

6.



MĚNÍCI SE  
SVĚT

Jak poznáme, že se změnilo klima? Otázky rozsahu, měření a vůbec chápání změn klimatu působí velmi abstraktně. Už samotný pojem klimatu je abstraktní, jde o lidský koncept založený na dlouhodobém sběru dat, sám o sobě se sledovat nedá (Edwards 2010). Nedají se dělat experimenty, protože měřítkem je celá Země. Vědci navrhli model koloběhu uhlíku, který ukazuje, jak si v posledních 12 000 letech, což je jen zlomek geologického času, planeta udržela vhodnou teplotu pro zemědělství a usedlý způsob života. Oxid uhličitý, který vydechují živočichové, přesně vyrovnává rostlinná fotosyntéza a rovnoměrná množství plynu vytvářejí a pohlcují také oceány. Rovnováha je naprosto přesná. Množství uhlíku v atmosféře se ustálilo na poměru 278 částic k miliónu – tedy jen nepatrné procento vzduchu. Lidské činnosti, jako využívání fosilních paliv, poměr změnil tak, že je to teď 400 částic k miliónu – pořád je to málo, pořád se to samo o sobě nedá vnímat, ale už to způsobuje všude ve světě stále výraznější proměny klimatu. I kdyby od zítřka přestaly všechny emise, bude se kvůli těm dosavadním měnit klima ještě stovky let. A přesto to nevidíme, ani doslova, ani metaforicky.

Je potřeba, abychom změny klimatu začali vnímat méně abstraktně. Povím vám, jak se to povedlo mně. V srpnu 2010 jsem navštívil ostrov Guam, což je závislé území Spojených států ve středním Pacifiku, abych tam začal právě s výzkumem globálního oteplování. Domorodí Čamorové se nedávno rozhodli, že chtějí uplatnit práva, která na svou zemi mají a která byla dlouhodobě ignorována. Současně těchto snah je obnova tradiční námořní navigace

a několikatisícikilometrové plavby na kánoích vyráběných ručně bez využití jakýchkoli moderních materiálů. Cílem je ukázat, že součástí jejich tradičního způsobu života jsou i technologie a že ne každá technologie musí ničit životní prostředí. Navigátoři pro orientaci využívali svoje znalosti postavení hvězd a toho, jak vzdálenost od pevniny mění směr mořských vln.

Když mi pokračovatel dlouhého, sedm generací trvajících rodu navigátorů, který si říkal prostě Manny, vysvětloval, na čem jsou založeny jeho dovednosti, vyzářovala z něj aura autority. Zeptal jsem se ho také, jestli si v důsledku změn klimatu všimá nějakých rozdílů. Řekl mi, že byl vždycky schopen odhadnout, jaké bude počasí. Jeho kolega mi vysvětlil, že jednou plánovali plavbu na 2400 kilometrů. Manny tvrdil, že se musejí vrátit v prvním červencovém týdnu a 8. července pak přišel tajfun. V této rovníkové oblasti byly vzorce počasí po generace tak stabilní, že taková přesnost byla možná. „Teď už neumím předpovědět, jaké počasí bude,“ řekl Manny. Tady konkrétně vidíme, že se klima i svět proměnily.

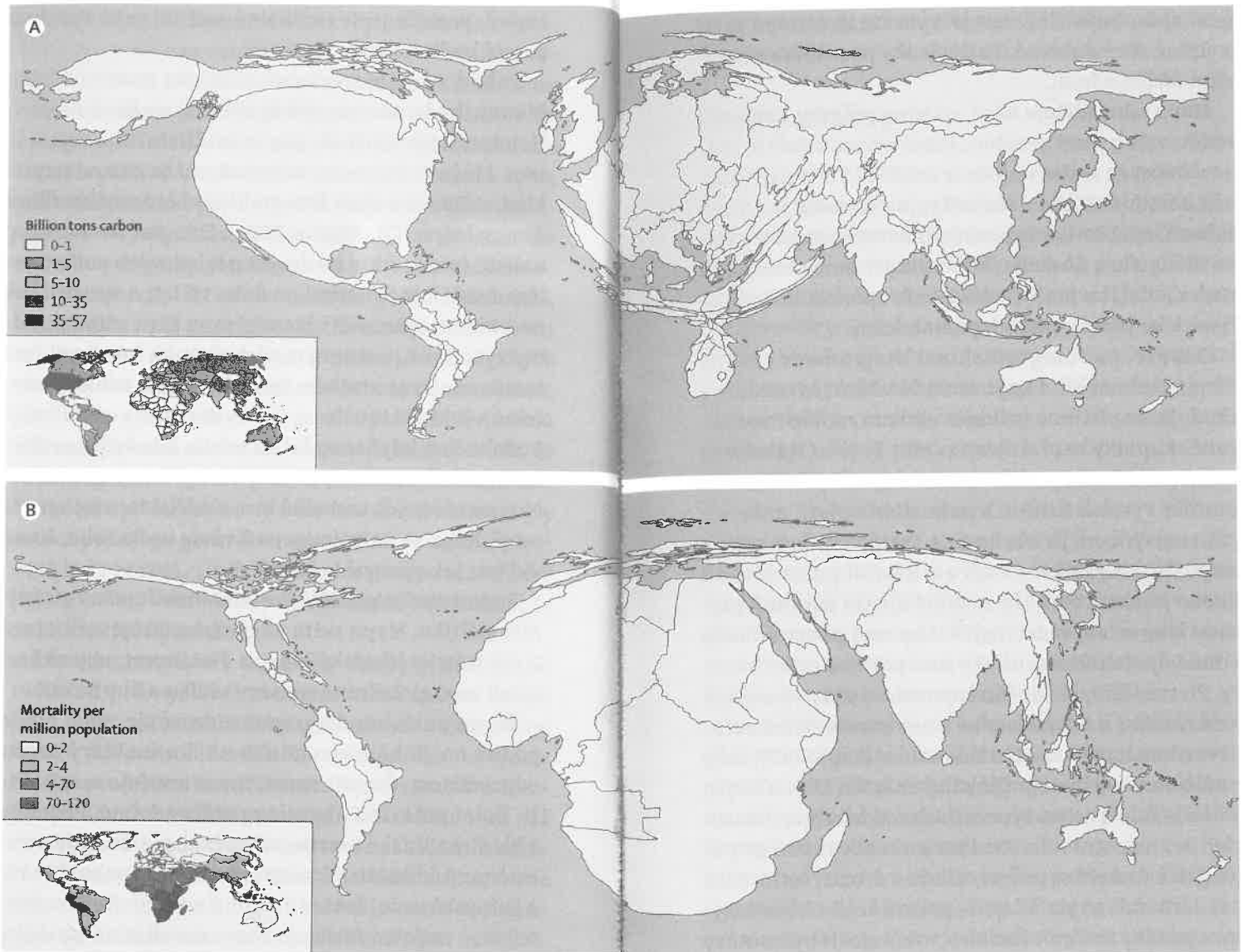
Dnes se potýkáme důsledky lidských zásahů do světa od průmyslové revoluce, která začala kolem roku 1750, což je z hlediska geologického času velmi krátká doba. Kromě změn klimatu patří k nejvýraznějším projevům transformace šesté vymírání živočišných druhů a stále pokračující likvidace více než čtvrtiny světových lesů. Představte si svět bez korálových útesů, bez letního ledu v Arktidě, svět, v němž jsou zvířata jako lvi a tygři k vidění jenom v zoologických zahradách nebo na přísně chráněných územích. Vítejte v roce 2040. Vztah člověka ke světu se radikálně

změní, protože jsme radikálně změnili svět. Všechno prostě bude vypadat jinak.

Pokud nemáme vytrénované oko podobně jako Manny, bude pro nás někdy těžké si změn všimnout. Nejobvyklejší způsob, jak je zviditelnit, je srovnáním. Může to být velmi užitečné, což je patrné například u časosběrných fotografií tání ledovců ve filmu *Hon za ledem* (*Chasing Ice*, 2012). Fotograf James Balog umístil fotoaparáty na dvacet pět ledových polí po celém světě, kde je nechal po dobu tří let, a vytvořil tak na každém stanovišti časosběrnou sérii snímků. Filmy vytvořené postupným přehráváním fotografií i na tomto relativně krátkém časovém úseku odhalují zřetelné a šokující tání ledu. James Brashears udělal něco podobného, když se vydal na místa, kde byly v průběhu dvacátého století pořízeny slavné fotografie ledovců a zasněžených vrcholů hor, a udělal tam fotografie nové. Když se na snímky podíváme vedle sebe, hned vidíme, jak výrazně ledu ubývá.

Srovnávání se používá i ke znázornění změn v globálním měřítku. Mapu světa na obrázku 66 vytvořil v roce 2009 britský lékařský časopis *The Lancet*, aby ukázal vztah mezi globálními emisemi uhlíku a úmrtností.

Horní polovina diagramu znázorňuje země podle podílu na globálních emisích uhlíku, za který nesou odpovědnost. Čím víc emisí, tím je země na mapě větší. Dolní polovina ukazuje pravděpodobné důsledky z hlediska lidské úmrtnosti způsobené v každé zemi změnami klimatu. V horní části jsou Spojené státy a Evropská unie obrovské – emisí rozhodně vypouštějí nejvíc – zatímco Afrika je skoro neviditelná (dnes by mapa vypadala trochu jinak, protože na přední přičky



**Obrázek 66** – Lancet, mapa, „Práce s dopady klimatické změny na zdraví“

zemí způsobujících emise přibyla Čína). V dolní části je úplně stejně zjevné, že důsledky postihnou především Afriku a Indii.

Mapa nám sděluje něco, co jsme předtím nemuseli vědět: vztah mezi zeměmi, které nesou největší zodpovědnost za emise uhlíku, a zeměmi, které nejvýrazněji postihnou jejich důsledky, je vzájemně inverzní. Subsaharská Afrika vypouští uhlíkových emisí jen velmi málo, ale v důsledku klimatických změn tam kvůli suchu a dalším problémům země spousta lidí už tak žijících ve velmi nejistých podmínkách.

Odpůrci na fotografiích ani diagramech příčiny oteplování nevidí. I když se 98 % vědců jednoznačně shoduje, že příčinou je lidská aktivita, dobře financované skupinky nepřestávají tvrdit, že je to stále téma k diskuzi. Mnoho z nich to dělá z cynických důvodů, protože výrobci fosilních paliv dobře platí, nakonec je to nejvýnosnější obchod na světě (Oreskes a Conway 2010). Celý ten povyk ale odvádí pozornost od jiného posunu. Protože změny klimatu zasahují planetu jako celek, vědci mají k dispozici pouze odhady a modely. Odpůrci tvrdí, že jsou potřeba experimenty. Přesvědčení, že součástí opravdové vědy musejí být sledovatelné a opakovatelné experimenty, které začalo v sedmáctém století u Descartese (kapitola 2), tady naráží na svoje limity. Globální chápání klimatických změn je založeno na výpočetních modelech vycházejících ze znalostní infrastruktury: do té v tomto případě patří sledování počasí, údaje z družic, informace z radarů atd. a tyto údaje se porovnávají s historickými výsledky měření. Zatímco v minulosti byli autory vědeckých objevů odvážní jednotlivci, je tohle něco,

co jeden člověk sám nezvládne. Vědění jako takové je dnes modelem založeným na internetové síti.

## Vidět změny

Změny, které nám tyto modely ukazují, jsou tak rozsáhlé, že geologové pojmenovali období počínající průmyslovou revolucí antropocén: nová éra člověka. Znamená to, že jsme změnili základy geologie Země od kamenných hlubin litosféry po nejvzdálenější vrstvy atmosféry. Jedná se o změnu na úrovni takzvaného „hlubokého času“, což je systém, který se používá k uchopení neskutečně dlouhých dějin planety. Lidem se dařilo v období holocénu (což znamená „ zcela současný“), který trval pouhých 12 000 let. Holocén je nejmladší období čtvrtohor, které jsou samy velmi mladým obdobím trvajícím přibližně dva a půl miliónu let. Pro kontext se hodí uvést, že předcházející období neogénu začalo před 23 milióny let. Na změny, které dřív trvaly milióny let, dnes stačí pár desetiletí. Transformace, které by lidé vůbec neměli šanci postřehnout, se odehrají v průběhu jednoho lidského života. Antropocén se musíme naučit vidět.

K obětem změny hlubokého času totiž patří i jeden z klasických způsobů vidění světa. Zásadní rovinou západního myšlení vždycky bylo dělení světa na přírodu, která prostě je, a kulturu, kterou vytvořil člověk. Konkrétně umělec pozoruje přírodu a vytváří z ní kulturu, například z namalovaného pohledu na nějaký kus země se stává krajina. Toto dělení se zhroutilo. Má své vlastní dějiny, které je dobré znát, ještě než se pustíme do zviditelňování antropocénu.

Od vědecké revoluce sedmnáctého století kladl Západ důraz na takzvané „dobývání přírody“. Anglický myslitel Francis Bacon, který k tomuto dobývání vyzýval jako první, tvrdil, že příroda je Bohem určena k tomu, aby „člověku ulehčovala jeho situaci“.<sup>1</sup> Bacon tím myslel, že lidé jsou zranitelní, potřebují jídlo a přístřeší, aby přežili, a ke své ochraně mohou využívat přírodní zdroje. Ve stejné době začínali evropští výtvarníci malovat krajiny, a to především v Nizozemsku, které tehdy bylo dominantní ekonomickou velmocí. Krajiny znázorňovaly dobývání přírody, ale také dobývání ve smyslu kolonialismu. Válku proti přírodě jsme vyhráli, po ní však jako přímý důsledek následuje pomalý kolaps (Nixon 2011).

Na plody tohoto konfliktu jsme si už dávno nejen zvykli, ale dokonce nám připadají krásné. Moderní krása byla často důsledkem klimatických změn. Romantické básníky v Británii na začátku devatenáctém století například uchvacovaly nově velkolepé západy slunce. Ty způsobovaly částičky uhlí z nových továren, které ve vzduchu lomily červené světlo. Krása, která by byla ve skutečném životě děsivá, ale v umění nás přitahuje, jako troskotající lodě a bouře na obrazech malíře J. M. W. Turnera, říkali romantici vznešeno (*sublime*).

Hurikány, sucha, povodně, rekordní sněhové závěje a eskalující teploty na nás dnes působí jinak – z neobvyklého počasí se stává norma, což v nás vyvolává neustávající neklid. Tento neklid se prolíná se zvláštními pocity, které probouzí nové globální město, digitální síť a drony. Pokud jste se nenarodili před rokem 1986, nezažili jste jediný měsíc, kdy by nedocházelo k postupnému oteplování světa. Pokud je vám méně než

dvacet osm, vůbec nevíte, jak vypadal svět před klimatickou změnou. Vaše tělo ovšem i tak ví, že sucho, povodně a stoupající hladiny oceánů jsou něco úplně nového. Prostě z toho nemáte dobrý pocit. Musíme si tedy minulost představovat, naučit se nevidět, – řečeno s Chinou Miévillem – jak nás naučila vidět svět, a začít si představovat jiné způsoby, jak být ve spojení s tím, čemu jsme říkali příroda. Teprve pak uvidíme antropocén.

## Ptáci

Jednou z nejviditelnějších změn světa je značný úbytek populací ptáků, kteří jsou přitom zcela klíčoví pro každý mytologický a kulturní systém, který kdy lidé vytvořili. Lidé populace ptáků hubí už dlouho, mění tím to, jak svět vypadá a zní. Jenom na tichomořském ostrově Tonga se od příchodu lidí před nějakými 2 800 lety dostalo na seznam vyhynulých zvířat dvacet šest ptáčích druhů. Moderní mořeplavba toto vymírání výrazně urychlila. Roku 1598 se na ostrov Mauricius dostali nizozemští námořníci a objevili zde jedlého nelétavého ptáka, kterému začali říkat dodo. Námořníci a další návštěvníci ostrova velké ptáky konzumovali v hojném počtu. Prasata a makaky, které na ostrov přivezli, zase krmili jejich vejci. Dodo byl naposledy viděn v roce 1662, a stal se tak jednou z prvních obětí dobývání přírody.

Tato transformace je ohromující zvláště ve srovnání s dlouhodobým vymíráním na základě přírodního výběru. Vymírání, ke kterému by docházelo i bez lidských zásahů, je velmi pozvolné. Celý jeden ptačí druh by bez

lidského přičinění mohl vyměřit za 400 let. Dodo je od devatenáctého století stálíci populární kultury, protože jako první ukázal, že lidé mění i samotné změny.

Mrtvý pták byl v novověké Evropě vědeckou kuriozitou, která reprezentovala dobývání přírody jako takové. Malíř Joseph Wright z Derby takovou smrt ztvárnil na obraze *Experiment na ptáku ve vývěvě* (1768). Vývěvu vynalezl v roce 1659 vědec Robert Boyle. Využíval ji k tomu, aby demonstroval vlastnosti vzduchu, které by jinak nebyly viditelné. Jeho pokus, při němž byl ve vývěvě pták a odsával se z ní vzduch, demonstroval nezbytnost vzduchu pro život, protože pták pošel. O sto let později už nešlo jen o vědecký experiment, ale také o zábavu, kterou v posluchárnách a domácnostech předváděli takzvaní „přírodní filozo-



Obrázek 67 – Green (podle Wrighta), *Experiment na ptáku ve vývěvě*

fové“. (Když dnes odpůrci mluví o tom, že je globální změny klimatu potřeba doložit pokusy, představují si právě takové.)

Wright nám staví před oči dramatickou scénu. Pták se chvěje ve vývěvě děti jsou znepokojeny, zatímco dospělí o podivané zasněženě rozmlouvají. Věda se tu ukazuje jako vítězství rozumu nad citem, včetně genderové konstrukce, tedy mužského nad ženským. Napětí umocňuje dramatické světlo svíc a postava samotného experimentátora, která připomíná biblického proroka. Většina skutečných pokusů se dělala na domácích ptáčích, jako jsou skřivani nebo vrabci, ale Wright namaloval papouška kakadu. O těchto tropických ptáčích se Angličané dozvěděli teprve nedávno díky výpravám kapitána Cooka. Byli v Anglii vzácní a velmi drazí, takže jako kandidáti na smrt pro vědecké pobavení nepůsobí moc pravděpodobně. Tím, že namaloval tropického ptáka, chtěl Wright zdůraznit a zviditelnit symetrii mezi dobýváním přírody a dobýváním nového území v zámoří, na které britští učenci pracovali od doby, kdy byla vynalezena vývěva (kapitola 3).

Tyto pokusy ve své době nebyly nijak kontroverzní, protože obyvatelé Západu považovali ptáky za nevyčerpatelný zdroj. Jedním z nejdramatičtějších příkladů tohoto omylu je holub stěhovavý. Těchto ptáků bývalo v severní Americe neuvěřitelné množství. Slavný ornitolog a kreslíř ptáků John James Audubon byl tak nadšen jejich „nespočetnými hejny“, že se v Kentucky, když nad ním prolétali, pokusil odhadnout jejich počet. Vypočítal, že holubů jen v hejnu, které nad ním právě prolétlo, byla celá 1115 136 000. Stejně ho zasáhla i jejich krása: „Nedovedu vám popsat tu krásu jejich

vzdušných kreací, když se na hejno z boku pokusil zaútočit jestřáb. Plynule jako proud vody a se zvukem jako hřmění, se hned semkli, mířili společně ke středu. V té skoro pevné struktuře se hnali kupředu ve vlnitých a lomených liniích, s nepochopitelnou rychlostí klesali skoro až k zemi, pak zase letěli nad sebou, jako by tvořili obrovský sloup, a když byli vysoko, kroužili a otáčeli se v prve přerušovaných liniích, které připomínaly smyčky gigantického hada.“<sup>2</sup>

Na letící holuby však čekali lidé s puškami v ruce. Audubon popsal, jak jich všude, kudy letěli, lidé postříleli, kolik mohli, aby se sami najedli, a také aby nakrmili prasata. Na trhu se ptáci prodávali za cenu jeden cent za kus. I když se Audubon bál, že lidé holuby vyhubí, nedokázal si představit, že by se to opravdu stalo. Od chvíle, co je v Kentucky pozoroval, uplynulo sto let a poslední holub stěhovavý zahynul v zoologické zahradě v Cincinnati ve státě Ohio. Bylo to 1. září 1914 a lidé se zrovna chystali vzájemně vraždit v první světové válce.

Je ironií osudu, že se pomníkem tohoto vyhynulého druhu stala právě Audubonova kresba. Jsou na ní dva ptáci uprostřed namlouvacího rituálu, kdy jeden krmí druhého. Samice nahoře pečuje o výrazněji zbarveného samce pod sebou, protože, jak píše Audubon, „něha a cit, které jsou u těchto ptáků k vidění, jsou vrcholně pozoruhodné“. Už sto let není možné sledovat tyto vztahy, které kdysi k životu v Severní Americe neodmyslitelně patřily, natož pozorovat složité manévry, které obrovská hejna ptáků používala, aby se zbavila dravce. Jako všechny Audubonovy kresby nebyla ani tato vytvořena podle živých ptáků, nýbrž



Obrázek 68 – Audubon, *Stěhovaví holubi*

podle mrtvých. Audubon totiž vymyslel systém drátů, díky kterému mohl ptáka dostat do pozice, ve které ho chtěl kreslit, což je vidět na křečovitém postavení křídel dolního ptáka kvůli zdůraznění barevného ocasu.



Jeho klasická kniha *Ptáci Ameriky* (*Birds of America*, 1827–1838) je plná popisů střílení ptáků a nakupování mrtvých ptáků na prosperujících trzích s ptáky od New Yorku po New Orleans. V jeho době na tom nebylo nic zvláštního, jen dnes to působí jako popis každodenního divadla krutosti, které přímo vedlo k vymření druhu. Ptáků stále ubývá, přestože je dnes lidé nestřílejí tolik jako tehdy, tím, jak se rozrůstají lidská sídla a zesilují změny klimatu.

V roce 1962 autorka vědecké literatury Rachel Carson svou knihou *Silent Spring* (*Tiché jaro*) původně zveřejněnou v časopise *New Yorker* naprosto změnila způsob uvažování o životním prostředí (Carson 1962). Rachel Carson ukázala, že pesticid DDT má ničivý vliv na lidi i zvířata včetně ptáků. Název knihy vycházel z její představy o jaru bez zpěvu ptáků. To by bylo důsledkem ničivého působení DDT na skořápky ptačích vajec. Tato děsivá představa spolu s přesvědčivými důkazy vedla nejprve k regulaci používání DDT, později k jeho úplnému zákazu. Je otázka, jestli by dnešní Američané, kteří žijí ve velkoměstech za dvojitými okny a se sluchátky v uších, reagovali na ohrožení ptačího zpěvu stejně.

Zpráva Audubonovy společnosti o populacích dvaceti nejrozšířenějších ptačích druhů z roku 2007 ukazuje, že od roku 1967 populace nejběžnějších ptáků poklesly v průměru o 68 %. Některé druhy se propadly dokonce až o 80 %.<sup>3</sup> Podle následné studie z roku 2014 ohrožuje klimatická změna polovinu ptačích druhů v Americe. Svazky Johna Jamese Audubona z devatenáctého století tak dnes popisují řadu vyhynulých druhů a mnohonásobně více druhů rychle vymírajících.

Vidíme jinou, prázdnější planetu, než viděl on, méně rozezvučenou ptačím zpěvem.

## Moderní krása

Díla, která dřív měla zachycovat vývoj nebo každodenní život, jsou dnes také svědectvím o ničení životního prostředí a klimatické změně. Tak jako vědecké kresby shodou okolností zachycovaly živočišné druhy těsně před vymřením, ukazovaly i obrazy nového fenoménu života v průmyslovém městě proces klimatické změny, aniž by si to jejich autoři jakkoli uvědomovali. Tato dvojznačnost je v moderním západním umění zjevná. Do měst se přesunula většina lidí a ve výtvarném umění, fotografii nebo filmu se městské prostředí naturalizovalo. Můžeme se naučit znovu se na tato díla dívat s tím, že nás zajímá, jak lidé změnili svět, abychom pak mohli najít nové způsoby vidění planety, které by snad mohly přispět k řešení. Abychom toho ale dosáhli, musíme se nejprve naučit „nevidět“ tyto změny jako krásu.

Důsledky jsou dramatické už od začátku. Žádný moderní obraz není reprodukován a zahrnován do výuky tak často jako *Imprese, východ slunce* Clauda Moneta (1873).

Nechci umenšovat úroveň Monetovy práce s barvami a světlem, rád bych jen zdůraznil, že jde o obraz, který jednak ukazuje destrukci životního prostředí člověkem, a jednak ji zachycuje jako krásnou. Francie se do průmyslové revoluce zapojila pozdě a smog z průmyslového pálení uhlí se zde začal objevovat v polovině devatenáctého století. Přístav Le Havre v Normandii,



**Obrázek 69** – Monet, *Imprese, východ slunce*

který je na Monetově obraze, byl pověstný pro všudy-přítomný kouř.

Je to dobře vidět v různých oblastech francouzské vizuální kultury, jako jsou populární fotografie, pohlednice a obrazy od poloviny devatenáctého století. Monet v Le Havru, tehdy největším francouzském přístavu pro transatlantickou přepravu osob především v parnicích, vyrostl. Na obraze jsou v popředí vidět osamocené čluny s vesly. Pozadí dominují průmyslové stroje, například jeřáby vpravo. Z komínů tří parníků, na obraze vlevo uprostřed, stoupá hustý dým. Obraz evokuje spoustu smyslových vjemů (impresí), což dalo název nejprve obrazu a později celému hnutí. Kouř z uhlí je žlutý, proto žlutá barva převládá v horní části obrazu. Brzy ráno, což je čas, který je na obraze zachycen, se kouř setkává s modrým

ranním světlem i červenou barvou vycházejícího slunce. Výsledkem je pole lomených barev, díky kterému je Monetův obraz tak působivý.

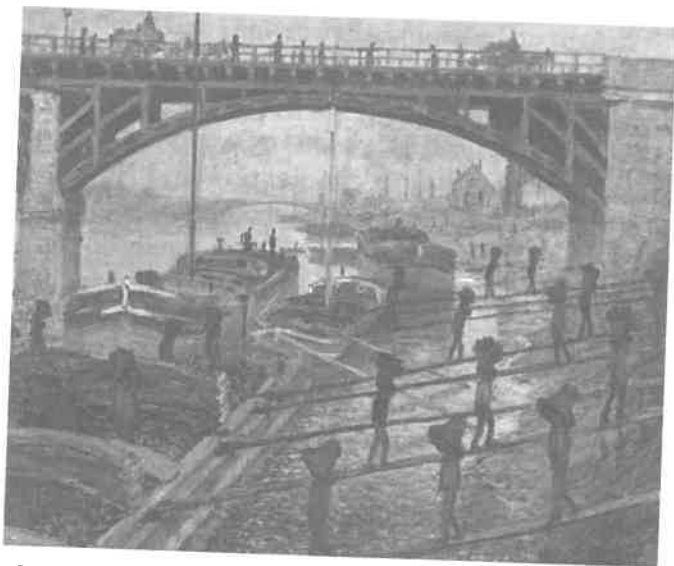
V Monetově zjevně spontánní snaze zachytit okamžik je kus rafinovanosti. Kombinace světla a kouře dává vzniknout formě krásy, které bychom mohli říkat moderní. Parníky přes smog skoro není vidět, takže vypadají jako komíny továren. Jako novodobému Leviatanovi, legendární mořské příšeře, ze které Thomas Hobbes udělal symbol státu, se jim podařilo vystoupit z vody. Doslovně i metaforicky jsou parníky zdrojem moci. Zdá se, jako by se Monet na scénérii díval z neobvyklé výšky. Možná byl ve vysokém okně, možná na stěžni lodi. Není nicméně podstatné, jestli na takovém místě byl fyzicky. Monet znázornil proces dobývání přírody tím, že z oceánu, který kdysi naháněl hrůzu, udělal domestikovaný předmět pod nadvládou člověka. Jako by teď funkcí moře bylo, aby se na ně někdo díval.

Lidé, kteří stvořili svět k obrazu svému, shlížejí na své dílo a konstatují, že je to dobré. I když Monetovi současníci ze začátku vnímali jeho obrazy jako radikálně moderní a nové, velmi brzy se posunuly do sféry neproblematického a důvěrně známého, kde dodnes setrvávají. Transformace světa moderním průmyslem není díky obrazu jen viditelná, ale zdá se být i krásná. Krása nemá praktický účel. Skutečný kouř byl příznakem průmyslové práce, na obraze si však všímáme detailů tahů štětce. Monet chtěl, abychom si uvědomili, že jeho dílo není pouhá kopie, kterou by mohl vyrobit stroj. Je určeno vyšším společenským vrstvám s dostatkem volného času, nikoli dělnické třídě. Smog byl ve

skutečnosti nebezpečným vedlejším produktem průmyslu. Moderní představa krásy proměnila barvu a zápach kouře v doklad neustávajícího dobývání přírody.

O dva roky později Monet tento pohled na svět plně akcentoval na malém, ale hutném obraze *Nosiči uhlí*. Flotila člunů převážejících uhlí z dolů na severu Francie se do prostoru obrazu dostává zleva a shora, jako by jej dobývala. Uhlí, které je samo o sobě výsledkem náročných a velmi těžké manuální práce, dělníci vykládají ze člunů, aby se na tomto průmyslovém předměstí Paříže také využilo. Dělníky nelze rozeznat jednoho od druhého, jako jednotlivci nejsou důležití.

Jde jen o vykládání a nošení uhlí. Stejně jako práce v dolech je to extrémně tvrdá práce. Na pozadí vidíme továrnu opět vypouštějící hustý kouř. Právě do takových



Obrázek 70 – Monet, *Nosiči uhlí*

továren uhlí míří, přestože nevidíme jak. Továrny vyráběly například železo, ze kterého byl postaven moderní most a zboží, které přes něj převážely vozy. Na levé straně mostu je vidět plynová lampa, viditelný znak moderní lidské nadvlády nad přírodou. Most jako by byl na „vyšším“ stupni existence, je uměle osvětlen a vládnou mu převážené výrobky. Postavy tady ovšem nejsou o nic výraznější nebo rozlišitelnější. Některé odpočívají nebo sledují, jak se ti pod nimi lopotí s uhlím, takže byste asi chtěli patřit spíš k nim. Klíčové roviny moderní průmyslové společnosti – produkce a spotřeba – jsou tu znázorněny jako jednoduší systém.

Nosiči uhlí jsou stejně jako *Imprese* o pár let dřív zachyceni z neobvyklého pohledu jakoby nad zemí, snad z okna vlaku do Paříže projíždějícího přes řeku. Jak jsme si ukázali ve 4. kapitole, pohyb viděný z okna vlaku často bývá považován za předchůdce filmu. Monet tady pohyblivý moderní svět zobrazil staticky. Pozastavený moment na obraze ovšem ukazuje velký cit pro pohyb vzhledem ke koherenci celkově teplých tónů a tlumených odstínů žluté, důsledek kouře z páleného uhlí. Špatný vzduch se znovu ukazuje jako přirozený, správný a ve výsledku také krásný. Svět je teď tak, jak jsme jej změnili, natolik zabudován do našich smyslů, že jej vnímáme jako krásný a estetický.

Pokud je krása tím, co známe jako estetiku, dává nám tady umění smyslové anestetikum proti reálným fyzickým podmínkám.<sup>4</sup> Pozorovat vykládání uhlí během dne plného smogu asi není úplně povznášející zážitek, na rozdíl od Monetova obrazu stejné scenerie. Tak jako se v umění devatenáctého století nezobrazovaly bouře a velehory jako děsivé, ale jako krásné,

změnil Monet naše vnímání moderního města. Vynález lékařské anestezie v devatenáctém století byl jedním z nejvýraznějších zmírnění lidského utrpení v dějinách, takže otupení smyslů nebylo vždycky vnímáno jako něco špatného. Dobrý příklad smyslové anestezie pochází z New Yorku. Když se podíváme na klasický obraz George Wesleyho Bellowsa *Čtyřicet dva děti* (*Forty-Two Kids*, 1907), vidíme skupinu nahých dětí, které si jdou v horkém dni zaplavat do East River.

Dá se předpokládat, že jsou chudé, pravděpodobně z Lower East Side, kde v té době žilo velké množství přistěhovalců v příšerných podmínkách. Voda je černá. Nebyla to žádná metafora. Tělesný odpad všech šesti miliónů lidí žijících v okolí newyorského přístavu se tehdy vypouštěl přímo do vody. V řece byste našli také spoustu mrtvých zvířat a odpadu z průmyslu. Ještě v devatenáctém století bylo v New Yorku tolik ústřicových lavic, že byly jedním z hlavních zdrojů jídla ve městě. Do začátku dvacátého století byly ústřice vyhubeny.

Úředníci pověřeni likvidací splašků nemohli pochopit, proč se kvůli špinavé vodě lidé nerozčilují, a dokonce ji snad ani nevnímají. V roce 1912, tedy pět let poté, co Bellows namaloval svůj obraz, komentoval britský vědec svou obchůzku přístavu takto: „Jsem překvapen, že město, které se pyšní tím, že je jedním z prvních na světě, dopustí tak ostudný stav věcí.“ Městští úředníci šokovaně poznamenávali: „Zdá se, že Newyorčané jsou ke znečištění přístavu podivně lhostejní. V nedávné době postavili nejvyšší a nejdražší nemocnice a bytové komplexy na březích velké části nejšpinavější oblasti vnitřního přístavu,



Obrázek 71 – Bellows, *Čtyřicet dva děti*

konkrétně na Upper East River, kde se k páchnoucímu proudu přidává černý a smrdutý Harlem.“<sup>5</sup>

Šlo o to, že u pracujících vrstev se sice čekalo, že nebudou mít problém žít ve špině a smradu, ale žily tak i newyorské elity. Ještě dnes stačí bouřka, která vytvoří třeba centimetr vody, a splašky míří rovnou do newyorských řek. Plavci a surfaři vědí, že chodit další den do vody není dobrý nápad. Touha žít v moderním městě byla tak silná, že otupila smysly nebo lidi aspoň naučila nevyšmat si toho, co ve vodě vidí a cítí. Obraz města nahradil fyzickou realitu a stal se novou realitou.

Takto selektivní vnímání se rozhodně netýkalo jen New Yorku. Londýn přes sto let sužoval hustý smog, kterému se říkalo „peasoupers“<sup>6</sup> a často se o něm nesprávně mluvilo jako o mlze. Ve své všudypřítomnosti se stal znakem života v Londýně. Turisté mlhu očekávali, když do Londýna přijeli, a Londýňanům

chyběla, když byli pryč. V literatuře devatenáctého století se stala i jednou z postav, jako třeba ve slavném úvodu *Ponurého domu* od Charlese Dickense (1852–1853): „Všude mlha. Mlha proti proudu řeky, která se tam vleče mezi zelenými ostrůvky a lukami; mlha dolů po řece, jež se tam kalně valí mezi řadami plavidel a pobřežní nečistotou velikého (a špinavého) města. Mlha na essexských bažinách, mlha na kentských návrších. Mlha plížící se do kuchyní uhelných plachetnic; mlha ležící v loděnicích a vznášející se mezi lanovím velkých korábů; mlha padající na brlení bárek a malých člunů. Mlha v očích i hrdlech starých greenwichských vysloužilců, lapajících po dechu ve svých ubikacích. Mlha v troubeli i v hlavičce odpolodní dýmky navztekaného kapitána dole v této kajutě; mlha krutě štípající do nohou i do rukou malého plavčíka, který se klepetá nahoře na palubě.“

Jako by mlha (ve skutečnosti uhelný smog) byla pozadím veškeré lidské aktivity a přírodního dění. Smog je vnímán jako zcela přirozený, takže může být dokonce sám znečištěn špinou města. Zároveň ovšem kvůli němu musejí obchody rozsvěcovat světla o dvě hodiny dřív a tlumí záři plynových lamp. Je všude a „v samém srdci mlhy“, píše Dickens, je Vrchní soud v Chancery. Tento soud se zabýval majetkovými spory. Mlha tu symbolizuje vládu zákona v životě moderního člověka. Zákon zasahuje všechny oblasti našeho života, každý předmět kolem nás. V imperiální kultuře zákon odděloval „civilizované“ lidi od „divochů“ jako důsledek procesu dobývání přírody. Mlha byla viditelným vedlejším produktem a zároveň symbolem tohoto dobývání. Ponurý dům byl nejistým místem, protože

nekonečný soudní spor Jarndyců v jeho jádru zničil život každému, koho se týkal.

Přesně sto let po vydání *Ponurého domu*, v prosinci 1952, přinesla Velká mlha, jak se jí tehdy říkalo, do Londýna šero už v poledne. Na fotografiích jsou přes závoj kouře vidět nejasné obrysy dobře známých míst. Podle pozdější studie v důsledku onemocnění plic a dalších problémů s dýchacím ústrojím způsobených touto událostí zemřelo asi 12 000 lidí, tedy čtyřnásobek obětí teroristických útoků 11. září. V novinách, zápiscích a dalších zdrojích z té doby o tom však najdeme sotva letmou zmínku. V *Timesech* se dočteme, že mlha zpomalila dopravu a způsobila dýchací obtíže jen dobytku na tržišti Earl's Court. Po sto letech mlha k Londýnu prostě patřila, stejně jako se později smog (aspoň nazvaný pravým jménem) začal spojoovat s Los Angeles. S odstupem času bývá Velká mlha spojována se *Zákonem o čistém ovzduší* z roku 1956, který město sice možná úplně nezbavil smogu, ale alespoň oněch hustých mlh ano. Návrh zákona ovšem nevzešel z iniciativy vlády, nýbrž několika konkrétních poslanců, což ukazuje, že z oficiálního hlediska nešlo o nic naléhavého.

## Olympijská ocel a uhlí

George Orwell v *Cestě k Wigan Pier* popisuje chudobu ve městě v době velké hospodářské krize takto:

„Naše civilizace [...] stojí na uhlí se závislostí větší, než si člověk uvědomuje, dokud se nad tím nezamyslí. Stroje, které nás drží při životě, i stroje, které je vyrábějí, všechny přímo či nepřímo závisejí na uhlí.“<sup>7</sup>

Dá se říct, že to v mnoha ohledech stále platí, hlavně když k uhlí doplníme ještě ocel. Statistiky od začátku globalizace v osmdesátých letech ukazují akceleraci ničení životního prostředí, především emisemi uhlíku. Přes vysoké hladiny emisí uhlíku se 30 % elektřiny ve Velké Británii stále vyrábí z uhlí, ve Spojených státech to v roce 2013 bylo 39 %. Čína, která je dnes ve spotřebě energie celosvětově na prvním místě, v roce 2011 vyráběla v uhelných elektrárnách celých 69 % energie. Uhlí se znovu stalo největším zdrojem emisí uhlíku a způsobuje jich dnes víc než motorová vozidla. Když se mění svět, nemá smysl zabývat se čísly v jednotlivých státech. Musíme se zaměřit na celoplanetární měřítko, zabývat se na této úrovni vztahy příčiny a následku, jinými slovy, vidět svět jako celek. Z perspektivy vlastního státu nebo regionu nevidíme dost. Abychom mohli vidět antropocén, musíme spojit různé úhly pohledu. Možná máme ještě otupené smysly radostmi života v moderním městě a naučili jsme se nevidět, čím je náš život doma i jinde vykoupen.

Dynamika Monetových *Nosičů uhlí* nám umožnila vidět formování antropocénu v Evropě. Dnes potřebujeme tento způsob vidění uplatnit na globální úrovni. Nestačí už jeden záběr, měli bychom spíš přemýšlet o sestavení celé série takových záběrů do „filmu“, který by ukazoval struktury, sítě, dějiny a důsledky antropocénu. Takový film by nepřipomínal pohled z jedoucího vlaku, ale spíš pohled ze země. Především by to byl pohled těch, kteří žádné svoje území nemají. V Brazílii vlastní jedno procento obyvatel 45 % půdy. V globálním měřítku se 20 % lidí ohrožených nedostatkem jídla podílí na produkci potravin na cizí

půdě. Podle Světové banky v roce 2011 vydělávaly více než dvě miliardy lidí dva dolary na den nebo ještě méně.<sup>8</sup> Je to i pohled z ekologické farmy, z přízemí mrakodrapu, z chýší neoficiálních bydlení na okrajích globálních měst.

Udržitelně spravovaná a spravedlivě vlastněná půda je opak globálního města budovaného z uhlí a oceli. Produkce uhlí a oceli spojuje státy jako Austrálie, Brazílie, Indie a Jihoafrická republika, kde je těžba důležitým zdrojem příjmů, s Čínou a státy prvního světa do sítě těžby, produkce a následného využívání energie a stavby v globálních městech. Abychom mohli přemýšlet vizuálně a skutečně vidět svět, který se mění, musíme tuto síť pochopit.

Když se v roce 2008 konaly olympijské hry v Pekingu, hodně lidí na Západě se obávalo, co může způsobit tamní znečištěné ovzduší. Hodně sportovců přijelo s rouskou na obličej. Podle posledních odhadů v Číně zemře na nemoci způsobené znečištěním 750 000 lidí ročně. V zimě 2012/2013 žilo 600 miliónů Číňanů pod oblakem smogu o ploše 1,3 miliónu kilometrů čtverečních viditelného i z vesmíru, z dohledu se ztrácel jen občas.<sup>9</sup>

První den olympijských her v Londýně roku 2012 bylo vyhlášeno varování kvůli vyššímu stupni znečištění ovzduší, nikdo tomu však takovou pozornost nevěnoval. Příběh o kvalitě ovzduší v Londýně měl být optimistický. Od roku 1990 se emise ve Velké Británii snížily o 21 %, zejména díky snižování spotřeby uhlí.<sup>10</sup> Obrázek ale komplikují emise způsobené importovaným zbožím a službami. Emise z dovozu ve Velké Británii mezi lety 1997 a 2004 narostly o 23 %, ačkoli od té doby zase klesly kvůli finanční krizi.<sup>11</sup> Londýn podle

všeho nejméně do roku 2030 nebude splňovat požadavky Evropské unie na kvalitu ovzduší. Čínský smog je v západních médiích dobře vidět, selhání prvního světa naopak ignorují.

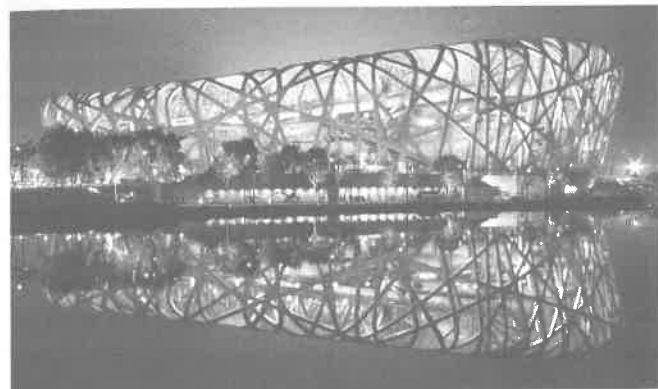
Kde začít, když chceme tuto mlhu prohlédnout? Pojdme se ještě podívat na naši olympijskou paralelu přes sítě uhlí a oceli. V Londýně i Pekingu byli v rámci olympijských her najati přední umělci, aby vytvořili ocelové monumenty. V Pekingu Aj Wej-wej pomohl navrhnout velkolepý stadion *Ptačí hnízdo* (oficiálně *Národní stadion*), pro hry v Londýně zase Anish Kapoor vytvořil ve veřejném prostoru obří sochu známou jako *Orbit*. Stadion i socha jsou z oceli. Globální ocelářský průmysl v posledních letech prožívá úspěšné období srovnatelné se vzestupem Číny. A podle údajů z roku 2012 vyrobí Čína přes 700 miliónů tun oceli ročně, což je polovina celosvětové produkce. Spojené státy pro srovnání vyrobí jen 88 miliónů tun.<sup>12</sup> Výroba oceli je zároveň neskutečným zdrojem emisí uhlíku. Podle prohlášení OECD: „Výroba oceli způsobuje 5 % (včetně spotřeby energie, těžby a ferostlin pak 8 %) globálních emisí CO<sub>2</sub>. Ocelářství způsobuje nejvíc emisí CO<sub>2</sub> v oblasti průmyslu (30 %).“<sup>13</sup>

Smog kolem stadionů byl tedy úzce spjat s ocelí, ze které jsou vyrobeny jak ony samy, tak i monumenty, které k nim patří.

Jen na stavbu stadionu *Ptačí hnízdo* se použilo 110 000 tun oceli. Výrazný elipsovitý půdorys měl původně podírat zatažitelnou střechu. Když se tento plán kvůli vysoké ceně zrušil, zůstal krásně originální tvar. Jakoby pórovitou budovu navrhla švýcarská firma Herzog & de Meuron ve spolupráci s čínským architektem

Li Sing-kangem. Inspirací byla tradiční čínská keramika a budova stála 300 miliónů dolarů (téměř sedm miliard korun). Jak řekl Li: „Ptačí hnízdo je v Číně velmi drahé. Jí se jen při zvláštních příležitostech.“

Stadion přejal koncept přírody jako zdroje uspokojování lidských potřeb a udělal z něj monument čínského pokroku. Podívaná to byla velkolepá, hlavně při ohňostrojích v rámci zahajovacího a závěrečného ceremoniálu olympijských her. Ještě pozoruhodnější byla během olympiády neviditelná transformace z dílny čínské vlády. Pomocí nuceného omezení průmyslové činnosti a automobilové dopravy Čína pro olympiádu vyprodukovala dny čistého ovzduší. Vědci navíc posléze vypočítali, že omezení emisí činilo 0,25 % celkového celosvětového závazku na udržení průměrného oteplování planety pod dvěma stupni Celsia. Plyne z toho překvapivé poučení, že kdyby podobně postupovala i další globální města, bylo by i v této fázi možné globální změny klimatu zastavit.



Obrázek 72 – Pekingský národní stadion

O čtyři roky později se v Londýně stal symbolem olympiády specifický monument Anishe Kapoor *Orbit*. V tomto případě byla ocel od globální ocelářské korporace ArcelorMittal (jejíž jméno dnes socha nese), v jejímž čele stojí Lakshmi Mittal, nejbohatší člověk ve Velké Británii. Jeho firma měla v roce 2011 zisk přes 94 miliard dolarů a zastoupení ve více než šedesáti zemích. V průběhu olympijského roku 2012 proběhly v továrně ArcelorMittal na severovýchodě Francie vášnivé stávky kvůli propouštění, ze kterého se dokonce stalo jedno z témat francouzských prezidentských voleb. Na tyto problémy nebylo z Londýna vidět, diskuze se vedla prakticky pouze o *Orbitu* jako o uměleckém díle. Od ostatních Kapoorových děl, která se vyznačují jemností, zaobleností a někdy také zrcadlovým povrchem se *Orbit* dost liší. Je to vizuálně matoucí změť. Sám Kapoor řekl, že chtěl „vytvořit něco, co bude neustále v pohybu“.<sup>14</sup>

Z úhlu, který byl patrně pro pohled na sochu zamýšlen jako výchozí, vede z levého dolního rohu do prostoru vpravo dlouhá linie, která dílo rozrušuje a nabourává jeho plynulost. Z druhé strany vypadá socha lépe. Ale i tak není jasné, co to má být. Kapoorův záměr dát vizuální formu „nestabilitě“ se možná podařilo realizovat až příliš dobře. Ve vrchní části čehosi, co vypadá jako jeden z děsivých kruhových výjezdů na obří parkoviště v Evropě, je vyhlídková terasa. Je to celé prostě atrakce. Vyhlídka funguje, pokud se díváte na sousední Olympijský stadion, který je menší, než byste očekávali. Nebo se podívejte na čím dál dramatičtější londýnské panorama, k němuž patří například teatrální mrakodrap Renza Piana



Obrázek 73 – Kapoor, *Orbit*

nazvaný *The Shard*, měřící 308 metrů a s 87 poschodími, který byl dokončen právě včas na olympiádu. Na jeho vrcholu je ocelový hrot o váze 500 tun. Město se dá vidět i jinak, třeba jako dějiště mnoha skandálů spojených s finanční krizí roku 2008, včetně manipulací s londýnskou mezibankovní nabídkovou sazbou.



Na opačné straně od *Orbitu* je Stratford, zatím neregtrifikovaná část East Endu, které dominují nevábna sídliště a spleť silnic, elektrické vedení nad hlavou a železniční koleje.

V rozhovorech Kapoor mluvil o vztahu k legendární Věži třetí internacionály Vladimira Tatlina a Eiffelové věži. Ocelová pyramida Gustava Eiffela byla postavena v Paříži pro Světovou výstavu v roce 1889. Byly to ve své době masové atrakce pro turisty, na kterých se vystavovalo zboží ze všech koutů imperiálního světa. V mnoha pavilonech byli dokonce coby lidské exponáty obyvatelé vystavujících zemí. Světová výstava byla bezbřehou oslavou dobývání přírody a vzestupu západní „civilizace“.

Tatlinova konstruktivistická spirálovitá věž měla být oproti tomu poctou Velké říjnové socialistické revoluci. Nebyla nikdy postavena. Tatlinův návrh (1919–1920) měl překonat Eiffelovu věž, a stát se tak symbolem vítězství komunismu ve světě. Jak je známo, komunismus byl podle Lenina „elektrifikace a vláda sovětů“, což ukazuje stejné odhodlání k dobývání přírody. Pokud si Kapoorovu sochu představíme jako něco, co navazuje na impérium i komunismus, dalo by se o ní uvažovat jako o „monumentu globalizace“. V tomto kontextu, čtyři roky od vypuknutí finanční krize, dává silný pocit nestability smysl. Z této perspektivy se to dá také brát tak, že *Orbit* ve skutečnosti vypadá jako složená kombinace symbolů britské libry, amerického dolaru a eura: £ / \$ / €. Pak by to byl asi skutečně nejvhodnější možný monument.

## Vizuální myšlení pro éru antropocénu

Abychom si mohli představovat sami sebe ve světě nějakým jiným způsobem, musí se rozvíjet nové vizuální myšlení pro éru antropocénu, možná i monument antropocénu (na jednom tedy zrovna pracuje argentinský umělec Tomás Saraceno ve francouzském Toulouse). Dalo by se začít u kanadského fotografa Edwarda Burtynského, který už přes dvacet let dokumentuje „člověkem vytvořené krajiny“ vzniklé v důsledku těžby. Tyto krajiny jsou k vidění všude ve světě a jsou zcela umělé, v podstatě jde o stavební kameny antropocénu. Na fotografii povrchového uhelného dolu Westar se Burtynskému podařilo zachytit obrovskou rozlohu dolu ve Sparwoodu. Nákladní auta a další vybavení uprostřed snímku působí skoro titěrně v kontrastu k soustředným kruhům vytvořeným v terénu dolováním uhlí, jež utvářejí novou člověkem stvořenou apokalyptickou vyhlídku. Mohli bychom to nazvat krajinou antropocénu. Sparwood je malá obec v blízkosti národního parku Banff v Britské Kolumbii, která je jinak známá jen tím, že je v ní k vidění údajně největší nákladní auto na světě. Kvalitní silnice spojují důl s mezistátní silniční sítí, takže se uhlí rychle distribuuje. Dnes se uhlí z povrchového dolu využívá při výrobě oceli. V roce 2014, tedy třicet let poté, co byla fotografie pořízena, se očekávalo, že důl bude fungovat dalších dvacet devět let. Právě tyto vztahy a sítě umožňují realizaci projektů, jako je stadion *Ptačí hnízdo* nebo *Orbit*. Přesto vlastně nejsou vidět. Jsou materiální stránkou globalizace, kterou většina lidí radši

ignoruje, stejně jako krajiny antropocénu znají jen lidé, kteří v nich musejí pracovat.

Dalším důležitým aspektem tohoto myšlení je nutnost ukazovat, jak koloniální dějiny stále určují podobu výroby energie. Výtvarník Sammy Baloji ukazuje koloniální dějiny druhého největšího města v Demokratické republice Kongo, Lubumbashi, v provincii Katanga a jejich přímou vazbu na globální město a jeho digitální síť. Baloji se v Lubumbashi narodil a vzdělání získal v DR Kongo a ve Francii. Jeho rozsáhlý a často vystavovaný projekt *Mémoire* (2006) je složen z koláží, které ukazují fotografie Afričanů a Evropanů z koloniálních dob na pozadí dnešních dolů. Znovu se tak v naší globální současnosti otvírá rovina zlověstného a znepokojivého.

Balojiho velkoformátové kombinace černobílých a barevných fotografií jednoznačně přitahují pozornost. Dílo svědčí o dlouhých dějinách vykořisťování v regionu.

Od dvacátých let belgičtí kolonisté v provincii Katanga těžili bohatá ložiska mědi a práce v dolech byla často nucená, především za druhé světové války, kdy byla po mědi velká poptávka. Po vyhlášení nezávislosti se pak v osmdesátých letech státem vlastněná důlní společnost Gécamines proslavila svými výnosy úplně stejně jako korupcí. Po desetiletích válek se z dolů, které Baloji fotografoval, staly postindustriální ruiny. Rozbořené budovy a obrovské haldy hlušiny (neuzžitkovatelného vytěženého materiálu) vytvářejí apokalyptickou scenérii. Baloji to popisuje následovně.

„[M]oje současné dílo je přímo spojeno s koloniálními dějinami, které daly vzniknout městům v provincii

Katanga. Tato města byla vystavěna kolem dolů. Ty k historii Katangy patří. Jádro mojí práce je v každodenním životě Konžanů.“<sup>15</sup>

V roce 2006 byla Demokratická republika Kongo na konci žebříčku OSN podle indexu lidského rozvoje a také na posledních příčkách podle indexu transparentnosti, což znamená vysokou míru korupce. Půl miliónu lidí včetně velkého počtu dětí dnes v dolech pracuje jako samostatní horníci. Jednotlivě těží rudu a sami ji prodávají. Poptávka po mědi je především v Číně, která vykupuje až 40 % celosvětové nabídky na výrobu spotřebního zboží jako počítačů, lednic, automobilů a trubek pro rozvody vody a plynu. Ve Spojených státech dnes Dodd-Frankův zákon z roku 2010<sup>16</sup> zakazuje využívání takzvaných „konfliktních minerálů“, tedy surovin těžených z donucení nebo ve válečných podmínkách. Navzdory snahám společností, jako je například Intel, je v kontextu globálních toků obchodu s nerosty velmi obtížné zjistit, jestli počítač,



Obrázek 74 – Baloji, *Mémoire*

který používám, když píšu tuto kapitolu, obsahuje měď z DR Kongo, nebo ne.

Co udělat, abychom tyto globální toky uviděli? Mezinárodní kolaborativní dokumentární výstava z roku 2011 s názvem *Coal + Ice (Uhlí + led)*, která vychází z práce více než třiceti fotografů, měla za cíl upozornit na vztah zvyšování spotřeby uhlí a tání ledovcových polí.<sup>17</sup> Slovy jednoho z kurátorů Jeroena de Vriese a fotografky Susan Meiselas: „[*Coal + Ice* je] vizuální příběh skrytého řetězce událostí, na jehož začátku je člověk a to, jak využívá uhlí. Pásmo fotografií vede z hlubin uhelných dolů až k himálajským ledovcům, kde skleníkové plyny zahřívají vysokohorské klima“ (*Coal + Ice 2010*). Instalace od návštěvníků chce, aby spatřili spojnicí mezi modernitou a změnami klimatu, aniž by přitom nabízela jednoduché odpovědi nebo nutila k jednoduchým závěrům.

Fotografie tajících ledovců Jamese Brashearse tu visí vedle působivých dokumentárních snímků práce čínských horníků. Není to jednoduchý příběh. V hornických společenstvích lidé drží při sobě, nejde jen o výdělek, ale také o hrdost a solidaritu. Zároveň je to těžká a nebezpečná práce, která navíc zasahuje planetu jako takovou. Zastavit těžbu by znamenalo pomoci klimatu, poškodilo by to však tato lidská společenství. Jak se s tímto srovnáním vypořádat, je na divákovi. Chce to čas. Podobné instalace nám dávají prostor k vizuálnímu myšlení, které je naprosto nezbytné, pokud si máme umět představit tento historický proces a uvažovat o alternativách.

Abychom porozuměli lidským vztahům s klíčovými přírodními systémy, jako jsou řeky, které se dnes

dramaticky proměňují, potřebujeme své dovednosti v tomto typu vizuálního myšlení zlepšovat. Řeka Mississippi je například důležitou dopravní tepnou celé Ameriky. Z jihu na sever se po ní majetek přepravoval už v dobách takzvaného Království bavlny, dnes se po proudu řeky plaví zásoby obilí, na sever míří ropné tankery. Protéká mnoha státy, čím dál častěji je dnes i zaplavuje. V roce 1944 Harold Fisk z Armádního sboru vojenských inženýrů, který nese odpovědnost za federální vodní cesty, vytvořil pozoruhodnou mapu záplavové oblasti řeky Mississippi.

Fiskova podrobná a skutečně monumentální mapa ukazuje rozvířenou síť meandrů a oblouků, které se vytvořily v rámci dlouhých úseků geologického času. Na mapě vidíme hluboký čas. „Moderní“ tok řeky je vyznačen bíle ve středu spletilého vlákna jejich starých trajektorií. Spíš než geologický diagram připomíná výsledek obraz Williama Blakea. Američané



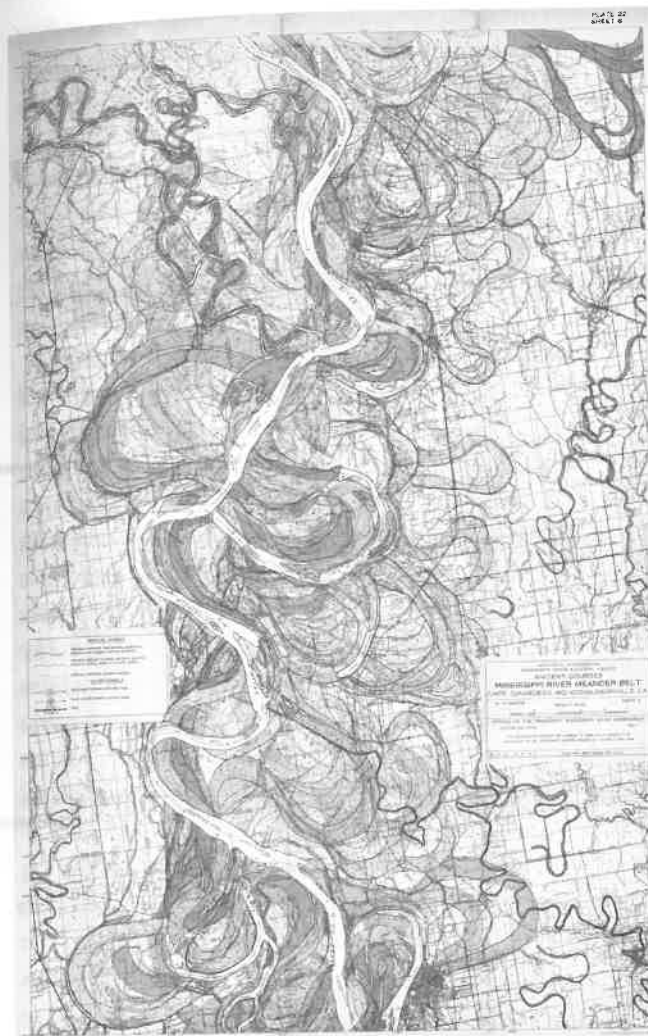
Obrázek 75 – Snímek z instalace *Uhlí + led*, I-sien, Čína

evropského původu se snaží tok řeky ovlivňovat dvě století, což je příliš krátká doba na to, aby v časovém měřítku mapy byla vůbec vidět. Mapa nám ukazuje řeku jako živou bytost s dějinami a pamětí daleko spíš než jako neživý proud vody. V rámci jednoho obrazu tak můžeme srovnávat, vidíme historii řeky a také to, že jakákoli snaha redukovat řeku na jedinou trajektorii toku bude pravděpodobně vždycky marná.

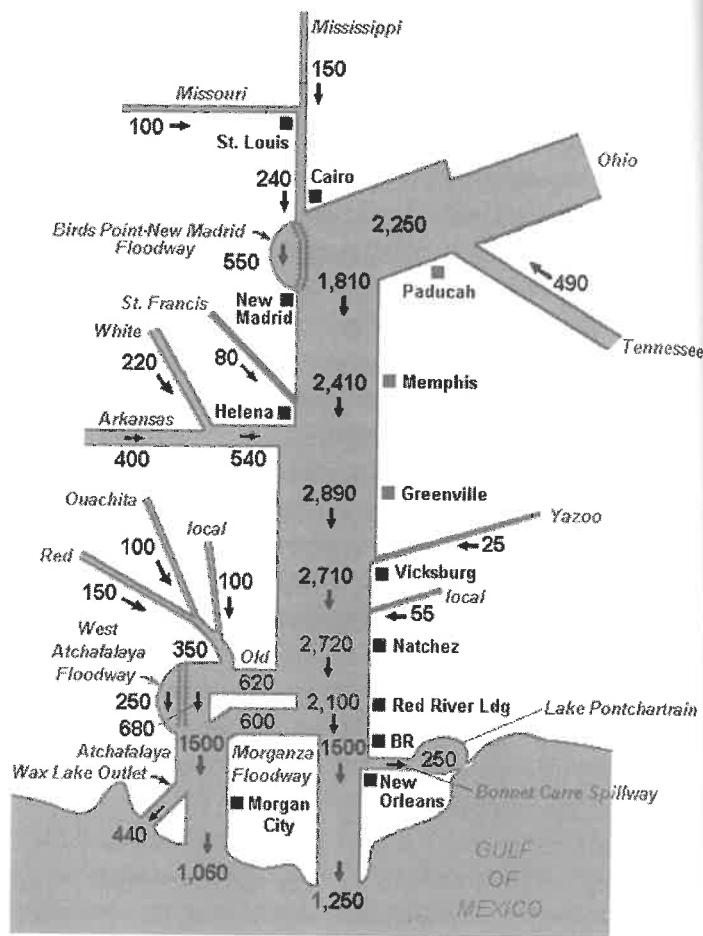
Mapy, které stejný úřad vytvořil ve dvacátém prvním století, naproti tomu řeku ukazují jako rovnou čáru jasně ohraničenou neproniknutelnými přehradami, které jsou silné jen jako jejich nejslabší bod. To na vlastní kůži pocítilo město New Orleans, když se po hurikánu Katrina v roce 2005 přehrady protrhly. Na první pohled byste možná ani nepoznali, že se díváte na mapu řeky.

Tato mapa znázorňuje dobývání přírody. Z oblouků a vírů, které zakresloval Fisk, dělá rovné čáry a datové body. Řeka, kterou na mapě vidíme, neexistuje. Ani vojenští inženýři ji také nejsou schopni v jasně vymezených hranicích úspěšně udržet.

Armádní sbor vojenských inženýrů je skupina vojáků, jejichž úkolem je udržování procesu dobývání přírody. Řeka je pro ně „nepřítel“ a k ochraně měst používají model, kterému se říká „pevnost“. To přispělo k likvidaci mokřadů a bažin, které poskytovaly proti povodním přirozenou ochranu. Od hurikánu Katrina se většina návrhů rekonstrukce New Orleansu drží tohoto „tvrdého“ modelu pevnosti. Když v roce 2012 zasáhl New York hurikán Sandy, mluvilo se spíš o „neprolomitelnosti“, což znamená hráze a další bariéry. Alternativou jsou „měkká řešení“. V rámci



Obrázek 76 – Fisk, Mapa řeky Mississippi a jejích záplavových oblastí



Obrázek 77 – Armádní sbor vojenských inženýrů USA, diagramatická mapa řeky Mississippi

měkkých řešení se klade důraz na obnovu mokřadů, bažin, společenstev měkkýšů a dalších systémů, které mohou vodu pohltit nebo odklonit. Řeky pak mohou téci přirozeněji. Srovnajte si Fiskovu mapu s novou mapou armádního sboru a uvidíte, jak se vojáci snaží nahradit křivky rovnými linkami. Ve stále ještě velmi militarizované společnosti jsou „tvrdá“ řešení kulturně i politicky atraktivnější, i když ta „měkká“ mohou mít větší účinnost.

Zásadní otázkou je, jak vidět proměny, kterými svět kolem nás prochází. Od řeckého filozofa Aristotela jsme přejali představu jednoty místa a času, což znamená, že by nic, co je zobrazováno, nemělo, viděno z konkrétního místa, trvat déle než jeden den. Vizualní systém perspektivy, který staří Řekové znali, a po své obnově v období evropské renesance měl zásadní vliv, k tomu přidal ideu, že obraz má vnímat jeden divák z jednoho konkrétního jasně identifikovatelného místa. Abychom mohli vidět svět, který se mění, musíme tyto prověřené strategie odložit. Musíme srovnávat věci napříč časem a prostorem a učit se vidět i z úhlu pohledu jiných lidí, nejen ze svého.

Jak je vidět na příkladech v této kapitole od Guamu po Mississippi, musíme se také naučit jinak chápat čas. Hluboký čas se nám mění před očima. Pokud se nenaučíme brát v úvahu celosvětovou situaci, budeme neustále v šoku. Rozvinuté země z větší části ignorovaly zprávy o vzestupu mořské hladiny v Tichomoří, protože předpokládaly, že se jich to netýká, a byly v šoku, když v roce 2011 vlna tsunami překonala v Japonsku hráže a dostala do atmosféry daleko za hranicemi Pacifiku velké množství radiace z jaderné elektrárny

Fukušima. „Žádný člověk není ostrov,“ napsal v Londýně sedmnáctého století básník John Donne. Dnes jsme všichni propojeni a sama změna se proměňuje.

7.



**MĚNIT SVĚT**

- Mthethwa byl shledán vinným a v červnu téhož roku byl odsouzen k osmnácti letům odnětí svobody. Původní text – vydaný dva roky před verdiktem – překládám tak, jak byl napsán. (pozn. překl.)
- 12 Nora (2006).
  - 13 Sze Tsung Leong 2004, [http://szetsungleong.com/texts\\_historyimages.htm](http://szetsungleong.com/texts_historyimages.htm).
  - 14 Aw (2013).
  - 15 <http://telegraph.co.uk/technology/10172298/one-surveillance-camera-for-every-11-people-in-britain-says-cctv-survey.html>.
  - 16 Clement Valla, <http://www.postcards-from-google-earth.com/info/>.

## KAPITOLA 6: MĚNÍCÍ SE SVĚT

- 1 Bacon ([1605] 2001), kniha 1, část 11.
- 2 Audubon 1999, s. 263–264.
- 3 Audubon Society (2007), <http://birdsaudubonorg/common-birds-decline2007>.
- 4 Buck-Morss 1992, s. 3–41.
- 5 Phelps a kolektiv 1934, s. 1006.
- 6 pea soup = hrachová polévka (pozn. překl.)
- 7 Orwell 2011, s. 22.
- 8 <http://worldbank.org/en/topic/poverty/overview>.
- 9 <http://www.spiegel.de/international/world/chinese-leaders-forced-to-counter-environmental-pollution-a-886901.html>.
- 10 [https://www.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment\\_data/file/295968/20140327\\_2013\\_uk\\_greenhouse\\_gas\\_emissions\\_provisional\\_figures.pdf](https://www.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment_data/file/295968/20140327_2013_uk_greenhouse_gas_emissions_provisional_figures.pdf).
- 11 [https://www.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment\\_data/file/261692/consumption\\_emissions\\_28\\_Nov\\_2013.pdf](https://www.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment_data/file/261692/consumption_emissions_28_Nov_2013.pdf).
- 12 <http://www.bloomberg.com/news/2013-01-18/china-s-steel-production-rises-3-1-in-2012-as-economy-expanded.html> a <http://www.steel.org/about%20aisi/statistics.aspx>.
- 13 <http://oecd.org/sti/ind/item%203.%20mckinsey%20-%20competitiveness%20in%20the%20steel%20industry%20%28oecd%29%20-%20final.pdf>.
- 14 <http://anish Kapoor.com/332/orbit.html>.

- 15 <http://prixpictet.com/portfolios/earth-shortlist/sammy-baloji-statement>.
- 16 <https://www.sec.gov/about/laws/wallstreetreform-cpa.pdf>.
- 17 <http://sites.asiasociety.org/coalandice>.

## KAPITOLA 7: MĚNIT SVĚT

- 1 <http://enlacezapatista.ezln.org.mx/sdsl-en>.
- 2 Sitrin 2006, s. 3–5.
- 3 Werrel a Femia 2013, <https://climateandsecurity.files.wordpress.com/2012/04/climatechange-arab-spring-ccs-cap-stimson.pdf>.
- 4 Couldry a Fenton 2011, <http://www.possible-futures.org/2011/12/22/rediscovering-the-general-will>.
- 5 [http://www.unicef.org/infobycountry/egypt\\_statistics.html](http://www.unicef.org/infobycountry/egypt_statistics.html).
- 6 Ganzeer 2014, <http://www.aucegypt.edu/gapp/cairoreview/Pages/articleDetails.aspx?aid=618>.
- 7 Ganzeer 2011, s. 39–43.
- 8 <http://www.ganzeer.com>.
- 9 <http://muftah.org/freedom-of-expression-under-threat-in-north-africa-an-open-letter-from-ganzeer/#.vhxztgxsxt0>.
- 10 Egypťská graffiti jsou zatím stále k vidění na <http://suzeethecity.wordpress.com>.
- 11 Speri 2014, <https://news.vice.com/article/international-and-egyptian-street-artists-join-forces-against-sisi>.
- 12 <http://mosireen.org>.
- 13 [youtu.be/47ipxanddtg](https://youtu.be/47ipxanddtg).
- 14 [youtu.be/kvo3nqfkbmb](https://youtu.be/kvo3nqfkbmb).
- 15 Doslova „Big Mac útočí!“, ale také slovní hříčka – „heart attack“ znamená infarkt. (pozn. překl.)
- 16 <https://www.adbusters.org/blogs/adbusters-blog/occupywallstreet.html>.
- 17 Stiglitz 2011, <http://vanityfair.com/society/features/2011/05/top-one-percent-201105>.
- 18 Na ceduli stojí: „Tvorba nového paradigmatu je v procesu. Za nepořádek se omlouváme.“ (pozn. překl.)
- 19 di Justo, <http://www.newyorker.com/tech/elements/object-of-interest-pepper-spray>.
- 20 V Hongkongu titul předsedy vlády. (pozn. překl.)