

Ewelina Jarosz

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

ORCID 0000-0002-1964-4303

Medialne reprezentacje podwodnego świata a projekt cyfrowego Archiwum Błękitnej Humanistyki

Dzkie błękitne media w polu nowej humanistyki¹

W tym artykule zamierzam „zanurkować” w obszar określony niedawno przez Melody Jue jako „dzikie błękitne media”, a zatem media specyficzne dla środowisk wodnych i uwzględniające akwaticzne uwarunkowania w przeddefiniowaniu dominujących epistemologii tradycyjnej humanistyki (Jue 2020: xi). Według autorki „dzikość” (*wildness*), w przeciwieństwie do „dziczy, odludzia, obszaru pustynnego” (*wilderness*), może sprzyjać mówieniu o mediach w środowisku oceanicznym, zdradzając potencjał destabilizowania kategorii poznawczych i percepcyjnych zwyczajów wypracowanych w ramach lądocentrycznych epistemologii. Tytułowa „dzikość” może także wskazywać na ograniczenia ludzkiego sensorium. Jak zauważa Jue:

Wyprawa „w błękit” oznacza stawanie się świadomym zwyczajów percepcji, które odzwierciedlają fakt, że jesteśmy przysposobieni do określonych warunków grawitacji bardziej niż do prężności i witalnej płynności oceanu, pośród innych środowiskowych i kulturowych czynników. [...] „Dzikość” dzikich błękitnych mediów sygnalizuje, że warunki mediacji pod wodą mogą okazać się niesforne, a także testować granice ludzkiego punktu widzenia. Podczas gdy dzicz tradycyjnie postrzegana jest jako przestrzeń poza ludzkim zamieszkiwaniem i kulturą, dzikość może okazać się nam znacznie bliższa (Jue 2020: xi–xii)².

Teoria dzikich błękitnych mediów wyraźnie zatem skoncentrowana jest na człowieku, wpisując się w stosunkowo nowy, wypracowany w zachodnich akademiach nurt badawczy określany błękitną humanistyką (humanistyką oceaniczną, nową morską humanistyką) (Gillis 2013: 10–13) czy błękitnymi kulturowymi studiami (Mentz 2009). Przedstawieniu oraz rozwinięciu tych nurtów w polskim kontekście akademicko-kulturowym poświęcony został w całości najnowszy numer „Przeglądu Kulturoznawczego”: *Błękitna humanistyka: kultura, sztuka i wspólnota* (Jarosz: 2021a), co pozwala mi w tym artykule podjąć próbę bardziej wnikliwego

¹ Za możliwość przedyskutowania zagadnień poruszanych w tekście dziękuję prof. Donnie Haraway, prof. Elizabeth Stephens, Annie Sprinkle i prof. Annie Markowskiej.

² Tłumaczenie własne.

pozycjonowania nowych teorii mediów w stosunku do zmieniających się paradygmatów nauki i ich kulturowych ekspresji.

Twierdzę, że teoria dzikich błękitnych mediów nie została dotąd w przekonujący sposób powiązana ze „zwrotem oceanicznym”, pod którym to terminem kryją się dynamicznie rozwijające się interdyscyplinarne krytyczne studia, mające na celu nie tylko upłynnianie granic między różnymi dyscyplinami nauki zajmującymi się wodą³, ale także wyraźnie postulujące interwencjonizm nauki (Winkiel 2019: 2). Jest on potrzebny, a nawet konieczny w związku ze świadomością kryzysu klimatycznego, a w tym najpoważniejszej jego manifestacji – globalnego kryzysu wodnego. Ów kryzys epoki człowieka skłonił Organizację Narodów Zjednoczonych do ogłoszenia lat 2021–2030 Dekadą Oceanografii dla Zrównoważonego Rozwoju⁴, stanowiąc impuls dla szeroko rozumianej sztuki środowiskowej (*environmental art*) do koncentracji twórczych wysiłków na ratowaniu wodnych ekosystemów poprzez działania artystyczne i artywistyczne określane hydrosztuką (Jarosz 2021b: 285). Przyglądając się w niniejszym tekście kulturowym przykładom międzygatunkowych sojuszy, wypracowuję argument dla rozszerzania projektu humanistyki nieantropocentrycznej w procesie jej wyłaniania się w świecie cywilizacyjnych kryzysów (Domańska 2008).

W pierwszej części artykułu skupię się na obrazie relacji człowieka i dzikiego zwierzęcia, wykreowanym w nagrodzonym Oscarem filmie dokumentalnym w reżyserii Pippy Ehrlich i Jamesa Reeda *Czego nauczyła mnie ośmiornica* (*My Octopus Teacher*, 2020), zarazem przypatrując się zmieniającym się medialnym konwencjom tworzenia filmów dokumentalnych na temat podwodnego świata. Przywołam między innymi mechanizm „humanitarnego odruchu”, który pomoże mi usytuować film między tradycyjnymi a współczesnymi narracjami, a także przetestować potencjał krytyczny kategorii „dzikości”. Refleksja nad wymienionym filmem stanowić będzie zarazem wprowadzenie do drugiej części tekstu, poświęconej zapowiedzi badawczo-artystycznego projektu – cyfrowego Archiwum Błękitnej Humanistyki, którego celem będzie zbieranie, konceptualne i artystyczne opracowanie materiałów dotyczących reprezentacji zanikającej bioróżnorodności podwodnego świata⁵. Projekt ten realizowany jest przeze mnie we współpracy z interdyscyplinarną artystką Justyną Górowską⁶. Na przykładzie aktualnie opracowywanej przez nas w ramach

³ Cele założycielskie dla nowego modelu nauki zostały nakreślone podczas konferencji naukowej *The Oceanic Turn in the Long Eighteenth Century. Beyond the Disciplinary Territories*, zorganizowanej przez Uniwersytet Kalifornijski w Riverside 20 listopada 2009 r.

⁴ Przedsięwzięcie to skupia osoby reprezentujące różne dyscypliny nauki, ale także wszystkie chętne osoby w celu wspólnego, transdyscyplinarnego poszukiwania innowacyjnych rozwiązań na rzecz poprawy stanu wód oceanicznych, <https://www.oceandecade.org/> (dostęp: 10.11.2021).

⁵ Dogłębne przemyślenie samej koncepcji archiwum jako wytworu oświeceniowej nauki zostawiam na okazję kolejnego artykułu.

⁶ Premiera archiwum miała miejsce w ramach tegorocznej edycji prestiżowego festiwalu Ars Electronica, *Nowy cyfrowy ład* (8–12 września 2021), <https://ars.electronica.art/newdigitaldeal/en/> (dostęp: 7.10.2021). Do naszej interdyscyplinarnej grupy badawczo-artystycznej dołączyła w tym roku również dr Karolina Kolenda z Wydziału Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie.

archiwum reprezentacji *Artemia franciscana*, skorupiaka z gromady skrzelonogów, wskażę potencjał zastosowania teorii dzikich błękitnych mediów do włączenia rozszerzonej rzeczywistości (*Augmented Reality*) w narrację technoekologiczną, której celem jest zaangażowanie dynamicznie rozwijającego się środowiska nowych technologii i współczesnych form medialnych do celów ekologicznych (Allan *et al.* 2018: 2). Zakładam, że połączenie analizy mainstreamowego filmu z prezentacją niszowego projektu z dziedziny *science-art* może być pomocne w spopularyzowaniu błękitnej humanistyki, a zwłaszcza „zwrotu oceanicznego” jako wiedzy o przetrwaniu i ochronie życia (Domańska 2008: 10), a także sprowokuje w polskim środowisku akademickim interdyscyplinarną dyskusję nad ekotechnologicznymi modelami badań wodnych ekosystemów oraz potrzebą ich rozpoznania w polu nowej humanistyki.

Poza heroizm wielkich męskich narracji na temat podwodnego świata

Czego nauczyła mnie ośmiornica to estetycznie uwodzicielski film dokumentalny, który opowiada o międzygatunkowej relacji między człowiekiem i ośmiornicą w jej naturalnym środowisku wód Przylądka Burz Południowej Afryki. Craig Foster jest filmowcem, którego poznajemy w momencie zawodowego wypalenia jako rozbitka przemysłu filmowego w dobie globalnego kapitalizmu. W ekstremalnych warunkach wód Przylądka Burz człowiek widzi szansę na własny dobrostan, zdobycie odporności i naprawę relacji z synem, któremu pragnie przekazać pasję nurkowania oraz empiryczną wiedzę na temat międzygatunkowej „przyjaźni” z dzikim zwierzęciem. Film opowiada historię o nadawaniu przez mężczyznę znaczeń spotkaniu z konkretnym dzikim zwierzęciem, które stało się dla niego okazją do redefiniowania własnego człowieczeństwa. Chociaż ludzki bohater nie jest ani odkrywcą, ani zdobywcą, ani wielkim narratorem historii przyrody w rodzaju sir Davida Attenborough (Stachowicz 2021) – znanego między innymi dzięki serii brytyjskich programów telewizyjnych *Błękitna planeta* (2001–), w których prezentowana jest imperialna opowieść na temat podwodnego świata – to zarazem w dokumencie *Czego nauczyła mnie ośmiornica* trudno mówić o narracji dekolonizującej stare opowieści. Proponowany przez Ehrlich i Reeda zwrot w stronę narracji relacyjnej i ucieleśnionej polega co prawda na zerwaniu z ideą oświeceniowej nauki, która – doskonaląc wiedzę na temat świata przyrody w kategoriach klasyfikacji gatunków zwierząt i roślin – pogłębiała podziały między nimi a światem ludzi, zarazem jednak usytuowanie ludzkiego podmiotu w relacjach ekonomicznych, społecznych i genderowych pozostaje przykładem bardzo klasycznych opowieści o indywidualistycznej perspektywie i możliwościach białego, uprzywilejowanego mężczyzny. Bardziej konkretne usytuowanie byłoby o tyle wskazane, że bohater filmu występuje z pozycji ofiary kapitalistycznej eksploatacji, która zarazem umożliwia mu realizację jego pasji w ramach wysokobudżetowej produkcji Netflixa. Dookreślenie byłoby uczciwe w stosunku do narracji postkolonialnej, rozgrywającej się poza sferą ekonomicznego komfortu, którego przywilej stanowi wypowiedziany element interseksjonalnej narracji Alexis Pauline Gumbs, autorki *Black Feminist Lessons from Marine Mammals* (2020), książki na temat sojuszy między światem czarnych kobiet i morskich zwie-

rząt. Warto w tym kontekście podkreślić, że dla czarnej feministki przetrwanie ludzkiego gatunku w ableistycznym świecie wymaga wyjścia poza perspektywę indywidualistyczną „pojedynczych ocalańców” (Gumbs 2020: 2).

Zwierzęcą bohaterką dokumentu jest natomiast samica ośmiornicy. Niewątpliwie ukazanie przez reżyserkę i reżysera pełnego cyklu życia dzikiego zwierzęcia – począwszy od wczesnej fazy aż po moment „gorącego kompostowania” na rzecz przetrwania gatunków innych podwodnych zwierząt (Haraway 2016: 32) – pozwala wyjść poza ograniczenia prezentystycznej narracji naukowej, a osobom widzowskim budować bardziej emocjonalną relację ze światem przedstawionym. Charakter tej zmiany jest jednak o tyle dyskusyjny, że problem trwającego szóstego wymierania gatunków (wymierania w holocenie, wymierania w antropocenie) (Dirzo *et al.* 2014; Kolbert 2016; Ripple *et al.* 2017) w zasadzie pozostawiony został w filmowej narracji domysłem publiczności. Mijając się z demonstrowaną w świecie nauki potrzebą społeczno-ekologicznej perspektywy związanej z utratą bioróżnorodności (Mehring *et al.* 2017), film akcentuje natomiast rolę, jaką ośmiornica odgrywa w korekcie narracji antropocentrycznej. Umieszczając w centrum opowieści potrzebę naprawy człowieka, dokument przy okazji przypomina o tym, jak cenne są gatunki zwierząt, które pozostały na Ziemi. Inaczej niż ma to miejsce w filmie dokumentalnym *Grizzly Man* (2005) Wernera Herzoga, który uzmysławia nam, że podstawą zamieszkiwania więcej-niż-ludzkiej społeczności jest nie tyle pojęta na sposób ludzki przyjaźń, ile respekt w stosunku do świata natury, *Czego nauczyła mnie ośmiornica* proponuje narrację uczestnictwa w podwodnym świecie z pozycji zabezpieczającej interesy człowieka, który pozostaje czułym narratorem, wyłączo-
nym z ukazywanego w filmie planetarnego łańcucha pokarmowego.

Szacunek – będący podstawą nowego animizmu, a zatem nurtu eksplorującego przestrzenie między światem osób ludzkich i zwierzęcych, a także określającego zasady angażowania się w nie obu stron (Harvey 2014: 3, 5) – jest w przypadku analizowanego filmu elementem etosu romantycznej relacji regeneracyjnej, o której więcej piszę w dalszej części tekstu. W tym miejscu chciałabym jedynie zauważyć, że to właśnie animistyczna potrzeba wejścia w lukę między światem ludzkim i zwierzęcym – wymagającego częściowego wyobcowania z ludzkiej perspektywy – sprawia, że Foster w sposób kontrolowany przez warunki kręcenia filmu decyduje się na adaptację do warunków otoczenia, niebędącego naturalnym środowiskiem człowieka (Jue 2020: 34–70). W tym celu rezygnuje on z nurkowania z akwalungiem oraz z protezy w postaci skafandra nurkowego, postanawiając doświadczać podwodnego świata w technice nurkowania swobodnego⁷, która często stosowana jest w gęstych, podwodnych środowiskach, gdzie nurkowanie ze sprzętem może zagrażać zarówno przyrodzie, jak i bezpieczeństwu nurków. Adaptacja służy zatem kreowaniu kinematograficznej wizji samotnej, odkupieńczej wyprawy mężczyzny w celu poszukiwania utraconej jedności ze światem dzikiej przyrody. Zarazem jednak ta utrwalona w licznych w filmach przyrodniczych i fabularnych narracja jest równoważona scenami ukazującymi wysiłek Fostera związany z uniknięciem

⁷ Technika ta określana jest również nurkowaniem na wstrzymanym oddechu i wymaga ona jedynie tzw. ABC nurka / nurkini (maska jako interfejs, rurka i płetwy).

„humanitarnego odruchu” (*humanitarian impulse*) w stosunku do ośmiornicy. Zaproponowany przez Pooję Rangan termin oznacza humanizowanie zagrożonego życia – czy to ludzi, czy zwierząt – którego celem ma być ocalenie humanizmu. Koncept ten służy teoretycznie filmów dokumentalnych do konceptualizacji sprzeczności wpisanych w partycypacyjne dokumenty (Rangan 2017: 1–2). W przypadku analizowanego filmu przejawem humanitarnego odruchu jest konwencja romantyzująca relację człowieka z ośmiornicą, a przykładem jej powściągnięcia sceny ukazujące jego rezygnację z pokusy ratowania zwierzęcia przed typowymi dla jej naturalnego środowiska zagrożeniami, takimi jak ataki rekinów.

Sprzeczności ludzkich zachowań i nawyków percepcyjnych wpisane zostały w sceny imitowania przez człowieka zachowań zwierzęcia. Nurek poznaje technikę kamuflażu ośmiornicy po to, aby się do niej zbliżyć. Obserwując jej sylwetkę unoszącą się na dnie oceanu wraz z pływającymi wokół niej rybami, twarz Fosterera za maską zastanawia się, co ośmiornica mogła poczuć, gdy po raz pierwszy zobaczyła człowieka. Z okiem wystającym spod liścia alg, którym owinęła się w kolejnym ujęciu, głowonóg utożsamia się ze swoim otoczeniem, aby uważnie obserwować przybysza z nadwodnego świata. Scenom animistycznego przeobrażania towarzyszą przy tym ujęcia antropomorfizujące, pokazujące macki ośmiornicy splatające się z ręką i ciałem Fosterera (il. 1), na wzór biblijnego gestu stworzenia świata. Chociaż to właśnie ta konwencja pozwoliła znacznej części publiczności zidentyfikować się z tematyką filmu, to zarazem jego bardziej wymagający ogląd przypomina niecierpliwe pytanie Donny Haraway: „ile razy powtarzać będziemy gest dotyku z kaplicy Sykstyńskiej?”, wynikające z potrzeby przekroczenia narracji biblijnej, która utrwaliła hierarchiczne relacje między światem ludzkim i zwierzęcym. Dostrzeżenie przez amerykańską badaczkę we freskach ukazujących scenę stworzenia świata ikonicznego symbolu paradygmatu antropocentrycznego (Haraway 2011) zbiega się z moją obserwacją na temat osuwania się zaproponowanej w filmie narracji regeneracyjnej w stronę nostalgii, która ani nie pozwala rozstać się z fantazmatem powrotu do natury w epoce antropocenu, ani z samym antropocenem. Na kwestie te uwrażliwia współczesna filozofia nauki, a także badaczki i badacze z obszaru błękitnej humanistyki i krytycznych studiów oceanicznych (Nowak Shelton 2019), w miejsce sentymentów domagając się działań naprawczych, które zaoferują więcej niż rezygnację z negatywnej interwencji człowieka w świat przyrody.

Chciałabym również dołączyć kilka spostrzeżeń na temat tych ujęć w filmie, które pozwalają mówić o poluzowaniu modelu relacyjności opartego wyłącznie na ludzkich doświadczeniach, potrzebach i afektach, i w których eksponowane są możliwości kręcenia filmów pod wodą z udziałem ośmiornicy, a zatem dotyczące partycypacyjnego aspektu filmu. Chodzi mi o nieliczne ujęcia będące efektem zabawy głowonoga z kamerą, tak zwanego macanego badania (Smith 2018: 213) narzędzia do filmowania, polegającego na jego ciekawskim dotykaniu, smakowaniu, obracaniu i przewracaniu. W jego rezultacie powstają obrazy przyrodniczego otoczenia ośmiornicy, będące przypadkowymi fragmentami dna oceanu, pokrytego piaskiem i muszlami (il. 2). Zainicjowane przez ośmiornicę medialne reprezentacje podwodnego świata destabilizują typowe dla klasycznych filmów przyrodniczych antropocentryczne formaty, zorientowane na ludzką przyjemność percepcyjną definiującą

dominującą estetyczną narrację. Włączając do filmu próbki więcej-niż-ludzkiej reprezentacji przyrodniczego świata, jego twórcy prowokują refleksję nad zapośredniczoną realnością oceanu czy potrzebą międzygatunkowej komunikacji medialnej. Uważam, że może ona odgrywać strategiczną rolę zarówno w przypadku odchodzenia od konwencji pokazywania nieskazitelnego piękna i obfitości przyrody, dostarczających uspokajających, lecz najczęściej już dziś nieprawdziwych wizji natury, jak i wspierania narracji regeneracyjnych, w których centrum są pozostałości dzikiej natury. Kwestią aktualnie szeroko dyskutowaną w polu studiów zwierzęcych, humanistyki środowiskowej czy aktywizmu jest przy tym przyzwolenie zwierzęcia (*consent*).



Il. 1. Pippa Ehrlich, James Reed, *Czego nauczyła mnie ośmiornica* (*My Octopus Teacher*), 2020, źródło: <https://www.netflix.com/search?q=Czego%20nauczy%C5%82a&jbv=81045007> (dostęp: 14.12.2021)



Il. 2. Pippa Ehrlich, James Reed, *Czego nauczyła mnie ośmiornica* (*My Octopus Teacher*), 2020, źródło: <https://www.netflix.com/search?q=Czego%20nauczy%C5%82a&jbv=81045007> (dostęp: 14.12.2021)

Ideowym zaprzepaszczaniem potencjału scen pokazujących wycofanie się człowieka i oddanie pola zwierzęciu są z kolei sceny pokazujące efemeryczność relacji człowiek – ośmiornica – technologia, która w każdej chwili może ulec zakłóceniu lub zerwaniu, wymagając ponownej negocjacji. Wzorując się na tropicielach dzikiej przyrody, których strategie Foster poznał w młodości na pustyni Kalahari i nimi postanowił zastąpić model filmowania dzikiej przyrody z perspektywy myśliwego, film w zasadzie bezkrytycznie wpisuje się w nurt nowego animizmu, a jego twórcy nie biorą pod uwagę kluczowej w tym przypadku perspektywy kulturowego kolonializmu, a zatem rozpoznania władzy państw kolonialnych zakodowanej w przekazach kulturowych, edukacji i mediach (Amsler 2016). W efekcie opowieść o tym, jak łatwo fantazja białego człowieka na temat relacji z dziką przyrodą może przerodzić się w niepożądaną uzurpację, wytraca potencjał „dzikości” błękitnych mediów na rzecz „dziczy”, która dominowała w starych kolonialnych opowieściach, związanych z fetyszyzowaniem nie-zachodnich kultur oraz zawłaszczaniem ich elementów na użytek kultury dominującej. Przebłysk posthumanistycznej „dzikości”, w zaproponowanym przez Jue znaczeniu destabilizującym percepcyjne nawyki, wiąże z wyartykułowaną co prawda w *Czego nauczyła mnie ośmiornica* różnicą w sposobach przedstawiania zwierząt w filmach dokumentalnych (Rangan 2017: 151–190), rozegraną jednak na marginesie uwodzicielskiej opowieści regeneracyjnej antybohatera, białego człowieka.

Podsumowując powyższe uwagi, twierdzę, że doskonałe techniczne obrazy podwodnej antyheroicznej wyprawy Fostera nie czynią z filmu wystarczającego ćwiczenia z dzikich błękitnych mediów. Jego twórcy osiągają jednak więcej niż zastąpienie kotów ośmiornicami w roli nieoficjalnych maskotek internetu. Tworzą opowieść tranzytową, która potrzebna jest uprzywilejowanym białym mężczyznom i ich synom po to, aby zobaczyli, że świat okazuje się ciekawszy poza ramami gatunkowego szowinizmu, przekraczającymi w imię własnej autonaprawy i poszukiwania empatii. Jest to wart docenienia wysiłek, nawet jeśli nadal dominującą strategią nauki ludzi od zwierząt pozostaje konwencja romantyczno-antropomorfizująca, która pomaga uzmysławiać ludziom odmienną świat przyrody ludzką miarą. Jak zauważają Elizabeth Stephens i Annie Sprinkle, nie znamy innej, lecz możemy starać się ją poznawać (Sprinkle, Stephens 2021: 18–19). *Czego nauczyła mnie ośmiornica* sytuuje się zatem pomiędzy starymi i nowymi opowieściami, pozostawiając niedosyt lekcji ucieleśnionej, splątanej i wibrującej podwodnej materii, której sprawczość przeciwstawia się potrzebie przekształcania świata w piękną scenerię ludzkich pragnień.

Tranzytowy charakter filmu widać, kiedy przyglądamy się klasycznemu przykładowi starych opowieści, jakim jest film dokumentalny Jacques’a-Yves’a Cousteau *Le monde du silence* (*Świat milczenia*; 1956). W filmie tym triumfujący biolodzy morscy i podwodni odkrywcy eksplorowali obfitość raf koralowych, niszcząc je w imię oświeceniowej idei nauki. W proponowanym przez Ehrlich i Reeda filmie ta postawa ustąpiła miejsca ciekawości i przywiązaniu. Zawarty został w nim również impuls do zmiany postrzegania nurkowania jako zajęcia wyrażającego postawy eskapistyczne i rywalizacyjne, które z kolei utrwalone zostały w filmie fabularnym *Le Grande Bleu* (*Wielki błękit*; 1988) Luca Bessona, powstałym na przesłankach

biografii Jacques'a Mayola i Enza Maiorki. Obaj mistrzowie nurkowania swobodnego przyczynili się do zmitologizowania nurkowania oraz do kulturowego utrwalenia romantycznej hybrydy *homo-delphinus* – zazwyczaj był to mężczyzna z problemami adaptacji do życia w warunkach lądowych społeczności. Podczas gdy kluczową rolę odgrywa w *Le Grand Bleu* temat śmierci człowieka, do której zbliża go bezdech pozwalający na zatracenie się w otchłaniach „wielkiego błękitu”, przekaz *Czego nauczyła mnie ośmiornica* oddała metafizyczno-egzystencjalną perspektywę z figurą człowieka w centrum „wielkiego błękitu” na rzecz pozbawionej szerszego ratowniczego kontekstu opowieści o dobrej entropii, w której brak ponoszenia przez konkretnego głowonoga konsekwencji ingerencji człowieka w wodny ekosystem nie wiąże się – jak chociażby w opowieści wspomnianej Gumbs – z budowaniem międzygatunkowych sojuszy.

Ekotechnologiczny feminizm: projekt cyfrowego Archiwum Błękitnej Humanistyki

A gdyby tak spróbować potraktować perspektywę własnego interesu poznawczego, własnej ludzkiej regeneracji i przetrwania szerzej niż w przeanalizowanym filmie? W tej części artykułu chciałabym wysunąć na pierwszy plan świadomość, że od przetrwania ośmiornicy zależy przetrwanie ośmiornicy, oceanu, planety, a pomysłowość, będąca jedną z cech gatunku *homo sapiens*, może okazać się przydatną cechą adaptacyjną w praktykowaniu logiki zapraszającej do współtworzenia naturokultur współczesnego świata. Pisała o nich Haraway w znanym *Maniście gatunków stowarzyszonych: psy, ludzie i znacząca inność* (Haraway 2012: 241–260), zachęcając do przekierowania uwagi z autopoetyckiego podmiotu ludzkiego na świat jako system wielowarstwowych połączeń i pokrewieństw między ludźmi, zwierzętami, roślinami i maszynami (szerzej zaś: technologią). Włączenie tej złożoności do przetrwania i adaptacji chciałabym w związku z tym zaproponować również w teorii dzikich błękitnych mediów. Ich przykładem jest nie tylko podwodna dokumentalistyka filmowa, ale także zróżnicowany i dynamicznie rozwijający się obszar odpowiedzi świata nowych technologii na doświadczenie globalnego kryzysu wodnego.

Temat współtworzenia etycznych relacji z przyrodą w rzeczywistości mediów cyfrowych i hydrosztuki towarzyszy Górowskiej i mnie w realizacji artystyczno-badawczego projektu Archiwum Błękitnej Humanistyki. Pomysł archiwum zbiegł się z moją pracą redakcyjną nad tematycznym numerem „Przeglądu Kulturoznawczego”: *Błękitna humanistyka: sztuka, kultura i wspólnota*, lekturą rozdziału książki Jue *Data Base. Proteus and the Digital*, a także moim wyjazdem badawczym do Stanów Zjednoczonych, w trakcie którego wspólnie z Górowską, amerykańskimi artystkami sztuki środowiskowej, Elizabeth Stephens i Annie Sprinkle, oraz we współpracy z badaczkami i badaczami z Great Salt Lake Institute, Westminster College w Salt Lake City w Utah zrealizowałyśmy ekoseksualny performance *Cyfrowe zaślubiny z krewetkami solankowymi*, którego elementem była aplikacja Artemia⁸,

⁸ Aplikacja jest dostępna do ściągnięcia na Play Store (system Android 11, 12). Kliknij link: <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.DefaultCompany.Artemia>. Dla

pozwalająca na wizualizację krewetek solankowych (*Artemia franciscana*), poślubionych przez nas w jego trakcie, w rozszerzonej rzeczywistości (il. 3)⁹.



Il. 3. Justyna Górowska, Ewelina Jarosz, *Cyber Wedding to the Brine Shrimp* (aplikacja *Artemia*, Justyna Górowska), 2021

smartfonów z systemem Android niższym niż 10 aplikacja jest do ściągnięcia z linku: <https://drive.google.com/file/d/1Btxab7293d8aTjn0ZBlp-RGOKU8qiAs5/view>.

⁹ Elizabeth Stephens i Annie Sprinkle to także autorki koncepcji performance'u ekoseksualnych zaślubin z elementami przyrody, która stanowiła podstawę dla naszego performance'u. Dokumentację wydarzenia można było zobaczyć w ramach Her Docs Film Festiwal 2021, <https://www.herdocs.pl/> (dostęp: 7.10.2021). Projekt zrealizowany został dzięki stypendium badawczemu Fundacji Kościuszkowskiej, a także przy wsparciu finansowym Polskiego Instytutu Kultury w Nowym Jorku i Instytutu Adama Mickiewicza w Warszawie.

Wspólnie z Górowską uznaliśmy dzięki błękitne media za ciekawy obszar dla rozwinięcia dalszej współpracy między artystką i badaczką, które identyfikują swoje zainteresowania i działania z nurtem ekoseksualnym w sztuce, proponującym ekologiczną politykę seksualności doświadczanej poza jednostkową przyjemnością i łączonej z aktywizmem na rzecz poprawy dobrostanu Ziemi (Sprinkle, Stephens 2021: 14–15). Drugim bliskim nam współczesnym nurtem teoriopraktyk jest hydrofeminizm, w znaczeniu, jakie nadała temu terminowi Astrida Neimanis w tekście *Hydrofeminism, or, on Becoming a Body of Water* (Gunkel 2012: 96–115), następnie rozwijając tę koncepcję w książce *The Bodies of the Water. Posthuman Feminist Phenomenology*. Redefiniując politykę tożsamościową w dobie globalnego kryzysu wodnego, celem australijskiej autorki stało się przeformułowanie koncepcji ludzkiego podmiotu z autonomicznego, stabilnego, szczelnie zamkniętego granicami ciała na otwarty, przeciekający i przepływowy, co ma pozwolić osobom ludzkim na lepsze utożsamienie się z problemami ekologicznymi (Neimanis 2017: 1), ale także upłynnić międzygatunkową solidarność, o której pisała Haraway (Haraway 2012). Nurt hydrofeministyczny pozwala na rozpoznanie wody jako integralnej części planetarnego systemu Ziemi w doświadczaniu własnej cielesnej substancjalności, a w związku z tym na lepszą identyfikację z problemami związanymi z niesprawiedliwą cyrkulacją i dystrybucją wody, jej zanieczyszczeniami (w tym cząsteczkami mikroplastiku), recyklingiem ścieków, zakwaszeniem oceanów, wzrostem poziomu wód oceanicznych i morskich spowodowanym globalnym ociepleniem, utratą morskiej bioróżnorodności oraz wpływem przeławiania ryb na ten proces. Przedstawiona w dużym skrócie teoria Neimanis, w połączeniu z polityką ekoseksualną, która otwiera pole dla kształtowania atrakcyjnych i eksperymentalnych przekazów sztuki środowiskowej, pozwala zobaczyć prosty biologiczny fakt, że ludzkie ciało nawet w 75% może się składać z wody, w perspektywie planetarnej zmiany. Tu, w miejscu tradycyjnych wspólnot czy biologicznych więzów krwi w relacji ojciec – syn, istotne stają się naturokulturowe zależności i połączenia wszystkich zamieszkujących planetę ciał, określanych przez Neimanis „ciałami wodnymi” (*bodies of water*).

Celem cyfrowego Archiwum Błękitnej Humanistyki jest przełożenie poetyki tej ekospołecznej świadomości kluczowego parametru planetarnego systemu Ziemi, jakim jest woda, na sposób funkcjonowania środowiska cyfrowych technologii – w myśl założenia, że „postęp technologiczny często był katalizatorem lepszego zrozumienia funkcji i dynamiki ekosystemów, co z kolei pomaga w ochronie środowiska” (Allan *et al.* 2018: 1). Realizacja technologicznego zwrotu w ekologicznym projektowaniu i modelowaniu sposobu udostępniania badań artystycznych (Ascough *et al.* 2008) wodnych ekosystemów wymagać będzie przemyślenia samej struktury bazy danych i ich przechowywania (*digital data storage*), z uwzględnieniem kluczowej dla przyszłości Ziemi transformacji energetycznej. W założeniu zatem planowana dokumentacja zagrożonej bioróżnorodności ekosystemów wód słodkich i słonych odbywać się ma w procesie konwersji danych kodowanych w mechanicznym systemie 0-1 na formy organiczne, które generują mniejszy koszt środowiskowy.

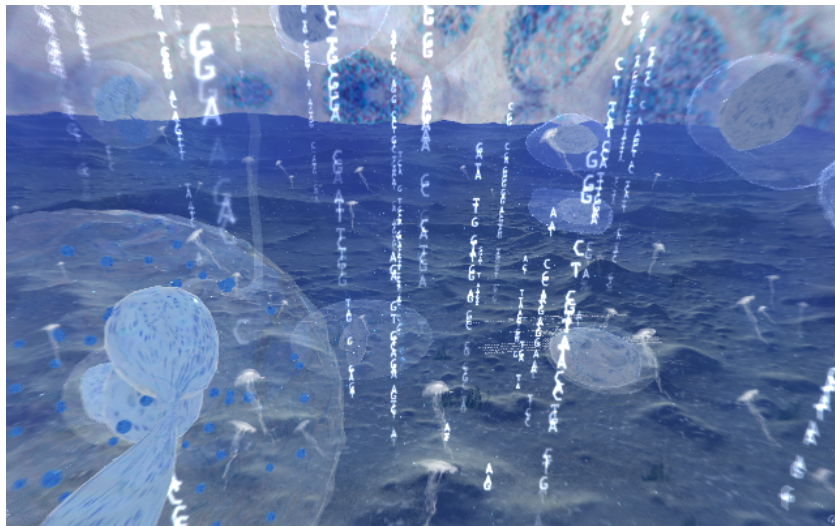
W tak pomyślanym archiwum gromadzone i przechowywane w sposób zrównoważony mają być różne formy podwodnej dokumentalistyki, na przykład: zdjęcia,

skany (3D), nagrania wideo, podwodne *found footage*, wizualizacje w rozszerzonej rzeczywistości (AR), wirtualnej rzeczywistości (VR) czy interaktywne hybrydy obu technologii wizualizacji (MR). Materiały te udostępniane będą na zasadach licencji Creative Commons na stronie internetowej <https://bluehumanitiesarchive.com>, w myśl zasady *open-resource*, stymulującej badania „w poprzek globalnych sieci”, „testowanie idei i eksplorowanie ogólnych wzorów w poprzek wielu naukowych dyscyplin” (Greenville, Emery 2016: 1361) w relacji do pola ekologicznie zaangażowanej sztuki cyfrowej. Celem interdyscyplinarnego zespołu pracującego nad projektem akwaticznego archiwum jest wypracowanie narzędzia pomocnego w pracy badawczej, artystycznej i edukacyjnej, wspierającego rozwój technoekologicznej edukacji oraz procesy ekologicznego reformowania się instytucji nauki i kultury.

Wirtualna platforma The Blue Humanities Archive, pokazana w ramach festiwalu Ars Electronica, stanowi premierę opisywanego projektu (il. 4). Zaprojektowana została ona przez Górowską w aktywizującej formie interaktywnej gry ekologicznej, po której można się poruszać za pomocą klawiszy komputera oraz myszki. Odpowiadając na potrzebę systemowych zmian w zakresie organizacji baz danych, artystka zaprojektowała podwodny krajobraz zawierający wizualizacje chełbi modrych (*Aurelia aurita*), najczęściej spotykanej przedstawicielki gromady krążkopławów w Morzu Bałtyckim, a także zwizualizowała wycinek zapisu ich kodu genetycznego, zbudowanego na podstawie kwasów nukleinowych CTAG. Mikrobiologiczny matrix udźwiękowiony został przez Kat Zavadę, artystkę i kuratorkę podejmującą w swych projektach tematykę środowiskowych kosztów sztuki cyfrowej. Sonifikacja wirtualnej platformy powstała na podstawie badań Zavadę, polegających na przyporządkowaniu konkretnych dźwięków do każdego z kwasów nukleinowych, a jej celem było zaakcentowanie wiedzy o cząsteczkach DNA, które są w stanie przechowywać dane cyfrowe bardziej efektywnie niż krzem w naszych komputerach. Dzięki ich właściwości, która sprawia, że mogą pomieścić miliony terabajtów w kilkugramowej zawieszynie płynu, minimalizowany jest ekologiczny koszt globalnej sieci cyfrowych baz danych. Górowska zwizualizowała zatem przyszłościowy kierunek przechowywania danych na bazie struktur bioorganicznych. W tym celu zdekodowała kod binarny, będący podstawą organizacji tradycyjnych cyfrowych baz danych, i przekształciła go następnie w cyfrowy obraz zsintetyzowanych nici DNA. Początek pracy nad cyfrowym Archiwum Błękitnej Humanistyki materializuje zatem w wirtualnej rzeczywistości zasadę, według której docelowo będzie ono funkcjonować – przechowywanie danych w płynnej formie, gdzie cyfrowość jest jedynie przeniesieniem do pierwotnego charakteru gromadzonych danych.

Na cele, jakim służyć będą gromadzone obiekty sztuki cyfrowej, przekazywane w przyszłości do kwasów nukleinowych, wskazuje z kolei wspomniana przeze mnie wcześniej aplikacja Artemia, zaprojektowana przez artystkę. Dzięki zaangażowaniu technologii rozszerzonej rzeczywistości (*Augmented Reality*)¹⁰ w realizację

¹⁰ Odkąd technologia AR, polegająca na dodaniu dowolnej warstwy lub warstw rzeczywistości cyfrowej do tej istniejącej fizycznie, stała się oczywistością wykorzystywaną w świecie mediów, polityki, komercyjnej rozrywki czy sztuki, zaczęto również zastanawiać się nad jej zastosowaniem w narracjach emancypacyjnych – politycznie i ekologicznie zaangażowanych. Przykładem tego kierunku zainteresowań może być niedawne sympozjum *Augmented*



Il. 4. Justyna Górowska, Archiwum Błękitnej Humanistyki (platforma cyfrowa), 2021

immersyjnego wymiaru ekoseksualnego performance'u *Cyfrowe zaślubiny z krewetkami solankowymi* osoby użytkująca smartfony w systemie operacyjnym Android mogą doświadczać wizualizacji uogólnionej, rzeczywistej fizjonomii krewetek solankowych. Cyfrowa prezentacja uruchamiana jest po skierowaniu soczewki aparatu smartfona na target w kształcie spirali – ponieważ aplikacja powstała w dialogu ze znaną landartową pracą Roberta Smithsona *Spiral Jetty* (1970), znajdującą się w północnej części Wielkiego Jeziora Słonego w Utah, nieopodal przylądka Rozel Point. Wykorzystanie pracy Smithsona w naszym performansie okazało się problematyczne ze względów instytucjonalnych, a technologia cyfrowa umożliwiła nawiązanie dialogu z prestiżowym przykładem sztuki landartowej i obniżenie realiów funkcjonowania sztuki w dobie późnego kapitalizmu. Aplikacja Artemia, będąca przykładem antysystemowego hakerstwa, pozwoliła zatem wybrzmieć destabilizującej system „dzikości” błękitnych mediów¹¹. Ponadto każda osoba odwiedzająca *Spiralną groblę* może wyprojektować krewetki solankowe również poprzez zbliżenie soczewki aparatu do symbolu spirali wygrawerowanego na tablicy upamiętniającej znane dzieło sztuki. Znajduje się ona na wzgórzu w jego pobliżu, od 2021 roku stając się także platformą do wyartykułowania ekoseksualnej troski o *Artemia franciscana* w środowisku cyfrowych technologii.

Krewetki solankowe nie są ani drapieżnym niedźwiedziem grizzly, ani ośmiornicą, której pozaświatowy wygląd może doprowadzić człowieka do stanu roman-

Senses. Feminist Queer Augmented and Virtual Realities, zorganizowane 13.10.2021 przez Empac. Curtis R. Priem Experimental Media and Performing Art Center w Rensselaer, udostępnione na platformie serwisu YouTube, <https://empac.rpi.edu/events/2021/augmented-senses> (dostęp: 14.11.2021).

¹¹ Chodzi o opór Fundacji Holt/Smithson, która opiekuje się spuścizną Smithsona, przed wykorzystywaniem jego prac artystycznych w innych pracach i działaniach artystycznych. Fundacja w zasadzie zabroniła nam użycia wizerunku *Spiralnej grobli* w naszej pracy.

tycznej obsesji. Nie są one również sprzedawanymi od 1957 roku, głównie amerykańskim dzieciom, „małpkami morskimi” (*Sea-Monkeys*) – magicznym produktem natychmiastowego życia z koroną na głowie i kończynami przypominającymi ludzkie (Hitt 2016). Te drobne skorupiaki są natomiast kluczowymi organizmami w łańcuchu pokarmowym ekosystemu Wielkiego Jeziora Słonego (Baxter 2018: 81), które z uwagi na stopień zasolenia nazywane bywa „amerykańskim Morzem Martwym”. Aktualnie to endoreiczne (bezodpływowe) jezioro doświadczane jest przez długotrwałe susze. Chociaż susze wpisane są w jego geologiczną historię (Wang 2012: 1711–1721), to zarazem zmiany zachodzące w obszarze jeziora i cofającej się linii brzegowej coraz częściej rozpatrywane są w związku ze zmianami klimatycznymi o charakterze antropogenicznym (Baxter, Butler 2020). W 2021 roku poziom wody w jeziorze spadł do najniższych w historii jego zapisanych pomiarów¹². Ewaporacja wody powoduje z kolei wzrost zasolenia w stopniu zagrażającym przetrwaniu krewetek solankowych oraz lokalnego łańcucha pokarmowego, w którym są one pożywieniem dla milionów ptaków migrujących, much solankowych oraz ryb. Aplikacja Artemia – aktualnie opracowywany obiekt sztuki cyfrowej i narzędzia edukacyjnego Archiwum Błękitnej Humanistyki – kieruje zatem uwagę na mikroskalę kryzysu ekologicznego Wielkiego Jeziora Słonego (Sura *et al.* 2017: 97–104), pozwalając odzyskać zantropomorfizowaną cielesność krewetek solankowych z narracji konsumenckiej maskarady dla „zwrotu oceanicznego” w humanistyce nieantropocentrycznej.

Czego nauczyłyśmy się od ośmiornicy i krewetek solankowych?

Zestawienie w jednym planie narracyjnym filmowego obrazu relacji białego mężczyzny i dzikiego zwierzęcia z analizą relacji kolektywu badaczek i artystek posługujących się wizualizacjami krewetek solankowych w rozszerzonej rzeczywistości AR pozwoliło mi wstępnie sproblematyzować potrzebę międzygatunkowych sojuszy w planie mapowania zmieniających się dyskursów nauki i humanistyki oraz odniesienie tych zmian do obszaru dzikich błękitnych mediów, a także do własnej wspólnotowej praktyki badawczo-artystycznej. Tekst ten nie jest skończoną refleksją, ale raczej busolą stawianą w cyfrowym świecie zalewających nas dialektycznych obrazów, które w obszarze ich komercyjnego zastosowania zbyt łatwo stawiają znak równości między towarem a zagrożonym życiem, przemieniając je w zinfantylizowane wyobrażenia. Dyskusja na temat rekonfigurowania parametrów doświadczania i dokumentowania naturokulturowej złożoności podwodnego świata warta jest zatem dalszego rozwinięcia jako propozycja myślenia i praktykowania nieantropocentrycznej humanistyki w jej błękitnych dopływach i odpływach. W artykule chciałam podkreślić, że warto, aby zaspokajała ona już nie tylko potrzeby i ambicje badaczek i badaczy różnych dyscyplin nauki oraz sztuki, ale także otwierała się na

¹² Zjawisko to było szeroko opisywane w amerykańskich mediach o nachyleniu lewicowym, centrowym oraz konserwatywno-prawicowym, takich jak np.: CNN News, NBC News, „The New York Times”, AP News, Fox News czy CBN News, przekazujących opinii publicznej różne narracje na temat kryzysu klimatycznego, który powoduje ekstremalne w skutkach przeobrażenia krajobrazu w ramach zachodzących w przyrodzie cykli.

potrzeby i problemy więcej-niż-ludzkich form życia, gdyż to od nich zależy nasze przetrwanie.

Druga kwestia, którą chcę zaznaczyć w podsumowaniu tej refleksji, dotyczy poszukiwania sposobów integracji teorii dzikich błękitnych mediów z ekokrytyczną narracją zaangażowaną. Zapowiedziane w tym tekście cyfrowe Archiwum Błękitnej Humanistyki jest bowiem wyciągnięciem wniosków z rozdziału książki Jue poświęconego bazom danych. Autorka przeanalizowała w nim niektóre z istniejących już interaktywnych baz danych dotyczących wody, jak na przykład Google Ocean czy wirtualną interaktywną instalację *ATLAS in silico* (Jue 2020: 112–141). Zwróciła również uwagę, że zanurzony w Pacyfiku serwer Microsoft 2016 Project Natick, będący odpowiedzią na generowanie przez serwery dużej ilości ciepła i zużywanie wody potrzebnej do chłodzenia danych, jest w zasadzie kolejnym przykładem zaśmiecania oceanu i nie integruje swej funkcjonalności z wodą. Analizując z kolei wymienione bazy danych, Jue zauważyła, że chociaż często posługują się one metaforą i językiem oceanicznej płynności, to „jednak faktycznie charakteryzują się ziemską estetyką i formalnymi cechami” (Jue 2020: 116). Autorka nie zaproponowała jednak alternatywy dla nadużyć w zakresie oceanicznych opisów, a zatem deklaracji akwaticznego przedstawiania informacji bez pokrycia w rozwiązaniach infrastrukturalnych. W naszkicowanym przeze mnie hydroekologicznym obszarze technologicznego rozwoju jedną ze zrównoważonych propozycji postulowanej integracji w zamyśle ma być cyfrowe Archiwum Błękitnej Humanistyki.

Bibliografia

- Allan Blake M., Nimmo Dale G., Ierodiaconou Daniel, VanDerWal Jeremy, Pin Koh Lian, Ritchie Euan G. 2018. „Futurecasting Ecological Research. The Rise of Technoecology”. *Ecosphere. An Esa Open Access Journal* t. 9, nr 5. 1–11.
- Ascough James C., Maier Holger R., Ravalico Jakin K., Strudley Mark W. 2008. „Future Research Challenges for Incorporation of Uncertainty in Environmental and Ecological Decision-Making”. *Ecological Modelling* t. 219, nr 3–4. 383–399.
- Baxter Bonnie K., Butler Jaimi K. 2020. *Great Salt Lake and the Climate Change*. W: *Great Salt Lake Biology*. Bonnie K. Baxter, Jaimi K. Butler (red.). 2020. Cham. 22–52.
- Baxter Bonnie K. 2018. „Great Salt Lake Microbiology. A Historical Perspective”. *International Microbiology* nr 21(3). 79–95.
- Demos T.J. *et al.* (red.). 2021. *The Routledge Companion to Contemporary Art, Visual Art, and Climate Change*. New York.
- Dirzo Rodolfo, Young Hillary S., Galetti Mauro, Ceballos Gerardo, Isaac Nick J.B., Collen Ben. 2014. „Defaunation in Anthropocene”. *Science* t. 345, nr 6195. 401–406.
- Domańska Ewa. 2008. „Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami”. *Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacje, Krytyka* nr 3. 0–21.
- Gillis John. 2013. „The Blue Humanities. In Studying the Sea, We Are Returning to Our Beginnings”. *Humanities* t. 34, nr 3. 10–13.
- Greenville Aaron C., Emery Nathan. J. 2016. „Gathering Lots of Data on a Small Budget”. *Science* t. 353, nr 6306. 1360–1361.
- Gumbs Alexis Pauline. 2020. *Undrowned. Black Feminists Lessons from Sea Mammals*. Chico, CA.

- Gunkel Henriette *et al.* (red.). 2012. *Undutiful Daughters: Mobilizing Future Concepts, Bodies and Subjectivities in Feminist Thought and Practice*. New York.
- Haraway Donna. 2012. *Manifest gatunków stowarzyszonych*. Joanna Bednarek (przeł.). W: *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*. Grażyna Gajewska (red.). Poznań.
- Haraway Donna. 2016. *Staying with a Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham – London.
- Hitt Jack. 2016. „The Battle Over Sea-Monkey Fortune”. *The New York Times Magazine*. <https://www.nytimes.com/2016/04/17/magazine/the-battle-over-the-sea-monkey-fortune.html>. (dostęp: 04.10.2021).
- Jarosz Ewelina. 2021. „Hydro-sztuka w Polsce z perspektywy błękitnej humanistyki jako traktwy ratunkowej wobec katastrofy ekologicznej”. *Przegląd Kulturoznawczy: Błękitna humanistyka: sztuka, kultura i wspólnota* nr 2(48). 284–318.
- Jarosz Ewelina (red.). 2021. „Wstęp”. *Przegląd Kulturoznawczy: Błękitna humanistyka: sztuka, kultura i wspólnota* nr 2(48). 7–14.
- Jue Melody. 2020. *Wild Blue Media. Thinking Through Sea Waters*. Durham – London.
- Kolbert Elizabeth. 2016. *Szóste wymieranie. Historia nienaturalna*. Tatiana Grzegorzewska, Piotr Grzegorzewski (przeł.). Warszawa.
- Mehring Marion, Bernard Barbara, Hummel Diana, Liehr Stefan, Lux Alexandra. 2017. „Halting Biodiversity Loss: How Social–Ecological Biodiversity Research Makes a Difference”. *International Journal of Biodiversity Science, Ecosystem Services & Management* t. 13, nr 1. 172–180.
- Mentz Steve. 2009. „Toward a Blue Cultural Studies: The Sea, Maritime Culture, and Early Modern English Literature”. *Literature Compass* 6/5. 997–1013.
- Neimanis Astrida. 2017. *The Bodies of the Water: Posthuman Feminist Phenomenology*. London.
- Nowak Shelton Allison. 2019. „Learning from the Rivers. Toward a Relational View of the Anthropocene”. *English Language Notes* nr 57(1). 152–159.
- Rangan Pooja. 2017. *Immediations. Humanitarian Impulse in the Documentary*. Durham – London.
- Sprinkle Annie, Stephens Beth, Klein Jennie. 2021. *Assuming Ecosexual Position. The Earth as Lover*. Minneapolis – London.
- Ripple William J., Wolf Christopher, Newsome Thomas J., Galetti Maurio, Alamgir Mohammed, Crist Eileen, Mahmoud Mahmoud I., Laurence William F. 2017. „World Scientists’ Warning to Humanity. A Second Notice”. *BioScience* t. 67, nr 12. 1026–1028.
- Stachowicz Marcin. 2021. „Pozwól, że opowiem Ci o naszej planecie”. *Dwutygodnik* 306, 04, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/9499-pozwol-ze-opowiem-ci-o-naszej-planecie.html>. (dostęp: 21.09.2021).
- Sura A. Shayna *et al.* 2017. „Environmental Impacts on Grazing of Different Brine Shrimp (*Artemia Franciscana*) Life Stages”. *Hydrobiologia* nr 729. 97–104.
- Winkiel Laura. 2019. „Introduction”. *English Language Notes*, [issue on *Hydro-criticism*] nr 57(1). 1–10.
- Wang Shih-Yu *et al.* 2012. „Multidecadal Drought Cycles in the Great Basin Recorded by the Great Salt Lake. Modulation from a Transition-Phase Teleconnection”. *Journal of Climate* t. 25, no. 5. American Meteorological Society. 1711–1721.

Netografia

- Amsler Sarah. 2016. „Cultural colonialism”. Willey online library. <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9781405165518.wbeosc202.pub2>. (dostęp 14.11.2021).
- Ars Electronica. 2021. <https://ars.electronica.art/news/en/>. (dostęp: 7.10.2021).
- Artemia. 2021 Aplikacja jest dostępna do ściągnięcia na Play Store (system Android 11, 12). Kliknij link poniżej: <https://play.google.com/store/apps/details...> (dostęp: 14.11.2021). Dla smartfonów z systemem Android niższym niż 10, aplikacja jest do ściągnięcia z linku: poniżej <https://drive.google.com/.../1Btxab7293d8aTJn0ZBI.../view...> (dostęp: 14.11.2021).
- Ehrlich Pippa. 2020. Wywiad z reżyserką *Czego nauczyła mnie ośmiornica*. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=05_7vRcggzg. (dostęp: 07.09.2021).
- Empac. Curtis R. Priem Experimental Media and Performing Art Center w Rensselaer. 2021. „Augmented Senses. Feminist Queer Augmented and Virtual Realities”, <https://empac.rpi.edu/events/2021/augmented-senses>. (dostęp: 14.11.2021).
- Górowska Justyna. 2021. Artemia App. Dla smartfonów z systemem Android niższym niż 10, aplikacja jest do ściągnięcia z linku <https://drive.google.com/file/d/1Btxab7293d8aTJn0ZBIp-RGOKU8qiAs5/view?fbclid=IwAR0riYNzAcalc2APdw75fiVu-30e0-yJnQdy2JO8d0uIKeRH27Z38YmRqaQE>. (dostęp: 8.10.2021).
- Górowska Justyna. 2021. Wet Me Wild. Intermedia Artist for Hydrofeminism, <https://justynagorowska.com/>. (dostęp: 7.10.2021).
- Haraway Donna. 2011. From Cyborgs to Companion Species. Wykład w ramach sprawowanej przez Haraway funkcji The Avenali Chair in the Humanities 2003–2004 w Townsend Center for the Humanities. UC Berkeley. <https://www.youtube.com/watch?v=Q9gis7-Jads&t=3425s>. (dostęp: 9.10.2021).

Streszczenie

Artykuł jest propozycją zastosowania elementów teorii dzikich błękitnych mediów Melody Jue do analizy filmu dokumentalnego *Czego nauczyła mnie ośmiornica* (2020), a także do konceptualnej pracy nad badawczo-artystycznym projektem cyfrowego Archiwum Błękitnej Humanistyki, realizowanym przeze mnie we współpracy z interdyscyplinarną artystką Justyną Górowską. W pierwszej części tekstu teoria mediów specyficznych dla środowisk akwaticznych służy pokazaniu zmieniających się konwencji filmów dokumentalnych na temat podwodnego świata przyrody. W drugiej części tekstu przedstawiam projekt powstającej w oparciu o tę teorię bazy danych, której celem jest zbieranie, konceptualne i artystyczne opracowanie materiałów dotyczących reprezentacji zanikającej bioróżnorodności podwodnego świata. Teoria dzikich błękitnych mediów sytuowana jest również w pejzażu humanistyki nieantropocentrycznej oraz błękitnej humanistyki.

Media representations of the underwater world and the project of the digital Archives of Blue Humanities

Abstract

The article is a proposal to apply the elements of Melody Jue's wild blue media theory to analyze documentary movie *My Octopus Teacher* (2020), as well as in the conceptual work on the artistic-research project of the digital Blue Humanities Archive, which I develop in cooperation with the interdisciplinary artist, Justyna Górowska. In the first part of the text, the theory of media specific to aquatic environments helps to show the changing conventions

of documentaries about the underwater world of nature. In the second part, I present a project of a database based on this theory. The aim of the archive is to collect, conceptually and artistically develop various materials related to the representation of the disappearing biodiversity of the underwater world. The theory of wild blue media is also situated in the landscape of the non-anthropocentric humanities and the blue humanities.

Słowa kluczowe: dzikie błękitne media, błękitna humanistyka, przyrodnicze filmy dokumentalne, cyfrowe bazy danych, technoekologia, technoekologiczne modele badań, edukacja ekologiczna

Key words: wild blue media, blue humanities, nature documentary, digital database, technocology, technocological model of research, ecological education

Ewelina Jarosz, ona / ich (aka underwateractivist) – adiunktka w Katedrze Mediów i Badań Kulturowych Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie, hydrofeministyczna badaczka / performerka i współtwórczyni interdyscyplinarnych projektów z zakresu sztuki środowiskowej. Autorka książki *Utrata i pustka. Ponowoczesny model recepcji malarstwa barwnego pola*, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata / TAKO, Warszawa – Toruń 2021. Ich aktualne zainteresowania badawcze to: błękitna humanistyka, błękitne media, sztuka środowiskowa, artystyczno-dokumentalne filmy poruszające temat kryzysu klimatycznego. Współpracowała z Ośrodkiem Studiów Amerykańskich Uniwersytetu Warszawskiego, Uniwersytetem Artystycznym im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu oraz z Akademią Sztuk Pięknych w Gdańsku. Dwukrotna laureatka Stypendium Fundacji Kościuszkowskiej (2010/2011 i 2021). Laureatka stypendium The Clifford and Mary Corbridge Trust (2011).