

PSZCZELI SYNTEZATOR, CZYLI GLOBALNY WYMIAR ZMIANY ŚRODOWISKOWEJ

Antropocentryczny sposób myślenia o środowisku naturalnym, w którym to człowiek pełni rolę dominującą i podporządkowuje planetę swoim potrzebom, ulega przedawnieniu. Posthumanistyczna refleksja, krytycznie odnosząca się do sytuowania człowieka w centrum świata, poddaje w wątpliwość utrwaloną w badaniach kulturowych opozycję natura-kultura. Takie podejście współbrzmi z nową filozofią ekologiczną, w ramach której człowiek stanowi integralną część natury, na równi z pozostałymi istotami, co podkreśla polityczne i ekonomiczne zależności ekologii. Kształtowanie się nieantropocentrycznego myślenia o świecie paradoksalnie zdobywa popularność dopiero przy okazji debaty dotyczącej nowej epoki geologicznej zwanej antropocenem, czyli momentem w historii naszej planety, w którym nie istnieje już *niezależne od ludzkiego praxis środowisko* (Bińczyk, 2013, 139). Z jednej strony mamy więc do czynienia z zależnością natury od działań człowieka, a z drugiej pojawiają się koncepcje, według których jednostkę ludzką powinniśmy znieść z piedestału i przywrócić zachwianą równowagę pomiędzy wspólnotowym światem istot żywych a wpływem środowiska naturalnego na ten świat. Ewa Bińczyk, odnosząc się do Latourowskich rozważań dotyczących ekologii, zauważa:

W epoce globalizacji jesteśmy od siebie coraz bardziej zależni. Przyszło nam żyć w świecie hybrydycznych powiązań, niejednorodnych ontologicznie: infrastruktury technologiczne posplatane są z instytucjami społecznymi, czynnikami określanymi dotąd jako naturalne, rozstrzygnięciami prawnymi i decyzjami o charakterze politycznym (Bińczyk, 2013, 138).

Jeśli nie możemy mówić o obszarze środowiska, który pozostawałby bez wpływu człowieka, to podobnie nie znajdziemy pola ludzkiej działalności, na które natura nie miałaby pośredniego lub bezpośredniego wpływu. Według Bruno Latoura zagrożenia ekologiczne obejmują nie tylko jednostki ludzkie, ale i obszary uznawane za pozaludzkie. Pojęcie zagrożenia wydaje się tu kluczowe, zwraca bowiem uwagę na pozbawienie kontroli, jaką człowiek sprawuje nad środowiskiem (Bińczyk, 2013, 138). Porzucenie antropocentrycznego myślenia nie wiąże się jednak z odrzuceniem poczucia odpowiedzialności, choć wielu sceptyków powątpiewających w zmianę klimatu takiej odpowiedzialności się wypiera. Latour zadaje nam natomiast pytanie:

Co to znaczy być moralnie odpowiedzialnym w epoce antropocenu, kiedy to my, wraz z naszym brakiem moralności, kształtujemy Ziemię — z tym, że nie ma żadnego „my”, które można by obciążyć

tego rodzaju odpowiedzialnością — i kiedy nawet związek naszych zbiorowych działań z ich konsekwencjami podawany jest w wątpliwość? (Latour, 2011, 163)

Podjęcie globalnej odpowiedzialności za zmiany zachodzące w środowisku wydaje się szczególnie problematyczną kwestią ze względu na oczywiste rozproszenie wpływów determinowanych przez zbiorowości. Potrzeba przejęcia odpowiedzialności za środowiskowe zagrożenia niesie za sobą wyzwanie dla globalnej świadomości: *potrzebujemy instytucji oraz instrumentów naukowych prezentujących globalne zagrożenia środowiskowe wyobraźni publicznej. Zbiorowość musi być coraz lepiej informowana, aby mogła stać się też bardziej wrażliwa* (Bińczyk, 2013, 144). Kształtowanie wrażliwości na poziomie globalnym powinno mieć swoje źródło w lokalnych działaniach — nie tylko tych naukowych czy politycznych, ale również artystycznych. Sztuka zaangażowana oraz ekologiczne zaangażowanie samych artystów, wprowadza do dyskursu na temat nowej świadomości ekologicznej również wymiar praktyczny, pozwalający na aktywne uczestnictwo w kształtowaniu, postulowanej przez Ewę Bińczyk, wrażliwości.

Sztuka współczesna poruszająca problematykę zmiany środowiskowej staje się coraz bardziej powszechna. Artyści żywo reagują na zachodzące w ich otoczeniu przeobrażenia oraz na te, które możemy obserwować w wymiarze globalnym, przede wszystkim za sprawą nowych technologii komunikacyjnych. Dostępność informacji rodzi poczucie więzi globalnej, a jednocześnie wywołuje proces nazwany przez Phila Macnaghtena i Johna Urry’ego „globalizacją ryzyka”, który definiują jako postępujące zacieranie granic pomiędzy ciałem a światem zewnętrznym, jak piszą: *zagrożenie wpływa do ciała i przepływa przez nie* (Macnaghten; Urry, 2005, 141). Egzystencja jednostki staje się zagrożona ze względu na utracone poczucie wpływu na otaczające nas katastrofy ekologiczne, o których informowani jesteśmy za sprawą mediów niemal codziennie. Skoro poczucie zbiorowego zagrożenia tak intensywnie wpływa na poczucie bezpieczeństwa jednostki, to możliwe staje się również wypracowanie poczucia zbiorowej odpowiedzialności. *W doświadczeniach zbiorowych rodzi się poczucie tożsamości i dopiero ono pozwala zdefiniować, jakim społeczeństwem chcemy być w przyszłości* (Weller; Leggewie, 2012, 201) — działania artystów i percepcja zaangażowanej sztuki może okazać się jednym ze sposobów tworzenia takich wspólnotowych doświadczeń. Aktywowanie globalnej odpowiedzialności nie nastąpi jednak z dnia na dzień, powodowane nagłą globalną przemianą świadomości społecznej. Odpowiedzialność musi zostać wypracowana, a akceptacja lokalnego i globalnego ryzyka wydaje się pierwszym krokiem do budowania nowego sposobu myślenia.

Jeden ze sposobów zwrócenia uwagi na zmianę środowiska ujawnia się w twórczości brytyjskiego artysty Bioni Sampa, którego twórcze wykorzystanie pasji pszczelarskiej znalazło swoje odzwierciedlenie w projekcie „Beespace of Hive Synthesis” prezentowanym podczas wrocławskiego Biennale w 2015 roku, a rozwijanym pod kilkoma różnymi tytułami na przestrzeni lat, jako

projekt będący podstawową częścią twórczej działalności artysty. Bioni Sampa swoją twórczością chce zwrócić uwagę na los pszczół, których wyginiecie staje się coraz bardziej prawdopodobne. Zagrożenie populacji pszczół ma związek przede wszystkim z chemicznym sposobem uprawy roślin i stosowaniem pestycydów podczas ich kwitnienia. Ryzyko wyginiecia dotyczy przede wszystkim gatunku pszczoły miodnej, której występowanie obejmuje głównie tereny Europy, Azji Zachodniej i Afryki Północnej, ale za sprawą udoskonalonej hodowli tych owadów, *Apis mellifera* występuje niemal na całym świecie. Globalny zasięg występowania tego gatunku wiąże się również z globalnym ryzykiem, jakie czeka ludzkość w przypadku drastycznego zmniejszenia pszczelnej populacji lub w dalszej konsekwencji — zupełnego wyginiecia tych owadów. Muzyczna działalność Bioni Sampa dotyczy głównie interaktywnych instalacji audiowizualnych, w których wykorzystuje on naturę, a dokładniej związane z pszczelim życiem elementy, jako medium przekazu. Rozpoczynając w 2013 roku od projektów „Beespace” oraz „Hive Synthesis” artysta przysłuchiwał się dźwiękom emitowanym przez pszczoły i rozpoczął twórczą eksploatację ich audialnej przestrzeni. W swoich instalacjach wykorzystywał częstotliwości emitowane przez pszczele roje, które zainspirowały go do zgłębienia tematyki dźwięków natury, z nadzieją na zwiększenie świadomości na temat tych owadów i ich związku z systemem ekologicznym ulegającym postępującym przeobrażeniom. Jako producent muzyki elektronicznej w latach 2006-2016 pracował nad wynalezieniem syntezy, który przetwarzałby dźwięki emitowane przez pszczoły na audialny koncert, performujący sceniczną rzeczywistość. Połączenie nowych technologii i naturalnego źródła, jakie stanowiło dla Sampa pszczele środowisko, zaowocowało wynalezieniem syntezy nazwanego przez artystę „Hive Synthesizer”, co w wolnym tłumaczeniu oznacza po prostu „pszczeli syntezy”. Wykorzystuje on miód jako naturalny opornik elektryczny, czyli pozwala na ograniczenie przepływu elektrycznego przez obwód. Zbudowany z używanych komponentów, korzystający z miodu jako rezystora, przetwarza dźwięki pszczelego życia, niejako przenosząc i przekładając je na ludzki grunt.

Praca Bioni Sampa oraz działalność artystów poruszających problem zmiany środowiskowej lokuje się pomiędzy społecznym zaangażowaniem, a estetycznym przekazem. Globalne procesy wpływające na zmianę środowiska i klimatu znajdują swoje reprezentacje w światowej sztuce — angażowana zostaje więc nie tylko sama idea ekosystemu, ale również kulturowe i społeczne zależności ekologicznego światopoglądu, co stanowi ważny sejsmograf procesów globalnych zachodzących we współczesnym świecie. Syntezy Bioni Sampa, wykorzystujący miód jako opornik, stanowi nie tylko technologiczne osiągnięcie twórcy, ale odsyła do pojęcia syntezy, która w kontekście ekologicznym odwołuje się do nieantropocentrycznego pojmowania świata. Sam artysta, występujący zawsze w stroju pszczelarza, ukrywa swoją tożsamość, przez co dystansuje

się od bycia „jednostką ludzką”, staje się przez to kimś pomiędzy. Kostium pomaga mu w podkreśleniu swojej roli — pośrednika pomiędzy antropocentrycznym myśleniem, a synestezyjnym środowiskiem.

Myśl ekologiczna umieszcza dzieła sztuki i obiekty muzealne na powrót w świecie życia, ustanawiając powiązania tak między niepodobnymi do siebie rzeczami w świecie zewnętrznym, jak i między podobnymi do siebie artefaktami artystycznymi. (...) Pojawia się tu możliwość, by sztuka przenosiła się swobodnie w inne rejestry, ukazując wzory powiązań i dostrajając nas do dynamiki środowiska (Bennett, 2012, 197).

Odcięcie Bioni Sampa od ludzkiego ego, wyrażone poprzez przybranie kostiumu scenicznego, w połączeniu z audialnym wykorzystaniem natury jako medium przekazu, pozwala odbiorcom sztuki na uczestnictwo nie tylko w wydarzeniu o wartościach artystycznych, ale umożliwia zbliżenie do naturo-kultury, czyli nowej przestrzeni proponowanej przez dyskurs posthumanistyczny, w którym podział na to, co naturalne i na to, co kulturowe traci rację bytu, a właściwie należałoby powiedzieć, że tak naprawdę nigdy nie istniał. Symbiotyczność systemu środowiskowego realizuje się poprzez pojmowanie istot żywych bez faworyzacji gatunkowej w połączeniu z ogółem czynników uznawanych powszechnie za naturalne oraz uwikłanie tych komponentów w sieć wpływów kulturowych, politycznych i społecznych. W „Polityce natury” Bruno Latour zwraca uwagę, że traktowanie natury jako czegoś zewnętrznego utrudnia refleksję nad jej rolą we współczesnym świecie. Środowisko naturalne stanowi integralny fragment świata — w tym przypadku „wspólnego świata” zamieszkiwanego przez ludzi i nie-ludzi. Pszczoły, które w sztuce Bioni Sampa zostają upodmiotowione jako współtwórcy przekazu — na poziomie audialnym, ale także na poziomie technicznym, poprzez wykorzystanie wytwarzanego przez nie surowca do uzyskania pożądanых efektów dźwiękowych — mają szansę „przemówić” same, nie tylko za pośrednictwem ekologicznych aktywistów, którzy walczyliby o ich los.

W starym pszczelarzkim żargonie mówi się o pszczelim roju jako o „pszczelozwierzu”, a więc rój traktuje się jako jedną istotę (Wohlleben, 2017, 90) — pisze w „Duchowym życiu zwierząt” Peter Wohlleben, zaznaczając jednocześnie, że określenie to stanowi pewne nadużycie, bowiem każda pszczoła z osobna posiada swój odrębny sposób działania, choć tworzą one tak symbiotyczny system, że można odnieść wrażenie pełni i obcowania z zamkniętą całością. Wątpliwość budzi tu fakt, że pszczoły wykorzystane przez Bioni Sampa stają się podmiotem — zagrożonym gatunkiem, który zaznacza swoją obecność, a z drugiej strony zostają uprzedmiotowione i sprowadzone do narzędzia w rękach artysty, co niesie zagrożenie ponownego uwikłania w antropocentryczny scenariusz. Sam artysta w wywiadach przyznaje, że liczy na zwiększenie świadomości dotyczącej losu pszczół i powiązań tego losu ze zmianą klimatyczną i środowiskową. Przesłanie ekologiczne po-

winno według twórcy rodzić poczucie wspólnoty, a co za tym idzie — wspólnej odpowiedzialności, czego nie daje samo werbalne politykowanie o kryzysie (Troy Farah, 2018, online). Symboliczność technologicznych rozwiązań zastosowanych w syntezatorze Sampa, ujawnia się nie tylko poprzez wykorzystanie naturalnego materiału w roli rezystora. Jak zauważa Troy Farah — jedna z konfiguracji „Hive Synthesizer” zawiera w sobie trzy oscylatory, które reprezentują hierarchię panującą w ulu: odpowiednio jeden przypada królowej-matce, drugi robotnikom, a trzeci trutniom. Ponadto kompozycje dźwiękowe Sampa, to nie tylko swobodne improwizacje inspirowane pszczelimi dźwiękami, ale często przemyślane utwory, do których tworzenia artysta wykorzystuje numerologię. Liczbom przyporządkowanym konkretnym zakresom czasu lub czynnościom wykonywanym przez pszczoły odpowiadają kolejne dźwięki tej audialnej układanki (Troy Farah, 2018, online).

Sposób reprezentacji zmiany środowiskowej przez artystów, zaczyna odnosić się nie tylko do lokalnych problemów społeczności, ale przede wszystkim rozciąga się na globalny obszar objętych uczestnictwem widzów i słuchaczy. Przekaz twórczy nabiera globalnego znaczenia nie tylko dzięki łatwemu dostępowi do internetowych archiwów artystycznych, ale również dzięki aktywnemu uczestnictwu w impresaryjnych wydarzeniach organizowanych przez artystów. Twórczość samego Bioni Sampa nie pozostaje dostępna jedynie na terenie Anglii; artysta występuje na europejskich festiwalach, a jego twórczość znana jest na świecie za sprawą mediów internetowych. Na ile jednak zapośredniczone uczestnictwo w sztuce zaangażowanej ekologicznie pozwala na odejście od antropocentrycznego schematu myślowego? Artyści tworząc przekaz i wykorzystując naturę jako medium tego przekazu biorą bezpośredni udział także w tworzeniu pewnego rodzaju filozofii ekologicznej. Odnosząc jednak jednostkowe działanie twórcze do ogółu problemu zmiany środowiskowej, powinnam postawić pytanie o efektywność tego przekazu. Istnieje bowiem zagrożenie, że sztuka odznaczająca się przede wszystkim estetyczną formą wyrazu pozostanie w ramach tej estetyki zamknięta, a sami uczestnicy nie wyjdą poza zainscenizowaną sytuację koncertu muzyczno-wizualnego. Zagrożenie to może realizować się na dwa sposoby. Pierwszy z nich wydaje się oczywisty w kontekście percepcji sztuki i dotyczy pojmowania dzieła jedynie jako dzieła i pozostawianie odbioru sztuki w zamkniętych ramach twórczości. Drugie zagrożenie jest jednak dużo bardziej złożone i u swoich podstaw ma opór przed przyjęciem zbiorowej odpowiedzialności oraz przed akceptacją wpływu wywieranego na planetę.

Zastanówmy się przez chwilę nad znaczeniem pojęcia „antropocen”, tego zdumiewającego wynalazku słownego zaproponowanego przez geologów jako nazwa obecnego okresu dziejów. Staje się jasne, że wzniosłość wyparowała, ponieważ nie postrzegamy siebie jako małych ludzików przytłoczonych

przez „naturę”, tylko, przeciwnie, jako kolektywnego olbrzyma, który urósł tak bardzo w kategoriach terawatów, że stał się główną siłą geologiczną kształtującą Ziemię (Latour, 2011, 160).

Obserwując performans Bioni Sampa najczęściej pytań rodzi we mnie wizualna oprawa jego koncertów. Przebrany za pszczelarza, góruje nad technologią, wznosi się jednak także ponad przedmiot swojej twórczości, czyli same pszczoły. To on jest tu demiurkiem przedstawienia, olbrzymem kształtującym przekaz, podobnie jak społeczeństwo globalne kształtuje planetę. Nie ujawnia swojego prawdziwego nazwiska ani wizerunku, co z jednej strony sytuuje go w liminalnej pozycji pomiędzy ludźmi i nie-ludźmi, z drugiej zaś strony utrudnia utożsamienie widzów z postacią pszczelarza-performera, którego współpraca z pszczelim rojem wydaje się elementem fantastycznego świata, a nie realnym problemem, z którym powinniśmy się zmierzyć. Oczywiście koncept twórczy Bioni Sampa, pomimo wielu pytań, które determinuje, stanowi jego autonomiczną drogę twórczą, być może efektywniejszą niż teoretyczne tyrady naukowców. Zamiast pytać czym jest dla nas sztuka w dobie antropocenu, Samp przedstawia nam swoją wizję twórczości, za sprawą której wysłała do nas komunikat podobny do refleksji Moniki Bakke dotyczący sztuki posthumanistycznej: *Dopiero w kontakcie z nie-ludźmi [...] stajemy się tym, kim jesteśmy, czyli sobą. Zdumiewać więc może, że tak długo, a właściwie za długo, człowiek zajmował pozycje nie w łączności, ale poza tym wszystkim* (Bakke, 2010, 74). Wyluczając swoje istnienie poza obręb sfery natury i lokując je jedynie na polu kulturowym tracimy z horyzontu wspólnotę odpowiedzialności za globalne przeobrażenia, przy czym *kolektywny olbrzym*, jakim się staliśmy wobec innych czynników kształtujących planetę, wymaga podjęcia równie kolektywnej odpowiedzialności.

Wątpliwości, jakie pojawiają się przy okazji debaty nad antropocenem dotyczą zazwyczaj definiowania roli, jaką przypisuje sobie człowiek we współczesnym świecie natury-kultury. Istnieje bowiem ryzyko, że akceptacja dominującego wpływu, jaki wywieramy na globalną zmianę środowiskową, nie przyczyni się do poczucia symbiotycznego związku ze światem, a tym samym nie skłoni zbiorowości do zmiany percepcji z ugruntowanej antropocentrycznie na proponowaną przez posthumanistów, a wręcz odwrotnie — może utwierdzić globalny światopogląd o dominacji człowieka, poszerzając przepaść pomiędzy tym, co uznajemy za kulturowe, a tym co potocznie pojmujemy jako obszar natury.

A co, jeśli przeszliśmy z symbolicznego i metaforycznego poziomu definiowania ludzkich działań na poziom *dosłowny*? Przecież dokładnie taki jest sens kategorii antropocenu: to, co dawniej miało charakter symboliczny, teraz należy rozumieć dosłownie. Kultury „kształtowały Ziemię” symbolicznie; dziś robią to na dobre. Co więcej, samo pojęcie kultury zniknęło, razem z pojęciem natury. Tak, jesteśmy postnaturalni — ale też postkulturowi (Latour, 2011, 173).

Co oznaczałyby owa postkulturowość w procesie percepcji sztuki o ekologicznych inspiracjach? Wyjście poza kategorie natury i kultury utrudnia bowiem konceptualizację sztuki i przypisanie twórczości obszarów życia, które aktywuje poprzez swoje oddziaływanie. Oczekiwalibyśmy odnowienia poczucia wzniosłości i estetycznego przeżycia na poziomie emocjonalnym, tymczasem otrzymujemy uwikłany w polityczne i teoretyczne wątki performans, trudny do zamknięcia w jednej tylko kategorii. Podejmując analizę twórczości Bioni Sampa w kontekście globalnego zagrożenia, jakie dotyka środowisko naturalne, moim celem było zwrócenie uwagi na problematyczność konceptualizacji funkcjonowania sztuki w momencie, gdy opozycja natura-kultura zostaje zniesiona. Pojmowanie sztuki w kategoriach estetycznych to oczywisty kontekst dla odbiorców trafiających na twórczość Sampa odnośnie jego działalności muzycznej. Kiedy jednak rozszerzamy horyzont dokonań artysty — otwiera się nam nowe pole interpretacyjne, które dopomina się czegoś więcej, niż kompetencji słuchacza czy miłośnika nowych technologii — potrzeba tu świadomości na temat globalnych zagrożeń i pewnego rodzaju otwarcia na symbiotyczność procesów kierujących naszym życiem.

Wszystkie spośród trzydziestu milionów gatunków zwierząt zamieszkujących Ziemię noszą w sobie dziedzictwo mikrokosmosu. Od mikroorganizmów, źródła gleby i powietrza, zależy nasze przetrwanie. Na scenie mikrobialnego świata wciąż powstają nowe byty, a poruszający się po niej aktorzy łączą się w nowe i nieraz trwale związki (Margulis, 2000, 21).

Refleksja Margulis nasuwa skojarzenie z teorią aktora-sieci, która wskazuje na istotność wpływu na świat czynników pozaludzkich, które pozostają na podobnym poziomie istotności, co działania ludzi. To sprawczość określa kompetencje aktorów i wpływa na ciąg doświadczeń łączących sieci. Latourowski kolektyw, czyli termin łączący dawną władzę natury z władzą społeczeństwa w całość, która zawiera w sobie ludzi i nie-ludzi, ma szansę budować nowy rodzaj doświadczenia. Sieciowość i relacyjność kolektywu umożliwia symbiotyczne tworzenie wspólnego świata (Latour, 2009, 313-328). Pytanie jednak, czy zastany porządek ugruntowany za sprawą antropocentrycznego myślenia pozwoli się „stwarzać” na nowo w procesie symbiotycznej współpracy. Przekonanie o dominacyjnym charakterze ludzkiego bytowania jest już być może na tyle mocno zakorzenione w globalnej świadomości, że odwrócenie schematów myślowych może pozostać jeszcze przez wiele lat zamknięte jedynie w teoretycznych rozważaniach badaczy. „Symbiotyczna planeta”, w której Lynn Margulis podkreśla powiązania pomiędzy poszczególnymi formami życia, stanowi rodzaj ostrzeżenia kierowanego do nas samych. Nieustanna ekspansja, którą z uporem praktykujemy może w rezultacie nie zniszczyć samej przyrody, ale położyć kres jedynie naszemu istnieniu. *Cykliczna regulacja o globalnych konsekwencjach* (Margulis, 2000, 181) w epoce antropocenu może objąć samych zainteresowanych, przekonanych o własnej dominacji. Przekona-

nie o posiadaniu wystarczającej siły do tego, by władać planetą — jej upadkiem lub rozwojem — wydaje się zamknięciem w błędnym kręgu pozornej hegemonii. *Ziemia-Gaja przekracza granice i interesy wszystkich organizmów. Ani ludzie, ani żaden inny gatunek, nie są kluczowym elementem życia. Jesteśmy jedynie niedawnym, choć szybko rozrastającym się dodatkiem do ziemskiej biosfery* (Ibidem, 170) — przyjęcie takiej perspektywy dystansuje nas od hegemonicznych teorii o dominacji gatunku ludzkiego, nie musi jednak uwalniać nas od odpowiedzialności za wywoływane w globalnych procesach szkody. Być może Bioni Samp, apelując o uważne potraktowanie zagrożenia odnoszącego się do pszczelego życia, powinien zakomunikować również ryzyko, które obejmuje nas samych. Pytanie, czy obawiamy się wyginięcia owadów ze względu na sam byt gatunku, czy dlatego, że to pierwszy krok ostrzegawczy i być może ilustracja tego, do czego sami dobrniemy autodestrukcyjną drogą istnienia.

Literatura:

- Bakke Monika; 2010, Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu, Poznań
- Bennet Jill; 2012, Życie w antropocenie, przeł. J. Bednarek w: (red.) A. Jach, P. Juskowiak, A. Kowalczyk, Ekologie, Łódź 2014: Muzeum Sztuki, s. 189-199
- Bińczyk Ewa; 2013, Ocalić Gaję i zbawić zbiorowość. Ekoteologiczne sugestie Brunona Latoura [w:] Stan Rzeczy (2/2013), s. 137-149.
- Farah Troy; 2018, The beekeeper who makes synth music with his bee colonies; w: Motherboard [online] https://motherboard.vice.com/en_us/article/d34e5v/the-beekeeper-who-makes-synth-music-with-his-bee-colonies [dostęp: 21.02.18].
- Gajewska Grażyna; 2012, Przyroda(i) kultura w epoce antropocenu; w: Przestrzenie Teorii (17/2012), s. 105-114
- Latour Bruno; 2009, Polityka natury. Nauki wkraczają do demokracji, przeł. A. Czarnacka, Warszawa: Krytyka Polityczna
- Latour Bruno; 2011, Czekając na Gaję. Komponowanie wspólnego świata przez sztukę i politykę, przeł. A. Kowalczyk; w: (red.) A. Jach, P. Juskowiak, A. Kowalczyk, Ekologie, Łódź 2014: Muzeum Sztuki, s. 157-174
- Leggewie Claus, Welzer Harald; 2012, Koniec świata, jaki znaliśmy. Klimat, przyszłość i szanse demokracji, przeł. P. Buras, Warszawa: Krytyka Polityczna
- Macnaghten Phil; Urry John, 2005, Alternatywne przyrody. Nowe myślenie o przyrodzie i społeczeństwie, przeł. B. Baran, Warszawa: Scholar
- Margulis Lynn; 2000, Symbiotyczna planeta, przeł. M. Ryszkiewicz, Warszawa: CiS.
- Welzer Harald; 2010, Wojny klimatyczne. Za co będziemy zabijać w XXI wieku?, przeł. M. Sutowski, Warszawa: Krytyka Polityczna
- Wohlleben Peter; 2017, Duchowe życie zwierząt, przeł. E. Kochanowska, Kraków: Otwarte