

М.Р. Невлютов

аспирант, научный сотрудник отдела проблем теории архитектуры

Научного института теории и истории архитектуры и градостроительства (НИИТИАГ)

mnevlyutov@gmail.com

ЭКОЛОГИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО КАК СТРАТЕГИЯ ТРАНСФОРМАЦИИ ГОРОДА

Экологическое искусство – относительно молодой жанр современного искусства, предметом внимания которого являются проблемы окружающей среды. Но экологическими оказываются, в конечном итоге, все проблемы современной цивилизации, так как понятие «экология» не имеет объектных границ. Являясь проекцией реальностей современного мира, экологическое искусство демонстрирует стратегию трансформации серии структурных принципов, по которым существует наша цивилизация. Так экологическое искусство через описание становящегося будущего меняет способы нашего существования, трансформирует наши города.

Ключевые слова: экология, экологическое искусство, современный город, цивилизация, природа, будущее, отчуждение

Environmental art is a young genre of contemporary art. The focus of it is environmental issues. But all the problems of modern civilization is environmental, because the notion of “ecology” does not have object’s boundaries. Environmental art is a reflection of the realities of the modern world and it demonstrates the strategy of transforming a series of structural principles of our civilization. So, environmental art is changing the way our existence and transforming our cities.

Keywords: ecology, environmental art, modern city, civilization, nature, future, alienation

Большая часть современных проблем цивилизации описывается в терминах окружающей среды. Экология является одной из самых распространенных тем современных дискуссий: политических, философских, экономических. Причиной такой навязчивости является то, что своим предметом она имеет не природу, а весь мир в целом. Известный социолог и эколог Тимоти Мортон считает, что все проблемы цивилизации окажутся в итоге экологическими: «Наступит время, когда мы будем спрашивать любой текст, “что он говорит об окружающей среде?”» [Morton, 2007, p. 5]

Так экологические проблемы не являются таковыми, они – проявление гораздо более глубоких и структурных ошибок в понимании отношений субъекта и объекта, человека и мира, искусственного и естественного, города и природы. По утверждению того же Мортон, «Энвайронментализм – это серия культурных и политических реакций на кризис отношений человека и его окружения» [Morton, 2007, p. 9]. Это противопоставление является основанием нашей цивилизации. Невозможно даже представить ситуацию, которая бы могла сложиться кардинально иным способом – экологические проблемы являются нашей судьбой.

Как и у любого исторического явления, у энвайронментализма есть своя генеалогия. Беседы об экологических проблемах возникают в разные времена и по разным причинам. В более близкой и понятной нам форме они появляются в конце 19 - начале 20 веков как оборотная, романтическая сторона увлечения машинной техникой и прогрессом. В тот момент природа понималась как одна из необходимых частей для функционирования производства. Современное движение в защиту окружающей среды возникает позже, в середине 20 века, после войны, и является следствием разочарования в сомнительных достижениях техники и разума. С этим пониманием природы и экологии мы сейчас имеем дело.

Эпоха увлечения экологией является наследницей эпохи увлечения техникой и заимствует ряд ее черт, которые раскритиковать не удалось. Помимо наследования структуры общества, экономики и прочего, эпоха экологии получила в распоряжение материальный артефакт, именуемый «городом». Он есть техническое достижение и результат жесткого противопоставления человека и мира, цивилизации и природы. Тем не менее, город отражает способ человеческого существования в мире, и он трансформируется в соответствии с измененной ситуацией нового отношения к природе. Но как увидеть и предсказать эти трансформации человеческой повседневности?

Изменения уже происходят, но реальность прячет их, не показывает их отличными от себя. Мартин Хайдеггер в работе «Исток художественного творения» говорит, что художественное творение обнажает скрытое становление мира, являет нам реальность, лучше, чем это делает сама реальность [Хайдеггер, 2008, с. 87]. Искусство способно демонстрировать будущее, так как проявляет скрытое становление бытия в будущее. Искусство – есть проект будущего, мышление о нем. Мортон говорит: «Искусство – это мысли из будущего. Если они не могут быть озвучены, если мы хотим чтобы они отличалась от настоящих, то они должны двигаться в сторону искусства» [Morton, 2016, p. 1].

Будущее может быть увидено с помощью художественного произведения и никак иначе. Мышление о будущем всегда проективно, в момент прогнозирования оно производит другое «будущее» из себя. Экологические проблемы и потенции могут быть описаны через экологическое искусство. Оно, вопреки некоторым суждениям, не решает экологические проблемы, но само по себе является стратегией для будущих, но уже происходящих изменений человеческого существования, выраженных в бытии города.

Экологическое искусство

Экоарт появляется, как направление современного искусства, в конце 1960-70-х годов, и существует одновременно с инсталляцией, лэнд-артом, сайт-специфик-артом и деятельностью группы Арте Повера и имеет с названным много общего. Часто оказывается, что ключевые черты экологического искусства заимствованы. Из инсталляции, к примеру, экоарт наследует особое внимание к реальности, окружающей среде. «Она [инсталляция] предполагает ликвидацию границы между искусством и жизнью» [Long, Goldsworthy, Tylicki, 2010, p. 8]. Даже если экологическое искусство не предполагает вовлечение зрителя в пространство, оно все равно стремится стереть принципиальную границу между воспринимающим и воспринимаемым. Как и лэнд-арт экологическое искусство желает обрести интимную близость с жизнью, стать реальным. Для этого оно выходит за границы музеев на улицы и в лаборатории, стремится к необозримому, нечеловеческому, геологическому масштабу и времени.

Важным для экологического искусства является работа с живым материалом, что сближает его с перформансом, биоартом. Конечно, впервые художники начали работать с живым уже в 1930-х, хотя идея, что организмы могут стать искусством существовала уже несколько веков. В 1970-х растения и животные появляются в творчестве разных художников, таких как Ханс Хааке, Йозеф Бойс, и Агнес Денес. Сегодня художники работают с широким спектром бактерий, грибов, плесени, клеток. Изменения, которые производит биоарт с живым настолько кардинальны, что ставят под сомнение их искусственность, стирают границу между естественным и искусственным.

Экологическое искусство вбирает в себя множество различных тенденций и жанров, находит пересечения практически со всеми актуальными видами искусств. Оно не имеет особого типа выразительности, а является другим по причине смыслового содержания, а формы может приобретать совершенно различные. Объектом внимания экоарта является весь окружающий человека мир, а точнее отношения между человеком и окружающим его миром.

Пожалуй, первым и самым известным произведением, которое можно было бы причислить к экоарту – это акция 1982 года, 7000 Дубов, придуманная и осуществленная художником



Рис. 1
Йозеф Бойс. 7000 дубов. 1982.
Фото: Дитер Швердтле.
Источник: www.diaart.org

Йозефом Бойсом (рис. 1). Во время ее проведения художник собирался высадить 7000 дубов через всю Европу – от Германии до России, но акция была завершена уже после смерти Бойса. Около каждого посаженного дерева он устанавливал базальтовый блок, что придавало дополнительный смысл каждому дереву. В работу он вовлекал зрителей, призывал к соучастию местное сообщество, что снимало дистанцию между реальной жизнью социума и искусством.

Работа Йозефа Бойса, 7000 дубов, в своем осуществлении перестает быть просто метафорой, она вторгается в реальную жизнь. Художник в ней не делает различий между политикой, экологией, искусством – все превращается в «социальную скульптуру». С одной стороны работа является художественным творением с символическим значением, но лишенной утилитарного смысла, с другой стороны это политическая акция пацифизма, которая своим существованием меняет социальное устройство того места, где происходит.

Работа во многом описывает практики проектирования городских пространств в соучастии с горожанами. Модернистские города проектировались и утверждались институтами, которым было делегировано взаимодействие с реальностью, что дополнительно отчуждало человека от города. Бойс указал, что каждый может внести небольшие изменения в свое окружение напрямую, без опосредования. Горожанин может менять город, что позволяет ему относиться к окружающему пространству как к своему, идентифицировать себя с ним, а значит понимать свою с ним связь.

Политический жест

Экологическое искусство – всегда политическое искусство, в том смысле, что оно заявляет стремление к трансформации мира. Экологические тексты и художественные проекты часто носят характер романтического протеста: против угнетения, за освобождение вытесненного. В этом своем стремлении экологическое искусство находит множество точек пересечения, с одной стороны, с феминистским, анархистским и другими «освободительными» движениями, так как загрязнение и угнетение всегда идут рука об руку. С другой стороны, энвайронментализм выступает за сохранение некоторых ценностей или состояний и в этом сближается с консерваторами, пацифистами и дауншифтерами. Так или иначе, такая двойственность и неопределенность позволяет заявлять необходимость политического усилия для сохранения/изменения в любой ситуации.

Суть экологического движения в постоянном сопротивлении существующему режиму власти, каким бы он ни был. В экологических проблемах виновато все устройство общества, в котором присутствует вертикальная власть и контроль. Мортон указывает: «Фермеры были причиной «пыльных бурь» на Среднем Западе США в 1930-е годы. Такие циклы являются чем-то общим для

общества «господства и контроля», которое таким образом управляет окружением, что это приводит к повреждению экосистем» [Morton, 2016, p. 7].

Экологическое движение осуществляет борьбу с капиталом, производством и даже с человеком. «Экологическое сознание возникает в момент, когда рассказчик узнает, что он сам – ужасный преступник» [Morton, 2016, p. 9]. Все подлежит кардинальному изменению и пересмотру. И если изменения, которые не касаются экологии, подлежат критическому сомнению, то проблемы окружающей среды кажутся неизбежными, истинными, а решение их жизненной для человека необходимостью. Поэтому экологическое искусство всегда неизбежно политически ангажировано, тем более, если испытывает намерение этого избежать.

Работы художницы Агнес Денес – яркий пример сопротивления современной цивилизации, власти, городу, человеку. В 1982 году она осуществила в Нью-Йорке проект «Пшеничное поле. Противостояние» (рис. 2). Художница посадила два акра пшеницы на свалке Нижнего Манхэттена в двух кварталах от Уолл-стрит и Всемирного торгового центра. Денес понадобилось 200 грузовиков с плодородной почвой, чтобы покрыть землю непригодную для выращивания злака. Пшеница росла в течение четырех месяцев: за ней ухаживали, обрабатывали от грибка и паразитов, установили систему полива. 16 августа был собран урожай – 1000 фунтов здоровой пшеницы.



Рис. 2
Агнес Денес. Пшеничное поле.
Противостояние. 1982.
Источник:
www.agnesdenesstudio.com

Засевание и сбор пшеницы на земле, которая стоит 4,5 млрд. долларов производит впечатление парадокса: попытка засеять, вырастить урожай пшеницы здесь выглядит как неразумная растрата дорогостоящей земли, что идет вразрез с требованиями и механизмами функционирования системы. Проект Денес является противостоянием цивилизации, указанием на ее пороки, неуместные приоритеты. Природное пятно выглядело контрастом по отношению к мегаполису, оно было пятном свободы от жутких громад небоскребов.

Агнес Денес говорит: «Пшеничное поле было символом, универсальной идеей, репрезентирующей пищу, энергию, коммерческую деятельность, мировую торговлю, экономику»¹. Работа демонстрирует отчуждение города от процессов своего собственного существования: производства еды, энергии, воздуха, что приводит к многочисленным экологическим проблемам. Проект художницы может быть понят как заявление о необходимости преобразования города, как акт конфронтации с порядками городской цивилизации, оторванной от самой себя.

Другой художник Тобиас Ревелл в своем проекте описывает будущее трущоб огромного города Мумбаи, которые снабжаются энергией огромных грибов-наросов (рис. 3). В документации проекта Ревелл говорит, как исследовательская лаборатория синтетической биологии узнает о том, что их

¹ Агнес Денес: Пшеничное поле – Противостояние // overgrass URL: http://overgrass.ru/denes_wheatfield_01.htm [дата обращения: 11.09.16].



Рис. 3

Тобиас Ревелл.

Новые Мумбаи. 2012.

Источник: www.tobiasrevell.com

образцы грибов были похищены ворами, которые научились приспосабливать технологию к личным и общественным нуждам. Черный рынок магических грибов начинает расти, условия жизни беднейших слоев города начинают улучшаться экологическим способом: грибы обеспечили территорию трущоб электроэнергией, независимой от централизованного управления и распределения.

Тобиас Ревелл с помощью подробного описания и документации дает фикции реальность. Он демонстрирует невообразимое будущее, которое начинает казаться абсолютно реальным и уже произошедшим. Он описывает проект обеспечения части города энергией, полученной безвредным для окружающей среды способом. Эта энергия была распределена в обход контроля вертикальной власти и поэтому выключена из производственной цепи, но включена в природную экосистему. Проект Ревелла показывает две важные тенденции трансформации города: горизонтальное управление в распределении природных ресурсов и включение природного в функционирование городских процессов.

Отчуждение

Главной темой, вокруг которой вращаются все обсуждения экологического искусства, является не разрешение экологических проблем, а отчуждение человека от его собственного окружения. Природа, благодаря свойству человеческого мышления трансцендировать себя от воспринимаемого мира, каждый раз оказывается отчужденным объектом. Когда природа объективируется, она перестает быть средой, в которой мы существуем: «... когда вы упоминаете окружающую среду, вы привносите ее на передний план, делаете видимой. Другими словами, она перестает быть окружающей средой» [Morton, 2007, p. 1].

Окружающая среда, понятая как объект – причина проблем окружающей среды. Мортон указывает, что экологический дискурс в этом смысле совпадает с феминистским: «Установить то, что называют Природой, на пьедестал и восхищаться этим издавлек близко к тому как патриархат поступает с фигурой Женщины. Это парадоксальное действие садистского восхищения» [Morton, 2007, p. 5]. Возвеличивание природы, как объекта противоположного цивилизации, является настолько же пагубным, как и понимание природы, только как ресурса для развития.

Экологическое мышление стремится редуцировать отношения мира и человека, указать, что восприятие человеком мира возможно благодаря тому, что само восприятие обусловлено и определено свойствами мира. Чтобы преодолеть отчуждение, необходимо снять диалектику естественного и искусственного, природного и технического. Естественное должно стать искусственным, а техническое – природным. В экологических текстах понятие «природы» часто

выполняет роль связующего между субъектом и объектом: «Экокритика снова смешивает субъект и объект, так что мы можем думать, что они растворены друг в друге, хотя в данном тексте это размытие обычно называется средой или окружением» [Morton, 2007, p. 15].

Художник-дизайнер Хонгжи Янг в своем проекте «получеловеческая ваза» исследует возможность проектирования из человеческих тканей трехмерных объектов – в данном случае вазы (рис. 4). Янг говорит, что мы можем создавать объекты из себя, хотя это очень тяжело и необходимо вложить много труда. Для художника это новый ремесленный способ создания портрета человека, который в прямом смысле несет информацию о нем, может быть рассмотрен как его дитя, рожденное неполовым путем.

Хонгжи Янг предвидит конец различий между субъектом и объектом, в результате чего, по необходимости, возникает новый класс спроектированных получеловеческих существ – мост между человеком и природой. Свои работы художник описывает, как «новое понимание возвышенного». Они вызывают трепет или ужас от понимания связи между живым человеком и объектом.

Снятие оппозиции субъекта и объекта редуцирует всяческую иерархию в организации человеческого существования в городе. Город не может иметь главную цель или причину в человеке или производстве. Каждый объект городской среды – птица, экономика, пробка, транспорт, человек, звуки, канализация и др. – понимаются как живой процесс, объект-в-становлении, который должен быть уравнен в правах со всем остальным. Город, как и «получеловеческая ваза» Янга произведен из человека и является портретом из его «плоти».

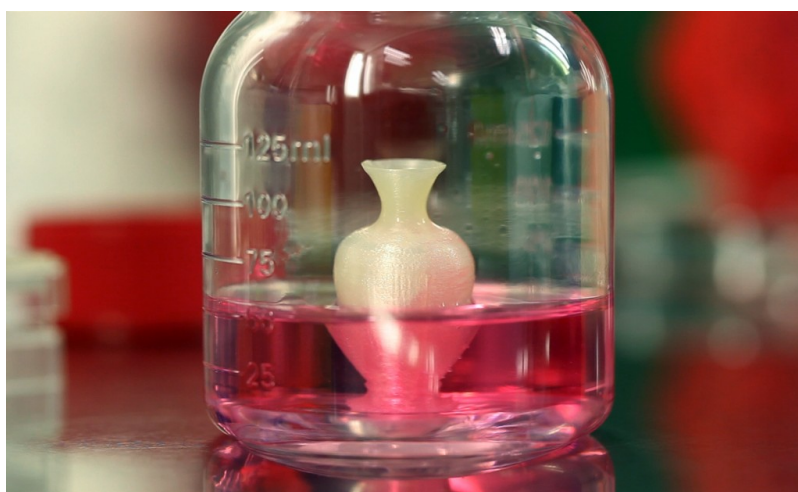


Рис. 4
Хонгжи Янг.
Получеловеческая ваза. 2015.
Фото: Рональд Смит.
Источник: www.hongjieyang.nl

Без природы

Большинство художников экоарта считают, что любые тексты и изображения экологических катастроф скучны. Шокирующие изображения разливов нефти и мертвых китов уже не удивляют, но стали слишком очевидными, чтобы быть замеченными. Экохудожники считают, что мы утратили «природу» как принцип навсегда, и сейчас можем лишь рассуждать о природе будущего, а не проповедовать и морализировать об утраченном.

Понятие природы на протяжении своей истории испытывала сильные смысловые изменения. Во времена средневековья природа была синонимом зла, но в романтических период превратилась в социальное благо. По мнению Мортон, сейчас природа стала «трансцендентальным принципом» и способна объединять различия в себе, чем оказывается близкой понятию «нации»: «Нация слишком часто совпадает с тем же списком свойств, которые вызывает идея природы. Природа и нация очень тесно переплетены» [Morton, 2007, p. 15].

Мортон предлагает избавиться в рассуждениях об экологии от понятия «природы», так как благодаря своим трансцендентным свойствам оно очень быстро оказывается в порядке идеологии: «Экокритика слишком запуталась в идеологии, которая производит стереотипные идеи природы,

которые могут быть использованы любыми способами» [Morton, 2007, p. 13]. Экологическое искусство все более стремится избавиться от этого понятия, обращается к неприроде, чему-то противоположному природе, чтобы осуществить свое заявление.

Художница Пинар Йолдаш в своем проекте «Экосистема эксцессов» создает альтернативную экосистему воображаемых организмов. Художница считает, что мы еще даже не смогли поставить вопрос о том, что такое природа. Мы все еще думаем, что природа – это магические леса, пруды, корпоративные туры на Эверест, жертва потребления, мать живого. Все эти определения отдают нас от позитивного определения природы в 21 веке. Пинар Йолдаш исходит из того, что все искусственное и созданное человеком окружение и есть природа.

Ее новая «экосистема» начинается свое существование на свалке, в «плодотворном» большом тихоокеанском мусорном пятне, которое было открыто в 1985 году Чарльзом Муром и состоит из огромного количества пластиковых отходов, покрывающих площадь 5000 кв.м. По ее мнению, свалка в океане – это подвижная скульптура, которую создало все человечество на протяжении многих лет безудержного потребления. Она поражает масштабами и своей онтологической непостижимостью, напоминает первичный бульон, в котором зародилась жизнь. Это мусор, но одновременно новая среда, обладающая огромным потенциалом для эволюции. Проект «Экосистема эксцессов» отвечает на простой вопрос: если сегодня жизнь зарождается в океане из пластика, то какого рода жизненные формы могли бы появиться из этого неорганического бульона?

Ответ на этот вопрос – новое видовое разнообразие, которое может жить и развиваться в искусственных, произведенных человеком условиях, таких как большое тихоокеанское мусорное пятно. Проект предполагает ряд взаимосвязанных видов, растущих в пластике, химических отбросах и прочем мусоре. Йолдаш создает бестиарий живых существ: птицы, которые живут на пластиковых крышках; черепахи, которые едят резину; бактерии, которые растворяют поливинил (рис. 5). Художник также разрабатывает систему органов, которые переваривают и растворяют полиэтилен, нейлон, акрил.

Этот проект также снимает дистанцию с природой, переводит все искусственное в природное функционирование. Все элементы, которые существуют в реальности, включены в единую экосистему, все элементы города являются частями экосистемы, так же как природные существа являются частями городской среды. Таким образом, все искусственное функционирует по общим для всего природным законам.



Рис. 5
Пинар Йолдаш.
Экосистема эксцессов. 2014.
Источник: www.pinaryoldas.info

Без человека

Другим действием по преодолению отчуждения города от природы является избавление от человека. У экологического движения в целом огромное количество причин осуществить этот шаг. Поэтому частым сюжетом экологической мысли является катастрофа или возвращение к истокам.

В обеих альтернативных историях человек отсутствует. В случае катастрофы и вымирания людей, мир существует после человека, на останках его деятельности. Во втором случае, все происходит в девственной природе, которая еще о человеке не знает.

Но существуют и некоторые другие, менее кардинальные, способы удаления человека из реальности. Один из таких способов – изменение масштаба – изобретает уже лэнд-арт. Размеры некоторых работ лэнд-арта настолько огромны, что их можно увидеть из космоса. Они не предназначены для созерцания человеком, так как существуют в планетарном масштабе. Лэнд-арт стремится сблизиться с природой, но ее физические и временные размеры несопоставимы с человеческими. Искусство лэнд-арта стремится стать геологической историей планеты, претендует на вечность: «Спиральная пристань Роберта Смитсона (рис. 6), созданная из пород периода возникновения Большого Соляного озера, может сохраняться в минерализованном состоянии миллионы лет» [Gessert, 2010, p. 175].

Тем не менее, лэнд-арт существует во все еще измеримых масштабе и времени. Жизнь и время стирает с неизбежностью следы человеческих изменений. Но как внести изменения в саму жизнь, в ее функционирование и рециклирование? Как стереть границу между изменчивой жизнью и вечным искусством? Ответом на это вопрос могут быть трансгенные существа, изменения в структуре жизни, в ДНК.

Художник Эдуардо Кац осуществляет проект по созданию флуоресцирующего кролика Альбы (рис. 7). Ген флуоресценции был выделен у хрустальных медуз, которые светятся в темноте. Сначала



Рис. 6
Роберт Смитсон.
Спиральная дамба. 1970.
Фото: Рэй Борен.
Источник: epod.usra.edu



Рис. 7
Эдуардо Кац.
Зеленый флуоресцирующий кролик.
2000. Фото: Кристел Фонтейн
(Chrystelle Fontaine).
Источник: www.ekac.org

Эдуардо Кац предложил получить трансгенную собаку, которая флуоресцировала бы в излучении соответствующего спектра. В тот момент собаку сделать не удалось, но кролик все-таки появился. Кац подсадил белок в кроличью яйцеклетку, и в 2009-м году родился биолуминесцентный кролик Альба, который действительно светился в сине-зеленом спектре.

Трансгенное искусство, пропагандой которого занимается Кац, предлагает ставить вопрос об искусственном создании реальной жизни. Так искусство сближается с реальностью настолько плотно, что их не представляется возможным отличить. Трансгенные животные – нормальные существа, являющиеся такой же частью социальной жизни, как любая другая природная форма. Искусство, ставшее живым и обретшее свое место в природной системе, становится в некотором смысле вечным: «... это стало возможным: создавать произведение искусства, которое бы смогло жить, размножаться и создавать другие произведения искусства, почти навсегда» [Flusser, 1988, pp. 14-15].

Исследования Каца показывают, что город должен быть понят как трансгенное животное, которое с одной стороны является абсолютно природным и существующим в связке со всем миром, с другой стороны, наделенным символическими и искусственными смыслами, которые проявляют становящуюся реальность.

Заключение

Тенденции и темы, которые возникают в современном искусстве, являются индикаторами становящегося будущего современных городов. Работы художников замечают малейшие изменения реальности и артикулируют их жестко и бескомпромиссно, делают детали видимыми, реальными. Искусство сближается с наукой, экономикой, политикой, способно абсорбировать все происходящее в реальности и поэтому высказывает наиболее точные диагнозы будущего, принимая во внимание наибольшее количество внешних факторов.

Экология же является одной из самых актуальных тем, но в то же самое время и самой путанной и нераспознанной. За очевидностью своей проблематики она скрывает множество структурных проблем, которые сложно обнаружить и критически на них отреагировать. Озабоченность проблемами окружающей среды возникает как реакция на отчуждение человека от мира, природы, самого себя, что есть сущностный признак нашей цивилизации. Настоятельность экологической проблематики требует внимания, так как она запустила серию трансформаций существования человека и природы.

Экологическое искусство в расширенном своем понимании, как искусство об отношении естественного и искусственного, природы и цивилизации, субъекта и объекта, человека и среды, способно артикулировать трансформации существования мира, прогнозировать и подсказывать будущее городов и цивилизации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Хайдеггер Мартин. Исток художественного творения. / Пер. с немецкого Михайлова А.В. – Москва: Академический Проект, 2008.
2. Flusser Vilem. Curie's Children // Art Forum. March 1988. №26, no. 7.
3. Gessert George. Green light: toward an art of evolution. London: The MIT Press Cambridge, 2010.
4. Long Richard, Goldsworthy Andy, Tylicki Jacek. Natural art. San Francisco: PediaPress, 2010.
5. Morton Timothy. Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence. New York: Columbia University Press, 2016.
6. Morton Timothy. Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics. Cambridge, MA.: Harvard University Press, 2007.

REFERENCES

1. Flusser Vilem. Curie's Children in Art Forum. March 1988. №26, no. 7.
2. Gessert George. Green light: toward an art of evolution. London: The MIT Press Cambridge, 2010.

3. Heidegger Martin. *Istok hudozhestvennogo tvoreniya*. [Der Ursprung des Kunstwerkes], transl. Mihaylov A.V. Moscow: Akademicheskii Proekt, 2008.
4. Long Richard, Goldsworthy Andy, Tylicki Jacek. *Natural art*. San Francisco: PediaPress, 2010.
5. Morton Timothy. *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*. New York: Columbia University Press, 2016
6. Morton Timothy. *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge, MA.: Harvard University Press, 2007.