

Konrad Wojnowski

Materialność

Słowa klucze: nowe materializmy, konstruktywizm, media cyfrowe, emergencja, złożoność

O materialności sztangi na siłowni niełatwo zapomnieć, gdyż sama zasada jej działania sprowadza się do uobecniania i podkreślenia własnej wagi. Jeżeli zapomniamy o sztandze w rękach, to znaczy, że czas wymienić ją na cięższą. Nie ma ona przecież ani żadnego sensu, ani funkcji poza stawianiem materialnego oporu – pod względem estetycznym jest to nijaki przedmiot, pod względem praktycznym zaś do niczego nieprzydatny. Dzięki nijakości i bezużyteczności doskonale spisuje się w trenowaniu równie bezużytecznych mięśni pracowników biurowych na całym świecie. Jak większość przedmiotów na świecie, sztangę można podnieść, ale na tym wyczerpują się możliwości czerpania z niej pożytku. Inaczej rzecz się ma z telefonem komórkowym, który nosimy ze sobą na siłownię w kieszeni, by robić sobie zdjęcia i zabijać nudę w Internecie. Niewielki, świecący ekran telefonu, który generuje różnego rodzaju wzory rozpoznawalne dla ludzkiej percepcji (od tekstów po filmy), sprawia, że zapomniamy o materialności całego urządzenia. „Zapomnij o mnie” – tak powinien brzmieć slogan projektantów designu oraz interfejsów urządzeń elektronicznych. Podczas użytkowania smartfona liczy się tylko strumień „niematerialnych” informacji, przesyłanych najpierw niewidzialnymi kanałami zdalnej komunikacji, a następnie przetwarzanych w równie niematerialnej świadomości i zwracanych za pomocą dotykowego ekranu, który nie stawia żadnego oporu palcom użytkownika. Cały ten proces odbywa się za pośrednictwem tajemniczej „chmury” danych, gdzie trafiają wszystkie nasze niematerialne wysiłki.

Przeciwstawienie tępego (hydraulicznego) przedmiotu do pompowania mięśni krwią bardziej subtelnemu (informatycznemu), który służy do pompowania mózgowi informacją, ilustruje, skąd bierze się współczesne zainteresowanie zanikającą „materialnością”, ale nie oddaje niestety całej sprawiedliwości skomplikowaniu i złożoności tego zagadnienia. Co na przykład zrobić z tak trywialną rzeczą, jak autostrada, która z jednej strony stanowi niezaprzeczalnie monstrualny twór z betonu i asfaltu, a z drugiej służy przecież temu, by zapomnieć o trudzie podróży, czyniąc ją możliwie płynną i bezgłośną? Zmęczony kierowca w obawie przed zaśnięciem za kierownicą zamiast autostrady wybierze krętą, podrzędną drogę, która postawi opór jego umysłowi i zmusi do wysiłku. Czy więc droga narzuca swoją materialność naturze, czy ją dematerializuje? Czy droga jest produktem ducha, który ustanawia swój porządek na ziemi, i czy jej „kulturowy” charakter ostatecznie nie wpisuje się w wielką opowieść o dematerializacji świata? Ciekawej odpowiedzi na te pytania dostarcza Vilém Flusser w napisanej jeszcze w latach siedemdziesiątych książce *Natural: Mind*, którą otwiera długi opis podróży przełęczą Forno, leżącą w szwajcarskich Alpach. Książka ta traktuje o początkach kryzysu natury i naturalności, czyli pojęć, które – jak przekonuje autor – zdają się z biegiem czasu poznawczo oferować współczesnemu człowiekowi coraz mniej. Flusser obiera przełęcz Forno za przedmiot opisu nie ze względu na zapierające dech w piersi widoki monumentalnej natury, a właśnie wbrew nim i kieruje swoją uwagę na ludzkie interwencje na tym obszarze. Interesuje go przede wszystkim to, w jakie kody kulturowe wpłatywano to miejsce przez tysiące lat. Przełęcz, którą biegnie wąska, asfaltowa droga, łączy Zernez z wioską Tschierw. To ledwie podrzędna trasa:

[...] wielkiej arterii, która zaczyna się w Chur i prowadzi prosto do Mediolanu przez przełęcz Maloja, która należy do najważniejszych połączeń między północną i południową Europą. Droga prowadzi od Zernez w Engadynie (nieopodal St. Moritz, miasta amerykańskich milionerów i szejków naftowych, a także Sils Maria, gdzie żył Fryderyk Nietzsche w zaratustriańskim okresie), przez Szwajcarski Park Narodowy na wysokości 2300 metrów nad poziomem morza, aż opada w stronę Val Venosta, doliny pełnej lombardzkich i gotyckich wiosek oraz zamków. Następnie wiedzie przez Trydent-Górną Adyge, gdzie spotyka się z drogą, którą Druzus Starszy kazał wybudować po to, by pokonać Retów. Na koniec dociera w Bolzano do autostrady łączącej Monachium i Rzym, trasy, powstałej na miejscu słynnej Via Flaminia, którą Germanik podróżował z rzymskimi wojskami do teutońskich lasów; i którą w przeciwnym kierunku cesarz Henryk IV udał się do Kanossy, aby ukorzyć się przed papieżem (Flusser 2013: 2, tłum. własne – K.W.).

Dzięki temu gęstemu opisowi, pełnemu nazw własnych i faktów historycznych, Flusserowi udaje się pokazać, jak materia zostaje wpisana w sieć kodów – od systemu ludzkich osad i szlaków po opowieści o nich. Wydawać by się mogło, że jest to argument za triumfem kultury nad naturą i podporządkowaniem nieludzkiej materii ludzkiemu uniwersum bezcielesnych znaczeń. Nic

bardziej mylnego. Po tym długim opisie Flusser obiera przeciwną strategię i – odwoławszy się do odkryć paleoantropologów – przekonuje, że owe kulturowe wynalazki, wyrzeźbione w materii doliny, *de facto* powstały na miejscu biegnących tędy wcześniej ścieżek, wydeptanych przez zwierzynę przemierzającą Alpy setki tysięcy lat wcześniej. Tym samym odsłania sprawczość natury, a także samej materii, która niejako „zasugerowała” trasę wygodnej podróży zarówno zwierzynie, jak i ludziom, którzy zjawili się tam nieco później. Materialność przełęczy Forno okazuje się więc emergentnym wytworem wielu czynników: nieożywionej materii aktywnie wpływającej na jej ożywionych użytkowników, nie-ludzkich i ludzkich sprawców pozostawiających za sobą ślady obecności oraz różnego rodzaju kodów, narzucających sposoby postrzegania i orientowania się w przestrzeni. Stanowisko Flussera jest zawieszane między konstruktywistyczną teorią rzeczywistości (jako współproduktu kultury) oraz nową formą materializmu, przyznającą nieożywionej materii aktywną i twórczą rolę. Z jednej strony, podróżując po Alpach, Flusser nie może się powstrzymać przed potokiem narracji, które odwracają jego uwagę od materialności tego miejsca. Z drugiej strony te same książki, które zanurzyły doświadczenie natury w świecie kulturowych kontekstów, prowadzą go ostatecznie do tego, by oddać materii sprawiedliwość i przypisać jej sprawczy pierwiastek.

Przykład z książki Flussera doskonale ilustruje, jak w drugiej połowie XX wieku doszło do przełomu w pojmowaniu materii i materialności. Przez wiele wieków europejscy filozofowie, zwłaszcza ci tworzący w tradycji platońskiego dualizmu, hołdowali przekonaniu, że materia jest pozbawiona sama z siebie znaczenia i sprawczości. Znaczyło to tyle, że potrzebowała ona niematerialnego czynnika z zewnątrz, na przykład formy lub ożywczego ducha, by uczynił z niej coś zróżnicowanego, znaczącego lub aktywnego. Tym samym tradycyjny filozoficzny dualizm przyznawał formie, znaczeniu, idei i innym inkarnacjom „niematerialnego kodu” (na przykład świadomości, sensowi albo umysłowi) prymat nad tym, w czym został on wyrażony. Granica między tymi dwiema sferami była nieprzekraczalna. Medium i materia – jak zwykle się uważać – pozostawały bez wpływu na treść. Filozofowie, pisząc o ideach, sytuowali je w uniwersum tego, co niezmiennie i wieczne, niezróżnicowana, bierna materia – wartościowana jednoznacznie negatywnie – nie zajmowała natomiast tak istotnego miejsca jako przedmiot uważnego namysłu. Wiązało się to oczywiście z tym, że filozofia miała przez wieki dosyć ograniczony zasób narzędzi do badania świata materialnego i z konieczności wydzieliła sobie terytorium wiedzy czystej, o której można wygodnie dysputować. Nie powinno więc dziwić, że rozkwit różnych teorii materialistycznych w XIX wieku – od Karola Marksa po Zygmunta Freuda – wiązał się właśnie z gwałtownym postępowaniem nauki, która dostarczała modeli i metafor dla filozofów.

Podobnie wyglądało to w wypadku myśli przedstawicieli „nowego materializmu” w filozofii oraz badaniach kulturowych, którzy skomplikowali nie tylko prosty dualizm zachodniej tradycji filozoficznej, ale także dziewiętna-

stowieczne materializmy. To, co połączyło bardzo różne szkoły i metodologie, opisywane zbiorczym terminem „zwrotu ku materialności” (*materiality turn*), to zapożyczanie pojęć i metafor z nauk ścisłych: od kognitywistyki po fizykę kwantową. To nie przypadek, że najważniejsze przedstawicielki tego nurtu, czyli Katherine N. Hayles i Karen Barad, przed rozpoczęciem kulturoznawczej kariery ukończyły studia ścisłe (Hayles chemię, a Barad fizykę). Także cel przyświecający różnym badaczom był w gruncie rzeczy podobny. Chodziło mianowicie o to, by „rehabilitować materię” dla humanistyki lub, innymi słowy, dowieść, że może ona mieć znaczenie (*matter that matters*) dla kultury, lecz nie jako czynnik determinujący wszelkie przejawy życia, jak chcieli niegdyś marksiści i pozytywiści, tylko fenomen performatywny – w całej wieloznaczności tego słowa. Jak zresztą pokażę poniżej, różne nurty w zainteresowaniu materią odpowiadają mniej więcej różnym znaczeniom, jakie przypisywano pojęciu performatywność.

Drugim bodźcem tego przełomu myślowego było – nieco paradoksalnie – pojawienie się technologii, które w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych okrzyknięto jako „niematerialne”. Natychmiastową reakcją na manifestacyjną „dematerializację” kultury była jej ponowna „rematerializacja”. Technokulturowa rewolucja rzuciła wyzwanie teoretykom, by pomyśleć o materii i materialności na nowo w kontekście współczesnych odkryć naukowych oraz wynalazków technologicznych. Upowszechnienie nowych technologii – zwłaszcza komputerów i urządzeń komunikacji bezprzewodowej – sprawiło, że teoretycy „nowych materializmów” i „nowej materialności” uznali za zasadne, aby ponownie zapytać tyleż o to, jak należy rozumieć materię dzisiaj, co przede wszystkim o to, jak ona działa (w podwójnym sensie – co stwarza i jak „się stwarza”). W zależności od przyjętej perspektywy interesowało ich to, 1) jak samo doświadczenie materialności konstytuuje się w performatywnym procesie ucieleśnionej percepcji, 2) jak materialność – rozumiana kompleksowo, jako pewna siła stwórcza – wpływa na znaczenie i odbiór danego zjawiska lub 3) jak sama materia wytwarza lub „staje się”, nabierając określonej formy. I to te trzy główne pytania wyznaczają dziś trzy zasadnicze sposoby „performatywnego” ujmowania materii w kontekście studiów nad kulturą.

Przykładu pierwszego podejścia – na gruncie teatrolologii – dostarcza między innymi Erika Fischer-Lichte w *Estetyce performatywności*. Jednym z najważniejszych tematów tej obszernej książki jest zjawisko „performatywnego wytwarzania materialności”, czyli proces konstytuujący zarówno samo wydarzenie teatralne, jak i jego odbiór przez widza. Fischer-Lichte buduje swoją teorię, wyszedłszy od wygodnych rozróżnień na materię/materialność, ciało/cielesność oraz przestrzeń/przestrzenność. W każdej z tych par pierwszy termin oznacza ontologiczną podstawę: fizyczną materię, ciała aktorów i widzów lub architekturę teatru. Drugie pojęcie desygnuje z kolei fenomenalny odbiór owej ontologicznej podstawy. Na przykład przestrzeń sali teatralnej trwa w mniej więcej niezmiennym stanie zarówno przed przedstawieniem,

jak i po nim. Z tego względu można ją opisywać w sposób statyczny: mierzyć i przedstawiać na dwuwymiarowym planie.

Ta właśnie niedynamiczna, trójwymiarowa przestrzeń może być jednak odbierana na wiele sposobów, na które wpływają różne zaaranżowane lub nieprzewidywalne czynniki, dziejące się w czasie rzeczywistym. Na odczucie „przestrzenności” oddziałuje usytuowanie (ograniczenie pola widzenia) i stan doświadczającego ciała (samopoczucie i nastawienie), światło, dźwięk, ruch wewnątrz i przede wszystkim sama przestrzeń, która stanowi materialną podstawę doświadczenia, ale nie narzuca z góry jego kształtu. Na przykład tak delikatny gest jak aranżacja świateł może sprawić, że to samo miejsce może zostać odebrane na różne sposoby: albo jako chłodne i ciężkie, albo jako lekkie i przyjazne. Także widzowie i aktorzy wskutek wzajemnych interakcji w każdej chwili wpływają na odbiór „przestrzenności” miejsca, która jest zawsze „ulotna i przemijająca” (Fischer-Lichte 2008: 174). Nagła wolta niesubordinowanego widza może w jednej chwili zniszczyć aurę teatralnej nabożności i efektywnie uniemożliwić widzom ponowną identyfikację z światem przedstawionym na scenie. Dla Fischer-Lichte materialność to więc rodzaj przeżytej, doświadczanej materii, która nie jest jednak po prostu postrzegana (i przez to bierna w relacji do aktywnego człowieka), ale wchodzi w rodzaj dialogu z postrzegającym i odczuwającym podmiotem. I, co istotne, tej wytwarzanej performatywnie materialności nie da się tak po prostu oddzielić od sfery znaczenia i komunikacji symbolicznej. Materia i znak w teatrze są ze sobą nierozłącznie splecione.

Drugie stanowisko w sprawie materialności reprezentuje Katherine N. Hayles, amerykańska literaturo- i medioznawczyni, która w swojej pracy akademickiej łączy doświadczenie studiów na wydziałach fizyki i historii literatury. Jak przekonywała ona w książce *Writing Machines (Maszyny piszące, 2002)*, jej zainteresowanie materialnością tekstu wzięło się, po pierwsze, z jej nietypowej, gdyż transdyscyplinarnej kariery uniwersyteckiej, a po drugie, z doświadczenia życia w dwóch różnych paradygmatach medialnych: kulturze pisma i kulturze elektronicznej. Jej zdaniem to właśnie nieoczekiwana zmiana na ścieżce kariery zawodowej doprowadziła ją do zainteresowania materią, a nie treścią literatury. Czym innym jest bowiem tekst pisany i czytany na papierze, a czym innym twórczość elektroniczna, otwierająca nowe pola możliwości jednocześnie dla czytelników i pisarzy. Historii literatury nie można postrzegać w zamkniętym kręgu „niematerialnych konstrukcji werbalnych, relegując do podrzędnych subkategorii takie aktywności, jak tworzenie bibliografii, kulturę manuskryptów oraz proces produkcji książki jako artefaktu” (Hayles 2002: 19; tłum. własne – K.W.). Tytułowe „maszyny piszące”, czyli kartka papieru i pióro, prasy drukarskie, komputery i drukarki itp., same w sobie mają kulturotwórczy wpływ, czego dowodzi na przykład przywiązanie wielu pisarzy do przestarzałych technologii, zwłaszcza maszyn do pisania, wbrew wygodzie korzystania z nowszego medium. Oczywiście nie chodzi tutaj o wartościowanie, które medium lepiej nadaje się do pisania, ale o samo podkreślenie, że materialności

różnych mediów w różny sposób determinują doświadczenie twórcy i odbiorcy. Sama materialność, na przykład tekstu pisanego, stanowi natomiast:

[...] emergentną własność, powstającą na przecięciu dynamicznych interakcji między fizycznymi cechami a strategiami oznaczania. Materialność to zatem splot fizycznej rzeczywistości i ludzkich intencji. Podążając za wezwaniem Bruno Latoura, by zwrócić się ku „materii faktów”, chcę myśleć o materialności jako o konstrukcjach materii, która ma znaczenie dla ludzkiego znaczenia (Hayles 2005: 3; tłum. własne – K.W.).

Hayles twierdzi, że jej poglądy na materialność pozostają w zgodzie ze współczesnymi teoriami fizyki informatycznej, która wspiera się na założeniu, że wszechświat to emergentny wynik procesów obliczeniowych dziejących się na poziomie atomowym, molekularnym i makroskopowym. Komputer pełni tutaj funkcję metafory naukowej pozwalającej opisać procesy fizyczne, dzięki którym komputer jako fizyczny obiekt jest w ogóle możliwy. Takie rozumowanie prowadzi do zawiązania się pętli między materią a jej opisem – kultura i technologia dostarczają narzędzi deskrypcji i inskrypcji materii, o której nie da się już myśleć w odosobnieniu, a jedynie przez pryzmat kultury i technologii. Tak rozumiana materialność nie jest więc produktem upodmiotowionej percepcji, jak w wypadku teorii Fischer-Lichte, a stanowi sferę performatywnego splątania tego, co materialne, z tym, co znaczące.

Johanna Drucker w przekrojowym artykule *Performative Materiality and Theoretical Approaches to Interface* (*Performatywna materialność i teorie interfejsu*, 2013) argumentuje, pozostając w zgodzie z teorią Hayles, że współczesne zainteresowanie materialnością wiąże się przede wszystkim ze zmianą perspektywy, która każe pytać nie tyle o materię, ile o procesy i performanse, w których materialność odgrywa główną rolę. Nie liczy się więc to, jaka jest owa materia (to zadanie dla fizyki i ontologii), ale jak ona działa. Zdaniem Drucker materia dostarcza jedynie warunków początkowych, wyznacza pewne pole możliwości dla jej „użycia” – odczytania, wykorzystania czy przetworzenia.

Materialne warunki pełnią funkcję kartki do zapisania, partytury, punktu wyjścia, prowokacji, która motywuje i rozpoczyna produkcję dzieła jako wydarzenia. Materialność systemu, niezależnie od jego stabilności, pozostaje jedynie w związku prawdopodobieństwa ze zdarzeniem produkcji owej materialności, które następuje jedynie w czasie rzeczywistym i jest niepowtarzalne (Drucker 2013; tłum. własne – K.W.).

Materialność stanowi z tej perspektywy pewne wirtualne pole dla rzeczywistych aktualizacji – nie tyle determinuje, ile przede wszystkim umożliwia pewien wachlarz zdarzeń. Wyświetlacze ciekłokrystaliczne dzięki szybkości odświeżania pozwalają w mgnieniu oka edytować teksty i przeszukiwać je pod kątem pewnych wyrazów, co (potencjalnie) wpływa na praktykę czytania. Plastikowa materia wyświetlaczy sugeruje ich wykorzystanie, ale nie determinuje go. Dopiero odpowiedni interfejs i użytkownik skory do skorzystania z tech-

nologii realizują ukrytą w materii potencjalność. Liczne teorie performatywnie rozumianej materialności, które wylicza w swoim tekście Drucker, dostarczają poręcznych narzędzi do badania performansów kulturowych i pozwalają zwrócić uwagę na ich materialne zakorzenienie, a jednocześnie unikają pułapki materialistycznego determinizmu.

Propozycje Hayles i Drucker w ciekawy sposób uzupełniają i podsumowuje to, co pisze filozof i teoretyk architektury Manuel DeLanda na temat ekspresyjności materiałów. Nie podziela on jednak niechęci powyższych teoretyczek do ontologii, ale patrząc przez pryzmat najnowszych nauk ścisłych, szkicuje teorię materii, która również nie mieści się w sztywnych ramach dualizmów ożywione/nieożywione lub aktywne/pasywne. DeLanda (2006) podaje ciekawy przykład atomów gazu, które – jeżeli zostaną wzbudzone energetycznie – emitują światło układające się w jasne, równoległe linie. Każdy pierwiastek ma swoją unikatową tożsamość ekspresji lub, jak nazywa to DeLanda, „odcisk palca”. I jak w smartfonie specjalny czytnik rozpoznaje tożsamość właściciela aparatu, tak specjalistyczne narzędzia spektrofotometryczne służą do rozpoznawania chemicznej tożsamości badanego materiału. Takie badanie jest jednak możliwe tylko dlatego, że już same atomy nie są pasywne, a „wyrażają się”, emitując lub absorbując światło. Wraz ze wzrostem złożoności zwiększa się również „ekspresywny potencjał” systemu: substancje chemiczne wchodzą w reakcje i tworzą skomplikowane formy w innych stanach skupienia, a – na wyższym poziomie złożoności – ptaki nazywane altannikami wiją spektakularne domostwa, by przypodobać się płci przeciwnej. DeLanda, wyliczając tego typu przykłady, chce pokazać ograniczenia metafizycznej tradycji, która każe się doszukiwać sprawczości, ekspresywności i twórczości jedynie po stronie ludzkiego uniwersum intencjonalnego działania.

Materia wyraża się na wiele sposobów, od prostej emisji fizycznej informacji po celowe użycie melodii i rytmów. Wszechświat jako całość można postrzegać jako wielką symfonię materialnej ekspresywności. Pierwsi artyści wśród ludzi, którzy do bogatego już repertuaru sposobów wyrażania dodali jeszcze malowidła w jaskiniach, tatuaże na ciele oraz rytualne ceremonie, nie tyle wzbogacili świat o nieistniejący wcześniej poziom artystycznej twórczości, ile dodali jeszcze jeden głos do trwającego już wcześniej chóru materii (DeLanda 2006; tłum. własne – K.W.).

DeLanda przekonuje, że morfogeneza, czyli proces nadawania formy, wynika z własności samej materii, a nie interwencji jakiejś siły z zewnątrz, na przykład, człowieka lub istoty nadprzyrodzonej. Warto powrócić tutaj do przykładu Flussera. Drogę przez przełęcz Forno wyznaczyły i w tym sensie zaprogramowały pokolenia zwierząt przemierzających góry przez tysiące lat, a ścieżkę ich podróży zasugerowało im samo ukształtowanie terenu, będące rezultatem ruchów górotwórczych, czyli geologicznej ekspresji samej planety.

Literatura cytowana

- DeLanda 2006: Manuel DeLanda, *Matter Matters*, „Domus” 2006, nr 893, <http://cmm.cenart.gob.mx/delanda/textos/matter.pdf>, dostęp: 10.12.2016.
- Drucker 2013: Johanna Drucker, *Performative Materiality and Theoretical Approaches to Interface*, „Digital Humanities” 2013, nr 7, <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/7/1/000143/000143.html>, dostęp: 10.12.2016.
- Fischer-Lichte 2008: Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności* (2004), przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.
- Flusser 2013: Vilém Flusser, *Natural: Mind* (1979), przeł. Rodrigo Maltez Novaes, Univocal, Minneapolis 2013.
- Hayles 2002: Katherine N. Hayles, *Writing Machines*, MIT Press, Cambridge, MA 2002.
- Hayles 2005: Katherine N. Hayles, *My Mother Was a Computer*, The University of Chicago Press, Chicago 2005.

Literatura polecana

- Karen Barad, *Posthumanist Performativity. Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter*, „Signs” 2003, nr 3.
- Bill Brown, *Materiality* [w:] *Critical Terms of Media Studies*, red. William J.T. Mitchell, Mark Hansen, University of Chicago Press, Chicago 2010, s. 49–63.
- Data Made Flesh. Embodying Information*, red. Robert Mitchell, Phillip Thurtle, Routledge, New York 2004.
- Rick Dolphijn, Iris van der Tuin, *New Materialism. Interviews & Cartographies*, Open Humanities Press, London 2012.
- Vicki Kirby, *What if Culture Was Nature All Along?*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2017.
- Materialities of Communication*, red. Hans Ulrich Gumbrecht, Ludwig K. Pfeiffer, przeł. William Whobrey, Stanford University Press, Stanford, CA 1994.
- New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*, red. Diana Coole, Samantha Frost, Duke University Press, Durham, NC 2010.
- Slavoj Žižek, *Absolute Recoil. Towards a New Foundation of Dialectical Materialism*, Verso, London 2015.