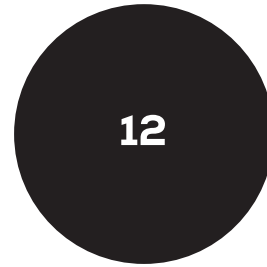




INSTYTUT
KULTURY
POLSKIEJ



Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej.

tytuł:

Tajne archiwa ziemi

autor:

Katarzyna Czczot

źródło:

„Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 12 (2015)

odsyłacz:

<http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/68/686>

?wydawca:

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

Katarzyna Czczot

Tajne archiwa ziemi

**Angelika Markul, „To, co stracone, jest na początku”, kurator: Jarosław Lubiak, Centrum Sztuki Współczesnej – Zamek Ujazdowski, Warszawa
25 marca – 31 lipca 2016**

„To, co stracone, jest na początku”. Niekoniecznie oznacza to podróż wstecz. Można też obrać kierunek, który podpowiada fałszywa etymologia. Zgodnie z nią strata (łac. *stratum* – posłanie, łoże) to warstwa, ukryty spód. By odnaleźć to, co utracone, konieczna jest podróż w głąb. Na początku byłaby więc jaskinia.

W platońskiej wersji tej opowieści Bruno Latour doszukuje się źródeł zachodnich definicji nauki. Ciemności podziemi i kajdany, w jakie zakuci są więźniowie jaskini, wyrażają tu świat społeczny, który Filozof musi opuścić, jeśli chce dotrzeć do prawdy. Jego wyjście na powierzchnię to pierwsze zerwanie obrazowane przez platoński mit. Drugie dokonuje się, gdy Filozof powraca



Angelika Markul, *Gdyby godziny były już policzone*

do jaskini, by prawdy „nieuczynione ludzką ręką” objawić więźniom. Jego relacja zyskuje status wiedzy obiektywnej, a wraz z tym następuje silne rozgraniczenie między nią a domysłami, które snują przykuci do skał ignoranci. W platońskiej alegorii „wcale nie chodzi o to, by przeciwstawić świat realny światu cieni, ale by dzielić władzę [*repartir le pouvoirs*] za pomocą jednocześnie opracowanych definicji Nauki i Polityki. Wbrew pozorom nie mamy wcale do czynienia z idealizmem, lecz z przyziemnością organizacji politycznej. Mit Jaskini pozwala przedstawić demokrację jako niemożliwą – to jego jedyna zaleta”¹.

Angelika Markul pokazuje naukowców wewnątrz jaskini. Film *Gdyby godziny były już policzone* (2016) jest zapisem wędrowki po grocie, odkrytej przypadkiem w 2000 roku przez górników z kopalni ołowiu i srebra w Naica w Meksyku. Uczeni schodzą w głąb, by dowiedzieć się prawdy, a nie – jak u Platona – by głosić wiedzę zdobytą

na powierzchni. Ich laboratoryjne uniformy i maski gazowe są jednak wyraźnym sygnałem oddzielenia podmiotu od przedmiotu poznania. Za figurę latourowskiego zerwania można tu uznać obraz postaci zamkniętej w akwarium. Ujawnia on, nawiasem mówiąc, znamieny paradoks dotyczący sposobów wizualizowania współczesnych badań naukowych. Im bardziej bowiem niejasna jest rzeczywista funkcja szklanego pudełka, tym wyraźniejsze wydaje się jego znaczenie symboliczne. Akwarium, izolujące ciało naukowca od otoczenia, staje się odpowiednikiem laboratorium badawczego. To za sprawą jego szczelnych ścian poczynione obserwacje zyskują status wiedzy obiektywnej.

Film *Gdyby godziny były już policzone* powstał z materiału nakręconego przez pracujących w jaskini naukowców.

Ze stugodzinowego nagrania artystka wybrała dziewięć minut². Wyselekcjonowane ujęcia niewątpliwie prowokują do pytań o status nauki. Nie dzieje się to jednak za sprawą skrupulatnej rejestracji prac prowadzonych przez badaczy. Ich obecność kamera rejestruje mimochodem,

jakby w kadr wdzierali się przypadkiem. To zdecydowanie

nie oni są bohaterami filmu, który skupiony jest przede wszystkim na niezwykłych powierzchniach i kształtach wypełniających jaskinię kryształów. Obrazy minerałów można właściwie uznać za reminiscencję romantycznych przedstawień podziemi.

Jaskinia Naica przypomina „cudowny ogród” z noweli E.T.A. Hoffmanna *Die*

Bergwerke zu Falun, osnutej na kanwie rzeczywistych zdarzeń. W 1719 roku w sztolni Falun znaleziono zwłoki górnika, który w roku 1670 uległ wypadkowi podczas pracy.

Zakonserwowane przez siarczan miedzi i nietknięte rozkładem ciało rozpoznała staruszka – dawna narzeczona górnika. Te wydarzenia złożyły się na legendę, która

zespoliła się z wiarą romantyków, że w głębi ziemi toczy się życie. Literatura, wzorując się niejako na paleontologii i archeologii, zajęła się poszukiwaniem jego

śladów. U Mickiewicza jaskinia to „prawdy zapisane w skałę”³. Poeta, tak jak

Hoffmann, Novalis czy Ludwig Tieck, dostrzegał w podziemnych korytarzach drzwi do sekretnej prahistorii⁴. Odkryciu jaskini Naica towarzyszyły podobne nadzieje.

Wypełniona kryształami, które powstały w okresie między pięciuset a dwustu tysiącami lat temu, z perspektywy naukowców zaopatrzonych w specjalistyczną aparaturę staje się ona „tajnymi archiwami ziemi”, jak w wierszu Mickiewicza.

Współczesna podróż w głąb, podobnie jak romantyczna, okazuje się podróżą



Angelika Markul, *Horyzont*

na powierzchni. Ich laboratoryjne uniformy i maski gazowe są jednak wyraźnym sygnałem oddzielenia podmiotu od przedmiotu poznania. Za figurę latourowskiego zerwania można tu uznać obraz postaci zamkniętej w akwarium. Ujawnia on, nawiasem mówiąc, znamieny paradoks dotyczący sposobów wizualizowania współczesnych badań naukowych. Im bardziej bowiem niejasna jest rzeczywista funkcja szklanego pudełka, tym wyraźniejsze wydaje się jego znaczenie symboliczne. Akwarium, izolujące ciało naukowca od otoczenia, staje się odpowiednikiem laboratorium badawczego. To za sprawą jego szczelnych ścian poczynione obserwacje zyskują status wiedzy obiektywnej.

Film *Gdyby godziny były już policzone* powstał z materiału nakręconego przez pracujących w jaskini naukowców.

Ze stugodzinowego nagrania artystka wybrała dziewięć minut². Wyselekcjonowane ujęcia niewątpliwie prowokują do pytań o status nauki. Nie dzieje się to jednak za sprawą skrupulatnej rejestracji prac prowadzonych przez badaczy. Ich obecność kamera rejestruje mimochodem,

jakby w kadr wdzierali się przypadkiem. To zdecydowanie

nie oni są bohaterami filmu, który skupiony jest przede wszystkim na niezwykłych powierzchniach i kształtach wypełniających jaskinię kryształów. Obrazy minerałów można właściwie uznać za reminiscencję romantycznych przedstawień podziemi.

Jaskinia Naica przypomina „cudowny ogród” z noweli E.T.A. Hoffmanna *Die*

Bergwerke zu Falun, osnutej na kanwie rzeczywistych zdarzeń. W 1719 roku w sztolni Falun znaleziono zwłoki górnika, który w roku 1670 uległ wypadkowi podczas pracy.

Zakonserwowane przez siarczan miedzi i nietknięte rozkładem ciało rozpoznała staruszka – dawna narzeczona górnika. Te wydarzenia złożyły się na legendę, która

zespoliła się z wiarą romantyków, że w głębi ziemi toczy się życie. Literatura,

wzorując się niejako na paleontologii i archeologii, zajęła się poszukiwaniem jego

śladów. U Mickiewicza jaskinia to „prawdy zapisane w skałę”³. Poeta, tak jak

Hoffmann, Novalis czy Ludwig Tieck, dostrzegał w podziemnych korytarzach drzwi do sekretnej prehistorii⁴. Odkryciu jaskini Naica towarzyszyły podobne nadzieje.

Wypełniona kryształami, które powstały w okresie między pięciuset a dwustu tysiącami lat temu, z perspektywy naukowców zaopatrzonych w specjalistyczną aparaturę staje się ona „tajnymi archiwami ziemi”, jak w wierszu Mickiewicza.

Współczesna podróż w głąb, podobnie jak romantyczna, okazuje się podróżą



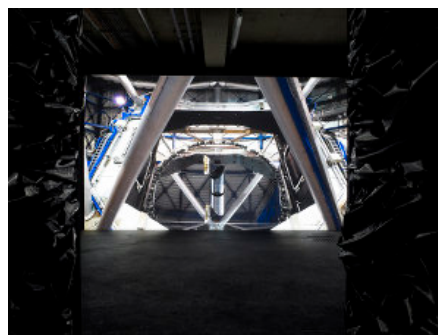
Angelika Markul, *Horyzont*

wstecz.

Ambicje badawcze w pracy Markul ulegają całkowitemu wyciszeniu. Jej film sytuuje się na przeciwległym biegunie do triumfalnych opowieści o nauce zdobywającej kolejny przyczółek. Czarno-biały obraz, któremu towarzyszą zgrzyty i szумы, jest zupełnie pozbawiony efektownych ujęć charakterystycznych dla dokumentów National Geographic. To raczej zapis chaotycznej wędrówki, której bezcelowość daje się odczuć jeszcze bardziej dzięki zapętleniu projekcji; zapis oszołomienia, którego metaforą może być moment, gdy na ekranie rozlewa się białe światło – efekt niespodziewanego zderzenia kamery z blaskiem latarki należącej do jednego z naukowców. Jeśli romantyzm – zafiksowany na głębi – chciał ją przeniknąć, to u Markul głębia wlewa się w patrzącego. Moment jego oślepienia, w kontekście przytoczonego wcześniej Latoura, jest momentem zerwania z platońskim modelem poznania. Jest jak stłuczenie szyb w akwarium, które wyznaczają przestrzeń produkcji wiedzy; zniszczenie granic służących dzieleniu władzy. Widziany w kontekście Latourowskiej koncepcji wiedzy, film *Gdyby godziny były policzone* ujawnia swoje podobieństwo z inną pracą na wystawie w CSW – wideoinstalacją *400 miliardów planet*. Jej tematem również jest oko skierowane na naturę. Tym razem jednak nie należy ono do człowieka, lecz do maszyny – ogromnych teleskopów umieszczonych w będącym częścią Europejskiego Obserwatorium Południowego (ESO) Obserwatorium Paranal na pustyni Atacama. Odstania się tu charakterystyczna dla Markul strategia. Stawką w jej pracach nie jest bowiem przedstawienie natury; artystkę bardziej interesują z jednej strony warunki możliwości tego przedstawienia (jak w *400 miliardów planet*), z drugiej momenty, w których staje się ono niemożliwe (czego przykładem jest zalane światłem ujęcie z filmu o Naice).

Jaskinię Naica geolog Juan Manuel García-Ruiz nazwał Kryształową Kaplicą Sykstyńską⁵. Za pomocą zbliżeń minerałów o zjawiskowych formach i ujęć gigantycznych, przezroczystych kolumn, jakby odlanych ze szkła, film Markul urzeczywistnia jeszcze jeden romantyczny topos: natury-twórczyni. Łączy on opowieść o jaskini z kolejnym filmem Angeliki Markul, zapisem podwodnej wędrówki pośród kamiennych struktur odkrytych w latach 80.

u brzegów japońskiej wyspy Yonaguni. Do dziś naukowcy spierają się, czy schodkowa



Angelika Markul, *400 miliardów planet*

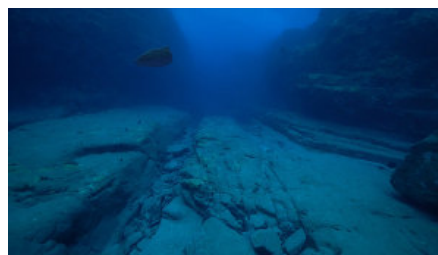
piramida, otoczona rodzajem drogi i innymi mniejszymi obiektami, jest budowlą wzniesioną przez ludzi, a następnie zalaną przez morze, czy też formą wyrzeźbioną przez siły natury. Wątek zatarcia granic między tworam przyrody a dziełami sztuki powraca w wielu wcześniejszych pracach artystki. Jego mroczną odsłoną jest wideo *Welcome you Fukushima*, wykorzystujący materiał nakręcony dwa miesiące po katastrofie elektrowni jądrowej, do której doszło w 2011 roku w wyniku tsunami spowodowanego przez trzęsienie ziemi u wybrzeży Honsiu. W podwójnej projekcji filmowany z pociągu pejzaż zostaje zderzony ze slajdami przedstawiającymi zniszczenia, jakie dotknęły okolice japońskiego miasta Ōkuma. W wywiadach artystka podkreśla, że to właśnie dzieło niszcząco-twórczej siły wody interesowało ją przede wszystkim: „Krajobraz po katastrofie to jest najwspanialsza rzeźba – ta cała demolka”⁶. Na wystawie „To, co stracone, jest na początku” wyrazem tej fascynacji pejzażem stworzonym przez kataklizm są obrazy z serii *Horyzont*, pokryte ciemnobrązowym woskiem. „Są podobne do mapy, do widoku z samolotu” – mówiła o nich w wywiadzie artystka, przywołując jako inspirację obserwowane z góry chilijskie wulkany⁷.

Dziesiątego kwietnia 1815 roku na wyspie Sumbawa w dzisiejszej Indonezji miała miejsce erupcja wulkanu Tambora. Wybuch był słyszalny na Sumatrze znajdującej się ponad dwa tysiące kilometrów od miejsca eksplozji. Czterdzieści cztery kilometry zaś wynosił słup dymu unoszącego się nad wulkanem. W następstwie erupcji do atmosfery przedostało się 140 miliardów ton materiału piroklastycznego, a pozostałości popiołu wulkanicznego, które krążyły w powietrzu jeszcze wiele miesięcy po wybuchu, znacząco zmniejszyły ilość energii słonecznej docierającej na Ziemię. W efekcie średnia temperatura globu obniżyła się o 3–4 stopnie, a zniszczone uprawy na niemal całej półkuli północnej doprowadziły do klęsk głodu, masowych migracji i zamieszek. Anomalie klimatyczne, oprócz gwałtownych burz, nagłych skoków temperatury, przymrozków w tropikach, obejmowały brązowy śnieg na Węgrzech i czerwony w północnych Włoszech⁸. Czerwone niebo na obrazach Williama Turnera i gęste, chromowe niebo Caspara Davida Friedricha odpowiadają wrażeniom optycznym, jakie wywoływała ogromna zawartość wulkanicznego pyłu w powietrzu.

Rok 1816, który przeszedł do historii jako „rok bez lata”, to zarazem data powstania dwóch tekstów literackich fundamentalnych dla dziewiętnastowiecznej wyobraźni. Zmuszeni przez nieustający deszcz do spędzenia wakacji w domu George G. Byron,

Mary Shelley i John William Polidori postanawiają urządzić sobie zawody na najstraszniejsze opowiadanie. Owocem ich gry jest powieść *Frankenstein, czyli nowy Prometeusz* oraz nowela *Wampir*. Te dwa teksty łączy nie tylko atmosfera grozy. Obydwa osnute są wokół marzenia o przejęciu przez człowieka władzy nad życiem. Jeśli bowiem wampir jest figurą triumfu nad śmiercią, to Frankenstein staje się świadectwem zwycięstwa nad narodzinami. Jest coś ironicznego w tym, że najważniejsze dla kultury europejskiej opowieści o ujarzmieniu natury powstają w cieniu wulkanu, którego wybuch odmienił klimat na całym globie. Równie ironiczne może wydawać się to, że na ten sam mniej więcej okres datuje się początek nowej epoki geologicznej – antropocenu. Ukucie tego pojęcia może się zresztą wydawać zabiegiem analogicznym do pisania o wampirach czy naukowcach dających życie potworom. Polega to przecież na jednoznacznym ujęciu zmian w przyrodzie jako skutku działania człowieka, na przedstawieniu akcji jako reakcji.

Jednym z poważniejszych zarzutów wysuwanych przeciw pojęciu antropocenu jest determinizm technologiczny, który zakłada, że wynalazki techniczne są głównym motorem dziejów, a pozostaje nieczuły na ich polityczny charakter. Przeszczepienie geologicznego pojęcia na grunt nauk społecznych owocuje wizją historii jako



Angelika Markul, *Obszar Yonaguni*

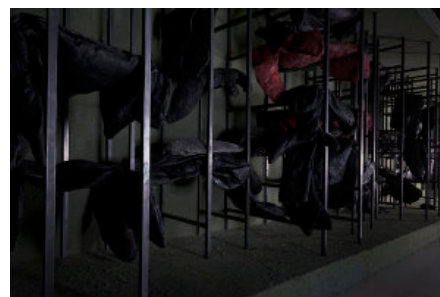
dziedziny ślepej konieczności. Stąd propozycje zastąpienia antropocenu pojęciem kapitalocenu, które współczesny kryzys ekologiczny ujmuje w terminach pracy, własności i zysku⁹. Alternatywą dla niego jest również chthulucen, termin ukuty przez Donnę Haraway, na określenie „dynamicznych, trwających, sym-cthonicznych sił i wpływów, których człowiek jest częścią, i w obrębie działania których samo trwanie jest zagrożone”¹⁰. U Markul romantyczny topos natury-twórczyni ulega przeformułowaniu w duchu posthumanistycznej filozofii. W jej pracach miejsce dychotomicznych układów określonych przez logikę akcji-reakcji zajmują „niezliczone czasowości i przestrzenności, niezliczone intra-aktywne całości-w-kawałkach: więcej-niż-ludzkie, inne-niż-ludzkie, nieludzkie, i ludzko-próchnicze (*human-as-humus*)”¹¹. Najbardziej dobitnym przykładem zapętłonej wielogatunkowej historii stawania się jest zapewne film *Bambi w Czarnobylu*, obraz bujnego rozkwitu miasta wyludnionego po katastrofie elektrowni jądrowej. Znakomicie koresponduje on z argumentacją Haraway:

Inaczej niż w dominujących dramatach dyskursów antropocenu

i kapitalocenu, w chthulucenie ludzkie istoty nie są jedynymi ważnymi aktorami, podczas gdy pozostałe istnienia umieją jedynie reagować. Porządek zostaje tu spleciony na nowo: ludzkie istoty są z Ziemią i z Ziemi, a jej biotyczne i abiotyczne siły tworzą główną opowieść¹².

Podwodną piramidę Yonaguni Angelika Markul filmuje sama, jednak jej wideo pod wieloma względami przypomina ujęcia jaskini Naica. Mijanym obiektom kamera przypatruje się z zainteresowaniem, ale bez eksploracyjnej gorączki; uważnie, ale nie badawczo; krąży między skalnymi ścianami dość chaotycznie, jakby stał za nią ktoś, kto rozgląda się wokół trochę z ciekawości, a trochę z nudów. Tym, co różni obydwie filmy, jest dramaturgia zdarzeń, zupełnie nieobecna w obrazie jaskini, i wyraźna w *Obszarze Yonaguni*. Gdy podwodna wędrówka zatrzymuje się przed korytarzem utworzonym przez skalne ściany, w tym tchnącym kamiennym spokojem pejzażu dochodzi nagle do niezwykłego zdarzenia. Jeden z kamieni przylegających do dna odrywa się od niego i zaczyna unosić się ku górze. Z niewielką szybkością, ale prosto i zdecydowanie, jakby skała zamieniła się w wypełniony gorącym gazem balon. Trwające niecałą minutę ujęcie przedstawiające ten niezwykły lot tworzy wyłom w konwencji dokumentu. Za sprawą podobieństwa do obrazu René Magritte'a przeobraża się w surrealistyczną wstawkę. Historię nienaturalną.

Film o jaskini Naica pokazywany jest na końcu wystawy Angeliki Markul. Otwiera ją instalacja *Wykopaliska przyszłości*. Znajduje się ona w pograżonej w półmroku sali, gdzie wzdłuż jednej ściany ciągnie się metalowa konstrukcja złożona z pionowych, sięgających sufitu słupków w kilku miejscach połączonych poziomymi, które służą za rodzaj półek dla pofałdowanych, zwieszających się z nich worków; przede wszystkim czarnych i ciemnoszarych, ale też kilku czerwonych. Srebrzysta kratownica przypomina rusztowanie. Bezforemna materia, która ją oblepia, nie przypomina niczego. W końcu niepewnie dotykam jednej z powłok. Kiedy czuję, że moje palce zanurzają się w skorupie, natychmiast cofam rękę. Przyszła przeszłość ujawnia się w procesie odwrotnym do krystalizacji, w topnieniu.



Angelika Markul, *Wykopaliska przyszłości*

Cel historii często definiuje się jako odnalezienie początku, jednak – wbrew pozorom – z założenia nie zajmuje się ona tym, co utracone. Wiedza o przeszłości służy

zbudowaniu mostu między czasem minionym a czasem teraźniejszym. Narracja rozwijana jest w logice przyczynowo-skutkowej, służy ustanowieniu ciągłości. Historyków nie interesuje przecież, kim już nie są. Chcą raczej wiedzieć, kim są; kim uczyniła ich przeszłość. Fraza: „To, co stracone, jest na początku” kryje w sobie projekt wiedzy o przeszłości, która nie byłaby skażona formułą genealogii. Zaś proponowana wędrówka wstecz / w głąb nie polega na szukaniu korzeni. Jej celem nie jest odnalezienie prawdziwego „ja”. Przeciwnie, chodzi w niej o nie-ja. O „więcej-niż-ludzkie, inne-niż-ludzkie, nieludzkie, i ludzko-próchnicze”.

W innym zainspirowanym odkryciem w kopalni Falun utworze, powieści Novalisa, występują mistyczni górnicy, w młodszej nieco *Podróży do wnętrza Ziemi* Jules’a Verne’a pojawiają się fantazje o podziemnych ludziach. U Angeliki Markul jaskinia jest przestrzenią nieludzką. Obecność naukowców noszących maski tlenowe tylko to potwierdza. Nieludzka przestrzeń oznacza nie tylko miejsce trudno dostępne i – za sprawą warunków atmosferycznych – nieprzyjazne. To również miejsce przedludzkie, którego historia sięga czasów sprzed narodzin homo sapiens. Prawdy zapisane w skałę okazują się nieludzkim początkiem historii człowieka. Jeśli do pracy Markul przyłożyć romantyczne wędrówki w głąb rozumiane jako narracyjna sztanca psychoanalizy, to okaże się, że rodzinny romans biegnie tu ku innym gatunkom zwierząt, roślinom, minerałom. Edyp schodzący do jaskini Naica ślepnie po to, by odkryć w sobie nieludzkie szczątki. Na tym polegałby metaforyczny sens krystalizacji, jakim jest dochodzenie do prawdy o sobie. „Natura, którą pokazuję, to po prostu ja, moje wnętrze”¹³ – mówi Markul i w kontekście jej prac nie należy traktować tego zdania jako wyrazu słabości do antropomorfizujących zabiegów. Tym razem nie trzeba się uciekać do fałszywej etymologii: prawda przyrodzenia jest rzeczywistością przyrody.

Przypisy

- 1 Bruno Latour, *Polityka natury. Nauki wkraczają do demokracji*, przeł. A. Czarnacka, wstęp M. Gdula, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009, s. 33.
- 2 Zob. wywiad z Angeliką Markul przeprowadzony przez Edytę Borkowską, „Weekend. Gazeta.pl”.

<http://weekend.gazeta.pl/weekend/1,152121,20173669,ryzykowala-niedotlenienie-na-pustyni-chilijskiej-nurkowala.html>, dostęp 9 września 2016.

3 Adam Mickiewicz, *Do Doktora S. przedsiębiorczego podróż naukową do Azji w przedmiocie historii naturalnej*, w: idem, *Wiersze*, oprac. Cz. Zgorzelski, Czytelnik, Warszawa 1979, s. 232.

4 Zob. Maria Janion, *Kuźnia natury w eadem: Gorączka romantyczna*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.

5 Zob. Angelika Markul, „*To, co stracone, jest na początku*”, katalog wystawy, bd.

6 *Złośliwe dobro natury*. Z Angeliką Markul rozmawia Ela Petruk, „Bęc Zmiana”, http://www.beczmania.pl/czytelnia,361,zlosliwe_dobro_natury.html, dostęp 9 września 2016.

7 Zob. cytowany wywiad z Angeliką Markul przeprowadzony przez Edytę Borkowską.

8 William K. Klingaman, Nicholas P. Klingaman, *The Year without Summer. 1816 and the volcano that darkened the world and changed history*, St. Martin's Press, New York 2013, s. 23–24. Inspirującą książkę na ten sam temat napisał również Gillen D'Arcy Wood, *Tambora. The eruption that changed the world*, Princeton University Press, Princeton 2014.

9 Jason W. Moore, *The Capitalocene Part I: On the Nature & Origins of Our Ecological Crisis*, http://www.jasonwmoore.com/uploads/The_Capitalocene__Part_I__June_2014.pdf, dostęp 9 września 2016.

Więcej na ten temat: Daniel Hartley, *Against the Anthropocene*, <http://salvage.zone/in-print/against-the-anthropocene/>, dostęp 9 września 2016; oraz Neel Ahuja, *The anthropocene debate: on the limits of colonial geology*, <https://ahuja.sites.ucsc.edu/2016/09/09/the-anthropocene-debate-on-the-limits-of-colonial-geology/>, dostęp 9 września 2016. Za wszystkie wskazówki lekturowe dotyczące krytyki pojęcia antropocenu oraz inspirujące rozmowy dziękuję Mateuszowi Janikowi i Sławkowi Królakowi.

10 Donna Haraway, *Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene*:

Making Kin, „Environmental Humanities” 2015, t. 6, s. 160.

11 Ibidem.

12 Donna Haraway, *Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene*, „e-flux” 2016, nr 75 (September), <http://www.e-flux.com/journal/tentacular-thinking-anthropocene-capitalocene-chthulucene>, dostęp 9 września 2016.

13 *Rzeźba jest siedliskiem śmierci*. Z Angeliką Markul rozmawia Iwo Zmyślony, „Dwutygodnik.com” 2013, nr 117, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/4786-rzezba-jest-siedliskiem-smierci.html>, dostęp 9 września 2016.