

# Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 11 (2023)

ISSN 2353-4583

e-ISSN 2449-7401

DOI 10.24917/23534583.11.18

**Dorota Jarecka**

Instytut Badań Literackich PAN

ORCID 0000-0003-2162-0279

## Zamieranie. Anty-atlas.

### O *Mapie i terytorium* Michela Houellebecq

I

Przedmiotem niniejszego tekstu są hipotetyczne dzieła sztuki, seria ekfraz na kartach powieści *Mapa i terytorium* (2010) Michela Houellebecq i ich możliwa funkcja w kontekście teorii i krytyki środowiskowej. W powieści mamy do czynienia z pejzażem, rozumianym zarówno jako gatunek sztuki, jak i przestrzeń, którą przekształcamy, interpretujemy i opowiadamy innym jako „pejzaż” lub „widok”<sup>1</sup>. Elementy natury wegetatywnej – określanej przez Arystotelesa jako najniższa forma życia: trawy, drzewa, pnącza, zarośla, pagórki pokryte lasem – są tematem fotografii i filmów tworzonych przez powieściowego bohatera/artystę. Z czasem do jego świadomości zdaje się docierać aktywny potencjał roślinności, jej wegetacyjna, a nie tylko wegetatywna natura<sup>2</sup>.

W interpretacjach tekstów Houellebecq koncentrowano się przeważnie na problematyce schyłku Zachodu, zmierzchu pewnego typu męskości, iluzoryczności projektu unijnego, końcu religii i seksualności, jednakże mniej było mowy dotąd o tym, że może chodzić także o koniec natury<sup>3</sup>. Dokładniej rzecz biorąc: zmierzch takiego stosunku do natury, który ufundował wzorzec postępowania artysty typowy dla

---

<sup>1</sup> W.J.T. Mitchell, *Preface of the Second Edition of Landscape and Power: Space, Place, and Landscape*, w: *Landscape and Power*, red. W.J.T. Mitchell, The University of Chicago Press, Chicago-London 2002, s. X.

<sup>2</sup> Monika Rogowska-Stangret podkreśla sprawczość ukrytą w pojęciu wegetacji, za: M. Rogowska-Stangret, *Być ze świata. Cztery eseje o etyce posthumanistycznej*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2021, s. 93–94.

<sup>3</sup> Por. m.in. D. Morrey, *Michel Houellebecq: Humanity and its Aftermath*, Liverpool University Press, Liverpool 2013; F. Grauby, *Artiste et l'écrivain dans »La Carte et le territoire« de Michel Houellebecq*, „The French Review”, December 2013, t. 87, nr 2, s. 105–117; L. Betty, *Without God: Michel Houellebecq and Materialist Horror*, The Pennsylvania State University Press, University Park PA 2016.

zachodnioeuropejskiej kultury. Natura w tym kontekście rozumiana jest nie tyle jako esencjalny byt pozaludzki ani przeciwstawienie kultury, ile produkt estetyzującego spojrzenia wytwarzanego w okresie nowożytnym. W porównaniu z wymienionymi wcześniej zagadnieniami, składającymi się na prorokowane przez pisarza wielorakie zmierzchy, kwestia sztuk wizualnych i ich przyszłych uwarunkowań, w tym ograniczenia sensowności ich uprawiania, może się wydać nieco drugorzędna. Skoro ginie zachodnia cywilizacja (w niektórych zaś powieściach, jak *Cząstki elementarne*, nawet ludzkość w swym kształcie dotychczasowym), jakie znaczenie ma to, że wraz z nią zaginę jej obrazy? Jednakże można spojrzeć na problem obecności sztuki w powieściach Houellebecqa inaczej i zapytać, jaką funkcję pełni opisywany i prognozowany zmierzch sztuki w kontekście opisywanych przez pisarza innych „końców”. Co diagnozują ukazane w powieści *Mapa i terytorium* zamierające (do tego, w jaki sposób zamierają, jeszcze powrócę) obrazy? Czy daje się zauważyć związek sposobu ich opisu i funkcjonowania ze zmieniającym się dzisiaj stosunkiem jednostek i społeczeństw do natury? Pozwoli to zaproponować refleksję o tym, jakiego rodzaju przedstawienia środowiska mogą być dostępne w ramach współczesnej kultury wizualnej. Bo być może, żeby ocaleć, świat zewnętrzny, kiedyś określany jako natura, powinien raczej umknąć ludzkim przedstawieniom? I jak to się dzieje, że mimo dekonstrukcji pojęć związanych z naturą, dokonanej przez ekokrytykę, wciąż na coś patrzymy? Nie jest to ani esencjalna inność całkowicie zewnętrznego bytu, ani też czysty dyskurs; ambiwalencja opisywana przez Kate Soper bywa bliska rozpoznaniom artystów<sup>4</sup>.

To, że tradycyjna relacja jednostki i środowiska naturalnego polegająca na dystansie, kontemplacji, refleksji i odzwierciedleniu ulega dziś przekształceniom, jest oczywistym wnioskiem wynikającym z obserwacji procesów artystycznych. Już Alicja B. Toklas, bohaterka znanej powieści Gertrudy Stein, powiedziała: „Lubię piękne widoki, ale wolę siedzieć odwrócona do nich plecami”<sup>5</sup>. Porzucenie tradycyjnych gatunków i technik, przekierowanie zainteresowania artysty z produktu na proces, partycypacyjność, aktywizm, artywizm, wytrąciły artyst(k)ę z tradycyjnego kontemplacyjnego miejsca wobec natury. Jednakże wydarzenia z innego pola, określanego szeroko jako antropocen, zmiana klimatyczna lub globalne ocieplenie, ponownie, niejako innymi siłami nacisku, prowadzą artystów i artystki w stronę relacji z „naturą”. Nawet jeśli sztuka przekształciła się w post-sztukę, a natura w nie-naturę, ciągle coś między nimi iskrzy. Intrygujące jest pytanie, jakiego rodzaju istnieją między tymi sferami zależności i związki. Co powoduje przeskok elektronu? I czy może być tak, że epizody naszycowane pozornie nonszalanckim gestem przez skłaniającego się ku kulturowemu konserwatyzmowi pisarza nas do tej odpowiedzi przybliżają? Niejako na marginesie (anty)oświeceniowej powiastki o zgubnych skutkach eutanazji i utracie sensu tworzenia związków miłosnych pisarz mówi nam coś bardzo ważnego o tej relacji.

Interpretacja tych zagadnień powinna uwzględnić zasadniczą ambiwalencję cechującą dzieła pisarza. To nie jest ktoś, kto włączyłby się w nurt popularnie rozumianej ekokrytyki, załamując ręce nad antropogenicznym blaknięciem rafy koralowej.

---

<sup>4</sup> K. Soper, *What is Nature?: Culture, Politics, and the Non-Human*, Blackwell, Oxford UK–Cambridge USA 1995.

<sup>5</sup> G. Stein, *Autobiografia Alicji B. Toklas*, przeł. M. Michałowska, Czytelnik, Warszawa 1967, s. 31–32.

Obserwuje on społeczne efekty zmian związanych z procesami toczącymi się wewnątrz i na obrzeżach liberalno-kapitalistycznej ekonomii, sprawdza, jaki wpływ mają one na ludzkie zachowania. Ze względu na nieraz drobiazgowy i beznamiętny opis, tryb zobiektywizowanej narracji w stylu realistycznej powieści mieszczańskiej, wymowę jego powieści niełatwo ulokować jednoznacznie po lewej lub po prawej stronie politycznej sceny. Jednocześnie, choć trudno uchwytne w kategoriach klasycznego liberalno-demokratycznego modelu, powieści te są, jak podkreśla Carole Sweeney, polityczne. Choć mogą być czytane jako reakcyjna krytyka progresywnych kierunków społeczno-kulturowych, dostarczają przekonujących argumentów na rzecz krytyki totalizujących mechanizmów rynkowych<sup>6</sup>.

## II

Malarz i fotograf Jed Martin, główny bohater *Mapy i terytorium*, wyposażony jest w specyficzną władzę poznawczą, wyjątkowe nastawienie percepcyjne i afektywne, które można określić jako estetyczny stosunek do rzeczywistości. Cechuje go połączenie wiedzy, wrażliwości, intuicji i zdolności kojarzenia faktów, której pozbawieni są inni aktorzy, może prócz Michela Houellebecqa, bohatera drugoplanowego. Jest on oczywistym *alter ego* autora, wpisanym w fabułę autoportretem, ale jednocześnie (co mniej oczywiste) postacią w intrygujący sposób pokrewną bohaterowi nr 1. Łączy ich wtórny wobec fabuły, lecz pierwotny wobec procesu artystycznego węzeł – są różnymi obliczami tej samej hybrydy. Strona aktywna i wyobrażeniowa (malarz) oraz dyskursywna i symboliczna (pisarz) spotykają się ze sobą w przestrzeni powieści kilkakrotnie, by wreszcie zbiec się i na trwałe symbolicznie złączyć po tragicznej śmierci pisarza. Wówczas Jed Martin staje się do jakiegoś stopnia wcieleniem zmarłego – odtwarza i realizuje jego życiowy plan odcięcia się od świata/miasta i dokonania żywota na prowincji.

Jak wygląda ów dialektyczny proces spotkania, rozcięć i przecięć dwóch postaci? Na pewnym etapie rozwoju kariery Jed zostaje włączony w tryby współczesnych mechanizmów rynkowych, ukazanych jako jednokierunkowe (nie można ich odwołać, determinują i regulują większość zachowań w obszarze sztuki). Gdy artysta proponuje pisarzowi pozowanie do portretu, jest to swoista transakcja wymienna, wcześniej Houellebecq napisał (na zamówienie galerii) tekst do katalogu jego wystawy w Paryżu. Spotykają się kilka razy, lecz trudno to nazwać przyjaźnią, narrator ukazuje ich relację jako zreifikowaną skorupę konwencjonalnych gestów, przez którą obaj nie są w stanie się przebić. Gdy Michel przenosi się z Irlandii do Francji, do rodzinnego domu na wsi, obraz, który otrzymał w prezencie od Jeda, zawiśnie w salonie. Znienacka Michel zostaje zamordowany – nikt nie potrafi rozwikłać motywu zbrodni, jedynie Jed, do którego docierają śledczy, naprowadzi policję na trop. Motywem okazuje się kradzież obrazu, ceny na płótna Jeda tak bowiem wzrosły, że stały się nie tylko przedmiotem delectacji, ale przedmiotem spekulacji – to fetyszizm towarowy, mówi nam Houellebecq, wartość dodatkowa gromadząca się w tajemniczy sposób na wartości estetycznej, symbole obudowujące reprezentację, wnikać w nią i przenikające sam przedmiot, prowadzą ostatecznie do przestępstwa. Alienacyjne mechanizmy rynku sztuki, niczym w *Kuzynie*

<sup>6</sup> Jak pisze Carole Sweeney w *Michel Houellebecq and the Literature of Despair* (Bloomsbury, London 2013), za: L. Betty, *Without God...*, dz. cyt., s. 143.

*Ponsie* Balzaka, odstaniają niszczycielską sprawczość. Houellebecq nie byłby sobą, gdyby jednak i tego obrazu nie zaplótł dialektycznie, a więc gdyby w parze z alienacją nie pojawiła się dezalienacyjna funkcja sztuki. Po tej makabrycznej zbrodni Jed wyłącza się ze „świata”. Do końca życia będzie tworzyć w izolacji, którą zawdzięcza swemu statusowi majątkowemu. W odosobnieniu, w wielkim prywatnym ogrodzie, który nabył dzięki tym samym mechanizmom spekulacyjnym, które doprowadziły do śmierci Houellebecq’a, „powraca do natury”, tworząc krótkie filmy wideo składające się z „obrazów ruchomych roślin, giętkich jak mięsożercy, równocześnie spokojnych i bezlitosnych, stanowiących bez wątpienia najbardziej dojrzałą w sztuce zachodniej próbę przedstawienia roślinnego punktu widzenia”<sup>7</sup>. Pojawienie się rośliny jako motywu i tematu, ale także rośliny wchodzącej w rolę podmiotu dzieła sztuki, niejako zajmującej miejsce artysty (także być może dlatego, że sam ów twórca popadł w stan społecznej wegetacji), jest zagadnieniem, któremu warto poświęcić nieco uwagi.

Kim jest nasz bohater i jaka dynamika psychiczna i społeczna doprowadziła go do rekluzji? Urodzony w zamożnej i nieszczęśliwej rodzinie mieszczańskiej w 1975 r., Jed od młodości wykazuje talent plastyczny. Jego rysunki kolorową kredką wykonane w wieku pięciu lat ukazują kwiaty<sup>8</sup>. Następnie na jego drodze znajduje się gwasz *Sianokosy w Niemczech*, przyrównany przez narratora do płócien Cézanne’a, choć jego opis powinien raczej przywołać na myśl *Sianokosy* Petera Bruegla: „Scenę zamykały ośnieżone szczyty, choć światło ewidentnie wskazywało na środek lata; chłopi widłami ładowali siano na wozy”<sup>9</sup>. Na różnych etapach twórczości artysta już to zbliża się, już to oddala od przyrody. Będąc uczniem liceum, na dwa lata przed wstąpieniem na Akademię Sztuk Pięknych, Jed porzuca rysunek i malarstwo na rzecz fotografii. Na strychu domu swego dziadka znajduje niemiecki aparat fotograficzny Linhof Master Technika Classic<sup>10</sup>. Mechaniczne środki reprodukcji prowadzą go w stronę refleksji nad samym medium i jego kontekstami. Pierwszy spójny cykl powstały przy użyciu aparatu to *Trzysta fotografii artykułów metalowych*<sup>11</sup>. Następnie na jego fotografiach (cykl *Wytwory człowieka ery przemysłowej*) pojawiają się też inne przedmioty, jak m.in. teczki na dokumenty, broń ręczna, tonery. Tendencja, by dzieła strukturować na zasadzie katalogu lub inwentarza, zaznacza się już wtedy, na wczesnym etapie rozwoju jego twórczości.

W pewnym momencie Jed zdobywa rozgłos. Jego cykl fotograficzny *Mapy drogowe*, pokazany na wystawie zbiorowej *Bądźmy uprzejmi*<sup>12</sup>, przyciągnie uwagę koncernu Michelin i zrobi oszałamiającą karierę, w której rolę mecenasa i patrona medialnego odegra ów koncern. Do tego (przełomowego w jego karierze) pomysłu doprowadzi sekwencja wydarzeń i związków, które wydają się odległe od potocznych wyobrażeń o tym, czym jest natchnienie lub „inspiracja”. Wydarzenie wyjściowe to śmierć i pogrzeb babki, a więc poczucie utraty kogoś bliskiego, a także – być może – więzi z przeszłością, choć nie są to stany psychiczne w jakikolwiek sposób w powieści nazwane. Odkrycie Jeda polega na tym, by fotografować mapy pod takim kątem i z tak niskiej perspektywy,

<sup>7</sup> M. Houellebecq, *Mapa i terytorium*, przeł. B. Geppert, W.A.B., Warszawa 2011, s. 377.

<sup>8</sup> Tamże, s. 29.

<sup>9</sup> Tamże, s. 31.

<sup>10</sup> Tamże, s. 33.

<sup>11</sup> Tamże, s. 42.

<sup>12</sup> Tamże, s. 52.

by wyglądały jak pejzaże, tyle że pokryte literami. Powstaje dzięki temu paradoksalny efekt, w którym mapa staje się na powrót krajobrazem; daje to łatwe do rozszyfrowania pozory terenu, a jednocześnie prowadzi do refleksji, że dzisiaj jesteśmy odseparowani od naszego naturalnego otoczenia na tyle skutecznie, że jakiegokolwiek spontaniczne, żywiolowe odczucie tego, co zewnętrzne: otaczających nas zjawisk naturalnych i społecznych, pejzażu kulturowego lub też środowiska – nie jest już nam dostępne. Tytuł książki podpowiada, jaka teoria mogła zainspirować tę pisarską koncepcję. Cykl *Mapy drogowe* dotyka problemu reprezentacji w świecie ponowoczesnym, w którym, jak pisał Jean Baudrillard, „strzępy terytorium gniją powoli na płaszczyźnie mapy”, gdyż symulakra nie tylko gładko przenikają się z tym, co uznajemy za realne, ale niwelują i zastępują odczucie rzeczywistości<sup>13</sup>.

### III

Czym są prace Jeda Martina w stosunku do wspomnianego tu już pokrótce gatunku malarstwa pejzażowego? Symbolicznie wcielają jego najbardziej istotne cechy. W malarstwie pejzażowym obraz przyrody jest po pierwsze pewnym wyobrażeniem, po drugie – produktem zbiorowych pragnień, i te dwa aspekty zawsze w nim występują, choć ich relacje w każdym dziele są różne.

Zagadnienie dostępu do widoków natury rozumianej jako przeciwstawienie życia miejskiego pojawia się na szerszą skalę za czasów monarchii oświeconej. Park w Wersalu zostaje otwarty dla każdego, niezależnie od zamożności i pochodzenia, w pierwszej połowie XVIII w., a ów gest ma na celu umożliwienie dostępu do natury ogółowi społeczeństwa (choć jak wiadomo jest to krajobraz mocno zaaranżowany)<sup>14</sup>. W XVIII w. relacja między człowiekiem a naturą w zachodniej Europie zmienia się w związku z burzeniem fortyfikacji miejskich i zamianą miejsc po murach obronnych w przestrzenie spacerów o charakterze otwartych łąk/ogrodów<sup>15</sup>. Przyroda ujęta w pejzaż staje się widoczna dopiero z miasta, paradoks ten tak ujmuje Raymond Williams: „A working country is hardly ever a landscape”<sup>16</sup> [Chłopi nie mają pejzażu]. Do jakiegoś stopnia procesy te znajdują odbicie w malarstwie. W siedemnastowiecznej Holandii rozkwit malarstwa pejzażowego wiąże się z zamówieniem mieszczańskim, w innych krajach raczej z dworskim – w XVIII w. karierę robią sceny pastoralne lub gatunek *capriccio* ukazujący idealizowane krajobrazy. Popularyzacja pejzażu następuje w wieku XIX, impresjoniści, malarze ery przemysłowej, wychodzili „w plener”, przynosząc – jak dostrzegali Nicholas Mirzoeff – obrazy zanieczyszczeń powietrza<sup>17</sup>. Pejzaż wyposażony jest w szereg wewnętrznych sprzeczności, ukazuje „piękno natury” i daje świadectwo (zapis) społecznych i ekonomicznych antagonizmów, właśnie przez to, że je umiejętnie maskuje, przykładowo w *Dziele* Emila Zoli Charles Lantier maluje pejzaż nad

<sup>13</sup> J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Sic!, Warszawa 2005, s. 6, cyt. za: E. Rybicka, *Mapy. Od metafory do kartografii krytycznej*, „Teksty Drugie” 2013, nr 4, s. 32.

<sup>14</sup> M. Warnke, *Political Landscape: The Art History of Nature*, Reaktion Books, London 1994, s. 77.

<sup>15</sup> Tamże, s. 82.

<sup>16</sup> R. Williams, *The Country and the City*, Oxford University Press, Oxford 1975, s. 120.

<sup>17</sup> N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, przeł. Ł. Zaremba, Wydawnictwo Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Kraków–Warszawa 2016, s. 235–237.

Sekwaną, gdy jego synek umiera z niedożywienia. Wreszcie w wieku XX pejzaż staje się przedmiotem najgłębszego artystycznego zwątpienia, także dlatego, że zawłaszczają go totalitaryzmy ze swymi narodowo-sentymentalnymi mitami swojskości, etniczności, rodzimości. Dynamika rozwojowa sztuki współczesnej i polityczne uwarunkowania składają się na zmianę dotychczasowych metod tworzenia i percepcji sztuki reprezentującej pejzaż. Zmienia się też odczucie naturalnego krajobrazu. Po pierwsze, jak pisze Jacques Rancière, przyroda to raczej „widowiska przyrody”, spektakl dostępny tym nielicznym, którzy mogą wydzielić ze swego dnia pracy i odpoczynku szczególnie odcinek czasowy poświęcony kontemplacji<sup>18</sup>. Po drugie, powoli i niepostrzeżenie przyroda traci cechy naturalne i coraz bardziej staje się jedynie terenem procesów industrializacji, miejscem składowania odpadów, choć nieraz ładnie zdobionym. Jak pisał w 1994 r. Martin Warnke:

Nie da się już przeciwstawić niewinnego pejzażu wyalienowanej ludzkości. Pejzaż nie da się już w taki prosty sposób określić. Nie ma dziś prawie nikogo, kto wędrując przez krajobraz, kąpiąc się w morzu lub włóczęc po polach, nie poczuł zapachu ścieków w poszyciu leśnym, spalin wśród butwiejących liści albo nie zdawał sobie sprawy z tego, że pąki kwiatów zawierają śmiertelne pestycydy. Pejzaż jest tak przesycony wyzwiewami cywilizacji, że został wytracony ze swojej poprzedniej funkcji i zyskał nową: już nie kompensuje niegodności cywilizacji, ale je wzmaga<sup>19</sup>.

Mapa z hipotetycznego cyklu Jeda Martina to także zmartwiały pejzaż. Cywilizacyjny do bólu. Blokujący dostęp do przyrody. Pejzaż zreifikowany, zamieniony w atrakcyjne dla turysty punkty na mapie. W pejzażu czy też serii pejzażowych parafraz stworzonych przez Jeda materializuje się sprzeczność typowa dla późnego kapitalizmu: pragnienie mieszkańca miasta, by uciec „na łono natury”, ekonomia rynkowa z jednej strony nieustannie podsycy, a z drugiej czyni jego zaspokojenie nieosiągalnym. Gdziekolwiek się obrócimy, pejzaż jest sztucznie skonstruowany, a jego „naturalność” niedostępna i zatarta.

Wkrótce po wielkim sukcesie *Map drogowych* w życiu Jeda następuje rewolucja. Rozstaje się on z ukochaną i zmienia formułę swej sztuki<sup>20</sup>. Przez dziewięć kolejnych lat będzie tworzył płótna przedstawiające „współczesne zawody” (ich opisowe metonimiczne tytuły to np. *Ferdinand Desroches, rzeźnik z końskiej jatki* albo też *Maya Dubois, asystentka ds. obsługi technicznej na telefon*)<sup>21</sup>. Artystyczne konotacje tego projektu wydają się jasne: Jed Martin nawiązuje do uniwersalistycznych ambicji tworzącego około stu lat wcześniej Augusta Sandera, autora cyklu *Ludzie XX wieku*. Sarkazm ujęcia Houellebecq’a polega na tym, iż wie on bardzo dobrze, że reprezentacja ludzi według wykonywanego zajęcia jest utrwalaniem różnic klasowych, a obraz cyrkulujący w obiegu sztuki dodatkowo podziały te petryfikuje. Są to u Jeda Martina najpierw „proste zawody”, a następnie „kompozycje w przedsiębiorstwach”, do których należą

<sup>18</sup> J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Wydawnictwo Ha!art, Kraków 2007, s. 41.

<sup>19</sup> M. Warnke, *Political Landscape...*, dz. cyt., s. 146.

<sup>20</sup> M. Houellebecq’, *Mapa i terytorium...*, dz. cyt., s. 104–105.

<sup>21</sup> Tamże, s. 106.

obraz poświęcony ojcu artysty *Architekt Jean-Pierre Martin opuszcza dyrekcję swego przedsiębiorstwa*. Potem powstaje kilka płócien reprezentujących wolne zawody, jak *Damien Hirst i Jeff Koons dzielą między siebie rynek sztuki*<sup>22</sup>. Ostatnim dziełem z serii będzie spore płótno (116 x 89 cm) *Michel Houellebecq pisarz*<sup>23</sup>. Drastyczne wydarzenie związane ze sprawczością tego obrazu poprowadzi Jeda znów do fotografii. Porzuci malarstwo, porzuci Paryż, zamieszka w oddalonym od świata domu z ogrodem.

W zachodniej teorii sztuki istnieją dwa podstawowe rozumienia mimetyzmu. Jest to po pierwsze popęd do naśladowania, związany z pragnieniem podtrzymania życia, który znajduje odzwierciedlenie m.in. w sztuce, rozumianej jako forma rytualnej lub odświętnej aktywności. Po drugie jest to pewna umiejętność iluzjonistycznego odtworzenia jakiejś rzeczywistości, dająca rezultaty w postaci malarstwa, rzeźby, fotografii, filmu. Popędowa *mimesis* – rozumiana jako pragnienie uczestnictwa w autentycznym życiu i ucieczka od reguł społecznego bytu – to często motor odejścia od artystycznych języków i norm. Gdy artysta zrywa z dotychczasowym sposobem wypowiedzania się, jedno rozumienie *mimesis* konfrontuje się z drugim.

Podsumowując przełomy artystyczne w życiu bohatera, powiedzieć można, że ten ostatni, związany z ucieczką na wieś, jest próbą uniknięcia opresji wynikającej z nierozwiązywalnej sprzeczności dwóch mimetyzmów. Wszak za murem jego posiadłości nie dołączą go już żadne żądania społeczne. Jeda pochwyci jednak inna sprzeczność: pomiędzy własnym popędem mimetycznym a świadomością, że obrazy, które wytwarza, nie odpowiadają na żadną społeczną potrzebę, że natura/kultura może obejść się bez artystycznej reprodukcji, słowem – iż obraz, zarówno ten wytwarzany w umyśle przez człowieka, jak i ten, który nazywamy sztuką, nie ma żadnego sensu. Tłem maksymalnej alienacji, której celem miała być maksymalna wolność, jest przyroda. Jed nie widzi od niej ucieczki, gdyż zobaczy w jej procesach zapowiedź nieuchronnego końca. Artysta wychyla się poza antropocentryzm, ale jednocześnie wpada w „mortonowską” pętlę (*loop*).

#### IV

Timothy Morton zauważa w *Ciemnej ekologii*, że ekologiczne i biologiczne systemy są „skręcone”. Ich cechą jest to, że produkują sytuacje bez wyjścia. Człowiek, ze względu na skończoność życia i kruchość przyrody, zostaje skazany na wejście w pętlę. Morton przywołuje w opisie tej kategorii pojęcie niesamowitego (*Das Unheimliche*), zaczerpnięte od Freuda. Freud dawał jeszcze nadzieję na otrząśnięcie się ze zmory tego, co niesamowite, u Mortona świadomość ekologiczna zmienia podejście do niesamowitego, zabarwia je na czarno (*dark-uncanny*), jest depresyjna bez nadziei na przemianę (*dark-depressing*)<sup>24</sup>.

Jed Martin, zamknięty z własnej woli w swym luksusowym ogrodzie, pod koniec życia tworzy krótkie filmy wideo. Konstruuje system do filmowania roślin w plenerze bez udziału człowieka (pozostawia kamerę bez dozoru na wiele dni), następnie montuje

<sup>22</sup> Tamże, s. 26.

<sup>23</sup> Tamże, s. 163.

<sup>24</sup> T. Morton, *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press, New York 2016, s. 5.

cyfrowo uzyskane obrazy dzięki specjalnie opracowanemu *software'owi*. Innym tematem jego filmowych archiwów są produkty epoki przemysłowej. Jeśli rośliny filmowane w długich ujęciach podlegają naturalnym procesom wzrostu, usychania i więdnienia, zniszczenie produktów przed kamerą jest wspomagane. Laleczki Playmobila czy fotografie bliskich osób są polewane rozpuszczonym kwasem siarkowym, a potem znów wystawione na działanie sił natury. W rezultacie, pisze Houellebecq, powstawały „długie hipnotyczne ujęcia, w których wyroby przemysłowe zdają się tonąć, stopniowo zarastane kolejnymi warstwami roślin”<sup>25</sup>. W ostatnich pracach Jeda nie tylko zamierają wspomnienia, ale także blaknie i zacierają się sam obraz. Zamierające obrazy roślin są paralelne do jego schnącego żywota.

Szyfrują one coś jeszcze prócz problematyki przemijania, a mianowicie ekonomiczne warunki umożliwiające przeprowadzenie wspomnianych obserwacji. Obraz, jak przypomina W.J.T. Mitchell w książce o pejzażu, zawsze jest towarem, czyli (mówiąc słowami Marksa) „społecznym hieroglifem”, emblematem społeczno-ekonomicznych relacji, które szyfruje<sup>26</sup>. Skręcenie, owa *loop*, ma dzięki temu jeszcze jeden wymiar. Powieściowy artysta nie wybiera swojej drogi twórczej, jest jej materiałem i wytworem, jego dzieła są uwarunkowane przez przemysł kultury i kapitalistyczny system dystrybucji dóbr. Sceneria spotkania z naturalnym procesem rozpadu została całkowicie sztucznie wykreowana. Ekskluzywny kontakt z naturą zachodzi w przestrzeni niemal książęcej, to laboratorium natury, rodzaj reprodukcji rzeczywistego świata w postaci ogrodu. Jak niegdyś architekci budowali dla księcia manierystyczną groteskę lub romantyczną ruinę, tak dzisiaj Jed kreuje własną *wilderness* na potrzeby artystycznego kaprysu.

Historia Jeda ilustruje i w małej skali odtwarza pewne procesy historyczne związane z podziałem wspólnej przestrzeni. Szesnastowieczne grodziska uważa się za proces prowadzący do kapitalizmu, wspierający i dynamizujący przejście od feudalizmu do ery przemysłowej. Jed, tworząc warunki dla swych fotograficzno-filmowych eksperymentów, niejako ilustruje cykl historyczny prowadzący do antropocenu – od otwartej przestrzeni do ogrodu, od wspólnoty ku kapitalistycznej separacji<sup>27</sup>. Grodzisko Jeda Martina ma charakter paradoksalny: będąc produktem ery przemysłowej, jest zarazem symbolem gospodarki postindustrialnej, a jednocześnie odtwarza feudalny pejzaż kulturowy: płot pod napięciem wchodzi w rolę murów obronnych.

W bezpośredni sposób wiąże się to z problematyką obrazu i krajobrazu. Za życia artysty ostatnim miejscem prezentacji owych prac będzie centrum sztuki współczesnej znajdujące się na terenie jednej ze zrewitalizowanych fabryk metalurgicznych (mamy około 2040 r.) Zagłębia Ruhry. Miejsce to porasta lasem nie dlatego, że skończyła się poddana dyktatowi wzrostu gospodarka kapitalistyczna, ale dlatego, że ten akurat region po wygaszeniu przemysłu górniczego i metalurgicznego w Europie stał się zagłębiem przemysłów kreatywnych. Prawo oglądania sztuki, podobnie jak prawo do rozkoszowania się przyrodą, jest domeną nielicznych, posiadających większą część *postrzegalnego* niż przeciętna światowa populacja. Prawo do przetwarzania natury

<sup>25</sup> M. Houellebecq, *Mapa i terytorium...*, dz. cyt., s. 376–382.

<sup>26</sup> W.J.T. Mitchell, *Imperial Landscape*, w: *Landscape and Power*, dz. cyt., s. 15.

<sup>27</sup> C. Merchant, *The Death of Nature: Women, Ecology and the Scientific Revolution*, Harper & Row, New York 1980.



w artystyczną refleksję, jak pokazuje powieść Houellebecq, mają także nieliczni, a więc ci, którzy na terenie własnej posiadłości idącej w setki hektarów są w stanie wyhodować prywatną *wilderness*<sup>28</sup>. Za ogrodzeniem artysty milionera, który może sobie pozwolić na pozostawienie drogiego sprzętu naładowanego elektroniką wśród traw, dochodzi do symbiozy maszyny i roślin. Pracują one wspólnie w trybie *sympoiesis* nad obiektem rynkowej spekulacji – obrazem.

Jed Martin wykonuje pełne koło (pętlę). Zaczawszy od roślin w wieku dziecięcym, gdy nie wiedział jeszcze, jak mówi narrator, że „kwiaty to nic innego jak organy seksualne, kolorowe waginy zdobiące powierzchnię świata, wydane na lubieżne chucie owadów”<sup>29</sup>, powraca do nich na starość. Mizoginiczna koncepcja Georges’a Bataille’a z tekstu *Język kwiatów* zostaje przez Houellebecq tak przejęta, jak wykpiona<sup>30</sup>. W tradycji nowożytniej artysta przyjmował miejsce męskiego podmiotu obserwującego i biorącego w posiadanie kobietą naturę, w ostatnich pracach Jeda ten klasyczny, obiektywizujący własne wrażenia w postaci obrazu, zachodnioeuropejski podmiot zostaje mocno zachwiany. Obrazy *opowiadane* przez Houellebecq tworzy przyroda we współpracy z techniką, produkując postantropocentryczne dzieła sztuki/hybrydy. To, że ostatnie prace Jeda zakupione zostały po jego śmierci przez Museum of Modern Art w Filadelfii, jest znamienne<sup>31</sup>. W muzeum tym znajduje się instalacja Marcela Duchampa *Étant donnés: 1. La chute d'eau, 2. Le gaz d'éclairage* (*Dane: 1. Wodospad, 2. Latarnia gazowa*), która powstawała przez ostatnie dwie dekady jego życia. *Étant donnés* interpretuje się jako rozwinięcie i parodię obrazu Gustave’a Courbета *Pracownia artysty. Alegoria realistyczna* z 1855 r. ze względu na centralne umiejscowienie kobiecego aktu, ale także zachodzące w kompozycji Duchampa uprzedmiotowienie ciała kobiecego aż do poziomu martwoty. Duchamp, każąc widzowi podglądać nagą kobietę nad wodospadem i z lampą gazową w rękę przez dziurkę w desce, inscenizuje groteskową scenę zachodniego voyeryzmu. Jed Martin/Marcel Duchamp rozmontowuje mity dotyczące obrazu, rezygnacja z opanowania natury pod postacią obrazu/kobiety jest nie tylko opuszczeniem pozycji podmiotu męskiego, zapowiadany przez Duchampa, ale wyjściem z pozycji podmiotu ludzkiego i pozostaje paralelna do innego wydarzenia zasugerowanego w książce, mianowicie do zarastania okręgu Ruhry przez gęste lasy. Natura – komentuje narrator – odbiera należne jej miejsce i następuje w efekcie „totalny triumf świata roślinnego”<sup>32</sup>. Końcowe akordy twórczości Jeda przebiegają w duchu krytyki antropocenu. Jaki ma sens obrazowanie świata zewnętrznego? Czy obraz, podstawowe medium sztuki, nie spełnia jedynie roli dalszego podtrzymywania fikcji, że w relacji człowiek-przyroda, mimo licznych niepowodzeń, nic się zasadniczo nie zmieniło i nie zmieni? Magiczna funkcja sztuki jako zaklęcia ciągłości zewnętrznego świata ukazana jest tutaj w pełni.

<sup>28</sup> O kategorii *wilderness*, por. G. Garrard, *Ecocriticism*, Routledge, London–New York 2004, s. 59–63.

<sup>29</sup> M. Houellebecq, *Mapa i terytorium...*, dz. cyt., s. 29.

<sup>30</sup> G. Bataille, *The Language of Flowers*, w: tegoż, *Visions of Excess: Selected Writings, 1927–1939*, red. i przeł. A. Stoeckl, University of Minnesota Press, Minneapolis 1985, s. 10–14.

<sup>31</sup> M. Houellebecq, *Mapa i terytorium...*, dz. cyt., s. 375.

<sup>32</sup> Tamże, s. 382.

## V

Obraz odgrywa ważną rolę w podejmowanej przez (post)humanistykę krytyce antropocenu. Podstawowe prace w tej dziedzinie, zarówno *Death of Nature* Carolyn Merchant (1980), jak i *Staying with the Trouble* Donny J. Haraway (2016), można traktować również jako rozważania z obszaru *Visual Studies*<sup>33</sup>. Obrazy towarzyszą refleksji nad antropoceniem, spełniając funkcję świadectwa historycznego lub demonstracji aktualnego stanu rzeczy. Według badacza kultury wizualnej Nicholasa Mirzoeffa obecnie nasza komunikacja jest zdominowana przez obrazy, w tym takie, które dają świadectwo nieodwracalnych zmian o antropogenicznym charakterze<sup>34</sup>. Zarazem, według Mirzoeffa, obrazy mają wielki potencjał jako narzędzie inspirowania i podtrzymywania usieciowionego oddolnego buntu. Czy ta i podobne koncepcje oznajmujące pozytywną siłę społeczną możliwą do uruchomienia dzięki dzieleniu się obrazami nie zapominają, że obraz – także ten niematerialny, gromadzony w pamięci komputera lub chmurze danych – poddaje się mechanizmom tego samego systemu, który dążąc do wzrostu, korzysta w sposób nie zrównoważony z zasobów naturalnych? Jak przypomina Mark A. Cheetham, sztuka, nawet ta ekokrytyczna, stanowi część kapitalistycznego rynku, zasadniczo szkodliwego dla ekologii, część antropocenu, a nawet „modernocenu”<sup>35</sup>. O produkowaniu, dystrybucji, *oznaczaniu* i magazynowaniu cyfrowych obrazów, do których wytworzenia niezbędna jest aparatura wspomagana przez baterie zawierające związki litu, można powiedzieć to samo, co Morton mówi o przekręcaniu kluczyka w stacyjce samochodu: „za każdym razem, kiedy uruchamiam aparat w smartfonie, nie chcę zaszkodzić Ziemi”<sup>36</sup>. Oczywiście, to niezbyt sprawiedliwy argument. Każdy gest można w ten sposób podważyć, także to, że w tej chwili uderzam palcami w klawiaturę. Jednakże raz zadane pytanie już nie daje się odwołać. Jaki będzie los obrazów w naszych rozrachunkach z Ziemią?

Reprodukowane na kartach *L'Amour Fou* André Bretona quasi-objekty, jak argumentuje Hal Foster, mają status *objet trouvé* i są miejscem spotkania z freudowskim Realnym, materializacją niesamowitości, tego, co *uncanny*<sup>37</sup>. Obrazy fabrykowane w tekście Houellebecq można traktować podobnie. Jed Martin na starość wraca do rejestracji roślin, które niegdyś już obserwował we wczesnej fazie życia. Ma to wymiar jednostkowego „powrotu” do dzieciństwa, do momentu kształtowania się podmiotowości, ale jednocześnie jest cofnięciem się jeszcze dalej, w obszar nie-ludzkiego, roślinnej egzystencji, najniższej formy ożywionego bytu. To forma regresji, za którą kryje się Realne w rozumieniu psychoanalitycznym, niepoznawalna, zagrażająca rzeczywistość, mieszcząca w sobie ostateczną dekompozycję popędów. Realne w powieści *Mapa i terytorium* odnaleźć można również w drastycznym geście mordercy, który kradnąc portret Houellebecq, pozostawia na podłodze jego mieszkania obraz stworzony z resztek

<sup>33</sup> C. Merchant, *The Death of Nature...*, dz. cyt.; D.J. Haraway, *Staying With the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham–London 2016.

<sup>34</sup> N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat...*, dz. cyt.

<sup>35</sup> M.A. Cheetham, *Landscape into Eco Art: Articulations of Nature Since the '60s*, The Pennsylvania State University Press, University Park PA 2018, s. 31.

<sup>36</sup> T. Morton, *Dark Ecology...*, dz. cyt., s. 8–9.

<sup>37</sup> H. Foster, *Compulsive Beauty*, The MIT Press, Cambridge MA 1993.

jego ciała. Trzewia wyprute z ofiary i ułożone horyzontalnie stanowią zamiennik obrazu, szyderczo przedstawioną sytuację wymiany życia na sztukę. Czy może to być nawiązanie do tradycji wróżebnej omówionej w książce Georges'a Didi-Hubermana o atlasie *Mnemosyne* Aby Warburga<sup>38</sup>? Zbieżności są tak wyraźne, że trudno się przed nimi uchylić, wydaje się, że Houellebecq doprowadza do ekstremum koncepcję horyzontalnej „tablicy” ukazanej przez Didi-Hubermana jako ponowoczesna alternatywa dla obrazu, „nośnika łaski lub geniuszu”<sup>39</sup>. Sposób, w jaki francuski powieściopisarz trawestuje ten motyw, ukazując obraz jako emblemat wykonanej na zimno zbrodni, jest rzecz jasna parodystyczny. Realne sytuuje się jednak jeszcze gdzieś indziej i na tym poziomie interpretacji miałyby ekokrytyczny charakter. „Triumf świata roślinnego” z ostatnich prac Jeda Martina byłby nie tylko refleksją o sztuce, która żywi chimery o „niehumanym punkcie widzenia”, ale także „ciemną ekologią”, mówiącą o tym, że każde zbliżenie się do problemu przyrody odsłania przed nami, w nieuchronnej pętli, koniec świata, jaki znamy.

Powieściowa kreacja Houellebecq jest wcieleniem radykalnej krytyki okulocentryzmu, zakorzenionej we francuskiej myśli antymodernistycznej<sup>40</sup>. Co prawda w wersji zachowawczej, pomijającej obszar feministycznej krytyki, ale posługującej się marksistowską figurą utowarowienia, gdyż wszelkie dzieła sztuki ukazane zostają z żelazną konsekwencją jako materialne symptomy urzeczowienia, krystalizacje złożonego systemu zewnętrznych warunków ekonomicznych i społecznych. W tym sensie nie odbijają żadnej innej rzeczywistości poza tą, której są rezultatem. Zanikające rośliny, których obraz wędnie razem z nimi, byłyby częścią owej fasady, fantazmatu skrywającego to, co rzeczywiste.

Nieosiągalny w rzeczywistości, możliwy do wyobrażenia tylko w tekście, „roślinny punkt widzenia” polegałby także i na tym, że usunięte zostają z niego wzrok i widok, antropologiczne fundamenty i warunki obrazu. „Niebezpieczne słowo obraz”, mówi Georges Didi-Huberman w książce poświęconej atlasowi *Mnemosyne*. Warburg tworzył swoje dzieło u schyłku nowoczesnego świata, po szoku I wojny światowej. Składający się z ponad sześćdziesięciu tablic ikonologicznych atlas współczesnej wizualności niosącej ślady (*Nachleben*) trwania antyku, jak twierdzi Didi-Huberman, pomagał Warburgowi złożyć na nowo własną tożsamość zachwianą przez wstrząs psychiczny będący następstwem wojny. Zbierał w nim „to, co pozostało po upadłej koherencji nowoczesności”<sup>41</sup>, a jego ambicją stanowiło „ponowne zmontowanie świata rozmontowanego przez klęski historii, ponowne powiązanie jego pamięciowych wątków ponad jej epizodami, odnowienie jego intelektualnej kosmografii”<sup>42</sup>. Operujący montażem i remontażem, wycinaniem i metaforą, atlas był równoległym do ówczesnych dążeń artystycznych (Duchamp, Kazimierz Malewicz) przetasowaniem dotychczasowych relacji między człowiekiem i obrazem. Wyjście z ram, porzucenie ściany, obrót płaszczyzny oglądu z wertykalnej

<sup>38</sup> G. Didi-Huberman, *Atlas albo radosna wiedza podszyta niepokojem*, przeł. T. Stróżyński, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2020.

<sup>39</sup> Tamże, s. 14.

<sup>40</sup> Omówienie tej tradycji: M. Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1994.

<sup>41</sup> G. Didi-Huberman, *Atlas albo radosna wiedza...*, dz. cyt., s. 14.

<sup>42</sup> Tamże, s. 234.

na horyzontalną, dzięki czemu obraz staje się jak rytualny stół do wrózenia z wnętrzości, ołtarz lub mapa, były (wciąż rekonstruuje drogę myślenia Didi-Hubermana) poszukiwaniem alternatywy dla obrazu traktowanego – aż do okresu awangardy – jak lustro lub okno na świat. W interpretacji atlasu *Mnemosyne* Didi-Huberman natrafia na nieprzekraczalny horyzont antropocentryzmu – człowiek, podkreśla badacz, znajduje się w centrum atlasu *Mnemosyne*. Atlas ma też, jak przyznaje, ostatecznie pewną słabość, stwarza złudną obietnicę odczytania świata na nowo<sup>43</sup>.

Ekokrytyczna fantazja Houellebecq pokazuje, jak wąski jest zakres możliwych nadziei wiązanych z obrazem, mówi też o słabości języków dostępnych współczesnemu artyście. Atlas, podobnie jak obraz, skazany jest na to, by już w momencie powstania stać się jednym z trybów trzech przeplatających się równoległych dialektycznych systemów: natury/kultury, wiedzy/władzy, pragnienia/ekonomii. Atlas *Mnemosyne* operował zasadą dystansu i obiektywizacji, tworząc utopię złożenia świata na nowo. Ostatnie prace Jeda Martina ułożone w niehierarchiczne, nienarracyjne cykle są anty-atlasem; nie mediuje niczego prócz lęku i katastrofy. Zarysowana zostaje aporia dotycząca sztuki określanej jako ekologiczna, ekokrytyczna, eko-art, sztuka zrównoważona. Sztuka ekologiczna jest sprzecznością samą w sobie, po pierwsze dlatego, że operuje obrazem, fundamentem antropocenu, po drugie dlatego, że jej cyrkulację umożliwia rynek. Obraz przez człowieka tworzony i człowiekowi służący to (nie)widoczne spoiwo języków antropocenu. Warunkiem jego istnienia, tak jak warunkiem globalnego ocieplenia, jest dogmat wzrostu. Trzeźwość tych obserwacji, demistyfikacja warunków powstawania eko-sztuki dokonana w literackiej fikcji stawia wysoko poprzeczkę tym, którzy chcieliby wierzyć, że obrazy zmaterializowane w sztuce mogą, mimo wszystko, mieć jakiś sens po epoce człowieka, że sztuka, mimo wszystko, ma szansę na to, by wejść w etyczną relację ze środowiskiem, a artystka, mimo wszystko, będzie potrafiła się oprzeć alienacyjnym mechanizmom kapitałocenu.

## Bibliografia

- Bataille Georges, *Visions of Excess: Selected Writings, 1927–1939*, red. i tłum. Allan Stoeckl, University of Minnesota Press, Minneapolis 1985.
- Baudrillard Jean, *Symulakry i symulacja*, przeł. Sławomir Królak, Sic!, Warszawa 2005.
- Betty Louis, *Without God: Michel Houellebecq and Materialist Horror*, The Pennsylvania State University Press, University Park Pennsylvania 2016.
- Cheetham Mark A., *Landscape into Eco Art: Articulations of Nature Since the '60s*, The Pennsylvania State University Press, University Park PA 2018.
- Didi-Huberman Georges, *Atlas albo radosna wiedza podszyta niepokojem*, przeł. Tomasz Stróżyński, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2020.
- Foster Hal, *Compulsive Beauty*, The MIT Press, Cambridge MA 1993.
- Garrard Greg, *Ecocriticism*, Routledge, London–New York 2004.
- Grauby Françoise, *Artiste et l'écrivain dans »La Carte et le territoire« de Michel Houellebecq*, „The French Review”, December 2013, t. 87, nr 2, s. 105–117.
- Haraway Donna J., *Staying With the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham–London 2016.
- Houellebecq Michel, *Mapa i terytorium*, przeł. Beata Geppert, W.A.B., Warszawa 2011.

<sup>43</sup> Tamże, s. 17.

- Jay Martin, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1994.
- Landscape and Power*, red. W.J.T. Mitchell, wyd. 2, The University of Chicago Press, Chicago–London 2002.
- Merchant Carolyn, *The Death of Nature: Women, Ecology and the Scientific Revolution*, Harper & Row, New York 1980.
- Mirzoeff Nicholas, *Jak zobaczyć świat*, przeł. Łukasz Zaremba, Wydawnictwo Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Kraków–Warszawa 2016.
- Mitchell W.J.T., *Imperial Landscape*, w: *Landscape and Power*, red. W.J.T. Mitchell, The University of Chicago Press, Chicago–London 2002, s. 5–34.
- Mitchell W.J.T., *Preface of the Second Edition of Landscape and Power: Space, Place, and Landscape*, w: *Landscape and Power*, red. W.J.T. Mitchell, The University of Chicago Press, Chicago–London 2002, s. VII–XII.
- Morrey Douglas, *Michel Houellebecq: Humanity and its Aftermath*, Liverpool University Press, Liverpool 2013.
- Morton Timothy, *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press, New York, 2016.
- Rancière Jacques, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. Maciej Kropiwnicki, Jan Sowa, Wydawnictwo Ha!art, Kraków 2007.
- Rogowska-Stangret Monika, *Być ze świata. Cztery eseje o etyce posthumanistycznej*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2021.
- Rybicka Elżbieta, *Mapy. Od metafory do kartografii krytycznej*, „Teksty Drugie” 2013, nr 4, s. 30–47.
- Soper Kate, *What is Nature?: Culture, Politics, and the Non-Human*, Blackwell, Oxford UK–Cambridge USA 1995.
- Stein Gertruda, *Autobiografia Alicji B. Toklas*, przeł. Mira Michałowska, Czytelnik, Warszawa 1967.
- Sweeney Carole, *‘Le mot declin est presque trop doux’: Michel Houellebecq’s (Euro)déclinisme*, „Modern & Contemporary France” 2019, s. 45–59.
- Sweeney Carole, *Michel Houellebecq and the Literature of Despair*, Bloomsbury, London 2013.
- Warnke Martin, *Political Landscape: The Art History of Nature*, Reaktion Books, London 1994.
- Williams Raymond, *The Country and the City*, Oxford University Press, Oxford 1975.

### Streszczenie

Obraz odgrywa zasadniczą rolę w podejmowanej przez (post)humanistykę krytyce antropocenu. Obrazy towarzyszą refleksji nad antropocenem, spełniając funkcję dowodu rzeczowego lub demonstracji stanu rzeczy. W tekście autorka odwraca porządek i zadaje pytanie o to, jak obrazy sztuki funkcjonują w literackiej fikcji oraz o ile są one obrazami natury. Traktując obraz nie tylko jako reprezentację ikoniczną, ale także ślad/świadectwo/dokument, pyta, co *robią* obrazy w literaturze na przykładzie *Mapy i terytorium* Michela Houellebecqa (2010). Perspektywa ekokrytyczna ujawni funkcję i znaczenia rozsianych w tekście opisów dzieł sztuki, które mają sprawczość zarówno fabularną, jak i teoretyczną. Wychodząc z psychoanalitycznej interpretacji obrazu, autorka zadaje pytanie, czym jest dla Houellebecqa Realne i ile może mieć wspólnego z zamierającą naturą. Ostatnie prace bohatera powieści Jeda Martina zostają rozważone jako ślady zamierania nie tylko natury, ale i obrazu, a ten jest (nie)widocznym spoiwem języków antropocenu. Usunięcie go poza ich obręb wydaje się kuszącym wyzwaniem. Artykuł przedstawia taką próbę, ukazując m.in. ograniczenia Warburgiańskiej kategorii „atlasu”, będącej podstawą jego projektu *Mnemosyne*.

**Fading Away. The Counter-atlas: On Michel Houellebecq's *The Map and the Territory*****Abstract**

Images play a crucial role in the post-humanist critique of the Anthropocene. They often accompany intellectual reflections and are primarily used to demonstrate the state of the arts or to provide an example. The article, instead, asks about the function of the representations of artworks in literary fiction and their relation to the environment. The article performs an ecocritical reading of a series of *ekphrasis* art in Michel Houellebecq's *The Map and the Territory* (2010). The artworks (photographs, videos) are discussed here not only as iconic representations but also as traces of the Real in a psychoanalytical sense. They reveal the environmental awareness of the main character of the novel, the artist Jed Martin. His late works convey not only the evanescence of nature but also the fading away of images as such. The article claims that images constitute an invisible bond between the languages of the Anthropocene. It would be tempting to remove them from our discourses. Jed Martin's catalog of the fading images of nature is discussed here as an alternative to, and an intended criticism of, Aby Warburg's category and concept of an "atlas," which was fundamental to his *Mnemosyne* project.

**Słowa kluczowe:** sztuki wizualne, sztuka współczesna, ekokrytyka, literatura

**Keywords:** visual arts, contemporary art, ecocriticism, literature

**Dorota Jarecka** – historyczka sztuki, literaturoznawczyni, autorka wystaw, afiliowana przy Instytucie Badań Literackich PAN w Warszawie. W 2021 roku w Wydawnictwie Instytutu Badań Literackich PAN ukazała się jej książka *Surrealizm, realizm, marksizm. Sztuka i lewica komunistyczna w Polsce w latach 1944–1948*. Współautorka książki *Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadomie / I Can Repeat Only Unconsciously* (2014). Redaktorka książek: *Krystiana Robb-Narbutt. Rysunki, Przedmioty, pracownia* (2012), *Natalia LL. Doing Gender* (2013), *Ewa Zarzycka. Lata świetności / Heyday* (2016). W 2013 opublikowała *Już trudno*, wywiad z Andą Rottenberg.