiskami wodnymi na kulturowo-społeczny daltonizm. Usytuowana wiedza na temat Morza Bałtyckiego wiąże się z percepcją jego zróżnicowanych barw, wśród których przeważają zieleń, stalowe szarości, niekiedy błękitnawy mrok<sup>11</sup>. Lokalna środowiskowa poetyka Bałtyku pozwala zwrócić uwagę na umowność nazwy błękitnej humanistyki, a także uniknąć pułapek idealizacji. Bałtyk, podobnie jak wiele innych akwenów, prowokuje bowiem wizualnie nieoczywistą narrację, wrażliwą na obszary niewiedzy i wstydlive prawdy skrywane za kolorami. Ich kulturowe rozpoznanie pozwala połączyć negatywne skutki jego militarnej przeszłości czy przemysłowej eksploatacji z potrzebą regionalnych i empirycznych korekt naszych postaw i zachowań względem wodnych ekosystemów. Apel o nie możemy odnaleźć między innymi w edukacyjnych filmach realizowanych przez WWF Polska, czy w szwedzkim filmie dokumentalnym *Bрудna Prawda. Zanieczyszczenie Bałtyku* (2012)<sup>12</sup>, w którym jego reżyserzy, Folke Rydén i Ulrika Björkstén, zdecydowali się przedstawić Bałtyk jako smutną, schorowaną kobietę w oplakanej kondycji zdrowotnej, ledwie oddychającą z powodu składowania gnojowicy<sup>13</sup> w jej wodach.

<sup>9</sup> Do napisania tego podrozdziału skłoniła mnie lektura książki Ewy Bińczyk, która zachęca do przekraczania impasu związanego z reakcjami na stan naszej planety oraz korygowaniem naszych postaw, wśród których marazm okazuje się jedną z najbardziej problematycznych. Zob. eadem, *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018.

<sup>10</sup> E.P. Roorda (ed.), *The Ocean Reader*, Duke University Press, Durham–London 2020, s. 1.

<sup>11</sup> Czysta woda jest zasadniczo bezbarwna lub ma kolor jasnoniebieski. Kolor morza zależy od wielu czynników: oprócz tych chemicznych i fizycznych, związanych ze strukturą wody i załamywaniem się promieni światła na taflę wody czy jej falowaniem, w grę wchodzi wiele innych kwestii: biologicznych (jak obecność planktonu, kwitnienie sinic), geologicznych (zawartość minerałów, rodzaj piasków na dnie) czy antropogeniczno-środowiskowych (np. obecność chemikaliów i odpadów). Por. K. Łomniewski, *Barwa i przezroczystość wody*, [w:] red. K. Łomniewski, W. Mańkowski, J. Zaleski, *Morze Bałtyckie*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1975, s. 139–140.

<sup>12</sup> Realizowany od 2009 roku przez Folke Rydéną i Matthiasa Klumę *The Baltic Sea: Media Project* poświęcony jest m.in. rybołówstwu, eutorfizacji czy toksynom. Zob. <https://ourbalticsea.com/2019-threats-hope> (dostęp: 14.11.2021).

<sup>13</sup> Gnojowica jest prefermentowaną mieszaniną odchodów zwierzęcych o płynnej konsystencji, której nadmiar w wodzie prowadzi do powstawania stref beztlenowych. Zabierając nas w bolesną podróż po krajach nadbałtyckich, podczas której zaglądamy za kulisy przemysłowej hodowli zwierząt, autorzy filmu prowokują nowomaterialistyczną rewizję spojrzenia na gnojowicę jako mieszaninę odpadów

Antropomorfizując Bałtyk, autorzy filmu chcieli pokazać, że wiedza motywowana ekologiczną troską potrzebuje dziś zmediatyzowanych reprezentacji, a wykonywane przez oceanografów mikroskopowe badania hydrochemicznej kompozycji wody nie wystarczą, gdyż nadal dostępne są wąskiemu gronu specjalistów<sup>14</sup>. Wyobrażenie plażowiczki z przywołanego filmu jest nietypowe – wiąże ją z opłakiwaniem utraty ekosystemu i kulturą żalu. Prowokuje również refleksję na temat beztroskiej, komercyjno-propagandowej estetyki folderów rajskich plaż, a w tym adaptacji specyficznych dla regionu form morskiego życia, jak bursztyn czy algi, na potrzeby wizerunkowe przemysłu turystyczno-rozrywkowego, o formach mitycznych, jak prężny Posejdon, nie wspominając.



**Fot. 2.** Folke Rydén, Ulrika Björkstén, *Bрудna Prawda. Zanieczyszczenie Bałtyku*, 2012, źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=vWynqnrnbnG4&t=2128s> (data dostępu: 1.06.2021)

Nowoczesne doświadczenie Bałtyku nie tylko jednak wiąże się z faktem, że z jego wód uczyniliśmy przemysłowy kompostownik. Infrastruktura przemysłu turystyczno-rekreacyjnego<sup>15</sup> nadmorskich miejscowości powstała za cenę zawłaszczenia i nierzadko degradacji nadmorskich terenów, z czym poradzić miały sobie powszechne strategie „wybielania na ekranie” (*whitewashing*) cywilizacyjnej hipokryzji

organicznych i chemicznych (antybiotyków), burząc wyobrażenie o odchodach zwierzęcych jako naturalnym nawozie.

<sup>14</sup> Oceanografowie od lat podkreślają wysoki stopień koncentracji środowiskowych zanieczyszczeń w Morzu Bałtyckim. Zob. J. Nowacki, E. Jarosz, *The Hydrological and Hydrochemical Division of the Surface Waters in the Gulf of Gdańsk*, „Oceanografia” 1998, no. 40 (3), s. 262 i 271; E. Andrulicz, L. Kruk-Dowgiallo, A. Osowiecki, *An Expert Judgement Approach to Designating Ecosystem Typology and Assessing the Health of the Gulf of Gdansk*, „Managing the Baltic Sea: Coastline Reports 2” 2004, s. 57.

<sup>15</sup> W klasycznym już dziś eseju Theodor Adorno powiązał tezauryzację i fetyszycację plażowej rekreacji z wyrazem klasowej przynależności. Idem, *Czas wolny* [w:] T. Maślanka, R. Wiśniewski (red.), *Przemysł kulturalny. Wybrane eseje o kulturze masowej*, przeł. M. Bucholc, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2019, s. 255–268.

antropocenu. Negatywne dziedzictwo nowoczesności to także mieszczące się na granicy publicznej widzialności toksyczne pamiątki po obu wojnach światowych. Astrida Neimanis pisała o wodnym składowisku przeciekającej amunicji (w tym zwłaszcza gazu musztardowego) w akwenu Głębi Gotlandzkiej. Przestrzegając przed sprowadzeniem słonej wody Bałtyku do ich rozpuszczalnika, wnikliwie przeanalizowała rozciągnięte w czasie zagrożenia dla istnienia morskich siedlisk i niedające się w pełni oszacować transnarodowe i ponadpokoleniowe środowiskowe ryzyko związane z tego typu odpadami<sup>16</sup>. Dlatego, według autorki, bardziej adekwatna niż zachwyty nad zanikającym błękitem jest postawa korygująca nasze nowoczesne doświadczenie morza, to jest utrzymanie w napięciu/zawieszeniu (*held in suspense*) zbyt pochopnych działań, ostrożność i czujny ogląd niebezpiecznej teraźniejszości, w której mimo wzrastającej świadomości związanej z ochroną środowiska prawna odpowiedzialność za chemiczne zagrożenia i ich rozbrojenie nadal pozostaje nieuregulowana.

Powyższe uwagi korespondują z zaproponowanym przez Ceclię Åsberg ujęciem pandemicznego momentu błękitnej humanistyki w odpowiedzialnej relacji do humanistyki środowiskowej. W dialogu z postulowanym niedawno przez tę autorkę spowolnieniem w wytwarzaniu teorii, korzystam z pandemicznej flauty, proponując rozpoczęcie wyprawy naszej tratwy ratunkowej „poza sferę naszego komfortu”, lecz i „w gotowości wyobrażenia innego świata”<sup>17</sup> nieśpiesznie, zaczynając od polskich rzek, których słodka woda połączyła się z energią kilku artystek z Polski, co pozwoliło wykreować niepowtarzalny smak przygód, jednego z atrybutów hydro-sztuki.

## Przeptyw z porządku sztuki do porządku wspólnoty

O ile błękit okazuje się mirażem percepcji morza – luksusem, do którego przyzwyczaiła nas komercyjna turystyka, o tyle działania artystyczne i artywistyczne, realizowane w ostatnich latach na polskich rzekach, demaskują spektrum problemów, z jakimi się one zmagają. Czerpiąc inspirację z właściwości rzecznych wód, działania te stanowią świadectwa ich antropogenicznej degradacji i zanieczyszczenia, a zarazem potencjału wolności, odnowy i zaangażowanej, wspólnototwórczej relacyjności. Na pytanie Alison Nowak Shelton, „a co z rzekami – tymi zwodniczo linearnymi, ograniczonymi ciałami, które zasilają oceany i nieustannie udaremniają nasze wysiłki, aby je kontrolować?”<sup>18</sup>, w pierwszej kolejności chciałabym odpowiedzieć przy-

<sup>16</sup> A. Neimanis, *Held in Suspense: Mustard Gas Legalities in the Gotland Deep* [w:] I. Braverman, E.R. Johnson (eds.), *Blue Legalities: The Life & Laws of the Sea*, Duke University Press, Durham 2020, s. 45–62.

<sup>17</sup> Zwroty ujęte w cudzysłów pochodzą z tekstu Åsberg, dla której punktem wyjścia stał się esej Arundhati Roy *Pandemia jest portalem* (2020), w którym pisarka postawiła globalną diagnozę: „nie ma nic gorszego jak powrót do normalności”. Zob. eadem, *A Sea Change in Environmental Humanities*, „Ecocene: Cappadocia Journal of Environmental Humanities” 2020, vol. 1, no. 1 (June), s. 108.

<sup>18</sup> A. Nowak Shelton, *Learning from the Rivers: Toward a Relational View of the Anthropocene*, „English Language Notes” 2019, no. 57 (1), s. 152.



kładem dekonstrukcji dawnego modelu sztuki, opartego na prestiżu dzieła i artysty. Stała się ona warunkiem pojawienia się hydro-sztuki, która w tym przypadku nie tylko uzmysławia z gruntu fałszywy podział na kulturę i naturę, ale także uzmysławia realia postkomunistycznego państwa w przyrodniczej perspektywie samotnego dryfu. Jest to również przykład, który warto przywołać w dyskusji postromantycznego postulatu powrotu do utraconego raju dzikiej przyrody, gdyż konfrontuje on pamięć o „zacofaniu” Polski względem nowoczesnego Zachodu, które nie zdołało współcześnie uchronić rzek przed porażkami projektów ich modernizacji<sup>19</sup>.

Chodzi o podróż etnograficzno-dyplomatyczną po Wiśle, w którą w 2011 roku Ewa Ciepielewska, artystka, aktywistka i flisaczka, zabrała obraz *Dama z lasiczką*, wykonany w 1989 roku na podstawie znanego dzieła renesansowego mistrza przy użyciu typowego dla Grupy Luxus<sup>20</sup> pop-artowego szablonu<sup>21</sup>.



Fot. 3. Ewa Ciepielewska, *Dama z lasiczką*, szablon, 1989/2011, fot. Ewa Ciepielewska

<sup>19</sup> W recenzji książki *Rivers of Anthropocene* (2017) pod redakcją Jasona M. Kelly’ego i in., Nowak Shelton zwraca uwagę na modyfikowanie rzek jako nieodłączną część ludzkiej cywilizacji. Z powodu zaawansowania tego procesu autorzy książki twierdzą, że „nie ma wyraźnego powrotu do przedantropogenicznego, ‘naturalnego’ stanu, do którego rozsądnie byłoby dążyć”. Zob. eadem, *Learning from the Rivers...*, op. cit., s. 155.

<sup>20</sup> Twórczość Ciepielewskiej związana jest z wrocławską, kontrkulturową artystyczną Grupą Luxus, której największa aktywność przypada na przełom lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych minionego stulecia, programowo nastawioną na działalność towarzyską i wspólnotowość, cechującą się ironicznym stosunkiem i dystansem tak do szarości stanu wojennego, jak i hurra-optimistycznej recepcji gospodarczej transformacji w Polsce. W 2020 roku jako pierwsza kobieta Ciepielewska została odznaczona Orderem Kawalera Rzeki Wisły. Jest również Laureatką Nagrody im. Katarzyny Kobro za 2019 rok.

<sup>21</sup> Zob. E. Ciepielewska, *Podróż ‘Damy z lasiczką’ flisem wiślany*, Wydawnictwo Volans, Kraków 2011. Obraz artystki znajduje się w kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie.



Fot. 4. LUXUS, *Się nie bój się*, 2016, szablon, fot. Ewa Ciepiewska

Kluczowa jest w tej pracy decentralizacja ludzkiej figury – zredukowanie realistycznej reprezentacji damy do schematu postaci. Dama z obrazu mieni się barwami umbry, błękitu, bieli i czerni – a zatem wszystkich kolorów, jakie może przybrać woda w zależności od oddziałujących na nią zróżnicowanych czynników. Umieszczona na tle omszałego podobrazia, może sprawiać wrażenie jakby przed chwilą wynurzyła się z rzeki. W przeciwieństwie do kultowego dzieła Leonarda da Vinci, popularnego również dzięki podróżom po światowych muzealnych kolekcjach, które przemieniły go w objazdową relikwię, to polskie zawłaszczenie dzieła zaślęnęło z kontaktu z nie-ludzką osobą rzeki w jej społeczno-przyrodniczym, naturokulturowym otoczeniu<sup>22</sup>.

Przemieszczenie porządku „sztuki” i „natury” nie tylko doprowadziło do demontażu tego pierwszego, stanowiąc jeden z genealogicznych motywów dla późniejszych artystycznych działań relacyjnych Ciepiewskiej, ale także je zapowiedziało. *Dama z lasiczką* stała się bowiem również atrakcją, która przyciągała uwagę między innymi kapitanów starej daty, nadal chętnie utożsamiających rzekę z piękną i miłą kobietą<sup>23</sup>. Także rodowici mieszkańcy nadwiślańskich obszarów zauważali, że poza obszarami przemysłu i rekreacji rzeka jest pasywnym bytem, odnosząc się do tego samego, co odważni bohaterowie polskich wód nowoczesnego paradygmatu

<sup>22</sup> D. Haraway, *Staying with a Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press Books, Durham 2016.

<sup>23</sup> Jennifer J. Reed podkreśla, że istotna dla nowoczesnego doświadczenia dychotomia, przypisująca naturze i kobiecie status podporządkowany człowiekowi-mężczyźnie oraz kulturze, stała się przedmiotem interwencji ruchu ekoseksualnego, którego celem stało się dowartościowanie kobiecego podmiotu i procesów emancypacji natury z nowoczesnej narracji. Eadem, *In Pursuit of Social Justice at the Postmodern Turn: Intersectional Activism through the Lens of the Ecosexual Movement*, The Graduate College The University of Nevada, Las Vegas 2019.



natury i gender. W trakcie kulturowych spotkań artystka zetknęła się jednak również z ekologami i renaturyzacyjnymi zapaleńcami, którzy przeciwstawiają negatywnej spuściznie nowoczesności szacunek dla rdzennej wiedzy oraz myślą horyzontalnie o współzależności między ludźmi i rzeką. To wkrótce doprowadziło do przekształcenia się artystycznego dryfu artystki po Wiśle w kolektywne sploty osób połączonych wspólnymi ideami i potrzebą nieinwazyjnych praktyk o charakterze leczniczym, które warto aplikować pogrążonemu w kryzysie społeczeństwu antropocenu.

Zamanifestowanie nowej figury w wodnym środowisku pokaleczonej stopniami i zaporami rzeki można w związku z tym odczytać jako komentarz artystki do konieczności przekroczenia załamania w wymianie dóbr konsumpcyjnych – zarówno w postaci obrazów sfetyszyzowanych przez społeczeństwa późnokapitalistyczne, jak i absurdalnych, z ekologicznego punktu widzenia, inwestycji w modernizację Wisły, opierających się na próbach narzucenia jej przez człowieka celowości oraz przekonaniu o wadze jej nieaktualnej już funkcji transportowo-handlowej. O identyfikacji z nurtem hydro-sztuki świadczyły zatem w tym przypadku kontekst pojawienia się pracy, który – obok wielu innych zrealizowanych przez artystkę prac w tym nurcie – zaktualizował jej znaczenia, uzmysławiając nam tak ograniczenia dawnej definicji sztuki jako ludzkiego wytworu estetycznego, a także konfrontacyjnego stosunku do rzeki, który przyczynia się do aktualnie coraz dotkliwiej przez nas doświadczanego kryzysu klimatycznego.

## W rzeczocieniu przegrzanych miejskich metropolii<sup>24</sup>

Z potrzeby uczestnictwa w materialnym środowisku, ukształtowanym przez słodką wodę w ciągłym ruchu, wynika kolejny przykład hydro-sztuki – pływająca rezydencja artystyczna *FLOW/Przepływ*, realizowana na Wiśle od 2015 na galarze „Solnym” przez Agnieszkę Brzeżańską i Ewę Ciepielewską<sup>25</sup>.

Jej rokroczne edycje angażują znaczny, niewidzialny wysiłek samo-organizacyjny. Dzięki niemu stają się manifestacjami przepływu z horyzontalnych, lecz

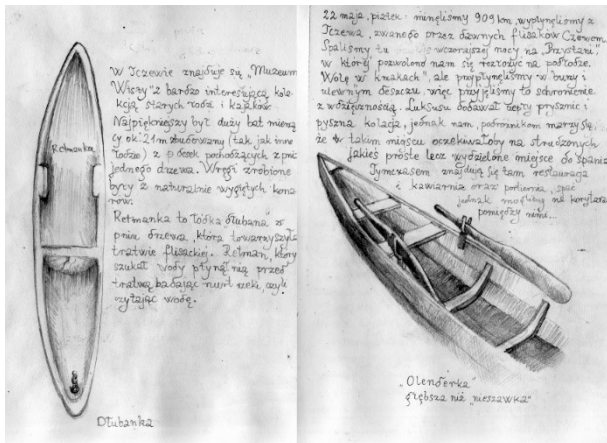
<sup>24</sup> „Rzeczocienie” to neologizm zainspirowany propozycją Andrzeja Marca, którego krytyka pojęcia „antropocenu” doprowadziła do ukucia wieloznacznego terminu „antropocienie” – w zamyśle autora przesuwającego uwagę z „człowieka w centrum” na rzeczywiste relacje, w jakie człowiek wchodzi z otoczeniem naznaczonym jego działaniami. Analogicznie, gra słowna, której skutkiem jest „rzeczocienie”, zawiera w sobie różne semantyczne konotacje: cień nadziei i wychnienia w ocieplającym się klimacie, strategiczną świadomość adaptacji, a także niepokój związany ze stanem polskich rzek. Por. A. Marzec, *Antropocienie. Filozofia i estetyka po końcu świata*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2021, s. 10.

<sup>25</sup> Wśród pomysłodawczyń idei splotów należy również wymienić Kolę Śliwińską. Zob. też: *W dzikiej kochamy się Wiśle*. Wywiad Karola Radziszewskiego, „Przekrój” 2020, nr 3570, <https://przekroj.pl/kultura/w-dzikiej-kochamy-sie-wisle-karol-radziszewski> (dostęp: 8.01.2021); *Z czystej przyjemności bycia razem*. Z Ewą Ciepielewską rozmawia Zofia nierodzińska, „Magazyn RTV” #9, <http://magazyntv.com/wydanie-9/wywiady/z-czystej-radosci-i-przyjemnosci-bycia-razem/> (dostęp: 8.01.2021).

statycznych modeli wytwarzania sztuki powstającej w błędnym kole kryzysu nadprodukcji do sieciowego modelu relacyjno-partycypacyjnego, wydarzającego się w interakcji z wymykającym się ludzkiej kontroli doświadczaniem sprawczości materii, objętości oraz nurtu rzeki<sup>26</sup>. W pierwszej kolejności chodzi zatem o odpowiedzialne współbicie kolejnych załogantek i załogantów rezydencji artystycznej z Wisłą, oferującą schronienie od przegrzanych miast antropocenu, a także o poddanie się procesom uzdrawiania, zakładającym uważność na ekspresję przyrody, umiejętność obserwacji, współpracy, odpoczywania i czerpania przyjemności z kontaktu z naturą, która w zasadzie nie występuje już w swojej rajskiej wersji.



Fot. 5. Ewa Ciepielewska, *Plan flisu wodnymi drogami Europy z Krakowa do Orleanu*, 2015, ecolina, tusz, kalka techniczna, fot. Ewa Ciepielewska



Fot. 6. Ewa Ciepielewska, *Dzienniczek pokładowy z majowego Flisu w 2009 r.*, 2009, ołówek, tusz na papierze, fot. Ewa Ciepielewska

<sup>26</sup> Por. *Wet Ontologies, Fluid Spaces...*, op. cit.

Przynajmniej w części rezydencja artystyczna FLOW/Przepływ wpisuje się w ekoseksualny ruch w sztuce, któremu wyraźny kształt i międzynarodową widzialność w świecie sztuki nadały Beth Stephens i Annie Sprinkle, amerykańskie artystki łączące środowiskowy artywizm z zabawą i strategiami przyjemności<sup>27</sup>. Już od ponad dekady organizują one kolektywne, seks-pozytywne ceremonie zaślubin z Ziemią oraz jej przyrodniczymi elementami, w tym wodą<sup>28</sup>, traktowaną przez nie jak kochanka, a nie jak matka<sup>29</sup>. Małżeństwo zostaje w tym przypadku subwersywnie utożsamione ze zbiorowym magicznym rytuałem, który łączy strony w leczniczym akcie współodpowiedzialności i zobowiązania lokalnych społeczności do troski o środowisko przyrodnicze. Wspólne dla polskich i amerykańskich przygód jest zatem charakterystyczne dla posthumanizmu pozbywanie się złudzeń co do tego, że człowiek może zbawić przyrodę, przyjmując względem niej postawę protekcyjną i jednostronną (nigdy bowiem nie był od przyrody oddzielony!). Ciekawe są także różnice, bo podczas gdy artystki z Kalifornii w swych eksperymentalnych performansach wykorzystują atrakcyjne queerowe kreacje<sup>30</sup>, polska ekoseksualna odsłona hydrosztuki powstaje w myśl zasady *less is more*, która ze sztuki minimalistycznej „prze-wędrowała” do tej ekologicznie zaangażowanej, łącząc się z głoszonymi w ramach humanistyki środowiskowej postulatami spowolnienia i umiarkowania. Omówiony przykład hydro-sztuki kładzie nacisk na współzależność od wody równoznaczną z przetrwaniem. Jako kreatywna interwencja na polskich rzekach antropocenu wytwarza wiedzę wynikającą z mobilnego doświadczania płynnego środowiska – łączącą romantyczny opór i potrzebę odnowy ze współczesnymi postulatami odpuszczania oraz podważania stabilnych i kosztochłonnych reprezentacji, nadprodukowanych na potrzeby zmieniających się trendów w sztuce.

<sup>27</sup> A. Sprinkle, B. Stephens z J. Klein, *Assuming the Ecosexual Position: The Earth as Lover*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2021.

<sup>28</sup> W 2009 roku amerykańskie artystki zrealizowały w Europie *Błękitne zaślubiny*, upowszechniając ruch ekoseksualny poza Stanami Zjednoczonymi. Projekt miał dwie odsłony, z których druga, zorganizowana w Wenecji, dotyczyła morza. Zob. J.J. Reed, *In Pursuit of Social Justice at the Postmodern Turn*, op. cit., s. 99–101. W 2017 roku Stephens i Sprinkle nakręciły również artystyczny film dokumentalny *The Water Makes Us Wet* (2017).

<sup>29</sup> J.J. Reed, *In Pursuit of Social Justice at the Postmodern Turn*, op. cit., s. 6. Zob. też: E. Jarosz, *Mleczna droga w służbie społecznej*, 2018, CzasKultury.pl, <http://czasokultury.pl/czytanka/mleczna-droga-w-sluzbie-spoecznej/> (dostęp: 8.01.2021).

<sup>30</sup> Zob. J. Reed, ‘Love Art Laboratory’ *Ecosexual Weddings, 2008–2011* [w:] J.J. Reed, *In Pursuit of Social Justice at the Postmodern Turn*, op. cit., s. 59–64.



**Fot. 7.** Fotografia z książki *Assuming the Ecosexual Position – The Earth as Lover*, 2021.  
Fot. Gigi Gatewood. Dzięki uprzejmości Beth Stephens & Annie Sprinkle

## Hydrofeminizm: polityczne ekologie

Hydrofeministyczna tożsamość wody jako miejsca środowiskowej oraz społeczno-kulturowej emancypacji stanowi oś zainteresowań i społecznych praktyk polskich hydrofeministycznych kolektywów<sup>31</sup>. Pierwszy to Siostry Rzeki, autorski projekt artystyczny Cecylii Malik<sup>32</sup> – malarki, performerki ekolożki i miejskiej aktywistki, której działania od 2012 roku poświęcone są ochronie polskich rzek i akwenów słodkich wód<sup>33</sup>. Malik pracuje z formatami artystycznego protestu, skupiając wokół

<sup>31</sup> Na temat hydrofeminizmu zob. A. Neimanis, *The Bodies of the Water: Posthuman Feminist Phenomenology*, Bloomsbury Academic, London 2017; eadem, *Hydrofeminizm, czyli stawanie się ciałem wodnym*, przeł. S. Królak, „Dwutygodnik” 2020, nr 03, wyd. 277, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8805-hydrofeminizm-czyli-stawanie-sie-cialem-wodnym.html> (dostęp: 9.02.2021).

<sup>32</sup> Artystka utytułowana została Człowiekiem Roku Polskiej Ekologii w 2017 roku, jest też m.in. laureatką Nagrody Katarzyny Kobro w 2018 roku.

<sup>33</sup> Wcześniej artystka zorganizowała projekt *6 rzek* (2012) czy *Warkocze Białki* (2013), a wraz z Gochą Nieciecką i Martyną Niedośpiał zainicjowała Wodną Masę Krytyczną. O zrealizowanych dotąd działaniach Sióstr Rzek Malik opowiada w rozmowie z Olą Juchacz, *Matka Polka/Siostra Rzeka* <https://open.spotify.com/show/6BqfNjYQYZwReZV4jYLUKy>, podcasty w ramach Malta Festival Poznań i programu Generator Malta 2021 (dostęp: 6.01.2021).



nich kobiety, obywatelski ruch aktywistyczny<sup>34</sup>. Siostry Rzeki wykorzystują potencjał estetyki do wytwarzania ekologii oporu wobec państwowej polityki wodnej oraz zatrucia ideologiami kapitalistycznego zglobalizowanego patriarchy, a zwłaszcza koncentrują się na monitorowaniu działań i programów inwestycyjnych Ministerstwa Gospodarki Morskiej Żeglugi Śródlądowej i Państwowego Gospodarstwa Wodnego Wody Polskie. W estetycznej walce z nadużyciami inżynierii wodnej i przemysłową eksploatacją rzek, stawiają na interseksjonalność, odpowiadającą przekonaniu, że rzeka jest dyskryminowaną przez państwo osobą<sup>35</sup>. Korzystając z kapitału społecznego siostrzeństwa, Siostry Rzeki organizują nad brzegami polskich rzek ogniska hydrofeministycznego oporu. Realizują projekt, którego celem jest stopniowe odzyskiwanie wody dla mieszkańców miast, miejscowości i wsi<sup>36</sup>. W walce o wodną sprawiedliwość, artystki powołują się na argumenty hydrobiologów, ornitologów i aktywistów zajmujących się ochroną rzek. Sięgają po rodzime tradycje kultury ludowej, etnograficzne inspiracje<sup>37</sup>, jak również wprowadzają do debaty publicznej strategię widzialności i słyszalności rzek oparte na ich personifikacji.

Do charakterystycznych dla Sióstr Rzek estetycznych formatów protestu<sup>38</sup> należą tabliczki z imionami rzek, wykorzystywane w nadrzecznych – i nie tylko – happeningach, jak również kolekcja upcyklingowych strojów kąpielowych, na których wyhaftowane zostały hasła ekologiczne, wykorzystane na przykład podczas politycznej interwencji we wspomnianym Ministerstwie oraz do publicznej promocji rzecznego hydrofeminizmu. Fantastyczne łodzie agitacyjne imitujące ryby, wykonywane za pomocą rzemieślniczej technologii DIY i DIWO, są z kolei dziełem siostrzanej grupy – Wodnej Masy Krytycznej<sup>39</sup>. W wypadku Sióstr Rzek proces stawania się „ciałami

<sup>34</sup> Skład Siostry Rzeki wyłonił się ze wcześniejszego społeczno-artystycznego projektu, Matki Polki na Wyrębie. Do sióstr dołączają się również m.in. Bracia Potoki. Dokładny spis osób współtworzących ten projekt znajduje się pod adresem <http://zaadoptujrzeke.pl/pl/aktualnosci/@/wystawasiostr-rzek-i-braci-potokow-nie-zatrzymasz-rzeki> (dostęp: 6.02.2021).

<sup>35</sup> Więcej na ten temat zob. *Protest jako dzieło sztuki. Z Cecylią Malik rozmawia Aneta Kazimierzczak i Aneta Rostkowska* [w:] *Rezerwat miasto*, red. M. Niedośpiół, A. Rostkowska, s. 29. Publikacja dostępna online: <http://www.cecyliamalik.pl/rezerwatMiasto.html> (dostęp: 6.02.2021).

<sup>36</sup> Z kolei współtworzony przez Malik Modraszek Kolektyw w obronę przed społecznie szkodliwymi projektami wziął Zalew Zakrzówek. Sprzeciwiając się deweloperskim planom jego zabudowy, zorganizował błękitną manifestację, zainspirowaną modraszkim, motylem o błękitnych skrzydłach, zamieszkującym obszar Zakrzówka i umieszczonym na europejskiej liście gatunków chronionych. Zob. *Protest jako dzieło sztuki...*, op. cit., s. 51.

<sup>37</sup> Inspiracją dla powstania nazwy Sióstr Rzek była znaleziona przez Malik w Muzeum Etnograficznym w Toruniu rzeźbiarska figura, personifikacja Wisły i jej dopływów.

<sup>38</sup> Formaty artystycznych protestów zaprezentowane zostały w ramach wystawy Sióstr Rzek i Braci Potoków *Nie zatrzymasz rzeki. Żywiol wodny przemieniamy w żywiol twórczy* (26.06.–15.07.2020) w CSW Wiewiórka w Krakowie. Analizując wystawę, na których pokazywane są prace Sióstr Rzek, warto zwrócić uwagę na warunki ich prezentacji w instytucjach sztuki, w tym ryzyko instrumentalizacji poza oryginalnym polityczno-społecznym kontekstem ich oddziaływania i sprawczości.

<sup>39</sup> W skład Wodnej Masy Krytycznej wchodzi: Malik, Piotr Dziurdzia oraz Bartolomeo Koczenasz. To z tej inicjatywy narodziła się również instytucja Centrum Sztuki Wiewiórka w Krakowie.

wodnymi”<sup>40</sup>, a zatem docelowo identyfikacji z zaproponowaną przez Neimanis hydrofeministyczną tożsamością, umożliwiającą wspólnotowe mierzenie się z problemami ekologicznymi, wiedzy przez aktywizację ludzkich zdolności kreowania atrakcyjnego komunikatu społecznego na temat niezbywalnej roli, jaką rzeki pełnią w życiu indywidualnym, społecznym i planetarnym<sup>41</sup>.



Fot. 8. Cecylia Malik i Siostry Rzeki, 2018, fot. Agata Jabłońska

Podsumowując, można powiedzieć, że koncentrując się na sprawczości osób ludzkich, Siostry Rzeki zaproponowały format hydro-sztuki, uzasadniający konieczność reprezentacji, w którym więzi między „dziką przyrodą” a ludzkim „ja” służą inicjowaniu procesów zrównania praw tejże przyrody. Te globalne procesy, by przytoczyć przykłady, toczą się w Nowej Zelandii, Indiach, Boliwii, Ekwadorze, Kanadzie i USA, gdzie często dzięki zaangażowaniu lokalnych społeczności i argumentacji czerpanej z rdzennej wiedzy rządy przyznają rzekom osobowość prawną<sup>42</sup>. W ten

<sup>40</sup> Koncepcja ciał wodnych (*bodies of water*) Neimanis to posthumanistyczna i nowomaterialistyczna propozycja zdefiniowania ucieleśnienia w opozycji do jego wcześniejszego, humanistycznego rozumienia, podważająca zachodnią koncepcję spójnego, stabilnego, wyodrębnionego podmiotu. Zob. Neimanis, *Bodies of Water*, op. cit., s. 2.

<sup>41</sup> W 2021 roku powstał również dokument kreacyjny *Siostry Rzeki* w reżyserii Malik, opowiadający o powstaniu Sióstr Rzek oraz protestie przeciwko budowie zapory wodnej w Siarzewie. Wypowiedzieli się eksperci, m.in. Jacek Engel z Fundacji Greenmind, Ewa Sufin-Jacquemart czy Karolina Kuszlewicz, adwokatka broniąca praw zwierząt.

<sup>42</sup> Precedensem było przyznanie osobowości prawnej rzece Whanganui w 2017 roku. W myśl przyjętej wówczas przez parlament nowozelandzki uchwały rzeka została zdefiniowana jako „niepodzielna



sposób nasza tratwa ratunkowa dotarła do bezpiecznej przystani, gdzie nie obowiązują już aksjologiczne hierarchie wpisane w nowoczesne zachodnie epistemologie, w tym przede wszystkim status przyrody i kobiety jako milczącej, pasywnej ofiary systemu opartego na eksploatacji i wyzysku.



Fot. 9. Ryba Certa i flaga Koalicji Ratujemy Rzeki Cecylia Malik & Piotr Dziurdzia, w ramach Festiwalu Wisły, 2018, fot. Piotr Dziurdzia

## Hydrofeminizm: queerowe ekologie

Z kolei za sprawą Kolektywu Nurkowego Bojka<sup>43</sup> pojawiła się potężna fala afirmacji dla praktyk wyemancypowanej cielesności w interakcji z akwaticznym środowiskiem. Oryginalnym pomysłem kolektywu są bowiem podwodne, intersekcjonalne warsztaty antydyskryminacyjne o charakterze performatywnym, angażujące osoby z doświadczeniem kobiecym i o różnym stopniu sprawności oraz orientacji psychoseksualnej. Osoby te same siebie chętnie określają syrenami. Łączą tę identyfikację z zaangażowaniem w budowanie społecznego ruchu wolnościowego w basenach,

---

i żyjąca całość, ucieleśniająca wszystkie swe właściwości fizyczne i metafizyczne”. Zob. *Innovative Bill Protects Whanganui River With Legal Personhood*, 2017, New Zealand Parliament, <https://www.parliament.nz/en/get-involved/features/innovative-bill-protects-whanganui-river-with-legal-personhood/> (dostęp: 14.11.2021).

<sup>43</sup> KNB powstał w 2017 roku i tworzą go Katarzyna Pierzyna, Aleksandra Majer, Joanna Kropi, Olga Beyga, Adrianna Sołtysiak, Diana Jawor. Oprócz performatywnych warsztatów antydyskryminacyjnych kolektyw organizuje warsztaty i projekcje na temat ginących raf koralowych dla dzieci ze wsi i małych miejscowości, a także bierze udział w programach rekonstrukcji raf czy angażuje się w debatę publiczną.

polskich jeziorach i zalewach, oferujących możliwość kontaktu z życiem delikatnych stworzeń zamieszkujących podwodne środowiska i poruszających się swobodnie w każdym kierunku<sup>44</sup>. Hydro-sztuka manifestuje się zatem w wizjonerskim projekcie społecznym, w którym materialne istnienie wody nierozzerwalnie splata się z troską o wyemancypowaną cielesność. Praktyka wspólnego nurkowania pozwala bowiem biorącym udział w warsztatach osobom kobiecym wyzwolić się z kulturowo narzuconego im wstydu za to, że, nawiązując do Neimanis, są nieszczelne, pragną, pocą się, oddają mocz czy menstruują<sup>45</sup>. Podobnie jak poszkodowane przez człowieka morskie ssaki, kobiety różnosprawne doświadczają bowiem „zamaszystego epistemologicznego upokorzenia”<sup>46</sup>.



Fot. 10. Kolektyw Nurkowy Bojka, Warsztaty antydyskryminacyjne, Jezioro Głębokie, 2019, fot. Diana Jawor



Fot. 11. Kolektyw Nurkowy Bojka, Warsztaty antydyskryminacyjne, Jezioro Głębokie, 2019, fot. Diana Jawor

<sup>44</sup> Do tej pory warsztaty realizowane były w jeziorach Głębokim, Budziszawskim, Płotki, a także w zalanej kopalni odkrywkowej Honoratka i w Zalewie Zakrzówek. Ponadto w 2019 roku KNB uczestniczył w programie czyszczenia raf koralowych w Meksyku (Cozumel Coral Reef Restoration Program, wraz z biologiem morskim, Germanem Mendezem).

<sup>45</sup> Neimanis, *Bodies of Water...*, op. cit., s. 2.

<sup>46</sup> Por. D. Graham Burnett, *The Sounding of the Whale: Science and Cetaceans in the Twentieth Century*, University of Chicago Press, Chicago 2012, s. 674.



Fot. 12. Kolektyw Nurkowy Bojka, *Change the System not the Sea Level*, kolaż Olgi Beygi, 2020, fot. Olga Beyga

Warto w tym miejscu wspomnieć niezwykłą książkę Alexis Pauline Gumbs, która poszukuje możliwej wspólnoty czarnych feministek z morskimi ssakami. Celem tej zawiązywanej przeciwko „rasistowskiemu ableistycznemu kapitalizmowi” wspólnoty ma być odzyskiwanie godności, obrona przed systemową brutalnością oraz tworzenie odpornościowych strategii „oddychania w warunkach nie do oddychania”<sup>47</sup>. Do namysłu nad afirmacją czerpaną „spod wody” oraz oswojeniem różnorodności skłania również dostrzegana przez Stacy Alaimo tendencja do przedstawiania „morskich stworzeń jako obcych i dziwnych, ale także estetycznie cudownych, odległych i wartych dostrzeżenia”<sup>48</sup>. Połączenie „błękitu” humanistyki z czarnym feminizmem oraz tęczowymi odcieniami różnosprawności modyfikowałoby zatem akronim LGBTQIA, dodając do niego kolejne sojuszniczki. Warto podkreślić, że za sprawą KNB ma miejsce ciekawy, gdyż rozgrywający się poza sferą kultury symbolicznej przykład odzyskiwania figury syreny dla dyskursu emancypacyjnego. Jak pokazała niedawno Anna Markowska, ich fantastyczne reprezentacje w sztuce francuskich surrealistów wiązały się z fetyszyczacją pasywnego kobiecego ciała; zamknięte w akwariach odciągały uwagę od faktycznych stosunków społecznych krajów kolonialnych i były zmanifestowanym poprzez sztukę wyrazem nieradzenia sobie Francji z poczuciem winy<sup>49</sup>.

<sup>47</sup> P.A. Gumbs, *Undrowned. Black Feminist Lessons from Marine Mammals*, AK Press, Chico, CA 2020 (preface. a guide to undrowning).

<sup>48</sup> S. Alaimo, *Introduction: Science Studies and the Blue Humanities*, „Configurations” 2019, vol. 27, no. 4 (Fall), s. 431.

<sup>49</sup> A. Markowska, *Bio-formy i burleska. „Wokół Biomorfizmu w sztuce XX wieku” Andrzeja Turowskiego* recenzja książki, „Kalejdoskop Kultury” 2021, nr 1 (w przygotowaniu).

Siostry Rzeki i Kolektyw Nurkowy Bojka wskazują dwie polityczne drogi realizacji ekologicznie zorientowanej teorii posthumanistycznej – pierwsza poprzez sztukę wiedzie poza kanony wykluczającego przyrodę prawa ukształtowanego w warunkach nadziemnych (Siostry Rzeki), druga natomiast szeroką płetwą obejmuje osoby, których ciała nie przystają do estetycznych norm sprawnego, białego heterokapitalizmu (Kolektyw Bojka). W obu przypadkach ucieleśniana inaczej woda służy do budowania warunków „niezatapialności”, żeby posłużyć się określeniem Gumbs, a więc uzyskiwania dzięki wodzie odporności i sprężystości. Jest to kondycja pożądana w kraju, w którym coraz trudniej oddychać z powodu złej jakości powietrza w rozumieniu klimatologicznym, oznaczającym fizyczne zanieczyszczenie atmosfery, które motywuje do ratowania systemów wspierających drogi oddechowe całej planety<sup>50</sup>. Odporność przydaje się jednak również, gdy brak możliwości oddychania wiążemy z metaforą politycznego ograniczania wolności i jego przeciwieństwem, a zatem zaproszeniem do poszerzania granic ucieleśnionego kobiecego człowieczeństwa.

W spotkaniu z opisanymi przeze mnie hydrofeministycznymi inicjatywami wyłania się wizja przyszłości nas wszystkich, związana z zabezpieczeniem teraźniejszości, ale także adaptacją do warunków, w których możemy stawać się częścią środowisk bez konieczności zamykania cielesności w ciasnej heteronormatywności czy zmysłowości separującej wzrok od dotyku, oddechu, smaku, odczuwania bólu lub przyjemności. Być może zatem naturokulturowa kategoria *queer* istniała pod wodą od setek milionów lat<sup>51</sup> również po to, aby dziś prowokować procesy odzyskiwania cielesności w sojuszu z błękitną humanistyką. Różnorodność możliwości podwodnego życia prowokuje bowiem do refleksji nad kinetycznymi ograniczeniami pionowej postawy czy niezawodnością ukształtowanego w warunkach naziemnych sokolego wzroku. Pod wodą widzenie bowiem staje się nieostre, a troska o kształt naszych ciał bardziej relacyjnie powiązana z materialnym wymiarem środowiska. Sądzę również, że poważne potraktowanie różnorodności spotykanych pod wodą modeli reprodukcji, wykraczających poza obowiązkową heteroseksualność, wyznacza przyszłościowy kierunek dla koncepcji „ciał wodnych” jako więcej-niż-ludzkich ciał. Mogą one stać się inspiracją w projektach bioinżynierii ratowania zagrożonych gatunków zwierząt morskich. W przeciwieństwie do podwodnego muzeum sztuki autorstwa Jasona de Caires Taylora (Museo Subacuático de Arte, MUSA) w Narodowym Parku Morskim w Cancún, włączenie ludzkich ciał w tego typu projekty nie wymagałoby

<sup>50</sup> Zob. S.A. Earle, *The Ocean Is Blue: How our Fate and the Ocean are One*, National Geographic, Washington D.C 2009.

<sup>51</sup> Gatunkowe zróżnicowanie form morskich zwierząt, które w nieistniejącym już dziś kształcie opisała m.in. Rachel Carson w książce *The Sea Around Us* (1951), i o które od kilku dekad walczy m.in. Sylvia Earle, nie wyczerpuje emancypacyjnego potencjału kategorii „ciał wodnych”. Zob. A. Neimanis, *Bodies of Water...*, op. cit., s. 6–7 i n.

umieszczania pod wodą kolejnych stworzonych przez człowieka obiektów, które do programu renowacji utraconej fauny przyciągają uwagę popularną estetyką<sup>52</sup>.

## Rewolucja kambryjska w sztuce

Skierujmy teraz tratwę ratunkową w stronę morza, w rozchłustany dialog między globalną Północą a Południem, nie tracąc z oczu celu naszej podróży – włączenia w błękitno-humanistyczną refleksję regionu Europy Środkowo-Wschodniej. Co najmniej od dekady można zauważyć rozkwit transnarodowego zjawiska kulturowego, które chętnie określam mianem rewolucji kambryjskiej<sup>53</sup>. Na jej fali powstają reprezentacje bioróżnorodności morskich ekosystemów w antropocenie, a zachwyt nad abstrakcyjną totalnością wody wymieniany jest na ciekawość ukrytych przed ludzkim okiem form życia w mikroskali; równocześnie otwiera się pole dla rewizji nowoczesnego doświadczenia, którego jednym ze znamiennych przejawów w historii sztuki był artystyczny modernizm. Pouczający przykład jego powiązania z błękitną humanistyką stanowi początek książki Rosalind Krauss *Optical Unconscious* (1993), gdzie na przykładzie dziecięcych doświadczeń morza Johna Ruskina, czołowego krytyka ery wiktoriańskiej, autorka pokazała, jak biały, uprzywilejowany chłopiec sprowadził morze do reprezentacji niekończącego się percepcyjnego wzoru, przyczyniając się tym do ukształtowania istotnych dla zachodniego modernizmu w sztuce kategorii, takich jak: uniwersalizm, wzrokocentryzm, formalizm czy autentyczność<sup>54</sup>.

W powstałej w tym samym roku publikacji *The Black Atlantic Modernity and Double Consciousness* Paul Gilroy dostarczył z kolei wielu argumentów do podważenia zachwyty nad nowoczesną zachodnią wiedzą, w tym jej formą – estetycznym puryzmem kultury modernistycznej. Zauważając, że w dekonstrukcję nowoczesnego esencjalizmu kulturowego w niewielkim stopniu włączona została refleksja nad etnicznością, jego dowartościowanie czarnej kultury Atlantyku kieruje nasze

<sup>52</sup> Obiekty rzeźbiarskie w tym muzeum wykonane zostały z betonu o neutralnym pH, co ma sprzyjać odradzaniu się raf koralowych. Temu projektowi poświęcony jest rozdział książki Melody Jue, badaczki i nurkini, która zaproponowała nowatorską, medioznawczą analizę zmiany warunków percepcji, a także funkcjonowania ludzkiego ciała pod wodą. Zob. M. Jue, *Blue Media. Thinking Through Sea Waters*, Duke University Press, Durham–London 2020, s. 146–156.

<sup>53</sup> Kambro to okres geologiczny, który trwał 56 milionów lat (ca. od 541 do 485,4 mln lat temu) i w którym ukształtowały się oceaniczne początki różnorodności form życia na Ziemi, zwane „eksplozją kambryjską”.

<sup>54</sup> W rozdziale otwierającym książkę Krauss biograficzne wątki dotyczące Ruskina są pretekstem do analizy nowoczesnego doświadczenia sztuki modernistycznej, jej skopiecznego reżimu i estetycznego puryzmu, zakorzenionych w kartezyjańskiej filozofii. R. Krauss, *Optyczna podświadomość*, przeł. M. Bryl, „Artium Quaestiones” 2005, nr XVI, s. 233–314. W tej materii inną linię argumentacji proponuje Robert Rosenblum, który wskazał na romantyczną genezę nowoczesnych obrazów abstrakcyjnych, w tym również tych, które przedstawiały sceny morskie, związaną z poszukiwaniem Boga, absolutu i transcendencji. Zob. idem, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*, Harper & Row, New York 1975.



zainteresowanie nowoczesnością na mnogość etycznych wątpliwości związanych z białą sublimacją morza i faktycznie narzuconą, również Polsce jako części Europy Środkowo-Wschodniej, lokalnością modernizmu. Koncepcja „podwójnej świadomości” Gilory’ego nie tylko pozwala zwrócić uwagę na ukryte głęboko w kulturze dominującej pokłady misjonarskiej ignorancji, pogardy kolonizujących Europejczyków i przedstawicieli Nowego Świata w stosunku do niezachodnich stylów życia, ale także można odnieść ją, jak sądzę, do wymazywania pelagicznej świadomości naszego pokrewieństwa oraz z mieszkańcami podwodnego świata.

Ciekawym przykładem kambryjskiej rewolucji w polskiej kulturze jest malarska hydro-ekotopia Małgorzaty Wielek, autorki obrazów łamiących wszystkie przykazania modernistów, począwszy od nadania im narracyjnych tytułów zainspirowanych wodą, takich jak na przykład *Wyciek* (2012), *Ośmiornica w sieci liści* (2013), *Dziewięcionoga* (2017), *Niebieska zalewa* (2016), *Roztopy* (2017), *Podwodne ruchy* (2018), *Wodnista krew* (2020) czy *Cały ten smutek wypływa z nosa* (2020)<sup>55</sup>.



**Fot. 13.** Małgorzata Wielek, *Dziewięcionoga*, olej na płótnie, 2017, fot. Andrzej Nader

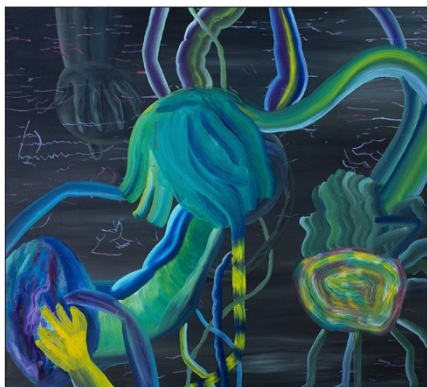
<sup>55</sup> Choć nie wszystkie obrazy tej artystki podejmują wodną tematykę, to jest ona głównym motywem w takich cyklach prac, jak *Wyciek*, *Rozrosty* oraz w wypadku wielu obrazów malowanych od 2018 roku. Zob. <http://www.wielekmandrela.pl/> (dostęp: 16.01.2021).



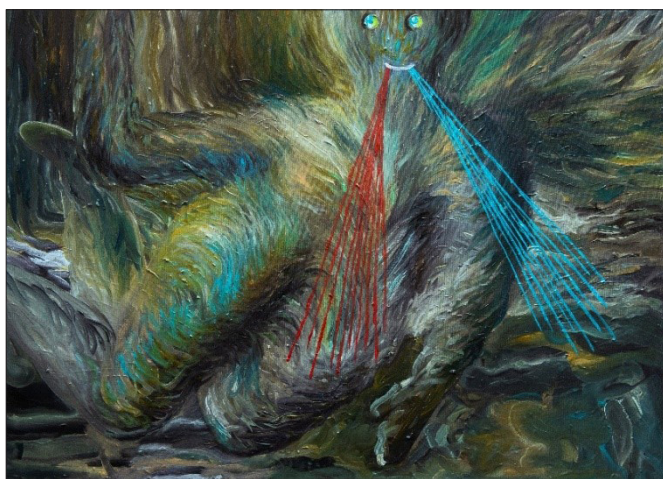


**Fot. 14.** Małgorzata Wielek, *Niebieska zalewa*, olej na płótnie, 2016, fot. Andrzej Nader

Tematem tego malarstwa są ludzko-zwierzęco-roślinne hybrydy, inspirowane biologicznymi formami morskiego życia, ukazane w konwencji fantastycznej, w tym zwłaszcza trawestacje ludzkich twarzy, przeobrażanych przez artystkę w głowonogi. Twarze z wyrastającymi z nich mackami są zaoblone przez wodę i mają nadzwyczaj łagodny wyraz, niekiedy zaś są z niego całkowicie wypłukane. Scalając na płótnach mniej-niż-ludzkie i więcej-niż-zwierzęce istoty w wizję rozrastającej się pogodnej jedności, malarstwo Wielek w oryginalny i zabawny sposób sytuuje się w opozycji do scen morskich, w których bohaterowie walczą ze zwierzętami. Jest wizualnym argumentem na temat współzależności i posthumanistycznego marzenia o pozytywnej integracji człowieka z otoczeniem przyrodniczym i zwierzęcym. Tworząc mitologię jutra, artystka oddala nas od negatywnych wyobrażeń głębinowych potworów, w jakie przemieniła morskie stworzenia modernistyczna literatura i sztuka, a za nimi także ponowoczesna komercyjna kultura, która „przechwyciła” sposób ich przedstawiania w roli groźnych antagonistów człowieka, w ten sposób legitymizując opresję i przemoc.



Fot. 15. Małgorzata Wielek, *Podwodne ruchy*, olej na płótnie, 2018, fot. Andrzej Nader



Fot. 16. Małgorzata Wielek, *Wodnista krew*, olej na płótnie, 2020, fot. Andrzej Nader

Z medium obrazu malarskiego Wielek nie tylko uczyniła rzecznika wodnej, międzygatunkowej wspólnoty, ale także posługuje się nim do komentowania lokalnych fundamentalizmów religijnych. Na jej obrazach polski katolicyzm resytuowany jest z pozycji hegemonicznej kulturowej determinanty w realia wodnej folklorystyki i humoru. Przykładem tego typu prac może być *Wodnista krew* (2020), przedstawiająca kipiela energetycznie rozwibrowanej materii wody, układającą się w figlarne wodnego chochoła bez nosa i cech płciowych, za to z wyraźnymi promieniami rozchodzącymi się z ust postaci niczym laserowe smarki. Atrybuty męskiej osoby boskiej stanowią zapożyczenie z ikonografii chrześcijańskiej błogosławiącego

Jezusa Miłosiernego, lecz proponowana przez artystkę wizja świata bynajmniej „nie kręci” się wokół mężczyzn. Przeciwnie, poprzez transpozycję bosko-ludzkiej formy w akwatyczne imaginarium, sugeruje możliwość spełnienia alternatywnego scenariusza – o ile wreszcie Pinokiovi zostanie utarty nos, co sprawi, że z drewnianego pajaca stanie się sympatycznym chłopcem, rozumiejącym, iż symboliczne gesty wykorzystywania wody święconej do błogosławienia niekorzystnych, z punktu widzenia ekologii, obiektów modernizacyjnych, jak mosty czy tamy, nie rozwiążą problemu suszy, zakwaszenia czy ocieplenia oceanów. Z pozoru niewinne i baśniowe realia malarstwa niosą zatem całkiem doniosłe przesłania, tak przeciwko fałszywemu z gruntu podziałowi na świat ludzki i przyrodniczy, jak i wykorzystywaniu religii do wzmacniania panowania człowieka nad innymi gatunkami. Warto podkreślenia jest, że przykład hydro-sztuki odwracającej relacje zależności reprezentowany jest przez malarstwo, z którym wiąże się długa tradycja afirmatywnych reprezentacji ciemnych stron nowoczesnego doświadczenia, włącznie z historią kolonialnych podbojów, symulujących za sprawą tego medium namacalność bogactwa zdobywanego podczas zamorskich wypraw. Tu malarstwo tworzy wizualny argument na temat nienamacalnej, ekotopicznej rzeczywistości, wymykającej się ludzkiej żądzy posiadania, a dzięki poruszaniu wyobraźni może wzmacniać zaangażowane apele Sylvii A. Earle, która pisze z pozycji pozbawionej złudzeń o bogactwie, które możemy bezpowrotnie utracić: „Bez legionów maleńkich organizmów, które poprzedzały nas przez wieki i których potomkowie nas otaczają i nadal nas podtrzymują, życie, jakie znamy, nie mogłoby istnieć”<sup>56</sup>.

## Błękitno-cyfrowa archeologia antropocenu

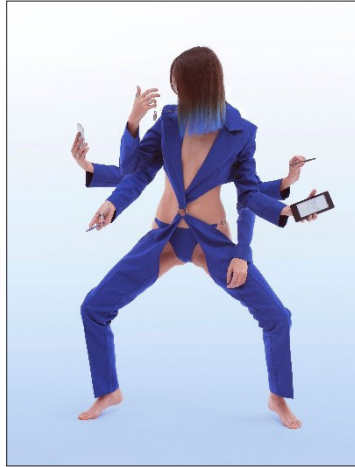
Odkąd nasza tratwa ratunkowa co najmniej dwa razy zrobiła już obrót do góry dnem, co pozwoliło nam zajrzeć pod wodę, pozwólmy sobie teraz na zwrot, który połączy postulat międzygatunkowego sojusznictwa i solidarności z nawadnianiem instytucji sztuki. Jak zauważyła Melody Jue, „ocean dostarcza zupełnie innych warunków do myślenia o kulturowej roli, kompozycji i przestrzeni muzeów”<sup>57</sup>. Przynętę do zamowienia naszej tratwy w galerii stanowi cyfrowa rekonstrukcja wymarłego gatunku skrzepłotyłki bagiennej<sup>58</sup>, jednego z najbardziej intrygujących elementów wystawy *Brzeginki* Justyny Górowskiej, w ramach jej cyfrowego projektu hydrofeministycznego *WetMeWild*, w którym wykorzystuje antyestablishmentowy potencjał

<sup>56</sup> S.A. Earle, *The Ocean Is Blue...*, op. cit., 3%.

<sup>57</sup> M. Jue, *Underwater Museums* [w:] *Wild Blue Media*, op. cit., s. 142.

<sup>58</sup> Wymarły w Polsce, arktyczny gatunek skorupiaka o zasięgu cirkumpolarnym, wpisany do *Polskiej Czerwonej Księgi Zwierząt*. W Polsce jedynym stanowiskiem występowania tej krewetki był Dwoisty Staw Gąsienicowy, oligotroficzne jezioro tatrzańskie, gdzie po raz ostatni została zaobserwowana w 1968 roku. Cztery okazy zachowały się w zbiorach Muzeum Tatrzańkiego. Zob. A. Kownacki, *Branchinecta paludosa* [w:] Z. Głowiński, J. Nowak (red.), *Polska Czerwona Księga Zwierząt – Bezkręgowce*, Narodowy Fundusz Ochrony Środowiska i Gospodarki Wodnej, <https://www.iop.krakow.pl/pckz/opis5e74.html?id=244&je=pl> (dostęp: 20.12.2020).

słowiańskiej mitologii dla tworzenia hydro-sztuki przyszłości. Intermedialna artystka łączy problemy globalnego kryzysu wodnego z postulatem reformowania instytucji sztuki poprzez błękitne media.



**Fot. 17.** *WetMeWild*, 2018, kolaż fotograficzny, fot. Justyna Górowska we współpracy z Tadeuszem Rolke

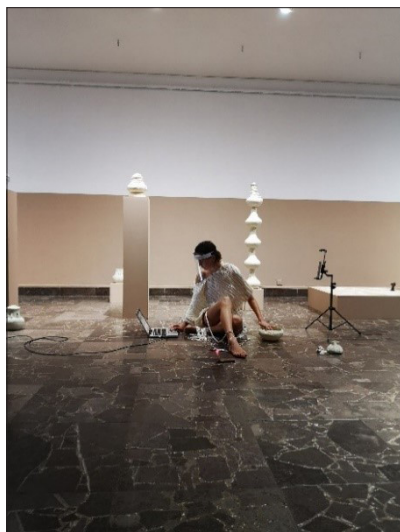
Na wystawie, która powstała przy współpracy z Działem Naczyn poznańskiego Muzeum Archeologicznego, rzeźbiarka i performerka wcieliła się w postać słowiańskiej nimfy i okresowo przemieniła przestrzeń Galerii Miejskiej Arsenał w stanowisko błękitnej archeologii przyszłości<sup>59</sup>. Punktem wyjścia dla takiego pomysłu, jak podkreśla kuratorka wystawy, Anna Batko, stała się posadzka w galerii, wykonana z surowca naturalnego, tzw. „marmuru” świętokrzyskiego, w skład którego wchodzi koralowce i amonity, prowokujące oceaniczne konotacje odgłosu kroków w przestrzeni muzeum<sup>60</sup>. Instytucja sztuki, poprzez ślady archetypowej estetyki muzealnictwa

<sup>59</sup> O włączeniu archeologii w błękitną humanistykę tak pisze John Gillis: „Archeologia odbiła od brzegu, ujawniając wcześniej nieznanne aspekty prehistorii, utracone z powodu wzrastającego poziomu mórz”, zob. idem, *The Blue Humanities*, op. cit., s. 10. Badania Bałtyku w zakresie błękitnej archeologii (archeologii morskiej, podwodnej archeologii) z wykorzystaniem nowoczesnej technologii (cyber archeologia) prowadzi m.in. Jonathan Adams z Uniwersytetu w Southampton w Wielkiej Brytanii. Badania takie prowadzone są też w Center for Cyber Archaeology & Sustainability na Uniwersytecie Kalifornijskim w San Diego. Zob. J.P. Schulze et al., *The WAVE and 3D: How the Waters Might Have Parted – Visualizing Evidence for a Major Volcanic Eruption in the Mediterranean and Its Impact on Exodus Models* [w:] T.E Levy, T. Schneider, W.H.C Propp (eds.), *Israel's Exodus in Transdisciplinary Perspective: Text, Archeology, Culture, and Geoscience*, Springer, Cham–New York 2015, s. 147–160.

<sup>60</sup> Zob. A. Wolska, A. Ciurlej, S. Kowalik, *Wykorzystanie surowca naturalnego w wystroju wnętrza Gmachu Głównego Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie*, „Biuletyn Państwowego Instytutu Geologicznego” 2018, nr 472, s. 339–348.

z czasów PRL-u, otwarta została na perspektywę czasu geologicznego okresu kambryjskiego i wodnych początków życia nie tylko poprzez symulację oceanicznego dna, ale również dzięki pokryciu ścian galerii lamperią. Ta miała jednocześnie nawiązywać do przeszłości i wyobrażać linię powierzchni wody, sugerując adaptację do warunków przestrzeni podtopionych w efekcie wzrostu poziomu słonych wód czy naturokulturowych kataklizmów. To względem niej usytuowane zostały postumenty ze specyficznymi „eksponatami”: unoszącymi się nad nimi obiektami 3D, uzyskanymi dzięki wizualizacji poprzez aplikację AR (*Augmented Reality*) dla smartfonów<sup>61</sup>, a także wykonanymi z biodegradowalnego materiału wydrukami cyfrowych skanów antropomorficznych naczyń pogrzebowych, pradziejowych zabytków kultury pomorskiej, których związek z błękitną humanistyką określa sposób ich produkcji, o czym piszę w dalszej części tekstu.

Podczas gdy aranżacja wystawy modyfikowała choreografię jej zwiedzania, wprowadzając w zakres możliwych reakcji uczestniczących w niej osób element niepewności gruntu pod nogami i poczucie immersji w przestrzeni, warunki percepcji pokazanych na niej obiektów renegotjowały wyobrażenie galerii jako przestrzeni widzialności.



**Fot. 18.** Justyna Górowska, widok wystawy Brzeginki, fot. Jakub Krzyżanowski / Galeria Miejska Arsenal, 2020

<sup>61</sup> *Augmented Reality (AR)* – „wzmocniona rzeczywistość”, to atrybut mediów cyfrowych i technologii wykładniczych, polegający na dodaniu dowolnej warstwy lub warstw rzeczywistości do tej istniejącej fizycznie. Zob. J.D. Bolter, M. Engberg, *Augmented Environments and New Media Forms* [w:] A. de Grey, J. Rossiter, *The Next Step: Exponential Life*, BBVA-Open Mind, Bilbao, Spain 2017, s. 140–158.





**Fot. 19.** Justyna Górowska, widok wystawy Brzeginki, fot. Jakub Krzyżanowski / Galeria Miejska Arsenał, 2020

„Przywrócenie do życia” uznanego w Polsce za wymarły gatunku skorupiaka było możliwe dzięki wizualizacji w AR za pomocą oprogramowania Unity cielesnych właściwości krewetki, takich jak przezroczystość, kruchość czy podatność na oddziaływanie zewnętrznych czynników<sup>62</sup>. Ponieważ, jak zauważa Alaimo, „większość wodnych stref, gatunków i tematów istnieje poza ludzką domeną, wymagając mediacji nauki i technologii”<sup>63</sup>, zaproponowaną przez Górowską „figurację bazy danych”<sup>64</sup> skrzepłopyłki bagiennej – udostępnioną jako estetyczny obiekt wirtualny, funkcjonujący poza prawami ziemskiej grawitacji – można również odczytywać w kategoriach etycznych, jako wynikający z obszaru hydro-sztuki kierunek dla nieinwazyjnych badań wodnych środowisk<sup>65</sup>. W zakresie zainteresowań błękitno-cyfrowej archeologii przyszłości mieściłaby się również wykorzystana przez artystkę technika cyfrowej produkcji urn zawierających schematyczne przedstawienia ludzkich twarzy. Skany 3D wprowadzały bowiem nowe znaczenia w dyskurs kopii i oryginału, począwszy od unieważnienia formy prezentacji obiektów archeologicznych w szklanej gablocie – zgodnie z konwencją modernistyczną, typową dla pojedynczych i unikatowych zabytków muzealnych. Skaner oraz drukarka 3D stały się ponowoczesnymi narzędziami reprodukcji ekologicznej wiedzy o urnach, ale też demokratycznej analizy materiałów źródłowych, przekształconych w obiekty rzeźbiarskie o kształtach

<sup>62</sup> W tym etapie pracy nad wystawą swój znaczący udział miała Marta Nawrot.

<sup>63</sup> Alaimo, *Introduction: Science Studies and the Blue Humanities*, op. cit., s. 429.

<sup>64</sup> Więcej na temat medialnego przechowywania danych w kontekście podwodnych archiwów zob. M. Jue, *Proteus and the Digital* [w:] *Wild Blue Media*, op. cit., s. 112–141.

<sup>65</sup> Zwłaszcza że jedna z hipotez dotyczących powodów wyginięcia w Polsce wskazuje na nadmierną eksploatację w celach naukowych.



nietożsamy względem oryginałów. Ich charakterystyka przynajmniej częściowo odpowiadała zakłóceniom percepcji w warunkach podwodnych, wprowadzając do gry zwiedzania wystawy elementy takie jak nieczytelność, modyfikację czy poczucie wyobcowania z warunków naziemnych<sup>66</sup>.



Fot. 20. Widok skrzELOpływki bagiennej w VR, Brzeginki, Galeria Miejska Arsenał, 2020.

Źródło: <https://arsenal.art.pl/exhibition/brzeginki/>

Warto również dodać na koniec, że dzięki atrybutowi „wzmocnienia” rzeczywistości, usieciowiony obraz krewetki, wraz z innymi obiektami powstałymi w AR, stał się elementem społecznego palimpsestu o właściwościach czasoprzestrzeni fizycznej oraz wirtualnej, rozszerzonej na osoby użytkujące media społecznościowe. Dzięki prowadzonemu w trakcie otwarcia wystawy streamingowi, wzmocnione zostało również wrażenie rezygnacji z linearnej prezentacji i połączonych z nią nowoczesnych reżimów widzialności na rzecz inspiracji high-tech wodą oraz zmysłową wilgotnością. Omówione cechy tego kierunku hydro-sztuki wskazywałyby alternatywę dla komercyjnego wykorzystania technologii cyfrowych, przy zaangażowaniu środowisk artystycznych w proces transformacji myślenia o mediach, ich zastosowaniach i funkcjach.

## Antypomnik dla krewetek solankowych: ekoseksualna przygoda

Rozwijany przez Górowską technologiczny kierunek błękitnej humanistyki w sztuce wyposażył naszą tratwę ratunkową w dodatkowe, cenne funkcjonalności. Kierunek ten stanowi woltę w stosunku do land artu, rozwijającego się w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego wieku, zachodniego nurtu artystycznego, wykorzystującego naturalne materiały oraz lokalizacje do spektakularnych realizacji poza

<sup>66</sup> Więcej na ten temat zob. M. Jue, *Underwater Museum...*, op. cit.

przestrzenią muzeów i galerii. Niekoniecznie jednak land art jest trafnym określeniem, wszak w pojęciu sztuki ziemi znalazły się takie chociażby prace jak ikoniczna *Spiralna Grobla* (1970) Roberta Smithsona, ulokowana w północnowschodnim brzegu akwenu Wielkiego Jeziora Słonego w Utah, na półwyspie Rozel Point. Do jej powstania doprowadziło autora, jak zauważyła Anna Markowska, poczucie „drenażu oczu” i „wysuszenia mózgu”, związane z instytucjonalną eksploatacją i postępującym utowarowieniem modernistycznych dzieł opartych na reżimie skopicznym<sup>67</sup>. Proces ukształtowania pracy przez środowisko wodne pokazują między innymi fotografie dokumentalne Gianfranco Gorgoniego i esej filmowy Smithsona, kręcony między innymi z helikoptera, ukazujący miejsce powstania pracy jako niespecyficzną mediację odrealnionego krajobrazu za pomocą ludzkiego ciała artysty, „spawającego wrażenie przynależności do innego czasu niż nasz”<sup>68</sup>, a także jego rysunki i foto-esej.

Ciekawy kierunek odczytania multimedialnej prezentacji pracy Smithsona wskazała Anna Nacher, przesuwając uwagę z rzeźbiarskiego obiektu na jego dokumentację, w której dostrzegła antycypację usieciowionych form dokumentowania, wpisując się w „postmedialną erozję porządku wizualności”<sup>69</sup>. Wykorzystując ten przykład land artu jako „pretekst do pokazania, jak rodziło się postmedialne sieciowe dzieło sztuki”<sup>70</sup>, autorka wpisała go w archeologię mediów lokacyjnych oraz historię współczesnych spacerów artystycznych. Z kolei uwrażliwiona na ekologiczne cele błękitnohumanistyczna analiza obrazów artystycznych Smithsona zmienia ogniskową zainteresowania medialnym zapośredniczeniem *Spiralnej Grobli*, pozwalając dostrzec, że cechami opisywanego przez Nacher przykładu rodzącego się paradygmatu niereprezentacjonistycznego są: denaturalizacja wody i jej ulokowanie w domenie przede wszystkim estetycznej, wyalienowanej z biologicznej różnorodności. Zmediatyzowana w makroskopowym obrazie filmowym *Spiralna Grobla* oglądana jest bowiem z perspektywy naziemnej i powietrznej, skąd swym kształtem może zresztą przypominać krewetkę otoczoną różową wodą Wielkiego Jeziora Słonego, w ujęciach zbliżeń natomiast mackę ośmiornicy, po której przemieszcza się Smithson. Obraz filmowy kreuje wręcz rozbudzającą wyobraźnię scenerię rodem z filmów science fiction, prowokując krytyczną aktualizację jego odczytania, adekwatnie<sup>71</sup> tak

<sup>67</sup> W rozdziale swej książki poświęconym sztuce Roberta Smithsona Markowska pokazała, że ceną zracjonalizowanego modernistycznego doświadczenia była deprivacja zmysłów. A. Markowska, *Mokre oczy w muzeum. „Częściowo zagrzebana drewniana szopa” Roberta Smithsona a muzealne dylematy* [w:] eadem, *Komedia sublimacji. Granica współczesności a etos rzeczywistości w sztuce amerykańskiej*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2010, s. 161–175.

<sup>68</sup> A.V. Uroskie, *La Jetée En Spirale: Robert Smithson's Stratigraphic Cinema*, „Grey Room” 2005, no. 19, s. 55.

<sup>69</sup> A. Nacher, *Spacer jako praktyka artystyczna – kryzys reprezentacjonistyczny, sieciowy obiekt sztuki i dryf zapisany w danych* [w:] eadem, *Media lokacyjne. Ukryte życie obrazów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016, s. 117 i n.

<sup>70</sup> Ibidem.

<sup>71</sup> Jak z kolei zauważa Nacher, immanentną cechą sztuki Smithsona miała być nieadekwatność, która w historycznym momencie jej powstania czyniła z niej dobry przykład zakłócenia tradycyjnych

do zainteresowania artysty minerałami<sup>72</sup>, jak i jego określenia własnych prac anty-pomnikami, a zatem antyidealistycznymi obiektami entropii<sup>73</sup>, związanymi ze świadomością „następstw stworzonych przez człowieka systemów pogrążonych w porzuconych nadziejach”<sup>74</sup>.

Zmierzam jednak do tego, że transformacja pracy powstałej przy pomocy „buldożerów głośno przedzierających się przez ziemię”<sup>75</sup> w posthumanistyczne dzieło nowomaterialistyczne, obrosłe kryształami soli, zamieszkiwane przez nie-ludzkie formy życia i tworzące własny ekosystem – jak o *Spiralnej Grobli* wnikliwie pisała Felicity Colman – jeszcze się nie zakończyła. Uwzględniając sprawczość wody jeziora o właściwościach morskiego akwenu dla kształtu pracy, badaczka określiła spiralny pasaż bazaltowej skały „wehikułem czasu z wieloma biegami”<sup>76</sup>. Nic dziwnego, skoro to pod jej powierzchnią praca zniknęła na wiele dekad wkrótce po swoim powstaniu, wynurzając się jedynie okresowo<sup>77</sup>. Mając na uwadze tak fascynujące okoliczności rewizji land artu, rozciągające się aż po horyzont współczesnego zaangażowania badaczek i artystek w rozgrywający się na naszych oczach kryzys klimatyczny, sygnalizuję w tym miejscu pomysł na transnarodowy, kolaboracyjny, hydrofeministyczny projekt badawczo-artystyczny, zrealizowany we współpracy z Justyną Górówską, Beth Stephens, Annie Sprinkle, w ramach którego odbędzie się performance „Cyber zaślubiny z krewetkami solankowymi” oraz nakręcony zostanie artystyczny film dokumentalny „Antypomnik dla krewetek solankowych: ekoseksualna przygoda”<sup>78</sup>. W projekcie tym sława i prestiż *Spiralnej Grobli* wykorzystane zostaną dla narracji ekologicznie zaangażowanej. Ów projekt rozgrywać się będzie na przecięciu nauki, sztuki i technologii, tworząc współczesną platformę dla zainteresowania entropią oraz wyrażonego przez Smithsona sprzeciwu wobec tradycyjnych form upamiętniania w czasie wielkiego, cywilizacyjnego zagrożenia<sup>79</sup>. Finalizacją projektu miałyby być pierwsze na świecie cyber ekoseksualne małżeństwo z krewetkami solankowymi – mieszkankami Wielkiego Jeziora Słonego. Dzięki streamingowi

---

porządków reprezentacji. Zob. A. Nacher, *Media lokacyjne...*, op. cit., s. 125.

<sup>72</sup> Zob. A. Markowska, *Mokre oczy w muzeum...*, op. cit.

<sup>73</sup> Na temat anty-idealizmu w sztuce Smithsona zob. P. Polit, *Żwir w miejsce podmiotu. O wczesnych pracach Roberta Smithsona*, „ER(R)GO. Teoria – Literatura – Kultura” 2020, nr 2 (5), s. 67.

<sup>74</sup> *Robert Smithson: The Collected Writings*, J. Flam (ed.), University of California Press, Berkeley–Los Angeles 1996, s. 146.

<sup>75</sup> A.V. Uroskie, *La Jetée En Spirale...*, op. cit., s. 70.

<sup>76</sup> F. Colman, *Affective Entropy: Art as Differential Form*, „Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities” 2006, vol. 11, no. 1 (April), s. 169.

<sup>77</sup> Zob. K.M. Campagnolo, *Spiral Jetty Through the Camera's Eye*, „Archives of American Art Journal” 2008, vol. 47, no. 1/2, s. 23.

<sup>78</sup> Projekt ten zamierzam zrealizować z Górówską w ramach stypendium badawczego Fundacji Kościuszkowskiej oraz przy finansowym wsparciu Instytutu Kultury Polskiej w Nowym Jorku i Instytutu Adama Mickiewicza w Warszawie we wrześniu 2021 roku.

<sup>79</sup> Na temat recepcji sztuki Smithsona w polskim kontekście artystycznym oraz zainteresowania jego ideami zob. „Format P. Magazyn humanistyczny” #7 2013, red. S. Cichocki, Fundacja BĘC Zmiana, Warszawa.

na żywo każda osoba posiadająca dostęp do smartfona będzie mogła wziąć w nim udział i stać się częścią posthumanistycznej społeczności w rozszerzonej rzeczywistości (AR).

Pierwszym etapem planowanego projektu będzie jednak terenowe badanie naturokulturowego otoczenia pracy Smithsona, w którym obecne są materialne ślady nowoczesnego dziedzictwa przemysłu paliwowego, transportowego czy spożywczego, związanego z wydobyciem *Artemia franciscana*<sup>80</sup>. Ten gatunek skorupiaków potocznie zwanych krewetkami solankowymi stanowi ważny filar lokalnej ekonomii, ale także, począwszy od 1957 roku, został upowszechniony w amerykańskiej kulturze popularnej i komiksowej jako sprzedawany dzieciom produkt – magiczne, natychmiastowe życie „sea monkeys” („małpki morskie”)<sup>81</sup>. Entropiczne świadectwa pierwszego z wymienionych przemysłów to między innymi nieczynne szyby naftowe, drugiego zaś grobla powstała w 1950 roku, mieszcząca się około 80 kilometrów od Rozel Point i łącząca przeciwległe brzegi jeziora w celu usprawnienia transportu oraz lokalnej gospodarki. Skutki negatywnej entropii nie są jednak widoczne na filmie Smithsona, choć to właśnie na skutek modernizacji z połowy ubiegłego wieku jezioro zostało podzielone na dwa akweny i niezależne ekosystemy – jeden zawierający wodę o intensywnie różowym zabarwieniu, za które odpowiedzialne są bakterie holofilne i sól, i drugi, błękitno-zielony zbiornik wody słodkiej. Sęk jednak w tym, że zamieszkujące Wielkie Jezioro Słone krewetki solankowe „nie mogą przetrwać w zbyt słonej lub zbyt świeżej wodzie”, a więc giną z powodu zakłócenia hydrochemicznej kompozycji wody<sup>82</sup>. W drugim etapie ważne będzie hydrofeministyczne badanie wody, zrealizowane wspólnie z badaczkami – dr Bonnie Baxter i Jaimi Butler – i osobami studiującymi w Westminster College w Utah, rozwijające eksperymentalne formy dokumentacji mikrobiologicznych społeczności jeziora nazywanego niekiedy również amerykańskim Morzem Martwym. Będzie ono miało na celu między innymi wyjaśnienie kontrowersji wokół jego błękitno-zielonej oraz efektownie różowej tonacji, będącej mistyfikacją forsownej eksploatacji akwenu współtworzącego pracę Smithsona, dotychczas stanowiącego element medialnego rytuału upamiętnienia spektakularnych ambicji artystów lat siedemdziesiątych. Nie zdradzając zbyt wielu szczegółów, dodam że w aktualizację założeń antypomnika w realiach kryzysu klimatycznego takie zaawansowane technologie cyfrowe jak 3D, fotogrametria, VR, AR czy XR, zaadoptowane zostaną na potrzeby błękitnych mediów.

Na koniec warto jeszcze wspomnieć, że pomysł na taksonomiczną i faktyczną przemianę *Spiral Jetty* z kultowego już przykładu sztuki ziemi, w którym to kontekście istotna jest jego widzialność (przyciągająca naziemne pielgrzymki uznanych

<sup>80</sup> Zob. M.M. El Gamal, *Respiration of 'Artemia Franciscana' Cultured under Different Salinities*, „Animal Biology” 2011, no. 61, s. 413–425.

<sup>81</sup> Zob. S. Barclay, *The Ultimate Guide to Sea Monkeys*, Street Saint Pubs 2002.

<sup>82</sup> *Striking a Balance on Great Salt Lake*, 2016, „Union Pacific”, [https://www.up.com/aboutup/community/inside\\_track/causeway-6-14-2016?fbclid=IwAR2ecqEsiU3yQq6uLILZnR4tlfTHqD-QWXraA8QQ8-XNsA-GjQt3-0MMSztc](https://www.up.com/aboutup/community/inside_track/causeway-6-14-2016?fbclid=IwAR2ecqEsiU3yQq6uLILZnR4tlfTHqD-QWXraA8QQ8-XNsA-GjQt3-0MMSztc) (dostęp: 4.01.2021).

krytyków sztuki, a woda pełni drugorzędną rolę medium) w ekoseksualny obiekt z pola hydro-sztuki, który stanie się świadkiem w performansie „Cyber zaślubiny z krewetkami solankowymi”, zrealizowanym w oparciu o koncepcję Annie Sprinkle i Beth Stephens, wiele zawdzięcza także idei ciemnej ekologii Timothy Mortona. Autor ten proponuje wyobrażanie sobie logiki świadomości ekologicznej pod postacią wstęgi Möbiusa, dziwnej pętli lub zagadki<sup>83</sup>. Powyższa analiza pozwala, jak sądzę, dołączyć do tych wyobrażeń doświadczenia płynnego, gęstego środowiska wodnego ekosystemu Wielkiego Jeziora Słonego także spiralę – formę inspirującą dla pracy w warunkach specyficznych dla kryzysów antropocenu i paradoksalnego współistnienia wielko- i małoskalowych zjawisk. Koncepcja Mortona pozwoli zobaczyć formułę ekoseksualnych zaślubin Stephens i Sprinkle w kontekście złożonych afektów – odczuć desperacji i „porzuconych ludzkich nadziei” (słowa Smithsona) – towarzyszących działaniom ratowniczym, którym nieobce są anarchia i komedia.

## Notatka sprawozdawcza z tratwy ratunkowej

Wspólna podróż na tratwie ratunkowej załogi złożonej z artystek, artystek, badaczek oraz czytelniczek tego artykułu miała kilka strategicznych celów. Pierwszy z nich to zmanifestowanie z pomocą różnych mediów i środków troski o nasze wodne ciała, włączając w to afirmatywne stwierdzenie również materialne i kulturowe sensory lokalnej depresji klimatycznej. Być może zwróciło Waszą uwagę użycie przeze mnie feminatywów dla uzasadnienia wodnych racji w politycznej teorii *queer*. Choć stały się one już normą w teorii nowej humanistyki, to nadal mają do odegrania ważną rolę w polu jej błękitnej odmiany. Teoria ta umożliwi wyjście poza biologiczne ustalenia nieco zapomnianej Elaine Morgan, akwaticznej ewolucjonistki, która połączyła obły kształt ludzkich samic oraz naszą utratę owłosienia z koncepcją „wodnej przodkini”<sup>84</sup>. Na wybranych przykładach hydro-sztuki starałam się bowiem pokazać, że woda wytwarza głębokie poczucie środowiskowej wspólnoty oraz doświadczenie integracji unieważniające opozycje między naszymi kulturowo wytworzonymi biologicznymi i profesjonalnymi tożsamościami.

W trakcie czytelniczej podróży za burtę wypadła z kolei odziedziczona po modernizmie definicja sztuki, w której wyrafinowana estetyczna forma często osiągała była kosztem okrutnej treści, a dążenie do artystycznej doskonałości okupione ekologiczną niewrażliwością. W jej miejscu pojawił się lżejszy bagaż: hydro-sztuka

<sup>83</sup> T. Morton, *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press, New York 2016.

<sup>84</sup> Zaproponowane przez Morgan oryginalne powiązanie historii ewolucjonizmu z myślą feministyczną sformułowane zostało w latach siedemdziesiątych i nadal nie doczekało się konstruktywnej krytyki. Jak zauważyła Marzena Adamiak we wstępie do polskiego wydania, kontrowersje w środowisku feministycznym wzbudziły zwłaszcza biologiczne przesłanki jej koncepcji, nieaktualne we współczesnej teorii gender. Zob. E. Morgan, *Pochodzenie kobiety*, wstęp. M. Adamiak, przeł. M. Danicka-Kosut, Anadiomene, Warszawa 2007.

wykorzystująca potencjał wody, jej reprezentacji i mediacji w celu przemodelowania doświadczenia, sposobów wytwarzania wiedzy, wspólnoty i politycznej agendy związanej z relacyjnością i uspołecznieniem. Przeanalizowane w tym artykule przykłady pokazały, że pojemność hydro-sztuki jako kategorii błękitnej humanistyki wymaga rezygnacji z wielu atrybutów nowoczesnej ludzkiej cywilizacji, i/lub – jak w przypadku technologii – ich adaptacji do zmieniających się warunków środowiskowych.

Zależało mi również na włączeniu dynamiki wskazanego przeze mnie kulturowego obszaru w dyskusję na temat długiego trwania Ziemi i jej losów, dla której ramy tworzą tak książki Rachel Carson, która w *The Sea Around Us* (1951) przekazała istotny impuls dla współczesnych teorii posthumanistycznych, jak i Donny Haraway, posługującej się spekulatywnymi fikcjami do wyobrażeń lepiej stowarzyszonej przyszłości. Jest ona również autorką terminu Chthulucen o akwatyicznym brzmieniu, lecz chthonicznym wydźwięku znaczeniowym, oznaczającym okres rezygnacji z charakterystycznego dla antropocenu przeświadczenia o ludzkiej wyjątkowości<sup>85</sup>. Adekwatną ramą czasową dla przeanalizowanych w tym artykule procesów kulturowych będzie jednak hydrocen. Hydro-sztuka pozwala zgłębiać jego znaczenia poprzez tworzenie opowieści o tratwie ratunkowej czy powrocie do magicznego pniaka, który nie jest strugany ludzką ręką i wyłącznie do podobieństwo człowieka, lecz raczej opłukiwany przez życiodajną wodę.

## Bibliografia

- „Format P. Magazyn humanistyczny” #7 2013, red. S. Cichocki, Fundacja BĘC Zmiana, Warszawa.
- „Teksty Drugie” 2014, nr 5: *Historia ratownicza*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Abeliovich R., Seroussi E. (eds.), *Borderlines: Essays on Mapping and the Logic of Place*, Sciendo, Warsaw 2019.
- Adorno T., *Przemysł kulturalny. Wybrane eseje o kulturze masowej*, red. T. Maślanka, R. Wiśniewski, przeł. M. Bucholc, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2019.
- Alaimo S., *Introduction: Science Studies and the Blue Humanities*, „Configurations” 2019, vol. 27, no. 4 (Fall).
- Andrulewicz E., Kruk-Dowgiallo L., Osowiecki A., *An Expert Judgement Approach to Designating Ecosystem Typology and Assessing the Health of the Gulf of Gdansk*, „Managing the Baltic Sea: Coastline Reports 2” 2004.
- Åsberg C., *A Sea Change in Environmental Humanities*, „Eocene: Cappadocia Journal of Environmental Humanities” 2020, vol. 1, no. 1 (June).
- Barclay S., *The Ultimate Guide to Sea Monkeys*, Street Saint Pubs 2002.
- Bińczuk E., *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018.

<sup>85</sup> D. Haraway, *Staying with a Trouble...*, op. cit.



- Braverman I., Johnson E.R. (eds.), *Blue Legalities: The Life & Laws of the Sea*, Duke University Press, Durham 2020.
- Burnett D.G., *The Sounding of the Whale: Science and Cetaceans in the Twentieth Century*, University of Chicago Press, Chicago 2012.
- Campagnolo K.M., *Spiral Jetty Through the Camera's Eye*, „Archives of American Art Journal” 2008, vol. 47, no. 1/2.
- Carson R., *The Sea Around Us*, Oxford University Press, Oxford 1951.
- Ciepielewska E., *Podróż 'Damy z łasiczką' flisem wiślanym*, Wydawnictwo Volans, Kraków 2011.
- Colman F., *Affective Entropy: Art as Differential Form*, „Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities” 2006, vol. 11, no. 1 (April).
- Czego nauczyła mnie ośmiornica*, reż. P. Ehrlich, J. Reed, RPA, 2020.
- de Grey A., Rossiter J., *The Next Step: Exponential Life*, BBVA-Open Mind, Bilbao, Spain 2017.
- Earle S.A., *The Ocean Is Blue: How Our Fate and the Ocean Are One*, National Geographic, Washington, DC 2009.
- El Gamal M.M., *Respiration of 'Artemia Franciscana' Cultured under Different Salinities*, „Animal Biology” 2011, no. 61.
- Gillis J., *The Blue Humanities: In Studying the Sea, We Are Returning to Our Beginnings*, „Humanities” 2013, vol. 34, no. 3.
- Gilroy P., *The Black Atlantic Modernity and Double Consciousness*, Harvard University Press, Cambridge, MA 2013.
- Głowiński Z., Nowak J. (red.), *Polska Czerwona Księga Zwierząt – Bezkręgowce*, Narodowy Fundusz Ochrony Środowiska i Gospodarki Wodnej, <https://www.iop.krakow.pl/pckz/opis5e74.html?id=244&je=pl>.
- Gumbs P.A., *Undrowned: Black Feminist Lessons from Marine Mammals*, AK Press, Chico, CA 2020.
- Haraway D., *Staying with a Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham 2016.
- Innovative Bill Protects Whanganui River With Legal Personhood*, 2017, New Zealand Parliament, <https://www.parliament.nz/en/get-involved/features/innovative-bill-protects-whanganui-river-with-legal-personhood/>.
- Jarosz E., *Mleczna droga w służbie społecznej*, 2018, „Czas Kultury”, <http://czaskultury.pl/czytanki/mleczna-droga-w-sluzbie-spoecznej/>.
- Jarosz E., *Spiral Jetty. Project of the Anti-Monument to a Shrimp*, 2020, <https://underwater-activism.com/spiral>.
- Juchacz O., *Woda jest Tobą!* Podcasty w ramach Malta Festiwal Poznań i programu Generator Malta 2021, <https://open.spotify.com/show/6BqfNJYQYZwReZV4jYLUKy>.
- Jue M., *Blue Media. Thinking Through Sea Waters*, Duke University Press, Durham–London 2020.
- Krauss R., *Optyczna podświadomość*, przeł. M. Bryl, „Artium Quaestiones” 2005, nr XVI.
- Levy T.E., Schneider T., Propp W.H.C (eds.), *Israel's Exodus in Transdisciplinary Perspective: Text, Archeology, Culture, and Geoscience*, Spring, Cham–New York 2015.
- Łomniewski K., Mańkowski W., Zaleski J. (red.), *Morze Bałtyckie*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1975.

- Markowska A., *Bio-formy i burleska. „Wokół Biomorfizmu w sztuce XX wieku” Andrzeja Turowskiego* recenzja książki, „Kalejdoskop Kultury” 2021, nr 1 (numer w przygotowaniu).
- Markowska A., *Komedia sublimacji. Granica współczesności a etos rzeczywistości w sztuce amerykańskiej*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2010.
- Marzec A., *Antropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2021.
- Mentz S., *At the Bottom of Shakespeare’s Ocean*, Continuum, New York 2009.
- Mermaids Syrenki* (Ewelina Jarosz, Zofia Nierodzińska), <https://mermaidsyrenki.org/>.
- Morgan E., *Pochodzenie kobiety*, wstęp. M. Adamiak, przeł. M. Donicka-Kosut, Anadiomene, Warszawa 2007.
- Morton T., *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press, New York 2016.
- Nacher A., *Media lokacyjne. Ukryte życie obrazów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016.
- Neimanis A., *Hydrofeminizm, czyli stawanie się ciałem wodnym*, przeł. S. Królak, „Dwutygodnik” 2020, nr 03, wyd. 277, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8805-hydrofeminizm-czyli-stawanie-sie-cialem-wodnym.html>.
- Neimanis A., *The Bodies of the Water: Posthuman Feminist Phenomenology*, Bloomsbury Academic, London 2017.
- Nowacki J., Jarosz E., *The Hydrological and Hydrochemical Division of the Surface Waters in the Gulf of Gdańsk*, „Oceanografia” 1998, no. 40 (3).
- Nowak Shelton A., *Learning from the Rivers: Toward a Relational View of the Anthropocene*, „English Language Notes” 2019, no. 57 (1).
- Polit P., *Żwir w miejsce podmiotu. O wczesnych pracach Roberta Smithsona*, „ER(R)GO. Teoria – Literatura – Kultura” 2020, nr 2 (5).
- Reed J.J., *In Pursuit of Social Justice at the Postmodern Turn: Intersectional Activism through the Lens of the Ecosexual Movement*, The Graduate College The University of Nevada, Las Vegas 2019.
- Rezerwat miasto*, red. M. Niedospiał, A. Rostkowska. Publikacja dostępna online: <http://www.cecyliamalik.pl/rezerwatMiasto.html>.
- Robert Smithson: The Collected Writings*, J. Flam (ed.), University of California Press, Berkeley–Los Angeles 1996.
- Roorda E.P. (ed.), *The Ocean Reader*, Duke University Press, Durham–London 2020.
- Rosenblum R., *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*, Harper & Row, New York 1975.
- Siostry Rzeki*, reż. Cecylia Malik, Polska, 2021.
- Sprinkle A., Stephens B., Klein J., *Assuming the Ecosexual Position: The Earth as Lover*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2021.
- Steinberg P., Peters K., *Wet Ontologies, Fluid Spaces: Giving Depth to Volume through Oceanic Thinking*, „Environment and Planning D: Society and Space” 2015, no. 33 (2).
- Striking a Balance on Great Salt Lake*, 2016, „Union Pacific”, [https://www.up.com/about-up/community/inside\\_track/causeway-6-14-2016?fbclid=IwAR2ecqEsiU3yQq6uLILZn-R4tlfTHqDQWXraA8QQ8-XNsA-GjQt3-0MMSztc](https://www.up.com/about-up/community/inside_track/causeway-6-14-2016?fbclid=IwAR2ecqEsiU3yQq6uLILZn-R4tlfTHqDQWXraA8QQ8-XNsA-GjQt3-0MMSztc).
- The Baltic Sea: Media Project*, <https://ourbalticsea.com/2019-threats-hope>.
- Uroskie A.V., *La Jetée En Spirale: Robert Smithson’s Stratigraphic Cinema*, „Grey Room”, 2005, no. 19.

- W dzikiej kochamy się Wiśle.* Wywiad Karola Radziszewskiego, „Przekrój” 2020, nr 3570, <https://przekroj.pl/kultura/w-dzikiej-kochamy-sie-wisle-karol-radziszewski>.
- Wielek-Mandrela M., <http://www.wielekmandrela.pl/>.
- Winkiel L., *Introduction*, „English Language Notes” 2019, issue on *Hydro-criticism*, no. 57 (1).
- Wolska A., Ciurlej A., Kowalik Sz., *Wykorzystanie surowca naturalnego w wystroju wnętrza Gmachu Głównego Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie*, „Biuletyn Państwowego Instytutu Geologicznego” 2018, nr 472.
- Z czystej przyjemności bycia razem.* Z Ewą Ciepiewską rozmawia Zofia nierodzińska, „Magazyn RTV” #9, <http://magazynrtv.com/wydanie-9/wywiady/z-czystej-radosci-i-przyjemnosci-bycia-razem/>.
- Żyjemy w ciele dzikiego zwierzęcia. Rozmowa z Garym Snyderem.* Wywiad Jana Stejskała, „Dziki Życie” 2008, nr 3/165, <https://dzikiezycie.pl/archiwum/2008/marzec-2008/zyjemy-w-ciele-dzikiego-zwierzecia-rozmowa-z-garym-snyderem>.