

MAŁGORZATA NIESZCZERZEWSKA

PODWODNE MUZEA ANTROPOCENU

AKWATYCZNA WYOBRAŹNIA
JASONA DECAIRESA TAYLORA

MAŁGORZATA NIESZCZERZEWSKA

Doktor hab., prof. uczelni, kulturoznawczyni zatrudniona w Zakładzie Kulturowych Studiów Miejskich w Instytucie Kulturoznawstwa UAM. Autorka książek *Narracje miejskiej wyobraźni* (2009) i *Ruinologie. Kontekstualizacje pozostałości architektury* (2018). Publikowała na łamach takich czasopism jak „Kultura Współczesna”, „Przegląd Kulturoznawczy”, „ARGUMENT: Biannual Philosophical Journal”, „Turystyka Kulturowa”, „Studia Kulturoznawcze”, „Folia Turistica” czy „Kultura i Historia”. Jest również autorką kilkunastu artykułów w monografiach zbiorowych. W najnowszych publikacjach podejmuje głównie problematykę ruinizacji oraz eksploracji opuszczonej architektury jako wielowymiarowej praktyki kulturowej. ORCID: 0000-0001-5179-9244.

W procesie cyrkulacji wody pojawia się wiele kombinacji i transformacji (wyobraźnia)¹.

Jednym z kluczowych zagadnień dyskusji na temat antropocenu stała się nieodwracalna utrata natury: utrata raf koralowych, bioróżnorodności...²

...posiadanie fantastycznych rzeźb – przedstawiających rafę, przedstawiających ludzi – jest przypomnieniem, jak delikatna jest rafa i że musimy o nią dbać i traktować ją jak muzeum³.

Dyskurs dotyczący społecznej i politycznej roli muzeów wciąż się zmienia. Narracje wokół tak zwanego nowego muzealnictwa zachęcają przede wszystkim do używania nowego rodzaju komunikacji i nowych stylów wypowiedzi w przeciwieństwie do

1 Woda. Wprowadzenie, oprac. Z. Kalnická, [w:] *Estetyka czterech żywiołów*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2002, s. 73.

2 E. Bińczyk, *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018, s. 16.

3 A. Wilson, *Museum of underwater art to open on Australia's Great Barrier Reef*, „The Guardian”, 18 lipca 2019, <https://www.theguardian.com/travel/2019/jul/18/new-museum-of-underwater-art-to-open-on-australia-great-barrier-reef> (15 września 2020). Jeżeli nie zaznaczono inaczej, cytaty w tłumaczeniu autorki artykułu.

tych stosowanych w przypadku klasycznych modeli muzeów skoncentrowanych na zbiorach. Ten nowy ruch teoretyczny i filozoficzny odsuwa punkt ciężkości od funkcjonalnej idei muzeów⁴. Choć teorie muzealnictwa uległy w ostatnich dekadach znacznemu rozwinięciu⁵, obecne w tytule pojęcie muzeum wciąż odsyła do odszukiwania i utrwalania różnorodnie pojmowanego dziedzictwa. Z jednej strony, gdy podejmujemy refleksję nad dziedzictwem instytucjonalnie nazywanym „kulturowym”, to – jak podkreśla Monika Stobiecka – myślimy zazwyczaj o trwałości i niezmienności, o pomnikach przeszłości, które nie ulegają przeobrażeniom i trwają, towarzysząc kolejnym pokoleniom⁶. Z drugiej strony jednakże, na co także zwraca uwagę autorka *Witalności ruin*, dziedzictwo wciąż się zmienia i przeobraża, kruszeje i niszczy, czyli ulega ruinizacji.

Do takiego dziedzictwa należą bez wątpienia kulturowe artefakty, które w sposób przypadkowy lub celowy zostały umieszczone pod wodą i niszczone poddane działaniu żywiołu wody. „Popadanie w ruinę” może być w takim wypadku postrzegane dwubiegowo. Po pierwsze jako destrukcja, rozkład, zniszczenie, po drugie natomiast jako pozytywnie pojmowana naturalizacja, czyli powrót do organiczności, cykliczna transformacja, witalność oraz afirmacja tego, co wymyka się sklasyfikowaniu, staje się nieregularne i fragmentaryczne⁷. Autorzy broszury dotyczącej przyszłości muzeów w Finlandii zwracają uwagę, że na kształtowanie koncepcji i tematów wystaw muzealnych największy wpływ mają popularne trendy obecne w kulturze:

Pełniąc funkcję metaforycznego pomostu, muzea łączą osiągnięcia poprzednich pokoleń z dokonaniem teraźniejszej generacji. Ponadto uczą, w jaki sposób unikać błędów popełnionych w przeszłości, poprawić obecną sytuację i budować grunt pod lepszą przyszłość. W ten sposób muzea powinny odgrywać istotną rolę w społeczeństwie jako instytucje, które rozpowszechniają wiedzę, kształtują empatię i zrozumienie różnorodności⁸.

Jak podkreśla Nina Simon, głównym zadaniem muzeum powinno być zatem budowanie różnorodnej społeczności skupionej wokół instytucji, a proces ten należy oprzeć przede wszystkim na edukacji i partycypacji. Współcześnie jest to bowiem muzeum „uczestniczące” i kształtujące różnorodne postawy, ponoszące tym samym pewien rodzaj społecznej odpowiedzialności⁹.

Biorąc pod uwagę powyższe założenia, warto przyjrzeć się zagadnieniu podwodnych muzeów, zdobywających coraz większą popularność jako niecodzienna

4 V. McCall, C. Gray, *Museums and the 'new museology': theory, practice and organizational change*, „Museum Management and Curatorship” 1(29)/2013.

5 Zob. na przykład M. Ross, *Interpreting the new museology*, „Museum and Society” 2(2)/2004.

6 M. Stobiecka, *Witalność ruin w dobie antropocenu*, „Przegląd Kulturoznawczy” 4(42)/2019, s. 436.

7 Zob. M. Nieszczerzewska, *Ruinologie. Kontekstualizacje pozostałości architektury*, Wydawnictwo Naukowe WNS, Poznań 2018, s. 360.

8 B. Son, L. Borisova, S. Niskala, X. Ma, G. Klingler, K. Kärki, J. Choi, *Designing the Future Museums: National Museum of Finland*, Aalto University, Helsinki 2018, s. 17.

9 N. Simon, *The Art of Relevance*, Museum 2.0, Santa Cruz CA 2016; tejsze, *The Participatory Museum*, Museum 2.0, Santa Cruz CA 2010.

atrakcja turystyczna. Przyjęcie kulturoznawczej perspektywy, uwzględniającej przede wszystkim splot percepcyjnych, symbolicznych i konceptualnych aspektów rozumienia wody – również w odniesieniu do problematyki antropocenu – pozwala poszerzyć obszar rozważań i poddać je analizie niezawężonej do uznania ich za alternatywną przestrzeń wystawienniczą dla współczesnych rzeźb czy nowy rodzaj turystyki.

WODNY ŚWIAT ANTROPOCENU

Bezdyskusyjne i banalne wydaje się stwierdzenie, że woda to żywiol, bez którego ani człowiek, ani reszta ożywionej natury (poza nielicznymi wyjątkami) nie może przetrwać. Nie dziwi zatem, że słowo „natura” wywodzi się z faciny i w epoce klasycznej oznaczało narodziny lub spłodzenie. Odnosi się ono również do kompleksowego systemu materii, który istnieje i wciąż się rozwija. W związku z tym natura nigdy nie jest statyczna, lecz stale się regeneruje i przekształca, przybierając nowe, zaskakujące formy. Jak podkreśla Ilaria Mazzoleni w książce *Architecture Follows Nature*, wzajemne połączenie naturalnych systemów istniejących na Ziemi wydłuża jej unikalną w skali wszechświata żywotność. Takie rozumienie natury i związanych z nią procesów wynika z istnienia ewolucyjnej adaptacji, która zagwarantowała organizmom żywym trwanie przez tysiąclecia¹⁰. Kontekst narodzin przypisany naturze odnajdziemy przede wszystkim w przypadku żywiola wody, nie bez przyczyny nazywanej „źródłem i przyczyną życia”¹¹, zarówno jeśli weźmiemy pod uwagę paradygmaty obecne w naukach ścisłych, jak i filozoficzno-kulturoznawcze narracje dotyczące znaczenia wody dla wszelkich form życia. Żywiol akwaticzny konotuje przede wszystkim ruch, płynność, zmianę. Z jednej strony daje życie, z drugiej natomiast jest siłą, która pochłania, a jej skutków i następstwa nie można w pełni przewidzieć¹².

Woda jako żywiol z pewnością odgrywa rolę naturotwórczą również wtedy, gdy weźmiemy pod uwagę jej wpływ na kształtowanie ziemskiego krajobrazu. W powiązaniu z innymi czynnikami (na przykład klimatem, rodzajem gleby, dynamiką atmosfery) tworzącymi tak zwany matrix środowiska wpływa w bardzo dużym stopniu na proces geologicznego kształtowania się obrazu naszej planety. Nie można też pominąć jej udziału w tworzeniu krajobrazów kulturowych. Od samego początku bowiem jest podstawowym czynnikiem cywilizacyjno-kulturowym. Jak podkreśla Jacek Łapiński, zawsze stanowiła swoisty element kulturowego „doboru naturalnego”, czyli dopuszczała taki typ gospodarki i kultury, który spełniał tu i teraz warunki najlepszej symbiozy¹³.

10 I. Mazzoleni, *Architecture Follows Nature. Biomimetic Principles for Innovative Design*, CRC Press, London–New York 2013, s. 3–4.

11 Zob. na przykład *Wasser als Quelle des Lebens. Eine multidisziplinäre Annäherung*, red. R. Triebkorn, J. Wertheimer, Springer Verlag, Berlin–Heidelberg 2016.

12 V. Jaros, *Metafory wody, ziemi i ognia w idiolektie naukowym Joachima Lelewela*, [w:] *Żywioty w poznaniu*, t. 1: *Metodologie badań z perspektywy językoznawczej i literaturoznawczej*, red. E. Pawlikowska-Asendrych, Wydawnictwo AJD, Częstochowa 2017, s. 104–105.

13 J. Łapiński, *Woda – paradygmat cywilizacji, kultury i krajobrazu*, [w:] *Woda w przestrzeni przyrodniczej i kulturowej*, Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego, t. II, red. U. Myga-Piątek, Komisja Krajobrazu Kulturowego PTG, Sosnowiec 2003, s. 346–348.

Charakterystyczny dla retoryki antropocenu katastrofizm – obecny zarówno w dyskursie naukowym, jak i w kulturze popularnej oraz narracjach medialnych – sprawia, że woda jako podstawowy składnik przyrody i żywiol wykorzystywany przez człowieka w procesie „zasiedlania” Ziemi podlega ciągłej problematyzacji. Dlatego też w debacie na temat skutków cywilizacyjno-kulturowej sprawczości człowieka zajmuje jedną z ważniejszych pozycji, pojawiając się przede wszystkim w ujęciach: nadmiaru (wówczas narracje koncentrują się wokół katastrof i zniszczeń wywołanych powodziami), braku (stąd deficyty wody, susze, pustynnienie), zanieczyszczenia (wiele mówi się o skażeniu ujęć wody pitnej i zbiorników wodnych, według prognoz do roku 2050 ponad połowa populacji świata będzie miała problem z dostępem do wody pitnej). Wspomniane ujęcia pokazują, że w znacznej części narracji problematyzowanie wody w dyskursie antropocenu odnosi się przede wszystkim do ludzkich interesów. Natomiast w pesymistycznych i katastroficznych ujęciach dotyczących zmian klimatycznych przywoływane są między innymi: całkowite stopnienie lodów Arktyki, topnienie lądolodu Antarktydy, podnoszenie się poziomu oceanów, zalewanie wysp i terenów przybrzeżnych, ocieplenie i zakwaszenie oceanów czy drastyczna utrata bioróżnorodności różnych ekosystemów i wymieranie raf koralowych¹⁴. Ostatnie z wymienionych kwestii mają szczególne znaczenie dla powstania podwodnych muzeów.

LUDZKI OGRÓD BOTANICZNY

Pierwsze podwodne muzeum zostało założone w okolicy Cancún u wybrzeży Meksyku w 2009 roku. Rzeźby nazwane *Płonący człowiek*, *Pisarz* oraz *Ogrodniczka* wykonał Jason deCaires Taylor, brytyjski rzeźbiarz i pletwonurek z zamiłowania. Z racji tego, że projekt od początku cieszył się bardzo dużym zainteresowaniem, z każdym rokiem kolekcja sukcesywnie się powiększała i obecnie na dnie morskim spoczywa ponad 500 rzeźb w skali 1:1, zajmujących obszar ponad 420 metrów kwadratowych. Łączna waga monumentów przekracza natomiast 200 ton. Niezwykłe muzealne spektakle, które tworzą, dostępne są dla wszystkich amatorów nurkowania oraz zwolenników snorkelingu. Proces zatapiania sztuki jest w tym wypadku procesem niejako odwrotnym do głównego nurtu w muzealnictwie, czyli poszukiwania i wydobywania z morskiej toni dzieł sztuki i innych artefaktów, które znalazły się na dnie mórz i oceanów w wyniku katastrof (jak różnego rodzaju wraki, sztuka antyczna itp.) i umieszczania ich w przestrzeni tradycyjnych instytucji muzealnych. Poza tym w przeciwieństwie do klasycznego sposobu zwiedzania obcowanie z podwodnymi rzeźbami przypomina nieco praktykę eksploracji miejsc na co dzień niedostępnych i trudno dostępnych. Ci, którzy nie chcą zanurzać się w oceanicznej toni, mogą podziwiać tę niezwykłą wystawę z pokładu specjalnej łodzi wyposażonej w szklane dno¹⁵.

Rosnąca popularność podwodnego muzeum sprawiła, że w kolejnych latach ukończono kolejne przedsięwzięcia. Podwodne Muzeum Atlantyku na Lanzarote

¹⁴ E. Bińczyk, *Epoka człowieka...*, dz. cyt., s. 110.

¹⁵ P. Reperowicz, *Podwodne muzeum w Cancun*, Muzealnictwo.com, 21 grudnia 2015, <http://muzealnictwo.com/2015/12/podwodne-muzeum-w-cancun/> (15 września 2020).

to pierwsza tego typu realizacja w Europie. W kontekście retoryki eremozoiku warto zwrócić uwagę na fakt, że Lanzarote słynie z surowego, pustynnego krajobrazu.

Brunatna, sucha ziemia ustępuje gdzieniegdzie czarnym bryłom skał magmowych, fale z hukiem uderzają o południowe klify Los Hervideros, zaś jałowe pustkowie wulkanicznego Parku Narodowego Timanfaya nie bez przyczyny nazywane jest „Ziemią Ognistą”. Prócz sztucznie sadzonych palm w resortach turystycznych i przydrożnych kaktusów czy aloesu, niewiele można tu uświadczyć zieleni – wokół rozciąga się hipnotyzujący, księżycowy krajobraz¹⁶.

Na problem zanikania bioróżnorodności w epoce panowania człowieka, w szczególności obumierania raf koralowych, zwraca też uwagę Jason deCaires Taylor, mówiąc, że poprzez swoje realizacje chciałby przede wszystkim zachęcić młodych ludzi do studiowania morza, odkrywania i poznawania podmorskiego świata¹⁷. Być może właśnie ta pobudka zainspirowała rzeźbiarza do najnowszej instalacji, która została umieszczona u wybrzeży Australii. Nurkujący w oceanicznej głębi turyści mogą zwiedzić w tym przypadku koralową szklarnię. Kamienne postaci „studiują” w niej życie podwodnych organizmów. Projekt w symboliczny sposób nawiązuje do kwestii „negocjowania przyszłości”, gdzie wykorzystać należy wszelkie instrumenty pomiarowe, reguły prawa oraz kształtować interesy konsumenckie. Nie chodzi już bowiem jedynie o ochronę przyrody, jak czytamy w *Retoryce i marazmie antropocenu*, ale przede wszystkim o uważne monitorowanie rosnącej różnorodności powiązań, z których składa się nasz świat¹⁸.

Nie sposób nie zauważyć, że projekt umieszczenia rzeźb w oceanicznej głębi nawiązuje pośrednio do pojęcia organiczności wykorzystywanego w procesie projektowania architektonicznego, którego celem było dążenie do stworzenia iluzji życia, czyli nadanie cech ożywionej natury wytworom człowieka. Organiczność architektury traktuje się współcześnie przede wszystkim jako koncept opisujący „strategię inwencji, dzięki której podejmowane i oceniane są stylistyczne decyzje, oraz jako strategię interpretacji, poprzez którą formułowane jest znaczenie architektury”¹⁹. Umożliwia to ujmowanie architektury jako żywego organizmu, a więc przyjęcie założenia, że zamiast ciała człowieka punktem odniesienia są organizmy nie-ludzkie.

Koncepcję organiczności można również nałożyć na inne kulturowe wytwory, a konkretnie na rzeźby. Dzieła Taylora bowiem, wykonane ze specjalnego kompozytu stanowiącego bazę do rozwoju dla zasiedlających je koralowców i innych organizmów, w miarę upływu czasu stają się dosłownie organiczne, zamieniając

16 A. Wutkowska, *Lanzarote – podwodne muzeum na dnie oceanu*, Travel Architects, 24 lipca 2017, <https://travelarchitects.pl/podrozeszytenamiare/lanzarote-podwodne-muzeum/> (15 września 2020).

17 E. Kołodziej, *Pierwsze podwodne muzeum zostało otwarte. Podziwiał sztukę nurkując*, NOIZZ, 20 sierpnia 2020, <https://noizz.pl/kultura/pierwsze-na-swiecie-muzeum-sztuki-podwodnej-zostalo-otwarte/014thgd> (15 września 2020).

18 E. Bińczyk, *Epoka człowieka...*, dz. cyt., s. 191.

19 L. Klein, *Żywe architektury. Analogia biologiczna w architekturze końca XX wieku*, Fundacja Kultura Miejsca, Warszawa 2014, s. 25.

się w nowy ekosystem, żywy, biologiczny budulec dla podwodnego świata. Jak przypomina Bińczyk, każdy artefakt wytworzony przez człowieka w jakimś sensie wymyka się intencjom jego wytwórcy i wywołuje często zaskakujące efekty uboczne, w odniesieniu do ekosystemu najczęściej oceniane jako negatywne²⁰. Warto zatem przypomnieć, że przez wieki kulturowe – a zwłaszcza religijne – znaczenie wody związane było między innymi z jej funkcją oczyszczającą. Za sprawą swoich chemicznych własności woda z łatwością likwiduje wszelkie zanieczyszczenia, stąd nadawała się do tego, aby usuwać inne, przede wszystkim duchowe, nieczystości. Chociaż na co dzień oczyszczająca funkcja wody odnosi się do rzeczywistości materialnej, zabrudzeń rzeczy i ludzkiego ciała, to od dawna łączy się również ze sferą ludzkiego ducha, który może ulec skalaniu²¹. W fazie antropocenu, w której obecnie żyjemy, kwestia duchowości – i związanej z nią nieczystości – stała się drugorzędna. Wciąż jednakże to, co „naturalne” (w tym wypadku związane z wodą), utożsamiane jest w dużej mierze z tym, co wspomaga, oczyszcza, leczy, przywraca harmonię i równowagę. Staje się również coraz bardziej pożądane, wypierając to, co kulturowe, pojęte jako sztuczne, niezdrowe, szkodzące, niszczące, zanieczyszczające.

Ten aspekt okazuje się niezwykle istotny dla instalacji, które od kilkunastu lat zachęcają coraz więcej osób do podwodnych eksploracji. Zamierzenie Jasona deCaireisa wydaje się zupełnie oczywiste: w symboliczny sposób przedstawienie człowieka (sprawcy większości nieszczęść i wszelkiego rodzaju zanieczyszczeń) i artefaktów kulturowych przez niego wytworzonych staje się punktem wyjścia do odbudowy naturalnego świata, który został zniszczony. Figuralne rzeźby ukazujące człowieka umieszczone są w środowisku, które dla codziennego funkcjonowania podmiotów ludzkich jest nienaturalne. Zanurzanie gigantycznych rzeźb w podwodnej toni, bardzo często dokumentowane przez artystę lub innych fotografów, przypomina nieco rytuał oczyszczenia, obmycia, zanurzenia w wodzie, która ma przyczynić się do odrodzenia tego, co wymiera, zanika, ulega destrukcji. Odradzająca się oceaniczna bioróżnorodność przejmując w tym „ludzkim ogrodzie botanicznym” rolę sprawczą i – podobnie jak w procesie ruinizacji – interweniuje w kulturowy artefakt wytworzony przez człowieka. Ruiny, jak i rzeźby umieszczone pod wodą cechuje bowiem podobna biologiczna witalność.

Oczyszczająca funkcja oceanicznej głębi może również mieć charakter metaforyczny. Eksploracje podwodnych instalacji mają zmienić przede wszystkim sposób myślenia, zwrócić uwagę na główne problemy, jakie pojawiają się w debacie na temat sprawczości człowieka i jego złożonej relacji z ziemskimi ekosystemami. W dobie antropocenu, z uwagi na zanieczyszczenia i innego rodzaju hipersprawczość człowieka, naturalne procesy znacznie przyspieszyły. Podwodne muzea wypełnione nie-ludzkimi ruinami²² stanowią wyraźną odpowiedź na to

20 E. Bińczyk, *Epoka człowieka...*, dz. cyt., s. 121.

21 J. Łapiński, *Woda – paradygmat cywilizacji, kultury i krajobrazu*, dz. cyt., s. 349–350; Z. Górnicki OP, *Woda w duchowych przeżyciach człowieka*, Wydawnictwo M, Kraków 2008, s. 33.

22 Zob. M. Nieszczerzewska, *Ruinologie...*, dz. cyt., s. 357–390.

zjawisko. Nie dziwi zatem, że w najnowszym przedsięwzięciu zlokalizowanym w okolicy Queensland u wybrzeży Australii szczególne zainteresowanie budzi postać syreny, „jedyny eksponat widoczny ponad poziomem wody. Zadaniem tego dzieła nie jest jedynie cieszyć oczy odbiorców. Światło, którym oświetlana jest postać, sygnalizuje stan znajdującej się pod nią rafy koralowej. W zależności od temperatury wody kolor zmienia się z ciemnoniebieskiego na jasnoniebieski, żółty, pomarańczowy lub czerwony – oznaczający, że życie rafy jest bezpośrednio zagrożone”²³.

Autor podwodnych instalacji utrzymuje, że żadna część podwodnego muzeum nie zagraża równowadze ekologicznej regionu. Materiał, z którego zrobione zostały rzeźby, jest bowiem całkowicie neutralny dla wodnego środowiska. Wszystkie elementy instalacji umieszczone w podwodnych galeriach zrobione zostały z kompozytu o neutralnym pH, które sprzyja osadzeniu się koralowców. Dodatkowo otwory wywiercone w posągach ułatwiają rozwój oraz rozprzestrzenianie się morskich stworzeń.

Przywołując aspekt wiecznego odradzania się i trwania natury, należy zatem zaznaczyć, że rzeźby umieszczone pod wodą dzięki rozwijającym się koralowcom nieprzerwanie zmieniają swój wygląd, co symbolizuje również dynamikę natury i cechującą ją bioróżnorodność. „Ludzki ogród botaniczny” to specyficzny przykład naturokultury, czyli wzajemnie przenikających się wpływów i zależności. Kulturowe artefakty stworzone przez deCairesa nie naśladowują natury, nie sytuują się wobec niej jako neutralnego aksjologicznie tła, biernej materii czy zasobu, z którego można nieprzerwanie i bez żadnych konsekwencji korzystać. One stają się jej integralną częścią, a nawet biologicznym budulcem. Zaistniała tu bowiem swoista symbiotyczna zależność i przekroczona została logika opozycji pomiędzy organicznym uniwersum form biologicznych (a także ludzkiego ciała) i mechanicznym, technologicznym uniwersum człowieka. To, co organiczne, i to, co nieorganiczne, zostało scalone za pomocą akwaticznej wyobraźni twórcy, którą cechuje charakterystyczna „biofilia”. Warto też zwrócić uwagę, że mamy tu jednak do czynienia z procesem zwiedzania podwodnej przestrzeni muzealnej. Natura, która próbuje się w niej odrodzić, w zasadzie znowu nie istnieje sama dla siebie, zostaje bowiem ponownie zawłaszczona przez kulturę i technologię. Antropocentryczna, turystyczna ingerencja w naturę sprawia, że oceaniczna bioróżnorodność znów jest przejęta przez człowieka.

PODWODNY ARCIMBOLDO

Oprócz tego, że wyrzeźbione przez Taylora postaci ukazują czysto biologiczny efekt naturalizacji, to po jakimś czasie zaczynają przypominać niezwykle oryginalne przedstawienia postaci w malarstwie Giuseppe Arcimbolda, którego wszystkie obrazy realizowały manierystyczną zasadę dzieła dziwnego, wielowarstwowego i zaskakującego. Iwona Malec podkreśla, że podobnie jak inni manierysty, także ten artysta upodobał sobie zawilność stylu, kapryśność form i skłonność

²³ *Museum of Underwater Arts w Australii*, Architectu.pl, 2 czerwca 2020, <https://architectu.pl/aktualnosci/Museum-of-Underwater-Arts-w-Australii> (15 września 2020).

do dziwactw oraz fantazji. Twórczość artystów manierystycznych zawsze jest bowiem świadomą stylizacją, zrywającą z naturalnością w tworzeniu dzieł. Kontrastujące zestawienia barw wzmacniają natomiast uczucie niepokoju i potęgują wrażenie nierzeczywistości²⁴.

W wizjach Arcimbolda każdy element twarzy i ciała stanowi fragment jakiejś rośliny, zwierzęcia czy przedmiotu²⁵. Nie ulega wątpliwości, że artysta czuł potrzebę pokazywania bliskich związków między człowiekiem a naturą. Odnaleźć to możemy w serii *Cztery pory roku* czy *Cztery żywioły*, którego częścią jest Woda, szczególnie interesująca dla prowadzonych tu rozważań. Postać symbolizująca ten żywioł złożona jest bowiem z warstwowo ułożonych morskich stworzeń, takich jak: ryby, kraby, koralowce, żółwie i ośmiornice, a także muszle. Jej szyję zdobi dodatkowo naszyjnik z pereł. Zastosowano tu zatem metaforę wody obfitującej w bogactwo ryb, bursztynu, pereł, koralu itp., dzięki czemu żywioł ten symbolizuje płodność, nieokiełznaną siłę, twórczą moc natury²⁶.

W ten sposób pojawia się tu dosyć oczywisty wymiar interpretacyjny, że jesteśmy taką samą częścią natury, jak płody rolne czy zwierzęta. Jednocześnie – jak każdy człowiek renesansu – włoski malarz ukazuje w tworzonych przez siebie portretach z jednej strony niepowtarzalność jednostki ludzkiej, z drugiej zaś jej złożoność i wielowymiarowość²⁷. Rozmach podwodnych instalacji Jasona de Cairesa Taylora może zachwycać tak samo, jak niepowtarzalność malarstwa włoskiego manierysty. Jak podkreśla bowiem rzeźbiarz, celem jego działania jest nie tylko próba odtworzenia charakterystycznych cech oceanicznej bioróżnorodności, ale też utrwalenie osób, które zna osobiście, a do figuratywnych przedstawień pozowali mu przede wszystkim okoliczni mieszkańcy. Każda z postaci umieszczonych na dnie oceanu jest zatem unikatowa, ale stanowi też odwzorowanie prawdziwych ludzi, zarówno jeśli chodzi o wielkość, proporcje, jak i rysy twarzy²⁸.

Jak podkreśla Malec, prawdziwy twórca manierystyczny potrafił łączyć w swym dziele różne pod względem znaczeniowym elementy, nawet najbardziej od siebie oddalone. Sposoby ekspresji wykorzystywane przez manierystów służyły bowiem przede wszystkim wyrażaniu treści, którymi artysta pragnął komunikować się ze światem. Podobnie jak sztuka manierizmu, dzieła de Cairesa Taylora są intrygujące i niezwykle, zdumiewają, a nawet budzą niepokój oglądającego. Interpretacje instalacji brytyjskiego rzeźbiarza spoczywających na dnie oceanów odsyłają również do alegorii, wyrafinowanych przenośni oraz intrygujących personifikacji²⁹. Główną rolę w tym procesie odkrywania sensów odgrywa akwaticzna wyobraźnia. Woda bowiem, jak podkreśla Zdzisław Górnicki,

24 I.M. Malec, *Giuseppe Arcimboldo: maniera „widziana jako”*, „Estetyka i Krytyka” 17–18 (2/2008–1/2009), s. 98–99.

25 M. Giedrońc, *Arcimboldo. Mistrz dziwnych portretów*, Italianki.pl, <https://www.italianki.pl/2017/08/arcimboldo-mistrz-dziwnych-portretow-mg.html> (15 września 2020).

26 J. Łapiński, *Woda – paradygmat cywilizacji, kultury i krajobrazu*, dz. cyt., s. 349.

27 *Twarze martwej natury – Giuseppe Arcimboldo*, *Twoja-sztuka.pl*, 25 maja 2020, <https://twoja-sztuka.pl/Twarze-martwej-natury-Giuseppe-Arcimboldo-blog-pol-1590399228.html> (15 września 2020).

28 J. Alvaro, *Podwodne Muzeum Atlantyku na Lanzarote*, *Hispanico.pl*, <https://hispanico.pl/podwodne-muzeum-lanzarote/> (15 września 2020).

29 I.M. Malec, *Giuseppe Arcimboldo...*, dz. cyt., s. 99–100.

przemawia do człowieka wielorakim, polifonicznym językiem i może to czynić jednocześnie kształtem, ruchem, barwą i bogactwem dźwięków. Oddziałuje na zmysły i zarazem otwiera na to, co wymyka się zmysłom, co nie jest dane w bezpośrednim poznaniu³⁰. Podobnie jak u Arcimbolda, gdzie „wszystko jest metaforą”, także u deCairesa dzieła mogą być odbierane na wielu poziomach. Zbliżając się do zatopionych rzeźb porośniętych rafą koralową, widz może dostrzec jedynie elementy oceanicznej bioróżnorodności, oddalając się natomiast, ujrzy przekrój ludzkich postaci wraz z kulturowymi artefaktami, jakie człowiek uczynił niezbędnymi do życia. Dynamiczny przepływ wody zniekształca również ich odbiór, sprawiając, że oglądany przez maskę do nurkowania podwodny świat zamieszkały przez różnorakie postaci jest zarówno realistyczny, jak i baśniowy. Oceaniczna i morska głębina dla wierzącego w mitologiczny świat człowieka stanowiła przecież przez wieki przestrzeń świata podziemnego, tonącego w intensywnych ciemnościach. Baśniotwórcza i mitotwórcza narracja dotycząca oceanicznej i morskiej głębi zakładała również, że pod wodą kryją się siły nie-ludzkie, siły chaosu, że jest to miejsce związane z kresem ludzkiego życia³¹. Mityczny świat wodny zamieszkiwały na wpół realne, na wpół fantastyczne stworzenia: bogowie i boginki, nimfy, czarodziejki, syreny, potwory morskie, olbrzymy itp.³² Zatopione na głębokości od kilku do kilkunastu metrów rzeźby być może nie są przerażające, przypominają jednakże fantastyczne, surrealistyczne miasto pochłonięte przez wodę – współczesną Atlantyde, w której człowiek na powrót połączył się z naturą.

ODNALEZIONA ATLANTYDA

Chociaż rzeźby autorstwa Taylora wskazują z pewnością na nieustanną i wielokierunkową relację pomiędzy człowiekiem a stworzeniami zamieszkującymi oceaniczną głębię (czy elementami natury w ogóle), to odsyłają również do innych kontekstów kulturowych. Wykonane z niezwykłą dbałością o detale, odznaczają się bowiem dużą dozą realizmu, który dominuje przynajmniej do momentu ich całkowitej naturalizacji.

Na dnie morskim obok siebie stoją mężczyźni z wykrzywionymi twarzami, kobiety w ciąży, dzieci, zakonnice, ludzie nadzy i starcy. Możemy dostrzec Kolekcjonera Marzeń, który oferuje każdemu jedną ze swoich licznych butelek z tajemniczymi wiadomościami-prześłaniami. Dalej widzimy Bezwład w postaci otyłego mężczyzny oglądającego telewizję. [...] Jest też mały chłopiec (Dziedzictwo) patrzący smutnym wzrokiem na stos niepotrzebnych rzeczy piętrzących się u jego stóp. Wreszcie natrafimy na Cichą Ewolucję, czyli grupę ludzi ukazaną w swojej szarej codzienności z troskami dnia powszedniego wymalowanymi na twarzach³³.

30 Z. Górnicki OP, *Woda w duchowych przeżyciach człowieka*, dz. cyt., s. 15.

31 Tamże, s. 25.

32 S. Stabryła, *Odyseusz i morze*, [w:] *Oblicza wody w kulturze*, red. Ł. Burkiewicz, P. Duchliński, J. Kucharski, Akademia Ignatianum, Wydawnictwo WAM, Kraków 2014, s. 40.

33 P. Reperowicz, *Podwodne muzeum w Cancun*, dz. cyt.

Rzeźby umieszczone pod wodą nie powstały zatem przypadkowo. Każda z nich niesie ze sobą odmienne treści i zwraca uwagę na problemy, z którymi borykają się społeczności na całym świecie. Chociaż wszystkie kompozycje są bardzo interesujące, niektóre zwracają szczególną uwagę. Jedną z nich jest praca *Rozłączeni*. Dwie postaci, mężczyzna i kobieta, pozuja do popularnego *selfie*. Sylwetki ludzkie nie mają w tym przypadku twarzy. Zmusić to może odwiedzającego do zastanowienia się nad mechanizmami, które rządzą współczesną kulturą i popularnością mediów społecznościowych. Przyjęcie takiej interpretacji sugeruje zresztą sam artysta. Człowiek nie tylko został bowiem odłączony od natury, ale i odłączył się od drugiego człowieka. Ponieważ antropocen charakteryzuje swoista „niepewność ontologiczna” i niestabilność, która jest kondycją naszych czasów³⁴, postaci nieposiadające twarzy, a co za tym idzie również oczu, symbolizować mogą problem niewidzenia, zamykania oczu na kwestie, które stanowią główne tematy w przepelnionej katastrofizmem retoryce antropocenu. Powierzchnowe postrzeganie zjawisk zastąpiło umiejętność perspektywicznego widzenia, przewidywania przyszłości oraz uznania faktu, że ludzkość prawdopodobnie zabrnęła w ślepą uliczkę (być może dlatego żeńska postać tego beztwarzowego duetu jest w zaawansowanej ciąży).

Problem krótkowzroczności i braku przewidywania przyszłości jest również tematem pracy *Bankierzy*, przedstawiającej mężczyzn z głowami schowanymi w piasku, spoczywających na dnie oceanu w pozycji modlitewnej. Instalacja powstała po jednym z krachów finansowych. „Chciałem użyć postaci bankiera jako symbolu tego, jak mało spoglądamy w przyszłość i jak we wszystkim chodzi o krótkoterminowy zysk” – mówił artysta. Taylor stworzył pierwszą figurę z głową zanurzoną w piasku niedaleko Meksyku już w 2009 roku. Kolejne postaci dodał w 2012 roku, aby pokazać, że współcześnie dla większości ludzi „Bóg został zastąpiony pieniędzmi”. Praca przedstawiająca małego chłopca w pozycji embrionalnej na przedniej szybie volkswagena garbusa powstała natomiast jako odpowiedź na problem masowego wylawiania homarów. Wążąca niemal tonę rzeźba została przystosowana do tego, aby w niedalekiej przyszłości mogły ją zasiedlić nowe skupiska homarów. Tytuł *Antropocen* nie pozostawia w tym wypadku wątpliwości i również odsyła do problemu krótkowzroczności i tego, co pozostawimy po sobie przyszłym pokoleniom³⁵.

Woda, której główny aspekt biologiczny i cywilizacjotwórczy to dawanie i podtrzymywanie życia, obmywa w tym wypadku kulturowy świat człowieka ze wszystkimi negatywnymi aspektami, który ten świat symbolizują. Teoretycznie martwe kamienne rzeźby zostają na różne sposoby ożywione, zarówno przy udziale żywiołu wody, jak i żywiołu ludzkiej wyobraźni. Podwodną Atlantyde zamieszkują nie tylko ludzie, ale i nie-ludzkie hybrydy. Szczególną uwagę przyciągają postaci z rozpostartymi skrzydłami wyglądającymi niczym ogromne liście. To instalacje zatytułowane *Zmartwychwstanie* i *Feniks*, które mogą

³⁴ E. Bińczyk, *Epoka człowieka...*, dz. cyt., s. 135.

³⁵ K. Torgovnick May, *Gallery: The sculpture garden at the bottom of the sea*, Ted.com, 23 grudnia 2015, <https://ideas.ted.com/the-sculpture-gallery-at-t> (15 września 2020).

symbolizować powstanie z upadku, pozytywną zmianę, porzucenie starego życia. Skrzydła postaci powstały przy użyciu koralowych wachlarzy, które oderwały się podczas huraganu w Cancún. Taylor wykorzystał zatem naturalne odpady, zniszczone fragmenty natury, aby w procesie szczególnego recyklingu stworzyć nowe dzieło.

Tytuł *Zmartwychwstanie* może odsyłać w tym kontekście do wody jako *arché*. Dla starożytnych myślicieli, którzy usiłowali zmierzyć się z tajemnicą wszechświata i wytłumaczyć całokształt zjawisk, jakie w nim zachodzą, woda była bowiem jednym z czterech elementów, z których stworzony jest świat. W mitycznych i filozoficznych narracjach niejednokrotnie odnajdujemy tezę, że wespół z ziemią, powietrzem i ogniem współtworzy podstawy wszystkiego, co istnieje zarówno na Ziemi, jak i we wszechświecie. Jednak woda przewyższa wszystkie pozostałe elementy. „Tę wyższość, a zarazem pierwszeństwo pochodzenia wody, zdawały się zgodnie potwierdzać najstarsze przekazy i tradycje, ukazujące ją jako pierwotne środowisko życia. Spostrzeżenie Talesa z Miletu, że wszystko, co jest żywe, żyje wilgocią, a to, co wysycha, staje się martwe, było niczym innym, jak filozoficznym zapisem znanego powszechnie doświadczenia”³⁶.

Rzeźby umieszczone w podwodnym muzeum z pewnością potwierdzają tezę, że woda jest żywicielką wszystkich ciał żyjących. Odradzająca się rafa koralowa symbolizuje wyjście z kryzysu i przetrwanie, pod warunkiem że zostaną podjęte odpowiednie działania. Hybrydyczna, nieco mityczna, baśniowa postać ludzka umieszczona w wodzie może przypominać również o tym, że mentalność współczesnego człowieka, przetwarzającego naturę w ramach swojej hipersprawczości, cechuje się mechanistycznym racjonalizmem. Przestaliśmy bowiem przypisywać przyrodzie, w tym również wodzie, głębokie znaczenia. Jak podkreśla Łapiński:

*Mówiąc o symbolice wody, nie wnikamy w jej metafizyczny rdzeń – koncentrujemy się na powierzchni warstwie symbolu, często odnosimy go jedynie do zjawiska folklorystycznego. [...] dla starożytności woda miała wartość wręcz sacrum [...]. Nasza cywilizacja zdaje się podążać dokładnie w przeciwnym kierunku. Wodę traktuje się jako jeden z wielu materialnych elementów przyrody. W takiej perspektywie wartość wody jest koniunkturalna i podlega wahaniom czysto ekonomicznym*³⁷.

Elementy metafizycznego myślenia o wodzie jako źródle życia z pewnością nie są obce rzeźbiarzowi. Sam to zresztą podkreśla, gdy mówi: „Nasze oceany przechodzą gwałtowne zmiany i istnieją ogromne zagrożenia: od wzrostu temperatury morza po zakwaszenie i dużą ilość zanieczyszczeń przedostających się do systemu [...]. Częścią tworzenia podwodnego muzeum jest zmiana naszego systemu wartości – myślenie o dnie morskim jako o czymś świętym, czymś, co powinniśmy chronić i nie brać za pewnik”³⁸.

36 Z. Górnicki OP, *Woda w duchowych przeżyciach człowieka*, dz. cyt., s. 12.

37 J. Łapiński, *Woda – paradygmat cywilizacji, kultury i krajobrazu*, dz. cyt., s. 346.

38 A. Wilson, *Museum of underwater art...*, dz. cyt.

Wyobraźnia akwaticzna podpowiada więc, że tam, gdzie pojawia się żywioł, może pojawić się również niepewność jutra. Z jednej strony bowiem natura oferuje cykliczność, z drugiej natomiast niestałość oraz nieuchronność pewnych procesów w ich kosmicznym wymiarze³⁹. Edukacyjny wymiar takich instalacji jak *Zmartwychwstanie* zakłada jednak, że wciąż to, co jest ludzkim wytworem, może połączyć się z tym, co dzikie, nie-ludzkie, naturalne, za pomocą dialektycznego, wzajemnego warunkowania i doprowadzić w konsekwencji do pozytywnych efektów.

ZAKOŃCZENIE

Nieuchronność naturalnych procesów i bytowania nie-ludzkich podmiotów splata się nieustannie z ludzką sprawczością i historią tworzoną przez człowieka, która nie jest już siłą natury, gdyż – jak próbują nas przekonać narracje dotyczące negatywnych skutków epoki antropocenu – zbiera na ogół znacznie większe żniwo. Jak pisze Ewa Bińczyk, granica pomiędzy tym, co naturalne, a tym, co wytworzone przez człowieka, czyli między nieskażonym otoczeniem a obszarem ludzkiej *praxis*, stała się dziś właściwie niemożliwa do zlokalizowania i nie posiada absolutnego charakteru. Bardzo trudno zatem mówić o dziewiczej, harmonijnej czy dzikiej przyrodzie, powinniśmy raczej mówić o postprzyrodzie czy postnaturalnej historii natury. Jednym z postnaturalnych obiektów, których z pewnością będzie przybywać w epoce obscenu, czyli erze odpadów, jest Wielka Pacyficzna Plama Śmieci, która dryfuje po wodach Oceanu Spokojnego. Złączone ze sobą odpady tworzą specyficzne środowisko dla rozwoju oceanicznych bakterii i innych organizmów żywych, tak zwaną *plastisferę*⁴⁰. Kulturowe wytwory, rzeźby hybrydy ulegające powolnej naturalizacji, mogą tworzyć swoistą przeciwwagę dla odpadów, których setki kilogramów dryfują po oceanicznych wodach.

Nie brakuje jednakże głosów krytycznych, że działalność deCairesa Taylora zanieczyszcza naturalne środowisko wodne. W kontekście zdobywających popularność podwodnych muzeów coraz częściej pojawia się pytanie: czy umieszczanie rzeźb i instalacji w morskich ekosystemach na pewno nie wywiera na nie negatywnego wpływu? Niektórzy naukowcy są sceptyczni co do wartości konserwatorskiej takich muzeów, argumentując, że nawet jeśli nie szkodzą rozwojowi rafy koralowej, to mogą odwrócić uwagę od dużych zagrożeń dla zdrowia raf, takich jak chociażby turystyczny rozwój wybrzeży, nieodpowiednie uzdatnianie wody, a przede wszystkim jej wzrastające zanieczyszczenie⁴¹. Chociaż głównym założeniem działalności podwodnych muzeów jest wielokrotnie podkreślana funkcja edukacyjna, istnieje ryzyko, że w ciągu następnych lat zamienią się one po prostu w kolejną atrakcję turystyczną, odwiedzaną przez setki tysięcy osób.

39 L. Giemza, *Żywioły historii – metafory historii-żywiołu w eseistyce współczesnej*, [w:] *Żywioły w poznaniu*, dz. cyt., s. 126.

40 E. Bińczyk, *Epoka człowieka...*, dz. cyt., s. 117–119.

41 M. Blois, *Underwater Museum of Art attracts divers, but is it enough to save the reefs?*, EcoWatch, 15 kwietnia 2017, <https://www.ecowatch.com/mexico-underwater-museum-divers-reefs-2359429098.html> (15 września 2020).

Już dziś naukowcy zwracają uwagę na problem intensywności zwiedzania podwodnych muzeów. Pojawia się więc pytanie: czy ten turystyczny trend nie okaże się dla ekosystemu destrukcyjny, podobnie jak działa się to w wielu innych miejscach na świecie? W konsekwencji może to potwierdzić pozorność proekologicznej działalności rzeźbiarza i podać w wątpliwość status podwodnych rzeźb jako sztuki krytycznej, a także funkcję muzeów usytuowanych na dnie oceanów jako „miejsc ochrony, konserwacji i edukacji”, jak nazywa je wprost Jason deCaires Taylor.

BIBLIOGRAFIA

- Bińczyk, Ewa. *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2018.
- Burkiewicz, Łukasz, Piotr Duchliński, Jarosław Kucharski, red., *Oblicza wody w kulturze*. Kraków: Akademia Ignatianum, Wydawnictwo WAM, 2014.
- Górnicki, Zdzisław. *Woda w duchowych przeżyciach człowieka*. Kraków: Wydawnictwo M, 2008.
- Klein, Lidia. *Żywe architektury. Analogia biologiczna w architekturze końca XX wieku*. Warszawa: Fundacja Kultura Miejsca, 2014.
- Łapiński, Jacek. „Woda – paradygmat cywilizacji, kultury i krajobrazu”. W: *Woda w przestrzeni przyrodniczej i kulturowej*, red. Urszula Myga-Piątek. Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego, t. II. Sosnowiec: Komisja Krajobrazu Kulturowego PTG, 2003.
- Malec, Iwona M. „Giuseppe Arcimboldo: maniera «widziana jako»”. *Estetyka i Krytyka* 17–18 (2008–2009).
- Mazzoleni, Ilaria. *Architecture Follows Nature. Biomimetic Principles for Innovative Design*. London, New York: CRC Press, 2013.
- McCall, Vikki, Clive Gray. „Museums and the ‘new museology’: theory, practice and organisational change”. *Museum Management and Curatorship* 29, 1 (2014).
- Nieszczerczewska, Małgorzata. *Ruinologie. Kontekstualizacje pozostałości architektury*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe WNS, 2018.
- Pawlikowska-Asendrych, Elżbieta, red., *Żywioty w poznaniu*. T. 1: *Metodologie badań z perspektywy językoznawczej i literaturoznawczej*. Częstochowa: Wydawnictwo AJD, 2017.
- Ross, Max. „Interpreting the new museology”. *Museum and Society* 2, 2 (2004).
- Simon, Nina. *The Art of Relevance*. Santa Cruz CA: Museum 2.0, 2016.
- Simon, Nina. *The Participatory Museum*. Santa Cruz CA: Museum 2.0, 2010.
- Son, Boyoung, Lidia Borisova, Sarianna Niskala, Xuan Ma, Gero Klingler, Krista Kärki, Jinkyu Choi. *Designing the future museums: National Museum of Finland*. Aalto University publication series Crossover 2 (2018). <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-60-7864-9>.
- Stobiecka, Monika. „Witalność ruin w dobie antropocenu”. *Przegląd Kulturoznawczy* 42, 2 (2019).
- Triebkorn, Rita, Jürgen Wertheimer, red., *Wasser als Quelle des Lebens. Eine multidisziplinäre Annäherung*. Berlin Heidelberg: Springer Verlag, 2016.
- Wilkoszewska, Krystyna, red., *Estetyka czterech żywiołów*. Kraków: Universitas, 2002.

Data wpłynięcia: 23 września 2020 r. Data zatwierdzenia do druku: 18 listopada 2020 r.

UNDERWATER MUSEUMS OF THE ANTHROPOCENE. THE AQUATIC IMAGINATION OF JASON DECAIRES TAYLOR

Referring to the 'aquatic imagination' of artist Jason deCaires Taylor, this article analyses underwater museums – artistic installations that are gaining more and more popularity as unusual tourist attractions. Sinking art seems to be a process somewhat opposite to the mainstream in museology, i.e. searching for works of art and other artefacts and retrieving them from the bottom of the sea or the ocean where they ended up due to a disaster (e.g. wrecks of various types, ancient art), and placing them in the space of traditional museums. Adopting the perspective of cultural studies and taking into account the intertwining of perceptual, symbolic and conceptual aspects of understanding water allowed us to broaden the area of reflection and analyse the phenomenon of underwater museums not only as an alternative exhibition space for contemporary sculptures or a new type of alternative tourism, but also as a particular cultural phenomenon. The primary aim of the article is to consider Taylor's sculptures as cultural artefacts that point to a continuous multi-directional relationship between humans and creatures living in the ocean's depths – particularly in the context of the Anthropocene as well as many other cultural contexts.

SŁOWA KLUCZOWE: podwodne muzea, Jason deCaires Taylor, akwaticzna wyobraźnia, naturokultura

KEY WORDS: underwater museums, Jason deCaires Taylor, aquatic imagination, natureculture