

Magdalena Zamorska

ORCID: 0000-0003-3078-1648

Uniwersytet Wrocławski

Choreografie antropocenu, czyli o materiałach wprawiających w ruch

Abstrakt: Przedmiotem interpretacji autorki są prace choreograficzne Mette Ingvarsten, Agaty Siniarskiej i Aleksandry Borys — artystek, które próbują sproblematyzować zagadnienie rozproszonej, materialnej sprawczości. Punktem wyjścia dla rozważań jest tekst T.J. LeCaina, którego autor przygląda się antropocentryzmowi ukrytemu w samym jądrze debaty nad antropocenem. Postulowany przez autora zwrot — od antropo- ku węglocenowi — każe przyjrzeć się materialnym czynnikom, które leżą u źródeł rozwoju społeczeństwa przemysłowo-informacyjnego. Te właśnie czynniki są wywoływane na scenę przez wspomniane artystki.

Słowa-kлючe: węglocen, antropocen, materia, sprawczość, choreografia

Antropocen, nazwa epoki oficjalnie uznanej w 2016 roku przez ekspertów z Anthropocene Working Group, obradującej przy The International Commission on Stratigraphy, ma starogrecki źródłosłów: *anthropos* oznacza człowieka, a *cene* — to, co nowe, niedawne, ostatnie. Termin „antropocen” oznacza więc epokę „człowieczo-nową”. Co ciekawe, żaden inny geologiczny okres nie otrzymał swojej nazwy ze względu na dominującą w nim formę życia.

Człowiek, do którego „należy” ostatnia epoka, jest jednak — podobnie jak wiele innych form życia — organizmem złożonym, holobiontem. Zasadlający ludzkie ciało tłum mikroorganizmów współtworzących mikrobiom — bakterie, grzyby, archeany, protisty i wirusy¹ — współpracuje z organizmem-gospodarzem, pozwalając zachować metaboliczną, immunologiczną i hormonalną równowagę, a także „moderując” ludzkie stany, decyzje i wynikające z nich działania. Skoro w świetle odkryć współczesnej biologii i etologii nie sposób utrzymać definicji człowieka jako podmiotu oddzielonego nieprzepuszczalną granicą od innych organizmów i obdarzonego jednostkową wolą, to jak można mówić o jednogatunkowym sprawstwie? Jeżeli człowiek to wielość (*multitude*²), to także jego spraw-

¹ Por. E. Yong, *I Contain Multitudes: The Microbes Within Us and a Grand View of Life*, New York 2016, s. 6.

² *Ibidem*.

czegoś jest kolektywna! Skoro człowiek jest porowaty, przepuszczalny, a przede wszystkim działa zawsze w symbiozie z innymi organizmami, to nie sposób dłużej utrzymać idei „antropogenicznych” zmian. Złożony holobiont (gospodarz plus mikrobiom) współewoluje w środowisku, podlegając wpływom czynników biotycznych (bakterie, ludzie, algi), abiotycznych (drobiny, opary, promienie³, powietrze, grawitacja) i mieszanych (wirusy). Ten kolektyw odpowiada za zmiany w składzie atmosfery, hydrosfery, litosfery, orbity okołozemskiej⁴.

Kolejny interesujący problem wiąże się z zagadnieniem intencji towarzyszących tym, którzy angażują się w debatę wokół antropocenu. Czy na pewno zaangażowanie w ochronę planetarnych ekosystemów przed zagładą nie skrywa egoistycznego gatunkowo lęku przed zagładą człowieka i istnień, które są mu biologicznie najbliższe bądź niezbędne do przeżycia? Czy debata nie dotyczy zagrożeń w obrębie humanocentrycznego świata (rozumianego jako *Umwelt*), nieodwracalnych przekształceń środowiska doświadczanego, postrzeganego i przeżywanego przez ludzki gatunek i z jego perspektywy ważnego? Bo przecież niezbyt często mówi się o tym, że śmierć bliskiego ludziom ekosystemu nie jest jednoznaczna ze „śmiercią planety”, lecz tylko z jej wejściem w fazę szóstego masowego wymierania, po której, być może, życie odrodzi się po raz kolejny w odmiennej konfiguracji. Czy z perspektywy termofilnych archeanów i niezłomnych niesporczaków Ziemia naprawdę jest zagrożona? Czy dla *Ideonella sakaiensis* (bakterii, która w toku ewolucji zaczęła się żywić plastikiem⁵) świat umiera?

Zdaję sobie sprawę, że w kontekście zaangażowanej (mikro)politycznie debaty antropoceniczej osadzone w paradygmacie postantropocentrycznym filozoficzne pytania o naprawę transgatunkową przestrzeń życiową i — tym samym — o stworzenia, substancje, czynniki, które naprawdę chcemy uwzględnić, mogą brzmieć kontrowersyjnie. Uważam jednak, że w epoce antropocenu badaczka działająca w obrębie nauk humanistycznych powinna zawsze zaczynać od pytań o to, jaka aktywność, jakie siły i czynniki pozwoliły wykrystalizować się aktualnemu, pozornie stabilnemu, układowi relacji i elementów.

Dlatego w swoim tekście spróbuję prześledzić, kogo humaniści i artyści czynią (współ)odpowiedzialnymi za antropocen. Różni badacze i teoretycy chcą, byśmy przyjrzeni się różnym siłom mającym wpływ na kształtowanie się warunków życia w antropocenie i uwzględnili to, że do globalnej zmiany przyczyniły się zarówno czynniki abiotyczne, przyrodnicze, jak i te nazywane antropogenicznymi (związki wodorowęglowe, cyrkulacje gazów w atmosferze i kapitału w społeczeństwie), a także ziemska biota (różne, oparte na węglu, formy życia, jak meduza, drzewo, pająk, bluszcz czy wspomniany już człowiek).

³ *Textures of the Anthropocene: Grain, Vapor, Ray*, red. K. Klingan *et al.*, Cambridge, MA 2015.

⁴ Antropogeniczne zmiany na ziemi obejmują nie tylko litosferę, hydrosferę i atmosferę, lecz także orbitę okołozemską, gdzie kosmiczne odpady formują dwa pierścienie, jeden na niskiej orbicie okołozemskiej, a drugi na orbicie geostacjonarnej. Jussi Parikka zauważa, że jest to kolejna warstwa skamielin przyszłości. Por. J. Parikka, *A Geology of Media*, Minneapolis-London 2015.

⁵ U.T. Bornscheuer, *Feeding on plastic*, „Science” 351, 2016, nr 6278, s. 1154–1155.

Thelocen, postantropocen

Od 65 milionów lat trwa kenozoik, era „nowego życia” (*καινός* — nowy oraz *ζωή* — życie). Od słowa *kainos* pochodzi też wspomniany wcześniej afiks *-cen*. Poszczególne epoki kenozoiku mają w nazwie oprócz niego sufiksy, odpowiednio, oznaczające: bardzo dawno, początkowo, niewiele, mało, więcej, najwięcej, całkowicie⁶. Poszukując dla obecnej epoki nazwy, która odpowiadałaby tej tradycji nazewnictwa, jednocześnie wskazując na coraz szybciej zmieniający się stan planety Ziemi, być może powinniśmy zaproponować termin ewokujący koniec, zmierzch, kres. Przykładowo Timothy J. LeCain, amerykański historyk badający środowisko i technologie, proponuje termin *thanatocene*⁷ (*Θάνατος* — śmierć, pomór), związany z masowym wymieraniem. Ja jednak wolałabym określenie thelocene (*τέλος* — cel, koniec, spełnienie): taka nazwa epoki wpisywałaby się w już istniejący, stworzony przez geologów, model nazewnictwa kolejnych epok na osi czasu, a jednocześnie wskazywałaby na możliwość ostatecznego wyczerpania się aktualnego okresu geologicznego (kenozoiku, czyli „czasu życia”).

Pisząc o kresie, chciałabym zwrócić uwagę na jeszcze jedno ważne zagadnienie: dyskurs antropoceniczny powoli wyczerpuje się jako zaplecze ideowe aktów mikropolitycznych (w tym dyskursywnych), stając się narzędziem makropolitycznego dyscyplinowania (co łatwo zaobserwować, śledząc debatę dotyczącą sygnowanych przez kraje globalnej Północy zasad zrównoważonego rozwoju, zmuszających kraje biednego Południa do rezygnacji z technologii, które pozwoliły tym pierwszym osiągnąć status globalnych liderów). Obecna, druga faza debaty wokół antropocenu nie jest niewinna ani nieświadoma możliwości zmanipulowania; jej uczestniczki i uczestnicy podkreślają złożoność problemu, jak też różnorodność, a nawet wzajemną sprzeczność postulatów i działań pojawiających się w wyniku zaakceptowania tezy o antropogenicznych źródłach zmian w antropocenie. Tę drugą fazę chciałabym nazywać dyskursem postantropocenicznym.

Węgiel

W tekście *Against the Anthropocene*⁸ LeCain bierze pod lupę paradoks, o którym była już mowa: antropocentryzm ukrywający się w samym jądrze debaty nad teraźniejszymi zmianami na Ziemi. Z bliskiej mu neomaterialistycznej perspektywy elementami materialnego środowiska są nie tylko cywilizacja i tech-

⁶ *Affixes: the building blocks of English. A division of geological time*, <http://www.affixes.org/c/-cene.html> (dostęp: 17 lipca 2017).

⁷ T.J. LeCain, *Against the Anthropocene. A neo-materialist perspective*, „International Journal for History, Culture and Modernity” 3, 2015, nr 1, s. 23.

⁸ *Ibidem*, s. 1–28.

nologia, lecz także umysł i kultury⁹. Ludzie są częścią świata materii, a ludzkie kultury powstały w efekcie „ciągłego procesu wzrostu i koewolucji w świecie materialnym”¹⁰. Ludzie nie są „kowałami własnego losu i inżynierami środowiska, ale produktem materialnego świata, który bezustannie ich tworzy i przetwarza”¹¹. Myślenie w kategoriach antropocenu uznaje za antropocentryczne (wiążące się z przecenianiem ludzkiej władzy i sprawczości), nowoczesne (kultywujące figury aktywnego człowieka i pasywnej natury) i bezkrytyczne, zarówno w optymistycznym obrazie epoki (technologie przyszłości umożliwią panowanie nad przebiegiem zmian), jak i pesymistycznym (czeka nas zagłada planety). W obu tych ujęciach „ludzie i ich kultury są czymś odrębnym/oddzielonym od naturalnego materialnego świata”¹².

LeCain zauważa, że antropocen, epoka, której początek eksperci wyznaczyli około 1950 roku, rozpoczęła się wraz z kolejnym etapem wielkiej przemysłowej rewolucji — jej paliwem (dosłownie i w przenośni) były (i wciąż są) surowce kopalne. LeCain sądzi, że analizując procesy charakterystyczne dla tej nowej epoki, nie należy skupiać się na planowych ludzkich działaniach, jak udomowienie zwierząt, wycinka lasów czy uprawa roślin, lecz na globalnych procesach zmiany chemicznego składu atmosfery i hydrosfery¹³. W tym kontekście problematyczna okazuje się propozycja „antropocentrycznego ramowania biogeochemicznych fenomenów”¹⁴.

Poszukując najbardziej aktywnych i sprawczych czynników wywołujących zmiany geologiczne i klimatyczne, powinno się jego zdaniem uwzględnić przede wszystkim węglowodorowe paliwa kopalne — węgiel i ropę. Postulowana w związku z tym zmiana nazwy epoki — zamiast antropocenu węglocen (*carbocene*)¹⁵ — pociągnęłaby za sobą znaczne konsekwencje poznawcze. Skierowałaby uwagę badaczy nie na ludzkie działania, ale na splot ludzkich i nie-ludzkich czynników (z węglowodorami na czele, po latourowsku „zwołującymi kolektyw”), który przyczynił się do gwałtownego rozwoju społeczeństwa przemysłowo-informacyjnego. Przywołując kategorię współewolucji, LeCain próbuje pokazać, w jaki sposób ludzie oswojali węgiel, a węgiel — ludzi (działanie i sprawczość można odnaleźć po obu stronach relacji, podobnie jak oswojanie ludzi przez wilki i vice versa). Uważa,

⁹ *Ibidem*, s. 4.

¹⁰ *Ibidem*, s. 18.

¹¹ *Ibidem*, s. 23.

¹² *Ibidem*, s. 21.

¹³ *Ibidem*, s. 20.

¹⁴ *Ibidem*, s. 18.

¹⁵ Zagadnieniem paliw kopalnych jako źródłem nie tylko zmiany klimatycznej, lecz także współczesnych form demokracji oraz kapitalistycznego wyzysku, zajmowało się w swoich tekstach wielu badaczy. Warto tu wymienić kilka ważnych pozycji: A. Malm, *Fossil Capital: The Rise of Steam Power and the Roots of Global Warming*, Brooklyn, NY 2016; T. Mitchell, *Carbon Democracy: Political Power in the Age of Oil*, London-New York 2011; J. Parikka, *op. cit.*

że gdy tylko ludzie zorientowali się, jak bardzo węgiel (i jego pochodne) może zwiększyć ich dominację, zaczęli angażować się w zarządzanie powstałą relacją¹⁶. Węglocen to zatem „wiek potężnych paliw węglowych, które współtworzyły sposoby myślenia i działania [*sic!* — M.Z.], od których, jak się okazuje, jest się ludziom obecnie coraz trudniej wyzwolić”¹⁷.

Kapitał

Na ten sam paradoks — antropocentryzm tych, którzy domagają się odsunięcia człowieka od władzy i przywrócenia równowagi ekologicznej — wskazuje Donna Haraway w artykule *Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene*. Stwierdza, że „nie można nazywać antropoceniem” epoki, w której nie da się już utrzymać myślenia o człowieku jako indywiduum¹⁸.

Podobnie jak LeCain Haraway przygląda się planetarnym zmianom; diagnozuje ich przyczynę i wskazuje „winnego”: cyrkulację ponadnarodowego kapitału. Jej intensyfikacja przyczyniła się do ukucia — jednocześnie przez różnych teoretyków — alternatywnego dla antropocenu terminu kapitałocen (*capitalocene*)¹⁹. Agensem zmiany klimatycznej i geologicznej stają się w tym ujęciu sieci handlowe, relokacje kapitału, innowacje i wszelkie inne procesy uruchomione przez człowieka już w XVI wieku.

Gatunek ludzki zawsze jednoczył się w kolektyw z innymi ziemskimi substancjami i organizmami; ludzkość nie ma monopolu na historię, do jej tworzenia powinna dopuścić to, co podziemne, chtoniczne, co funkcjonuje i działa w sieciach życia wiążących, splatających i łączących różne istnienia (w tym człowieka)²⁰. Poszukując metaforycznych i mitologicznych figur, Haraway czyni swoim bohaterem kalifornijskiego pająka *Pimoida cthulhu*²¹; zmienia kolejność liter w jednym z członów jego nazwy, otrzymując słowo *chthulu*. Słowo to następnie kojarzy z chtonicznością (*χθόνιος*, *chthónios*). Ten starogrecki²² termin desygnuje to,

¹⁶ T.J. LeCain, *op. cit.*, s. 21.

¹⁷ *Ibidem*, s. 1.

¹⁸ D. Haraway, *Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene*, „e-flux journal” 2016, nr 75, <http://www.e-flux.com/journal/75/67125/tentacular-thinking-anthropocene-capitalocene-chthulucene/> (dostęp: 7 marca 2018).

¹⁹ Jednocześnie terminu tego zaczęło używać wielu badaczy i teoretyków. Poza Haraway należy wskazać przede wszystkim Jasona W. Moore’a. Por. *idem*, *Anthropocene, Capitalocene, and the myth of industrialization*, 16.06.2013, <https://jasonwmoore.wordpress.com/2013/06/16/anthropocene-capitalocene-the-myth-of-industrialization/> (dostęp: 10 lipca 2017).

²⁰ Por. D. Haraway, *op. cit.*

²¹ Nazwa *Chthulucene* wbrew potocznym interpretacjom nie pochodzi od Lovecraftowskiego stwora.

²² Mitologia istot podziemnych jest oczywiście jeszcze starsza: tu mamy chociażby sumeryjskiego oraz staroegipskiego węża pożerającego własny ogon, Uroborosa (*ούροβόρος*).

co pochodzi z wnętrza ziemi, spod jej powierzchni, z otchłani skalnych głębi²³. Opowieść „ludzkości lepiej zintegrowanej z ziemią”²⁴ (i tym, co podziemne) powinna obejmować to, co dotąd było prekaryzowane i wykluczane z kapitałocentrycznej narracji; powinna objąć „sympoezę, symbiozę, symbiogenzę, rozwój, usieciowione ekologie i mikroby”²⁵. Tę potencjalność Haraway przedstawia, wykorzystując gry słowne²⁶: człowiek jako humus (*human as humus*), humusowość zamiast humanistyki (*humusities instead of humanities*), kompost zamiast postczłowieka (*compost instead of posthuman*).

Życie

Claire Colebrook, filozofka i teoretyczka kultury, podkreśla, że w antropocenie człowiek jest tym, który „czyni różnicę”. Gatunek ludzki jest na powrót wyjątkowy (postantropocentryzm pozbawił go tego statusu), „ale tym razem ze względu na destruktywny i inskryptywny charakter działań”²⁷. Najważniejsze pytanie brzmi jednak: „czyj” antropocen? Kogo dyskurs antropoceniczny mianuje człowiekiem, czyli tym, który czyni różnicę? Zwykle człowieka antropocenu filozofowie i teoretycy kultury utożsamiają z takimi figurami, jak *homo faber*, *homo economicus*, przemysłowiec, człowiek ery nuklearnej, konsument²⁸. Sytuacja jest jednak zdaniem filozofki bardziej złożona i należy przyrzeć się temu, co sprawia, że określone zjawisko (w tym wypadku antropocen) jest w ogóle możliwe. Argumentuje, że na ludzką, mutagenną aktywność wpływają różne zmienne i nieprzewidywalne czynniki, których człowiek nie jest w stanie kontrolować. Ludzie są częścią ziemskiego ekosystemu, są „uziemieni” (*earthbound*²⁹), zależni od wpływów i fluktuacji tego świata. Ingerencja w błony świata, związana z rozwojem technonauki zasilanej ponadnarodowym kapitałem, to jeden z przejawów życia. Samo życie jest więc kolejnym czynnikiem (po węglu i kapitale) aktywnie modelującym kształt warstw geologicznych oraz skład chemiczny atmosfery i wód. Colebrook pyta: „czym jest to życie, że było w stanie stworzyć gatunek zdolny zniszczyć całe życie?”³⁰. I udziela

²³ Z pajakiem kojarzy się też „mackowatość” i „czułkowość”, czyli tytułowa „tentakularność” (od ang. *tentacle* — macka, czułek, a to słowo z kolei pochodzi z łac. *tentare* — czuć, próbować), którą można skojarzyć z pelzaniem, rozłażeniem się, wędrowaniem.

²⁴ D. Haraway, *op. cit.*

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ Haraway podaje, że sformułowania te podsunął jej Rusten Hogness.

²⁷ C. Colebrook, *We Have Always Been Post-Anthropocene: The Anthropocene counter-factual*, http://www.academia.edu/12757260/We_Have_Always_Been_Post-Anthropocene (dostęp: 17 lipca 2017).

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ Za: B. Latour, *Facing Gaïa: Six lectures on the political theology of nature*, 2013, <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/GIFFORD-ASSEMBLED.pdf> (dostęp: 28 lipca 2017).

³⁰ C. Colebrook, *op. cit.*

odpowiedzi: „Wymieranie nie jest przeciwieństwem życia, ale jedną z tych rzeczy, które życie niesie”³¹. Powołując się na tezy Elizabeth A. Povinelli³², argumentuje, że pojawienie się nowych możliwości pociąga za sobą ryzyko wymierania innych gatunków. Zgodnie z regułami samego życia wzmocnienie i ekspansja (*potentialisation*) gatunku ludzkiego pociąga za sobą zagładę innych organizmów.

Choreografia w antropocenie

Sztuka zainteresowana zagadnieniami diskutowanymi w obrębie antropocenicnej debaty nie tylko uzmysławia nieodwracalność antropogenicznych zmian i ich możliwe konsekwencje, lecz także problematyzuje relacje człowiek–planeta, wskazuje konieczność dekolonizacji sposobu postrzegania środowiska (postulaty myślenia ponadgatunkowego i różnorodności epistemologicznej) oraz wskazuje na specyficzne substancje, z których ulepiony jest świat w antropocenie³³.

Wraz z rosnącym zainteresowaniem humanistyki sferą organizmów żywych, obiektów, hiperobektów oraz rozwojem studiów nad zwierzętami i rzeczami, zmieniały się też zagadnienia problematyzowane w obrębie nowej choreografii, która stała się przestrzenią tworzenia „prototypów nowych form relacyjnych”³⁴. Artyści zaczęli częściej eksperymentować z „obsadzeniem” różnych czynników nie-ludzkich (sił, materii, organizmów) w roli choreografów lub performerów. Performans choreograficzny okazał się doskonałą przestrzenią do testowania kształtu i dynamiki relacji wewnątrz czasowo stabilnych układów (złożonych z żywych organizmów, cząsteczek chemicznych, sił fizycznych, przedmiotów, obiektów, hiperobektów, maszyn, obiektów cyfrowych, ale również dyskursów i reprezentacji) oraz badania nowych modeli funkcjonowania i doświadczania, opartych na etyce i estetyce postantropocentrycznej, dbającej o widzialność i równorzędność sposobów bycia i przejawiania się, a także słyszalność wszystkich agensów zaangażowanych w tworzenie „wspólnego świata”.

Twórczynie projektów i performansów choreograficznych, którym chciałabym się bliżej przyjrzeć, choreografki Mette Ingvarsten³⁵, Agata Siniarska³⁶ i Alek-

³¹ *Ibidem*; ze względu na filozoficzną wieloznaczność tezy podaję tekst w oryginale: „extinction is not the opposite of life but is part of life’s possibility”.

³² E.A. Povinelli, *After the Last Man: Images and ethics of becoming otherwise*, „e-flux” 2012, nr 35, <http://www.e-flux.com/journal/35/68380/after-the-last-man-images-and-ethics-of-becoming-otherwise/> (dostęp: 7 marca 2018).

³³ Por. D. Heather, E. Turpin, *Art&Death: Lives between the fifth assessment & the sixth extinction*, [w:] *Art in the Anthropocene: Encounters among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, red. D. Heather, E. Turpin, London 2015.

³⁴ J. Leach, *Choreographic objects*, „Journal of Cultural Economy” 7, 2014, nr 4, s. 458–475.

³⁵ <http://metteingvarsten.net> (dostęp: 22 lipca 2017).

³⁶ <http://cargocollective.com/agatasiniarska> (dostęp: 28 lipca 2017).

sandra Borys³⁷, zapraszają publiczność do wnętrza „sztucznych natur” i mikroekosystemów, wytwarzanych w aktywności fizycznej i narracyjnej. Aktantami są w nich czynniki nie-ludzkie, biotyczne (mikroorganizmy) i abiotyczne (powietrze, mikrogravitacja), zasiedlające i współwytwarzające współczesną (techno)(kulturo)naturę. Sploty tychże czynników to układy choreografujące percepcję i afekty widzów.

Natura (Mette Ingvarsten)

W roku 2016 duńska choreografka Mette Ingvarsten, której działania twórcze należą do nurtu tak zwanej choreografii w poszerzonym polu (*expanded choreography*), obroniła artystyczną pracę doktorską, złożoną z rejestracji cyklu performansów choreograficznych oraz dwu książek³⁸. Artystka pojmuje choreografię i choreografowanie w specyficzny sposób: ruch to „przedłużenie ciała — a nawet coś poza nim”, dlatego choreografia „wytwarza się w przestrzeni między ludzkimi i nie-ludzkimi aktorami, działaniami i poruszeniami”³⁹.

W kontekście sztuki antropocenu szczególnie interesuje mnie jej projekt *The Artificial Nature Series* oraz jego autorska interpretacja, w ramach której artystka formułuje podstawowe zasady poetyki performansu choreograficznego. Na projekt złożyło się pięć performansów określanych przez Ingvarsten mianem „choreograficznych eksperymentów”: *evaporated landscapes* (2009), *The Extra Sensorial Garden* (2010, 2012), *The Light Forest* (2010, 2011), *Speculations* (2011) oraz *The Artificial Nature Project* (2012). W przestrzeni każdego wyłaniały się te same problemy: „żywołność materii, sprawczość rzeczy, możliwości różnych materiałów, światła i dźwięku jako wyzwalaczy doznań i afektów, sensoryczne zaangażowanie widza, postrzeganie kolorów, immersyjne środowiska sceniczne, przepływy powietrza oraz last but not least pragnienie, by pracować z wyobrażeniowymi i wirtualnymi aspektami tworzenia performansu”⁴⁰.

Artystka w swoim tekście skupia się na poetyce performansów⁴¹, która ujawniła się w samych pracach. Formułuje dziesięć zasad poetyki pozwalających zrozumieć, czym może być sztuka antropocenu w obrębie nowej choreografii:

- (1) Nie-ludzka choreografia: przyznawanie rzeczom nieożywionym zdolności wyrażania, działania i afektowania [...];
- (2) Sprawczość materii: wytwarzanie problemów sensorycznych [...];
- (3) Imersyjne środowisko sceniczne: usunięcie dystansu pomiędzy ciałem widza a sceną

³⁷ <https://aleksborys.com> (dostęp: 28 lipca 2017).

³⁸ M. Ingvarsten, *Expanded Choreography: Shifting the agency of movement in The Artificial Nature Series and 69 positions*, praca doktorska, Malmö Faculty of Fine and Performing Arts, Lund University oraz Stockholm University of the Arts, 2016.

³⁹ *Ibidem*, s. 1.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ W oryginale: „Poetic Principles of Performance”.

[...]; (4) Wykorzystanie przestrzeni: kształtowanie performatywności przestrzeni [...]; (5) Zmysłowe uczestnictwo: aktywacja percepcji sensorycznej [...]; (6) Wykorzystanie czasu: intensyfikowanie doznania poprzez spowalnianie czasu percepcji⁴² [...]; (7) Wytwarzanie afektu: łączenie zmysłowej percepcji z werbalną artykulacją [...]; (8) Wykorzystanie czasu: używanie języka do kreowania wyobrażonych ruchów [...]; (9) Niematerialność: inscenizowanie procesów parowania, rozpadu i rozpraszania [...]; (10) Sztuczna natura: formowanie poetyki⁴³.

Istotą projektu jest wytwarzanie „sztucznych natur”, a główną inspiracją — intensywne, osobiste, cielesne, sensoryczne i afektywne doświadczenie przebywania na terenie niezurbanizowanym. Wychowana w mieście artystka wspomina, że poza miastem „nagle wszystko wydało [jej] się niewiarygodnie żywotne”⁴⁴. Dlatego w projekcie *Artificial Natures* podjęła się badania wpływu „autonomicznych sił nie-ludzkiego świata”⁴⁵ na cielesne doświadczenie. Interesowały ją abiotyczne elementy świata przyrody, które w technologicznie zarządzanym sztucznym środowisku poruszają się, wprowadzają w ruch inne elementy oraz wykazują się swoją „żywością”.

W każdym z performansów zrealizowanych w ramach projektu *Sztuczne natury nie-ludzkie siły „natury”* zostały zainscenizowane jako „niezależne, autonomiczne, przerażające, a nawet obezwładniające ludzkie ciało poruszające się pośród nich”⁴⁶. Taniec i choreografia — artystka używa w swoim tekście różnych określeń, których celem jest przybliżenie specyfiki projektu: choreografia spekulatywna, niematerialna, nie-ludzka, krajobrazu — tradycyjnie wiązane z obecnością ludzkiego ciała zostały, zgodnie z założeniem artystki, „całkowicie odcielesnione lub wytworzone tam, gdzie spotykają się człowiek i potężne nie-ludzkie środowiska”⁴⁷. Choreografowanie w projekcie Ingvartsen polega na wytwarzaniu warunków, w których tańczyć będą różne substancje (światło, mgła, dym, piana i dźwięk), przechodząc proces transformacji i współtransformacji.

Mikroby i hiperobiektory (Agata Siniarska)

Ingvartsen w swoich projektach mierzy się z zagadnieniem nieobecności człowieka-performera. Pyta, co interesującego może być w oglądaniu rzeczy

⁴² W oryginale: „slowing down the time of perception”.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Zważywszy na heterogeniczność sił wpływających na nasze cielesne doświadczenie — to, co biologiczne, chemiczne, fizyczne i geologiczne (nieantropogeniczne) spleta się nieodwracalnie z tym, co technologiczne, polityczne i ekonomiczne (antropogeniczne), a to, co materialne, z tym, co dyskursywne — nie sposób wyróżnić sił, które można by uznać za w pełni autonomiczne, to znaczy wolne od jakichkolwiek elementów antropogenicznych.

⁴⁶ M. Ingvartsen, *op. cit.*, s. 10.

⁴⁷ *Ibidem*.

samych w sobie, pod nieobecność człowieka⁴⁸. Jednostka ludzka — widz — pojawia się w działaniach w ramach projektu *Artificial Natures* jedynie jako percypująca i doznająca część aktywnego środowiska. Natomiast Agata Siniarska w *Hyperdances*, *Ślepowidzeniu* oraz *The Soft Act of Killing* bada funkcjonowanie makro- i mikroekosystemów oraz możliwości usytuowania w nich człowieka. Problematyka, która wyłania się z jej prac, wiąże się z funkcjonowaniem sieci relacji i zależności między czynnikami abiotycznymi, biotycznymi a samym życiem. U Ingvarsdén kluczowe były zagadnienia epistemologiczne i estetyczne (percepcja, doznawanie, transmisja afektów) oraz wynikające z nich problemy ontologiczne (jak choćby pytanie o ruch i choreografię), natomiast prace Siniarskiej ewokują kwestie etyczne i polityczne.

Zasadą łączącą dwa interesujące mnie performanse, *Hyperdances* i *Ślepowidzenie*, jest zderzanie działań (aktów) cielesnych i słownych. Artystka upodobała sobie format performansu-wykładu (*lecture performance*), formy praktykowanej od lat sześćdziesiątych, której sednem jest zamazywania granicy między praktyką artystyczną a „praktyką teoretyczną”.

W performansie-wykładzie *Hyperdances*, zrealizowanym w ramach rezydencji towarzyszącej wystawie *Let's Dance* w poznańskim Starym Browarze⁴⁹, punktem wyjścia są rozważania Yvonne Reiner, reprezentantki tańca postmodern, dotyczące odpodmiotowienia tańca. To zagadnienie, powiązane z postulatem sensualnego obcowania z przemawiającym przedmiotem (Susan Sontag) oraz ideą śmierci autora (Roland Barthes), prowadzi Siniarską do serii eksperymentów ukazujących niemożność postrzegania tańczącego (ludzkiego) ciała performującego wraz z innymi przedmiotami (krzesłem, kostką brukową) jako kolektywów przedmiotowo-przedmiotowych. Ciało ludzkie zawsze pozostaje upodmiotowione: jest jakieś, czyjeś, uwarunkowane kulturowo.

Proces kreacji performansu rozpoczyna od badania granic tańca i choreografii. Reprezentanci nurtu postmodern zatrzymali się na ludzkim ciele, wprowadzając w obręb sztuki tańca każdą, nawet najbardziej „nietaneczną” jego aktywność; jednocześnie wyprowadzili taniec z przestrzeni teatralnych do muzealnych i na otwartą scenę miasta, na ulice, do parków, na skwery, dachy i ściany budynków. Siniarska próbuje w swojej choreograficznej praktyce pomyśleć taniec jeszcze bardziej: lokuje go w zbiorowych, hybrydycznych, splecionych ciałach ery globalnych powiązań, we wspólnych poruszeniach żywych istot i obiektów.

Eksperymenty prowadzone przez Siniarską czynią procesy percepcyjno-poznawcze widza oraz nawykowe ścieżki wytwarzania sensów obiektem laboratoryjnym. Krytyczna narracja, dekonstruująca habitualne (a zatem przezroczyście) sposoby postrzegania tańczących ciał przez widzów jest prowadzona dwukanało-

⁴⁸ *Ibidem*, s. 2.

⁴⁹ Wystawa *Let's Dance*, kuratorzy: Joanna Leśniewska, Tomasz Plata, Agnieszka Sosnowska; Galeria Art Stations, Stary Browar, Poznań, 20 czerwca–18 października 2015.

wo: przez ruch ciała w przestrzeni oraz towarzyszący metakomentarz dotyczący możliwych perspektyw, z jakich tańczące ciało może być obserwowane — i jednocześnie zawsze nazywane, określane, przyporządkowywane. „To, co z początku jest formalnie ruchem, natychmiast powraca jako ruch myśli”⁵⁰, stwierdza Erin Manning. Inicjowanie określonych trajektorii spojrzenia, budowanie dramaturgii uważności, opartej na pobudzeniach, asocjacjach i sinusoidalnej fali (de)koncentracji, dyskursywne sytuowanie widza w nietypowej i niekomfortowej pozycji, wymuszającej zmianę perspektywy — wszystko to służy „wymuszaniu” innego spojrzenia i, tym samym, innego postrzegania i pojmowania. Artystka ostatecznie relokuje sam akt choreografowania: to patrzący i słuchający widzą stają się choreografem-poruszycielem. Choć zgodnie z klasyczną wykładnią akt choreografowania „należy” do choreografa, Siniarska skłonna jest sytuować go w ciele-umyśle widza. Choreografowanie to proces angażowania się w „układanie”, „strukturyzowanie” rzeczywistości w procesach sensorycznych, percepcyjnych, afektywnych i poznawczych.

Publiczność początkowo obserwuje jej działania na scenie umieszczonej w przestrzeni galerii; w pewnym momencie sceną staje się park rozciągający się za plecami widzów, za przeszkloną fasadą galerii. Prowadzeni głosem artystki widzowie posłusznie przenoszą uwagę na kolejne „tańczące” elementy środowiska: ludzi, gałęzie poruszane wiatrem, opadające liście... Głos artystki, który po opuszczeniu przez nią sceny pozostał jako jedyne świadectwo jej obecności, kieruje uwagę publiczności na to, czego zwykle nie dostrzega: ruch soków krążących w drzewach, przyrastających słoju, szkodników i grzybów, ruch procesów rozkładu, wymiany energetyczno-materiałnej, splecionych korzeni murawy, chmury bakterii unoszącej się wokół ciała, wydzielania się gazów z powoli rozkładających się plastików. Te obiekty i procesy są zwykle niewidzialne ze względu na dysproporcję między czasoprzestrzenią człowieka a czasoprzestrzeniami owadów, drzew, ziemi czy plastiku.

Ostatecznie Siniarska kieruje choreografującą uwagę widzów na obiekty ogromne, wykraczające poza skalę czasoprzestrzenną określającą ludzkie możliwości percepcyjne: globalne ocieplenie, styropian, radioaktywny pluton. To, co postrzegamy jako „przedmiot”, jest „płynnym wydarzeniem”, a zatem ruch jest obecny w procesach, którym podlegają owe hiperobiekty. Tym samym artystka problematyzuje podstawowe dla antropocenicznego dyskursu zagadnienie nieadekwatności skal, przykładowo, geologicznego „głębokiego czasu” i ludzkiej skali trwania. Idąc dalej, możemy próbować sobie wyobrazić, że czym innym są (i będą) obecne zmiany na ziemi dla wirusów, beztlenowców i termofilnych organizmów z domeny Archaea, a czym innym dla fotosyntezujących i trawiących eukariotów.

W *Ślepowidzeniu* Siniarska podejmuje trud uwidocznienia niewidzialnego: powietrza, cząsteczek materii zbyt małych, by ludzkie oko mogło je dostrzec,

⁵⁰ E. Manning, *Relationscapes: Movement, Art, Philosophy*, Cambridge, MA 2009, s. 1.

mikrobów ukrytych w zwojach ciała i wypełniających przestrzeń, ślepych plamek obowiązujących narracji, niedostrzegalnych procesów. Aby skierować uwagę widza na to, co niedostrzegalne, Siniarska ponownie działa ruchem i słowami. Kieruje swoje działania i słowa bezpośrednio do widzów, utrzymuje z nimi kontakt wzrokowy, jak też nawiązuje relację z wybranymi widzami przez dotyk. Działaniom towarzyszy metakomentarz dotyczący zaistniałej sytuacji oraz treści pojawiających się w wypowiedzi stanowiącej oś monologu. W narracyjnym wprowadzeniu artystka rysuje kontekst środowiskowy, wskazując czynniki różnej natury, których konfiguracja wpłynie na kształt performansu (przestrzeń, temperatura, liczba widzów, przebyta infekcja). Już samo wprowadzenie kieruje uwagę publiczności na złożoność sytuacji i niestabilność warunków środowiskowych.

Główną zasadą poetyki performansu jest narracyjne relokowanie perceptów. Ponieważ aparat poznawczy stabilizuje niedookreślone percepty, by umożliwić wytwarzanie sensu, obserwowane przez widzów działania artystki są automatycznie porządkowane. A zatem publiczność nie obserwuje płynnych przemieszczeń materialno-energetycznych, ale na przykład ruch prawej dłoni. Akt dookreślania po stronie widza jest wielokrotnie w trakcie performansu kontrastowany ze słowami performerki, trafnie odczytującej nasz nawykowy sposób lokowania sensu wydarzenia po stronie ludzkiej intencjonalności: „to nie jest ruch prawej dłoni, ale uczestnictwo dłoni w ruchu powietrza”.

Delikatny slalom dłoni kręcącej ósemkę rozwija się, poszerza i nabiera dynamiki, obejmując i uruchamiając całe ciało, które komentarz artystki przemienia w odpodmiotowioną maszynę do stymulowania przepływów powietrza: „to partycypacja w choreografii cząsteczek powietrza”. Performująca maszyna nie jest niewinna: przyczynia się do globalnego ocieplenia („produkuje ciepło”, „zmęczona wydała do atmosfery coraz więcej dwutlenku węgla”) i masowego wymierania organizmów żywych („holokaust bakterii”, „miażdżę ich miliardy z każdym krokiem, a nikt nie reaguje”). Człowiek jako żywa istota zostaje pozbawiony esencji: jest niestabilną, samoorganizującą się strukturą dyssypatywną, napędzaną przepływem energii; kluczowa dla jego przetrwania jest wymiana materii i energii ze środowiskiem, proces metaboliczny. Elementy środowiska przenikają porowatą błonę, która odgradza wnętrze człowieka od zewnątrz (świata), bakterie „penetrują wszystkie otwory ciała”.

Artystka deleguje sprawczość na tymczasowo zawiązujące się sieci agensów: czynniki abiotyczne okazują się równie żywotne (*vibrant*) jak te organiczne. Dzięki dodaniu narracji modelującej percepty i afekty, które powstają w odpowiedzi na fizyczne działania performerki, następuje relokacja nawykowo pojawiających się sensów. Siniarska dokonuje operacji na otwartym sercu systemu poznawczego widzów, dzięki temu z pozornie codziennych sytuacji (a przynajmniej „codziennych” dla scenicznego performansu) wyłaniają się alternatywnie skonstruowane ekosystemy, w których czasowa sprawczość zyskuje rozmaite biotyczne i abiotyczne czynniki.

Mikrograwitacja (Aleksandra Borys)

Choreografka i tancerka Aleksandra Borys badała⁵¹ relacje choreografii i astronomii, szczególnie w odniesieniu do zagadnień mikrograwitacji i tak zwanego efektu spojrzenia z zewnątrz (OE, *overview effect*). Ten ostatni termin został po raz pierwszy użyty przez Franka White'a w książce *The Overview Effect: Space Exploration and Human Evolution* (1987). Autor nazwał tak psychofizyczne doświadczenie astronautów, którego efektem jest transformacja wewnętrzna i pojawienie się imperatywu „zadbania o los planety”. OE pojawia się w konsekwencji ujrzenia po raz pierwszy planety Ziemi z perspektywy orbitalnej, jako kulistej formacji unoszącej się w bezmiarze Kosmosu. Siła oddziaływania zmienionej perspektywy zainspirowała Borys do realizacji fantazji na temat potencjalnych punktów widzenia i niemożliwych perspektyw. W roku 2016 przedstawiła projekt dyplomowy *SpaceSnake*: instalację w formie taśmy (osiemnaście i pół metra) stworzonej ze zdjęć ukazujących Ziemię w niemożliwych układach z innymi ciałami niebieskimi; na projekt złożyło się 175 fotografii natychmiastowych, przedstawiających konstelacje ciał niebieskich, oraz seria ślepych kadrów — ujęć wypreparowanych przy zamkniętym obiektywie — „reprezentujące czarną materię”⁵².

Badania artystki skupiły się jednak wokół zagadnienia mikrograwitacji. Temat ten zainteresował już wcześniej inną choreografkę, Kitsou Dubois, obecnie dyrektorkę grupy Ki Productions, która odbyła lot paraboliczny (1990) organizowany przez CNES (National Centre for Space Studies). Od tego czasu zajmuje się, jako praktyczka i teoretyczka, funkcjonowaniem ruchu i ciała w środowisku charakteryzującym się alternatywną grawitacją: w wodzie, z użyciem cyrkowych sprzętów do akrobacji, a przede wszystkim podczas lotów parabolicznych i w stacjach orbitalnych⁵³. To właśnie tam astronauta poddani są oddziaływaniu mikrograwitacji (*micro-g*; μg). W przeciwieństwie do braku grawitacji (zero-g), z którym nieważkość jest potocznie mylona, mikrograwitacja odczuwana na orbicie okołoziemskiej wynosi około 90% ziemskiej grawitacji. Stan nieważkości to efekt „spadku swobodnego” astronauty oraz statku kosmicznego na Ziemię z tą samą prędkością. Gdy znika ziemskie przyciąganie grawitacyjne, ciało „rozszerza się” we wszystkich kierunkach, z czym wiąże się wiele doświadczeń somatycznych: poczucie unoszenia się, płynięcia, rozprzestrzeniania, braku granic cielesnych, ale jednocześnie dezorientacji, wewnętrznej próżni, rozpadu, braku poczucia odnie-

⁵¹ Borys zrealizowała projekt badawczy w ramach studiów magisterskich Art and Science w Central Saint Martins — University of The Arts w Londynie dzięki stypendium badawczemu Grażyny Kulczyk (2014).

⁵² 2016/ *SpaceSnake*, <https://aleksborys.com/works/installation/2016-spacesnake> (dostęp: 25 lipca 2017).

⁵³ http://www.kitsoudubois.com/wordpress/?page_id=2 (dostęp: 25 lipca 2017).

sienia. „W efekcie, by nie utracić siebie, musisz odnaleźć swoje centrum i stworzyć na nowo granice”⁵⁴.

Dubois, zafascynowana funkcjonowaniem ciała w stanie nieważkości, podjęła próbę opracowania nowego systemu treningowego dla astronautów, opartego na technikach tanecznych. Borys z kolei zaciekała możliwością wykorzystania specyficznych cech funkcjonowania ciała w praktyce improwizacyjnej w warunkach ziemskiej grawitacji. Rezultatem badań mikrogravitacji jest seria teoretyczno-praktycznych warsztatów⁵⁵ oraz ośmiominutowa praca wideo *9.81* states of attempt* (2015). Na podstawie przeprowadzonych badań dotyczących wpływu stanu nieważkości na ludzkie ciało artystka ustanowiła zestaw zadań-reguł wspomagających eksplorację ruchową. Reguły, które roboczo nazywam „partyturą mikrogravitacyjną”, opierają się na pracy z obrazem mentalnym. W świecie zachodnim zasady ideokinezy zostały opracowane już na początku XX wieku przez Mabel E. Todd, Barbarę Clark i Lulu Sweigard i miały na celu poprawienie wzorców funkcjonowania mięśni⁵⁶. W wypadku Borys użycie obrazów mentalnych służy przemianie, a nie poprawie wzorców ruchowych. Artystka wykorzystuje serię wyobrażeń inicjujących i katalizujących aktywność ruchową, takich jak poszerzanie przestrzeni w stawach i między kośćmi, osłabianie siły mięśni, zmiana ciśnienia w gałkach ocznych, „rozprzestrzenianie się ciała”. Relacja ciało–przestrzeń jest w warunkach ziemskich opisywana z użyciem takich indykatorów, jak „góra lub dół, przód lub tył”⁵⁷ i opiera się na ruchach opadania i wznoszenia się. W stanie nieważkości nie istnieją uprzywilejowane kierunki, nie istnieje możliwość upadku, ale też nie można wykonywać codziennych, zwykłych czynności, takich jak siadanie. Gdy ten rodzaj relacji i afordancji nie istnieje, ciało komponuje się w przestrzeni w zupełnie inny sposób.

Artystka zadała sobie pytanie o to, jak można „przedefiniować naszą relację z otaczającą nas rzeczywistością i wyobrazić sobie ciała, które będziemy chcieli mieć w przyszłości?”⁵⁸. Generując i modelując ruch, z wykorzystaniem mikrogravitacyjnych reguł, ukazała przygodność ludzkiej motoryki, a co za tym idzie cielesności; cielesności istot zrosniętych z Ziemią, ukształtowanej w splocie z lokalnie aktywnymi czynnikami. Specyfika codziennych ludzkich partytur ruchowych

⁵⁴ R. Boisseau, *Kitsou Dubois, chorégraphe de l'apesanteur*, „Le Monde” 1 września 2004 (cyt. za: http://www.kitsoudubois.com/wordpress/?page_id=2, dostęp: 1 grudnia 2018).

⁵⁵ Autorka tekstu uczestniczyła w warsztacie „Astronomia choreografii” 31 lipca 2016 w Teatrze Studio w Warszawie.

⁵⁶ Por. A. Bernard, *An Introduction to Ideokinesis*, [w:] A. Bernard, W. Steinmüller, U. Stricker, *Ideokinesis: A Creative Approach to Human Movement and Body Alignment*, Berkeley 2006.

⁵⁷ *2015/ 9.81* states of attempt*, <https://aleksborys.com/works/installation/2016-spacesnake> (dostęp: 25 lipca 2017).

⁵⁸ *Astronomia choreografii*, warsztaty z Aleksandrą Borys, Scena Tańca Studio, Warszawa, 31 lipca 2016, <http://www.artstationsfoundation5050.com/taniec/wydarzenie/astronomia-choreografii/2918> (dostęp: 31 lipca 2017).

wynika nie tylko z kulturowych inskrypcji na poruszającym się ciele, lecz także z układu stworzonego z ciał i abiotycznych czynników poruszających te ciała.

* * *

Filozofowie, badacze i artyści (post)antropocenu wskazują czynniki różnej natury i proveniencji jako źródłowo „odpowiedzialne” za zmiany w składzie ziemskiej lito-, hydro- i atmosfery: węgiel, kapitał, samo życie, naturę, mikrobiom, hiperobiekty i grawitację. Reprezentantki nowej choreografii oraz choreografii w poszerzonym polu, Ingvarlsen, Siniarska i Borys, proponują udział w performansach, których konstrukcja skłania nas, widzów, do intensywnej partycypacji poznawczej: świadomego doświadczania oddziaływania różnych sił i czynników oraz obecności różnych organizmów i obiektów, które na co dzień kształtują nasze doświadczenie usieciowionego i zwielokrotnionego ja. Dostrzeżenie tych przeplwów i aktywności sprawia, że mówienie o jednostkowej gatunkowej odpowiedzialności człowieka okazuje się uproszczeniem.

Choreographies of the Anthropocene: Mobilising matter

Abstract

A point of departure for the author is thesis proposed by T.J. LeCain, who studied anthropocentrism hidden in a very nucleus of debate about anthropocene. One should, in his view, comprehend and analyse culture and technology as the part or the product of a matter. The “human age” initiated in the age of the industrial revolution driven with fossil fuels turns out to be an effect of transformations, of which coal is a chief perpetrator. The turn from anthropo- to carbocene let us examine factors which are the underlying reason for development of industrial-information society.

The very material factors (retaining wide understanding of the term “matter”, which can also include the temperature or the gravity) are called to the scene, and then embodied or set in motion by choreographers — Mette Ingvarlsen, Agata Siniarska and Aleksandra Borys — who try to problematize in their works the issue of dispersed, material agency. In her text the author examines how the problems essential for anthropocene and carbocene debates are being choreographed.

Keywords: carbocene, anthropocene, matter, agency, choreography

Bibliografia

Affixes: the building blocks of English. A division of geological time, <http://www.affixes.org/c/-cene.html> (dostęp: 17 lipca 2017).

Bernard A., *An Introduction to Ideokinesis*, [w:] A. Bernard, W. Steinmüller, U. Stricker, *Ideokinesis: A Creative Approach to Human Movement and Body Alignment*, Berkeley 2006.

- Boisseau R., *Kitsou Dubois, chorégraphe de l'apesanteur*, „Le Monde” 1 września 2004, http://www.kitsoudubois.com/wordpress/?page_id=2 (dostęp: 25 lipca 2017).
- Bornscheuer U.T., *Feeding on plastic*, „Science” 351, 2016, nr 6278.
- Colebrook C., *We Have Always Been Post-Anthropocene: The Anthropocene counter-factual*, http://www.academia.edu/12757260/We_Have_Always_Been_Post-Anthropocene (dostęp: 17 lipca 2017).
- Davis H., Turpin E., *Art&Death: Lives between the fifth assessment & the sixth extinction*, [w:] *Art in the Anthropocene: Encounters among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, red. H. Davis, E. Turpin, London 2015.
- Haraway D., *Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene*, „e-flux journal” 75, 2016.
- Ingvarstsen M., *Expanded Choreography: Shifting the agency of movement in The Artificial Nature Series and 69 positions*, praca doktorska, Malmö Faculty of Fine and Performing Arts, Lund University oraz Stockholm University of the Arts 2016.
- Latour B., *Facing Gaïa: Six lectures on the political theology of nature*, 2013, <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/GIFFORD-ASSEMBLED.pdf> (dostęp: 28 lipca 2017).
- Leach J., *Choreographic objects*, „Journal of Cultural Economy” 7, 2014, nr 4, s. 458–475.
- LeCain T.J., *Against the Anthropocene. A neo-materialist perspective*, „International Journal for History, Culture and Modernity” 3, 2015, nr 1.
- Manning E., *Relationscapes: Movement, Art, Philosophy*, Cambridge, MA 2009.
- Moore J., *Anthropocene, Capitalocene, and the myth of industrialization*, 16 czerwca 2013, <https://jason-wmoore.wordpress.com/2013/06/16/anthropocene-capitalocene-the-myth-of-industrialization/> (dostęp: 10 lipca 2017).
- Parikka J., *A Geology of Media*, Minneapolis-London 2015.
- Povinelli E.A., *After the Last Man: Images and ethics of becoming otherwise*, „e-flux” 35, 2012, <http://www.e-flux.com/journal/35/68380/after-the-last-man-images-and-ethics-of-becoming-otherwise> (dostęp: 7 marca 2018).
- Textures of the Anthropocene: Grain, Vapor, Ray*, red. K. Klingan, A. Sepahvand, Ch. Rosol, B.M. Scherer, Cambridge, MA 2015.
- Yong E., *I Contain Multitudes: The Microbes Within Us and a Grander View of Life*, New York 2016.

Źródła internetowe

- <https://aleksborys.com> (dostęp: 28 lipca 2017).
- <http://metteingvarstsen.net> (dostęp: 22 lipca 2017).
- <http://cargocollective.com/agatasiniarska> (dostęp: 28 lipca 2017).