

This interview was first published in „RESOLUTION Magazine” no. 1: *Hot Pictures*, 2019, pp. 59-71. © „RESOLUTION Magazine”, Caroline A. Jones, Matthew C. Wilson

Rozmowa Caroline A. Jones z Matthew C. Wilsonem
Tłumaczenie: Arkadiusz Póltorak

Skamieniałe sprawczości

Pretekstem do rozmowy – opublikowanej pierwotnie na łamach „RESOLUTION Magazine”¹ – stał się film Matthew C. Wilsona pod tytułem *Geological Evidences* (2017), który rejestruje okolice stanowiska archeologicznego w obrębie kopalni węgla w Schöningen w Niemczech. Oko kamery przemierza w nim krajobraz, w którym ślady nowoczesnego ekstraktywizmu – kopalnia węgla, spalająca węgiel elektrownia i zbiornik pochodzących z niej ścieków – współlistnieją z pozostałościami po paleolitycznych hominidach. Film zawdzięcza niezwykłą atmosferę – oraz szczególną paletę pomarańczy i niebieskawych zieleni – modyfikacji kamery, która pozwoliła na ograniczenie dostępu do spektrum widzialnego światła i zwiększyła czułość na fale bliskiej podczerwieni.

Matthew C. Wilson i kulturoznawczyni Caroline A. Jones dyskutują o wytwarzaniu obrazów i społecznym transferze energii zarówno w kontekście filmu *Geological Evidences*, jak i poza nim. Rozmówcy dotykają kwestii społecznego metabolizmu na przestrzeni wielu stuleci – od czasów prehistorycznych, poprzez epokę pary i rozmytych obrazów Williama Turnera, aż po nasze własne, późno-przemysłowe ekosystemy.

1 Tytuł rozmowy w wersji polskiej różni się od pierwotnego i pochodzi od tłumacza.

Caroline A. Jones: Może zaczniemy od tytułu Twojego filmu. Skąd się wzięła liczba mnoga w *Evidences* [Dowody – przyp. tłum.]? Co ciekawe, w języku angielskim to słowo zwykle występuje w liczbie pojedynczej. Mówimy na przykład o „korpucie dowodowym” – *body of evidence*.

Matthew C. Wilson: Tytuł, w którym „dowody” figurują w liczbie mnogiej, zapożyczyłem z książki Charlesa Lyella *Geological Evidences of the Antiquity of Man* (1863) [*The Geological Evidences*]. Warto zaznaczyć, że traktat Lyella ukazał się po jego rozprawie *Principles of Geology* [*Principles*], która spopularyzowała idee zawarte w przełomowej *Theory of the Earth* Jamesa Huttona (1788) [Hutton]. W pracy tej Hutton umiejscowił życie człowieka w kontekście czasu geologicznego. Geologiczny głęboki czas bywa co prawda konceptualizowany także w innych [niż zachodnie – przyp. tłum.] systemach wiedzy – na myśl przychodzą na przykład Wedy [najstarsza grupa tekstów sanskryckich, odgrywająca istotną rolę w hinduizmie – przyp. tłum.] – ale zapożyczony od Lyella tytuł *Geological Evidences* odsyła do szczególnej epistemologii, która wiąże to, co ludzkie, z tym, co geologiczne. Lyell doskonalił swoje koncepcje w tym samym rejonie Szkocji, gdzie mieszkał Adam Smith, a James Watt udoskonalił silnik parowy. Ich technologiczne i ekonomiczne systemy myślowe, kształtujące się w tak niewielkiej odległości od siebie, wywarły przemożny wpływ na nowoczesność.

Uderza mnie fakt, że tak wiele Twoich prac dotyka problematyki reżimów energetycznych [*energy regimes*]. Interesuje Cię kwestia społecznego metabolizmu i to, jak przepływy materiałów i energii pozostawiają ślady archeologiczne. To frapujące, że oboje dorastaliśmy w Karolinie Północnej, w parnych porach letnich amerykańskiego Południa. Można powiedzieć, że dorastaliśmy w skamieniałych pozostałościach systemu niewolniczego, a więc reżimów energetycznych związanych z funkcjonowaniem wielkiej „maszyny-mięsa” – powstałych w czasie historycznym *przed* ropą naftową, *przed* węglem, *przed* parą. Z tego, co słyszałam od Ciebie wcześniej, spędziłeś dzieciństwo w otoczeniu naznaczonym wyrażeniem przez wiejską gospodarke ludzi, koni i upraw rynkowych [*cash crops*]. Byłeś więc w bliskim kontakcie z jednym typem ekonomii metabolicznej, a teraz myślisz o innej – tej, która zmieniła planetę poprzez spalanie skamieniałej materii roślinnej w postaci paliw kopalnych. Mówię o tym, ponieważ chciałam zaznaczyć, że chociaż Twoja praca *Geological Evidences* odnosi się w szczególności do

procesów, które zastąpiły gospodarkę opartą na pracy niewolniczych ciał, nieprzerwanie obcujemy z jej społecznymi pozostałościami i traumatycznymi śladami.

Dyskutując o reżimach energetycznych i gospodarczych, cofamy się o stulecia. Ale mierząc się z naszą własną antropocentryczną agonią terażniejszości, zderzamy się z trudnościami, które przynoszą nie tylko reprezentacje ogromnych skal czasowych, ale także te przestrzenne. W jaki sposób Ty, jako artysta, starasz się sprostać zadaniu uchwycenia tych niemożliwych do zgłębienia skal? W *Geological Evidences* przechodzisz od mikroskali bąbelka w stawie do widoków z lotu ptaka, od zbliżeń owadów do widoków przemysłowej kopalni węgla brunatnego w Niemczech.

Naprzemienne przybliżanie i oddalanie [perspektywy – przyp. tłum.] jest jednym z możliwych podejść do myślenia skalami. Ale ponieważ proces przesuwania się między różnymi rozdzielczościami może sprawić, że coś widocznego na początku zniknie z pola widzenia, w myśleniu międzyskalowym warto też brać pod uwagę swoistą horyzontalność powiązań między zjawiskami, które dzieją się równocześnie [w różnych skalach – przyp. tłum.].

Od Michela Foucaulta mamy metafory: archeologiczne i genealogiczne². Mogą one posłużyć do skomplikowania relacji pomiędzy myśleniem w porządku horyzontalnym i wertykalnym. To, co genealogiczne, można ująć jako coś horyzontalnego, związanego z konkretnymi grupami i pokoleniami. Natomiast archeologiczne,

2 Sposób, w jaki w wielu tekstach Foucault rozróżniał dwie wspomniane kategorie, tłumaczy zwięźle Lynn Fendler: „Użycie przez Foucaulta terminu »archeologia« pomaga odróżnić jego pracę historyczną od historii głównego nurtu. W skrócie: historia głównego nurtu jest linearna [*longitudinal*]: bada rozwój czegoś w pewnym okresie. Natomiast archeologia jest przekrojowa [*cross-sectional*]: bada wiele różnych rzeczy, które miały miejsce w tym samym czasie. Archeolodzy badają artefakty z jednego okresu: ceramikę, materiały budowlane, książki, instrumenty i dzieła sztuki z danej warstwy [*stratum*]. Archeolodzy próbują się zorientować, na jakich zasadach te wszystkie różne artefakty można dopasować do siebie. [...] Używany przez Foucaulta termin »genealogia« jest zwykle odróżniany od archeologii. [...] Podczas gdy archeologia stara się zrozumieć, dlaczego artefakty pasują do siebie w danym momencie historycznym, genealogia stara się dowiedzieć, jacy ludzie pasują do danego zestawu artefaktów. Genealogie Foucaulta opierają się na badaniach typu archeologicznego. Oznacza to, że badał on pewien przekrój artefaktów (archeologia), a następnie zadawał pytania takie jak: jacy ludzie żyliby w taki sposób?; biorąc pod uwagę te artefakty i epistemy, jak ludzie myśleli o sobie w świecie?» [Fendler 38-39] (przyp. tłum.).

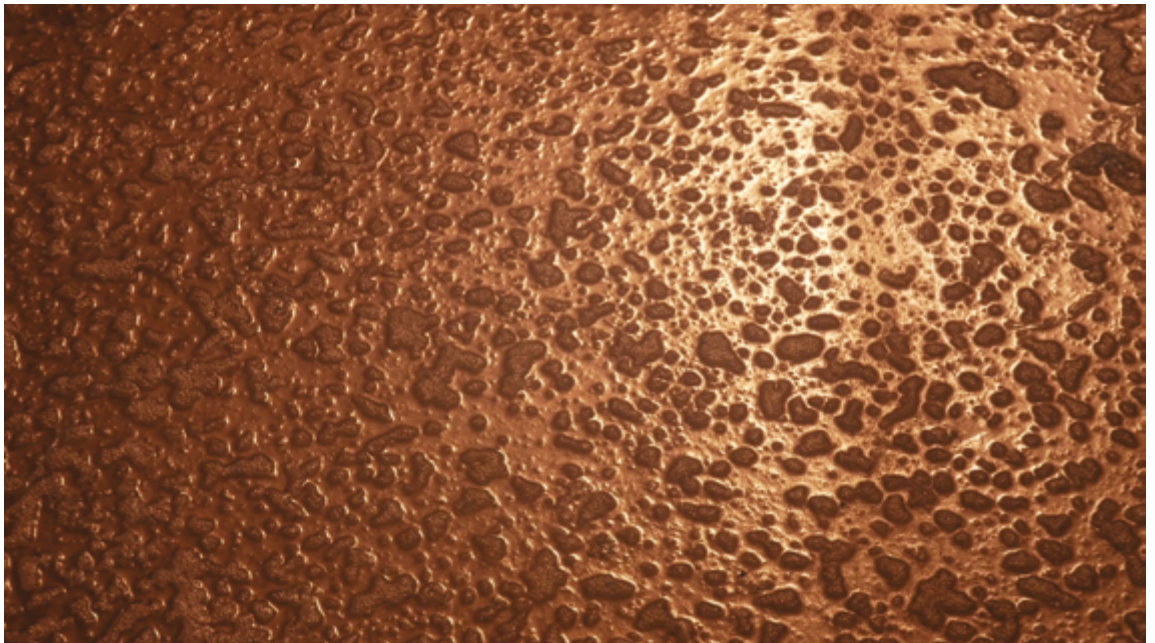
choć ujawnia się na płaskiej powierzchni, nawarstwia się pionowo, w depozytach, do których trzeba się dokopać, w ziemi. Jak Ty, jako artysta, poruszasz się między tymi porządkami?

Archeologia przejęła swą metodę wertykalną od geologii. Istnieje wspólna dla nich koncepcja, zgodnie z którą cofamy się w czasie w miarę schodzenia w głąb ziemi. Geologia i archeologia przyglądają się procesom formowania się warstw gleby i tafonomii [procesom tworzenia się skamielin – przyp. tłum.], aby opisać sposób, w jaki wydarzenia rozwijały się w czasie. Czasami jednak rzeczy mogą zmieniać swoje położenie lub po prostu pozostawić po sobie znikomy ślad. W filmie zastąpiłem pionowe schodzenie w dół wertykalnym ruchem ku górze, prezentując atmosferę jako obiekt archeologiczny i rozpoznając ją jako podzieloną *warstwowo*. Ale kiedy umieszczasz coś w atmosferze, to wcale nie pozostaje tam, gdzie to umieściłeś. W miarę upływu czasu masy substancji chemicznych nie gromadzą się tam tylko w pionie; ciągle się przemieszczają... Tracisz zatem poczucie czasu i miejsca, w którym trafiły do atmosfery. Kluczowym zabiegiem konceptualnym *Geological Evidences* było ujęcie atmosfery jako archeologicznego obiektu nowoczesności par excellence.

To niesamowite spostrzeżenie. W swojej pracy badawczej dużo uwagi poświęciłam sztuce europejskiej i temu, jak ideologiczna konstrukcja modernizmu sprzyjała skrywaniu nowoczesnych reżimów energetycznych. Impresjonizm określam wręcz jako mistyfikację mgły [*mystification of mist*]. Sposób, w jaki spalanie [paliw kopalnych – przyp. tłum.] jest ideologicznie ukrywane, wiąże się ściśle z ukształtowaniem mieszczańskiej jednostki jako wrażliwego podmiotu, który jako jedyny może docenić estetykę *London particular* [smogu, który unosił się regularnie nad Londynem w epoce industrialnej – przyp. tłum.] – toksycznej mgły jako tonalnego piękna.

Tak jak mnie uczono, historię sztuki i impresjonizm dotknęła *folie à deux*. Razem mistyfikowały mgłę atmosferyczną, przekształcając ją w romantyczny wyzwalacz samokultury, podczas gdy w rzeczywistości stanowiła ona tylko syf ułatwiający się w powietrze podczas spalania węgla. Ideologiczną krytykę indywidualizmu jako ideologicznej obstrukcji epickiego spalania zapoczątkował literaturoznawca Amitav Ghosh w *The Great Derangement* (2016), ale ta sama logika obowiązuje w przypadku sztuk wizualnych.

W *Geological Evidences* jest ładny moment, w którym przenosimy się ze skorupiastych, zmineralizowanych wykopalisk na obszar



Matthew C. Wilson, kadry z filmu *Geological Evidences*, wideo 4K/UHD w bliskiej podczerwieni z dźwiękiem, 2017

wodny. Widzimy pulsujące na tafli wody bąbelki, które przywołują coś pierwotnego. Czy chciałeś ukazać tę pierwotną skalę jako relację pomiędzy „bio” i „geo”? Ponura paleta kolorystyczna filmu nie przypomina nam Edenu. Ale może dla ekstremofila [organizmu żyjącego w warunkach skrajnej zmienności lub natężenia czynników środowiskowych – przyp. tłum.] wygląda jak Eden.

Coś może wydawać się apokaliptyczne z jednej perspektywy, ale produktywnie z innej – podobnie jak w przypadku sinic i tak zwanej katastrofy tlenowej, w trakcie której powstało tak dużo tlenu, że stał się on toksyczny dla organizmów w środowisku ziemskim i doprowadził do ich wyginięcia. To, co było oczywistym niepowodzeniem dla wielu form życia, popchnęło do przodu ewolucję organizmów zużywających tlen.

Tak. „Katastrofa” w sensie geologicznym...

To właśnie sprawia, że zmiana klimatu jest godna uwagi jako zjawisko, którego zwykli ludzie lub inne organizmy zazwyczaj nie doświadczają w pełni w czasie swojego życia. Zazwyczaj myślimy o katastrofach jako mających natychmiastowe implikacje. Ale zasadniczo nie jesteśmy w stanie przewidzieć, jakie będą konsekwencje [obecnych zmian klimatu – przyp. tłum.] za trzysta tysięcy lat od teraz, czyli w tej samej skali czasowej, która dzieli nas od *homo heidelbergensis* – archaicznych ludzi, których szczątki badane są w miejscu, gdzie nakręciłem *Geological Evidences*.

Przyznam, że nie wiem nic o *homo heidelbergensis*. Interesuje mnie jednak, czy istnieją dowody wskazujące na to, że posługiwali się jakimś spójnym systemem wierzeń. Ponieważ podobne systemy są strukturami myślowymi czasu głębokiego, czy uważasz, że dobrym pomysłem byłoby, gdybyśmy zeszli ze ścieżki i zrobili miejsce dla kolejnego obcego gatunku, który będzie mógł nas archeologicznie ocenić? Czy może sądzisz, że w puszcze Pandory jest mała iskierka nadziei, której moglibyśmy się trzymać i ewoluować, by lepiej funkcjonować na tej planecie dzięki narzędziom, jakie oferuje nasza kultura? W tym, co czasopismo „RESOLUTION Magazine”

nazywa „termodynamiką obrazową”³, obrazowość [*the pictorial*] stanowi formę kultury, która reaguje wtórnie na fizyczne, emocjonalne i środowiskowe realia. Ale paradoksalnie sama zmienia się znacznie szybciej niż one; kultura jest szybsza niż geologia. Być może pytanie za milion miliardów bilionów dolarów brzmi: czy narzędzia ewolucji kulturowej są szybsze niż katastrofa, szybsze niż antropocen?

Systemy wierzeń są przykładem struktur, które nie działają chronologicznie *per se*; są bardziej podobne do atmosfery niż klasycznych obiektów archeologicznych. Przekonania z różnych czasów pozostają obecne i unoszą się wokół, nie tracąc swej siły oddziaływania.

Nawet jeśli niektóre przekonania są „skamielinami”, porzuconymi relikdami, to jednak są ruchome.

Powiedziałabym, że jeśli wcześniejszy system przekonań przetrwał w postaci wysuszonej lub zmineralizowanej, musi zostać nawilżony lub rozpuszczony w aktywnej kulturze, aby mógł działać. Interesuje mnie, jak sobie radzisz jako artysta z przechodzeniem ze sfery materii do sfery idei. Mając to na uwadze, warto byłoby porozmawiać o Twojej metodzie twórczej. Czy ramowa struktura tego filmu powstała w montażowni?

Po raz pierwszy udałem się na miejsce z dość standardowym aparatem fotograficznym, który spełniał najprostsze oczekiwania wobec tego rodzaju sprzętu: przybliżał ten rodzaj widzenia i percepcji barwnej, których doświadczamy jako ludzie. Przy użyciu standardowego aparatu nigdy nie mogłem jednak zobrazować tego miejsca tak, jak je sobie wyobrażałem. Zamiast manipulować obrazem w postprodukcji, postanowiłem więc zmodyfikować aparat na miejscu w taki sposób, aby umożliwił mi uchwycenie obrazu poza widzialnym spektrem. Przed kamerą umieściłem filtr, aby zablokować strumień światła o długości poniżej 590 nanometrów, więc obraz zawiera trochę światła widzialnego, ale także nieco promieniowania podczerwonego. Filmowanie w ten sposób pozwoliło mi dopasować rejestrację do własnych wyobrażeń. Zależało mi na tym, by obraz przybliżał nie to,

3 *Pictorial Thermodynamics* to roboczy tytuł pierwszego wydania „RESOLUTION Magazine”, który widniał na zaproszeniach rozpowszechnianych wśród kontrybutorów (włączając autorów niniejszej rozmowy).

jak ja sam czy archeolodzy konceptualizowaliśmy myślowo to miejsce, ale raczej emocje, które kopalnia u mnie wywołała. Kiedy widzi się ogromny dół odkrywkę, niemal dostaje się zawrotu głowy. To majestatyczny krajobraz, ale grozę budzi jeszcze bardziej świadomość, że cały dwutlenek węgla z wydobytego materiału trafił do atmosfery.

W mojej pracy staram się gromadzić intelektualne rozpoznania, ale tylko w postaci szkieletu, by potem wytworzyć coś, z czym można się utożsamiać – i co może funkcjonować samodzielnie bez tych wszystkich informacji. Myślę, że kryzys klimatyczny nie jest kryzysem intelektualnym. Dysponujemy wiedzą naukową i pojmujemy kryzys w sposób myślowy, ale nie wydaje mi się, żeby większość uprzywilejowanych ludzi odbierała go emocjonalnie. Jak możemy odpowiedzieć na procesy metabolizacji energii całym naszym istnieniem? Skoro o tym mowa, być może pytanie do Ciebie powinno brzmieć: jaką rolę może Twoim zdaniem odegrać w naszej sytuacji fikcja jako inne [od wiedzy naukowej – przyp. tłum.] narzędzie poznania?

Chciałabym odpowiedzieć na to pytanie, zaczynając od kwestii wzniosłości, o której wspomniałeś. Sądzę, że wzniosłość sygnalizuje na wpół fikcyjny stosunek do rzeczywistości w tym sensie, że funkcjonuje jako chwyt retoryczny, który zakłada pozycję dystansu. Jako kulturalistka wierzę w grubą tkankę fikcji. Absolutnie podzielam też Twoje zapatrywanie na afekt jako rejestr doświadczenia, w którym działa sztuka – i bez którego nie możemy żyć. Ale wróciłabym jednak do Twojego wyводу i zapytała: czy ten afekt wystarczy? Zwróciłeś uwagę na to, że jeśli przesuniemy się trochę bliżej promieniowania podczerwonego, to dla nas, ludzi, świat zaczyna wyglądać zupełnie inaczej. Innymi słowy, dostrzegasz moc nowych technologii obrazowania i zadajesz w swojej twórczości pytania o ich użyteczność w formułowaniu nowych rodzajów świadectwa.

Geological Evidences mierzy się z ekstraktywistyczną mentalnością w dziwny, postapokaliptyczny sposób. Kiedy patrzę na Twoje zdjęcia, dostrzegam w nich rodzaj epokowego przesunięcia i odejścia od postawy twórczej, która zaowocowała powstaniem prac takich jak *Spiral Jetty* Roberta Smithsona (1970) [spiralna rzeźba z materiałów skalnych i gleby na Wielkim Jeziorze Słonym w stanie Utah w USA – przyp. tłum.]. W Twoim filmie dostrzegam wyższy poziom abstrakcji i skłonność do teoretycznego namysłu. Porzuciłeś heroiczną, męską identyfikację sztuki z gigantycznymi

robotami ziemnymi. Po prostu postawiłeś nas w miejscu kontemplacji, w relacji do heterogenicznych skal, w otoczeniu postapokaliptycznych krajobrazów, które sami stworzyliśmy. Jako zadziorna historyczka sztuki pokusiłabym się o ujęcie wspomnianej pracy Smithsona jako logicznej apoteozy nowoczesnej mistyfikacji mgły. Kiedy sama wybrałam się w podróż, by zobaczyć *Spiral Jetty* i inne „heroiczne” realizacje land artu z lat 60. i 70. XX wieku, irytowała mnie sztuczna dekoracyjność tych obszarów, objętych wieloma roszczeniami – federalnymi, rdzennymi, wojskowymi, mineralnymi... O, a tu jest dzieło sztuki! To nie wygląda wcale tak heroicznie, kiedy jesteś tam i zdajesz sobie sprawę, że sztuka Smithsona jest częścią długiego euroamerykańskiego romansu z ekstrakcją i okupacją. To długa dygresja, ale wyobrażam sobie, że jako artysta możesz pozostawać pod wpływem Smithsona, lecz jednocześnie przyjmujesz całkiem inną pozycję w stosunku do ekstrakcji, ziemi, ale też wobec człowieka.

Tak, chociaż odniesienie do Smithsona może się przydać dla uwytklenia pewnych zabiegów w mojej pracy. W wideo *Spiral Jetty* jest taka scena, w której widać muzealne szkielety dinozaurów uchwycone przy użyciu filtra w odcieniu głębokiej czerwieni. Myślę, że czasami inspirującym ruchem jest wyrwanie obrazów z ich pierwotnego kontekstu i przeorganizowanie w nowatorski sposób. Wyobraźmy sobie zatem tę scenę ze *Spiral Jetty* obok zdjęć pożaru lasów w Australii i zdjęcia z lazika marsjańskiego. Do tego zestawienia możemy dodać też scenę z *Blade Runnera 2049* (2017) rozgrywającą się w postapokaliptycznej Nevadzie, gdzie widoczność jest niska, wszędzie unosi się pył i wszystko widać w odcieniach pomarańczy. Mamy więc dzieła sztuki, publicystykę, ujęcia naukowe i science fiction, które wspólnie tworzą specyficzną konstelację obrazów o czerwono-pomarańczowym zabarwieniu. To właśnie do tego sposobu obrazowania odwołuje się paleta *Geological Evidences*.

Wracając do *Blade Runnera 2049*, do sceny w zrujnowanym Las Vegas... Blade Runner K. wchodzi do kasyna i spotyka Deckarda, postać graną przez Harrisona Forda w *Łowcy androidów* (1982). Kiedyś oglądałem tę scenę i dostrzegłem niewyraźny, nieostry obraz na ścianie; byłem przekonany, że to obraz Williama Turnera. Po wyjściu z kina zorientowałem się, że to było rzeczywiście jego płótno *Deszcz, para i szybkość* (1844).

Sam początek mistyfikacji mgły. Na płótnie woda, ląd, niebo oraz para wodna z mechanicznych silników stapiają się ze sobą i stają się prawie nieodróżnialne.

Rzeczywiście. Skądinąd wir otaczający lokomotywę parową na obrazie Turnera przypomina mi scenę z wideo *Spiral Jetty*, w której samochód jedzie przez pustynię. Pomyślałem kiedyś, że pył unoszący się za pojazdem przypomina dym z układu wydechowego w statku raketowym; to prawie tak, jakby samochód wybuchał.

To świetne przejście do ujęcia, o którym napisał niegdyś Smithson [Smithson]. Pochodzi ono z filmu animowanego *Petrified River*, prawdopodobnie stworzonego przez byłego Bauhauslera Frederica Williama Burtona w 1957 roku na zlecenie Union Carbide Corporation. Film traktuje o wydobyciu uranu. Energia atomowa ukazana jest w nim w postaci obracającej się spirali. Poza tym, że spirala mogła kojarzyć się z czymś pierwotnym, paleolitycznym i „prymitywnym”, była też futurystyczna – obrazowała energię zasilającą obecnie nasz kapitalistyczny styl życia. Metafora statku raketowego doskonale oddaje to, jak zamierzchły czas osadzania się materiałów geologicznych napędza nasze łatwopalne [*combustive*] teraz. Nie zapominajmy, że dinozaur jest emblematem firmy petrochemicznej Sinclair Oil, przejętej przez ARCO, a następnie przez BP [“Sinclair Oil...” 5]. Odkładanie się paliw kopalnych łączy się z odkładaniem się uranu i Smithsona fascynował ten rodzaj atomowego imaginarij, chociaż niekoniecznie sam do tego się przyznawał.

Twórczość Smithsona to swoisty splot futuryzmu i ekstrakcji, skamieniałości i wątków apokaliptycznych. Apokalipsa, o której tu mowa, następuje dosyć powolnie (przynajmniej w skali czasu ludzkiego), lecz właśnie dlatego zmusza do myślenia o tym, co więcej-niż-ludzkie. Inaczej nie da się pojąć ogromu kryzysu klimatycznego. Tymczasem modele klimatyczne nie ukazują, jak na atmosferę wpływa i jak podtrzymuje ją życie. Zapominamy ciągle o roli, jaką to, co nie-ludzkie, odgrywa w transdukcji energii. Nasze symulacje i raporty pogodowe nie ogłaszają: „Och, rośliny wydychały dzisiaj bardzo dużo. Wszyscy będziemy mieli piękny, tlenowy dzień”.

Podobnie postrzegam wydobycie paliw kopalnych – jako rodzaj metabolicznej dystrybucji [*distribution of digestion*]. Rośliny z okresu

karbonu przetwarzane na energię przez maszyny parowe i elektrownie węglowe można porównać do zmagazynowanego w ziemi tłuszczu, którego pokłady rozbija się, aby wydobyć wydajne energetycznie paliwo. Dosłownie: tłuste oleje roślinne stały się bogatą w węgiel ropą naftową. Maszyna, silnik parowy staje się również silnikiem trawiennym [*digestive engine*], gdy spojrzy się na nią w świetle przepływów energii metabolizmu społecznego. To echo cielesnej skali trawienia. Pomyśl o starożytnych hominidach, których szczątki wydobywa się na stanowisku archeologicznym przedstawionym w *Geological Evidences*. Rozbijali oni końskie kości, aby wydobyć z nich bogaty w energię szpik kostny. A kalorie to przecież jednostki ciepła.

Co dzieje się ze skamieniałą sprawczością [*fossilized agency*] tych roślin z okresu karbonu, które nie tylko ulegają chemicznemu procesowi przetwarzania na energię, ale są też spalane i ponownie uwalniane – w przekształconej formie – do atmosfery?

Następnie do tego cyklu ponownie dołączają inne rośliny, które zbierają i wiążą węgiel atmosferyczny. To część dynamiki, w którą zaangażowane są również nasze ciała. Rośliny przetwarzają dwutlenek węgla, który my wydychamy. Istnieje piękny homeostatyczny system międzygatunkowej symbiozy, a my nie mamy zbyt dobrego pojęcia o tym, jakie będą konsekwencje naszego majstrowania przy nim. Im bardziej intensyfikujemy wyrąb lasów deszczowych, tym mniej mamy partnerów w przetwarzaniu na energię naszych własnych „wydechów”.

Oczywiście znacznie więcej węgla niż poprzez własne oddychanie produkujemy, wytwarzając energię elektryczną, która zasila internet. Ważne jest jednak to, co uwzględnia się w modelach. Decydujące znaczenie [w próbach zrozumienia procesów klimatycznych – przyp. tłum.] ma to, co i kogo uwzględnia się jako sprawczych aktorów, nawet jeśli z perspektywy statystycznej niektórzy mogą się wydawać nieistotni.

Biolożce Lynn Margulis chodziło po prostu o współżycie [Margulis]. Darwin przyszedłby na miejsce i powiedział: „OK, zobaczmy, kto kogo zjada, kto z kim walczy, kto pokazuje swoje pióra ogonowe, żeby się z kimś połączyć w parę”. Wiele lat później Margulis postawiła innego rodzaju pytania: „zobaczmy po prostu, co żyje w tym samym miejscu”. Interesowała ją symbioza jako przyleganie, „życie wspólnie” [*with-living*]. Jeden z jej ulubionych ekosystemów

składał się z mat mikrobiologicznych [wielowarstwowych arkuszy mikroorganizmów – przyp. tłum.], które pewnie pokochałbyś, bo są bardzo stratygraficzne. Na górnej warstwie maty znajdują się „zjadacze” tlenu. Gdzieś pośrodku są beztlenowce, które nie potrzebują tlenu, bo żyją z odpadów górnej warstwy. Na samym dole może natomiast zdarzyć się chemotrof, zdolny do życia z samych związków siarki! Wszystkie organizmy przetwarzają nawzajem swoje odpady. Nie jest to wprawdzie idealny ekosystem, a wszystkie obecne w nim byty nie dysponują rozpoznawalnymi dla nas sposobami poznania [*recognizable cognition*], ale jest to jednak cholernie zrównoważone środowisko. Na podstawie jego obserwacji można zaproponować [idąc tropem Margulis – przyp. tłum.] interesującą definicję symbiozy, w której pasożytnictwo zostaje zrekonfigurowane. Chodzi mi o to, że jeśli zjedasz cudze odpady, to korzystasz z czegoś, co jest w pewnym sensie „darmowe”, krąży swobodnie w ekosystemie. Utopijny wątek pojawia się – według mnie w każdym razie – w próbach wykorzystania takiej koncepcji symbiozy do zmiany całej naszej filozofii bycia, z opresyjnego, drapieżnego indywidualizmu, filozofii „samolubnych genów”, na coś bardziej planetarnego. A u Ciebie, Matthew, szukam pomocy w podobnym przedsięwzięciu. Bardzo mnie inspirują artyści, którzy dotykają podobnych kwestii, bo uważam, że pomagają nam oni powrócić do pewnego *sensus communis* [wyrażenie *common sense* można przetłumaczyć jako „zdrowy rozsądek”, nie wydobywa ono jednak moim zdaniem znaczenia całej wypowiedzi – przyp. tłum.]. Zdecydowanie musimy zmienić nasze potoczne wyobrażenie o tym, co oznacza bycie żywym.

Lista prac cytowanych

- Fendler, Lynn. *Michel Foucault*. Continuum Press, 2010.
- Hutton, James. *Theory of the Earth: With Proofs and Illustrations*. William Creech and Cadell & Davies, 1960.
- Lyell, Charles. *Principles of Geology*. Penguin Books, 2005.
- . *The Geological Evidences of the Antiquity of Man*. Routledge 2003.
- Margulis, Lynn. *Symbiotic Planet: a New Look at Evolution*. Basic Books, 1998.
- “Sinclair Oil Celebrating 100th Year in Business, History of Dynamic Leadership”. *Sinclair Oil*, 21 Apr 2016, <https://www.sinclairoil.com/sites/default/files/Sinclair-Oil-A-HISTORY-OF-DYNAMIC-LEADERSHIP.pdf>.
- Smithson, Robert. “Entropy and the New Monuments”. *Artforum*, June 1966, pp. 26-31.



Matthew C. Wilson, kadr z filmu *Geological Evidences*, wideo 4K/UHD w bliskiej podczerwieni z dźwiękiem, 2017

