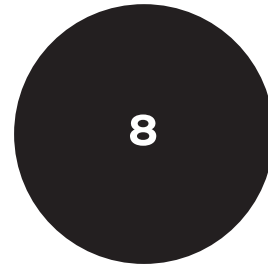




INSTYTUT
KULTURY
POLSKIEJ



Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej.

tytuł:

Wszystkie stopnie widoczności. Mishki Hennera widoki z góry

autorka:

Alicia Guzmán

źródło:

„Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 8 (2014)

odsyłacz:

<http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/247/438>

wydawca:

Instytut Badań Literackich PAN
Instytut Kultury Polskiej UW
Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

Alicia Guzmán

Wszystkie stopnie widoczności. Mishki Hennera widoki z góry

przełożyła Iwona Kurz

„Własność intelektualna jest ropą XXI wieku” – stwierdził kiedyś Mark Getty, właściciel agencji Getty Images. Wnuk słynnego magnata naftowego Johna Paula Getty’ego II i jeden z największych posiadaczy własności intelektualnej – obrazów – dobrze wie, rzecz jasna, na co stawiać w „halucynacyjnej rzeczywistości” podobizn czy też „wytworów umysłu”, jak szerzej określa to World Intellectual Property Organization¹. Jakkolwiek amorficzna nie wydawałaby się ta definicja, wytwory umysłu, a zwłaszcza obrazy, uzyskały status towaru – przedmiotu kupna i sprzedaży – utrzymanego pod kluczem i dystrybuowanego wedle ścisłych regulacji prawnych. Getty świetnie wykorzystuje ten rynek.

A przecież z drugiej strony wydaje się, że zasypuje nas – zwłaszcza jeśli mamy dostęp do sieci – lawina obrazów. Obszar większości świata nie pozostał niezauważony przez mało przenikliwe oko Google Earth, które nieustająco bądź to przybliża odległe rzeczywistości, bądź przemieszcza naszą ziemską perspektywę z mocą pozwalającą objąć wzrokiem całą Ziemię. Wielkie połacie globu pochwycone z tych wysokości wydają się zgoła mniej obce niż oswojone.

Getty porównał obrazy z ropą naftową – i rzeczywiście „znalezienie wartościowego materiału jest równie trudne, jak znalezienie ropy”, zwłaszcza w bezkresnym archiwum obrazów wszystkich zakątków ziemi, jak twierdzi belgijski artysta Mishka Henner². Przedmioty jego zainteresowania – mięso i ropa, dwie największe krowy mleczne USA – nie są bowiem przedmiotami ujmowanymi z perspektywy jego własnego aparatu, lecz z punktu widzenia rzekomo wszystkowiedzącego oka satelity. „Niezgłębiony jest ocean i równie niezbadana jest liczba przedstawień”, które można znaleźć w chmurze, zauważa Henner.

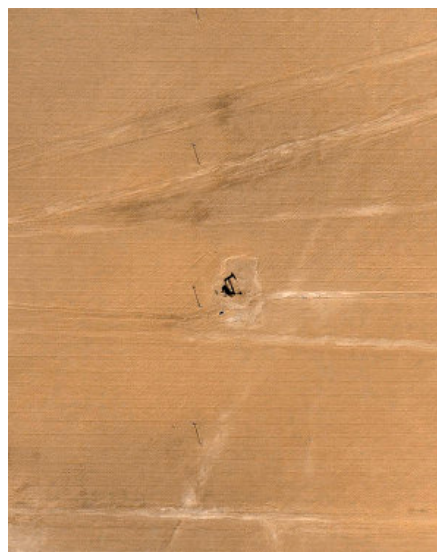
Zebrań obrazów do jego dwu serii *Feedlots* [Fermy zwierząt] oraz *Pumped* [Pompowana] wymagało zatem przefiltrowania istnych wysypisk zdjęć satelitarnych i inwigilacyjnych. Działanie artysty różni się w tym od dominującego podejścia dokumentalisty spraw gorących; jego propozycja jest raczej chłodna, zdystansowana, nawet odcięta. Wybór tematu nie jest bez znaczenia, ponieważ oba przywołane dobra mają ze sobą wiele wspólnego. Jak zauważa krytyk kulinarny „New York Timesa” Mark Bittman:

Podobnie jak ropa, również mięso jest subsydiowane przez władze federalne. Podobnie jak ona, staje się obiektem rosnącego popytu wraz z bogaceniem się społeczeństw, co z kolei podnosi cenę. I wreszcie, podobnie jak w przypadku ropy, zachęca się ludzi, by konsumowali mniej mięsa, bowiem koszt produkcji przemysłowej rośnie i przynosi coraz bardziej widoczne skutki.

Henner gra z tymi wymiarami widzenia: wykorzystuje nowość i szczególny stopień widoczności, który łączy mięso i ropę, widziane z górnej atmosfery Ziemi.

W rezultacie otrzymujemy pozornie obiektywne spojrzenie na samotne szyby naftowe i infrastrukturę masowej hodowli zwierząt – ich widoki znajdowane są w całym USA, a ich źródłem jest automatyczne oko satelity. Obrazy te jednak nie tyle uderzają, ile swędzą, zadrapują, prowokują pytania i wywołują wątpliwości, popychając obserwatorów do spojrzenia głębiej, uważniej. Niektóre z nich przybliżają sens w jednej chwili, inne domagają się drugiego, bardziej uważnego spojrzenia. Wszystkie zarazem pokazują to, co codzienne, i to, co niepokojące.

Serię *Pumped* (2012) tworzy animowany GIF i dwanaście pojedynczych zdjęć pomp-kiwonów ulokowanych w różnych miejscach USA. Artykuł w „Wired” żartobliwie wskazał sens tych przedstawień za pomocą bombastycznego nagłówka: *Wielka Ropa wydaje się dość mała z perspektywy Kosmosu*³. W istocie kiwony, umieszczone w centrum każdej fotografii, wyglądają na maleńkie, wręcz niezauważalne – pokazane są z góry i w otoczeniu środowiska, które wyraźnie wygląda



II. 1. Mishka Henner, *API 21902673 Levelland, TX*

inaczej na każdym zdjęciu, od krajobrazu niezmiennego i pokrytego zielenią, do zróżnicowanego i jałowego. Na zdjęciu *API 21902673 Levelland TX*⁴ (il. 1) ulokowany w środku kiwon i cienkie, wertykalne prążkowania przywołujące na myśl linie telefoniczne przelamują jednostajność surowego gruntu o wielbłądziej barwie. Pompa znajduje się na końcu wydeptanej ścieżki i pokazana jest – jak wszystkie inne – w zawieszaniu, w chwilowym unieruchomieniu. W *API 21931252 San Andres TX* (il. 2) zachowany jest ten sam format, ale ukształtowanie terenu wokół pompy jest zdecydowanie nieregularne; to wysuszony na wiór, niemy obszar w kolorze indygo, naznaczony układem białych punkcików, przywołujący na myśl powierzchnię popękanego, naznaczonego czasem obrazu olejnego. Przypominająca oset łąka brązowawej ziemi, gdzie mieści się pompa, zakłóca ekspansję rozszczepionego błękitu. Inaczej w pracy *API 02914653 Mountain View, CA* (il. 3) – tu pompa zajmuje zielony prostokąt, otoczony przez zdyscyplinowane rzędy drzew i kawałków ziemi, w wizualnym splocie pomiędzy wiejskim krajobrazem i nowoczesną geometrią.

Wzór pompy, która naznacza amerykański krajobraz – widłowy szyb naftowy – ma blisko sto lat i pochodzi (co nie dziwi) z Teksasu. Nazywany między innymi Wielkim Tekszańczykiem, Spragnionym Ptakiem albo Osłem, pojedynczy kiwon produkuje zwykle poniżej dziesięciu baryłek ropy dziennie⁵. Pomp tych działają jednak miliony; nurkują w głąb, wnosząc znaczący wkład w całość produkcji ropy w USA. Być może podtytuł z „Wired”, a także same fotografie sugerują w istocie, że pompy są niepozornymi oznaczeniami bardzo widocznego przemysłu i jego wzrostów i upadków. Wywołuje to dziś odzew, choćby dlatego, że ceny ropy w USA drastycznie spadły w ostatnich miesiącach. Globalna zapaść w przemyśle naftowym, po części wynikająca z niemal podwojenia dostaw krajowych w ciągu ostatnich sześciu lat, sprawia, że producenci z Nigerii, Arabii Saudyjskiej i innych petro-krajów zmuszeni byli szukać nowych rynków zbytu. Tam z kolei zażądano niższych cen, zbijając je jeszcze bardziej. Przy współczesnej retoryce, wieszczącej rychłe wyczerpanie paliw kopalnych, wydaje się jednak, że mamy raczej do czynienia z nadwyżką ropy, która z wielu powodów pozostaje poza kontrolą dostawców⁶.

Obraz kiwonów, ich seryjne zakomponowanie – zmienia się jedynie krajobraz – skrywa ich rolę w tej złożonej globalnej sieci popytu i podaży. Sprawiają wrażenie odciętych od świata, osamotnionych w swoim jednowymiarowym zadaniu. Skądinąd moglibyśmy zobaczyć je z okna samochodu – może nawet w ruchu, przy odrobinie szczęścia – zwłaszcza te położone w pobliżu bardziej wszędobylskich w polu wizualnym linii wysokiego napięcia, które przypominają o innych sieciach połączeń. Tutaj jednak dostrzegamy je w ujęciu pionowym, pod kątem, unieruchomione w indeksowej chwili. Ta nieruchomość – pochwycona z góry – konfrontuje się z ich nieustannym ruchem, ich nurkowaniem; są niczym metronom, który odmawia działania. Ich nieustająca praca zanurzania się i wynurzania, dniem i nocą, zdaniem Hennera „nie różni się od oczekiwań wobec pracy ludzkiej w niepomahowanej i niepodważanej wersji kapitalizmu. W swoim wyizolowanym i zatowizowanym jestestwie pompy prowokują do pytania, czy nie symbolizują czegoś więcej niż tylko wydobywanie ropy”⁷. W swoim wyizolowanym i zatowizowanym jestestwie pompy przybliżają spłot niepewnych rynków, na których przekształca się to, co materialne, surowe, w to, co abstrakcyjne, w towar do wymiany.



Il. 2. Mishka Henner, *API 21931252 San Andres, TX*

W serii *Feedlots* (2013) wizualne oznaki szeroko zakrojonej ludzkiej aktywności i przemysłu rolniczego są dużo bardziej namacalne niż w przypadku pojedynczych, osamotnionych pomp. Otwierający serię obraz, o obojętnym tytule *Coronado Feeders, Dalhart, TX* (il. 4), pokazuje wielką, krwistą jamę, która rozrywa skądinąd jałowy, pozbawiony cech szczególnych teren. Złowrogi, purpurowy dół wywołuje wrażenie czarnej dziury grożącej wchłonięciem otoczenia lub, odwrotnie, eksplozją z jego wnętrza. Ten najbardziej natrętny obrazek z serii, pokazujący lagunę na ścieki przyłączoną do przemysłowej obory, niepokojąco operuje napięciem pomiędzy odrzą a niepewnością, zmuszając obserwatora do zastanowienia, co właściwie znajduje się przed jej oczami.

Widoczna na zdjęciu laguna, położona w Dalhart, Texas w *Coronado Feeders*, spółce należącej do koncernu JBS⁸, jest znana w przemyśle również pod nazwą gnojowicy, sztucznego zbiornika na zwierzęce ścieki poddane procesowi wolnego rozkładu. Zbiorniki te, niekiedy odporne na przebicie, często przekraczają, jak wyjaśnia organizacja National Association of Local Boards Health, „absorpcyjną podatność gruntu”, przeciekając do wód gruntowych. Co więcej, emitują one także zanieczyszczenie powietrza, co ma negatywny wpływ na najbliższe otoczenie, oraz gazy cieplarniane, dokładając swoje do globalnego ocieplenia⁹.

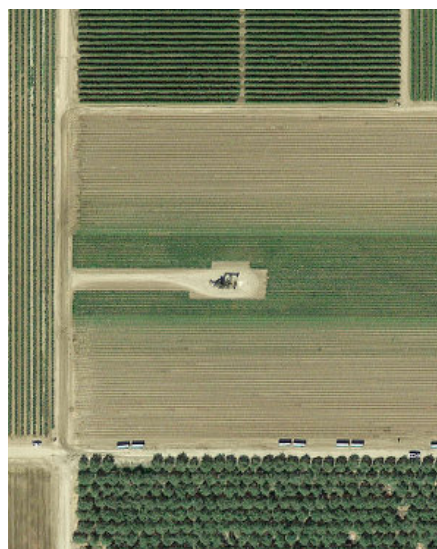
W samym jednak sercu tych przemysłowych ferm, wylaniających się z krajobrazu niczym płyty naziemnych szybowców, pojawiają się zwierzęta – przypominające wyglądem larwy – zamieszkujące niezliczone kwadratowe i prostokątne zagrody. Oto obraz wydajności linii produkcyjnej. Pozbawiony horyzontu (inaczej niż w pozostałych zdjęciach) detal z innego obrazka – *Randall County, Amarillo, TX* (il. 5) – demonstruje serię zagród, które multiplikują się *ad infinitum*, podczas gdy *Tascosa Feedyard, TX* (il. 6) ujawnia, jak blisko zbiornika na ścieki znajdują się zwierzęta (il. 5, 6). W tym wypadku laguna przybiera kolor nuklearnej zieleni, a zbliżenie pokazuje jej krawędzie, poszarpane, niejako nadpalone, podobne w fakturze do spalonych fotografii. Trzewiowa jakość zbiornika na odpadki podważa jednolity i niezmienny charakter otaczającej przestrzeni, a naturalne wgłębienie, wielki dół, przytłacza skryty w nim zbiornik. Z perspektywy nieba laguna wygląda jak rana, która ze wzgardą odrzuca leczenie.

Henner kalibruje swój celownik na Teksasie, ledwie jednym z kilku stanów (Idaho, Arizona, Kolorado, Kansas, Oklahoma, a nawet Alberta w Kanadzie), w których JBS produkuje mięso. Hodowla zwierząt obejmuje jednak aż trzydzieści procent powierzchni ziemi (bez terenów pokrytych lodem); wywołuje w ten sposób popyt na ziarna zbóż, kukurydzę i soję, konieczne do utrzymania przemysłu mięsnego, i prowadzi w efekcie między innymi do wycinania lasów deszczowych w Ameryce Południowej. Nie zaskakują dane, że Amerykanie jedzą dwa razy więcej mięsa niż średnia światowa, a – reprezentując ledwie pięć procent populacji świata – produkują i zabijają w rzeźniach zwierzęta w liczbie sięgającej blisko piętnastu procent światowej produkcji mięsa¹⁰.

Chcąc to wyraźnie przedstawić, Henner zrealizował krótki film *Precious Commodities* [Cenne towary, 2013], oparty na materiale z telewizji w Luizjanie pokazującym świętowanie czerwca jako „miesiąca wołowiny”. Kampowa narratorka, na sposób południowy przeciągając spółgłoski, relacjonuje historię produkcji wołowiny w USA, a my oglądamy zdjęcia z obór przeplecione obrazami z serii *Feedlots*, przeskakując od scen z restauracji w stylu lat 50. do lotniczych fotografii przechwyconych przez Hennera, w tym jaskrawych zbiorników na odpady. Narratorka kończy informację banalną mądrością: „W niektórych fermach przebywa nawet 100 000 sztuk bydła: nasz dolar wart jest jeszcze więcej wołowiny”. Święteczny felieton telewizyjny przedstawia przemysł hodowlany nie jako herolda zapaści ekologicznej czy przemysłowych nadużyć, lecz jako bastion postępu, co kontrastuje z szyderczą, mroczną wymową całości filmu, przesyconego dysonansowymi wstawkami Hennera.

Skuteczny okazuje się pomysł, by film opierał się w większości na wiadomościach telewizyjnych – nadawaje on jednak nową ramę cudzym słowom, odsłaniając w efekcie absurdalność „miesiąca wołowiny”. *Precious Commodities* pośrednio wypowiada się także w kwestii płac w przemyśle mięsnym. W rzeczywistości, po przyjęciu kolejnych ustaw Ag-Gag – skierowanych przeciwko „sygnalistom” ustaw, które karzą osoby ujawniające złe praktyki na fermach rolniczych¹¹ – przemysłowe zagrody w pięciu stanach stały się „krajobrazami niedostępnymi” (*off limits*) dla każdego, kto chciałby „zniesławić miejsce lub jego właściciela”¹². Osoby próbujące odsłonić nadużycia w przemyśle mięsnym – temat znany odkąd Upton Sinclair napisał *Grzędawisko* (*The Jungle*, 1906) – mogą podlegać działaniu ustawy *The Animal and Ecological Terrorism Act* (Ustawa o terroryzmie ekologicznym i ochrony zwierząt), która została przyjęta pod auspicjami American Legislative Exchange Council (ALEC). Pojęcie terroryzmu nie jest tu przypadkowe, jeśli weźmiemy pod uwagę, że ALEC zaczął lobować na rzecz tego aktu we wrześniu 2003 roku, ledwie dwa lata po wrześniu 2011, a w jego publikacjach działacze na rzecz środowiska porównywani są do Al-Ka’idy¹³.

Sytuacja, w której zdjęcia ferm przemysłowych – o ile powstały bez zgody właścicieli – są nielegalne w niektórych stanach, prowokuje do nowego spojrzenia na prace Hennera. Nie powstały one w efekcie własnoręcznego działania dokumentalisty czy sygnalisty w ukryciu. Poza jednym, są one rezultatem widzenia satelitarnego i rządowego nadzoru, czyli uprzednio uruchomionego spojrzenia nieludzkiego. Niemal nieintencjonalna, przypadkowa, a nawet niepochwytana natura procesu,



Il. 3. Mishka Henner, *API 02914653 Mountain View, CA*



Il. 4. Mishka Henner, *Coronado Feeders, Dalhart, TX*

w efekcie którego powstają te obrazy, przyczynia się do wrażenia obiektywności, nawet jeśli warunki wyodrębnienia, obiegu i pokazywania poszczególnych obrazów kryją w sobie potencjał do tabuizacji.

Co ważne, relacja faktu i obiektywności odgrywa rolę w praktyce Hennera:

Naprawdę podobało mi się to, co powiedział kiedyś Ed Ruscha – że wszystko, czego chciał, to fotografować fakty. Chciał się przekonać, czy to się uda w przypadku tych wszystkich stacji benzynowych, parkingów i całej reszty.

Odwieczne przekonanie, że fotografie są rzeczywiste, było równie odwiecznie podważane. Henner postrzega jednak fakt jako jeden z możliwych efektów fotografii. Wynika to prawdopodobnie ze sposobu, w jaki fotografia od początku wykluczała „subiektywną obecność lub oddziaływanie” w samym procesie jej wytwarzania¹⁴. Obrazy są, mówiąc krótko, oderwane, są zdecydowanie nieafektywne. Miejsce fotografa w nich – rola „bycia tam”, jak napisał to Roland Barthes w *Camera Lucida* – zostaje opróżnione. W niepokojącym zwrocie podejście, jakie przyjmuje Henner w swoich pracach, odzwierciedla chłodną obiektywność charakteryzującą działanie rynku kapitalistycznego. Efekt jest jednak całkowicie przeciwny:

Jeśli pogrzebać dostatecznie głęboko, tam jest mój gniew. (...) Myślę o zdjęciu z czerwoną laguną – jest niemal jak Munchowski krzyk. Tyle że to mój krzyk¹⁵.

Przekaz dominuje tutaj nad środkami produkcji obrazu, wytwarzając krzyk, czarną dziurę, szeroką rozdziawioną ranę, *punctum*.

W pewnym sensie zatem Henner myśli o *Feedlots* podobnie jak o *Pumped*, potwierdzając, że po bliższym namyśle

konstrukcja fermy może posłużyć za model, na którym opiera się konstrukcja naszego społeczeństwa i który odzwierciedla codzienne życie. Współcześnie każde osobne życie zostaje zredukowane do jednostki produkcyjnej, a jeśli nie jesteś produktywny w społeczeństwie, to jesteś stratą czasu. Tak właśnie działa idea fermy przemysłowej¹⁶.

Razem tworzą one związek doskonały: nie-ludzki widok pochwytyjący wszystkie dehumanizujące rezultaty późnego kapitalizmu.

To dlatego te obrazy nie są piękne w klasycznym sensie, nie są w ogóle piękne. Niektóre są nudne. Inne nawet wstrętne. Każdy z nich jednak, pomimo różnic, może powiedzieć coś o krajobrazie, zwłaszcza amerykańskiego Zachodu – i jego nieodwracalnych zmianach. Spojrzenie z lotu ptaka pozwala na ich zobaczenie w szerszej skali, zarówno tych niewidocznych, jak i rzucających się w oczy. Pochwycone z wertykalnej perspektywy rozległe połacie rolniczego gruntu apelują do utrwalonego już widoku z góry, wzywając spojrzenie działające od ponad wieku, od czasu pojawienia się samolotu i technologii fotograficznej z krótkim czasem ekspozycji. Fotografia lotnicza stała się przecież dla rządu USA podstawowym narzędziem kartografii postępu agrokulturalnego i zarządzania ziemią podczas Wielkiego Kryzysu i zaraz po nim. Obecnie widzenie satelitarne systematycznie rejestruje używanie – i, można powiedzieć, nadużywanie – zasobów naturalnych. Zdjęcia Hennera mają w efekcie nieodparte oddziaływanie, ponieważ wpisują się w długie współtrwanie widzenia lotniczego i rolnictwa, przywołując skojarzenia z wcześniejszymi zastosowaniami fotografii lotniczej. Różnią się jednak od niej, ponieważ pokazują kulminację nowoczesnego postępu w formie odraźniającej produkcji masowej i agrobiznesu.

Być może z większą jeszcze ostrością te wstrętne, banalne obrazy odróżniają się od krajobrazowych wyobrażeń amerykańskiego Zachodu. Dla wielu estetów XX wieku Zachód oznaczał niewykorzystany, a nawet niekulturowany obszar, dostarczający pożywki dla rozkwitu pejzażu. W wyraźnym kontraście zanik pejzażu jako gatunku i medium kultury dużo wcześniej już przecież odzwierciedlał kryzys relacji własności i wczesnego kapitalizmu. Według badaczy, takich jak W.J.T. Mitchell, wywiedziona z pejzażowych wyobrażeń produkcja rajszych krajobrazów w Ameryce zakrywała rzeczywiste stosunki pracy, naturalizując jednocześnie takie zjawiska jak „Boskie Przeznaczenie”, pozbawienie ludności autochtonicznej jej ziemi oraz podziały społeczne, rasowe i klasowe¹⁷.



II. 5. Mishka Henner, *Randall County Feedyard, TX (detail)*

Kierunek rozwoju pejzażu jako gatunku i medium kultury zmienia się jednak obecnie. Być może właśnie dlatego, że zdecydowanie zmienia się powierzchnia ziemi. Biorąc pod uwagę narastające obawy o środowisko i sytuację geopolityczną, dzisiejsi artyści i pisarze na całym świecie, podobnie jak naukowcy, geografowie i działacze trzeciego sektora, na nowo zainteresowali się kwestiami dotyczącymi ziemi i jej użytkowania i zajęli stanowisko we wszystkich sprawach: od zanieczyszczenia atomowego po globalne ocieplenie. To nowe aktywne podejście do spraw ziemi unika uniwersalizujących odniesień do piękna, odwołując się raczej do współczesnych lęków związanych z degradacją, zatruciem i rozlewaniem się przedmieść.¹⁸



Il. 6. Mishka Henner, *Tascosa Feedyard, Bushland, TX (detail)*

Obrazy Hennera należałyby właśnie do tej drugiej kategorii. Nie ujawniają one jednak swojego sensu łatwo, a aura obiektywności, którą roztaczają, jeszcze wzmacnia ich ambiwalencję. Jest to tym bardziej namacalne, że na zdjęciach tych nie ma w ogóle ludzi. W tym sensie wydają się puste. Brak człowieka zaciemnia albo co najmniej przesłania „formującą władzę socjalizacji”¹⁹. Obrazy te błagają zatem widzów, by spojrzeli na ten krajobraz, stale próbując upodobnić je do krajobrazów bardziej oswojonych. Pokazywane przez Hennera krajobrazy odmawiają jednak oswojenia. Wywołują wielki znak zapytania, żebrzący o zaangażowanie, jednocześnie w efekcie odcięcia podtrzymują dystans, wywołując grę przyciągania i odpychania, która zmusza odbiorcę do powracania do nich.

Dramatyczny i reaktywny język fotodziennikarstwa zawsze mnie frustruje. Trudno dowiedzieć się czegoś o mechanizmach władzy, skupiając się jedynie na rezultatach jej działania. Są tu inne rzeczy do zrobienia²⁰

– utrzymuje Henner. Zatem bez użycia języka reaktywnego jego obrazy przyzywają widzów, by zasypywali szczeliny pomiędzy odcięciem a zainteresowaniem, odrząz i banalnością, i w efekcie wymykają się łatwym lub jednowymiarowym wnioskom. Rzeczywiście łatwo jest być reaktywnym. Dużo trudniejsze jest uświadomienie sobie, że jako konsumenci jesteśmy także uwikłani na mniejszą lub większą skalę w nadużycia Kapitalizmu – uczestniczymy w ekonomii mięsa, ropy i obrazów, w całym zespole przynoszących korzyści relacji, którymi nie pogardziłby Mark Getty. To zatem autorefleksyjność jest ubocznym produktem wykorzystania przez Hennera tych obrazów; wywołanie wrażenia, że my (Zachód) możemy w jakiejś mierze być winni utrwalania tych mechanizmów. Nie chodzi o to, że te obrazy po prostu konfrontują się z widzami. Tu skrywa się ich możliwa siła oddziaływania. Wyłączając one subiektywną obecność na powierzchni, prowokując widzów do zmierzenia się z masową produkcją.

Przypisy

1 „What is Intellectual Property”, World Intellectual Property Organization, <http://www.wipo.int/about-ip/en/> (dostęp 15 kwietnia 2015).

2 Jonathan Blaustein, *Interview with Mishka Henner*, cz. 1, „aPhotoEditor” z 27 czerwca 2014, <http://www.aphotoeditor.com/2014/06/27/mishka-henner-interview-part-1/> (dostęp 15 kwietnia 2015).

3 Doug Bierend, *Big Oil Seems Downright Puny When Seen from Space*, „Wired” 2013, nr 10 (October), <http://www.wired.com/2013/10/looking-down-on-the-oil-industry-with-photographs-taken-from-space/> (dostęp 15 kwietnia 2015).

4 Tytuły poszczególnych prac zgodne są z formatem: numer American Petroleum Institute (API – Amerykański Instytut Naftowy), miasto i stan. Numer API pozwala uzyskać dostęp do informacji o każdej pompie, w tym o jej wieku, położeniu i głębokości. Zob. American Petroleum Institute <http://www.api.org/>.

5 *All Pumped Up: Oil Technology*, strona American Oil and Gas Historical Society, <http://aoghs.org/technology/oil-well-pump/> (dostęp 15 stycznia 2015).

6 Clifford Krauss, *What’s Behind the Drop, Simple Economics*, „New York Times” z 13 stycznia 2015, <http://mobile.nytimes.com/2015/01/13/business/energy-environment/oil-prices.html> (dostęp 15 maja 2015).

7 Doug Bierend, *Big Oil Seems Downright Puny...*

- 8 JBS S.A. – brazylijska spółka działająca na całym świecie (posiada ok. 150 różnego rodzaju przetwórní), będąca największym światowym producentem mięsa (przyp. tłum.).
- 9 Carrie Hribar, *Understanding Concentrated Animal Feeding Operations and Their Impact on Communities*, opracowanie National Association of Local Boards of Health, Bowling Green 2010, http://www.cdc.gov/nceh/ehs/Docs/Understanding_CAFOs_NALBOH.pdf (dostęp 15 stycznia 2015).
- 10 Mark Bitman, *Rethinking the Meat Guzzler*, „New York Times” z 27 stycznia 2008, <http://www.nytimes.com/2008/01/27/weekinreview/27bittman.html> (dostęp 15 stycznia 2015).
- 11 Ag-Gag to zbiorcza nazwa stanowych ustaw dotyczących ochrony przemysłu rolniczego, proponowanych i głosowanych w USA sukcesywnie od początku lat 90. XX wieku w reakcji na działania organizacji ekologicznych i wyzwolenia zwierząt. Prawa te zakazują najczęściej fotografowania i filmowania ferm bez zgody ich właścicieli. Zostały dotąd przyjęte w tej postaci w Iowa, Utah, Missouri, Południowej Karolinie i Arkansas (przyp. tłum.).
- 12 Nicola Twilley, *Feed Lots*, „Edible Geography” z 2 sierpnia 2013, <http://www.ediblegeography.com/feed-lots/> (dostęp 15 stycznia 2015). Por. też objaśnienia Billa Moyersa na temat ustaw Ag-Gag, *Ag-Gags Silence Whistleblowers*, post na blogu z 10 czerwca 2013, <http://billmoyers.com/2013/07/10/alec-activists-and-ag-gag/> (dostęp 15 stycznia 2015).
- 13 Bill Moyers, *Ag-Gags Silence Whistleblowers...*
- 14 Pożyczam to określenie z artykułu Jamesa Nisbeta o fotografii z cyklu *The Lightning Field* Waltera de Marii (1977). Por. idem, *A Brief Moment in the History of Photo-Energy: Walter de Maria's Lightning Field*, „Greyroom” 2013, vol. 50 (zima 2013), s. 78.
- 15 Jonathan Blaustein, *Interview with Mishka Henner...*
- 16 *Mishka Henner On Lies, Leaks and the Commodification of Life*, „BlouinArt Info” z 22 kwietnia 2014, <http://uk.blouinartinfo.com/news/story/1027988/mishka-henner-on-lies-leaks-and-the-commodification-of-life> (dostęp 15 stycznia 2015).
- 17 W.J.T. Mitchell, *Landscape and Power*, University of Chicago Press, Chicago 2002.
- 18 Podaję kilka najnowszych książek i katalogów wystaw dotyczących nowych form refleksji o ziemi, krajobrazie i środowisku: Emily Apter, *The Aesthetics of Critical Habitat*, „October” 2002, nr 99, s. 21–44; T.J. Demos, *The Politics of Sustainability: Contemporary Art and Ecology*, w: *Radical Nature in a Changing Planet: Art and Architecture, 1969–2009*, red. F. Manacorda, A. Yedgar, Koenig/Barbicon, London 2009; Kelly Baum, *Nobody's Property: Art, Land, Space, 2000–2010*, Princeton University Press, Princeton 2010; *Late Harvest: 2014 Art and the Environment Conference*, Hermer Publishers, München 2014.
- 19 Mary Pat Brady, *Extinct Lands, Temporal Geographies: Chicana Literature and the Urgency of Space*, Duke University Press, Durham 2002, s. 9.
- 20 *Mishka Henner On Lies, Leaks and the Commodification of Life...*