

Zeszyty

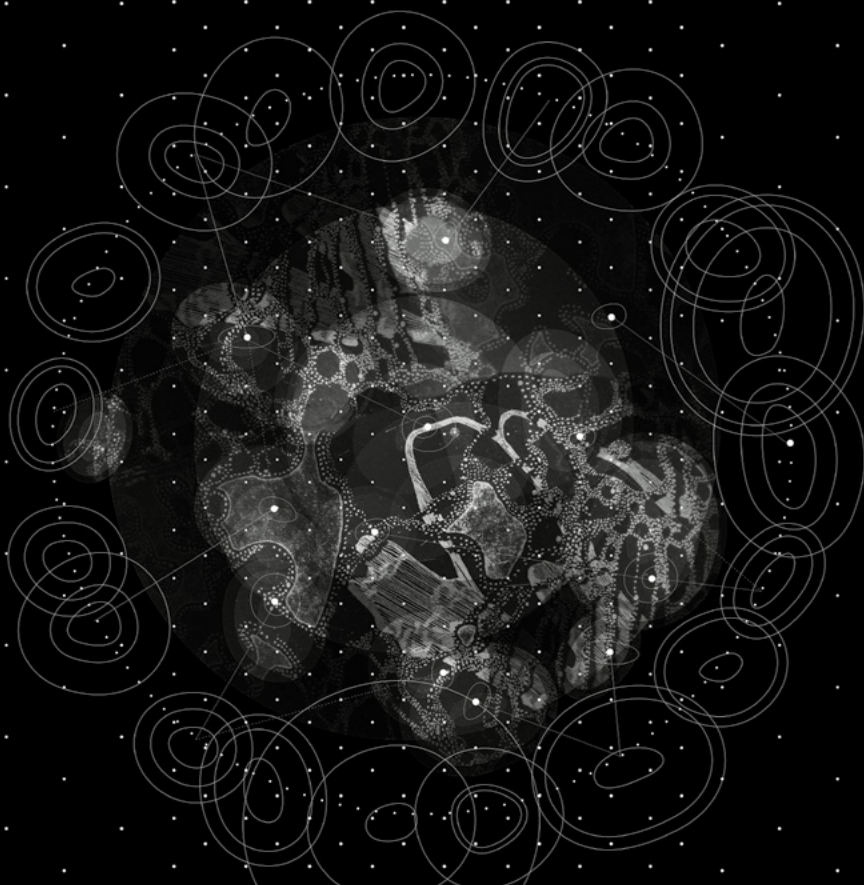
#48

Artystyczne

Kuratorstwo
dla planetarnej
równowagi

Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu

2(48)/2025



ZA

Kuratorstwo dla planetarnej
równowagi: troskliwe strategie
kuratorские wobec wyzwań
współczesności

Elżbieta Kowalska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Adam Mickiewicz University Poznan

Adiunktka w Katedrze Sztuki i Teatru Mediów UAM. Wykładowczyni, badaczka i projektantka mieszkająca w Gdyni. Jej artykuły zostały opublikowane w czasopismach: „Hyphen Journal”, „Studia Humanistyczne AGH”, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej”. W 2024 roku obroniła na Wydziale Antropologii i Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu pracę doktorską pt. *Datafikując Ziemię. Krytyczne studia nad historią, rozwojem i praktykami kulturowymi opartymi na systemach informacji geograficznej*, napisaną pod opieką promotorską prof. UAM Agnieszki Jelewskiej. Prowadzi zajęcia z kreatywnego kodowania, technologii mapowania cyfrowego i krytycznych badań nad kulturą i technologią.

Możliwe są inne światy. Rodzaje troski i nadziei w sztuce dekolonialnej Adeli Goldbard

Abstrakt

Dekolonialna twórczość Adeli Goldbard bada potencjał radykalnych, postkolektywnych działań społecznych wobec walki z neokolonialnymi narracjami i hegemonicznymi strukturami władzy. Badaczka i artystka dokonuje możliwie najwierniejszej rekonstrukcji zaistniałej przemocy i aktów destrukcji, subwersywnie przekształcając je w narzędzia oporu. Goldbard stosuje metody partycypacyjne, umożliwiające włączenie społeczności w poniekąd arteterapeutyczny proces twórczy. Poprzez stworzenie przestrzeni na snucie wspólnotowych wyobrażeń, dotyczących i wykraczających poza bolesne międzypokoleniowe wspomnienia, dochodzi do wewnętrznego wzmocnienia i stworzenia warunków do przezwyciężenia panujących relacji władzy i wiedzy. Postkolektywne dekolonialne metody artystyczne proponowane przez Goldbard wpisują się w praktyki feministycznej, „pirackiej” troski oraz geografii nadziei, które to stanowią fundamentalną część procesu odzyskiwania i dbania o planetarną równowagę.

Słowa kluczowe: Adela Goldbard, sztuka dekolonialna, feminizm, polityki troski, geografie nadziei, planetarna równowaga

Other Worlds are Possible. Modes of Care and Hope in Adela Goldbard's Decolonial Art

Abstract

Adela Goldbard's decolonial endeavor explores the potential of radical, postcollective social agency counter to neo-colonial narratives and hegemonic power structures. Goldbard, as an researcher and artist, reconstructs the violence and acts of destruction, subversively transforming them into tools of resistance. Goldbard uses participatory methods, engaging the community in an artetherapeutic, creative processes. Providing space for the community's imagination to flourish, that touches on and goes beyond painful intergenerational memories, an inner empowerment and thus conditions for overcoming prevailing relations of power and knowledge is achieved. The postcollective decolonial artistic methods proposed by Goldbard are part of feminist practices of “pirate” care and geographies of hope, all of which are essential for restoring and nurturing a planetary balance.

Keywords: Adela Goldbard, decolonial art, feminism, politics of care, geographies of hope, planetary balance

Możliwe są inne światy. Rodzaje troski i nadziei w sztuce dekolonialnej Adeli Goldbard

Elżbieta Kowalska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ORCID 0000-0003-0462-5617

Zeszyty Artystyczne

nr 2 (48)/2025, s. 120–141

DOI 10.48239/ISSN123266824807

Wnosząc swój wkład w 48. numer „Zeszytów Artystycznych”, poświęcony kuratorstwu i troskliwym strategiom dla planetarnej równowagi, proponuję zapoznać się z twórczością Adeli Goldbard¹, interdyscyplinarnej artystki, edukatorki i badaczki meksykańskiego pochodzenia, która dostrzega transformujący potencjał radykalnych, postkolektywnych działań społecznych w walce z neokolonialnymi narracjami i hegemonicznymi strukturami władzy. Goldbard dokonuje możliwie najwierniejszej rekonstrukcji zaistniałej przemocy i aktów społecznej, kulturowej i jednostkowej destrukcji, subwersywnie przekształcając je w narzędzia oporu dla postkolektywnych społeczności². W poniższym tekście analizuję sposoby, w jakie metody artystyczne i kuratorskie zaproponowane przez Goldbard mierzą się i odpowiadają na wyzwania współczesności, w szczególności walkę z systemową przemocą i ponowne włączenie i przekazanie sprawczości osobom wykluczonym. Moim celem jest ukazać, jak poprzez stworzenie przestrzeni na wspólnotową twórczość i podjęcie się tematu bolesnych międzypokoleniowych wspomnień dochodzi do wewnętrznego wzmocnienia społeczności. To poniekąd arteterapeutyczne doświadczenie może prowadzić do przezwyciężenia panujących relacji władzy i wiedzy.

W tym celu w pierwszej kolejności zajmę się opisaniem fragmentu dorobku artystyczno-badawczego Goldbard. Poczynając od roku 2011 twórczyni zrealizowała szereg prac podejmujących temat przemocy państwowej, której doświadczły osoby rdzenne i metyskie, zazwyczaj biedne i zamieszkujące politycznie

1 Przybliżając pokrótce życiowy biogram artystki, Goldbard pochodzi z Mexico City i pełni rolę adiunktki na Rhode Island School of Design.

2 Adela Goldbard, „Since That’s The Only Way They Listen to Us’: Notes Toward A Poetics of Violence”, *PARSE* issue 15, *Violence: Aesthetics*, Autumn (2022).

marginalizowane wsie i tereny uprawne w Meksyku. Przykładem takiej realizacji artystycznej jest seria *Kurhirani no ambakiti (burning the devil): since that's the only way they listen to us*, powstała w odpowiedzi na atak policyjny na społeczność P'urhépecha w dniu 5 kwietnia 2017 roku.

Dekolonialne metody artystyczne proponowane przez Goldbard wpisują się według mnie w praktyki feministycznej „pirackiej” troski oraz geografii nadziei, które stanowią fundamentalną część procesu odzyskiwania i dbania o planetarną równowagę i do których powrócę w ostatniej części tekstu. Istnieje też coś radykalnego w twórczości Goldbard. Posługując się tym określeniem, mam na myśli jej eksperymentalne, otwarte na głęboką intymność i pracę w przestrzeniach pełnych napięcia podejście. Jej działania są również tożsame z wyrażoną przez Annę Tsing potrzebą tworzenia nowych opowieści w ruinach świata, który jest nam znany. Tsing w swojej metodologii badań, wyrażonej między innymi w historiach gąski sosnowej (grzyba uwikłanego w zaskakująco zawiłe globalne relacje społeczno-ekonomiczne), nawołuje do nieustannego dbania o ciekawość i nienaiwną nadzieję w tym nieoczywistym, zanieczyszczonym różnymi wpływami, czasie katastrof.

Współczesna mapa przemocy wobec społeczności P'urhépecha

Medialne doniesienia z dnia 5 kwietnia 2017 roku, do których odwołuje się Adela Goldbard w projekcie *Kurhirani no ambakiti (burning the devil): since that's the only way they listen to us*, relacjonują gwałtowny nalot dużego konwoju policyjnego na osoby zamieszkujące administracyjny region Arantepacua, położony w centralnej części Meksyku, w górach, i tak samo zwanym stanie, Michoacán³. Całkowita liczba osób zamieszkujących ten region wynosi mniej niż 3 tysiące i są to głównie osoby pochodzenia rdzennego, należące do społeczności P'urhépecha i posługujące się odrębnym językiem, jednocześnie często posiadające dobrą znajomość meksykańskiego⁴. P'urhépecha posiada wielowiekowe, prekolumbijskie dziedzictwo i mimo swojego minionego znaczenia

3 Goldbard, „Since That's The Only Way...”; John Gledhill, „What are state police doing in the Meseta P'urhépecha and why are they doing it?”, 08.04.2017. [JohnGledhill](https://johnbledhill.wordpress.com/2017/04/08/what-are-state-police-doing-in-the-meseta-purhepecha-and-why-are-they-doing-it/). 08.04.2017. <https://johnbledhill.wordpress.com/2017/04/08/what-are-state-police-doing-in-the-meseta-purhepecha-and-why-are-they-doing-it/> (13.01.2025); „CNI and EZLN: Brutal police repression against the Purépecha community of Arantepacua – 3 people killed,” 07.04.2017. [radiozapatista.org](https://radiozapatista.org/?p=20815&lang=en). <https://radiozapatista.org/?p=20815&lang=en> (12.07.2025).

4 Gledhill, „What are state police doing...”

politycznego i siły – przejawiających się między innymi w odparciu podboju Azteków – została zepchnięta na margines państwowej historii⁵.

W 2017 roku antropolog John Gledhill⁶ opisywał obszar zamieszkiwany przez społeczność P'urhépecha jako miejsce należące do gminy, w której ponad 80% populacji żyje w skrajnym ubóstwie. Skupiając się na kwestiach niepokojących i stosując duże uproszczenia, można opisać ten region jako teren nielegalnej wyćinki (dawniej) obfitych lasów, konfliktów na gruncie uprawy „zielonego złota”, czyli chętnie spożywanych na Zachodzie owoców awokado, rządów mafii narkotykowych oraz konfliktów wewnętrznych, istniejących pomiędzy biednymi osobami mieszkającymi we wsiach⁷. Słowami samej Goldbard:

Współczesna mapa przemocy w Meksyku jest złożona. Warstwy współpracy, które istnieją między aktorami przemocy, publicznymi i prywatnymi, legalnymi i nielegalnymi [agentami], są skandaliczne i znacznie wykraczają poza oficjalną retorykę dotyczącą narkotyków. [...]

Archetypowa-prawie-mityczna postać meksykańskiego *nacro* stworzona przez system polityczny i szeroko spopularyzowana przez prasę krajową i międzynarodową, prace naukowe, książki beletrystyczne, przemysł filmowy, Netflix itp. – i sztukę współczesną – strategicznie lub nieumyślnie upraszcza narrację, co z kolei legitymizuje państwowy monopol na przemoc (a nawet interwencyjonistyczną politykę Stanów Zjednoczonych w kwestii kontroli narkotyków) i ułatwia już istniejące kolonialne praktyki eksploatacji, ucisku i wywłaszczania⁸.

Do nalotu policyjnego doszło dzień po aresztowaniu 38 *comuneros* w Arantepacua. Termin *comuneros*, zarówno w Hiszpanii, jak i w skolonizowanej przez nią Abya Yala, stosowany jest wobec osób obywatelskich miasta, które wspólnymi siłami organizują się w celu obrony praw społeczności przed naruszeniami ze strony rządu. „Nie tylko są swoimi sąsiadami, oprócz tego współdzielą troskę

5 Stephanie Mendez, „The empire the Aztecs couldn't conquer.” BBC, 11.07.2022 <https://www.bbc.com/travel/article/20220710-the-empire-the-aztecs-couldnt-conquer> (10.01.2025).

6 Badając temat społeczności P'urhépecha, trafiaam na wpis blogowy autorstwa brytyjskiego badacza Johna Gledhilla, który wielokrotnie wykonywał badania i nauczał na uniwersytetach w Meksyku, ponadto opisując wydarzenia z 2017 roku w Arantepacua.

7 Gledhill, „What are state police doing...”

8 Goldbard, „Since That's The Only Way...”

o wspólne dobro”⁹. Akcja policyjna została rzekomo sprowokowana przez zabarykadowanie drogi do sąsiadującej gminy Nahuatzen i przejęcie 20 pojazdów ciężarowych przez P’urhépecha i pozostałe osoby dołączające do grupowego sprzeciwu wobec pozbawienia wolności członków społeczności. Jak podaje Goldbard, zatrzymywanie ciężarówek jest jedną ze strategii zwrócenia uwagi rządu na potrzeby społeczności Arantepacua¹⁰. W odpowiedzi na zorganizowany protest, dnia 5 kwietnia 2017 roku do Arantepacua przybyło 70 pojazdów policyjnych i ponad 300 członków policji (według relacji Goldbard była to liczba dochodząca do tysiąca, „cała policja stanu Michoacán”¹¹), w tym grupa zaopatrzona w broń ciężką. Mając znaczną przewagę, siły policyjne dokonały wyjątkowo brutalnego ataku. Choć w mediach publicznych władze wielokrotnie zaprzeczały, jakoby takie zdarzenia miały miejsce¹², relacje zaatakowanych osób jasno wskazują na agresywne i przemocowe traktowanie, w tym miotanie gazem łzawiącym z opancerzonego czołgu (zwanego przez P’urhépecha *rhinoceros*, z hiszp. nosorożec), kradzież pieniędzy, konfiskatę telefonów komórkowych i sprzętu komputerowego czy zniszczenie pojazdów¹³. Cała akcja trwała do trzech godzin, zginęły cztery osoby ze społeczności, dodatkowych dziewięć zostało zatrzymanych.

Tego samego dnia, po zakończonym nalocie policyjnym, P’urhépecha i współtowarzyszące im osoby zamieszkujące Arantepacua zwołały spotkanie w celu zaplanowania działań ochronnych i samoorganizacji.

Członkowie społeczności pozostawali na straży przez kilka nocy, na wypadek gdyby policja wróciła. 7 kwietnia przy wejściu do wioski zbudowano barykadę, a 8 kwietnia o 12:30 utworzono patrol społeczny, kuaricha. [...] Społeczność Aran-

9 Goldbard, „Since That’s The Only Way...”.

10 Goldbard, „Since That’s The Only Way...”.

11 Goldbard, „Since That’s The Only Way...”.

12 Według rządowej wersji wydarzeń policja była zmuszona odeprzeć atak uzbrojonych mieszkańców i mieszkank regionu. Kluczowym pozostaje jednak pytanie, jak ludzie, których ledwo stać na jedzenie, mogliby pozwolić sobie na broń i amunicję? Jak pisze Gledhill, „fałszywe oskarżenia o posiadanie broni są stawiane tym osobom, które obrażają rząd stanu Michoacán”. Ponad 60% domów zostało zaatakowanych przez policję, osoby obywatelskie zostały zmuszone do ucieczki w góry. W celu sprostowania zarzutów policji interweniowała Narodowa Komisja Praw Człowieka, która to zaprzeczyła rządowej relacji wydarzeń. Nalot miał miejsce bez ostrzeżenia, podczas negocjacji wysłannika społeczności z przedstawicielem rządowym.

13 Goldbard, „Since That’s The Only Way...”; Gledhill, „What are state police doing...”.

tepacua nadal domaga się, aby osoby odpowiedzialne za atak z 5 kwietnia zostały pociągnięte do odpowiedzialności¹⁴.

Powyżej opisane wydarzenie niestety nie należy do odosobnionych. Przemoc płynąca ze strony rządu, prywatnych inwestorów czy karteli narkotykowych doprowadziła do wytworzenia unikalnych praktyk samoorganizacji i zbrojnej samoobrony. W Arantepacua społeczność nauczyła się być zawsze gotową do walki, pełniąc niewygodną funkcję „kamienia w butcie rządu”¹⁵.

Ich ciągła walka o obronę terytorium przodków, suwerenności i samostanowienia opartego na praktykach ich dziadków takeri ma również na celu wzmocnienie i ożywienie języka i kultury P'urhépecha w tej społeczności i w innych społecznościach regionu, aby stać się narzędziem przeciwko akulturacji i na rzecz wspólnotowości¹⁶.

Jak wynika ze źródeł, aktywna samoorganizacja wobec przypadków przemocy i niesprawiedliwości obecna u osób należących do rozproszonej geograficznie P'urhépecha wykracza poza region Arantepacua. Jeden z przykładów stanowi rdzenna grupa zamieszkująca pobliską miejscowość Cherán, która w 2011 roku, działając pod przewodnictwem kobiet, z sukcesem powstrzymała przestępczą grabież lasów i wywalczyła polityczną autonomię¹⁷.

Według Adeli Goldbard konsekwencje tych powtarzalnych, przemocowych i traumatycznych zdarzeń dla społeczności P'urhépecha mogą być nieodwracalne. Istnieją jednak metody na wzmocnienie ofiar przemocy. Goldbard sugeruje pracę z tym, jak historie naruszeń są zapamiętywane i relacjonowane – narracja przeszłych wydarzeń może prowadzić albo do wzmocnienia, albo do osłabienia społeczności¹⁸. Dla artystki sztuka jest tą sferą, która niesie ze sobą potencjał społecznej transformacji i rozwoju myślenia krytycznego u osób z doświadczeniami neokolonialnej przemocy.

14 Goldbard, „Since That's The Only Way...”.

15 Goldbard, „Since That's The Only Way...”.

16 Goldbard, „Since That's The Only Way...”.

17 Radio Fogata, „P'urhépecha Women Raise Their Voices on the Radio for the Defense of Life and Territory in Cherán,” *Cultural Survival*. 24.05.2022, <https://www.culturalsurvival.org/news/purhepecha-women-raise-their-voices-radio-defense-life-and-territory-cheran> (13.01.2025); Goldbard, „Since That's The Only Way...”.

18 Goldbard, „Since That's The Only Way...”.

Dekolonializm i emancypacja w sztuce Goldbard

Projekt *Kurhirani no ambakiti (burning the devil): since that's the only way they listen to us* składa się z kilku powiązanych ze sobą tematycznie części¹⁹. Należy do nich wykonany w skali 1:1 i technice paper-mâché obiekt przedstawiający nosorożca, *Archivo Bordado de la Reistencia* (z hiszp. archiwum haftowanego oporu), czyli 25 ręcznie haftowanych obrazów, dźwiękowe wywiady i utwory z gatunku rap, nagrane przez społeczność, oraz *El enjambre* (z hiszp. rój), instalacja złożona z małych rzeźb wozów policyjnych, helikopterów i diabłów, wykonanych w drewnie, glinie i w technice paper-mâché.

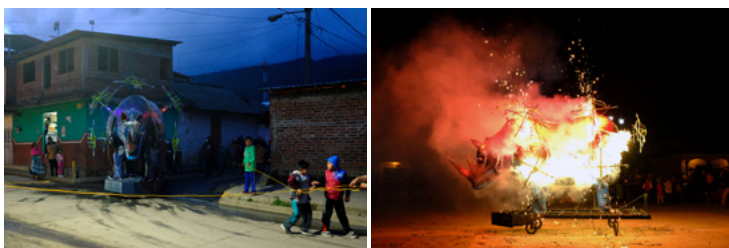
Owo tytułowe palenie diabła (ang. *burning the devil*) odbywa się na wielu metaforycznych poziomach. Rzeźba nosorożca wykonanego w technice paper-mâché uosabia czołg, który, jak wspominałam wcześniej, jest przez P'urhépecha potocznie nazywany *rhinoceros*. W projekcie reprezentuje wyrządzone zło i szkodę, których doświadczyła społeczność Arantepacua. W grupowym performatywnym wydarzeniu wybuchające fajerwerki niszczą *rhinoceros*, który spala się przy akompaniamencie muzyki tradycyjnej *pirekuas*, zaaranżowanej specjalnie na tę okazję i zagranej przez wyspecjalizowanych muzyków *pireris*. W końcowym akcie tego spektaklu głowa nosorożca zostaje odcięta, stając się symbolem zwycięstwa w walce.

W projekcie Goldbard wybuchy fajerwerków i akt palenia obiektów nawiązują bezpośrednio do rdzennej i meksykańskiej kultury. Obecność i znajomość środków pirotechnicznych w tej części świata sięga XVI wieku. Zostały one wprowadzone przez księży franciszkańskich, którzy wraz z ich użyciem zamierzali dokonać duchowego podboju i religijnego „nawrócenia” rdzennych społeczności. Choć w zamyśle wybuchy petard miały wzbudzać strach, symbolizując męki piekielne, nieoczekiwanie zyskały zupełnie nieplanowane, pozytywne znaczenie w kulturze miejscowych. Stały się elementem celebracji, symbolem oczyszczenia i pozbycia się tego, co złe, ale też narzędziem wspierającym wyrażanie społecznego niezadowolenia w akcjach protestacyjnych²⁰. Przykładowo w miejscowości Tultepec istnieje tradycja organizowania *toritos*, zwana również

19 Z projektem zaznajamiam się poprzez dokumentację wideo za pośrednictwem strony internetowej artystki, co oczywiście nie oddaje w pełni doświadczenia tego dzieła, ale pozwala na krytyczną analizę.

20 Goldbard, „Since That's The Only Way...”.

„bykami pirotechnicznymi”²¹. To głośne, intensywne i operujące na granicy bezpieczeństwa wydarzenie kulturowe wykorzystuje destrukcję i przemoc „jako środki prowadzące do oczyszczenia, ale też czynienia rzeczy widocznymi i godnymi zapamiętania”²². Dla Goldbard subwersywne zawłaszczenie instrumentu władzy przywiezionego przez kolonizatorów jest wyjątkowym aktem obalenia narzędzia przemocy i przekształcenia go w narzędzie oporu. Z tego powodu środki pirotechniczne są istotnym medium wyrazu w twórczości artystki. W scenariuszach projektów *Enter The Dragon* (2013), *Helicopterazo* (2013) i *Parralegories* (2013-2015), podobnie jak przy „paleniu diabła”, w pierwszej kolejności dochodzi do realistycznego odwzorowania przemocowych doświadczeń społeczności, a następnie destrukcji towarzyszących obiektów instalacji z użyciem fajerwerków.



Ryc. 1a. Ujęcie przedstawiające figurę nosorożca wykonanego w technice paper-mâché, prowadzoną i otoczoną przez osoby ze społeczności Arantepacua. Ryc. 1b. Rytualne spalanie rzeźby nosorożca. Arantepacua (Michoacan, Meksyk), 4 grudnia 2020 r. Źródło: Marco Antonio López Valenzuela, José Luis Arroyo Robles

Część projektu zatytułowana *Archivo Bordado de la Reistencia* opowiada historię ataku policyjnego z użyciem medium, będącym, podobnie jak pirotechnika, pozostałością kolonializmu. 25 obrazów wyhaftowanych przez kobiety należące do społeczności Arantepacua stanowi wyjątkowe świadectwo, szczegółowo dokumentujące zdarzenia z dnia 5 kwietnia 2017 roku. Rękodzielnictwo, wprowadzone do kultury rdzennych społeczności przez kolonizatorów, jest użyte jako element procesu dekolonizacji, umożliwiając utrwalenie i ochronę historii

21 Adela Goldbard, Amauri Sanabria, Jorge Pirogranados, „Delirious Pyrotechnics: Decolonial AestheSis of a Total Sensory Phenomenon,” *Sensory Design* (2022), <https://www.sensorydesign.ca/delirious-pyrotechnics> (13.01.2025).

22 Goldbard, „Since That's The Only Way...”

społeczności. W rękach osób haftujących przemocowe narracje poddane są ponownej interpretacji, zyskując zgoła inną zmysłowość i sensoryczność. Haftowanie pełni tutaj rolę doświadczenia wspólnototwórczego, wspierającego przekroczenie społecznej alienacji. Podobnie jak inne metody tkackie, „[h]aft ręczny wymaga powtarzalnej żmudnej pracy i skoncentrowania, co czyni go szczególnie intymną praktyką w porównaniu z wieloma innymi technikami artystycznymi; tekstylia są namacalne niczym skóra. Gra z przeplataniem nici i delikatnością tkaniny zachęca do wyrażania tego, co osobiste, do przekazywania cielesnego doświadczenia”²³. W rezultacie otrzymujemy barwne, niedokładne i tym samym uruchamiające wyobraźnię, przypominające spikselowane obrazy, upamiętniające niewygodne dla grupy rządzących fakty oraz odwagę społeczności Arantepacua²⁴. Wyrazne znaczenie zyskuje praktyka marginalizowana ze względu na skojarzenia z tym, co kobiece – czyli z tym, co jest uznawane za gorsze i słabsze w kulturze patriarchy i tym samym mające mały wpływ kulturotwórczy czy polityczny.

Drugim elementem części archiwalnej są nagrania wywiadów ze społecznością, w tym *comuneros*, osobami nauczającymi, haftującymi oraz zajmującymi się bezpieczeństwem w mieście. Osoby te zyskują sposobność opowiedzenia bez cenzury o osobistych doświadczeniach ataku z dnia 5 kwietnia i jego konsekwencjach. W przestrzeni wystawowej nagrania tworzą rodzaj ścieżki dźwiękowej, „kaskady” głosów, intymnych narracji o wydarzeniach odtwarzanych w tle²⁵.

23 Iryna Stasiuk, „Tekstylia jako manifest feministyczny,” *Krytyka Polityczna*, 16.04.2017, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/sztuki-wizualne/tekstylia-jako-manifest-feministyczny/> (13.01.2025).

24 Do powstania obrazów użyto zdjęć i materiałów wideo pozyskanych z lokalnego archiwum Arantepacua Indigenous Communal Council oraz tych zarejestrowanych przez comunero Auani Pascual.

25 Goldbard, „Since That’s The Only Way...”.



Ryc. 2. *Archivo bordado de la resistencia* (Haftowane archiwum oporu). Tkaniny autorstwa hafciarek z Arantepacua i Turicuario. Źródło: Marco Antonio López Valenzuela

Z kolei *El enjambre* (z hiszp. rój) składa się z kilkudziesięciu małych rzeźb reprezentujących wozy policyjne, helikoptery i diabły ubrane w policyjne i wojskowe mundury. Ich liczba, pomimo drobniejszej skali, jest przytłaczająca, podobnie jak dotkliwa była liczba podmiotów egzekwujących przemoc i opresję wobec społeczności Arantepacua.



Ryc. 3. Zdjęcie przedstawiające wystawę *Kurhirani no ambakiti* w Centro Cultural Clavijero, z perspektywą na rój samochodów policyjnych i obciętą głowę z figury nosorożca. Źródło: Marco Antonio López Valenzuela

Goldbard w projekcie *Kurhirani no ambakiti* oferuje sztukę partycypacyjną, co przejawia się poprzez angażowanie społeczności P'urhépecha w wytwarzanie znaczenia i obiektów sztuki, ich współpracy i współobecności. Osoby te biorą aktywny udział w poszczególnych częściach procesu twórczego, czego przykład stanowi skonstruowanie rzeźby nosorożca przez kolektyw pirotechników

(zwanych *coheturis*) w Cherán, wykonanie haftów przez kobiety zamieszkujące Arantepacua i Turícuaro, zrealizowanie drewnianych figur przez Octavio de la Cruz w Pichataro i samorządnej społeczności P'urhépecha czy stworzenie rzeźb helikopterów i glinianych diabłów przez społeczność zamieszkującą Ocumicho. Serii *Kurhirani no ambakiti* towarzyszą niewspomniane jeszcze utwory muzyczne z gatunku rap, wykonane przez młode osoby ze społeczności Arantepacua – opracowanie i nagranie utworów muzycznych zostało zrealizowane w studiu radia XEPUR w Cherán. W napisanych przez siebie tekstach kolejno odtwarzają wydarzenia z dnia ataku, podkreślając ducha walki obecnego w gotowej do obrony własnej społeczności. Oprócz angażowania społeczności w procesy twórcze, artystka we współpracy z psycholożką Sónią Contreras z miasta Paracho zorganizowała i poprowadziła warsztat arteterapii dla kobiet, który oferował przestrzeń na wspólną refleksję i wspólne przepracowanie dramatycznych wydarzeń.

Artystycznych i międzypokoleniowych metod angażowania społeczności w projekcie *Kurhirani no ambakiti* zdaje się być wiele. Symptomatyczne jest również to, jak osoby z różnych pokoleń, odmiennych publicznych ról i zawodów czy osobistego usytuowania, dzięki tak dużej rozpiętości środków wyrazu, mogą odnaleźć się w procesie współtworzenia dzieła. W swoich projektach Goldbard wskazuje na znaczenie „postkolektywności”. Termin ten możemy odnieść do propozycji Agnieszki Jelewskiej, Michała Krawczaka i Juliana Reida, dla których zgrupowania te powstają jako:

[rezultat] rozmaitych kryzysów, katastrof, zagrożeń i form przemocy, zarówno długofalowych, takich jak postępujące zanieczyszczenie środowiska i wyniszczające praktyki antropogenicznego pędu; jak i bezpośrednich, takich jak wojny, kryzysy uchodźcze i destrukcyjne siły reżimów politycznych. Inne są formą odpowiedzi na nowe zmiany polityczne, społeczne i kulturowe, których doświadczamy z powodu szybkiego rozwoju technologii lub postępującego rozwarstwienia gospodarczego²⁶.

Postkolektywność nie oznacza tego samego, co społeczność czy kolektyw. Nie jest zatem ani tworem będącym skutkiem relacji uformowanych przez więzi krwi czy narodowość, lub – tak jak w przypadku kolektywów – ugrupowań zorientowanych na produkcję materialnych dóbr lub produktów. Postkolektywne zgru-

26 A. Jelevska, M. Krawczak, J. Reid, "Postcollectivity. New Ways of Gathering and Practicing in Times of Crises," *Postcollectivity*, ed. A. Jelevska, M. Krawczak, J. Reid (Brill, 2024), 1.

powanie to postcyfrowy zbiór tego, co ludzkie i nieludzkie (relacji materialności i cyfrowości, ludzi i technologii, ludzi i roślin, ludzi i zwierząt, ludzi i środowiska). Postkolektywne grupy organizują się nie po to, by produkować dobra, ale by odzyskać sprawczość, spekulować i wyobrażać sobie przyszłość oraz tworzyć nowe formy produkcji wiedzy przy użyciu różnych form technologii. W przypadku twórczości Goldbard postkolektywność odnosi się zarówno do grup społecznych, z którymi pracuje artystka i których więzi wychodzą poza wspólną narodowość czy produkcję materialną, jak i rozpoznania sprawczości obiektów, tego, co nieludzkie, materii artystycznej.

Jak było to już wcześniej podkreślone, twórczość Goldbard jest dekolonialna, czyli dotyczy procesów odzyskiwania tego, co zostało odebrane i utracone na drodze kolonializmu. W pierwszej kolejności dekolonializm oznacza proces dążący zarówno do przywrócenia prawa do przejętej przez kolonizatorów ziemi (postulowany między innymi w ramach ruchu Land Back), jak i sposobów życia, które należały do rdzennych społeczności przed tym, jak zostały, mimo swojej woli, „odkryte” przez europejskie ekspedycje. Według Lindy Thuwai Smith, czołowej reprezentantki myśli dekolonialnej, rdzenne społeczności mają silną potrzebę opowiadania własnych historii, „dawania świadectwa i odrodzenia ducha, przywrócenia do istnienia podzielonego i umierającego świata”²⁷. Odzyskiwanie wydarza się zatem na wielu płaszczyznach, nie tylko materialnych, ale również pozamaterialnych, konceptualnych i wyobrażeniowych.

Amerykańska badaczka Rutha Benjamin podkreśla, jak ważną rolę dla podtrzymywania pewnych społecznych ideologii w systemach kulturowych i technologicznych odgrywa wyobraźnia. „Wyobraźnia jest kwestionowanym polem akcji. [...] Musimy uznać, że większość ludzi żyje wewnątrz wyobraźni kogoś innego”²⁸. Wyobraźnia z kolei przekłada się na język, metafory i materialne infrastruktury. Jak piszą osoby autorskie we wprowadzeniu do specjalnego wydania czasopisma „Catalyst”, T.L. Cowan i Jas Rault, metafory i język mają bezpośrednie zakorzenienie w materii, co wcale nie oznacza, iż materia jest w tym ujęciu pasywnym obiektem. Język i metafory mają moc materializacji i dematerializacji,

27 Linda Tuhiwai Smith, *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples* (London–New York: Zed Books, 1999), 28.

28 R. Benjamin, „Whose Knowledge? Whose Future? A Kingian Analysis Reimagining the Default Settings of Technology and Society,” *Quantum Biology Laboratory*, <https://www.quantumbiolab.com/decolonizing-knowledge.html> (3.03.2025).

mogą być wiążące i polaryzujące²⁹. Słowa wywołują afekty i efekty, tworzą materię naszej rzeczywistości. Cowan i Rault wskazują na słynny tekst autorstwa Eve Tuck i K. Wayne Yang, *Decolonization is not a metaphor*, który przedstawia ciężar i odpowiedzialność, jaką niesie ze sobą proces metaforyzacji. „Kiedy metafora wkracza w dekolonizację, zabija ona wszelką możliwość jej zaistnienia”³⁰. Metaforyzacja powoduje całkowitą zmianę dekolonizacji w „kolejny projekt społecznej sprawiedliwości obywatelskiej i praw człowieka”³¹, które utrzymują kolonialne i neokolonialne status quo. Jak podają autorki, czyniąc coś figuratywnym, jednocześnie naruszamy znaczenie danego zjawiska, przenosimy ten byt w kierunku metaforycznej ignorancji³². „Siła metafory działa w dwie strony – wyraża i rozbraja, jednocześnie potwierdza i zaprzecza”³³. Mimo tego, słowami czarnej badaczki Katherine McKittrick, „potrzebujemy metafor!” – metafory pozwalają współtworzyć nowe wyobrażenia i materialne rzeczywistości³⁴. Podobny postulat można spotkać w opisanym we wstępie podejściu Anny Tsing, która z ciekawością zagląda w szczeliny kapitalizmu, odzyskując i tworząc nowe historie w pełnych niepewności współczesnych czasach.

Między innymi z wyżej wymienionych względów dekolonializm stał się ważnym nurtem badawczo-praktycznym. Jest ruchem w kierunku nie tylko przekształcania istniejących wyobrażeń i systemów władzy i wiedzy, ale również ich odrzucenia i utworzenia miejsca na rdenną wiedzę i naukę, które są konsekwentnie pomijane, zapomniane czy błędnie reprezentowane. Goldbard wraz ze społecznością P’urhépecha odrzuca wyobrażenia i narracje wydarzeń wytworzone przez elity posiadające władzę i tworzy miejsce na inny świat – taki, który daje tejże społeczności możliwość tworzenia własnej społecznej, kulturowej i politycznej rzeczywistości. Działania te mają umożliwić dalsze pielęgnowanie wartości i kultury P’urhépecha, która nie idzie w parze z interesami polityków czy przestępców narkotykowych.

29 T.L. Cowan, J. Rault, "Metaphor as Meaning and Method in Technoculture," *Catalyst: Feminism, Theory, Technoscience*, 8(2): 1–23 (2022): 3.

30 E. Tuck, K.W. Yang, „Decolonization is not a metaphor”, *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*, Vol. 1, No. 1 (2012): 3.

31 Tuck, Yang, „Decolonization is not a metaphor,” 3.

32 Tuck, Yang, „Decolonization is not a metaphor,” 4.

33 Tuck, Yang, „Decolonization is not a metaphor,” 4.

34 Katherine McKittrick, *Dear Science and Other Stories* (Durham: Duke University Press, 2021), 11.

Adela Goldbard oferuje sztukę zorientowaną na to, co lokalne, która moim zdaniem wchodzi w dialog z licznymi postulatami badaczek i badaczy społecznych, między innymi z Walterem Rodney'em, gujańskim historykiem, aktywistą, znanym z kontrowersyjnych w latach 70. XX wieku publikacji o historii brutalnego wykorzystania społeczności zamieszkujących Afrykę przez europejskich imperialistów, wnoszących nową perspektywę w problematykę zacofania gospodarczego tego kontynentu. Rodney zwracał uwagę na wysoce niedocenione znaczenie praktyki intelektualnego „gruntowania się” ze swoją społecznością, metodę, która nie powinna być zaniechana szczególnie przez osoby wysoko wyedukowane³⁵. Podejmując wątek lokalności, pojawiają się również skojarzenia z *Dig Where You Stand*, czyli szwedzkim przykładem ruchu społecznego postulującego partycypacyjne badanie lokalnej historii (w szczególności historii klasy robotniczej), rozpropagowanym w latach 70. XX wieku przez Svena Lindqvista. Podobnie istotne są przemyślenia Waltera Mignolo, Eduardo Glissanta czy Arthuro Escobara dotyczące lokalności, procesów globalizacji czy koncepcji miejsca i jego usytuowania w myśli kulturowej. Według myśli Escobara:

[T]o nasze nieuchronne zanurzenie w miejscu, a nie absolutność przestrzeni, ma ontologiczne pierwszeństwo w generowaniu życia i rzeczywistości. Z pewnością ma to miejsce w relacjach i praktykach większości kultur, co znajduje odzwierciedlenie w fenomenologicznym stwierdzeniu, że biorąc pod uwagę prymat ucieleśnionej percepcji, zawsze znajdujemy się w miejscach. Krótko mówiąc, jesteśmy miejscami. «Życie znaczy żyć lokalnie, a wiedzieć to przede wszystkim znać miejsca, w których się jest» (Casey, 1996: 18). Miejsce jest oczywiście konstytuowane przez osadzone struktury społeczne i praktyki kulturowe. [...] Oznacza to uznanie, że miejsce, ciało i środowisko integrują się ze sobą; że miejsca gromadzą rzeczy, myśli i wspomnienia w określonych konfiguracjach; i że miejsce, bardziej wydarzenie niż rzecz, charakteryzuje się otwartością, a nie jednolitą tożsamością własną³⁶.

Goldbard odważnie i ochoczo wchodzi w bliski dialog z osobami zamieszkującymi region Michoacán, pracuje z ich doświadczeniem oraz podejmuje środki wyrazu, które są im bliskie. Tworzy ona przestrzeń na opowiadanie o tym, co jest kwintesencją kultury, tradycji i postkolektywnej tożsamości P'urhépecha. Ponadto metody i środki wyrazu obecne w projekcie ukazują, jakie istotne róż-

35 Walter Rodney, *The Grounding With My Brothers* (London–New York: Verso, 2019): 75.

36 Arthuro Escobar, „Culture sits in places: reflections on globalism and subaltern strategies of localization”, *Political Geography*, Volume 20, Issue 2 (2001), 143. Cytat w cytacie: Edward Casey, „How to get from space to place in a fairly short stretch of time”, ed. S. Feld, & K. Baso, *Senses of place*, Santa Fe: School of American Research, 1996, 14–51.

nice występują w odmiennych sposobach reprezentowania historii. Przykładowo utwory hip-hopowe wykonane przez młode osoby, ze względu na wybrany gatunek muzyczny, jakim jest rap, mają potencjał do ukazania wydarzeń z dnia 5 kwietnia czy nieformalnych relacji i zwykłej codzienności społeczności w sposób odmienny od tego, jak czynią to tradycyjni muzycy *pireris*.

Feministyczne polityki troski i geografie nadziei

Na koniec chcę podkreślić dwa główne motywy badawcze, które według mnie można wpisać w zorientowaną partycypacyjnie twórczość Goldbard. Pierwszym odwołaniem są praktyki oddolnej, feministycznej, „pirackiej” troski, która za słowami Berenice Fisher i Joan Tronto³⁷ oznacza „wszystko to, co czynimy, aby podtrzymać, kontynuować i naprawiać »nasz świat«, tak abyśmy mogli w nim żyć tak dobrze, jak to możliwe”³⁸. Drugi nurt stanowią geografie i przestrzenie nadziei, które należy rozumieć nie jako opisywane przez Laurent Berlant okrutne przywiązanie z wyobrażonym, niemożliwym do zaistnienia światem³⁹, ale ruch w kierunku tworzenia przyszłości możliwych do zaistnienia, ugruntowanych w społecznościach zwierząt, roślin, mikroorganizmów⁴⁰.

Polityka troski dotyczy nie tylko pewnego etycznego stanowiska i wyboru, ale również afektywnych i praktycznych podejść posiadających swoje materialne konsekwencje⁴¹. Sugeruje współzależność ludzkich i nieludzkich aktorów jako

37 Feministyczne polityki troski lat 90. XX wieku to problematyka wyłaniająca się z jednej strony z krytycznej postawy wobec odruchowego przypisywania kobietom roli osób dających troskę innym, z drugiej chęć zwrócenia uwagi na rolę troski w życiu społecznym i walka o rozpoznanie jej znaczenia w dewaluujących ją kapitalistycznych i patriarchalnych układach (Fisher, Tronto, 1990, s. 35). Zachodnia koncepcja wywodzi się z liberalnej tradycji, w której mężczyzna (autonomiczny i samostanowiący) realizuje swoje cele życiowe, podczas gdy akty troski, dające możliwość zaistnienia planu indywidualnej jednostki, i tak zostaną w jakiś sposób wykonane, często przez innych (Fisher, Tronto, 1990, s. 36). Troska jest wpisana w rolę kobiety, co doprowadziło do powstania kategorii oceniającej kobietę na podstawie jakości wykonywanej troski i wywierania presji na kobietach za „niewystarczające troszczenie się” (Fisher, Tronto, 1990, s. 42). Tronto i Fisher zwracają uwagę, iż troska musi zostać zrekonceptualizowana zarówno jako praca emocjonalna, jak i fizyczna, społeczna i feministyczna, wymagająca materialnych środków, doświadczenia, wiedzy, czasu, wykonywana publicznie i prywatnie (Fisher, Tronto, 1990, s. 36-41). Balans istniejący pomiędzy tymi elementami decyduje o finalnej jakości wykonywanej i przyjmowanej troski.

38 Joan C. Tronto, Berenice Fisher, „Toward a Feminist Theory of Caring,” w: *Circles of Care*, red. Abel E., Nelson M. (New York: SUNY Press, 1990), 41.

39 Lauren Berlant, *Cruel Optimism* (Durham: Duke University Press, 2011).

40 Eben Kirksey, „Hope,” *Environmental Humanities* 15 (1), May (2014): 295-300.

41 Annemarie Mol, *The Logic of Care: Health and the problem of patient choice* (London-New York: Routledge, 2008), 4.

ontologiczną kondycję⁴². Etnografka Annemarie Mol formułuje warunki dla podążania logiką troski, która to „rozpoczyna się wraz z mięsistością i kruchością życia”⁴³. Jej spostrzeżenia wynikają z badania kłopotliwych relacji występujących pomiędzy personelem medycznym i osobami korzystającymi z ich usług, problemów komunikacyjnych, braku stosownej opieki dla osoby leczonej (często związanej z chęcią podtrzymywania jej indywidualnego wyboru i sprawczości, ale nieuwzględniającej jej osłabienia i zależności od innych) czy ekonomii i sprzedaży usług medycznych. Badaczka i psychoterapeutka Lisa Baraitser, pracująca w obszarze studiów psychospołecznych, określa tę logikę jako praktykę wymagającą otwarcia się na plastyczność, naprawianie, podtrzymywanie stanu rzeczy i, idąc za Donna Haraway, pozostawanie w często trudnym do zniesienia napięciu w obliczu istniejących problemów. Wybory i moralne stanowiska mogą być wystawione na próbę wobec trudnych doświadczeń czasu, który wydaje się nie płynąć lub płynąć wolniej z powodu braku widocznej poprawy stanu rzeczy⁴⁴. Dla osób reprezentujących dekolonializm troską jest odrzucenie zachodnich systemów wartości, wyobrażeń i sposobów życia.

Z kolei termin „geografie nadziei” pojawił się w liście amerykańskiego pisarza Wallace’a Stegnera do przedstawicieli rządu, planujących rozbudowę kolejnych infrastruktur rekreacji i wypoczynku – ścieżek, parkingów, ośrodków – kosztem panujących systemów ekologicznych⁴⁵. Według osób autorskich artykułu *Geographies of Hope-in-Praxis: Collaboratively decolonizing relations and regenerating relational spaces* istnieje pewien zestaw zasad definiujących to, czym powinna być nadzieja w praktyce. W pierwszej kolejności nadzieja powinna podlegać analizie krytycznej, rozpoznając stronnictwo naiwnego optymizmu, zaprzęgając do działania dekolonialne i antykolonialne perspektywy. Po drugie, nadzieja powinna zmierzać do „wspólnej regeneracji relacyjnych sposobów poznawania (epistemologii), działania (metodologii) i bycia (ontologii)”. Nadzieja i krytyka potrzebują siebie nawzajem i „są puste bez materialnej odpowiedzialności i za-

42 Mol, *The Logic of Care...*, 4.

43 Mol, *The Logic of Care...*, 8.

44 Lisa Baraitser, *Enduring Time* (New York: Bloomsbury Academic, 2017).

45 Wallace Stegner, *Wilderness Letter*, 1960.

doścuźnienienia⁴⁶ wobec rdzennych, czarnych i innych ludów lokalnych⁴⁷. Zatem zarówno troska, jak i nadzieja muszą ulegać powtarzalnej, krytycznej rewaluacji i być sytuowane wobec tego, co społeczne, polityczne i środowiskowe. Przedstawione przeze mnie projekty artystyczne pod kierownictwem Goldbard można ująć jako niełatwe, kontrowersyjne czy też radykalne, a jednocześnie redefiniujące pojęcie troski i nadziei w praktyce.

Rozszerzając myśl Hirokazu Miyazaki'ego, zarówno troskę, jak i nadzieję można postrzegać jako metody służące radykalnej, tymczasowej reorientacji tego, czym jest wiedza i poznanie⁴⁸. Dzieła Goldbard umiejscawiam w perspektywie kuratorstwa dla planetarnej troski właśnie z tego względu, iż umożliwiają podtrzymanie i przywrócenie sprawczości marginalizowanym podmiotom oraz dalszą walkę o sprawiedliwość społeczną i środowiskową. Innymi słowy, sztuka Goldbard umożliwia kreację innych światów. Pomimo tego, że ani troska, ani nadzieja nie są wcale aspektami wyszczególnionymi w badaniach czy opisach projektu Goldbard, nie da się ich wykluczyć z tych scenariuszy.

Podsumowanie

Powyżej dołożyłam wszelkich starań, aby wskazać, jak radykalna sztuka może prowadzić do pożądanej transformacji otaczającej nas rzeczywistości. Nie tylko pozwala na opowiedzenie historii z perspektywy społeczności, ale także kwestionuje monopol na władzę i przemoc. Głównym celem działań wpisanych w projekt *Kurhirani no ambakiti* jest umożliwienie osobom bezpośrednio i pośrednio doświadczonym przez rządowe ataki ponownego przyłączenia się do tego, co społeczne, wydostania się z biernej pozycji ofiary, przepracowania traumy na poziomie afektywnym i epistemologicznym. Z jednej strony prace artystki niejako ponownie urzeczywistniają przemoc w teraźniejszości, jednak środkami wyrazu i celami są dalece różne od doświadczenia rzeczywistego ataku. Obecny w *Kurhirani no ambakiti* gest odtworzenia warunków i sytuacji z przeszłości ma umożliwić ponowne zetknięcie się z trudnymi emocjami, wytworzyć

46 Tuck, Yang, „Decolonization is not a metaphor”.

47 Hazlewood J.A., Middleton Manning B.R., Casolo J.J., „Geographies of Hope-in-Praxis: Collaboratively decolonizing relations and regenerating relational spaces,” *Environment and Planning E: Nature and Space*, 6(3) (2022): 1417-1446.

48 Hirokazu Miyazaki, *The Method of Hope. Anthropology, Philosophy, and Fijian Knowledge* (Redwood: Stanford University Press), 5.

przestrzeń na refleksję i rekonstrukcję, mentalne aktywności „pobudzane przez wyobraźnię, którą przemoc próbowała zniszczyć”⁴⁹. Z drugiej strony, właśnie dzięki dekolonialnej estetyce powstaje przestrzeń na oczyszczenie, przepracowanie, uwolnienie się od pokoleniowych traum, zniesienie dychotomii osób zwycięskich i przegranych. Nie chodzi jednak o pozbawioną troski retraumatyzację, tylko uważną i zaopiekowaną pracę z traumą, wyobraźnią i historią.

Zaproponowane przez Goldbard metody artystyczne i kuratorskie mają ogromny transformujący potencjał dzięki wymykającej się systematyzacji i poniekąd dziwnej praktyce. Jak pisze artystka, jej dzieła stanowią „metakonstrukcje”, w których rozgraniczenie na to, co prawdziwe i fikcyjne, ulega zatarciu i tworzy pewnego rodzaju anomalie. Jak sama określa swoją twórczość, zajmuje się ona badaniem „przemocy i destrukcji jako interdyscyplinarnej metodologii tworzenia sytuacyjnych przedstawień, które wykorzystują przemoc poetycką/estetyczną/dramatyczną jako narzędzie pamięci zbiorowej, epistemicznej dekolonizacji i suwerenności”⁵⁰. Liczne projekty artystki dążą do ugruntowania i usytuowania praktyk, które to uznawane są za centralne elementy metodologii feministycznych.

Istnieje jednak pewna wątpliwość, czy udałoby się wpisać całkowicie niektóre z działań artystycznych Goldbard we współczesny, zachodni dyskurs troski o środowisko, zwierzęta i nie-ludzi. Kontynuowanie środków ekspresji zakorzenionych w tradycji rdzennej i metyskiej niesie ze sobą negatywne ekologiczne konsekwencje – hałas wywołany przez odpalane fajerwerki ogłusza, płoszy, a nawet prowadzi do śmierci zwierząt. Chociaż rdzenne społeczności przewrotnie włączyły narzędzia kolonizatorów do swoich celebracji jako metody oporu, można się pokusić o zadanie sobie pytania, czy istnieją inne, mniej szkodliwe dla zdrowia zwierząt środki, które mogłyby zastąpić tę praktykę? Sugeruję jednak, że niekoniecznie może to być właściwe pytanie zadane we właściwym miejscu. Jak pisał Franz Fanon, „proces dekolonizacji zawsze jest przemocowym fenomenem”⁵¹. Troska w pracach Goldbard wyraża się na określonych, możliwych do

49 A.D. Carson, „How Hip-Hop Gave Me a Second Chance at Life,” *Rolling Stone*. 23.05.2023. <https://www.rollingstone.com/music/music-features/hip-hop-artists-struggles-mental-health-a-d-carson-1234738713/%20> (20.01.2025).

50 Goldbard, „Since That’s The Only Way...”.

51 Franz Fanon, *The Wretched of the Earth* (New York: Grove Press, 1963), 34.

osiągnięcia w danej pozycyjności czasoprzestrzeniach, takich, które są dostępne dla osób doświadczających przemocy i jej skutków.

Goldbard należy się szacunek za odwagę sięgnięcia do tych trudnych historii i wydarzeń, jak i konsekwentną pracę ze społecznością, która dla wielu może być zbyt wymagająca, żeby podjąć się jej w sposób krytyczny. Artystka nie pozwala zapomnieć o przemocy kolonialnej i neokolonialnej, wzywając do odpowiedzialności podmioty ponoszące winę za szkody wyrządzone mieszkańcom regionu Michoacán. Jej działalność to przykład krytycznej, oddolnej twórczości zaangażowanej, której głównym celem jest podważanie oficjalnych narracji oraz kolektywne leczenie traumy. Choć, jak pisał Walter Rodney: „walka była obecna długo przed moim przybyciem i będzie trwać długo po moim odejściu”⁵², wszelkie starania przybliżające nas do sprawiedliwości społecznej są godne naszej uwagi i wysiłków.

Bibliografia

Baraitser, Lisa. *Enduring Time*. New York: Bloomsbury Academic, 2017.

Benjamin, R. „Whose Knowledge? Whose Future? A Kingian Analysis Reimagining the Default Settings of Technology and Society.” *Quantum Biology Laboratory*, <https://www.quantumbiolab.com/decolonizing-knowledge.html> (3.03.2025).

Berlant, Lauren. *Cruel Optimism*. Durham: Duke University Press, 2011.

Carson, A.D. „How Hip-Hop Gave Me a Second Chance at Life.” *Rolling Stone*. 23.05.2023. <https://www.rollingstone.com/music/music-features/hip-hop-artists-struggles-mental-health-a-d-carson-1234738713/> (20.01.2025).

Cowan, T.L., Rault, J. „Metaphor as Meaning and Method in Technoculture.” *Catalyst: Feminism, Theory, Technoscience*, 8(2): 1–23, 2022.

Escobar, Arturo. „Culture sits in places: reflections on globalism and subaltern strategies of localization”. *Political Geography*, Volume 20, Issue 2 (2001). 139–174. [https://doi.org/10.1016/S0962-6298\(00\)00064-0](https://doi.org/10.1016/S0962-6298(00)00064-0).

Fanon, Franz. *The Wretched of the Earth*. New York: Grove Press, 1963.

Fisher, Berenice; Tronto, Joan, C. „Toward a Feminist Theory of Caring.” W: *Circles of Care*, red. Abel E., Nelson M., 36-54. New York: SUNY Press, 1990.

Gledhill, John. „What are state police doing in the Meseta P'urhépecha and why are they doing it?” *JohnGledhill*. 08.04.2017. <https://johnbledhill.wordpress.com/2017/04/08/what-are-state-police-doing-in-the-meseta-purhepecha-and-why-are-they-doing-it/> (13.01.2025).

Goldbard, Adela; „Since That's The Only Way They Listen to Us': Notes Toward a Poetics of Violence”. *PARSE* issue 15, Violence: Aesthetics, Autumn (2022). <https://parsejournal.com/article/since-thats-the-only-way-they-listen-to-us/>

Goldbard, Adela; Sanabria, Amauri; Pirogranados, Jorge. „Delirious Pyrotechnics: Decolonial AestheSis of a Total Sensory Phenomenon.” *Sensory Design* (2022). <https://www.sensorydesign.ca/delirious-pyrotechnics> (13.01.2025).

Goldbard, Adela. „If Vultures Arrive, There Will Be War: Notes Towards a Poetics of Violence.” *IAS Invited Lecture Series*. Poznań: Uniwersytet Adama Mickiewicza, 01.06.2023.

Hazlewood, J. A. Middleton Manning, B. R. & Casolo, J. J. „Geographies of Hope-in-Praxis: Collaboratively decolonizing relations and regenerating relational spaces.” *Environment and Planning E: Nature and Space*, 6(3) (2022): 1417-1446. <https://doi.org/10.1177/25148486231191473>.

Jelevska, A.; Krawczak, M.; Reid, J. „Postcollectivity. New Ways of Gathering and Practicing in Times of Crises.” *Postcollectivity*, ed. A. Jelevska, M. Krawczak, J. Reid, Brill 2024.

Kirksey, Eben. „Hope.” *Environmental Humanities* 1 5 (1): May (2014): 295–300. <https://doi.org/10.1215/22011919-3615550>.

McKittrick, Katherine. *Dear Science and Other Stories*. Durham: Duke University Press, 2021.

Miyazaki, Hirokazu. *The Method of Hope. Anthropology, Philosophy, and Fijian Knowledge*. Redwood: Stanford University Press, 2004.

Mendez, Stephanie. „The empire the Aztecs couldn't conquer.” *BBC*. 11.07.2022 <https://www.bbc.com/travel/article/20220710-the-empire-the-aztecs-couldnt-conquer> (10.01.2025).

Mol, Annemarie. *The Logic of Care: Health and the problem of patient choice*. London–New York: Routledge, 2008.

Radio, Fogata. „P'urhépecha Women Raise Their Voices on the Radio for the Defense of Life and Territory in Cherán.” *Cultural Survival*. 24.05.2022. <https://www.culturalsurvival.org/news/purhepecha-women-raise-their-voices-radio-defense-life-and-territory-cheran> (13.01.2025).

Rodney, Walter. *The Grounding With My Brothers*. London–New York: Verso, 2019.

Smith, Linda Tuhiwai. *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*, London–New York: Zed Books, 1999.

Stasiuk, Iryna. „Tekstylija jako manifest feministyczny.” *Krytyka Polityczna*, 16.04.2017, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/sztuki-wizualne/tekstylija-jako-manifest-feministyczny/> (13.01.2025).

Stegner, Wallace. *Wilderness Letter*, 1960.

Tuck, E.; Yang, K. W. „Decolonization is not a metaphor.” *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*, Vol. 1, No. 1, 2012.



Zeszyty Artystyczne

nr 2 (48) / 2025

ISSN 1232-6682

Redaktorki prowadzące

Maria Blanka Grzybowska, Marta Smolińska

Redaktorka naczelna

Ewa Wójtowicz

Zespół redakcyjny

Magdalena Kleszyńska

Izabela Kowalczyk

Justyna Ryzek

Marta Smolińska

Sekretarzynie redakcji

Karolina Rosiejka

Projekt graficzny i skład

Mateusz Janik

Korekta

Joanna Fifielska, Filologos

Rada naukowa

prof. dr Sabeth Buchmann, Akademie der bildenden Künste Wien, Institut für Kunst und Kulturwissenschaft, Austria

prof. Burcu Dogramaci, Ludwig-Maximilians-Universität München, Niemcy

prof. Izabella Gustowska, Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu

prof. Marek Krajewski, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

doc. Mária Orišková, dr fil., Trnavská Univerzita w Trnave, Słowacja

doc. Jörg Scheller, dr fil., Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK), Szwajcaria

prof. Miodrag Šuvaković, Singidunum University, Belgrade, Serbia

Afilacja zespołu redakcyjnego

Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa
Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny
Abakanowicz w Poznaniu

Adres redakcji

„Zeszyty Artystyczne”

Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa

Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny

Abakanowicz w Poznaniu

Aleje Marcinkowskiego 29

60-967 Poznań

Kontakt

<https://za.uap.edu.pl>

zeszyty.artystyczne@uap.edu.pl

UAP | POZNAŃ



Wydawnictwo
Uniwersytetu
Artystycznego
w Poznaniu

Wydawca

Uniwersytet Artystyczny

im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu

Aleje Marcinkowskiego 29

60-967 Poznań

<https://uap.edu.pl/>

+48 61 855 25 21

© Copyright by Uniwersytet Artystyczny im.

Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu, 2025

Licencja Creative Commons BY-NC-ND 4.0



Wersją pierwotną czasopisma jest wersja drukowana.

Nakład: 150 egz.

Druk i oprawa

MJP Drukarnia Poterski Sp. k.

ul. Romana Maya 30, 61-371 Poznań

Ilustracja na okładce:

«Living landscape», warsztat Back to Earth© Festival
Hors Piste, Centre Pompidou Paris, na zaproszenie
Frédérique Aït-Touati & Bruno Latoura, 2019. SOC.

Na podstawie grafiki Axelle Grégoire i *Terra Forma*,
książki o kartografiach spekulatywnych (Aït-Touati,
Arènes, Grégoire, MIT 2022).

nakład 150 egz.

ISSN 1232-6682

