

MAKING MILPA

W kierunku współpracy,
pielęgnacji i porowatości

Diego Gutiérrez Valladares

Making Milpa

W kierunku współpracy, pielęgnacji i porowatości

Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu

Wydział Grafiki i Sztuki Mediów

MAKING MILPA: W kierunku współpracy, pielęgnacji i porowatości

Diego Gutiérrez Valladares

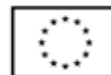
Praca doktorska w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie sztuki plastyczne i
konserwacja dzieł sztuki

Promotor prof. dr hab. Aleksandra Janik
przełożony pomocniczy dr Paweł Drabarczyk vel Grabarczyk

2021



Unia Europejska
Europejski Fundusz Społeczny



POWR.03.05.00-00-Z021/17-00

Umiejscowienie kształcenia, kompetentna kadra i nowoczesne zarządzanie gwarancją jakości i międzynarodowej obecności Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu.

Projekt współfinansowany przez Unię Europejską ze środków Europejskiego Funduszu Społecznego.

Spis treści

Abstract	7
Podziękowanie	9
Wprowadzenie	11
Rozdział 1	
Mapowanie praktyk relacji	17
2PAM	38
Rozdział 2	
Jak klasa może działać jak dzieło sztuki?	55
Kamikaze. Co może zrobić ciało?	71
Rozdział 3	
W kierunku ekologii pielęgnacji i naprawy	95
MILPA	110
Wnioski	160
Bibliografia	168

Abstract

Słowa kluczowe: współpraca, troska, porowatość, sztuka zaangażowana społecznie, relacyjność, działanie.

Badania te są motywowane pytaniami dotyczącymi zamieszkiwania na planecie. Jakie są sposoby zamieszkiwania uszkodzonej planety? Przedstawiony tu zbiór eksperymentów artystycznych bada te pytania, angażując się w koncepcje działania, współpracy, tworzenia i zaangażowania społecznego. Ma na celu zgłębianie sztuki w odniesieniu do pojęć pielęgnacji i porowatości. Badania charakteryzują trzy główne elementy, które się przecinają: wspólne praktyki artystyczne, teoria krytyczna i alternatywne formy pedagogiki. W końcu proponuje milpa, aztecką formę rolnictwa opartą na współpracy, konkatencji, zrównoważonym rozwoju i różnorodności jako metaforę i model dla wspólnych form praktyki/badań artystycznych i mikropolityki. W ten sposób ma na celu tkanie sieci do odkrywania kreatywności i wyobraźni.

Podziękowanie

Szczególne podziękowania składam mojemu promotorowi prof. Aleksandrze Janik za wsparcie podczas moich badań. Praca z nią i rozwijanie mojej praktyki w jej pracowni była prawdziwą przyjemnością. Chcę wyrazić wdzięczność za to doświadczenie. Dziękuję Akademii Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu za umożliwienie mi dalszego rozwoju praktyki artystycznej i badań w ostatnich latach.

Badania te były zależne i nie byłyby możliwe bez obecności, zaangażowania, wsparcia i udziału wielu osób. Szczególne podziękowania składam mojej mamie Blanca i mojemu ojcu Manuelowi za wsparcie i nieustanne zachęcanie mnie do realizacji moich marzeń. Mojej partnerce Karolinie Kołacz dziękuję za wsparcie i cierpliwość. Dziękuję zarówno mojemu promotorowi pomocniczemu dr Pawłowi Drabarczykowi vel Grabarczykowi, jak i mojej nauczycielce z pracowni dodatkowej Karolinie Freino za ich mentoring, wsparcie podczas moich badań. Pragnę wyrazić pełną wdzięczność moim sojusznikom i współpracownikom, których uważam za przyjaciół. Dziękuję za wsparcie, zaangażowanie, zaufanie, hojność. Nie przestawajmy sobie wyobrażać i czynić możliwe, szczególnie dziękuję Agnieszce Bandurze, Kingi Bartniak, Pawłowi Drabarczykowi vel Grabarczykowi, Ivánowi Juárezowi, Vinicio Libardoni, Mauricio Herrero, Urszuli Lisowskiej, Sepa Sama, Chiarze Sgaramelli, Thomasowi Tajo, Vassilisowi Teodorou. Dziękuję Mutant Letterpress i Social Development Center za prowadzenie eksperymentów MILPA. Chciałbym również wyrazić moje uznanie dla Letniego Instytutu Sztuki Saas Fee i Cittadellarte - Fondazione Pistoletto za możliwość realizacji rezydencji Groundwork for Embedded Art Practices, oba te doświadczenia były bardzo ważne w rozwoju moich badań.

Wprowadzenie

Niniejsza rozprawa ma na celu opisanie procesu artystycznego i eksperymentu przeprowadzonego podczas studiów doktoranckich w języku angielskim na Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu. Wykonywana praktyka artystyczna jest ściśle powiązana z koncepcją *action research*, współpracy oraz działania w ramach sztuki zaangażowanej społecznie. Skupia się na badaniu relacyjności w oparciu o takie pojęcia, jak przenikanie, opieka, troska (*care*) i naprawa, zadośćuczynienie (*repair*). Na badanie składają się trzy główne, przecinające się elementy: wspólne praktyki artystyczne, teoria krytyczna oraz alternatywne formy pedagogiki i uczenia się. Ta praca i cały proces przypominają *quipu*, ponieważ są ciągłym aktem tkania i badania relacji, tkania afektów, lokalnych i globalnych sieci, pojęć i sposobów poznania, wspólnego działania i bycia z.

Obecne badania nie są projektem, ponieważ mają wykraczać poza terminy i terminowość, mają stać się organizmem lub ekosystemem istniejącym poprzez wypracowanie formy uczestnictwa i współpracy. Punktem wyjścia do badań jest obserwacja, iż czasy, w których żyjemy wymagają krytycznych i radykalnych form zbiorowej wyobraźni; nasz globalny scenariusz charakteryzuje się niezrównoważeniem i różnymi formami przemocy (poznawczej, psychologicznej, społecznej, środowiskowej), które przyczyniają się do niemożności złapania oddechu i oddychania, niosąc ze sobą ryzyko nieodwracalnej traumy ekologicznej. Jako ludzie znaleźliśmy się w punkcie, który wymaga ponownego przemyślenia koncepcji naszego zamieszkiwania planety, a także relacyjności. Oznacza to kwestionowanie i oduczanie się takich pojęć, jak człowiek czy jednostka i ponowne kształtowanie pojęcia dobrostanu, przy tym przy jednoczesnym powstrzymywaniu sił, które dążą do redukcji i uogólniania rzeczywistości, co można osiągnąć angażując się w przenikalność, ochronę różnorodności, wzajemnych powiązań, współzależności i współistnienia.

Rodzi to pytania polityczne i etyczne mające wpływ na sztukę: *jakie są sposoby zamieszkiwania zniszczonego świata? Jakie narzędzia i praktyki są potrzebne?* Niniejsze badanie jest silnie skorelowane z pierwszym pytaniem i faktem, że odpowiedź na nie wskazuje na pojęcia *opieki i naprawy*. Oba wiążą się z potrzebą wspólnego działania, zbiorowej wyobraźni i wymyślania nowych sposobów współpracy. Druga przesłanka dotyczy nomadyczności sztuki, traktującą sztukę jako praktykę,

która pozwala różnicować i odraczać siły dążące do redukcji i uogólniania rzeczywistości, dążąc do różnorodności poprzez odkrywanie nowych sposobów relacji i nowych możliwości. Sztuka stwarza miejsce i czas, aby ciało nauczyło się, jak się uczyć, tworząc środowiska, które sprzyjają nieprzewidywalności, temu co nieznane i nowym sposobom zapamiętywania i pamięci. Polega ona na pozbywaniu się ram poprzez doświadczanie odmienności, ruchu lub rytmu, wpływania i poddawania się wpływowi.

Przedstawione w tej pracy eksperymenty mają na celu, po pierwsze, rozwijanie procesu artystycznego i metodologii w kierunku opartych na współpracy praktykach artystycznych i badaniach. Po drugie – zbudowanie sieci współpracy lub *ekologii wiedzy* poświęconych kreatywności i rozwijaniu narzędzi (koncepcji, praktyk i usytuowanych form wiedzy). Wreszcie, dąży do zbadania i zaproponowania ram i zasad opartych na pojęciach przenikania, pielęgnacji i naprawy w odniesieniu do praktyki artystycznej we współczesności.

W ostatnich latach byliśmy świadkami ważnej proliferacji i pojawiania się kolektywnych i kolaboracyjnych praktyk artystycznych, które stały się nawet dość ugruntowaną formą sztuki, pomimo zróżnicowanej lub niespójnej terminologii, takich jak sztuka zaangażowana społecznie, praktyki sztuki partycypacyjnej lub kolaboracyjnej.

Te praktyki artystyczne mają wspólne cechy, które polegają na kwestionowaniu autorytetu indywidualnego autora, kwestionowaniu modernistycznego przekonania artysty jako szczególnego indywidualnego produktu własnych atrybutów i osiągnięć lub jako samoświadomego bytu krytycznego. W ten sposób kwestionuje jednostkę jako autarchiczną i wyizolowaną całość, ściśle osadzoną w neoliberalnych modelach gospodarki. Sztuka zaangażowana społecznie kwestionuje pojęcie sztuki jako towaru, „ogłaszając interakcje społeczne jako samo dzieło sztuki”¹, demokratyzuje konstrukt poprzez problematyzowanie autorstwa jako współdzielonego i współzależnego procesu, który opiera się na formach uczestnictwa i zaangażowania w jego istnienie.²

1 Helguera, P., *Education for Social Engaged Art*, Nowy Jork, Jorge Pinto Books, 2011, s. 1.

2 Za: Helguera, P., *Education for Social Engaged Art*, Nowy Jork, Jorge Pinto Books, 2011, s. 8.

Pomimo tego, że sztuka zaangażowana społecznie i kolektywne sposoby tworzenia zyskały na popularności w ostatnich dziesięcioleciach, idea dzielenia się procesami artystycznymi, a następnie jej realizacja wywodzą się z surrealizmu, dadaizmu, miejskich interwencji francuskiej Situationist International czy rozmycia sztuki i życia Allana Krapowa. Współcześnie, jego wpływ to przede wszystkim praktyki *site specific* w przestrzeni publicznej, krytyka instytucjonalna oraz sztuka konceptualna. Wycofuje się ze wspomnianego wcześniej znaczenia angażowania się w przestrzeń publiczną, pracy ze specyfiką kontekstu i relacji społecznych, które ją konstytuują jako materiał, determinując produkcję dzieła sztuki i wagę procesu dla skończonej pracy.

Być może jedną z najważniejszych cech sztuki zaangażowanej społecznie jest różnica między symbolem a tym, co *rzeczywiste*. „Interakcja społeczna zajmuje centralną i nieodłączną część każdej sztuki zaangażowanej społecznie. Sztuka zaangażowana społecznie jest hybrydą, multidyscyplinarną działalnością, która istnieje gdzieś pomiędzy sztuką a niesztuką, a jej stan może być trwale nierozwiązany. Sztuka zaangażowana społecznie zależy od rzeczywistego – a nie wyobrażonego czy hipotetycznego – społecznego działania”. Pojęcie zdarzenia, działania i aktualności lepiej definiuje tego rodzaju praktyki poza metodologią, być może bardziej ograniczającą się do sygnalizowania problemów społecznych lub politycznych. W związku z tym obejmuje bezpośrednią pracę z określonymi społecznościami i angażowanie się w konkretne problemy lub sytuacje.

W ten sposób role nadane artyście i publiczności są zmienne – i publiczność, i artysta mogą posiadać sprawczość i zdolności reagowania. Praktyki te „nie opierają się na przedmiocie ani koncepcji, opierają się na aktywnej współpracy artysty ze społecznością rozumianą jako współtwórca, publiczność i odbiorca”.³ Praktyki te dotyczą konkretnych sytuacji i form przemocy w kontekście, który często może prowadzić do zatarcia granic z aktywizmem lub życiem codziennym.

Niemniej jednak, przykład tego, w jaki sposób sztuka może angażować się bezpośrednio w konkretny kontekst, jest na obecną chociażby w pracach Tani Bruguera, szczególnie w jej koncepcji *Arte Útil* (2011), gdzie „*Arte Útil* z grubsza można

3 Saviotti, A. i Fiocco, F., „The ‘usological turn’ and the intersection of macrocosm with microcosm”, *Decentralizing Political Economies*, 2021. <https://dpe.tools/resources/the-usological-turn> (data dostępu: 25 maja 2021).

przetłumaczyć na język polski jako *sztuka użyteczna*, należałoby pójść krok dalej, w stronę rozumienia sztuki jako narzędzia lub urządzenia. Arte Útil czerpie z artystycznego myślenia, aby wyobrażać sobie, tworzyć i wdrażać taktyki, które zmieniają sposób, w jaki działamy w społeczeństwie”.⁴

Druga ważna cecha wskazuje na nakładanie się praktyk artystycznych i edukacji jako możliwości kreowania radykalnych form wyobraźni i organizacji społecznej. Przykładem może być Joseph Beuys, jego idea rzeźby społecznej wraz z nadawaniem sztuce i twórczości wymiaru duchowego i radykalnym zacieraniu granic między sztuką a edukacją. Innymi punktami odniesienia, które wskazują na formy edukacji i emancypacji społecznej, są m.in. Black Mountain College, Augusto Boal, horyzontalne formy pedagogiki praktykowane przez Paulo Freire, Ivana Illicha, Tima Rollinsa i K.O.S Group oraz Participatory Action Research Orlando Fals Borda. Nowsze przykłady z ostatnich dziesięcioleci to Arte Util Tani Bruguery (2011) i Catedra Arte de Conducta, Gregory Sholette, Chloe Bass, dzieło Jose Miguela Casanovy, el Grupo de los Viernes, Cooperativa de Arte Crater Invertido (Ciudad de Mexico), Gudskul (Dżakarta) wśród wielu innych.

Niniejsza praca podzielona jest na trzy rozdziały, w których przedstawiam chronologiczny rozwój procesu artystycznego na przestrzeni trzech lat. Każdy rozdział rozpoczyna się esejem przedstawiającym kluczowe koncepcje, które są zgodne z całym badaniem, druga część opisuje praktyczne eksperymenty lub studium przypadku w odniesieniu do rozwoju tych koncepcji.

Pierwszy rozdział nosi nazwę **Mapowanie jako praktyka relacyjna** i jest poświęcony rozpoczęciu mapowania relacyjności, usytuowanym formom wiedzy i pojęciu sieci Fernanda Deligny’ego oraz zdolności sieci do tworzenia własnych narzędzi i form wiedzy. Podążając za ideą budowania sieci, temu rozdziałowi towarzyszy projekt SPAM, sieć współpracy poświęcona myśleniu za pomocą map i mapowania. Drugi rozdział nosi tytuł **Czyż nie mam prawa do drzewa życia?**. Tytuł ten pochodzi z pieśni gospel i skupia się na roli sztuki i edukacji. Kontynuuje rozwijanie idei praktyk tworzenia świata, sposobów relacji i sposobów poznania, podkreślając znaczenie niewiedzy jako narzędzia uczenia się. Towarzyszy jej studium przypadku 9-dniowego performansu i wystawy site-specific zatytułowanej Kamikaze, która skupiła

⁴ Patrz: T. Bruguera, Arte Util, <https://www.arte-util.org/studies/> (data dostępu 25 maja 2021).

się na dekolonizacji formatu wystawy i eksperymentowaniu z improwizacją, działaniem, uczestnictwem, rozmową jako medium artystycznym, słuchaniem i niewiedzą. Ostatni rozdział nosi tytuł **W stronę ekologii opieki i naprawy** i skupia się na kwestiach związanych z możliwością zamieszkiwania naszej planety, ze współzależnością i współżyciem. Rozdziałowi towarzyszy dokumentacja procesu MILPA Collaboratory, koczowniczej sieci i kolektywnego organizmu społecznego dążącego do kreatywności poprzez badanie form współpracy, opracowywanie narzędzi praktyki/badań artystycznych opartych na współtworzeniu, myśleniu i byciu z.

I. Mapowanie i praktyki relacyjne

weave

from weban, wefta, Old English
weft, cross thread

web

the coming out
of the cross-star
the interlacing
of warp and weft

to imagine the first cross
intertwining of branches and twigs
to make a nest
to give birth.

-The Origin of weaving, Cecilia Vicuña

Rozdział 1.

Mapowanie i praktyki relacyjne

Myślenie z określonego miejsca geograficznego jest usytuowaną formą wiedzy, formą myślenia o świecie i słuchania go.

Pojęcie mapy jako działania, a zatem bardziej performance'u niż umiejętności, głęboko osadzonego w uczuciach, intensywności, ruchu i rytmie, pochodzi od Deleuze'a i Guattariego. *Tworzenie mapy*¹ to zwrot ku otwartej formie, akt (ponownego) określania i budowania związków, relacji. Taka mapa nie jest linearna ani centryczna, staje w opozycji do ontologii stałych tożsamości, zamkniętych bytów i ścisłych granic. Zamiast tego, mapa jest formą otwartą, która tworzy całość poprzez porowatość, bez fragmentacji czy wykluczania. Tworzenie mapy oznacza odróżnienie się i odejście od upraszczających roszczeń do przejrzystości i *światopoglądu jednego świata*, który ma na celu poddanie wszystkich innych możliwych światów swoim własnym warunkom lub, co gorsza, reżimowi niewidzialności. Tworzenie mapy jest aktem poetyckim, w którym poszukujemy nieprzewidywalnego porządku, który *skrywa w sobie chaos będący afirmacją Relacji i Różnorodności*.

Pojęcie mapy Deleuze'a silnie odnosi się do *działania* i tworzenia relacji. Pojawia się zatem pytanie – o jakim działaniu i tworzeniu mowa? Terminy takie jak tworzenie, wytwarzanie, produkcja, robienie, wymyślanie i kreowanie odnoszą się do greckich pojęć *poiesis* i *techne*. Siły twórcze, które dla Arystotelesa wynikały z dynamicznej zasady ruchu (lub zmiany) i spoczynku¹ oraz były w nich osadzone, pozwalały człowiekowi na działanie jedynie w ramach tego, czym powinna być natura². Arystotelesowska koncepcja natury nie tworzy żadnej opozycji między wytworami ludzkiego i pozaludzkiego działania, sztucznymi lub naturalnymi, a „to, co można by nazwać ludzkim światem, tutaj w zasadzie nie istnieje”.² *Techne* i *poiesis* różnią się między sobą tym, że „celem *techne* jest przewyciężenie losowości, bycie gwarantem porządku”.³ Podstawowe pojęcie *techne* jako tworzenia obejmuje wykonanie produktu lub dzieła (*ergon*), czyli tego, co zaczyna

1 „Niektóre rzeczy powstają z natury, a niektóre inaczej... mają w sobie zasadę ruchu (lub zmiany) i spoczynku... Albowiem natura jest zasadą i przyczyną poruszania się i przebywania w spoczynku, a do tych i tylko tych rzeczy, w którym tkwi...”. Arystoteles, *Fizyka*. Księga 2, 192b9-11

2 „Ludzkie umiejętności (*techne*) albo uzupełniają to, czego Natura nie jest w stanie dopełnić, albo naśladową naturę” (Arystoteles, *Fizyka*, 199a15-17). Człowiekowi jako twórcy nie przypisuje się istotnej funkcji, zamiast tego jego zadaniem jest kontynuowanie i dopełnianie natury.

3 Hui, Y., *The question of technology in China*, s. 93.

się od pomysłu i kończy jego realizacją w materii, czyniąc z niego czynność instrumentalną, ponieważ powiązaną z potrzebą i celem. Z drugiej strony mamy do czynienia z działaniem (*praxis*), które obejmuje mowę i akty w polis, i które nie ma żadnego określonego celu (*telos*), które nie produkuje nic poza sobą (*energeia*), gdy przemija. Z kolei *praxis* należała do spraw sfery publicznej wolnych ludzi w polis i dlatego zaliczana jest do wolnych form życia.

Poiesis obejmuje również szczególną formę tworzenia, która nie jest powiązana z żadnym konkretnym celem i pozostaje nieprzewidywalna, ponieważ jest w stanie sama ustalić własny porządek. Poiesis jako forma zakłęcia charakteryzuje się posiadaniem własnych norm, które pozostają nieprzewidywane i nieprzewidywalne, gdyż „poezja nie jest *techné* (...), bo dobry poeta nie jest prawdziwym autorem, ale medium boskiej mocy”.⁴ Poezja, osadzona w mowie i dźwięku, robi rzeczy ze słowami i dla słów, nie ma końca i nie wyczerpuje się poprzez ujawnienie swojego pełnego znaczenia, ale żywi wyraźną miłość do przypadku.

Dla Heideggera *techné* jako *poiesis* odnosi się do aktu ujawniania i odkrywania prawdy. Peter Sloterdijk odróżnia technologię od *poiesis*, ponieważ ta ostatnia trwa i przynosi siły naturalnego życia, akt narodzin i wyniesienia na jaw. George Steiner w *Gramatykach tworzenia* wskazuje, że akt tworzenia jest aktem wolności, ponieważ stworzona rzecz mogłaby w ogóle nie powstać, a tym samym pozostać nieobecna. Kreacja jako akt wolności to pozwolenie, aby coś zaistniało, mimo że istnieje takie samo prawdopodobieństwo, aby to się w ogóle nie wydarzyło lub powstało w inny sposób.

Pojęcia wolności i *narodzenia* wraz z *wielością* i *władzą* są fundamentalne w teorii działania przedstawianej przez Hannah Arendt. Czasownik „działać” jest powiązany zarówno z greckimi *archein* (zaczynać, prowadzić, rządzić), jak i *prattein* (przejsć, osiągnąć), a także łacińskimi *agere* (wprawić w ruch, prowadzić) i *gerere* (prowadzić, utrzymywać). Narodzenie jest aktem nowego początku i jest nowością przyniesioną światu, co prowadzi Arendt do zdefiniowania działania jako jakości ludzkiego potencjału aktualizowanego w sferze publicznej poprzez mowę i czyny. Wielość jest podstawowym warunkiem działania, w którym wszyscy są równi i odmienni jednocześnie; równi, ponieważ jesteśmy częścią tego samego gatunku i dzielimy tę samą planetę, ale odmienni, ponieważ każde życie jest wyjątkowe i odmienne (ta sama zasada miałaby przełożenie również do życia innych gatunków). Podą-

4 Tamże.

zając za pojęciem *polis*, Arendt stawia mowę i czyny w centrum tego, co stanowi organizację polityczną, ponieważ determinują one zdolność do ujawniania życia każdej jednostki jako takiego przed i w relacji z innymi, „odkrywczą jakość mowy i działania obserwujemy, kiedy ludzie są z innymi – ani za, ani przeciwko nim – to jest w czysto ludzkiej wspólnotocie”.⁵

Działanie jest możliwe tylko w relacji z innymi. Sprzeciwia się izolacji, która reprezentuje niemożność działania, a sprzyja tyranii i przemocy. Działanie zależy od jakości relacji z innymi, tak jak dzieło rzemieślnika lub twórcy zależy od materiałów i miejsca jego wytworzenia („działanie i mowa są otoczone i pozostają w stałym kontakcie z siecią aktów i słów innych ludzi”). Bycie z, w różnicy i równości, reprezentuje potencjalny warunek dla *prze-strzeni pozorów*, w której jeden jawi się drugiemu i odwrotnie nie jako rzecz żywa lub nieożywiona, ale poprzez posiadanie głosu, który sprawia, że jego wygląd jest wyraźny w rzeczywistości, kiedy „słowa nie są puste, a czyny nie są brutalne, gdzie słowa nie są używane do zasłaniania intencji, ale do ujawniania rzeczywistości, a czyny nie służą do gwałcenia i niszczenia, ale do nawiązywania relacji i tworzenia nowych rzeczywistości”.⁶ Kiedy słowom nadaje się sens, rozumiany zarówno jako uczucie i znaczenie, dochodzi do wzbogacenia sieci wzajemnych powiązań, a zatem zwiększa się siła komunikacji, dzielona i wspólna. Tak jak słowa są obciążone innymi słowami, a jeden wątek zawiera wiele innych wątków, tak moc dla Arendt jest procesem zbiorowym i rozległym. Pozostaje nieprzewidywalna, ponieważ zależy od otwartych interakcji dialogowych, nie ma planu, ale odsłania tkaniny znaczeń, pamięci i ludzkiej obecności w danym czasie.

Archipelag

Stoimy pośrodku, powtarza Deleuze za Spinozą, co oznacza, że nie preegzystujemy naszych relacji. Poznanie i myślenie są niewyobrażalne bez mnogości relacji, które umożliwiają świat kreowany przez nasze myśli. Splot wzajemnych zależności, intensywności i rytmów konstruuje mapę ciała.⁷ To, co może zrobić ciało, zależy od zdolności do wywierania wpływu i bycia przed-

5 Arendt, H., *The Human Condition*.

6 Arendt, H., *The Human Condition*, s. 200.

7 Długością ciała nazywamy zbiór relacji między prędkością a powolnością, ruchem a spoczynkiem, między składającymi się z tego punktu widzenia częściami, to znaczy między elementami nieuformowanymi. Szerokością nazywamy zbiór afektów, które zajmują ciało w każdym momencie, to znaczy intensywnymi stanami anonimowej siły (siła do istnienia, zdolność do bycia dotkniętym). W ten sposób konstruujemy mapę ciała. Długości i szerokości geograficzne razem tworzą Naturę, płaszczyznę immanencji lub spójności, która jest zawsze zmienna i jest nieustannie zmieniana, komponowana i rekomponowana przez jednostki i zbiorowości.

miotem wpływu, tworzenia i trwania w relacji; tak jak wiatr poruszający gałęziami drzew, każdą w innym kierunku, lub wiejący z gór, aby ochłodzić brzeg, jak każdy przypływ morza rysujący na piasku delikatne hieroglify, które trwają do następnego przypływu wywołanego ponownie przez księżyc, który wraz z morzem reguluje nieskończona liczbę form życia w namorzynach, tak jak corazonar, który jest rozszerzoną formą bycia z, będącą w stanie pobudzić rozum i wzbudzić emocje zdolne do uzdrowienia społecznego.

Nic nie istnieje przed relacjami, które je tworzą, rzeczy i byty są relacjami i nie istnieją przed nimi. Terytorium stanowi miejsce dla tworzenia światów relacyjnych. Każde miejsce geograficzne prowadzi do umiejscowionego sposobu poznawania, słuchania, myślenia i dbania o świat.

Gdy siedziałem na kolanach mojej
babci usłyszałem pierwsze
opowieści o drzewach
i kamieniach, które rozmawiają ze sobą,
ze zwierzętami i z ludźmi
trzeba tylko, mówiła
nauczyć się rozpoznawać
ich dźwięki
które ukryte falują
na wietrze.
(Błękitny Sen)⁸

Archipelag Karaibów służył Edouardowi Glissantowi do czułego myślenia o świecie w kategoriach splatających się wolności, *Relacji i Różnorodności*. Archipelag jawi się jako forma otwarta, swoista sieć o niezliczonych możliwościach ścieżek, tras i trajektorii istniejących między wyspami, a to wszystko w opozycji do kontynentu, który jest zamknięty we własnych granicach i centralny.

Krajobraz Karaibów, charakteryzujący się chaotyczną fakturą roślinności, dramatycznie przeciwstawia się wygładowi plantacji⁹, będącej formą jakże zakorzenioną w historii kolonizacji oraz kapitalizmie. Jak pisze Vilem Flusser, sadzenie jest wypaczonym

⁸ Wiersz *Sueño Azul* autorstwa Elicury Chihuailaf jest pięknym przykładem wiedzy usytuowanej, myślenia i słuchania świata. Tamże, s. 23.

⁹ Boaventura Sousa Santos wymienia pięć typów monokultur, które charakteryzują współczesną wiedzę eurocentryczną: aktualna wiedza, czas liniowy, klasyfikacja społeczna, wyższość tego, co uniwersalne i globalne oraz produktywność.

gestem, który „zmusza naturę do zaparcia się samej siebie”¹⁰. Obraz sadzenia przeciwstawia się lasowi, ma charakter instrumentalny, ponieważ rolnik zmusza plony do zamierzonego, oczekiwanego i policzalnego rezultatu. W akcie oczekiwania to, co nieprzewidywalne, staje się nieuniknione.

Jedynie w ogródkach afrykańskich niewolników, które znajdują się poza plantacjami, jest miejsce na błąd i współistnienie. Te małe ogródki uprawiane przez afrykańskich niewolników pozwoliły im na pozyskiwanie własnej żywności i cieszenie się lepszą dietą i zdrowiem. Uprawy te były miejscem styku kontynentów, gatunków, dróg, a wszystko to na tym samym kawałku ziemi. Można było odnaleźć tam rośliny pochodzące z Afryki (okras, kolokazja jadalna, nikla indyjska), Azji (cytrusy, imbir), Ameryki, ale zapożyczone od rdzennych mieszkańców Karibów i Arawaków (kukurydza, papryka, dynia, fasola, kolczoch, słodkie ziemniaki) i Europy (rozmaryn, marchew, cebula, kapusta). Wyspy Antylskie były stale osłabione w wyniku przedkolonialnych i kolonialnych inwazji, klęsk żywiołowych i wymiany. Takie środowisko i historia stworzyły szczególne formy tożsamości i myślenia. Jak twierdzi Glissant, „myśl archipelagiczna pozwala powiedzieć, że ani tożsamość każdego człowieka, ani tożsamość zbiorowa nie zostały ustalone raz na zawsze. Mogą się zmieniać poprzez kontakt z innymi, nie tracąc ani nie osłabiając poczucia samego siebie”.¹¹

Kreolizacja to termin ukuty przez Glissanta w celu wyrażenia *blasku* i *dyfrakcji* pewnych form, które umożliwiają proliferację Relacji, kiełkowanie słów i światów oraz *embrionów przyszłości* (S. Rolnik). „Kreolizacja to nigdy niekończący się proces”, który, podobnie jak Eros, stale poddawany jest aktualizacji pomiędzy trudnością (*aporia*) a możliwością (*poros*). W tradycyjnym języku Guaraní miłość i pieśń pojawiają się jednocześnie w ich mowie o stworzeniu. Słowom dano duszę wraz z porcją pierwotnej mądrości i miłości, zwanymi słowami duszy (*ñe'eng*), a słowa te dane ludziom przez bogów, są echem boskości. Słowo i oralność stają się „pomnikiem”, który prowadzi dialog z przodkami dotyczący harmonii i dobrostanu (*teko pora*). Tak jak słowa splatają znaczenia i zmysły w dialogu z wiedzą przodków Mapuche, tak samo, według poety Elicury Chihuailefa, czułość jest koncepcją relacyjną, która splata relacje międzyludzkie i nieludzkie jako całość bez fragmentacji i wykluczenia³ w kosmosie Mapuche. W mapundungun czułość splata ze sobą trzy pojęcia: miłość, piękno i dobro.

10 Flusser, V., *Gestures*, Minnesota, Minnesota University Press, s. 102.

11 Ulrich Obrist, H. and Glissant, E., *Documenta (13) Catalog. The Book of Books*, p. 275.

Język kreolski, osadzony w historii kolonizacji i diaspory afrykańskiej, nie był tylko kwestią dialektyki lub mieszaną języków afrykańskich z językiem francuskim, lecz wyrażał dużo bardziej złożone zjawisko. Kiedy kolonizator postawił nogę na nieznanym lądzie, znalazł się w obliczu zupełnie nowej rzeczywistości, w której komunikacja była jednym z największych wyzwań. Powstały nowe formy języków służące komunikacji między rdzennymi mieszkańcami a kolonizatorami, na przykład kreolski lub rozmaite pidżyny, takie jak patois i garifona. Były to języki ze strefy kontaktu¹², zrodzone z konfliktu, starć i zamieszek na granicy⁴. Dla Glissanta kreol jest echem świata, *echoe-monde*, ponieważ każda tożsamość, która go tworzy, rozszerza go w stosunku do innych przy jednoczesnym zachowaniu własnych tożsamości. Renegocjonowanie przestrzeni i historii, tworzenie nowych terytoriów, „Nowy i oryginalny wymiar pozwalający każdemu przebywać tam i gdzie indziej, zakorzeniony i otwarty, zagubiony w górach i wolny pod powierzchnią morza, w harmonii i błędach”. Język kreolski podważa uogólniający i normatywny charakter języka (francuskiego), wywołując nieprzewidywalny ciągły ruch wynikający z „rozprzestrzeniania się tworzących go dialektów, rozciągających się jeden na drugi; oznacza to również świadomość, że ten język może zniknąć lub pojawić się znowu, jeśli tego zechcesz, w takim czy innym miejscu”.

Plantacja, podobnie jak idee lingua franca czy monolingwizmu, jest apoetyczna. Dla Glissanta *przejrzystość* to tendencja do redukcjonizmu i uogólniania, ponieważ prowadzi do przyswajania różnic w akcie chwytania (*comprendre*) i redukowania¹³ złożoności drugiej osoby poprzez dostosowywanie jej do własnej skali i własnych zasad rozumienia; jak ręce, które chwytają, zamiast podawać i dawać (*donner avec*). Tworzenie obrazu drugiego jest zatem możliwe tylko na podstawie własnego obrazu, narcystycznego obrazu tego samego. Arturo Escobar ujmuje to w kategoriach „jednego świata, czyli świata rzekomo składającego się z jednego Słowa, który przyznał sobie prawo do bycia „światem”, poddając wszystkie inne światy swoim własnym zasadom lub, co gorsza, odmawiając im prawa do istnienia; jest to Świat, do którego pasuje tylko jeden świat”.¹⁴

12 Patrz: Pratt, Louise M., *Arts of the Contact Zone*, *Profession Journal*, 1991, str. 33-40.

13 Na ilustracjach autorstwa Guamana Poma de Ayala skolonizowani i niewolnicy zostali przedstawieni jako pomniejszone postaci, pozbawieni prawa do zauważalności. Na ilustracjach autorstwa Guamana Poma de Ayala skolonizowani i niewolnicy zostali przedstawieni jako pomniejszone postaci, pozbawieni prawa do zauważalności.

14 Escobar, A., *Thinking-feel with the Earth: Territorial Struggle and the Ontological Dimension of the Epistemologies of the South*, *Revista de Antropologia Iberoamericana*, tom 11, wydanie 1, 2016, Madryt, s. 15.

Jeśli idee przychodzą z północy,
działania przychodzą z południa.
Jeśli idea jest pionowa, działanie jest poziome.
Skąd zatem bierze się spotkanie?¹⁵

Jeśli przejrzystość ma na celu zbudowanie całości zgodnie z ideałem autarkicznej kompletności i jedności, *Nieprzejrzystość* proponuje wyobrażenie sobie otwartej całości, która może ewoluować w sobie dzięki możliwości nieustannych relacji i różnorodności. Wprowadzając nieprzewidywany porządek, poetyka chroni chaos będący afirmacją Relacji i Różnorodności. „To, co chroni Wszechświat, nazywamy Nieprzezroczystością”.¹⁶ Nieprzezroczystość zachęca nas do rezygnacji z przypisywania i narzucania naszego sposobu rozumowania, odrzuca naszą próbę uchwycenia i narzucenia znaczenia wypływającego z naszego zrozumienia, nie zamkniętej w sobie rzeczywistości, ale akt niedziałania i solidarności.

Poezja robi coś ze słów i ze słowami. *Słucha* i *oddycha*, a w ten sposób wiersz gromadzi się i uczestniczy, *przywołuje* i *zwołuje* obecności oraz głosy słów i światów. Jest tak samo otwarta tutaj jak i tam, „nie może być zredukowana i jest najbardziej trwałą gwarancją uczestnictwa i zbieżności”. Eros, zrodzony z Trudności (Aporia) i Możliwości (Poros), znajduje drogi między światami, wiąże poprzez ustanowienie możliwości/porowatości, przypadek miłości i miłość do przypadku.

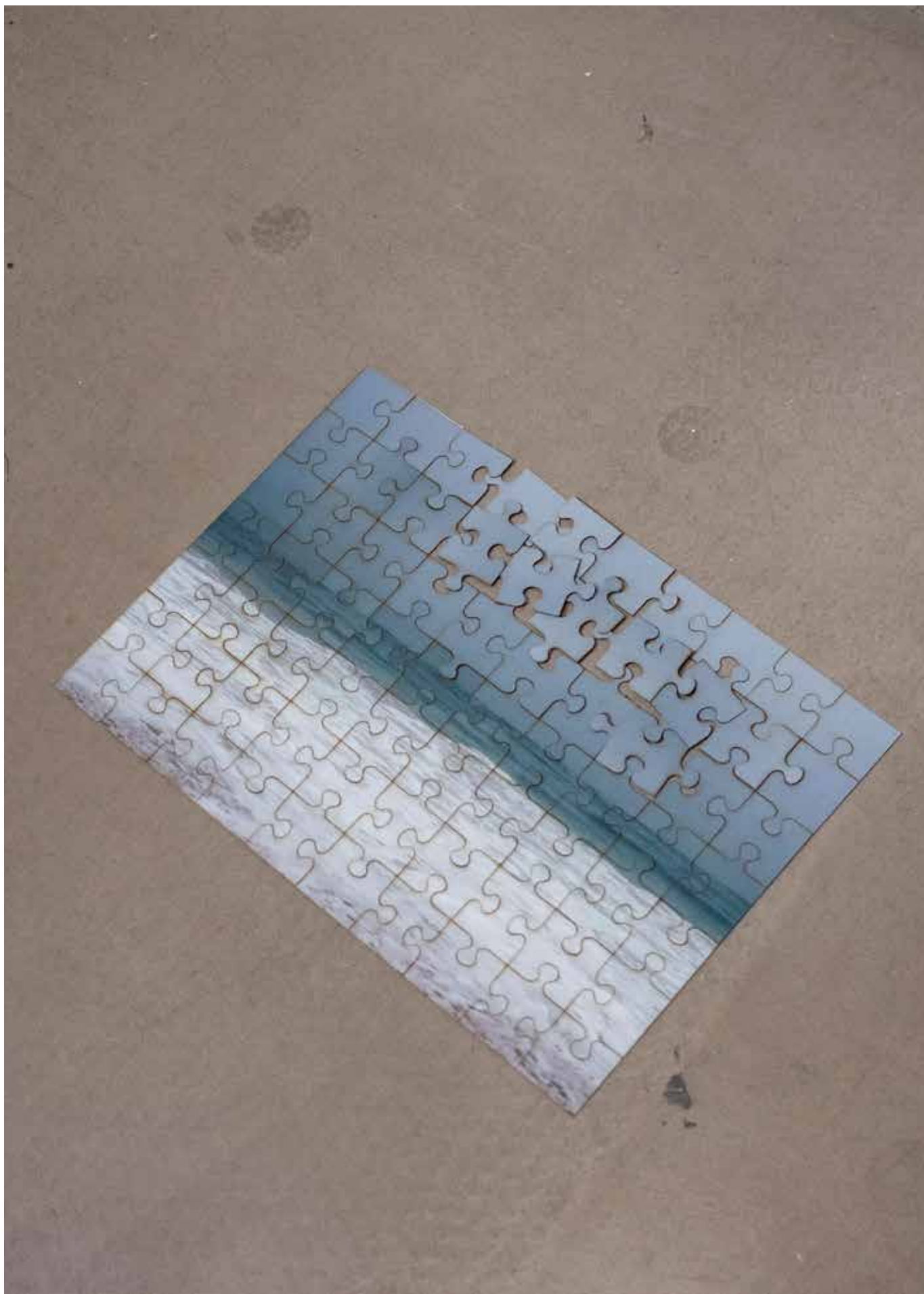
Poeta słucha tego, co mają do powiedzenia słowa, podczas gdy artysta słucha, co materiały mają do powiedzenia w swojej nieprzezroczystości. Przede wszystkim jest to słuchanie świata i oddychanie nim. Poezja nie ma kluczy, ponieważ nie jest mechanizmem ani wytworem – jak mówi Elicura Chihuailaf: „nikt nie znajdzie kluczy, których nikt nie zgubił”. Nieprzezroczystość przeszukuje miejsca w miejscu relacji i różnorodności, oddechu spokoju, oddychania w sieci solidarności.

Słuchaj częściej rzeczy niż istot,
Usłysz głos ognia,
Usłysz głos wody.
Na wietrze słyhać szloch drzew,
To oddech naszych przodków.

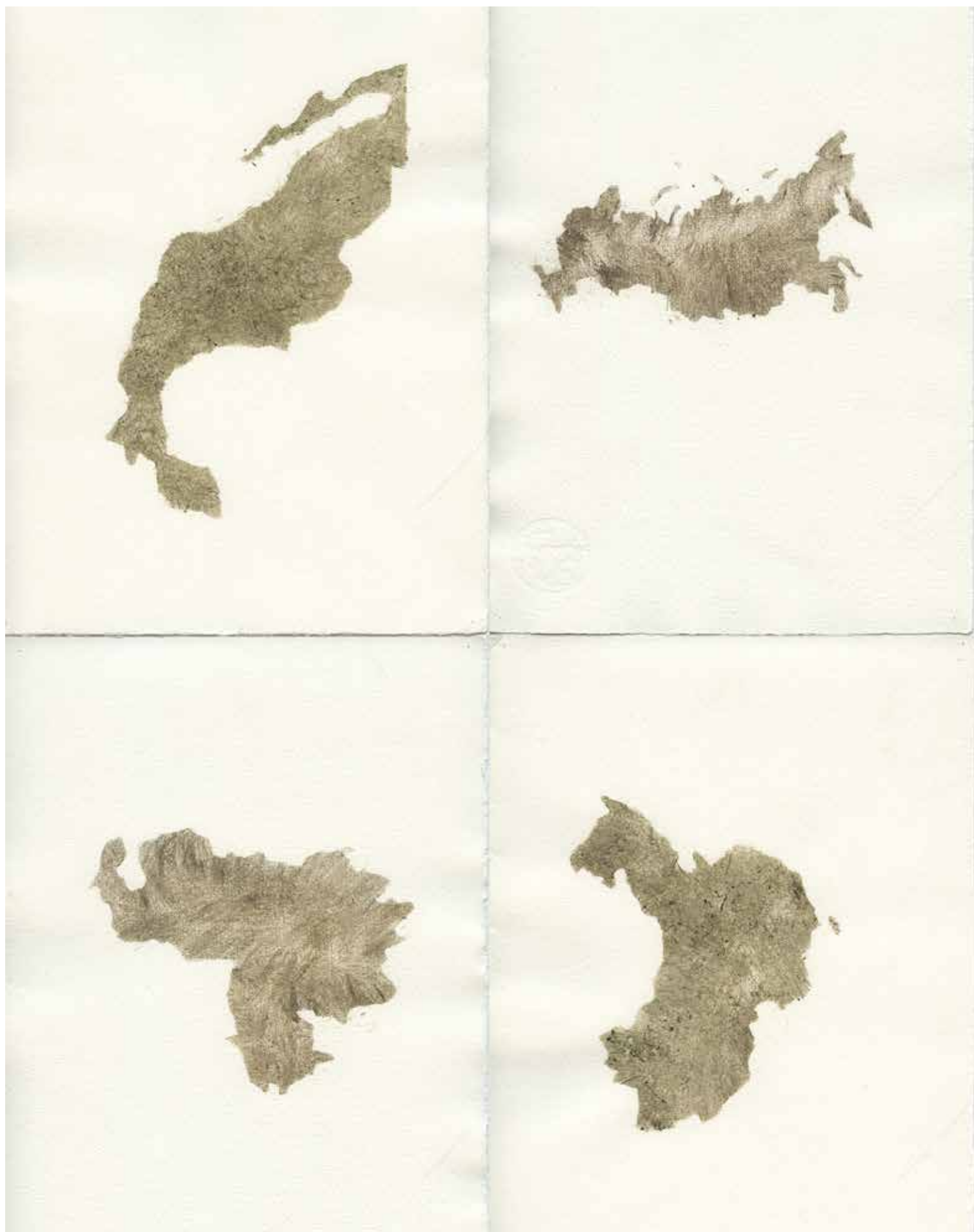
Umarli nie odeszli na zawsze.

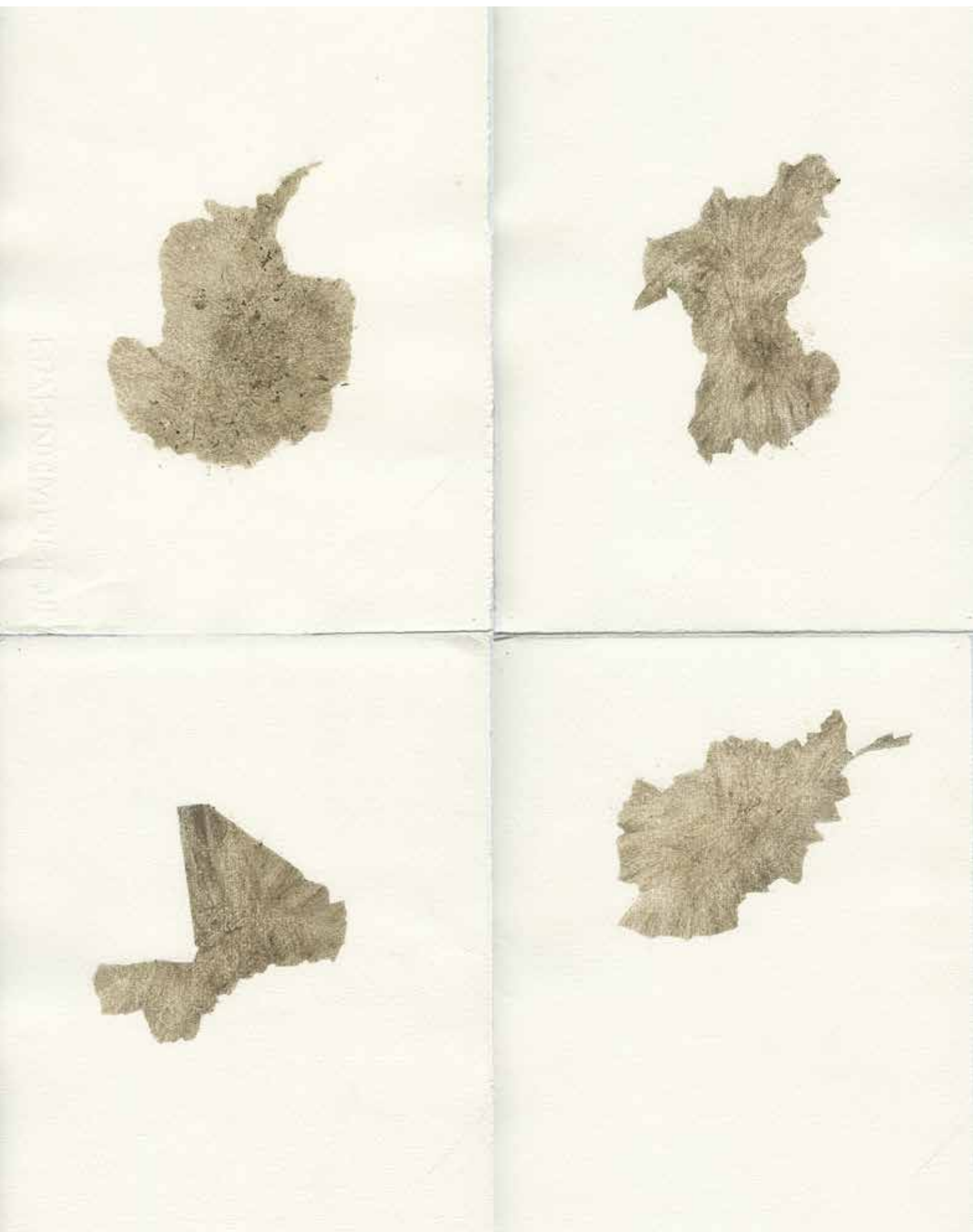
~~~~~  
<sup>15</sup> Vicuña, Cecilia., *Cruz del Sur* (wydanie hiszpańskie), Penguin Random House Grupo Editorial Chile, s. 6.

<sup>16</sup> Glissant, E., *Poetics of Relation*, s. 62.



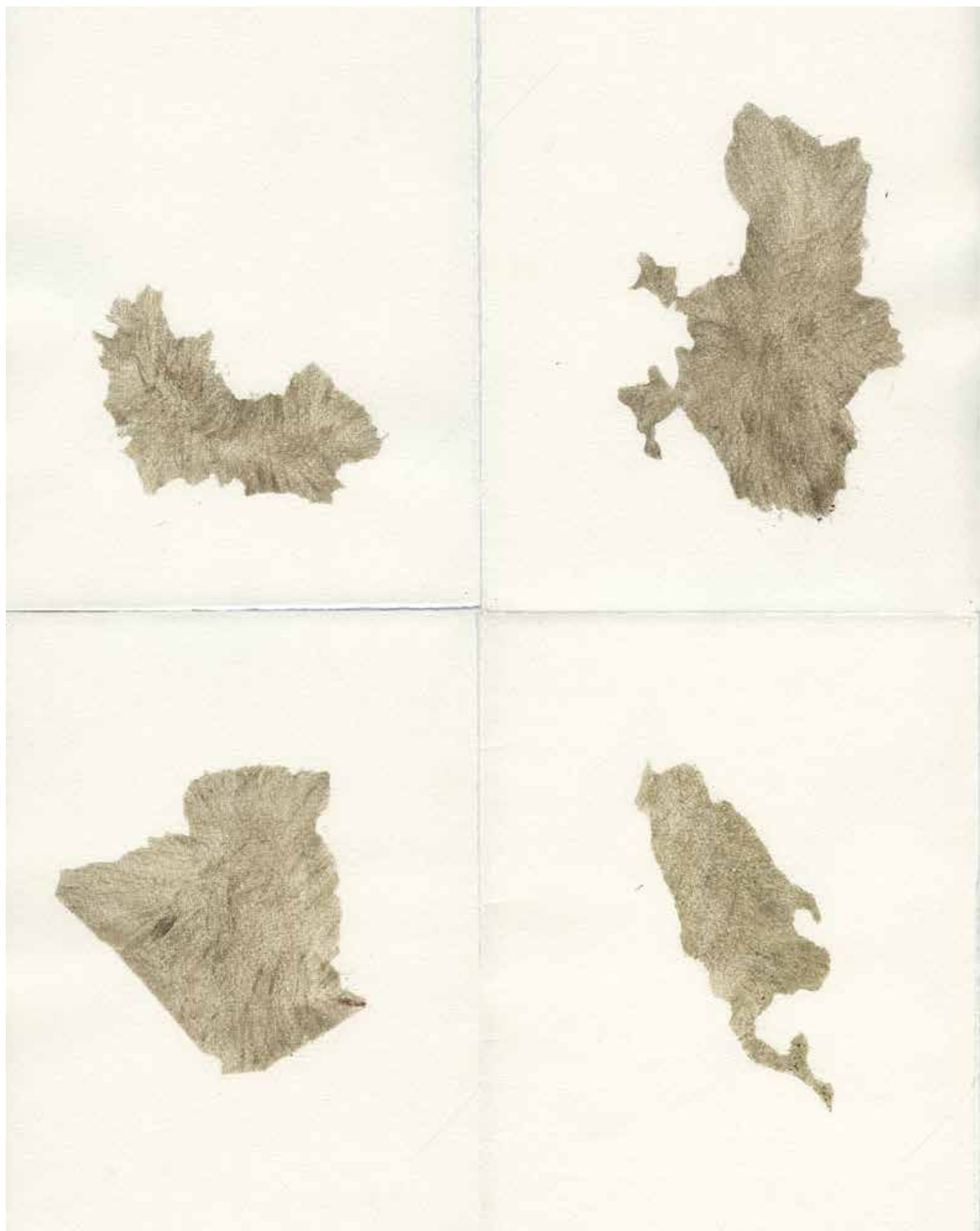
Untitled (Sea). pri Bez tytułu (Morze). drukowane puzzle. 2019.  
Muzeum Sztuki Współczesnej we Wrocławiu. Fot. Karol Krukowski.

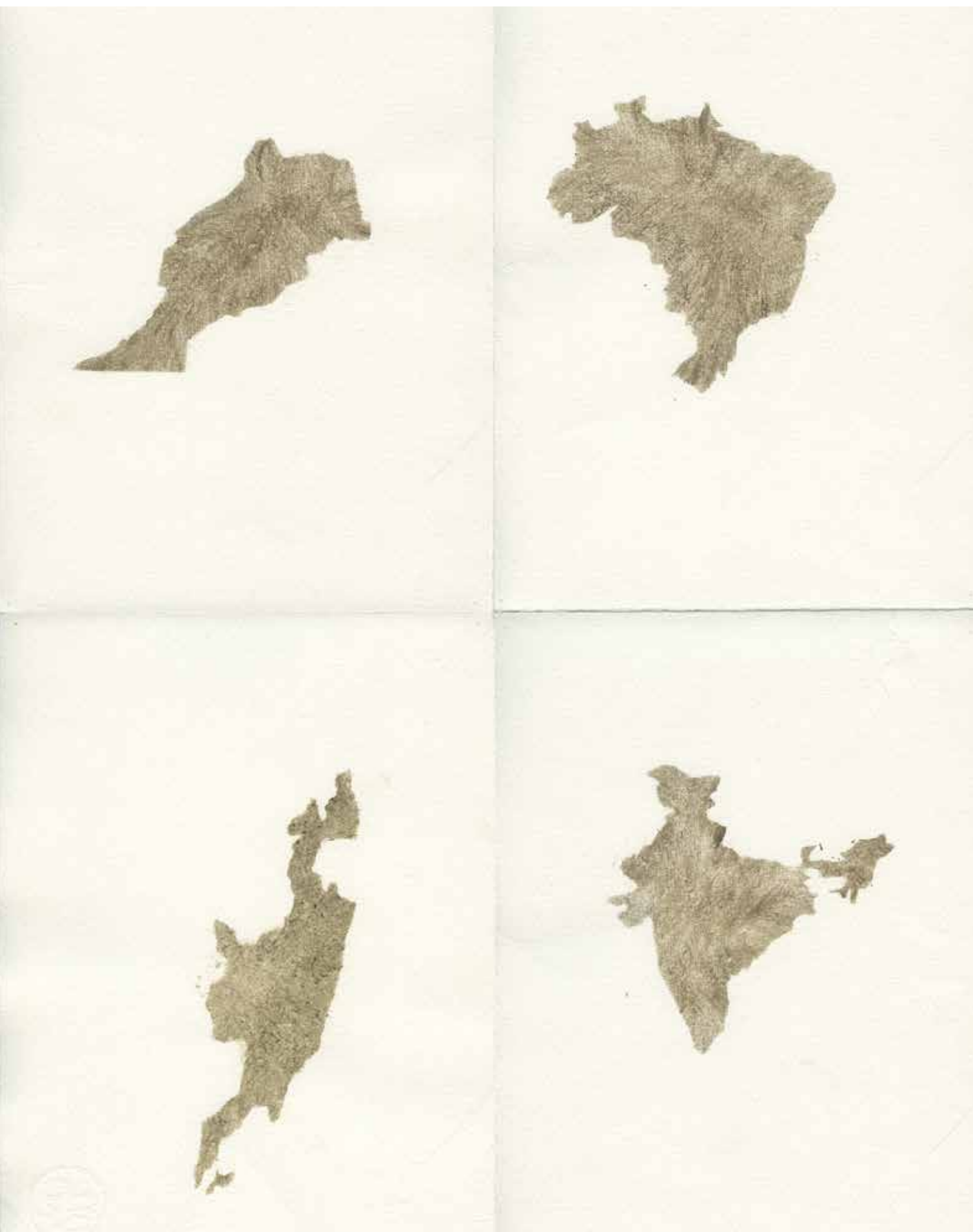




Archipelag, rysunek z chlorofilem, wymiary zmienne, 2020







*Archipelag, rysunek z chlorofilem, wymiary zmienne, 2020*

Są w bladych cieniach,  
I w ciemniejących cieniach.  
Umarli nie są pod ziemią,  
Są w szeleszczącym drzewie,  
W szemrzącym lesie,  
W płynącej wodzie  
W spokojnej wodzie  
W odludnym miejscu, w tłumie:  
Umarli nie umarli. (Breaths, Diago Diop)

W języku niemieckim słowa wolność, pokój i przyjaźń mają tę samą etymologię. Heidegger szukał powiązań między myśleniem, budową i mieszkaniem, przy czym ta ostatnia kategoria odwoływała się do gockiego *wunian*, oznaczającego pozostawanie w pokoju, Friede oznaczała wolną przestrzeń, a *fry* tyle, co bycie strzeżonym przed krzywdą lub niebezpieczeństwem. Dla Heideggera fundamentalny charakter oszczędzania ujawnia się wtedy, gdy z góry zostawiamy coś w jego istocie, zamieszkując w tym sensie, „aby pozostać w pokoju w wolności, w rezerwacie, w wolnej sferze, która strzeże każdej rzeczy w jej istocie”.<sup>17</sup> Możemy budować mieszkając, budowanie niekoniecznie oznacza sprawianie, by rzeczy się rozrastały, ale dbanie o to, co się gromadzi, uznając, że rzeczy te tworzą sieć wzajemnych powiązań.

Sieci mieszkalne i tkackie. Fernand Deligny był tkaczem nomadą, można by powiedzieć, że *rzemieślnikiem sieci*, mimo że jego koncepcja sieci nie podąża za żadną konkretną potrzebą ani celem. Deligny był postacią blisko związaną z antypsychiatrią i pedagogiką. W latach 1969-1979 poświęcił się tworzeniu tzw. *Prób* (*Tentatives*), małych tymczasowych gmin z dziećmi autystycznymi mieszkającymi na wsi we Francji. W tym czasie dzieciom zaofiarowano wolne i bezpieczne środowisko do życia tak, jak chciały. Tam zajmowały się codziennymi zajęciami domowymi, takimi jak gotowanie, jedzenie, sprzątanie, przynoszenie wody, a także wędrowanie po otwartych polach na wsi. Te działania błędzenia doprowadziły Deligny'ego do zainicjowania serii map; kartografii czasowych i przestrzennych, które wpisały minimum gestów zarówno wędrujących ciał autystycznych dzieci na daną geografie, jak i minimalny gest linii stanowiącej podstawowy element pisania liter, słów, fraz. Linia i nic. Pismo, ziemia i papier krzyżują się na mapach Deligny'ego. Mapy te odrzucają jakąkolwiek funkcję instrumentalną, nie zamierzają niczego przedstawiać, zamiast tego radykalnie zmieniają funkcję mapy, próbując wyknąć się lub radykalnie próbować stanąć przed znakiem. Nary-

17 Heidegger, M., *Thinking, Building, Dwelling in Poetry, Language, Thought*, New York, Harper Colophon Books, 1971, s. 144-45.

sowana linia i linie wędrówki (*lignes d'erre*) tworzą nić, wewnątrz każdego wątku jest wiele wątków, wspólny tekst (*ure*) trajektorii, objazdów, skrzyżowań, które zdarzają się podczas wędrowania. Deligny używa francuskiego słowa *vaguer*, aby odnieść się do wędrówki, ale *vague* oznacza także to, co puste i falę: pierwsze odnosi się do tego, co umysłowi trudno jest uchwycić, a drugie mówi o akcie dryfowania, który odbywa się bez świadomej intencjonalności, w efekcie porwania przez wodę.

Wy, którzy  
sprzeciwicie się  
wyrzutom społeczeństwa,  
czy nie wiecie,  
że we wszechświecie  
są też włóczędzy?  
Mam na myśli: Aerolity i komety,  
które wędrują swobodnie  
Nie jak planety (lub wy),  
które krążą dookoła  
mocno przywiązane do  
CZEGOŚ<sup>18</sup>

*Próby* odnoszą się do idei *azyłu*, oznaczającego schronienie, sanktuarium lub nienaruszalne miejsce chronione przed przemocą. Dla Deligny'ego „sieć to sposób życia”.<sup>19</sup> Postrzegał on autyzm jako sposób bycia, którego potencjały zostały zaniedbane i naznaczone szeregiem politycznych i naukowych dyskursów i wydarzeń. Starał się chronić prawo dzieci autystycznych do ukrycia przed przemocą normatywnego porządku symbolicznego, który konstruuje ideę „człowieka” jako Nas, „człowieka-którym-jesteśmy”, tworząc w ten sposób zewnętrżność i takie kategorie jak My oraz Oni. „Brak przemocy i niechęć należą do tej samej kategorii, to kwestia wyzwolenia toku działania (...) Pozwolić drugiemu robić to, co chce, to przede wszystkim chcieć, aby drugi był inny i pozwolić temu drugiemu, od którego wymaga się posłuszeństwa wobec symbolicznego porządku, aby czynił własne pragnienia”.

Dla Deligny *element zewnętrzny* jest niezbędnym elementem sieci. Potrzeba zewnątrz stwarza przestrzeń różnicy i przemieszczenia, aby uniknąć uwięzienia w iluzji absolutnej całości, jak szkło, którego nie można zarysować. Zewnątrz jako negatywna

18 Vicuña, C., *Cruz del Sur*, Penguin Random House Grupo Editorial Chile, s. 10.

19 Deligny, F., *Arachnean i inne teksty*, Minneapolis, Univocal Publishing, 2015, s. 33



przestrzeń z absolutnej pozytywności pozwala na ucieczkę od sił odśrodkowych, które redukują wszystko do Centrum i monolitycznego obrazu tego samego, który w najbardziej korozyjny sposób tworzy przekonanie, że jest wszechobecny i pozbawiony zewnątrz.<sup>20</sup> Granice, które wyznaczają początek zewnątrz, chronią i zachowują różnorodność, umożliwiając przywracanie i uzdrawianie z form przemocy, które mają na celu ujednolicenie i normalizację.

W tym sensie *Próby Deligny'ego* mogą być bliskie *heterotopii*, ale trzymają się z dala od jakiejkolwiek transcendentalnej ucieczki ku mesjanizmowi właściwego dla utopii, tak bardzo nakierunkowanych na nadzieję i wolność, jak ucieczki od zbawienia i kulminacji<sup>5</sup>. Być może próby te są bliższe temu, co Martin M. Bell nazywa utopią temporalną, utopią<sup>21</sup> w kategoriach dobrego miejsca, ustępującą zbiegowi współzależności, które wpisują się w określone środowisko i są nieustannie aktualizowane. Zestaw interakcji, w których całość jest czymś więcej niż sumą jej elementów, a całość zależy od sposobu, w jaki każdy element odnosi się do innego. Innymi słowy, aby miejsce stało się miejscem, bardziej liczy się faktura splotu niż „natura” jego elementów. Jednak nacisk dla Bella leży na czasie, proponując inny rodzaj chronopolityki, która przerywa transcendentalny i kompulsywny pęd do kulminacji i zbawienia, a zamiast tego próbuje zbliżyć się do immanencji, przypadku, w-między i wciąż nie-jeszcze.

Kiedys myślałem, że świat jest gdzie indziej.  
Dwa razy spojrzałem i zobaczyłem, że świat wciąż tu jest  
W swoim niewłaściwym miejscu  
Odważnie stoi tak, aby cały świat mógł go zobaczyć  
Nie ma go gdzie indziej  
Ale wciąż tkwi na swoim niewłaściwym miejscu.<sup>22</sup>

*Sieć Deligny'ego* nie jest śledzona ani planowana, nie realizuje żadnego konkretnego programu ani nie jest środkiem do celu, gdyż „jakikolwiek nadmiar celu pozostawia ją w strzępach”<sup>23</sup>. W przeciwieństwie do tkacza gobelinów, który przed wykonaniem pracy szkicuje swój projekt, pająk obraca się bez żadnego wstępnego planu. W ten sposób sieć odchodzi od idei fabrykacji lub

20 Brutalizm w ujęciu architektonicznym to styl charakteryzujący się dużą ilością betonu i brakiem okien.

21 Patrz: Bell M. D., *Rethinking utopia: place, power, affect*, Nowy Jork, Routledge, 2017.

22 Castillo Deball, M. i in., *Sun Ra. Gdzieś i nigdzie*, Barcelona, Art Libris, 2019.

23 Tamże, s. 41.

projektu, by krytykować instrumentalne drogi „człowieka”, tak bardzo zainteresowanego pełnym zrozumieniem przyczyn i skutków, przyczyniając się do wzmocnienia/ modelu, z którego wyobrażamy sobie świat w określony sposób i w zgodzie z tymi wyobrażeniami sami go kreujemy. Sieć Deligny’ego rzuca wyzwanie powyższemu wyobrażeniu, tworząc samą siebie (stawiając się bliżej pojęcia *natura naturans*, gdzie przyczyna pozostaje sama w sobie, aby wytworzyć) przy zachowaniu swojego *niepewnego i przypadkowego* charakteru.

Bez wyznaczonego celu ani ustalonego programu sieć może pozostać względnie otwarta i elastyczna, aby *nauczyć samej siebie tego, czego chce*, tworząc tym samym własne sposoby poznawania, własne narzędzia i praktyki. Jak kolektywne i indywidualne interakcje mogą tworzyć określone formy i działania „odradzania się, zrywania sensu, barokowej proliferacji lub skrajnego zubożenia, co prowadzi do odtworzenia i ponownego wynalezienia samego podmiotu”. Tu leży pedagogiczne znaczenie sieci w odniesieniu do sztuki i estetyki, a nacisk kładzie się na to, jak zbiorowe działanie prowadzi do określonej formy praktyk i wypowiedzania, nadając nowe znaczenia i funkcje przedmiotom technicznym, jak w przypadku Deligny’ego i mapy. Innym przykładem jest praca pedagogiczna Tima Rowlina, który w latach 80-tych prowadził grupę badawczą z dziećmi z dysleksją. Ich działalność połączyła edukację i sztukę, ewoluując w kierunku nowych form ekspresji i metod uczenia się poprzez włączenie procesów artystycznych oraz rozwijanie narzędzi i praktyk głęboko osadzonych w kolektywnych i indywidualnych interakcjach.

Sieć umożliwia również pojawienie się dyskursów o politycznym i społecznym wymiarze. Społeczność może dzielić się tym, co wspólne ze zbiegu afektów, uczuć i emocji oraz dzięki sile komunikacji. Podzielić się swoimi doświadczeniami z walki, a, w swojej najbardziej ekstremalnej formie, dzielić się nawet własnymi ranami, bliznami i wrażliwością. Tworzy to nową przestrzeń dla zbiorowego uczenia się, oddychania i leczenia. Termin *corazonar* pochodzący z andyjskich rdzennych kosmowizji<sup>24</sup> odnosi się do specyficznej formy wyłaniania się w połączeniu sfer duchowych, politycznych i społecznych, prowadzących do uzdrowienia z kolonialnych form dominacji. Corazonar jest blisko spokrewniony z tym, co Orlando Fals Borda nazwał *sentipensar* (myśleniem przez uczucie)<sup>25</sup>, co jest sposobem rozumowania w po-

24 Patrz: P. Guerrero Arias, *A commit anthropology*, Quito, Ediciones Abya-Yala, 2010.

25 Termin *sentipensar* został zapożyczony przez Orlando Fals Borda od lokalnych społeczności rybackich w Kolumbii.

łączeniu z sercem. Tak jak potrzeba dwóch nóg do chodzenia, tak samo *corazonar* łączy racjonalny umysł z tym emocjonalnym i uczuciowym; splata rzeczywistość znaczących emocji i uczuć wraz ze sposobami poznania i rozumowania. Kiedy ludzie są zgromadzeni i potrafią używać słów, które zgodnie z kosmologią *guarani* mają moc rozpalania ognia serca, aby mówić z miłości i szacunku oraz wzywać ducha ziemi i kosmosu, zaczynamy rozumieć jak *corazonar* zapewnia wymiar duchowy, wykraczający poza wszelkie rdzenne tradycje duchowe i motywujący do walki politycznej i społecznej przeciwko dominacji kolonialnej i do procesów uzdrawiania. *Corazonar* daleki jest od zamkniętych, narcystycznych i modnych form mobilizacji. Jest, jak opisuje go Sousa Santos<sup>26</sup>, zarówno mostem, jak i rzeką, łączy i wprawia w ruch, którego intensywność może się zwiększać i zmniejszać, może rozgrzewać się, ponieważ może się ochłodzić, podlega ciągłym zmianom i staje się jak każda inna twórcza działalność. *Corazonar* nie może być zaplanowany, pozostaje nieprzewidywalny jak koncepcja władzy Hannah Arendt, ponieważ nie podąża za żadnym schematem ani programem, który pojawia się z połączenia interakcji i społecznej potęgi, w których ludzie zapewniają mowę i działają w podwójnym sensie uczuci i znaczenie.

Nić jest martwa, gdy jest luźna, ale tkanie przywraca ją do życia: Napięcie daje jej serce.

Soncco to serce i wnętrze, żołądek i sumienie, pamięć, osąd i rozum, serce z drewna, centralna tkanka łodygi.

Słowo i nić są sercem społeczności.

Wróżka kładzie się na tkaninie wik'uña, by śnić.

(Słowo i wątek)<sup>27</sup>

26 Santos Sousa, B., *The end of cognitive empire*, s. 100–101.

27 Vicuña, C., *Cruz del Sur*, s. 110.

1 Tworzyć mapę, a nie kalkę. Orchidea nie kalkuje osy, wraz z osą tworzy ona mapę w ramach kłacza. Jeżeli mapa przeciwstawia się kalce, to dlatego, że jest ona zwrócona całkowicie w stronę eksperymentowania w kontakcie z rzeczywistością. Mapa nie odtwarza nieświadomości zamkniętej w niej samej, lecz ją konstruuje. Przyczynia się ona do łączenia pól (...). Mapa jest otwarta, daje się łączyć we wszystkich wymiarach, demontować, odwracać, jest podatna na ciągłe modyfikacje. Może zostać rozdarta, odwrócona, nalepiona na każdą powierzchnię, przerobiona przez jednostkę, grupę, formację społeczną. Można ją narysować na ścianie, uznać za dzieło sztuki, skonstruować jako działanie polityczne albo jako medytację. Wiele wejść – to być może najważniejsza cecha kłacza (...). Mapa ma liczne wejścia, w odróżnieniu od kalki, która odsyła zawsze do „tego samego”. Mapa jest kwestią działania, podczas gdy kalka zawsze odsyła do rzekomej „kompetencji”. Deleuze G. and Guattari, F., Tysiąc Plateau, 1987.

2 Jak wyjaśnia Hans Blumenberg, oddzielenie sztuki od natury nabiera innego, nowego znaczenia, w późnym średniowieczu. W proteście przeciwko metafizycznej tradycji tożsamości bytu i natury, na nowo definiuje się dzieła ludzkie jako naśladownictwo natury. Blumenberg, wskazując na Idiotę Nicolasa de Cusa (1450), aby wskazać nowy typ człowieka, który rozumie siebie z zewnątrz i uzasadnia swoją wartość tym, co robi i wie, jak to zrobić, czyli osiągnięciami. Patrz: Blumenberg, H; Imitacja natury w historii, Metaphores, Fables, Londyn, Cornell University Press, 1957.

3 Koncepcja Mapuche z Icrofil Mogen ma trzy korzenie w Mapudungun: Icro (całość bez wykluczenia), Fil (integralność bez frakcji) i Mogen (życie i żyjący świat). W ten sposób Icrofil Mogen odnosi się do świata żywego jako całości, a także do bioróżnorodności i biosfery.

4 Ilustracje autorstwa Guamana Poma de Ayala są obrazami ze strefy kontaktu. Na przykład, kiedy Inka i Hiszpan spotykają się w celu wymiany, twarzą w twarz, Inka pyta „Este oro coméis?” (To złoto jecie?), Hiszpan po prawej odpowiada „Este oro comemos” (To złoto jemy). Silvia Rivera Cusicanqui wskazuje na różnicę w znaczeniach dotyczących bogactwa, wartości i

kosmologii, jakie wynikają z tej ilustracji. Podczas gdy dla jednych to złoto jest bogactwem materialnym i wartością wymienną, dla drugich rzeczywistym dobrobytem jest pożywienie, sumac kawsay, relacja wzajemności między jednostką, społeczeństwem ludzkim i środowiskiem.

5 Miasto Olinka jest ciekawym przykładem utopii jako ucieczki ku zewnętrzności i kulminacji, metafizyki i faszyzmu. Olinka, nahuatl, czyli „tam, gdzie tworzy się ruch”, było meksykańskim miastem utopijnym wymyślonym i zaprojektowanym przez dr Atlasa w latach 1952–1964 dla artystów, naukowców i intelektualistów. Projekt miał na celu rozwinięcie nowego rodzaju człowieka i społeczeństwa poprzez uwolnienie kosmicznych mocy i możliwości, jak w tytule jednej z jego powieści science fiction „Un hombre más allá del universo” („Człowiek poza wszechświatem”). Dr Atl skrytykował przemysłowy i instrumentalny charakter społeczeństwa w kontekście reform i modernizacji Meksyku w pierwszej połowie XX wieku. Wierzył on, że pełny potencjał ludzki i kosmiczny może rozkwitnąć, jeśli weźmie się pod uwagę odpowiednie środowisko i synergię. Takie przedsięwzięcie nigdy nie zostało zrealizowane, mimo wybrania już terenów pod budowę. Obecnie dysponujemy jedynie pozostałymi rysunkami i szkicami architektonicznymi. Patrz: Medina, C., Idealne miasto, Dr. Atl, Meksyk, El Colegio Nacional, 2018.

***SPAM***

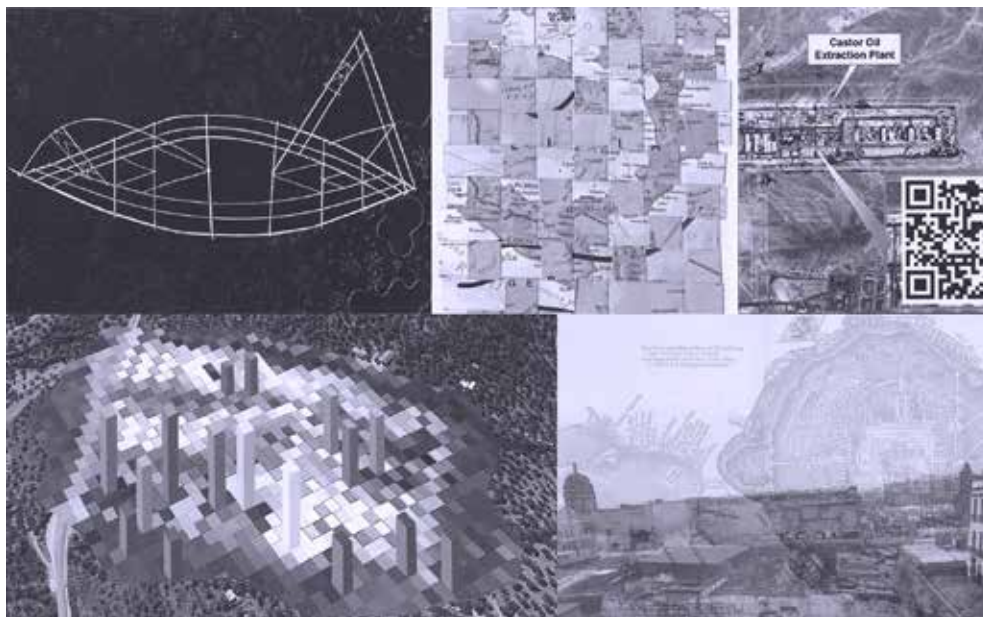
## 2PAM, pierwsza eksploracja w kierunku sieci współpracy i partycypacji.

2PAM rozpoczął się jako projekt mail-art, który intuicyjnie przekształcił się w sieć i kuratorską propozycję wystawy zbiorowej. Była to pierwsza próba eksploracyjna w celu ustanowienia procesu współpracy. Wokół projektu zebrali się przyjaciele, artyści, myśliciele, twórcy, naukowcy i studenci dążący do stworzenia grafik oraz refleksji nad mapami oraz procesem ich tworzenia. Projekt został po raz pierwszy zaprezentowany na wystawie *Map/Territory*, która odbyła się w październiku 2019 roku w Akademii Sztuki Pięknych we Wrocławiu, a następnie na wystawie CASA 49 w San José w Kostaryce. Projekt nadal jest w toku.

Celem projektu było przemyślenie na nowo formatu wystawy i zbadanie roli obrazów rozumianych nie jako stałe i statyczne treści, lecz sztuka będąca w ciągłym ruchu, osadzona w afekcie i nawigacji. W projekcie badano *ruch* w kontekście nowoczesności jako kinetyczną utopię, w której nieskrępowana mobilność stała się normą, zwłaszcza w gospodarce globalnej, ale także w znaczeniu poruszania się w świecie wzajemnych powiązań. Tutaj obrazy mogą być błędne, niepewne i niewyraźne, nie są statycznymi reprezentacjami, ale działającymi i wprawiającymi w ruch afektami, informacjami zrodzonymi z wymienności, tworzącymi różne trajektorie, skrzyżowania i wymiennosc między formatami.

Każdy obraz zachowuje się jak kryształ zbudowany z wielu warstw, gdzie każda warstwa wchodzi w związek z poprzednią i pozostawia miejsce na nałożenie następnej. Szczególnie każdy obraz jest w ruchu, w strumieniach ciągłej transformacji. Często składki były pokrywane, a nawet całkowicie lub częściowo tracone. Nacisk położono na proces konkatencji między sobą i możliwość kontynuacji.

Pierwszym krokiem było stworzenie internetowego archiwum kartografii we współpracy ze współpracownikiem i artystą Mauricio Herrero. Archiwum miało służyć jako swoisty bank kartografii dla uczestników. Określono proste zasady uczestnictwa: 1. Wejście do archiwum, 2. pobranie i modyfikacja co najmniej jednej kartografii (technika artystyczna pozostaje do wyboru), 3. zeskanowanie i załadowanie zmodyfikowanego obrazu z powrotem do archiwum oraz 4. udostępnienie obrazu jak największej liczbie osób. W ten sposób 2PAM zamierzała działać online i rosnąć jak wirus, losowo modyfikując kod swoich obrazów przy każdej interakcji. Archiwum służyło jako zbiorowy palimpsest podlega



Pierwsze zdjęcia w archiwum online. Druki cyfrowe, wymiary zmienne, Wystawa Mapy i Terytorium, 2019.

jący ciągłym zmianom. Zaczęliśmy archiwum od czterech kartografii zmodyfikowanych przez nas: mapy Tenochtitlan (pierwszy obraz „Nowego Świata”, który po raz pierwszy przybył do króla Hiszpanii), witryn celowo ukrytych w Mapach Google, takich jak obóz imigracyjny Lesbos i bazy wojskowe, zdjęcia z drona z Iraku oraz mapa zasobów wodnych i ofiar śmiertelnych na pustyni między granicą amerykańsko-meksykańską.

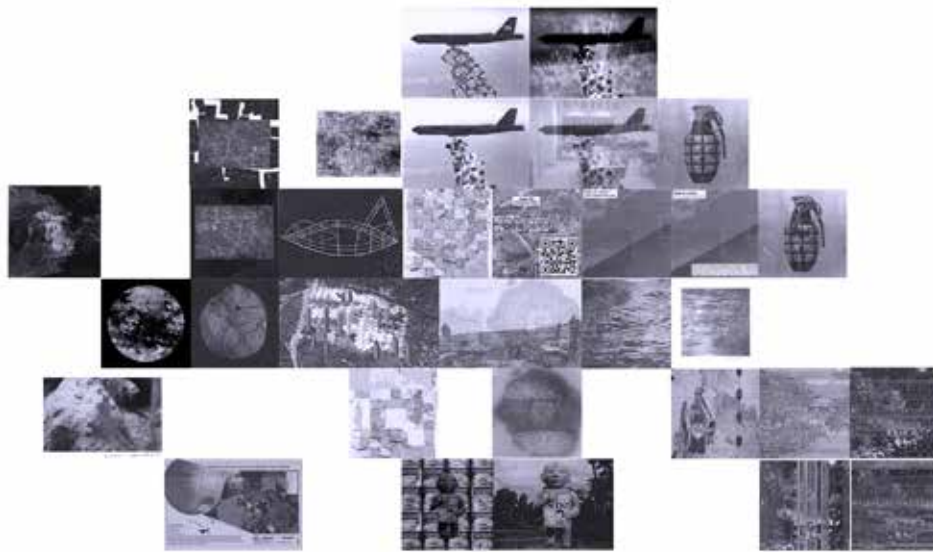
Podczas gdy zwykłe archiwum zamierza rejestrować stały i oficjalny obraz, ten działa jako kontrarchiwum, jak palimpsest powstających kartografii.

Uczestnicy otrzymują prawa do wykorzystywania materiałów z archiwum według własnego uznania. Chcieliśmy stworzyć sieć i zbudować węzły, wydarzenia i miejsca, w których archiwum mogłoby się materializować w postaci wystaw, warsztatów lub innych formatów w zależności od lokalizacji współpracowników, umożliwiając fizyczną interakcję i redystrybucję materiałów.

Projekt został zainicjowany we współpracy ze środowiskiem wykładowców i studentów Akademii Sztuk Pięknych w październiku 2019 roku i stopniowo zaczął się rozrastać. Naszym celem było zaproszenie osób, których praca była związana z mapami i mapowaniem, lub którzy byli autentycznie zainteresowani udziałem. Do stycznia 2020 roku mieliśmy ponad 200 uczestników na całym świecie i ponad 80 nowych zdjęć, co wystarczyło do wykonania naszego projektu wystawienniczego.

Wystawa została otwarta w lutym 2020 roku w Casa 49, galerii





Część cyfrowego archiwum kartografii ukazujących  
wariacje akt.

artystycznej prowadzonej w San Jose (Kostaryka) i składała się z dwóch części: wystawy i warsztatu. Na wystawę wykonaliśmy jedną zbiorczą instalację MAP zgodną z wyborem kartografii znajdujących się w archiwum z udziału online, kartografie wydrukowaliśmy przy użyciu drukarki atramentowej, a inne wydrukowane na drewnianych klockach za pomocą wycinania laserowego (dzięki czemu były drukowane i matryca). Mapa została przedstawiona jako pojedynczy kawałek rozciągający się przez ściany przestrzeni.

Po otwarciu wystawy zaprosiliśmy na 3-dniowe warsztaty graficzne poświęcone wspólnemu mapowaniu i grafice eksperymentalnej następujące osoby: prowadzącego miejscową galerię, studentów, artystów oraz stypendystę programu pomocy dla dzieci z biednych środowisk.

Warsztaty rozpoczęliśmy od poproszenia uczestników, aby wspólnie i dowolnie narysowali coś na przedstawionym na wystawie fragmencie MAPY. Uczestnicy rysowali w tym samym czasie, używając markerów nad grafiką uczestników online. Następnie uczestnicy stopniowo ściągali odbitki, demontując w ten sposób wystawę. W miarę zmniejszania się wydruków rozpoczęło się drukowanie, tuszowanie i rzeźbienie matryc wycinanych laserowo, które były zgodne z MAP. Zachęcano uczestników do wycinania matryc w sposób zbiorowy, przypominający technikę „znakomitego trupa” (Cadavre exquis), a następnie drukowania ich i próbowania pracy w poprzek, wzdłuż i na wierzchu pracy



drugiej osoby w tę i z powrotem.

Drugi zestaw odbitek, taki sam jak MAPA, został wydrukowany w celu wykonania *chine-collé* wraz z nadrukiem wypukłym dodającym nową zmienną do procesu drukowania. Uczestnicy byli niezwykle entuzjastyczni, a sama praca wkrótce przerodziła się w wielkie święto drukowania, wycinania, wklejania, rysowania, chodzenia tam i z powrotem. Dajemy się ponieść, pozwalając, aby rzeczy działały się same, otwierając się na przypadek, przyjemność i to, co nieoczekiwane.

Drugiego dnia odbył się alternatywny wykład w formie spaceru pozwalający na wprowadzenie uczestników w świat map i samego procesu mapowania. Chodziliśmy po okolicy, wszczynaliśmy trwające ponad godzinę dyskusje na ulicach i w parkach, włóczyliśmy się w poszukiwaniu materiałów, które moglibyśmy wykorzystać w tworzeniu naszego projektu. Po powrocie kontynuowaliśmy proces drukowania, a uczestnicy zostali poproszeni o wprowadzenie wariacji do swoich dzieł.

Efektem warsztatów było przeobrażenie całej wystawy i powstanie nowego zestawu kartografii. Najważniejszy w tym wszystkim okazał się jednak sam proces i jego społeczny wydźwięk projektu. Dzielenie się wrażeniami i emocjami dało znacznie większy efekt niż ten wizualny, mimo że niektóre odbitki wykazywały bardzo szczególny i przypadkowy charakter oraz nowe pokrewieństwo wizualne. Nowe wydruki zostały zeskanowane i załadowane z powrotem do archiwum i ponownie zamontowane jako nowy montaż MAPY.

Dwa tygodnie później wybuchła pandemia Covid-19 i wystawa została zamknięta. Zdaliśmy sobie sprawę, że metoda online stosowana przez ŻPAM może być przydatna w czasie lockdownu, w szczególności w przypadku zajęć online z uczniami, umożliwiając kontynuację projektu, który coraz bardziej przypominał życie, w którym jeszcze intensywniej korzystaliśmy z ekranów i narzędzi cyfrowych.

Warsztaty same w sobie są ważnym środkiem artystycznym, głęboko społecznym i zbiorowym, odpowiadającym na potrzebę odbudowy tkanki społecznej. Ponadto oferują możliwości twórcze w zakresie współpracy w celu rozwijania narzędzi i metod tworzenia /uczenia się sztuki; pozwala na to, by rzeczy działały się samoistnie i łączyły się poprzez interakcję i przypadek.







2 P A M. Widok instalacji. Galeria Casa 49. San José, Kostaryka. 2020.









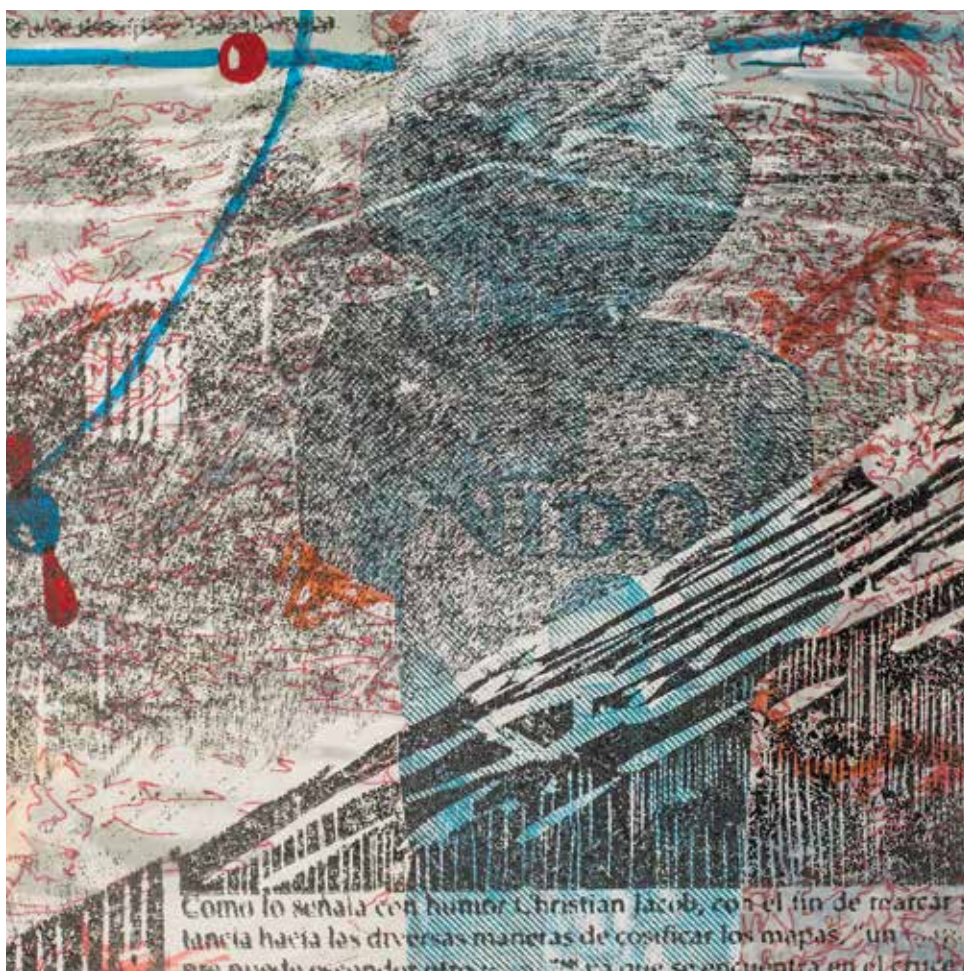








2 P A M (Kartografia I), 2020.  
Zbiorowa grafika z wykorzystaniem wycinanego laserowo reliefu i chine collé.  
32x32 cm  
Casa 49. San José, Kostaryka.



2 P A M (Kartografia II), 2020.

Zbiorowa grafika z wykorzystaniem wycinanego laserowo reliefu i chine collé.

32x32 cm

Casa 49. San José, Kostaryka.





Z P A M (Kartografia III), 2020.

Zbiorowa grafika z wykorzystaniem wycinanego laserowo reliefu i chine collé.

32x32 cm

Casa 49. San José, Kostaryka.



Z P A M (Kartografia IV), 2020.  
Zbiorowa grafika z wykorzystaniem wycinanego laserowo reliefu i chine collé.  
32x32 cm  
Casa 49. San José, Kostaryka.



# **Rozdział 2.**

## **Jak klasa może działać jak dzieło sztuki?**

Czyż nie masz prawa do  
drzewa życia?

-Pieśń gospel

## Rozdział 2. Czyż nie mam prawa do drzewa życia?

*Czyż nie masz prawa do drzewa życia?  
Pieśń gospel*

Na ostatnich stronach *Chaosmosis* Felix Guattari pisze o potrzebie *ekozofii* wobec zmian społecznych i politycznych, polegających na współzależności między ekologiemi: indywidualną (cielesną, psychiczną), polityczną, społeczną i środowiskową. Ważną rolę w tym przedsięwzięciu przypisuje się sztuce, kreatywności i estetyce, bowiem percepcja i zmysły mają fundamentalne znaczenie dla tworzenia nowych strumieni świadomości, pojawiających się sposobów poznania i etyki, które są skorelowane z nowymi formami organizacji społecznej zdolnymi do przeciwdziałania kapitalizmowi i katastrofie ekologicznej. Dla Guattariego taka społeczna i polityczna zmiana oznacza *zszycie i rozdarcie*. Wszystko zaczyna się od zdolności podmiotu do oderwania się, wyparcia lub zastąpienia własnych nawyków poznawczych, co prowadzi do form odmienności wobec homogenizacji i dominacji. Sztuka jest ważna jako „*działanie polegające na odkadrowaniu, zerwaniu sensu, proliferacji baroku lub skrajnym zubożeniu, które prowadzi do odtworzenia i ponownego wymyślenia samego podmiotu*”<sup>1</sup>. Sztuka jako sposób uczenia się poprzez działanie osadzone w zmysłach i percepcji prowadzi w kierunku etyki. Taka dynamizacja podmiotu może skutkować zszywaniem lub ponownym montażem tkanki społecznej, stwarzając warunki do powstania nowych form wymowy, podmiotowości i organizacji społecznej brzemiennej w nowe konfiguracje polityczne i formy instytucji. Na skrzyżowaniu nowych form pożądania i kreatywności, uspołecznienia i instytucji odnajdujemy dziedzinę edukacji jako istotne miejsce wyobraźni.

Jeśli nasz gatunek ludzki osiągnął pewien *limit* w serii procesów historycznych i epistemologicznych związanych z kapitalizmem, kolonializmem i wydobywaniem prowadzącym do naszej obecnej *technosfery*<sup>2</sup>, co spowodowało dostateczną ilość szkód w biosferze do tego stopnia, że skonfrontowano nas z możliwością naszego własnego wymarcia wraz z innymi gatunkami, konieczne wydaje się ponowne przemyślenie Człowieka, już nie z perspektywy antropocentryzmu i homo fabera, ale z perspektywy naszej skoń-

1 Guattari, F., *Chaosmosis*, 1995, str. 131.

2 Patrz: Haff, P.K, *Technology as a geological phenomenon: implications for human well-being*, London, Geological Society, 2013, <https://pne.people.si.umich.edu/PDF/Haff%202013%20Technology%20as%20a%20Geological%20Phenomenon.pdf> (data dostępu 23 kwietnia 2020 rok).



czoności i sposobów istnienia w zniszczonym świecie, w oparciu o troskę, uzdrawianie i naprawianie (*care and reparation*).

Taka argumentacja wymaga krytyki rozumu i ludzkiej zdolności do reagowania na kwestie związane ze sprawiedliwością (nie tylko ludzką), redystrybucją wiedzy i zasobów, przemyśleniem pojęć użytkowania, własności, dobra wspólnego i dobrostanu.<sup>3</sup> Należy zwłaszcza postawić pytanie o narzędzia i wiedzę, które mogą pomóc w nawigacji w naszej teraźniejszości i przyszłości. Do jakiego stopnia narzędzia, którymi posługujemy się w naszych obecnych zmaganiach, są przestarzałe lub wyczerpane? Czy jest to kwestia nauczania się zapamiętywania i/lub sztuki tłumaczenia? Czy chodzi o narzędzia i praktyki, których *jeszcze nie ma*? I (w jaki sposób) sztuka i twórczość mogłyby stworzyć warunki do wyłonienia się nowych sposobów myślenia i narzędzi zgodnych ze współczesną teraźniejszością?

W tej części nakreślono różnicę między wiedzą a *myśleniem* z, rolą niewiedzy jako sposobu dbania, a także przedstawiono uwagi na temat współpracy i uczestnictwa w dążeniu do różnorodności.

*Możliwe są inne światy*

*Epistemologie Południa* to termin ukuty przez Boaventurę Sousa Santosa związany z pojawieniem się niehegemonicznych form dyskursu opartych na *ekologiach wiedzy*. Takie podejście polega na tworzeniu pomostów między różnymi epistemologiami i formami myślenia, zwłaszcza tymi, które zostały zaniedbane przez historię i naukę. Przywołując różne formy wiedzy, na przykład rzemieślniczą i naukową, oraz doprowadzając do rozmywania się granic, ekologie wiedzy stwarzają możliwości rozprzestrzeniania się innych sposobów *poznania i myślenia* (które są osadzone w odczuwaniu), przeciwstawiających się formom dominacji i przemocy poprzez uznanie sieci wzajemnych powiązań i współzależności.

Takie podejście przeciwstawia się *uniwersalizmowi* jako odśrodkowemu kanonowi i współczesnej epistemie<sup>1</sup> opartej na przekonaniu, że tylko *jeden światopogląd* pasuje do świata, oraz że stanowi on samowystarczającą całość, która wydaje się wszech-

<sup>3</sup> Koncepty andyjskiego sumaka kawsay (dobrego życia) oraz teko pora (dobrego zwyczaju życia) w języku guarani dotyczą relacji opartych na wzajemności między sferą indywidualną, społeczną i środowiskową. Takie koncepty, które mają na celu zachowanie i pielęgnowanie zdrowia tych sfer, kwestionują ideały rozwoju i wydobywania, a nawet rodzą pytania o podstawy prawne oraz prawa środowiska, jak określono w artykule 71 konstytucji Ekwadoru.

obecna i pozbawiona wszelkiej zewnętrżności, w konsekwencji tworząc podziały i nieobecności. Uniwersalizm charakteryzuje się pewnymi filarami opartymi na rozróżnieniu podmiotu/przedmiotu, kultury/natury, zewnętrżności/wewnętrżności. Takie ściste i stałe podziały określają sposoby poznania w kategoriach *wiedzy o*, są związane z przypisywaniem prawdy i tożsamości przedmiotom, które wydają się pozbawione własnej sprawczości. W ten sposób faworyzuje się wyższość pewnego Podmiotu zdolnego do wpisania lub narzucenia swojego światopoglądu światu pojmowanemu jako zbiór obojętnych obiektów dostępnych do uchwycenia zgodnie z zestawem metod i metodologii. Jako taka wiąże się z ogromną przemocą i asymilacją tej przemocy, co dotyczy kultury promującej wartość konkurencji, władzy, wzrostu, własności, kontroli i dominacji dla jej prawidłowego funkcjonowania. Takie środowisko zależy od *pedagogiki okrucieństwa* (Segato) i sprzyja jej, w przeciwieństwie do *pedagogiki obecności* (Mbembe).

Uniwersalizm tworzy ontologię i epistemologię opartą na tym, co Sousa Santos nazywa *linią otchłani*, która z jednej strony daje obecność i istnienie, a z drugiej niewidzialność i nieobecność pewnym formom wiedzy i podmiotom.<sup>4</sup> Podobnie jak w przypadku, gdy z Ziemi można zobaczyć tylko jedną stronę księżyca, podczas gdy druga strona pozostaje ukryta w ciemności, tak samo jest z kolonialną różnicą, która stanowi linię otchłani i skutek uniwersalizmu.

*Wiedza o* naśladuje i potwierdza podziały, nadaje Podmiotowi monumentalność, która jednocześnie afirmuje różnicę między kulturą a naturą, przeciwstawiającą się horyzontalnemu usytuowaniu człowieka w stosunku do reszty gatunków i uznaje się współzależności konstytuujących życie i biosferę<sup>5</sup>. Takie zróżnicowanie i zerwanie dyktotomii podmiot/przedmiot oraz kultura/natura znajduje swoje historyczne źródło i krystalizuje się w kartezyjańskim podmiocie<sup>2</sup>, zamkniętym w swojej mentalnej zdolności, która stara się uchwycić świat przez desygnowanie prawdziwych znaczeń i tożsamości zgodnie z własnymi narzędziami i metodologiami.

4 Opis tego, w jaki sposób współczesne dyskursy nauki i historii ukształtowały ideę uniwersalizmu i rasy można znaleźć w: Ferreira Da Silva, D., *Towards a global idea of race*, Minneapolis, Minnesota University Press, 2007.

5 Mapuche oznacza „ludzie (che) Ziemi (Mapu)” w języku mapudungun. Grupa etniczna Mapuche rozwinięła i zachowała unikalny i poziomy związek z biosferą. Taka horyzontalność opiera się na koncepcji czułości i bioróżnorodności, uznającej różne formy współzależności i sprawczości pomiędzy wszystkimi widzialnymi i niewidzialnymi bytami.

Świat zewnętrzny nie może wejść do środka, więc okna są zazwyczaj zamknięte. Ściany pomalowane na biało. Sufit staje się źródłem światła.

Stabilność ramy jest tak samo potrzebna jak butla z tlenem. Jego ograniczające bezpieczeństwo całkowicie definiuje doświadczenie wewnętrzne.<sup>3</sup>

Jeśli zachodnia ontologia jest tak zajęta bytem jako substancją i poszukuje prawdziwej tożsamości rzeczy, radykalnie odmienna ontologia jest wyrażana przez wschodnią myśl starożytną.<sup>4</sup> Taoizm bada myśl w kategoriach energii (ch'i, co dosłownie oznacza gaz) i sposobu życia zgodnie z kosmicznymi zasadami i naturą (zi ran). Jego stosunek do rzeczy opiera się na trwałej względności i transmutacji<sup>5</sup>, która daje im swobodę wędrowania. Rolą człowieka jest życie i działanie zgodnie z sensem i kosmiczną zasadą zwaną *Dao* (lub Drogą), która bardziej niż rzeczownik jest sposobem na życie.

*Dao, które można opowiedzieć, nie jest wiecznym Dao.*<sup>6</sup> Jeśli *Dao* jest klarowne, to już nie jest *Dao*. W ten sposób taoizm odrzuca stałe i stabilne definicje lub rozumienie, poszukuje raczej nieokreśloności i otwartości.

Nieokreśloność i otwartość to główne cechy nicości. Rzeczy oddychają sobą w swoim wiecznym *przenikaniu* i nieustannym stawaniu się. Zgodnie z fizyką kwantową pojedyncza cząsteczka składa się z nieskończonej ilości napięć w każdej cząstce i w stosunku do innych cząsteczek. Stwarza to stałe *zadłużenie* jako warunek możliwości dawania/otrzymywania. Podążając za fizyką kwantową, Karen Barad stwierdza, że „ontologiczna nieokreśloność, radykalna otwartość, nieskończoność możliwości jest sednem materii (...). Materia w jej iteracyjnej materializacji jest dynamiczną grą (nie)determinacji. Sprawa nigdy nie jest rozstrzygnięta. Jest już zawsze radykalnie otwarta”. I kontynuuje: „nic nie jest nieobecnością, ale nieskończoną pełnią otwartości”.<sup>7</sup>

Podążając za podobnym argumentem w odniesieniu do sztuki i kantowskiej teorii sądu estetycznego, Derrida wskazuje na niewystarczalność i niezdolność *ergonu* do ukonstytuowania się jako całości, ponieważ *brak go samego w sobie*. Ergonowi brakuje autonomii ontologicznej, potrzebuje i zależy od dodatku,

~~~~~  
6 Tzu, Lao, *Tao te ching*, tłumaczenie własne na podstawie angielskiego tłumaczenia Stephena Mitchela, Nowy Jork, HarperPerennial Modern Classics, 1988.

7 K. Barad, „What is the measure of nothingness? Infinity, virtuality and justice in The Book of books”, katalog Documenta 13, s. 648.

ramy, zwanej parergonem.⁸ Ergon nie może istnieć bez parergonu, dlatego też istnieje w relacji do swojej granicy, granica reprezentuje jego nieunikniony składnik ontologiczny, a sama granica jest nieokreślona, parergon sam w sobie nie jest ani wewnątrz, ani na zewnątrz. Zewnętrzność nie jest niezależna, ale również domaga się granic, w ten sposób znajdujemy się w *mise-en-abyme*. Nie ma takich autarkicznych esencji ani bez miary, ale zawsze zależnych i związanych z czymś innym, w *odniesieniu do* i z pewnej odległości. Nie ma prawdy, lecz chwile prawdy, które kruszą się po chwili.

Dao wymyka się wszelkim formom stałego zrozumienia, pozostaje zbiegiem, ale może istnieć wszędzie, jak pisze Zhuang zi w słynnym fragmencie w rozdziale „Wiedza wędrowała na północ”:

Mistrz DongGuo zapytał Zhuang zi:

– To coś nazywanego Dao, gdzie to istnieje?

Zhuang zi powiedział:

– Nie ma miejsca, miejsce nie istnieje.

– Dawaj – powiedział Mistrz DongGuo – musisz być bardziej konkretny!

– To jest w mrówce.

– W tak niskiej rzeczy?

– To jest w prosie.

– Ale to coś jeszcze niższego!

– Jest w kafelkach i odłamkach.

– Jak może być tak nisko?

– Jest w sikach i gównie.

Dao zamieszkuje najbardziej deprecjonowane, *niskie* substancje, przedmioty. Zwłaszcza te uważane często za bezużyteczne, mają największy potencjał dla Zhuang zi. Taki gest uhonorowania tego, co niepotrzebne, a nawet niegodne, niesie ze sobą estetyczny potencjał tworzenia sztuki jako aktu angażowania się w rzeczywistość poza konwencjami, ale ku niuansom i niepewności rzeczy. Materiały lub działania, które mogą być uznane za bezużyteczne lub niegodne, zachęcają nas do pochylenia się ku ziemi, być może porzucenia naszej wertykalności, by *słuchać*, niekoniecznie dla ukrytej transcendentalnej prawdy, ale w akcie gościnności wobec odmienności i różnorodności.

~~~~~  
8 “A parergon comes against, beside, and in addition to the ergon, the work done (fait)the fact (le fait), the work, but it does not fall to one side, it touches and cooperates with the operation, from a certain outside. Neither simply outside nor simply inside. Like an accessory that one is obliged to welcome on the border, on board (au bord, a bord). It is first of all the on (the) bo(a)rd(er)”. See Derrida, J., *The truth in Painting*, Chicago, Chicago University Press, 1987, p. 54.

Inaczej angażować się w wartości wykraczające poza społeczne konwencje, które instrumentalizują i segregują to, co rozsądne. Aby zaangażować się w to, co każdy materiał ma do powiedzenia na swój sposób. W przypadku praktyk artystycznych *słuchanie* pozwala dziełu płynąć własnym torem, *niczym rzeka*, w przeciwieństwie do sposobów tworzenia i poznania, gdzie Podmiot odgrywa rolę głównego aktora jego kreacji, poprzez swoje dokonania narzucające własną ideę na materii lub w przedmiocie. Wyrzeczenie się postawy pionowej, w której podmiot narzuca obiektowi, dla postawy bocznej, która obejmuje słuchanie i pozostawianie przestrzeni dla innych form uczestnictwa, które podważają kontrolę Podmiotu jako twórcy i sprzyjają kolektywnemu procesowi tworzenia i dialogu między podmiotami jest gestem podważającym i odsuwającym hegemonię Podmiotu. *Rozmowa wymaga słuchania*.

Coraz mniej trzeba wymuszać rzeczy,  
aż w końcu dotrzemy do braku działania  
Kiedy nic nie jest zrobione,  
Nic nie pozostaje bez zmian.

Prawdziwe mistrzostwo można osiągnąć  
Pozwalając, by sprawy toczyły się same  
Nie można tego uzyskać przez ingerencję.

Pojęcie *nie-działania* (wu wei), pozwalanie rzeczom być i rosnąć lub oddychać samodzielnie, jest jedną z najwyższych form wiedzy i sposobów dbania o energię życiową w taoizmie. *Praktykuj niedziałanie, a wszystko zacznie układać się w całość*. Taki sposób polega na byciu niesionym przez *nieznaną siłę*, jak to wyraża historia rzeźnika Dinga i Wen Hui w Zhuang zi: „obchodzi mnie Dao, które wykracza poza umiejętności”.<sup>9</sup> Ding używa noża nie do przecinania kości i mięsa w poprzek, ale do wstawiania go i poruszania nim między pustymi przestrzeniami; Ding i jego nóż oddzielają kawałki, poruszając się przez puste przestrzenie, znajdując szczeliny. W ten sposób nóż jako obiekt techniczny otrzymuje inne znaczenie i zastosowanie, które umożliwia i odżywia relację Dinga z Dao; nóż jako przedmiot techniczny zamienia się w medium do pielęgnacji i zachowania energii witalnej. Troska o energię jest odraczaniem rozproszenia, w tym sensie jest negentropicznym gestem odwleknięcia utraty energii.

Użycie przedmiotu technicznego (będącego medium artystycz-

9 Zhuang zi, „Sekret dbania o życie” w The Complete Works of Zhuang zi, angielskie tłumaczenie Burtona Watsona, Columbia University Press, 2013 (własne tłumaczenie własne).

nym lub obiektem technicznymi) odpowiada określonym wartościom ontologicznym i epistemicznym, które są zgodne z kosmosem. To determinuje i definiuje to, jak używamy obiektów technicznych, dlatego problem technologii jako *pharmakon* należy do szczególnej relacji ustanowionej między kosmologią a techniką, którą Yuk Hui nazwał *kosmotechniką*.<sup>10</sup>

Niewiedza otwiera możliwości (od)uczenia się lub ponownego zapamiętywania w inny sposób.

Wiedza nie dotyczy przewidywania i kontrolowania zamierzonych wyników ustalonych wcześniej, ale tworzenia warunków dla nieprzewidywalnego i negentropowego. Uczenie się obejmuje całe ciało, ponieważ jest osadzone w zmysłach, percepcji, afektach i wydarzeniu. Środowisko odgrywa również ważną rolę w tworzeniu nowych połączeń nerwowych i kreatywności, jak pokazuje neuronauka.<sup>11</sup> Możemy uczyć się poprzez działanie – takie stwierdzenie ma znaczenie dla praktyk artystycznych, od sztuki opartej na performansie po wszelkie formy fizycznego zaangażowania w materiały i pomysły. Kontekst i przedmioty, które nas otaczają, również odgrywają kluczową rolę i pośredniczą w procesie myślenia i tworzenia.

Niewiedza jest ściśle związana z ciekawością, która jest motorem wyobraźni i nauki. Ciekawość przerywa lęk przed samonarodzeniem, robieniem i ukazywaniem, zamiast tego, tworzy inny rodzaj lęku, opartego na *ekscytacji* tym, czego *jeszcze nie ma*; tym, co może być / nadejść, ale czego nie można przewidzieć. Sprawadza mesjańskie nadzieje na następną najlepszą rzecz, która karmi wyobrażenie przyszłości jako ulepszonej wersji przeszłości i tworzy pewien rodzaj podmiotowości. Ciekawość zachęca nas do bycia gościnnym i uważnym na tu i teraz oraz na współbycie.

Ciekawość jest sposobem *bycia-z* i jako taka wywołuje troskę „o to, co istnieje i co może istnieć... wyostrzone poczucie rzeczywistości... ale takie, które nigdy nie jest przed nim unierucho-

10 Hui, Y., *The Question of Technology in China*, Urbanmedia, 2016.

11 Connectome jest analogiczny do strumienia wody, gdzie woda jest przepływem myśli, uczuć i aktywności umysłowej, podczas gdy ziemia jest środowiskiem. Woda i ziemia są współzależne, grunt służy jako koryto rzeki, a przepływ rzeki zmienia grunt. Topografia wpływa na kształt rzeki. Badania Mariana Diamonda pokazały, jak afordancje i środowisko mają bezpośredni związek z produkcją nowych połączeń neuronowych. Mysz w izolacji rozwija słabą ilość łączników nerwowych w porównaniu z myszami żyjącymi razem w przestrzeniach o większej liczbie afordancji. Znaczenie przestrzeni dla kreatywności jest obecne na placach zabaw zaprojektowanych przez architekta Aldo van Eycka w Amsterdamie, gdzie puste przestrzenie po II wojnie światowej przekształcono w place zabaw zapraszające dzieci do zawłaszczania tych przestrzeni i jej form. Ważne jest, aby zauważyć, jak kreatywność kwitnie również w kontekście surowości, niepewności i ciągłej potrzeby naprawy.



mione; gotowość do znalezienia tego, co nas otacza, dziwnego i niezwykłego; pewna determinacja, by odrzucić znane sposoby myślenia i spojrzeć na te same rzeczy w inny sposób; pasja uchwycenia tego, co się dzieje teraz i tego, co znika; brak szacunku dla tradycyjnych hierarchii tego, co ważne i fundamentalne.”<sup>12</sup>

Improwizacja podąża za tą formą uważności, opiekuje się ciałem i podłożem, jest cielesnym i usytuowanym sposobem poznania. Jako język jest osadzona w pojęciach *ruchu*, *rytmu* i *nie-działania*. Jest to ściśle związane z praktykami *słuchania* i *oralnością*, takimi jak *rozmowa*. Improwizacja buduje szczególną uważność na teraźniejszość, podważa własne sposoby działania, kontynuując „pomyłkę”, potykając się o formy, które pojawiają się przypadkowo. Jako język artystyczny kwestionuje ideę dzieła sztuki, dzieła lub projektu, które zwykle opierają się na stabilnych formach. Jako spektakl zbiorowy ma na celu renegocjację granic między publicznością/autorem – w ten sposób uczestnicy/widzowie<sup>13</sup> stają się fundamentalną częścią procesu ciągłego aktualizowania swoich form uczestnictwa i napięć w kierunku *współpracy i tarcia*.

Jest osadzona we względnie otwartym procesie, który obejmuje negocjacje. Improwizacja jest praktyką słuchania, ponieważ wymyka się z pionowej pozycji Podmiotu, który narzuca i antycypuje niezliczone Przedmioty, ale przyjmuje poprzeczne lub nawet poziome ustawienie, które umożliwia Podmiotom ustalenie różnych form uczestnictwa, uznanie czynników, niuansów i zanieczyszczeń. W ten sposób rzeczy zyskują sprawczość jako podmioty. „Jak zgromadzenie staje się happeningiem, który jest większy niż suma jego części? Jedną z odpowiedzi jest zanieczyszczenie. Jesteśmy skażeni naszymi spotkaniami, które zmieniają to, kim jesteśmy, gdy tworzymy przestrzeń dla innych”.<sup>14</sup>

Przejście od relacji pionowej do bocznej stwarza możliwość wymiany, myślenia z innymi. Jeden to wielość. Myślenie jest przede wszystkim usytuowaną formą poznania, generowaną przez okre-

12 Foucault, M., *The masked philosopher in Ethics, Subjectivity and Truth*, Nowy Jork, The New Press, 1997, s. 325.

13 Zacieranie granicy między autorem a publicznością to wyzwanie rzucone teatrowi od co najmniej drugiej połowy XX wieku przez twórczość Jerzego Grotowskiego i „Teatr uciśnionych” Oswalda Boala. Odwrócenie oddzielanych ról wykonawców od publiczności w przypadku teatru Boala miało na celu wywołanie tarcia w kierunku zmian społecznych i politycznych. Miał bezpośredni wpływ na sztuki wizualne, szczególnie w performansach powstałych po latach 60-tych, ale także w instalacjach, co widać np. w pracach Helio Oiticica czy Josepha Beuysa. Od zawsze widz był zaangażowany, zmiany jego ról są renegocjowane w kierunku produkcji i redefinicji dzieła.

14 Lowenhaupt Tsing, A., *The mushroom at the end of the World*, Oxford, Princeton University Press, 2015, s. 27.

ślony sposób interakcji elementów w danym miejscu, a każdy z nich składa się z wielu innych wielości i niuansów. Praktyki oparte na współpracy, takie jak myślenie z innymi, „tworzą nowe wzorce z poprzednich wielości, interweniując, dodając warstwy znaczeń, a nie tylko dekonstruując lub dostosowując się do gotowych kategorii”.<sup>15</sup>

Taka zmiana z pozycji pionowej na poprzeczną jest kluczowa dla pedagogiki, zwłaszcza że praktykował ją Paulo Freire, który jest *specjalistą od bycia niespecjalistą*.<sup>16</sup> *Pedagogika uciskanych* Freire’a miała na celu rekonfigurację hierarchicznej relacji nauczyciel/uczeń w oparciu o pionową pozycję między tym, który wie, a tym, który nie wie. Takie podejście stanowiło to, co nazwał *bankowym modelem edukacji*, w którym uczeń jest pojemnikiem na martwą wiedzę, a nie aktorem/uczestnikiem zbiorowego procesu uczenia się, który na nowo tworzy relacje zgodne z jego rzeczywistością. Taki model bankowości afirmował kolonialną dominację poprzez afirmację pewnych form wiedzy poprzez uciszanie innych właściwych linii otchłani. Freire promował formy *pedagogiki obecności*, praktyki, które dawały obecność i sprawczość osobom wykluczonym, promując współpracę i serdeczność jako narzędzia prowadzące do zmian społecznych i politycznych.

Teatr Uciskanych Augusto Boala miał również na celu przemianę stosunków politycznych poprzez ścisłą współpracę z lokalnymi społecznościami w Brazylii. Teatr Boala przesunął role oddzielające publiczność od wykonawców, czyniąc z jego współpracowników aktorów spektakli odtwarzających wspólne dla danej grupy sytuacje opresji. Tego rodzaju współpraca miała na celu otwarcie przestrzeni związanych z doświadczeniami przemocy, które mogłoby pozostać wyciszone i niewidoczne, ale dzięki teatrowi można je przekształcić, otrzymując nową perspektywę. W pewien sposób metoda Boala służyła społeczności do tworzenia przestrzeni, w których zamiast ukrywać ich rany i słabości można było je wyeksponować, dając możliwość tworzenia *bezpiecznych domów*. Taka metoda polegała na zderzeniu przeciwieństw, konfliktów i tarcia. Soh Bejeng Ndikung, podążając za Bonaventure, podkreśla, że z fizycznego punktu widzenia tarcie może wywołać

15 Puig de la Bellacasa, M., *Matter of care*, Minnesota University Press, 2017. Wydanie Kindle.

16 Paulo Freire, ucząc rodziny rolników na obszarach wiejskich Brazylii, wykonywał na swoich zajęciach następującą czynność: pytał rolnika o coś, czego by nie wiedział (np. Kim był Platon?); następnie rolnik zadawał Freireowi pytania o coś, na co nie byłby w stanie odpowiedzieć (np. pytania dotyczące rolnictwa). Takie działanie wymazuje hierarchiczną relację między postacią nauczyciela, która zna, a uczniem, która jest naczyniem do napełnienia. Zamiast tego tworzy inną formę relacji opartą na horyzontalności i wzajemności. Patrz: P. Freire, *Pedagogy of the Oppressed*, New York, Continuum Publishing, 2005.

dwa rodzaje skutków: albo energię kinetyczną, która wytwarza energię cieplną, albo zużycie. Tarcie może wytworzyć pewną ilość energii, rozgrzewając afekty i uczucia wobec ruchu i transformacji lub w inny sposób się wyczerpać. W obu przypadkach tarcie prowadzi do transformacji i przesunięcia.

Należy podkreślić wagę *tarcia* i odnieść się do koncepcji strefy kontaktu Marie Louis Pratt odnoszącej się do „przestrzeni społecznych, w których spotykają się, ścierają i zmagają się kultury, często w kontekście wysoce asymetrycznych relacji władzy, takich jak: kolonializm, niewolnictwo lub ich następstwa, jakie przeżywa się dzisiaj w wielu częściach świata”. Takie przestrzenie są ważne, ponieważ otwierają możliwości, a także rzucają wyzwanie naszym możliwościom. Pozwalają uciec od myślenia w kategoriach jednorodnych przestrzeni i powrócić do uniwersalistycznych roszczeń do całości; od dążenia do myślenia, że pojęcie *wspólnota* zmierza do osiągnięcia konsensusu, lub gorzej, jako nieskażona przestrzeń bez możliwości sprzeciwu, która prowadzi do *kiczu*, jak to określił Milan Kundera w odniesieniu do estetyki totalitaryzmu. Tarcia i sprzeczności chronią różnorodność poprzez wspieranie dialogu między przeciwieństwami, które rezygnują z prostej dialektyki lub hybrydyzacji. Jeśli ekstrapoluje się strefę kontaktu z dziełem sztuki, to tworzenie wystawy lub wystawa polega na tworzeniu przestrzeni do negocjacji i renegocjacji przestrzeni, historii i terytoriów, przestrzeni zdolnych podtrzymywać tarcia, rozwijać to, co wspólne, stać się *bezpiecznymi domami*.<sup>17</sup> Wystawa jako strefa kontaktu „musi docenić możliwość przekroczenia dążenia do głoszenia harmonii czy synchroniczności z chórem, ale także wyobrażać sobie takie przestrzenie, jak poznawcze i fizyczne przestrzenie dysonansu i poślizgu, dysharmonii i dekalazu, wyznaczania czasu i odsuwania się na bok lub do tyłu w celu uzyskania innego punktu obserwacyjnego lub innego pola widzenia. W rzeczywistości może jednym z zadań – na pewno nie jedynym – robienia wystaw, jest opracowanie narzędzi, ścieżek i strategii, jak galopować z ramy, jeśli nie całkowicie ją zdetonować”.<sup>18</sup>

17 „Przestrzenie społeczne i intelektualne, w których grupy mogą przedstawiać siebie jako horyzontalne... i rozwijać wysoki stopień zaufania i dzielić się zrozumieniem ze spuścizny ucisku”. Patrz: Louise Pratt, M., „Arts of the contact zone” w *Profession*, 1991.

18 Ndikung Soh Bejeng, B., „Streams of Consciousness”, *South Magazine*, wydanie 11, 2019, s.137.

1 Foucault zwykł mawiać, że ryba w wodzie nie wie, że jest w wodzie, aby pokazać, że nie dostrzegamy otoczenia, w którym się znajdujemy, ponieważ postrzegamy je jako coś oczywistego. W ten sam sposób episteme w dużym stopniu określa możliwości tego, co można powiedzieć i poznać. Episteme to historyczne a priori, składające się ze zbioru odziedziczonych dyskursów i praktyk, które determinują to, co można powiedzieć i poznać. Może ono jednak może podlegać modyfikacjom, przemianom. Patrz: Foucault, M., *The order of Things*, Minneapolis, Minnesota University Press, 1989. Być może ważne jest również, aby zwrócić uwagę na to, w jaki sposób każda episteme jest powiązana z ontologią konstytuującą kosmos, który tworzy szczególną relację z obiektem technicznym konstytuującym kosmotechnikę. Patrz: Hui, Y., *The Question Concerning Technology in China*, 2016.

2 „Zdolność dobrego sądzenia i rozróżniania prawdy od fałszu (a to, ściśle biorąc, nazywamy zdrowym rozsądkiem lub rozumem), jest z natury równa u ludzi. (...) Jest jedyną rzeczą, która czyni nas ludźmi i odróżnia od zwierząt (bête)”. Patrz: Kartezjusz, *Dyskurs o metodzie*, 1637. Co więcej, wraz z wynalezieniem perspektywy matematycznej, ustanawia ona podstawy reżimów skopowych opartych na oku bezcielesnego podmiotu oddzielonego od

rzeczywistości przedmiotów. Podział na podmiot, który zna i potrafi uchwycić zewnętrzną całość natury jako bezwładny zbiór przedmiotów. Camera obscura była środkiem do stania się przezroczystym naśladowcą natury i wypełniania precyzyjnych i wiernych przedstawień wizualnych. Impuls, który później doprowadził racjonalność do kategoryzacji, uogólniania i centralizacji w ramach ideałów przejrzystości, pewności i porządku.

3 Wystawa w formie białego sześcianu to modernistyczny pomysł regulujący doznania estetyczne. Jego przestrzenny projekt ma pewne cechy, które potwierdzają praktyki oparte na dychotomii podmiot/przedmiot i są sztuką zainwestowaną w iluzję wieczności. Zewnątrz (profanum) nie może ingerować w wewnątrz (sakralne) galerii, wewnątrz musi milczeć od rozpraszaczy, białe ściany służą do podkreślenia i izolacji dzieła sztuki, aby przedstawić je jako samowystarczalne rzeczywistości istniejące w wieczności ekspozycji, światło jest sztuczne, aby zagwarantować ten ponadczasowy efekt, prace są wystawiane do badań i wglądu jako kolekcja. Patrz: O'Doherty, B., *Inside the White Cube*, San Francisco, The Lapis Press, 1986.

4 Różnice między Zachodem a Wschodem można znaleźć między kościołami katolickimi, które są stałymi, zamkniętymi i monumentalnymi strukturami, a świątyniami szintoistycznymi charakteryzującymi się

otwartością, skromnością, a nawet zmiennością. Szczególnym przypadkiem jest sanktuarium Ise, które jest odbudowywane co 20 lat z udziałem wspólnoty. Inaczej postrzega się problem oryginału i kopii. Kwestia autentyczności ma fundamentalne znaczenie dla kultury zachodniej związanej z tożsamością i transcendencją, podczas gdy Wschód ignoruje różnice między oryginałem a kopią, ponieważ opiera się na ciągłych przemianach i immanencji. Patrz: Han B., Shanzhai, Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2016.

5 Dobry przykład ilustrujący relatywność między rzeczami a transmutacją można znaleźć w Zhuang zi: „Kiedyś Zhuang Zhou śnił, że jest motylem, motylem latającym i trzepoczącym wokół, zadowolonym z siebie i robiącym co mu się podoba. Nie wiedział, że jest Zhuang Zhou. Nagle się obudził i oto był, solidny i niepowtarzalny Zhuang Zhou. Ale nie wiedział, czy był Zhuang Zhou, któremu śniło się, że jest motylem, czy motylem śniącym, że jest Zhuang Zhou. Między Zhuang Zhou a motylem musi być jakaś różnica! Nazywa się to Transformacją Rzeczy”. Patrz: Zhuang zi, „Dyskusja o zrównaniu wszystkich rzeczy” w The Complete Works of Zhuang zi, tłumaczenie angielskie Burtona Watsona, Columbia University Press, 2013 (własne tłumaczenie fragmentu).

# **KAMIKAZE**

CO MOŻE ZROBIĆ CIAŁO



## KAMIKAZE czyli Co potrafi ciało?

Kamikaze to badanie w działaniu, wystawa site-specific i trwający 9 dni performance zrealizowany w Galerii Szklą Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu w dniach 18-29.11.2019 r.

Celem KAMIKAZE było spojrzenie na format wystawy poprzez wspólnotę, a nie kolekcję przedmiotów. Istotą przedsięwzięcia było stworzenie miejsca kontaktu, udziału i napięcia poprzez kolektywne działanie opierające się na improwizacji i ruchu. Punktem wyjścia była *niewiedza* jako źródło rzeczywistego działania i nauczania. Jednym z celów odrzucenie centralnej postaci autora/twórcy poprzez aktywne zaangażowanie publiczności w proces twórczy. Wystawa powstała jako przestrzeń przestrzeni do odkrywania działania, współpracy, współuczestnictwa i myślenia z innymi. Jako performance wymagała improwizacji, rozmów i słuchania, wraz z instalacjami, rzeźbą i rysunkiem.

Miejscem wystawy była przestrzeń w galerii wewnątrz starego gmachu należącego do Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu. Przestrzeń galerii odpowiadała koncepcji *white cube*, przeznaczonej do wystawiania prac artystów i studentów. Ta sama galeria miała być kiedyś kawiarnią, w której studenci zwykli spędzać swój czas wolny. Odbiorcami tego projektu (*action research*) byli przede wszystkim uczniowie, wykładowcy i pracownicy ASP Wrocław, obok kilku innych odwiedzających.

Punktem wyjścia dla wystawy było następujące oświadczenie:

*Wejdę w przestrzeni, nie wiedząc dokładnie, co będę robił lub pokazywał w czasie tej wystawy. Brak informacji będzie ciągłym punktem wyjścia. Mogę coś zrobić lub nie. Jeśli nic nie zrobię, to i tak będzie coś. Jeśli zrobię coś, to też może być niczym. Wiem, że widownia ma swoje oczekiwania. Pusta przestrzeń może okazać się dla niej rozczarowująca... Przestrzeń trwa w oczekiwaniu na własną przemianę, w nieustannej próbie kadrowania, przekadrowania i wykadrowania. Jeśli zrobię coś, będzie to zgodne z miejscem i obecnym czasem oraz będzie wynikać z interakcji z widownią.*

Wystawa rozpoczęła się bez aktu otwarcia, ponieważ była ona stale poddawana procesowi otwarcia, mając każdorazowo swój nowy początek w rozmowach i interakcjach. Wewnątrz znajdowała się tylko czarna, stojąca na środku sofa i mała drewniana paleta z przodu, która służyła jako stół na dzbanek do herbaty



Widok wystawy. Galeria Szkoła Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu. 2019.

w stylu japońskim i papierowe kubki na herbatę. Na ścianach nie było nic, co sprawiało, że przestrzeń wydawała się pusta. Wyjątek stanowiły wszystkie dziury i ślady pozostawione po ramach lub z poprzednich wystaw. Ze ściany wystawał żelazny pręt, który służył do podtrzymywania rzeźby wykonanej przez artystę z poprzedniej wystawy, światła również pozostały w tej samej pozycji.

Czy wspomniałem, że miejsce to było kiedyś kawiarnią, gdzie ludzie spędzali czas? Kuracja pochodzi od łacińskiego słowa *curare*, co oznacza *dbanie o siebie*. Zaczynam serwować herbatę. Zdecydowałem się na zaparzenie ziół, uważanych za chwasty<sup>19</sup>, które jednak mają właściwości lecznicze i mogą pomóc usprawnić pracę układu trawiennego, a także dostarczają wartości odżywczych. Te właśnie zioła przygotowuję, zaparzam i zanoszę do stolika. Rozmowa jest praktyką relacyjną, zakorzenioną w oralności i słuchaniu, z pewnością jest samodzielnym medium artystycznym, które wykorzystuje materiały takie jak mowa, oddech i dźwięk. Dźwięk jak wiatr to niewidzialna forma ruchu. Ruch i

rytm są związane z oddychaniem i tętnem serca, które obejmują dystrybucję i krążenie tlenu.

<sup>19</sup> Zbierałem je latem i sadziłem w domu. Chwast nie powinien rosnąć w doniczkach, ale na otwartej przestrzeni. Rośnie bezkrytycznie, co daje im reputację inwazyjnych, chociaż tę samą cechę można również uznać za bohaterskość, ponieważ starają się przetrwać wszędzie, pomimo złych warunków i braku zasobów.

W swojej chyba najbardziej konwencjonalnej formie wystawa sztuki *white cube* jest wzorowana na modelu usługowym. Termin wystawa oznacza ekspozycję, a nawet demonstrację. W modelu usługowym wystawy widz oczekuje, że otrzyma gotowy produkt od autora. Przedmioty te są eksponowane dla właściwej kontroli widza zgodnie z ustalonymi praktykami (np. centryzm oczny), zestawami przekonań, gustem lub przekonaniami; kiedy widz po prostu szuka potwierdzenia tego, o czym myśli, że wie, wpada w narcystyczne spojrzenie odrzucające możliwość uczenia się. Model usługowy wystawy odtwarza bez zakłóceń i szkód zbiór praktyk i dyskursów służących dyscyplinowaniu i regulowaniu doznań estetycznych. Instytucje edukacyjne odgrywają ważną rolę w ponownym rozpowszechnianiu i ponownym wytwarzaniu dyskursów i praktyk dotyczących sztuki, estetyki i sposobów poznania. Taki model stawia praktyki wiedzy o nad praktykami wiedzy z.

Przypominają mi się w tym momencie występy Andrei Fraser jako przewodniczki muzealnej i jej prace o znaczeniu *autorefleksji* wobec krytyki instytucjonalnej, na którą tak duży wpływ miała teoria P. Bourdieu o produkcji kulturowej i smaku. Przypominam sobie również o uwagach Donny Haraway dotyczących tego, jak niegdyś ortodoksi wykorzystywali rzeźby greckich bogów, którzy nigdy nie istnieli jako istoty fizyczne, jako odniesienie do określania właściwych proporcji twarzy. Przypomina mi się też pytanie Felixa Guattari: *jak sprawić, by klasa działała jak dzieło sztuki?* Pamiętam również jego odnoszenie się do dzieł Josepha Beuysa i wagę, jaką przywiązywał do kreatywności jako siły przemieniającej, zdolnej do odżywiania ludzkich zdolności i obdarzania duchowością w kierunku tego, co nazwał stanem słonecznym (*Sonnenstaat*). Jego rozszerzone pojęcie sztuki poza sztuką polegało na promowaniu życia, wolności i partycypacji społecznej. Myślę o tym, jak zaangażował się w różne tradycje epistemiczne, odwołując się do form animizmu i rozbitych konwencji kolonialnych, które determinują percepcję i rolę widza, wskazując, że zamiast tego praktyka artystyczna powinna służyć do najbardziej radykalnych ćwiczeń (od)uczenia się poprzez uczestnictwo. Jak Boal i Freire, Beuys zamienił pojęcie odbiorcy w aktywnego nadawcę, dając uczniowi i widzowi sprawczość i możliwość udziału w odkrywaniu na nowo form komunikacji. Jakość tego, jak odbywa się komunikacja, dbałość o tę komunikację jest tym, co ma znaczenie i prowadzi do formy, jeśli angażuje się w materiały lub w rozmowę.

Chcę odejść od konotacji służby, która odnosi się do dyscypliny i ortodoksji, zamiast tego chcę zaangażować się w służbę z per-

spektywy *opieki i troski o życie* poprzez nomadyzm i zabawę. Cwiczenie na ucieczkę z gotowych definicji, ram i formatów.

„Dziecko jest niewinne i zapominające, nowy początek, gra, toczące się z siebie koło, pierwszy ruch, święte twierdzenie”.<sup>20</sup>

Troska o nieoczekiwane i nieobliczalne, troska o słuchanie; dbanie o współpracę i budowanie kontekstu tu i teraz. Improwizacja zachęca do uczestnictwa i zmusza do słuchania, angażowania się w słabość i porażkę, tak często ukrywaną i niedocenianą. Eksplorowanie ruchu (lub bezruchu) pomimo niepokoju związanego z tworzeniem i na rzecz tworzenia, które dotyczy tylko widocznych rezultatów i dyskredytuje twórcze możliwości lenistwa i ignorancji.

Potęga niewiedzy  
Powinna zostać nagrodzona za swoją aktywność  
Świątynia boga niewiedzy  
Ze strażnikiem, twórcą zamieszania  
Powinna zostać zbudowana  
Czy niewiedza jest błogosławieństwem czy przekleństwem?  
Rozważ zalety i wady niewiedzy.  
(Niewiedza Sun Ra)

Pierwszy dzień mija powoli i przy pochmurnej pogodzie w tej skromnej świątyni dla niewiedzy. Nieliczni goście, dziwne, nieśmiałe spojrzenia. Mało rozmów, dużo herbaty, pisanie i słuchania. Ludzie przechodzą obok i powtarzają, że nie mają czasu, zawsze w środku czegoś, w przejściu do następnej rzeczy. Praca i obowiązek. Nie ma czasu do stracenia, odkładania, zwlekania, uczestnictwa. Lecz czy można wyobrazić sobie Prousta jedzącego babeczkę i odczuwającego niepokój, że nie zdąży na autobus lub nie dotrzyma terminu? Pamiętam grę Julio Cortazara i Carol Dunlop podczas jazdy autostradą między Paryżem a Marsylią. Mieli jedną zasadę: należało zatrzymać się po drodze w każdym miejscu do odpoczynku, zaparkować furgonetkę i wykonać ćwiczenie kontemplacji otoczenia. Był to gest w kierunku percepcji i obalenia instrumentalnego projektu autostrady polegającego na jak najszybszym przejściu z punktu a do b. Zamiast tego, skupiano się na zrobieniu przerwy, zwolnieniu jako akcie subwersji, szacunku i różnicy wobec polityki, która organizuje życie pod dominacją jednego czasu rządzonego instrumentalnością.

Oczekiwanie przyszłości szkodzi teraźniejszości. Czy to się teraz dzieje? Czy Godot wreszcie tu jest? Oczekiwania na następną

<sup>20</sup> Nietzsche, F., *Tak mówił Zaratustra*, Cambridge University Press, str. 17.

najlepszą rzecz, przyszłość przeciwstawioną przeszłości, tak właściwą nauce i technice, awangardom i mesjanizmowi.

Cisza i bezruch mogą również wyrażać pozycję uciśnionych.

Zaczynam pisać na dużej ścianie kolorową *taśmą maskującą*. Używam języka wizualnego i języka widzialności. Używam bardzo powszechnych materiałów, takich, które każdy może rozpoznać i które nie są uważane za artystyczne.

Siedzę sama na sofie, kiedy wchodzi L. Rozgląda się wokół zdeorientowany i zagubiony, pyta mnie, co się *dzieje*? Czy to *moja* wystawa? Odpowiadam, że to wystawa, a dzieje się *teraz*, zapraszam go na herbatę i rozmowę. Podaję mu herbatę, ale nie chce usiąść. Wydaje się rrozkojarzony. Pyta o herbatę, czy to *wyjątkowa herbata*? Czy to rodzaj *artystycznej mieszanki*? Odpowiadam, że to tylko rumianek. Nie wydaje się zainteresowany, zaczyna mówić o swoich obecnych i przyszłych projektach artystycznych.

Czy masz cierpliwość, by czekać?  
dopóki błoto się nie uspokoi, a woda będzie czysta?  
Czy możesz pozostać nieruchomym?  
Dopóki właściwe działanie nie pojawi się samo?

Przestrzeń aktywizuje się poprzez udział. Każda obecność w przestrzeni to szansa na to, że wydarzy się coś, co mogłoby się nie wydarzyć wcale lub wydarzyć się inaczej.

M. i A. przyszli porozmawiać. M. pomaga mi usunąć tekst naklejony *taśmą maskującą* na ścianę z wczoraj, który zaczął mnie męczyć. *Taśma maskująca* pozostawia ducha, zamazany ślad. Pozostałość na ścianie, która nie znika.

S. często pojawia się w pobliżu. Przyszedł dzisiaj, zapytał, czy mógłby narysować jedną kreskę na wszystkich ścianach i narożnikach galerii. Linia zatacza pętle w przestrzeni. Używam *taśmy maskującej*, aby narysować lub podkreślić śledzenie jego śladu. Czyta też utwór, który napisał o Platonie i Arystotelesie w Los Angeles, top-down vs bottom-up, idealism vs realism.

~~Co to jest?~~  
Co może zrobić ciało?

Czasami wydaje się to rytuałem. Przed wejściem do galerii *ślucham* rzeki. Wchodzę i otwieram okna, wydaję dźwięki w

każdym rogu, żeby oczyścić przestrzeń. Potem podejmuję jedną decyzję dotyczącą przestrzeni. Czuję się, jakbym pracował zgodnie z harmonogramem, jak pani po drugiej stronie korytarza w szatni. Nieuchronnie przestrzeń zaczyna nabierać regularności i przybierać formę spektaklu. Przestrzeń galerii jest nieuniknioną przestrzenią widoczności. Z drugiej strony przestrzeń staje się rzeką, przepływającą między jednym wydarzeniem a drugim. Przyjmowanie i puszczanie.

Żyj w sprzecznościach. Pracuj ze sprzeczności, a nie w oparciu o stabilne afirmacje.

Przypominam sobie, że Cecilia Vicuna ukuła termin *arte precario*, czyli sztuka prekarna, aby odnieść się do własnej praktyki polegającej na aktywowaniu ulotnych i wynajdowanych przedmiotów, które nazwała *basuritas*, małymi odpadami, czule przez nią organizowanymi w przestrzeni publicznej. Te rzeczy, które uważamy za niegodne, bo są bezużyteczne, to materiały, które Cecilia Vicuna wykorzystała w swojej *arte precario*. Postrzegam je jako zaproszenie do słuchania i uczestnictwa i możliwość rytualną.

Wycieczka szkolna z 12 dziećmi przechodzi przed salą, a potem zawraca w korytarzu. Czuję potrzebę, by pójść i zaprosić ich do tego procesu. Zawsze chciałem protestować z dziećmi, ponieważ pracowałem jako nauczyciel we Wrocławiu, skąd zaczyna się wiele moich refleksji na temat edukacji. Zrobię z nimi warsztaty protestacyjne. Po poproszeniu nauczyciela i akceptacji grupy, przynoszę kartony i markery, aby zrobić kilka transparentów protestacyjnych. Grupa jest proszona o dyskusję i znalezienie wspólnego tematu, na który chcą zaprotestować, przystali na temat Szkoły. Dzieci zaczynają pisać lub rysować transparenty, inne grają z ustami zaklejonymi taśmą maskującą poruszając się po lokalu, inne zaś grają kakofonię na instrumentach muzycznych w tle, wyznaczając rytm protestu. Warsztaty protestacyjne trwają ponad godzinę, a przestrzeń ulega całkowitej przemianie.

P: „Buduje czy się rozpada? Nie wiem, czy się buduje, czy się zawala.”

Improwizacja polega na przerwaniu niepokoju o przyszłość i zastąpieniu go uwagą skierowaną na tu i teraz. Daje możliwość przejścia z pozycji pionowej do poziomej w kierunku słuchania, *bycia z i kontynuowania*.

Improwizacja obecna jest w niewolniczych pieśniach diaspory



afrykańskiej, śpiewanych podczas pracy na plantacjach. Afrykańscy niewolnicy byli wywłaszczani ze wszystkiego od momentu, gdy opuścili wybrzeże Afryki, aby odbyć transatlantycką podróż. Pomimo tak brutalnego wywłaszczenia „stworzyli nowy język z języków, które znali i z języków, które im narzucili. Tańczyli stare tańce dla nowych celów”.<sup>21</sup> Tworzyli i odkrywali na nowo formy komunikacji z najbardziej radykalnych doświadczeń wywłaszczenia.

Wszystko pochodzi skądś, nic nie powstaje znikąd. Jest to zawsze konkatenaacja, tak jak kryształ składa się z warstw, każda warstwa istnieje w relacji do poprzedniej i kolejnej.

Kiedy do środka wchodzi zaniepokojony M., na dworze jest już ciemno. Jego głos jest spokojny, a myśli wyostrome. Prowadzimy ekscytującą rozmowę. „W jakiś sposób to, co tu proponujesz, jest o wiele bardziej interesujące niż część wizualna” – mówi. Zgadzam się i odpowiadam, że nie zamierzam oferować spektaklu ani przejrzystego doświadczenia, zamiast tego oferuję możliwość wspólnego działania i uczenia się. *Jak klasa może funkcjonować jako dzieło sztuki?* Czy moglibyśmy odpowiedzieć na to pytanie rozciągając naszą wolę i kreatywność poza rezultaty i cele, chwytając puls naszego oddechu, angażując się z przyjemnością, słuchając i odkrywając na nowo nasze formy relacji i komunikacji?

Pamiętam Josepha Beuysa i Hannah Arendt. Pamiętam, że tarcie tworzy ciepło. Ocieplenie serc, woli, rozumu i emocji związane z andyjskim *corazonar* jest również obecne w twórczości Josepha Beuysa, na przykład w jego koncepcji *Elementu 3* charakteryzującego się synergią racjonalności i intuicji, co oznaczało budowanie mostu między racjonalizmem Zachodu oraz tradycjami duchowymi i szamańskimi ze Wschodu. Interakcja między racjonalnym a duchowym oznaczała wyzwanie ludzkiego zrozumienia w kierunku nowych form materializmu obdarzonego duchowością. Beuys jako Guattari i Stiegler uważali, że znajdujemy się na progu, a sztuka i kreatywność mają moc przekształcania struktur psychicznych i społecznych, przerywając siły, które powodują wyzysk środowiska i człowieka w *kapitalocenie*.<sup>22</sup>

Obywatel, artysta, robotnik (*Bürger, Künstler, Arbeiter*). Beuys zburzył definicje sztuki i artystycznego profesjonalizmu, bronił rozszerzonego pojęcia sztuki opartego na praktykach, które pie-

~~~~~  
²¹ Hartman, S., *Lose your mother language*, Nowy Jork, Farrar, Strause i Giroux, 2007, s.97.

²² Hartman, S., *Lose your mother language*, Nowy Jork, Farrar, Strause i Giroux, 2007, s.97.

lęgną kreatywność, życie i wolność. „Kreatywność nie ogranicza się do osób uprawiających jedną z tradycyjnych form sztuki, a nawet w przypadku artystów nie ogranicza się do wykonywania swojej sztuki. Każdy z nas ma potencjał twórczy, który skrywa rywalizacja i agresja na sukces. Rozpoznanie, zbadanie i rozwinięcie tego potencjału to zadanie szkoły.”²³ Dla Beuysa, być może, jak i każdego innego, nie było żadnej różnicy między jego pracą artysty, jego pracą jako nauczyciela i jako działacza społecznego. Wszyscy połączyli się w tym samym przedsięwzięciu, tworząc warunki dla wolnych jednostek i uczestnictwa w społeczeństwie jako rzeźba społeczna, organizm społeczny jako dzieło sztuki.

Nadał on sztuce i edukacji artystycznej duże znaczenie jako działaniom, które odżywiają i rozwijają ludzkie zdolności w najbardziej wymagający i radykalny sposób. Sztuka polega na angażowaniu się w niezwykłość, która zmusza ciało do słuchania i zapamiętywania w inny sposób. Jak mówił: „edukacja przez sztukę nie oznacza szkolenia profesjonalnych artystów, takich jak malarze, aktorzy czy śpiewacy. Sztuka powinna angażować wszystkie zdolności umysłowe, aby podmiot mógł je wykorzystać w sztuce życia”.²⁴ Taka sztuka życia obejmuje wolne i kreatywne podmioty, które potrafią przezwyciężyć toksyczne zachowania.²⁵ Takie podejście między sztuką a edukacją osiąga swój decydujący moment, jeśli chodzi o ustalenie jakości relacji i komunikacji między podmiotami i rzeczami. Te formy zaangażowania nie ograniczają się do pracy z materiałami, ale obejmują rozmowę, nacisk kładziony jest na wzajemność, „istotną cechą nie jest treść tej komunikacji, ale sposób, w jaki się ona odbywa. Sposób, w jaki traktuje się ludzi i rzeczy, jest decydującym elementem rzeźby społecznej”.²⁶ Beuys dążył do przenikania, do praktyk, które sprzyjają przenikaniu, komunii i przemianie.

Czy możemy angażować się w coś niezwykłego, co może nawet doprowadzić do zniszczenia naszych sposobów rozumowania? W jaki sposób galeria, szkoła czy muzeum są miejscami kolonialnej i epistemicznej normatywności? Rozmawiam z M., wymieniamy myśli i doświadczenia. Mówimy o instytucjach edukacyjnych i możliwości stawiania oporu instrumentalności jako formie dbania o samego siebie. Mówimy o współczesności jako platformie tworzenia kontekstu dla teraźniejszości. *Bycie istotą naszych czasów*, jak mówi poetka Nikki Finney, to zadanie, które obejmuje

23 Patrz: Beuys, J. i Boll, H., *Manifesto for Free International University for Creativity and Interdisciplinary Research*, 1973.

24 Buschkuhle, C., *Joseph Beuys I Artistic Education*, Brill Sense Publishing, s. 23.

25 „Zanieczyszczenie środowiska postępuje równolegle z zanieczyszczeniem w nas”. Tamże.

26 Tamże, s. 23.

również pokazywanie naszych blizn, naszej bezbronności i wrażliwości.

Nagle do galerii wchodzi studentka wraz ze swoim towarzyszem. Pyta: *O co w tym wszystkim chodzi?... O picie herbaty?* Jej pytania wydają się dyskredytujące i wyzywające. Zapraszam ją do rozmowy, ale zamiast tego drwi, odmawia i odchodzi. Kiedy odchodzi, zastanawiam się, czy ta chwila wymagała wielkiego poziomu uczciwości. Kiedy rzucamy komuś wyzwanie, czy robimy to z dobroci i czułości? Jeśli tak jest, to dlaczego zrezygnowała z rozmowy? Co każdy człowiek (jako artysta/obywatel/pracownik) jest gotów zaoferować drugiemu? Czy odgrywała rolę nauczycielki, która chwyta ucznia za rękę, aby poinstruować go, jak należy napisać „O”?²⁷ Czy zdała sobie sprawę, że Kamikaze też miejscem dla niej? Dlaczego nasze społeczeństwo tak bardzo chwali zrozumienie i widoczność, tak szybko porzucając to, co nie daje się zrozumieć? *Domagamy się prawa do Nieklarowności dla wszystkich.*²⁸ Wiąże się to ze zderzeniem różnic, koniecznością wymyślania form komunikacji mimo niemożności przekładu. Innymi słowy, nie chodzi o wymazywanie granic, ale o ich zdolność do wzajemnego przenikania, do tworzenia przejść oraz przestrzeni negocjacji, przy jednoczesnym zachowaniu własnej tożsamości.

Kilka miesięcy po realizacji *Kamikaze* zapytałem artystę Ameta Oguta, założyciela *Silent University*, o uczestnictwo i jego nieprzewidywalny charakter. Tak zwane praktyki sztuki zaangażowanej społecznie, partycypacyjnej, kolaboracyjnej wiążą się z zaangażowaniem odbiorców, którego nie można z góry przewidzieć, ale które to determinuje proces tworzenia (podobnie jak działanie zależy od relacji międzyludzkich i komunikacji). Jego odpowiedź odwoływała się do towarzyskości i uczestnictwa, rodzących się ze spotkania zainteresowań ludzi. Uczestnictwo jest przypadkowe i ma charakter organiczny. Przypomniało mi się, jak ludzie mogą przyciągać się nawzajem, gdy są gotowi ofiarować swoje życie zgodnie z poziomem samoświadomości, pragnienia i samostanowienia ponad działaniem z tego, co powinni robić. Ogut podkreślił również, że woli unikać terminów takich jak projekt, warsztaty i terminy. Odżywianie relacji, zaufania i przyjaźni

²⁷ Przypominam sobie utwór Copla de la O Susany Baca i krótki werset, który śpiewa i twierdząc, że został wygłoszony przez niepiśmiennego andyjskiego poetę: Yo no conozco la O, me dicen que es redundita, mi madre tan pobrecita que a mi nunca me la enseño... yo no conozco la O. Las letras se van al diablo, porque escribirlas no sé, pero cuando les hablo... todas se ponen de pie. [Nie znam litery O, o której wszyscy mówią, że jest okrągła; moja matka, biedaczka, nigdy mnie jej nie nauczyła... nie znam litery O; Litery niech idą do diabła, nie umiem ich zapisać, choć gdy je wypowiadam... wszystkie przede mną stają.]

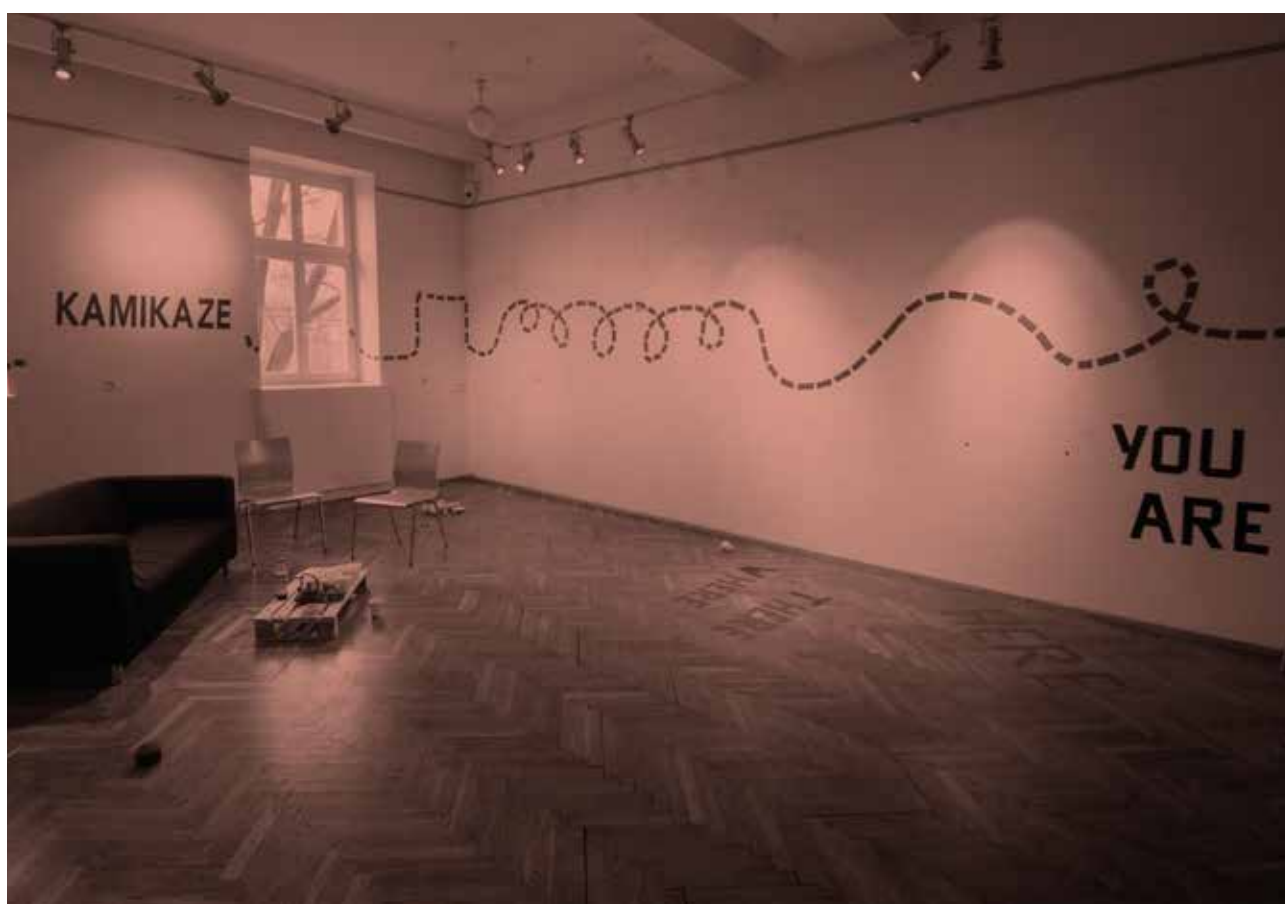
²⁸ Glissant, E., *Poetics of Relation*, s. 194.

wymaga czasu i cierpliwości. Gotowanie na wolnym ogniu wymaga dłuższego czasu trwania i elastyczności w ustalaniu własnych zasad i rytmu.

Kamikaze było tylko dwutygodniowym intensywnym projektem, ale pozwoliło mi na eksperymentowanie z wystawą jako wspólnym procesem tworzenia miejsca będącego czasową utopią, wystawą jako wspólnotą podmiotów a nie zbiorem przedmiotów. Zgłębiałem własną rolę nauczyciela/artysty poprzez tworzenie warunków do nauki bazujących na ciekawości i niewiedzy, praktykach opartych na opiece i słuchaniu. Uczestnictwo, sztuka i edukacja to kwestia tego, co każdy chce wnieść i zaoferować swojej społeczności, w idealnej sytuacji działanie na rzecz otwarcia serca i umysłu.

Angażowanie się w ciało, uczenie się przez działanie i słuchanie, myślenie z, uczestnictwo, współpraca – wszystko to było obecne w *Kamikaze*. Sztuka i percepcja wymagają uczestnictwa i troski. Co chcemy zaoferować naszej społeczności jako artyści/obywatele/nauczyciele i część instytucji? Jak jesteśmy skłonni zaangażować się w siebie? Przyjęcie wyzwania niezwykłości oznacza przerwanie naszych zwykłych sposobów rozumienia w celu zachowania i rozwijania różnorodności. Sztuka i edukacja są aktem ofiarowania, rzucającymi wyzwanie czułości. Pytanie leżące u podstaw zarówno sztuki, jak i edukacji artystycznej brzmi: jakie światy i obrzędy są w stanie obudzić emocje i umysł? Jak instytucje edukacyjne mogą tego uczyć lub to wspierać?

Jak klasa może działać jak dzieło sztuki?



DAY # 2

19. 11. 2019

La ~~arte~~ ansiedad ha tomado forma. El agua del río estaba un poco más movida. El ejercicio parece tratar de navegar.

He escrito Is it happening now en la pared que no sabra si tocar. Curoosamente ha dejado marca en la pared por el color del tape. Es difícil olvidarse de la función enunciativa que tiene el espacio, lo que se dice parece contribuir a las demandas y expectativas hacia el artista, el objeto de arte y aun más el qué.

Dilay ha venido y hemos hecho el ejercicio de los guiones de teatro. Resulta gracioso.

Me ha dicho que somos parte de procesos biológicos agenciados por otros seres. Me comentó su interés en los organismos y su deseo de hacer un libro ~~de~~ ^{con} bacterias y otros bichos.



KAMIKAZE





DIA #3 .

20.11.2019

No he dormido tan bien. Tampoco recuerdo en este momento que sueño.

Después de todo resulta interesante estar aquí. Y a la vez conlleva una gran ansiedad.

He llegado, limpiado el espacio después de abrir las ventanas.

La gente para de largo. Observa con desconfianza más que curiosidad.

Pienso quitar algo.

Perception demands participation.

Que significa participación.

La gente solo busca o atiende lo que intensifica lo que conocen. Me estoy intentando comunicar con ellos. Casi que no.

No se si quiero que deme aquí. Todo el tiempo de la expo.

Si la gente no quiere venir, que puedo hacer?

IS IT HAPPENING NOW?

La gente que atienda? No aeso que hayan leído a Lyotard, esperan gatitos.

Volvemos a la cuestión del tiempo



"Is it building? Or collapsing?"

La protesta se convierte en exhibición.

La protesta busca cambios, la exhibición muestra resultados. En este caso la protesta muere en el momento que ocurre.

No es lo que está en la pared, pero lo que está en la pared se asume como contenido. Siempre hay contenido, las paredes hacen el marco. Refinen el vacío para que se llene y cambie.

El vacío es no la ausencia de algo pero cierta libertad para que las cosas surcan y brillen más allá de su forma.

Estar aquí entonces es estar quieto, estar quieto es una forma de silencio blanco donde todos los colores habitan, se mezclan.

No hay espera.



Kubki gipsowe, 2019.

Każda rozmowa była dokumentowana odlewaniem papierowego kubka gipsem. Ten sam materiał wykorzystano w klasycznej rzeźbie otaczającej budynek Akademii.



Warsztaty protestacyjne dla dzieci.
Oferowany grupie uczniów ze szkoły podstawowej. Dzieci organizują się we wspólnym temacie, aby rozpocząć i zaplanować akcję protestacyjną.

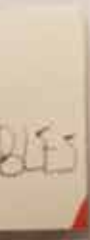
KLEKS

ZAKAZ
ZAKAZADAN
ZADATY
DOMOWY
NOWY!!!

yes
SANTA
Tak
Clause

NO VEGAN

THE (E)J
LUSH



YOU
AR



Rozdział 3.

W stronę ekologii troski i odnowy

Zaczynamy życie w wodzie,
Wszyscy zaczynamy życie, bo ktoś inny
Oddycha za nas
Dopóki nie zaczniemy oddychać sami
Ktoś oddycha za nas
Każdy miał kogoś – kobietę
Która oddychała za niego
Aż do pierwszego wdechu
Powietrza.

(Ga(s)p autorstwa Nourbese

-Philip, tłumaczenie własne)

Rozdział 3.

W stronę ekologii troski i odnowy

Oddychanie jest niezbędne do życia, ma kluczowe znaczenie w dyskursach o pielęgnacji, opiece (care), naprawie i uzdrawianiu ciała oraz planety jako żywego organizmu. Oddychanie związane jest z rytmem i dystrybucją tlenu, wpływa na strumienie świadomości. Oddychanie i powietrze to współzależne elementy. Oddychanie to jakość życia. Obfitość oddechu to obfitość głosu. Oddychanie jest nieuchwytnie, nie jest dane. Jest wyrazem witalności – potrafimy oddychać głęboko i całym ciałem. Pojedynczy oddech może objąć sobą całe życie i stać się podstawą rzeczywistości; pojedynczy oddech może zatrzymać wieczność, pomiędzy snem a przebudzeniem. Spokojne, oczyszczające oddychanie. Wewnątrz i na zewnątrz, na przemian dotyk i oddech dostosowują się do ciała świata. Oddychanie jest odwiecznym wyrazem życia i przenikania. Oddychanie to radykalna solidarność.

Zaczynamy życie w wodzie,
Wszyscy zaczynamy życie, bo ktoś inny
Oddycha za nas
Dopóki nie zaczniemy oddychać sami
Ktoś oddycha za nas
Każdy miał kogoś – kobietę
Która oddychała za niego
Aż do pierwszego wdechu
Powietrza.

(Ga(s)p autorstwa Nourbese Philip, tłumaczenie własne)

Ciało oddycha i oddycha z drugim, za nim, wzdłuż niego, i w jego kierunku. Oddychające ciało rozciąga się poza człowieka na planetę jako żywy organizm, oddychająca materia, złożona z ogromnej liczby współzależnych organizmów tworzących asamblaże. Oddychanie zależy od możliwości oddychania innych. Ma fundamentalne znaczenie dla dobrego samopoczucia, ponieważ łączy ekologię indywidualną, zbiorową i środowiskową.

Oddychanie może być utrudnione, co prowadzi do uduszenia lub niedotlenienia. Nieskrępowana mobilizacja i przyspieszenie charakterystyczne dla współczesnych społeczeństw, wzmocnione zapierającymi dech w piersiach technologiami,

sprowokowały geotraumę¹ na dużą skalę, czyniąc planetę coraz bardziej niegościnną, coraz bardziej niezamieszkiwalną, powodując ogólną niezdolność do oddychania i duszenie się w biosferze. Nasze nowoczesne i neoliberalne społeczeństwa myślą indywidualną wolność z niekończącą się mobilizacją² i nie rezygnują z wyścigu pomimo wyczerpania lub wycisku. Metabolizm i utrzymanie populacji stały się sztuką obliczeń, opracowywania statystyk danych i zarządzania powszechnym hałasem. W wymiarze indywidualnym, przetrwanie zasadza się na kontrolowaniu ryzyka wypalenia i depresji, radzeniu sobie z lękiem i przyswajaniem toksyczności, przy jednoczesnym dążeniu do zachowania zdrowia. Takie środowisko cechuje swoisty analfabetyzm, odrętwienie i semiotyczne bankructwo, który uniemożliwiają nam właściwe zrozumienie procesów technicznych, w które jesteśmy uwikłani, a także właściwe nazywanie form przemocy i polityk rządzących życiem/śmiercią. Poddajemy się alienacji, teraźniejszość obciążamy kredytem, a uzdrawianie odkładamy na później.

Kryzys środowiskowy ma zarówno elementy polityczne, jak i ontologiczne. Odzwierciedla wysiłki na rzecz przewyciężenia pojęcia „ja” jako jednostki, obejmuje ponowne wyobrażenie sobie „człowieka” i „nas” jako części globalnej sieci współzależności i wzajemnych powiązań, opartej na przenikających się i/lub odwróconych granicach. Obejmuje również kwestie farmakologiczne i współzależność z infrastrukturami technologicznymi³, które z jednej strony są niezbędne do podtrzymywania i reprodukcji ludzkiego życia, a z drugiej poważnie zakłócają funkcjonowanie środowiska i zagrażają zasobom planety, od których zależy życie ludzi, a także infrastruktura technologiczna. Bijemy głową w mur – ludzie nie mogą trzymać Ziemi na swoich barkach ani odwrotnie.

~~~~~  
1 Google timelapse, zbiór milionów zdjęć rejestrujących zmiany zachodzące na Ziemi od lat 80-tych. Idea antropocenu w dużej mierze opiera się na danych i zdjęciach lotniczych, które konfrontują nas ze zmianami planety i tym, jak na nią wpływamy. Zobacz Google Earth timelapse, <https://earthengine.google.com/timelapse/> (data dostępu: 14 maja 2021 r.).

2 Peter Sloterdijk twierdzi, że to, co cechuje nowoczesność, postęp i wolną wolę to kinetyka oraz bycie-ku-ruchowi. Patrz: Sloterdijk, P., *Infinite Mobilization*, Polity Press, 2020, s. 6-8.

3 Według P.K. Haft, nasza infrastruktura technologiczna ma pewnego rodzaju nowy paradygmat geologiczny do recyklingu własnych odpadów, mimo że jest to system wysoce nieefektywny. Jednak jako paradygmat geologiczny istnieje we współzależności z ludźmi, zarówno podtrzymując swoje istnienie, jak i przetrwanie, chociaż ma to ogromny wpływ na planetę jako technosferę, ponieważ modyfikuje środowisko na dużą skalę i jest również zależny od zasobów z planety. Patrz: Haft, P.K., *Technology as a geological phenomenon*, Durham, Duke University, 2013.

Reprodukcja życia i konieczność zadośćuczynienia nakładają się na siebie. W miarę zbliżania się do możliwości nieodwracalnego zniszczenia biosfery, stajemy w obliczu własnej historycznej granicy i wrażliwości. Potrzebny jest inny rodzaj polityki i etyki do obrony życia i oddychania, bo jakie są sposoby życia z?

jest czarną i żywą istotą  
jest ulubionym dzieckiem  
Wszechświata  
poczuj jak wykonuje okrężne ruchy swoją dłoń  
zanurzając się w tych dziwacznych włosach  
poczuj jak je obmywa  
(The earth is a living thing autorstwa Lucille Clifton, tłumaczenie własne)

Achille Mbembe apeluje o powszechne prawo do oddychania<sup>4</sup> w czasach nowej sytuacji kryzysowej pandemii, która nasiliła duszenie się zmysłów, podatność na zagrożenia, nierówności społeczne, ekonomiczne, rasowe, dramatycznie konfrontując nas z naszą współzależnością, wyrażającą się chociażby w akcie oddychania i dotykania. Prawo do oddychania to roszczenie do obrony zamieszkalności planety poprzez uznanie współzależności i współistnienia. Zamierza przeciwdziałać siłom brutalizmu<sup>5</sup> i pogłowski procesów historycznych związanych z ekstraktywizmem, kapitalizmem, kolonizacją i patriachatem, które doprowadziły do form przemocy i polityki odpowiedzialnych za traumę środowiskową. Stawia gatunki ludzkie i nieludzkie na skraju, gdzie „stoimy przed współczesnymi problemami, dla których nie ma już nowoczesnych rozwiązań”.<sup>6</sup>

Takie stwierdzenie wywołuje wyczerpanie i nagłą potrzebę myślenia i życia w inny sposób. Takie przedsięwzięcie wymaga radykalnych form wyobraźni, a przede wszystkim kolektywnego wysiłku opartego na współpracy. Z postawy epistemicznej oznacza to wyrwanie się z pułapki solipsyzmu i ontologii opartych na podziałach takich jak człowiek/natura, ja/inny, podmiot/przedmiot, które sprzyjają postrzeganiu jednostek jako autarkicznych zamkniętych bytów i zakończonych kulminacji. Nigdy nie jesteśmy sami.

4 Mbembe, A., „Uniwersalne prawo do oddychania”, *University of Chicago Press Journals*, tom. 47, 2020, <https://www.journals.uchicago.edu/doi/full/10.1086/711437> (data dostępu 3 maja 2021)

5 Brutalizm to współczesny proces, w którym „władza jest odtąd konstytuowana, wyrażana, rekonfigurowana, działa i reprodukuje się jako siła geomorficzna”. A. Mbembe, *Brutalisme*, Paryż, Ladeouverte, 2020, s. 9-11.

6 Escobar, A., *Pluriversal Politics*, Duke University Press, s. 69.

Takie postawy ontologiczne skłaniają do mylenia pojęcia wspólnoty jako projektu zmierzającego w kierunku osiągnięcia konsensusu, jako jednorodnej i płaskiej powierzchni lub idealnego koła. Myli wielość jako prostą sumę jednostek, ob staje przy binaryzmie i lekceważy sprzeczności. Myli rzeczy, mając je za odizolowane i oddzielone, kompletne i stabilne. Zamiast otwartych i odwracalnych względem siebie, przenikających się, niepewnych, niedokończonych, nieprzejrzystych i rozwiązyli; utrzymuje konflikty, tarcia, zanieczyszczenia i napięcia, które ewoluują.

Jak ponownie zapamiętać i ponownie złożyć w całość? Jaka jest właściwa forma ruchu? Nowoczesność, próbując uciec od mitu, zgubiła podstawową zasadę ofiarowania i okazywania wdzięczności Ziemi. Mowa o podstawowym aspekcie podtrzymującym życie i dobrobyt<sup>7</sup> wśród rdzennych kosmologii żyjących w relacyjnych światach, wraz z różnymi pojęciami terytorium, własności i użytkowania.<sup>8</sup> Światy relacyjne składają się z asamblaży, dynamicznej tkaniny wzajemnie powiązanych zdarzeń i czynników, które tworzą formy życia, które łączą się i zależą od siebie, tworząc całość bez fragmentacji. Jak uścisk dłoni, w którym akt dotykania i bycia dotykany jest jednym i drugim jednocześnie i nie ma mowy o bierności i aktywności, ale o zależności od siebie w tym samym czasie. Dotyk jest jak oddychanie, obie te czynności są aktami relacyjnymi. Rzeczy istnieją, ponieważ inni oddychają i żyją.

Tak, któż mógłby o tym wątpić?  
Powiadają: Woda jest Życiem  
Lecz czym jest Woda  
Bez Powietrza?  
I czym są Woda i Powietrze  
Bez Ziemi?  
Co z Ziemią bez  
Ognia?

~~~~~  
7 W guarani używa się terminu *teko pora*, oznaczającego dobre zwyczaje życia, w odniesieniu do praktyk, które mogą zapewnić równowagę/zdrowie jednostek, zbiorowości i środowiska. Gniew jest postrzegany jako negatywna emocja, która zakłóca tekoporę. Zob. Cadogan L., Rapyta Ayvu, Universidad de Sao Paolo, 1959. Zob. Rolnik, S., *Esfera de la Insurreccion*, Tinta Limon, 2019.

8 Ludzie mapuche, co w mapudugun oznacza Ludzi Ziemi, mają piękny i święty obrzęd zwany nguillatun. Jest to modlitwa wykonywana przez kilka dni, aby wyrazić wdzięczność Matce Ziemi, Nuke Mapu, społeczności zbierają się razem, aby prosić ją o zapewnienie dobrego zdrowia w nowym cyklu. W centrum, rehue lub ołtarz reprezentuje moce i duchy Ziemi, które są wzywane w tym świętym miejscu, aby przyłączyć się do celebracji, różne wspólnoty mapuche gromadzą się, aby ofiarować ten uroczysty i pokorny akt wdzięczności i czułości dla Ziemi.

I z Ogniem bez
Słońca?
Co zdoła Słońce
Bez pyłu z Księżycą?
A Księżyc
Bez pieśni Ciszy?
Co będzie z Ciszą
Jeśli nie nastąpi Kontemplacja?
A Kontemplacja
Nie posłuży się Słowem?
Co zdoła Słowo
Bez oddechu Natury?
A Natura
Bez Wody Życia?*

*Dokończ proszę niniejszy wiersz:
Pośrodku ostatnich lasów
W porannej rosie
Na brzegach niewielkich rzek
jeziora
spoglądając na statki na horyzoncie
morza
i zanieczyszczone powietrze dnia
W szczycie nocy i najbardziej urojonej
wyobraźni

El agua de la vida. Elicura Chihualaif (tłumaczenie własne)

Naprawa jako projekt. Projekt jako naprawa

Ryzyko nieodwracalnych szkód ekologicznych wymaga od nas zastanowienia się nad pojęciami zamieszkiwania i oikos, a konkretnie nad tym, jak zamieszkiwać Ziemię, jakie są możliwości uzdrawiania i odwracania geotraumy. Czyni palącym pytanie o opiekę (o co i jak dbamy?) oraz o to, jak rozwijać zdolność do działania i kolektywnego zaangażowania, tworzenia i rozwijania usytuowanych form wiedzy na rzecz opieki i naprawy. To są kluczowe pytania dzisiejszej praktyki artystycznej i edukacji.

Z perspektywy epistemicznej i kulturowej, jak już wspomniano, wskazuje się na (ponowne) ukonstytuowanie i przemyślenie takich pojęć jak „ja” i „my”, „człowiek” i „gatunek”, odejście od dominujących epistemologii eurocentrycznych⁹ opartych

⁹ Foucault bada wraz z człowiekiem pojawianie się nowoczesnej episteme na

na separacji między jednostką a przedmiotem, naturą a kulturą, nami a nimi. W ten sposób obecny scenariusz wydaje się być kwestią (kosmo)polityki i (kosmo)techniki; prosi nas o zastanowienie się nad sposobami życia z i pośród, przy jednoczesnym przemysłowaniu naszych technologicznych, ekonomicznych i semiotycznych struktur, które dowodzą, że są niezrównoważone i toksyczne.

Gdyby te układy zniknęły tak, jak się pojawiły, gdyby jakieś wydarzenie, które w tej chwili jest jedynie przeczuwaną możliwością – nie wiedząc ani jaka będzie jego forma, ani co ze sobą przyniesie – miało spowodować ich rozpad, zgodnie z podstawą myśli klasycznej z końca XVIII wieku, wtedy z pewnością można się założyć, że człowiek zostanie wymazany, jak twarz narysowana na piasku na brzegu morza.¹⁰

Możliwość zmiany kulturowej ewokuje przejście poprzez przesunięcie Człowieka jako głównego autora/postaci historii wraz z zestawem praktyk światotwórczych w kierunku innego sposobu odczuwania, myślenia poprzez odczuwanie, troski i opieki jako myślenia (panser/penser) *pharmakon* w technologii (Stiegler) oraz zbioru polityk, które są w stanie odrzucić podporządkowanie się solipsyzmowi i ontologii, które go wspierają. Takie przedsięwzięcie powinno być w stanie poruszać się świadomie i z dala od zagrożeń ideologii i zamieszkiwać z perspektywy przenikalności, współzależności i pożyczonego życia.

Jeśli zaakceptujemy pojawienie się zmian epistemologicznych i kulturowych, to rodzi się pytanie: Jakie są sposoby zamieszkiwania zniszczonej planety? Jakie są sposoby właściwego życia, żałoby lub umierania? (Haraway) Jakie są narzędzia, wiedza, praktyki potrzebne do poruszania się jeszcze nie-jeszcze? W jaki sposób sztuka i estetyka mogą przyczynić się do uzdrowienia i uniknąć instrumentalizacji? Sugeruje to zarówno sztukę przetrwania, jak i sztukę życia (przeciwstawną), ale z pewnością każdy wysiłek na rzecz uzdrowienia i naprawy wymaga wymyślania form współpracy i wspólnego spiskowania na rzecz oddychania. Pojęcie *sympoezy* (Haraway), wspólnego działania, staje się bardzo ważne, ponieważ wyraża możliwe formy sprzężenia i asamblaży między żywymi organizmami, formy myślenia/praktyki na rzecz uzdrowienia. Mapy nawigacyjne zamieszkiwania świata zniszczeń w XXI wieku wskazują na pojęcia współpracy, opieki, troski i naprawy.

polu życia (biologia), języka (lingwistyka) i pracy (ekonomia). Zobacz M. Foucault, *Porządek rzeczy*, Routledge, 1989.

10 Foucault, M., *The order of Things*, Routledge, 1989, s.422 (tłumaczenie własne).

Koncepcje te mają ogromne znaczenie w ogóle i wpływają na praktyki artystyczne i teorię krytyczną, szczególnie w ostatnich latach. Pojęcie opieki, troski jest centralnym tematem w teorii feministycznej i krytyki wyzysku ekonomicznego opartego na nierównościach społecznych i płciowych oraz formach przemocy związanych z kapitalizmem i patriarchatem. Ta pierwsza linia dyskursu związana z opieką, troską, dotyczy uwidocznienia praktyk podtrzymujących życie, takich jak reprodukcja, utrzymywanie, restauracja, z których korzysta system gospodarczy i na których opiera się jego właściwe funkcjonowanie, mimo że te praktyki opieki zostały są zaniedbywane przez kapitalizm i patriarchat.¹¹

Drugi rodzaj opieki skupia się na wzmacnianiu poczucia wspólnoty i dobra wspólnego wobec rozdrobnionej tkanki społecznej i zwiększania indywidualizacji wytwarzanej przez społeczeństwa neoliberalne. Ten drugi rodzaj skupia się na opiece jako naprawie tkanki społecznej, podkreślanie tego, co wspólne i co łączy ludzi oraz na wspieraniu praktyk opartych na towarzyskości i współpracy.¹² Zwraca uwagę na różnice między wartościami, które stanowią o ludziach w opozycji do mas.

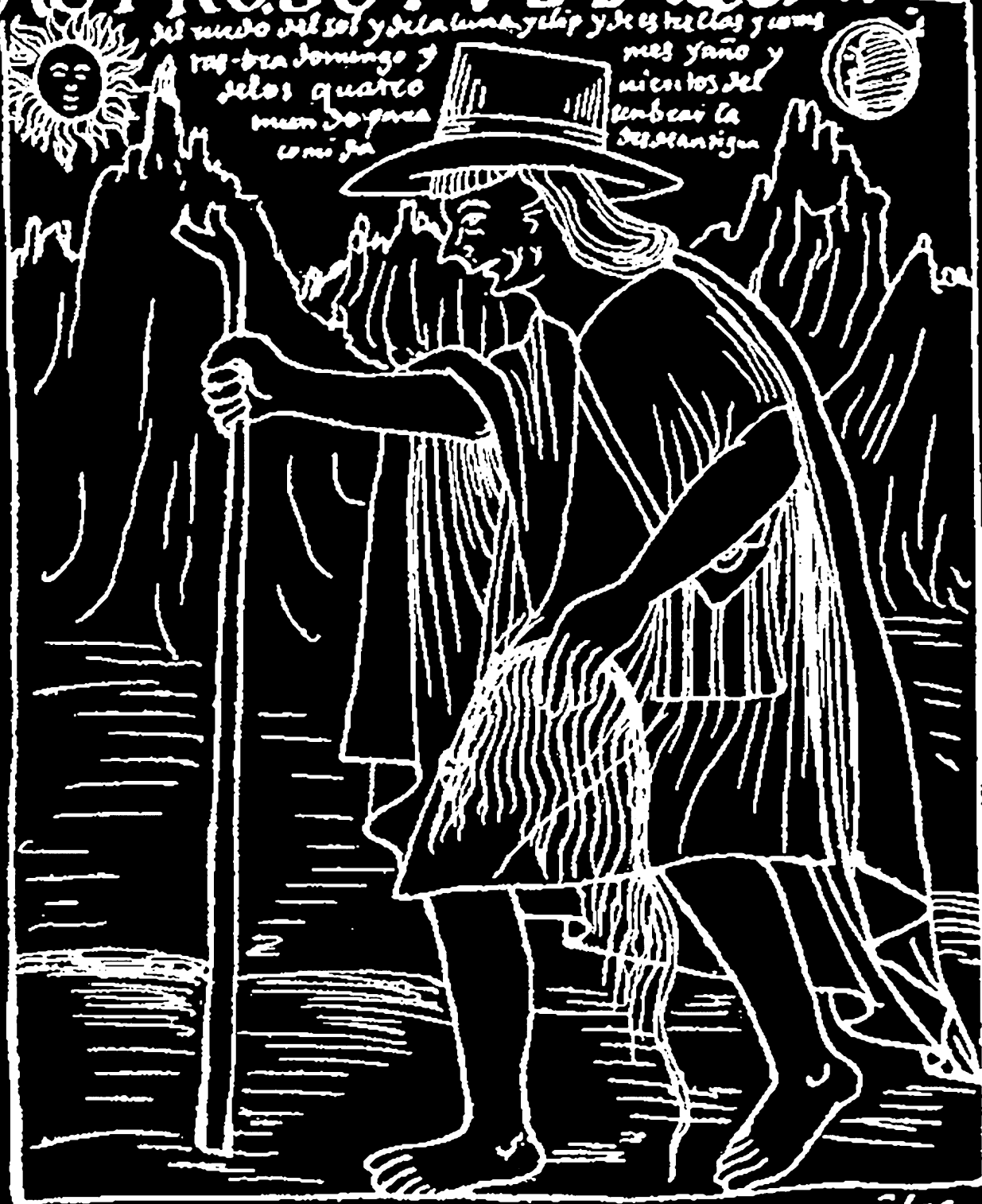
Trzecie pojęcie troski dotyczy form oporu wobec globalnej dewastacji i przemocy, a zatem odchodzi od potrzeby tworzenia organizacji zbiorowych i społecznych. Te praktyki opieki dotyczą walk ekologicznych i środowiskowych i dążą do stworzenia ruchu. Tego typu praktyki opiekuńcze krytykują hegemoniczne formy wiedzy i poruszają tematy związane ze sprawiedliwością (ludzką i pozaludzką), koncentrują się na refleksji nad nowym pojęciem dobrostanu i kwestionują pojęcia rozwoju gospodarczego, modele redystrybucji zasobów niezbędnych do zamieszkiwania, rozważając między innymi znaczenia użytkowania, własności, terytorium i dóbr wspólnych.

Pomimo różnic, praktyki związane z opieką mają wspólną cechę reagowania na różne formy przemocy i poszukiwania możliwości naprawienia i (ponownego) wyobrażenia sobie przeszłości, teraźniejszości i przyszłości.

¹¹ Ważne jest podkreślenie roli kobiet w walce środowiskowej i politycznej. Kobiety prowadzą i popychają naprzód walki o ochronę środowiska, zwłaszcza gdy mężczyźni odchodzą, na przykład aktywistki takie jak Rachel Carson, Berta Caceres, Miriam Miranda, meksykańskie kobiety w Mazahua i Boliwii prowadzą między innymi walki o wodę.

¹² Praktyki artystyczne odnoszą się do opieki poprzez pracę ze społecznościami zajmującymi się problemami lokalnymi i wspierające usytuowane formy wiedzy, patrz zbiorowa *Más arte más acción*. Na temat aktywizacji przestrzeni i społeczności miejskich zobacz prace Jeanne Heeswijk.

LO INÍAS ASTRÓLOGO·PVE·TAQ̃SAVE



astrólogo

q̃los

Indios / astrólogo, poeta, que sabe del ruedo del sol y de la luna y eclipse, y de estrellas y cometas, hora, domingo y mes y año, y de los cuatro vientos del mundo para sembrar la comida, desde antiguo / astrólogo.

Coraz większe znaczenie, jakie przywiązuje się do opieki w ostatnich latach, jest odpowiedzią na rosnącą niepewność i wrażliwość. Konfrontujemy się z koniecznością opieki, uświadamiając sobie istniejące między nami współzależności. Ludzie mogą być opiekuńczy i potrzebować opieki – przybywamy przecież na świat prosząc o opiekę. Jednocześnie potrzeba opieki odpowiada naszej własnej zdolności do krzywdzenia siebie. Możemy być bezbronni, na przykład chorując, ale musimy mieć świadomość istnienia różnych rodzajów wrażliwości i podatności, wśród których istnieją także te celowo narzucane i powodowane przez innych.¹³

Krytyczna postawa wobec praktyk opieki odwołuje się do narracji utrzymujących się na marginesie historycznych procesów nowoczesności, szczególnie osadzonych w relacyjnych światach, takich jak indiańska i afrykańska kosmologia rdzennych mieszkańców. Proponują one możliwość wycentrowania lub odsunięcia się od hegemonicznych form dyskursu przy jednoczesnym zajęciu się sposobami zamieszkiwania Ziemi poprzez afirmację relacyjności i innych narracji między przeszłością, teraźniejszością i przyszłością.

Inne wysiłki związane z detonacją granic oddzielających ludzkie/ pozaludzkie wynikają z interakcji z innymi żywymi formami, takimi jak bakterie, grzyby, rośliny, zwierzęta i komputery, zapewniając nowe metafory, narzędzia, modele i metody mające bezpośredni wpływ na sztukę i krytykę. Te starają się oferować sposoby eksperymentowania z człowiekiem w inny sposób, odsłaniając¹⁴ lub dyslokując go.¹⁵ Co ważniejsze, podejście to różni się od wpisywania w dominujące ramy, które dążą do prawdy i ontologii. Takie formy badań miały na celu sproblematyzowanie jednostki poprzez pochylenie się nad tym, co niepewne oraz rozwijane we współzależności i sprzeczności. Na przykład, zwrócenie uwagi na znaczenie bakterii

13 Na przykład pojęcie *sumak kawsay*, oznaczające dobre życie w Quechua, służyło jako krytyczne narzędzie do redefiniowania dobrostanu jako kwestii wzajemności i zrównoważonego rozwoju z biosferą oraz podważania koncepcji rozwoju gospodarczego opartego na wydobyciu. Doprowadziło to nawet do stworzenia ram prawnych, które chronią gatunki i zjawiska inne niż ludzkie z prawami i statusem. Pojęcie *sumak kawsay* jest zawarte w artykule 71 konstytucji Ekwadoru. Reprezentatywna jest również praca artystki Ursuli Bieman z Paulo Tavaresem, *Forest Law* (2014).

14 Dla Tobiasa Reese idea ujawniania polega na „formie badań eksperymentalnych, które przybierają postać człowieka i wystawiają go światu, aby zobaczyć, co się dzieje”. Rees, T., *Notes on Nature*, online, Saas Fee Summer Institute of Art 2020.

15 O detonacji linii oddzielającej kulturę/naturę pisze Pierre’a Huyghe. Przykłady artystów problematyzujących jednostkę poprzez angażowanie nie-ludzkich agentów do naszego pozyskiwania do wielości to chociażby Agnieszka Kurant czy Phillipe Parreno.

Providencia we florze bakteryjnej jelitowej odpowiedzialnej za oddziaływanie na ludzkie neuroprzekazniki, a tym samym wpływanie na procesy umysłowe. Umysł był uważany za wewnętrzną fazę i własność współczesnego podmiotu, ale jest zależny od radykalnie odmiennego żywego organizmu. Co więcej, jeśli będziemy iść dalej tą drogą, ludzkie procesy umysłowe mogą zostać powiązane z mikrobiotą jelitową a następnie z dietą, która odnosi się do gleby i milionów innych bakterii oraz procesów, takich jak kompostowanie, a także produkcja i ekstrakcja, które zamieniają glebę w brud, wodę i zasoby mineralne, klimat itp.

Mięta na żołądek
Melisa na smutek
Pieprzowce na wątrobę i
na rany,
koral dla nerek
-Mówiła
Tańczą, tańczą lekarstwa
z gór – dodawał on
zmuszając mnie do wzięcia ziół
w moje ręce

Opieka i kultura są powiązane poprzez łacińskie colere, co oznacza troskę, opiekowanie się, kultywowanie. Opieka i uprawa, obie związane z praktykami rolniczymi, są łatwe do fetyszyzowania. Jak wskazuje Vilem Flusser w *Gesture of Plant*, gest sadzenia zawiera w sobie pewien poziom perwersji i przemocy, których nie można lekceważyć, ponieważ „zmusza naturę do zaprzeczenia sobie”, zamienia „nieprzewidywalne w nieuniknione”, dąży do oczekiwanych rezultatów. Rolnik dba o swoje plony, co oznacza, że oczekuje, troska rolnika to dogłębne, kontrolowanie procesu, który prowadzi do zamierzonego rezultatu żniwa. Różni się od rybaka tym, że złapanie ryby pozostaje zdarzeniem losowym pomimo zamierzonego celu zastawienia pułapki; jednak w przypadku sadzenia niespodzianką byłyby złe zbiory. Flusser przeciwstawia się idei sadzenia, polegającej na robieniu dziury w ziemi, wyobrażeniu drzewa; rolnictwo narzuca porządek krajobrazowi, stawiając pola uprawne w opozycji do lasu, który ma inny porządek.

Plantacja monokultury to projekt zakorzeniony i osadzony we wczesnej historii kapitalizmu, wydobywania, kolonizacji i rasizmu.¹⁶

¹⁶ Pierwsze plantacje powstały w 1550 roku w północno-wschodniej Brazylii i dalej na południe na wyspie Sao Vicente. Poświęcone były trzcinie cukrowej. Plantacja od

Jest to projekt, który sprzyja zamieszkiwaniu tylko jednego gatunku, jednemu sposobowi bycia. Zdecydowanie sprzeciwia się bioróżnorodności i zrównoważeniu. Plantacja monokultury kojarzy się z homogenizacją kulturową i światopoglądem jednego świata, ponieważ pozwala na zamieszkiwanie tylko jednej rośliny, odrzucając możliwość różnorodności.

„Gleba jest zapisanym ciałem, a erozja jest blizną pozostawioną przez przemoc historyczną”.¹⁷

Termin „Plantationocene” (Plantacjocen) odnosi się do traum środowiskowych spowodowanych przez kapitalizm/kolonizację, do których zalicza się dewastację i przekształcanie lasów i pastwisk w plantacje wydobywcze, korzystające również z pracy przymusowej. Jedną z jego cech jest „przemieszczająca się materialna generatywność semiotyczna na całym świecie w celu akumulacji kapitału i zysku – szybkie przemieszczenie i przeformułowanie plazmy zarodkowej, genomów, sadzonek i wszystkich innych nazw i form części organizmów oraz wykorzenionych roślin, zwierząt i ludzi.”¹⁸

Jak wynika z rozmowy z miejscowym rolnikiem, brak różnorodności charakterystyczny dla plantacji monokulturowych czyni ją podatną na szkodniki i zarazy. Wspomniał również, że każda gałąź i drzewo pośrednio dba o nawożenie gleby, ale jest to powolny proces. W drugiej połowie ubiegłego wieku rolnictwo na dużą skalę korzystało z wynalezionych nawozów chemicznych i środków do zwalczania szkodników¹⁹, czyli sposobów wzbogacania ziemi w celu szybkiego zaopatrzenia w żywność i wzrostu liczby ludności. Ten proces pozyskiwania plonów z gleby pomimo jej zmęczenia jest powtarzającym się błędem.

Gleba jest złożonym i ogromnym zbiorem wzajemnych relacji; składa się z ogromnej ilości bakterii wraz z pozostałościami

samego początku charakteryzowała się mobilizacją wszystkiego, co było niezbędne do produkcji. Bardziej szczegółową historię plantacji w odniesieniu do kapitalizmu można znaleźć w: F. Braudel, *The Wheels of Commerce, Civilization and capitalism 15th-18th Century*, Harper and Row Publishers, 1979, s. 272-281.

17 Cesar, F., *Metereoryzacje*, Tekst trzeci, 2018, s. 261 (tłumaczenie własne).

18 Haraway, D., *Staying with the trouble, Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, 2016, s. 206.

19 Historia nawozów dla rolnictwa wielkoobszarowego związana jest z Wrocławiem i nagrodą Nobla w dziedzinie chemii dla Fritza Habera, którego badania doprowadziły do powstania procesu Bosch-Haber do sztucznego wiązania azotu. Taki proces związany jest z produkcją pestycydów (takich jak DDT czy cyklon A) powodujących ogromne zniszczenia, zanieczyszczenie i degradację gleb, a nawet mutację genetyczną człowieka jak w przypadku DDT. Proces Bosch-Haber jest również związany z rozwojem i produkcją bojowych materiałów wybuchowych.

organicznymi potrzebnymi do kompostowania i przekształcania materii organicznej. Gleba to dosłownie ekologia lub świat mikroorganizmów zwany mikrobiotą. Razem przekształcają i regenerują glebę, która dostarcza nam pożywienia, czyniąc ją żyzną.

„Praktyki łączenia wyrosły z poczucia, że uzdrowienie i ciągłość w zrujnowanych wymagają tworzenia krewnych w innowacyjny sposób”²⁰

Sym-poeisis to termin używany przez Donnę Haraway na określenie idei robienia razem, działania razem. Nic nie tworzy samo z siebie, nic nie jest samoorganizującą się wyizolowaną całością, ale zawsze łączy się, pochodzi, stoi w relacji z, znajduje się pośrodku lub pomiędzy. Nic nie jest samotne ani nie pojawia się znikąd.²¹ Sympoieza jest „właściwa dla złożonych, dynamicznych, reagujących, usytuowanych, historycznych systemów”²², jest to pojęcie, które wyjaśnia dynamikę związaną z wytwarzaniem życia, w pracy między bakteriami i ich zbiorowiskami, takimi jak *mixotricha paradoxa*. Sympoiesis to koncepcja wyrażająca symbiozę między dwoma lub więcej możliwościami tworzenia kohort, które mogą na nowo wymyślać formy relacji, oparte na współpracy lub nieprzewidywalnych formach współpracy. To również implikuje i wskazuje na konsekwencje tego, co dzieje się, gdy jeden z tych elementów znika, a my musimy stawić czoła potrzebie różnorodności i ich zanikowi.

Idea tworzenia z, przedstawia kluczowe i potężne pojęcie dla tych niespokojnych czasów. Haraway przywołuje zmianę zmierzającą w kierunku troski o i przeciwdziałaniu ludzkiej przemocy wobec Ziemi i nas samych. Zaangażowanie się w tę żywą siłę prowadzi do innego i negentropicznego sposobu życia. Być może prowadzi to do możliwości zadośćuczynienia jako zbiorowego i wspólnego działania, które oddala się od pozycji zarządzania lub ludzkiej przewagi, ale przybliża się do możliwości ochrony różnorodności, ustanawiając nieprzewidywalne formy relacji poprzez odrzucanie uogólnienia i uproszczenia. Możliwość tworzenia lub wspólnego działania obejmuje tworzenie asamblaży, tkanie i kompostowanie z różnych epistemologii, znaczeń i tworzenie ekologii wiedzy

²⁰ Tamże, s. 138.

²¹ Pojęcia oryginalności (odnoszące się do pochodzenia) i autentyczności (odnoszące się do autorytetu, autora) są konstytutywne dla sztuki, ale wątpliwe jako dyskurs należący do zachodnich epistemologii. Patrz: Han, Byung Chul, *Shanzhai*, MIT Press, 2017.

²² Tamże, s. 56.





(Sousa Santos).

Ostatnim pojęciem, fundamentalnym i opisującym proces artystyczny, który następuje i uzupełnia ideę sympoezy, jest andyjskie pojęcie minga, odnoszące się do kolektywnego dążenia do realizacji określonego zadania na drodze solidarności i współpracy. Jest to forma organizacji społecznej o różnych nazwach od kultury do kultury: gotong royong²³ (Indonezja), minga²⁴ (Ameryka Południowa), gadugi (Cherokee), harambee (Afryka Wschodnia), tłoka (Polska).

Idea tworzenia minga dla myśli i kreatywności wraz z sympoeisis jest zgodna z przesłaniem MILPA Collaboratory, lokalnym/globalnym wysiłkiem na rzecz tkania sieci i zakładania plemion, tworzenia krewnych (Haraway) w celu budowania ekologii opieki i naprawy w czasach antropocenu/plantacjocenu / Kapitalocenu.

²³ W dniach 10.2017-01.2018 w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie odbyła się wystawa Gotong Royong. Koncentrował się na idei wspólnoty i „rzeczach, które robimy razem i uczymy się o nich działając razem”. Kuratorska propozycja miała zakwestionować format wystawy poprzez zaangażowanie publiczności w bardziej aktywną rolę poprzez działania oparte na współpracy. Wystawa Gotong-royong, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 10.2017-01.2018, <https://u-jazdowski.pl/pl/program/wystawy/gotong-royong-> (data dostępu: 14 maja 2021 rok).

²⁴ Minga jest tradycją służby komunalnej w społecznościach andyjskich od czasów Tawantisuyo. Ludzie z określonej miejscowości wspólnie pracowaliby nad konkretnymi zadaniami związanymi z potrzebami żywioowymi, takimi jak układanie i zbieranie plonów kukurydzy dla całych społeczności, odprawianie rytuałów i składanie ofiar czy mieszkanie. Była to podstawowa forma organizacji społecznej opartej na współpracy i solidarności na rzecz wspólnych celów.

MILPA

Collaboratory

Współpraca MILPA

Milpa²⁵ była aztecką techniką rolnictwa opartą na współpracy, splątaniu i łączeniu różnych gatunków roślin i społeczności.²⁶ Opowiada się za zrównoważonym rozwojem, wzajemnością i bioróżnorodnością, zapewniając żywność i wielokrotne zbiory w ciągu roku bez degradacji gleby, w przeciwieństwie do ekstrakcyjnych i kapitalistycznych kolonialnych form monokultury.

Milpa składa się z małej działki ziemi z mieszanymi i splątanymi uprawami kukurydzy, fasoli i dyni, które rosną razem, tworząc specyficzne formy współpracy oparte na szczególnych cechach

każdej rośliny²⁷. Co więcej, pozwala wielu innym żywym gatunkom i stworzeniom na dołączenie do tej płataniny²⁸ i stworzenie dalszych form wzajemnych relacji i współpracy.

W milpie jedno łączy się z wieloma innymi. Jest to forma otwarta.

Jeden z innym, obok drugiego, w kierunku trzeciego.

Milpa jest siecią²⁹, siecią wzajemnych powiązań i współzależności, wzmocnioną licznymi rodzajami współpracy, bezpośrednimi i pośrednimi formami opieki. To forma, która dąży do przenikalności i różnorodności. Jest to szczególna forma, stojąca pomiędzy ludzką ingerencją i projektowaniem (rolnictwo) a ponadludzkimi formami organizacji i tworzenia (sympoeza).

Podążając za jej formami relacji, proponuję potraktować milpę jako metaforę i model dla kolaboracyjnych form praktyki/badań artystycznych, pedagogiki i mikropolityki.

²⁵ Słowo *milpa* pochodzi z *nahuatl*, co oznacza *mili*, pole uprawne, patelnię, na wierzchu. Jego nazwa nawiązuje do łączenia zbiorów, w których każde zniwo tworzy grunt pod następne, tworząc warstwę materii organicznej, która użyźnia glebę.

²⁶ Milpa polega na współpracy między różnymi stworzeniami, w tym rodzinami, tworząc sieci, które obejmują na przykład wymianę nasion i współpracę. Pamięć jest utrzymywana poprzez nasiona oraz formy wiedzy i troski o ziemię. Milpa jest również podłożem dla szerokiej gamy stworzeń od bakterii, grzybów, roślin, owadów, zwierząt.

²⁷ Najbardziej wzorowa forma współpracy ma miejsce między kukurydzą a fasolą. Kukurydza rośnie pionowo i pomaga fasoli owijać się i rosnąć wzdłuż łodygi kukurydzy. W liściach fasoli rozwijają się szczepy ryzobialne, które potrafią wiązać azot. Kiedy liście fasoli opadają w ziemię, pomagają rosnąć kukurydzy, wiążąc azot.

²⁸ Podstawowe rośliny uprawne milpy odpowiadają podstawowej mezoamerykańskiej diecie składającej się z kukurydzy, fasoli i dyni; jednak istnieje możliwość dołączenia i uprawy innych roślin, takich jak pomidory, papryka, zioła lecznicze, babka lancetowata, owoce takie jak papaja, guayaba itp. kukurydza. Ściółka milpy jest również wykorzystywana przez zwierzęta i owady, co sprzyja ich obiegowi.

²⁹ Milpa różni się od permakultury, ponieważ permakultura jest trwała, podczas gdy milpa opiera się na wielu cyklach łączenia i regeneracji między zbiorami. Oba opierają się na współpracy między roślinami i dbaniu o wzajemne relacje z otoczeniem w kierunku zrównoważonych modeli gospodarowania.



Najbardziej wzorowa forma współpracy ma miejsce między kukurydzą a fasolą. Kukurydza rośnie pionowo i pomaga fasoli owijać się i rosnąć wzdłuż łodygi kukurydzy. Liście fasoli zawierają szczepionkę rybobójczą, która potrafią wiązać azot. Kiedy liście fasoli opadają w ziemię, pomagają rosnąć kukurydzy, wiążąc azot. Milpa meksykańska. Zdjęcie: Ivan Juarez.

Takie podejście jest nowatorskie, ponieważ do tej pory koncepcja milpy nie była wykorzystywana jako metafora ani model dla kolaboracyjnych form praktyki artystycznej/badań lub sztuki zaangażowanej społecznie. Obejmuje ćwiczenie tłumaczenia, ponieważ ustanawia dialog między przeszłymi formami wiedzy, ponownie skontekstualizowanymi w naszej teraźniejszości i idącymi w kierunku wyobrażenia sobie możliwych przyszłości kiełkowania. Dąży do tworzenia miejsca i czasu na zbiorowe formy wyobraźni.

Punktem wyjścia są trzy podstawowe przesłanki; sztuka jest aktywnością relacyjną, która potrafi wykadrować, odróżnić, odroczyć i przekształcić nawyki poznawcze, tworzyć nowe formy organizacji społecznej i wymowy. Po drugie, sieć może opracować autonomiczny czas, narzędzia (poznawcze/praktyczne) i formy wiedzy poprzez interakcję/działanie wewnątrz, afekt, współpracę i towarzyskość.

Wreszcie sztuka naszego antropocenu to zbiorowy wysiłek naprawienia i wymyślenia nowych form współpracy. Jak wiersz przywołuje światy, różne głosy i obecności, które dążą do ochrony różnorodności i przenikalności.





Obecny projekt będący zarazem pracą doktorską jest w toku, nie kończy się wraz z zakończeniem programu doktorskiego lub rozprawy doktorskiej – prezentuję bowiem początek i otwarcie trwającego procesu eksperymentowania, który ma ewoluować w dłuższej perspektywie. Jako praktyka artystyczna opiera się na zaangażowaniu społecznym, partycypacyjnym, na współpracy w ramach praktyk artystycznych. Jako taka nie stara się być skończonym produktem³⁰, zamiast tego opowiada się za sztuką jako działaniem: otwartym i ciągłym, procesualnym, niedokończonym i stale ewoluującym. Pandemia SarsCov-2 okazała się wyzwaniem i dała pretekst do robienia rzeczy inaczej, do uczenia się relacji społecznych zwłaszcza za pośrednictwem platform internetowych, do projektowania i interakcji społecznych pomimo ograniczeń związanych z dystansem społecznym i kwarantanną. Niemniej jednak zaangażowanie społeczne wymaga fizycznej obecności i bliskości w celu rozwijania afektów, przyjaźni i zaufania.

MILPA Collaboratory³¹ to nomadyczna sieć współpracowników (w tym artystów, pedagogów, myślicieli, twórców i wielu innych) zajmujących się badaniem i rozwojem ekologii opieki, troski i naprawy. MILPA to minga dla kreatywności i wyobraźni. Zwraca się ku współpracy z lokalnymi społecznościami w celu eksploracji usytuowanych form wiedzy, tworzenia przestrzeni i praktyk dla tego, co nieprzewidywalne; jej metodologia opiera się na tworzeniu afektów, współpracy, współzyciu, wzajemności jako środkach myślenia, tworzenia i bycia z. Dąży do zbadania niehegemonicznych i innych sposobów poznawania, łączenia miejsca i czasu, badając pojęcia dobrostanu jako współzależności i równowagi między różnymi ekologiami (psychicznymi, społecznymi i środowiskowymi). MILPA to sieć społecznych powiązań i współzależności, która obejmuje bezpośrednie i pośrednie formy opieki, tworząc formy wymiany i (re)dystrybucji zasobów. Podąża za pojęciami symbiozy i sympoezy i aplikuje je do eksploracji form artystycznych i badań. Jej działania obejmują tworzenie wspólnych dzieł sztuki, performansów,

³⁰ Z pewnością sztuka jest działaniem angażującym się w materiały prowadzące do uzewewnętrznionych i/lub ucieleśnionych form pamięci i poznania. Oba są ze sobą powiązane. Sztuka najczęściej przekształca materiały w celu wytworzenia uzewewnętrznionych form pamięci (np. obiektów sztuki). Istnieją materiały i działania o różnych niuansach, mniej namacalne i nieuchwytne, takie jak tkanie relacji społecznych, sieci i społeczności.

³¹ Termin „collaboratory” opisuje przestrzenie przeznaczone do eksperymentowania poprzez współpracę. Eksperymentowanie polega na tworzeniu warunków do angażowania się w nieznane, nieprzewidywalne i nieprawdopodobne. Takie jest moje podejście do badań artystycznych, jak wyjaśniono w Rozdziale 2. Angażowanie się w proces, w którym nie można z góry przewidzieć wyników, a zatem otwierając przestrzeń do uczenia się poprzez odkrywanie złożoności, sprzeczności, momentów oświecenia lub oderwania się od zwykłych nawyków poznawczych. Jako takie może obejmować dekolonizację formatów związanych z tworzeniem wystaw, muzeami, instytucjami edukacyjnymi, badaniem alternatywnych gospodarek i praktykami mapowania gospodarek.

mapowanie, archiwizację, publikacje, tworzenie warsztatów, zawłaszczanie formatów, takich jak wystawa sztuki i/lub szkoła, jako ekosystemów tworzących tkankę społeczną.

Jest to ekologia wiedzy uformowana przez lokalne sieci nie-ekspertów³². Zamierza ustanowić horyzontalne formy wymiany, cross-learningu wśród lokalnych społeczności, aktywizujące struny krytycznego myślenia i działania.

MILPA to sieć jako dzieło sztuki, to dzieło sztuki jako festiwal³³, spotkanie³⁴ i wiersz. Jest to pedagogiczne i metodologiczne narzędzie praktyki/badań artystycznych.

Jest osadzona w praktykach artystycznych określanych mianem zaangażowania społecznego, współpracy lub partycypacji, które charakteryzują się angażowaniem i rozwijaniem się z określonych kontekstów oraz problematyzowaniem dzieła sztuki poprzez zacieranie podziału na artystę-twórcę/odbiorcę lub ucznia/nauczyciela. Tego rodzaju praktyki są radykalnie procesowe, rozwijają się w długich okresach, są niepewne, ciągłe, otwarte, uzależnione od uczestnictwa lub nawiązania współpracy ze społecznościami lokalnymi. W ten sposób angażują się w naprawę tkanki społecznej i pielęgnowanie nieznanymi możliwości twórczych, które mogą wynikać z działań inter/intra.

Innym ważnym aspektem MILPA Collaboratory jest zaangażowanie w edukację i eksperymentowanie z modelami horyzontalnymi i alternatywnymi formami pedagogiki poprzez tworzenie sztuki. Podąża za ideą, że sieć ma zdolność odkrycia, czego potrzebuje, a następnie stworzenia własnych form, narzędzi i metody, które wynikają z działań inter/intra.

Rozwija się na poziomie lokalnym, stopniowo dążąc do

³² Termin nie-ekspert oznacza wnoszenie i oferowanie zestawu wiedzy (narzędzi, umiejętności, aktywów) do sieci, a jednocześnie stawanie się ekspertem będąc nie-ekspertem.

³³ „Świętowanie jest sztuką, w której wcześniejsze i bardziej prymitywne kultury były znacznie lepsze od nas samych. Jeśli zadajemy sobie pytanie, jaka jest prawdziwa natura tej sztuki, to oczywiście musimy odpowiedzieć, że polega ona na trudnym do precyzyjnego zdefiniowania doświadczeniu wspólnoty. Co więcej, jest to wspólnota, w której zebraliśmy się po coś, chociaż nikt nie może dokładnie powiedzieć, po co się zebraliśmy”. Festiwal opiera się na gromadzeniu ludzi wyznaczających spełniony lub autonomiczny czas. Patrz: H. Gadamer, *The relevance of the beautiful and other essays*, Cambridge University Press, 1986, s. 39-53 (tłumaczenie własne).

³⁴ „W jaki sposób zgromadzenie może stać się „zdarzeniem”? Współpraca to praca ponad różnicami (...) Zanieczyszczenie tworzy różnorodność”. Tsing, A., *The mushroom at the end of the world*, Princeton University Press, 2015, s.29 (tłumaczenie własne).

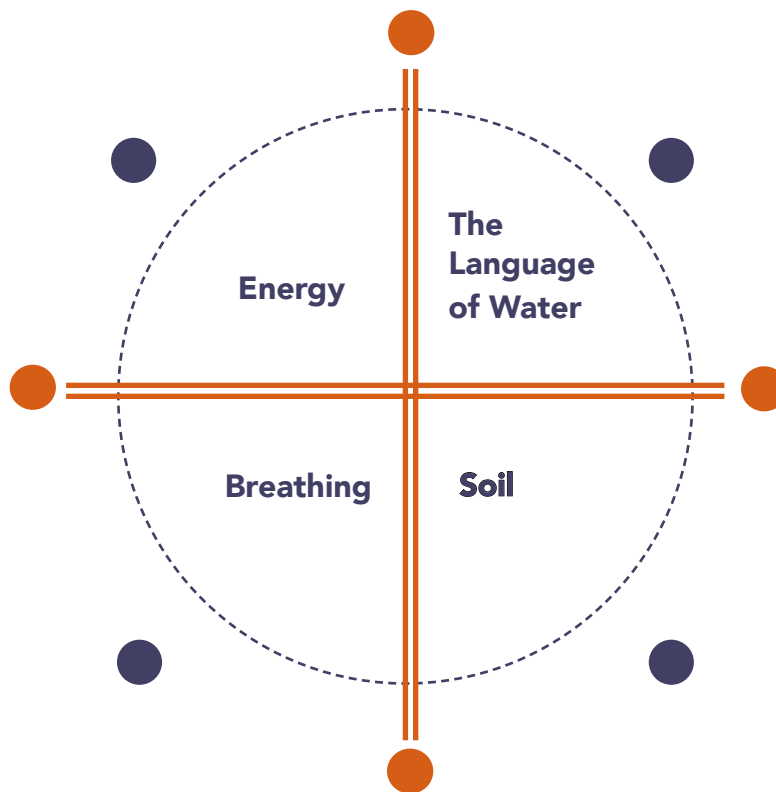
rozwoju gospodarek i łączenia się z innymi sieciami. Podąża za horyzontalnymi modelami edukacji, w których program nauczania jest organizowany przez współpracowników, z których każdy oferuje różne narzędzia, zasoby i wiedzę fachową, które swobodnie wchodzą w relacje z innymi i rozwijają się w celu tworzenia sojuszy i procesów uczenia się.

MILPA oferuje program, na który składają się wykłady eksperymentalne, warsztaty, wystawy opracowane przez jej współpracowników i uczestników. Ma charakter nomadyczny, ponieważ jej działalność jest stale rekonfigurowana przez nowych członków dołączających do kohorty i eksplorujących nowe ramy. Co więcej, działa bez stałego miejsca, pojawia się i znika, tworzy swoją aktywność w przestrzeniach (fizycznej lub internetowej) zdolnych do czasowego goszczenia jego aktywności.

STRUKTURA I RAMY

Cała konceptualizacja i ramy MILPA zostały zaprojektowane przeze mnie, są one konceptualizowane jako ekosystem i mają na celu odpowiedzieć na pytania związane z możliwością zamieszkiwaniem planety oraz praktykami opieki, troski i naprawy. Pierwszy etap eksperymentowania zasadza się na podstawowej strukturze podzielonej na cztery różne tematy/ czasy: woda (język wody), gleba, oddychanie, energia.

MILPA podąża za księżycem. Każdy temat ma trwać pełny cykl księżycowy, czyli 29 dni. Jest również poparty symbolicznymi działaniami związanymi z kalendarzem rolniczym – za punkt odniesienia bierze związek z ziemią udokumentowany w Pierwszej kronice i dobrym rządzie autorstwa Guaman Poma de Ayala (Nueva korona y buen gobierno). Dokument ten jest przykładem strefy kontaktu i przedstawia symbolikę działań towarzyszących działaniom społecznym w korespondencji z czasami i sprawczością środowiska. W ten sposób MILPA odeszła od kalendarza gregoriańskiego, aby wprowadzić inny czas i zmienić kontekst działań. Praktyki dla każdego tematu są prowadzone i oparte na tych symbolicznych rytuałach w kierunku Ziemi (np. czas na usypywanie kukurydzy i żniwa staje się czasem układania pojęć w danej przestrzeni) i skupiają się na różnych zmysłach, na przykład słuchaniu i wodzie (Język woda) lub haptycie (oddychanie). Struktura i ramy zostały zaprojektowane i zaproponowane przeze mnie



Schemat przedstawiający strukturę i tematy zgodnie z cyklami księżycowymi od 25 maja do 21 października.

Times, Schedules, Times. Milpa is organized in four lunar cycles of 29 days and intends to allocate itself in a physical space and online. The program is **organized by its own participants** and is encompassed by an initial basic structure program.

Times and themes are based on topics related to planetary habitability and Milpa as an ecosystem:

-The Language of Water (26.05-25.06)

Time for making minga, weaving. mowing. Piling. Listening. Hydro-politics, hydro-poetics.

-Soil (26.06-24.07)

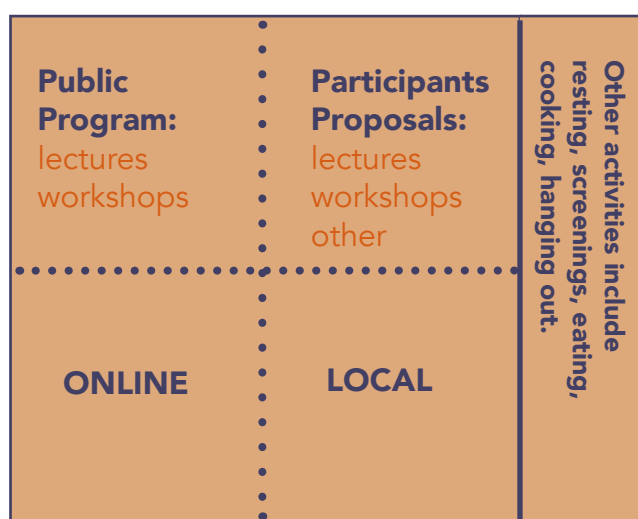
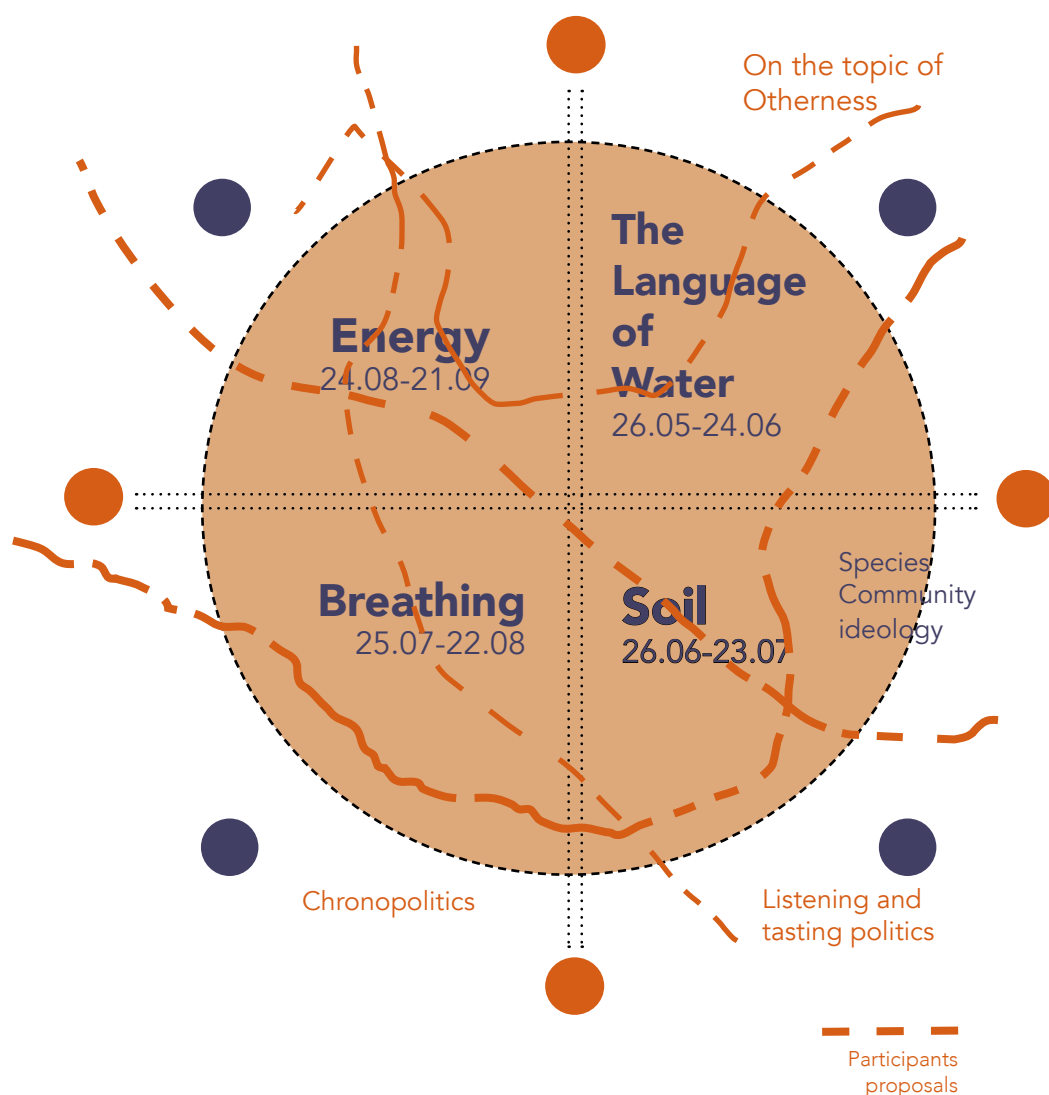
Time for participation and making minga, resting for the land, distribution of food. Compost. Storing. Roots, Fertilizing, food, rocks, Planting. Corpo-oralities. Summer Solstice (21.06).

-Breathing (25.07-23.08)

Distribution of resources. Plow. Plant. Porosities, Tenderness, germinal futures, breathing-with, breathing-for.

-Energy (30.08-21.09)

Plant for next cycles. Movement and rhythm. Wind.



Schematy. Struktura i organizacja programu MILPA.
 Górny diagram pokazuje, jak nowe tematy opierają się na podstawowej strukturze. Dolny diagram pokazuje, jak przebiegają działania rozdzielone na obóz 2, Kuchnia.

jako początkowa struktura dla sieci, aby rozpocząć tworzenie procesu współpracy. Każdy współpracownik może w dowolnym momencie dowolnie budować lub modyfikować ten framework.

Działania i rezultaty programu obejmują eksperymentalne wykłady/rozmowy, warsztaty, spacer, wystawy, spektakle, gotowanie/spożywanie jedzenia, konwersowanie, wypoczynek, projekcje filmów, spędzanie czasu i wiele innych.

WYKONANIE MILPY

MILPA Collaboratory została zainicjowana przeze mnie 6 października 2020 roku wspólnymi warsztatami poligraficznymi MAKING MILPA, które odbyły się w studio Mutant Letter Press we Wrocławiu z udziałem lokalnych artystów i studentów z ASP Wrocław m.in. Emilią Gręziak, Ivanem Juarezem, Viniciem Libardonim, Varwarą Tokarewą i Dagmarą Swietek. Zestaw odbitek i proces z tego warsztatu został opublikowany w ramach publikacji Za*Zin pod redakcją Za*Group z kuratorką Joanną Warszawą na zlecenie Krytyki Politycznej.

Idąc za ideą, że milpa wiąże się ze zbiorami, a jedna rzecz przygotowuje grunt pod następne, warsztaty/spotkania ponownie wykorzystały materiały z projektu 2PAM (we współpracy z Mauriciem Herrero) i zmieniły jego proces. W ten sposób milpa rośla i nawiązywała dialog z uczestnikami 2PAM. Przez trzy dni uczestnicy brali udział w eksperymentalnym, wspólnym procesie drukowania i rysowania, który obejmował czynności takie jak: chodzenie/wędrowanie po mieście, rozpoczynanie spontanicznych rozmów na ulicy, słuchanie-mapowanie, rysowanie-dotyk w połączeniu z ustalonym przepływem współpracy przy druku z wykorzystaniem rysunku, reliefu i chine-colle (opisane w rozdziale 1). Metoda miała na celu zapewnienie wspólnej płaszczyzny współpracy przy użyciu druku i rysunku. Uczestnicy zostali poproszeni o zmianę przepływu pracy w dowolnym momencie, zaproponowanie własnych wariacji i tworzenie w ramach tego procesu.

Fakt, iż nasza działalność wykonywana była w studio typograficznym, otworzył przed nami szereg nowych możliwości, ponieważ mieliśmy możliwość wykorzystania różnych narzędzi i stempli używanych do typografii.

Opłata artysty od wydawnictwa Za*Zin została wykorzystana na zakup materiałów na warsztaty, jedzenia i napojów dla uczestników oraz zaoferowanie obiadu dla całej grupy.

Po tym doświadczeniu niektórzy uczestnicy postanowili kontynuować nowy proces eksperymentowania ze słuchaniem. Postanowiliśmy uwzględnić i przemyśleć tematy i materiały, które określają życie i zdolność do zamieszkania na planecie, pomijając kwestie zdolności do zamieszkania na zniszczonej planecie. Jest to sposób na zaangażowanie się w pojęcia opieki i naprawy. Zdecydowaliśmy się na wybór i pracę nad tematem wody w połączeniu z praktykami słuchania. Razem z Ivanem Juarezem (artystą, projektantem i architektem) i Thomasem Tajo (niewidomym badaczem, artystą dźwięku i aktywistą mieszkającym w Belgii) rozpoczęliśmy regularne rozmowy na temat wody i słuchania, nazwaliśmy tę nową fazę Językiem Wody. Celem było zbadanie wody w odniesieniu do tego, co woda ma do powiedzenia w swoim imieniu? Nie patrzyliśmy na to pytanie z perspektywy hydropolityki i hydropoetyki. W miesiącach od października 2020 r. do marca 2021 r. poświęciliśmy się badaniom i zbieraniu różnych narracji związanych z wodą, takich jak zanieczyszczenie dźwiękowe, walki wodne i zapory, utowarowienie wody, woda jako pamięć i stworzyliśmy archiwum dźwiękowe z nagraniami³⁵ terenowymi ze zbiorników wodnych w różnych miejscach na całym świecie, w tym potokach i rzekach w górach Dolnego Śląska, na Pacyfiku i w Oceanie Atlantyckim u wybrzeży Meksyku i Kostaryki. Archiwum dźwiękowe zgromadziło również wywiady z różnymi narracjami związanymi z wodą, na przykład z życia rodzin rybaków na wybrzeżu Guanacaste w Kostaryce. Wywiady badają ich stosunek do oceanu w odniesieniu do ich gospodarki, technik połowu ryb, form wiedzy o morzu, zmian w środowisku morskim. Dodatkowo w archiwum znajdują się wywiady z kobietami walczącymi³⁶ o ochronę zasobów wodnych.

³⁵ Na tym etapie MILPA opracowała hydrofony domowej roboty wykorzystujące elementy piezo, które służyły do rejestrowania podwodnych pejzaży dźwiękowych.

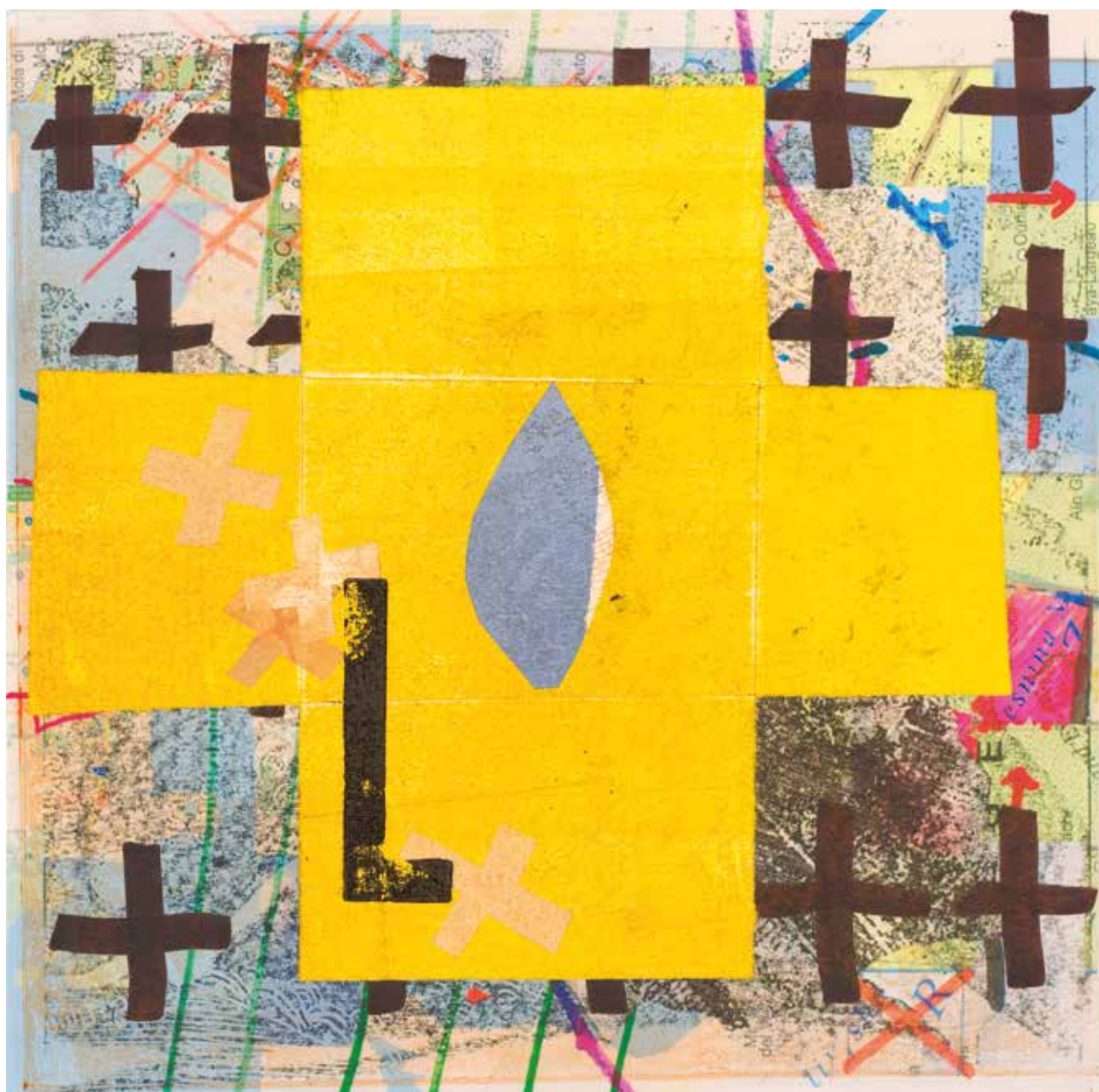
³⁶ Archiwum zawiera historię Alexandry Grueninger, która rozpoczęła serię procesów sądowych przeciwko rządowi Kostaryki w obronie pierwotnych lasów i lagun poważnie uszkodzonych przez Hydroelectric Pirris-Reventazon w Turrialba w Kostaryce.







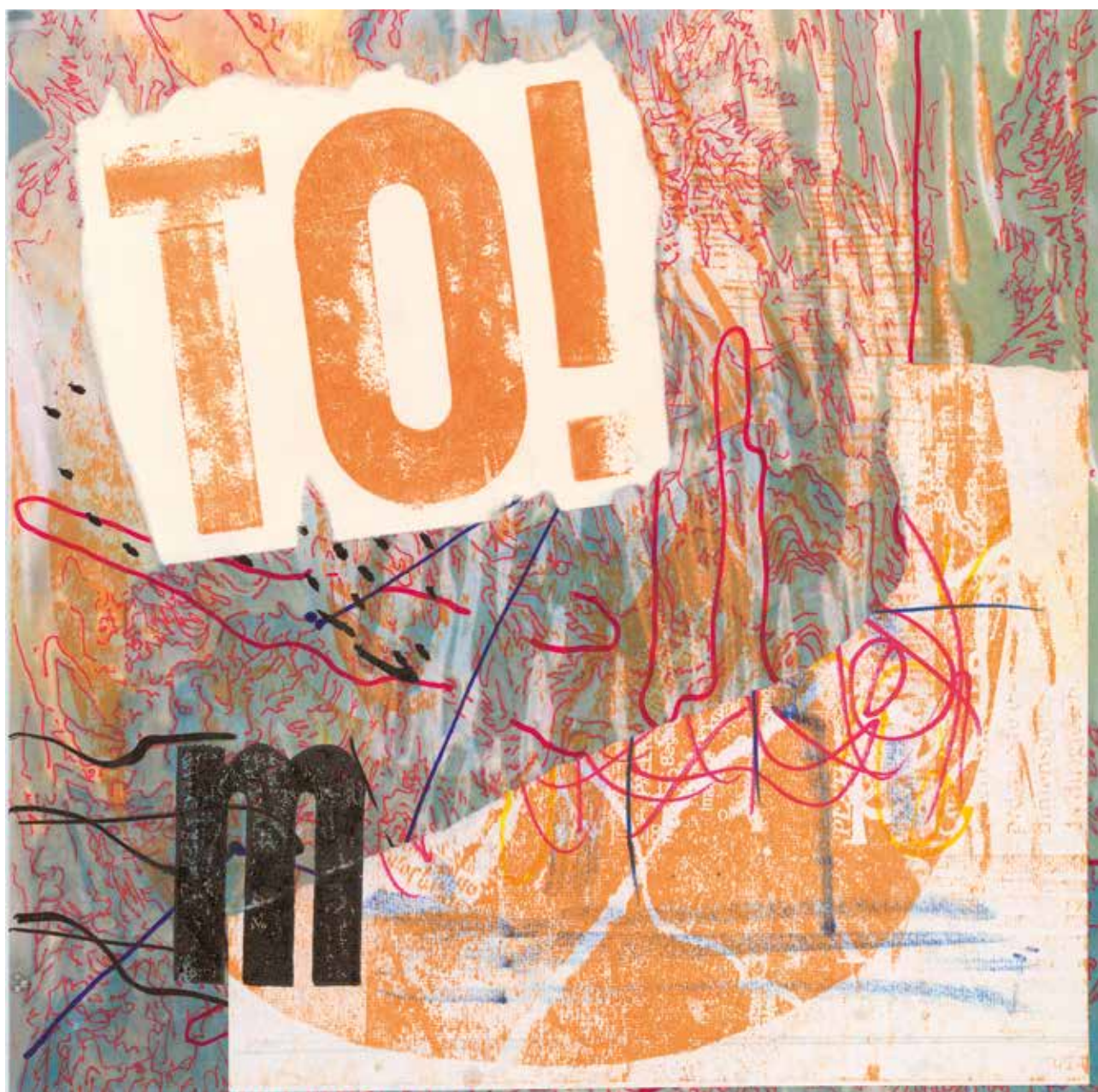




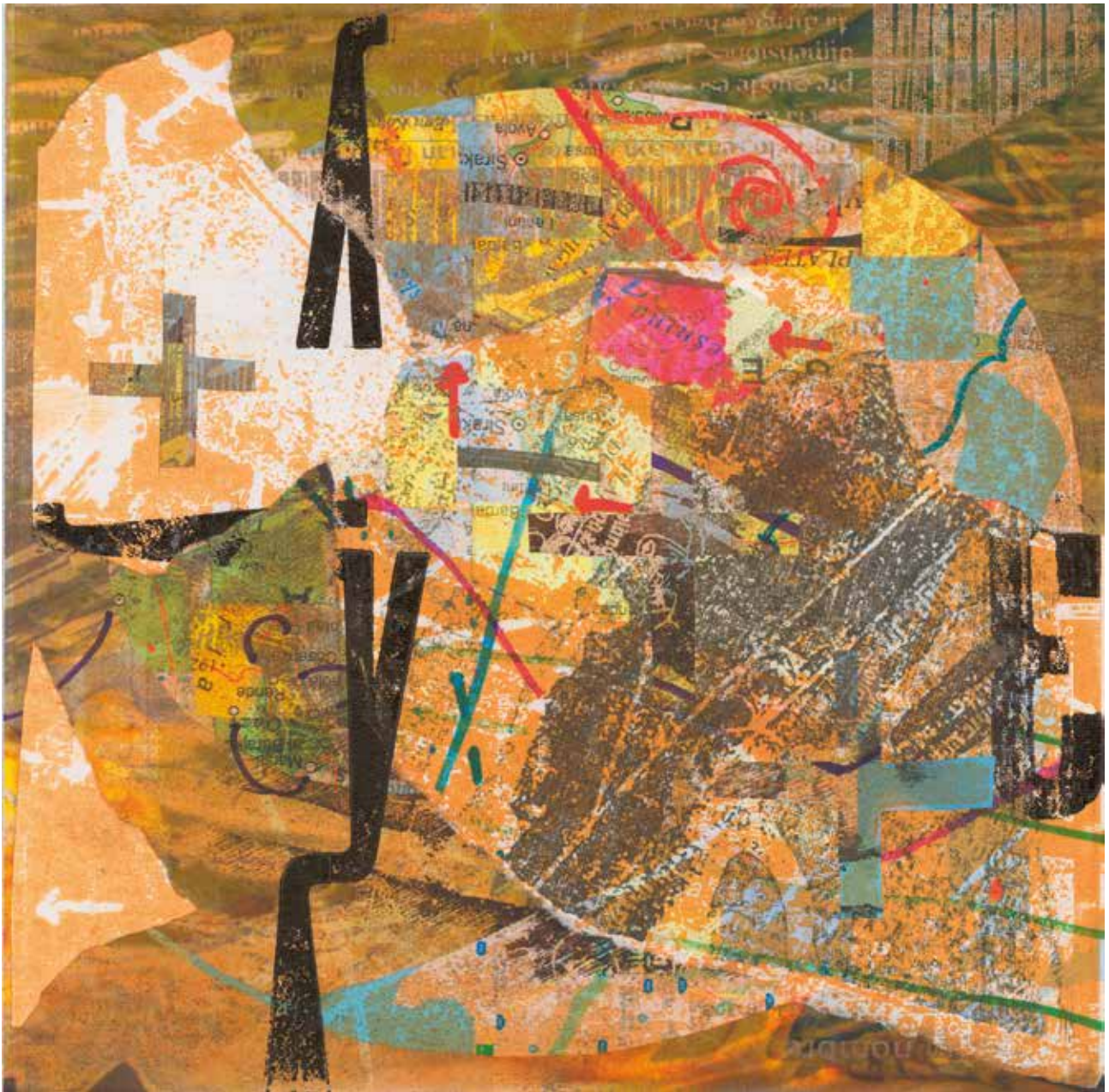
Making Milpa (Mapy), 2020
rysunek, chine colle, ulga
45 x 45 cm.



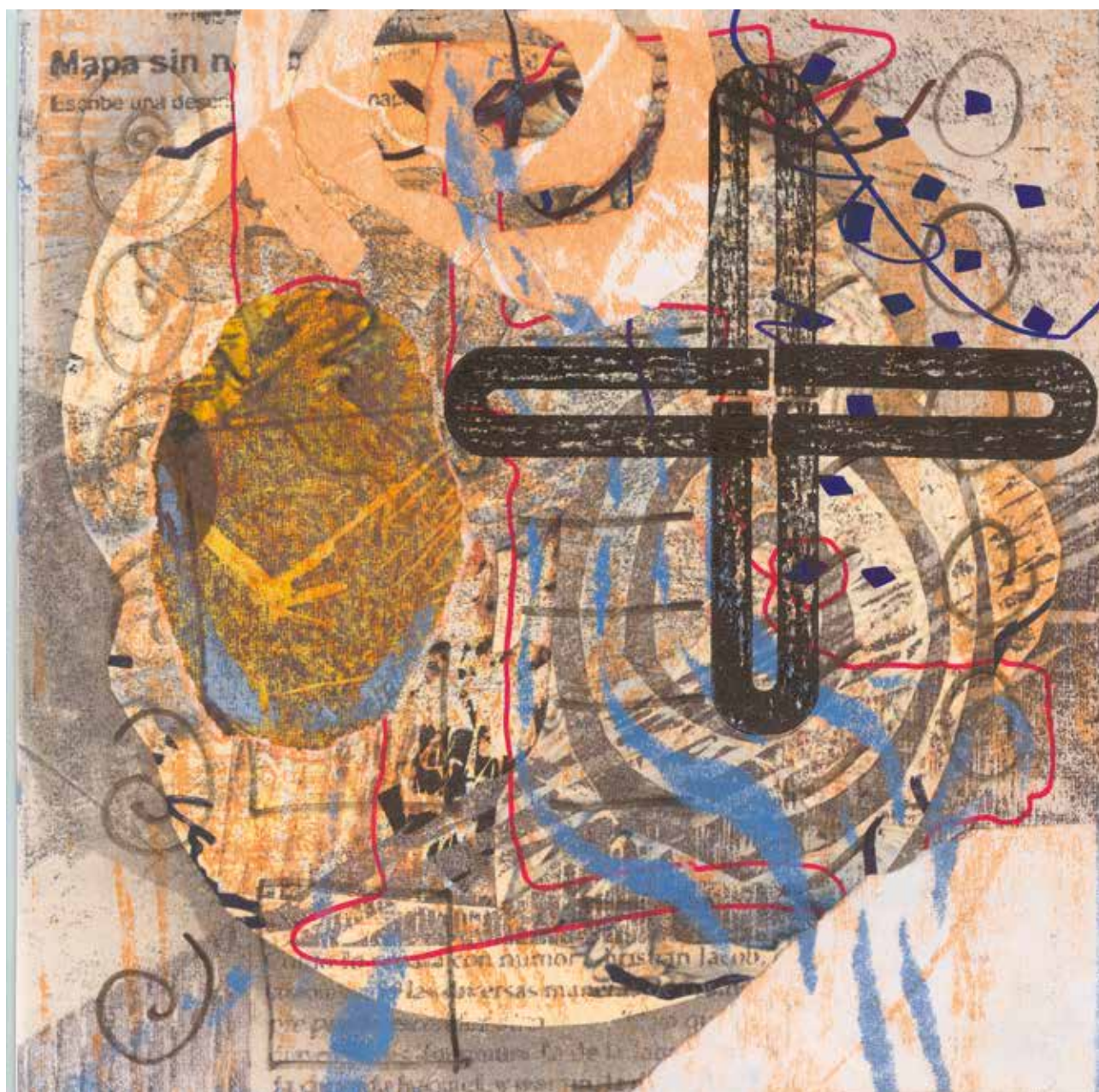
Making Milpa (Mapy), 2020
rysunek, chine colle, ulga
45 x 45 cm.



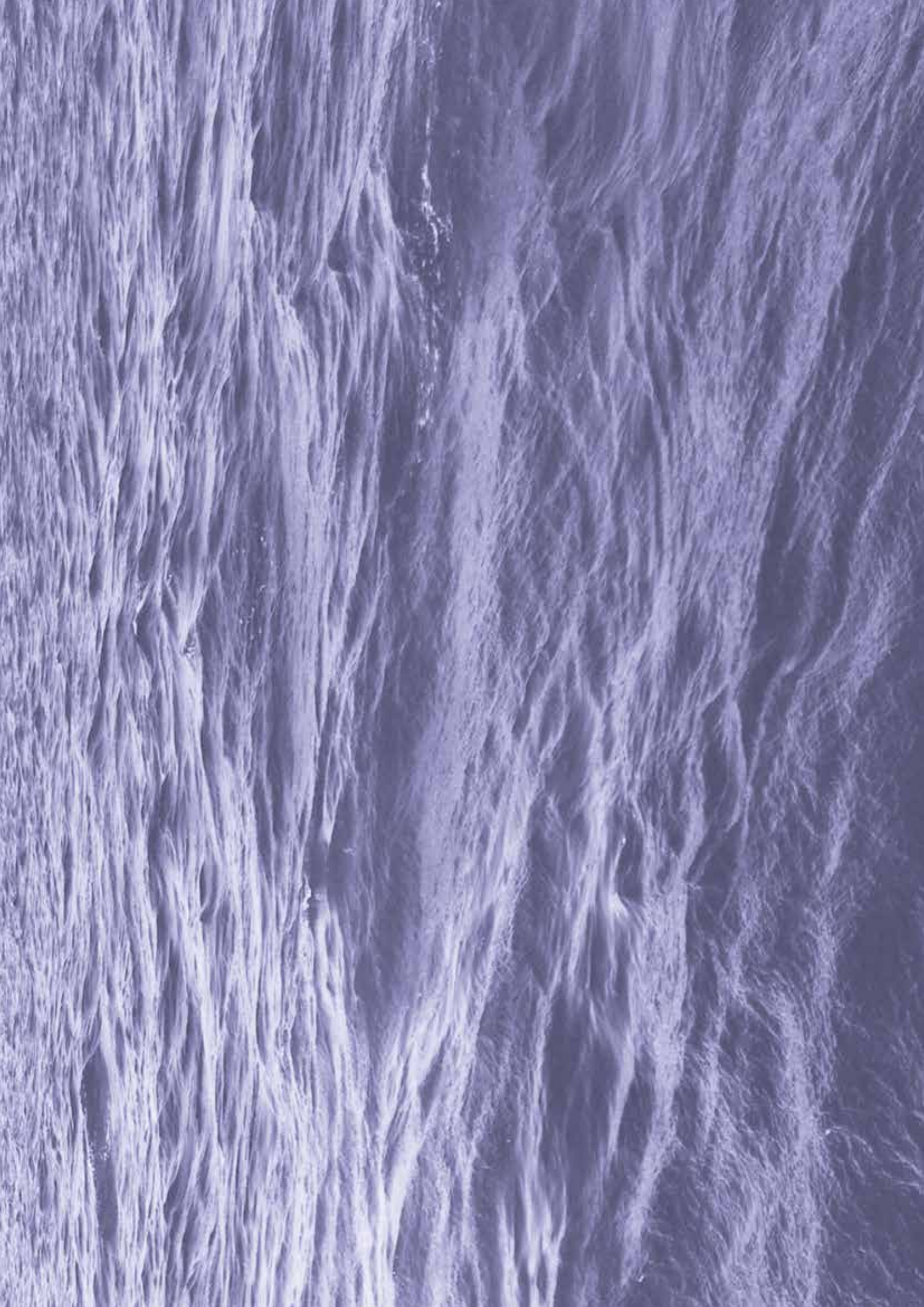
Making Milpa (Mapy), 2020
rysunek, chine colle, ulga
45 x 45 cm.



Making Milpa (Mapy), 2020
rysunek, chine colle, ulga
45 x 45 cm.



Making Milpa (Mapy), 2020
rysunek, chine colle, ulga
45 x 45 cm.



TRAVAXO ZARACALLCHAI ARCUI PA



mayo - hatun cusqui

mayo

Trabajo / zara callchai arcui pacha, mayo, aymoraiquilla / segador callchac / mayo, hatun cusqui.

PIERWSZY KSIĘŻYC. 26.05-25.06

Księżyc do palowania. Księżyc do robienia minga.

CAMP 01. Park SZYCHNICKI. KOŚCIÓŁ DREWNIANY.

MILPA kontynuowała rozwój swojej grupy poprzez platformy internetowe. Przed końcem kwietnia do MILPA dołączyli nowi współpracownicy, tacy jak Agnieszka Bandura (filozof, teoretyk sztuki i pedagog), Kinga Bartniak (artystka i badacz), Paweł Drabarczyk (historyk sztuki, teoretyk sztuki i pedagog)., Ivan Juarez (artysta, architekt, badacz), Urszula Lisowska (filozof i pedagog), Sepa Sama (artysta, badacz, pedagog), Chiara Sgaramella (artysta, badacz, pedagog), Thomas Tajo (artysta, niewidomy działacz, badacz), Vassilis Theodorou (artysta dźwiękowy, ekonomista).

Tydzień intensywnych praktycznych eksperymentów odbył się w dniach 26-30 maja, miejsce zaoferował Ośrodek Rozwoju Społecznego przy drewnianym kościele w parku Szychnickim. Miejscem był drewniany kościół z końca XV wieku pod wezwaniem św. Nepomucena, a materiał, który odpowiada pierwotnej strukturze kościoła, pochodził z lasów sprzed antropocenu. Pierwotnie powstał w Starym Koźlu na Górnym Śląsku, ale został przeniesiony do Wrocławia (dawniej Breslau) i ponownie złożony w 1913 r. pod kierunkiem Theodora Effenbergera w ramach Wystawy Stulecia.

Interwencja MILPA w kościele pomyślana była jako wystawa/obóz/laboratorium praktyk kolaboracyjnych. W ramach MILPA, każdego dnia realizowano działania w kościele a także przy wykorzystaniu parku aby badać kwestie związane z wodą i słuchaniem. Projekt był otwarty dla publiczności i obejmował działania takie jak: wykorzystanie kościoła św. Nepomucena jako instrumentu muzycznego i improwizacji dźwiękowej, mapowanie nieużywanych przestrzeni, Enviromental Listening (wg Pauline Oliveiros), wykłady na temat meksykańskiej milpy i śliny w sztuce a także piknik w parku.

Kościół jako wystawa zawierał dokumentację procesu, komunikacji i interakcji grupy. Podczas blokad i zdalnej pracy ze współpracownikami kohorta używała cyfrowych tablic, które służyły do budowania konstelacji koncepcji. Tablice te miały służyć jako siedliska pomysłów i były drukowane na stołach roboczych wraz z dokumentacją fotograficzną i innymi przedmiotami, takimi jak martwe korale z Oceanu Spokojnego czy pszczoła z Wrocławia oraz instrumenty odsłuchowe I



ub rejestrujące dźwięk. Zainstalowano również inne stoły z różnymi przedmiotami i narzędziami, aby publiczność mogła uczestniczyć w procesie, takie jak maszyna do pisania, przedmioty do wydawania dźwięków i rysowania.

Pierwsze działanie obejmowało wykład dla publiczności wyjaśniający koncepcję milpy i MILPE jako współpracę. Ivan Juarez, meksykański artysta i architekt, członek i współpracownik dołączył z Meksyku i uzupełnił wykład, dostarczając słuchaczom kontekstu, w jaki sposób milpa jest instytucją kulturalną, która przenika różne części życia w Meksyku, od gastronomii i diety po formy organizacji społecznej i formy solidarności.

Drugiego dnia grupa 6 osób wykonała improwizację dźwiękową, która miała na celu ćwiczenie zawłaszczania, wykorzystania kościoła i innych przedmiotów jako instrumentów muzycznych. Ta aktywność została poprowadzona przeze mnie i organizowana wspólnie z Vassilisem Teodorou (artystą dźwięku, ekonomistą i współpracownikiem MILPA). Akcja rozpoczęła się od wypicia herbaty i rozmowy o hałasie i zanieczyszczeniach, by niedługo potem przerodzić się w spacer po parku w poszukiwaniu przedmiotów, które moglibyśmy wnieść do kościoła i wykorzystać jako instrumenty muzyczne. Grupa przyniosła patyki, gałązki, kamienie, szklane butelki, śmieci. Po



Dokonywanie nagrań terenowych dla archiwum dźwiękowego. Playa Real, Guanacaste, Kostaryka.

powrocie zgromadziliśmy się w kręgu i rozpoczęliśmy ćwiczenie słuchania. Zadanie polegało na wydawaniu ciągłego dźwięku, do momentu przerwania przez drugą osobę, używając innego stałego dźwięku. Powtórzyliśmy ćwiczenie trzy razy. Następnie publiczność została zaproszona do włączenia się w komunikację poprzez wykorzystanie otaczających obiektów i architektury kościoła jako instrumentu muzycznego. Wspólnie wykonaliśmy utwory trwające 10-20 minut improwizacji dźwiękowej, wykorzystując podłogę i drewniane ściany poprzez tupanie, drapanie. Innym razem wykorzystaliśmy to, co było wokół nas, nadając przedmiotom inne zastosowanie niż to, do którego były przeznaczone. To zadanie miało na celu ofiarowanie lasom rytuału przed pierwszą plantacją (1550). Improwizacja dźwiękowa to praktyka słuchania, stwarzania warunków do tworzenia asamblażu i angażowania się z innym w kruchą komunikację. Improwizacja dźwiękowa wymaga innego skupienia się na słuchaniu, decydowaniu, kiedy działać, a kiedy wstrzymać się od działania, pozostawiając przestrzeń dla drugiego, nawiązując komunikację, która jest krucha i niepewna.

Następnego, deszczowego dnia wspólnie wykonaliśmy Environmental Listening (według Pauline Oliveiros) w parku, nasłuchując i zbierając dźwięki, wzmacniając je swoim głosem.





Nido de agua (gniazdo wodne), 2021.
Tkanina, ręcznie haftowana, 100 cm x 110 cm.

Tkanina powstała we współpracy z moją mamą. Tekst pochodzi z jej wierszy zatytułowanych 9 Lunas (9 księżyców). Zaangażowaliśmy się razem w proces rozmów, wspólnie wyszywając ten fragment jej wiersza, który napisała, gdy byłam w jej łonie. Tkanina jest częścią narracji związanych z wodą.

MILPA

31.03.2021



First of all, **I want to give thanks to everyone and special thanks to Agnieszka and Urszula** for joining, bringing new thoughts, ideas and energy to MILPA.

Please find [**Here**](#) (pp.4-5) Agnieszka and Urszula's proposal for their joint lecture/dialogue on the topics of **Monoculture of Normality vrs including otherness** and **Listening and Tasting Otherness in Politics**.

Agnieszka also mentioned the possibility of a experimental reading workshop.

Urszula: mentioned a couple of very interesting references on **Rachel Carson** (Sense of Wonder) and the music of **John Luther Adams, [Become Ocean](#)**, in relation to our conversation on Water.

Rachel Carson (1907-1964) was a writer, biologist, zoologist and environmental activist and caretaker, she fought for environmental justice against the chemical industry polluting the environment, specifically from the toxicity of fertilizers chemical pesticide DDT, a chemical used for pest control after WWII until 2004 which does not dilute in water, therefore, poisoning the environment on an indefinite time range and even causing genetic mutations.

Please find her book **Silent Spring** in our library folder [here](#):
Video of Rachel Carson (5min) [here](#).

The story of Rachel Carson reminded me of the situation with the pineapple industry in Costa Rica which provokes many cases of environmental damage, since 1995 pineapple exports gained a lot of economic importance in Costa Rica and started extending indiscriminately devastating the tropical forest to make large plantations and at the same time poisoning water resources with chemical fertilizers and pesticides. There are reported cases of water resources being contaminated along with poisoned communities.

The history of chemical fertilizers relate to the demands for fast growth and immediate profit proper of brutal forms of capitalism, and even its history goes back to Breslau, current Wroclaw, with **Fritz Haber**, nobel prize of chemistry in 1918, who developed the chemical process called Haber-Bosch which led to the invention of large scale fertilizers, chemical warfare and pesticides.

I remember a conversation I had last month with **Evelio**, a farmer from the high mountains of Tilaran in Costa Rica. Evelio came from a family of farmers and had very insightful comments about soil, farming and how one thing relates to another. He told me how the branches of species of the tree where we were talking when they fall was a very good natural soil fertilizer and that monoculture favours plagues, the its lack of diversity makes it more vulnerable to plagues, for this reason he allows different plants, "*monte*", to grow next to his crops so insects can eat other plants instead of his crops. He also mentioned how "*roya*" (coffee rust) a fungus affecting coffee, and spreading in a ratio 1:80 000, making it the worst plant epidemic in recent history, was killing most of coffee species and put their seeds out of the market. Foreign companies and laboratories introduced new modified variations of coffee which are more resistant, farmers had to switch and buy only the new seeds from these new channels of distribution.

/// Hydro politics & Hydro poetics ///

Milpa Collaboratory. Conversation 17.12.2020



Sonic contamination and toxicity.

/// Whales can't turn the volume down ///

Kinga points whales splashing against the water is their attempt to be heard despite the immense amount of sonic pollution in the sea. What is a spectacle for tourists is rather and effort for survival against sonic hazard caused by human activity ex. air guns used by oil and gas industry in the sea to map the seafloor, cargo ships with goods and commodities for commerce.

Vassilis On page 40 it says that global seaborne trade was estimated above 10bn metric tones in 2015.

The latest data I have from Clarksons point towards 11.5bn at the end of 2020 down from c.12bn in 2019.

According to the same source, total world fleet stood at 2.1bn dwt in early December, the equivalent of 3.3bn metric tones

Some scientists say the **noises from air guns, ship sonar and general tanker traffic can cause the gradual or even outright death of sea creatures**, from the giants to the tiniest — whales, dolphins, fish, squid, octopuses and even plankton. Other effects include impairing animals' hearing, brain hemorrhaging and the drowning out of communication sounds important for survival, experts say (...) Each seismic shot from the air guns is estimated to reach up to 260 underwater decibels, equal to about 200 decibels in the atmosphere. Container ships, another noisemaker on the seas, make sounds up to 190 decibels — the equivalent of 130 decibels in the atmosphere. (The launch of a space shuttle, by contrast, reaches about 160 decibels for those nearby.)
<https://www.nytimes.com/2019/01/22/science/oceans-whales-noise-offshore-drilling.html>

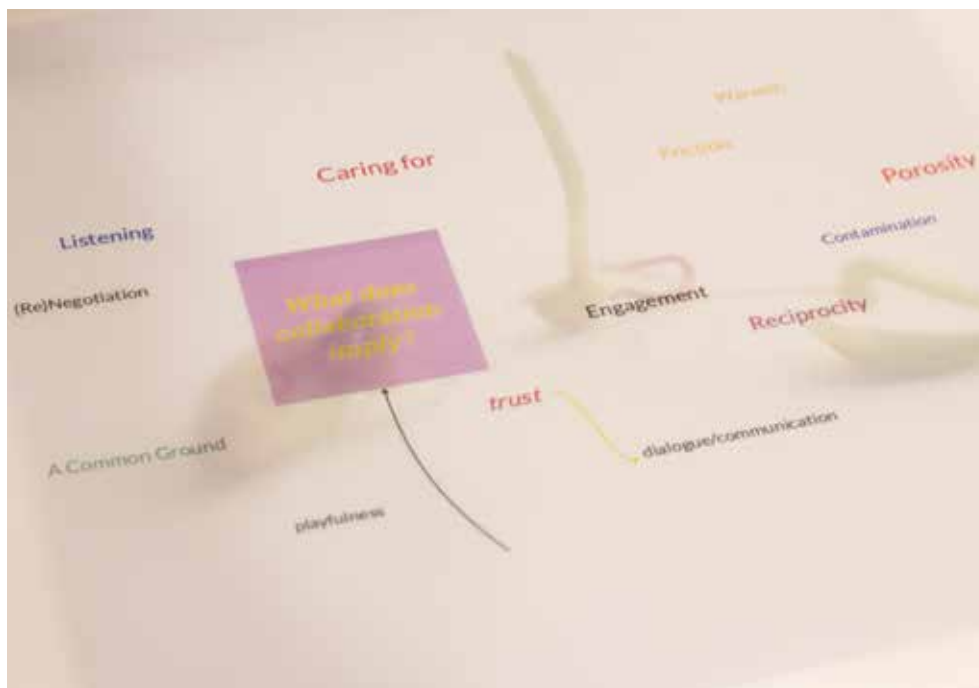
Zooplankton underpin the health and productivity of global marine ecosystems. Here we present evidence that suggests seismic surveys cause significant mortality to zooplankton populations. **Seismic surveys are used extensively to explore for petroleum resources using intense, low-frequency, acoustic impulse signals. Experimental air gun signal exposure decreased zoo plankton abundance**
https://www.researchgate.net/publication/317821328_Widely_used_marine_seismic_survey_air_gun_operations_negatively_impact_zooplankton

Robert: points the resemblance of percussion involved in whale's gesture of slapping against the water.

Vertical Waterscapes and toxicity

Thomas: Water is more contaminated in the plains and valleys than in the mountain slopes and at high altitudes. Water runs down clean and finds larger scale human settlement and industries at lower altitudes. Here we have a layered strata of polluted and toxic areas. Dolphins in the Ganges are suffering increasing stress from sonic stress because the river is a waterway.
<https://www.nature.com/articles/s41598-019-51664-1>

Indus river dolphins (platanista gangetica) are believed to have originated in the ancient Tethys Sea. When the sea dried up approximately 50 million years ago, the dolphins were forced to adapt to its only remaining habitat—rivers. Today, they can only be found in the lower parts of the Indus River in Pakistan and in River Beas, a



Siedliska dla konstelacji. Wydruki z tablic internetowych.

Aktywność ta była następstwem akcji zaproponowanej przez Sepa Samę i Jumanę Hamadami „Mapowanie niewykorzystanych przestrzeni”, polegającej na wędrowaniu po mieście i lokalizowaniu przestrzeni, które można uznać za „niewykorzystane”. Akcja została przeprowadzona we Wrocławiu w dwóch grupach, które zaczęły oddalać się od budynku kościoła. W wydarzeniu uczestniczył też Vassilis Theodorou występujący w Berlinie. Aktywność była okazją do rozmowy i refleksji na temat użytkowania. Po 40 minutowym spacerze wróciliśmy do kościoła i skomentowaliśmy nasze odkrycia, zdjęcia i zaangażowaliśmy się w dyskusję grupową.

Programowi towarzyszył wykład wideo „Co ślina na język...” wykład o ślinie w historii sztuki w formie rozmowy Agnieszki Bandury (pedagoga i filozofa, współpracowniczki MILPA) oraz Pawła Drabarczyka (historyka sztuki, pedagoga, współpracownika MILPA). Film był dziełem site specific, w formie wykładu i rozmowy omawiał różne studia przypadków dotyczące sztuki i niuansów na temat śliny, odwołując się jednocześnie do aktu rozmowy, organu języka i mowy. Było to

miejsce specyficzne, ponieważ odnosiło się do historii kościoła i śmierci św. Nepomucena oraz historii nienaruszonego języka.

W ostatnim dniu naszego praktycznego eksperymentu/ współpracy i wystawy otwartej dla publiczności



Widok wystawy.. Stoły robocze z dokumentacją komunikacji i interakcji z kohortą.

zorganizowaliśmy sesję piknikową, przestrzeń do zaproszenia

naszych przyjaciół i rodziny oraz wspólnego posiłku. Zbieraliśmy i dzieliliśmy się pomysłami, spotykaliśmy się ze swoimi rodzinami i przyjaciółmi, poznawaliśmy się i dzieliliśmy się nawzajem. Dziękuję wspianiałemu zespołowi współpracowników zaangażowanych w ten etap praktycznego eksperymentowania MILPA, dziękuję za udział i zaangażowanie Agnieszce Bandurze, Kindze Bartniak, Pawłowi Drabarczykowi, Ivanowi Juarezowi, Urszuli Lisowskiej, Sepa Sama, Chiarze Sgaramelli, Thomasowi Tajo, Vassilis Teodorou. Dziękuję także Ośrodkowi Rozwoju Społecznego we Wrocławiu za umożliwienie nam wykorzystania kościoła do naszych eksperymentów.

Na koniec należy podkreślić, że MILPA stale się rozwija. Drugi obóz ma rozpocząć się w połowie czerwca 2021 roku w Kuchni, na szóstym piętrze Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu. Będzie to szansa na rozwój MILPA w ramach instytucji edukacyjnej, a tym samym możliwość skupienia się na badaniu alternatywnych form pedagogiki. MILPA kieruje się ideą specyfiki witryny, dlatego każda witryna, w której prowadzona jest jej działalność, zmienia tryby działania i stwarza nowe możliwości uczenia się. Współpracując z instytucją edukacyjną, MILPA zamierza zająć się opracowywaniem horyzontalnych modeli edukacji i programów nauczania, nawiązywania relacji między absolwentami a wykładowcami oraz rozwijania twórczej

współpracy.

Wreszcie, MILPA zamierza wydać książkę artystyczną lub publikację ze wszystkimi jej odkryciami, a także stworzyć stronę internetową zawierającą wszystkie jej aktualizacje.



Participants during Mapping unused spaces, workshop contribution by Sepa Sama.

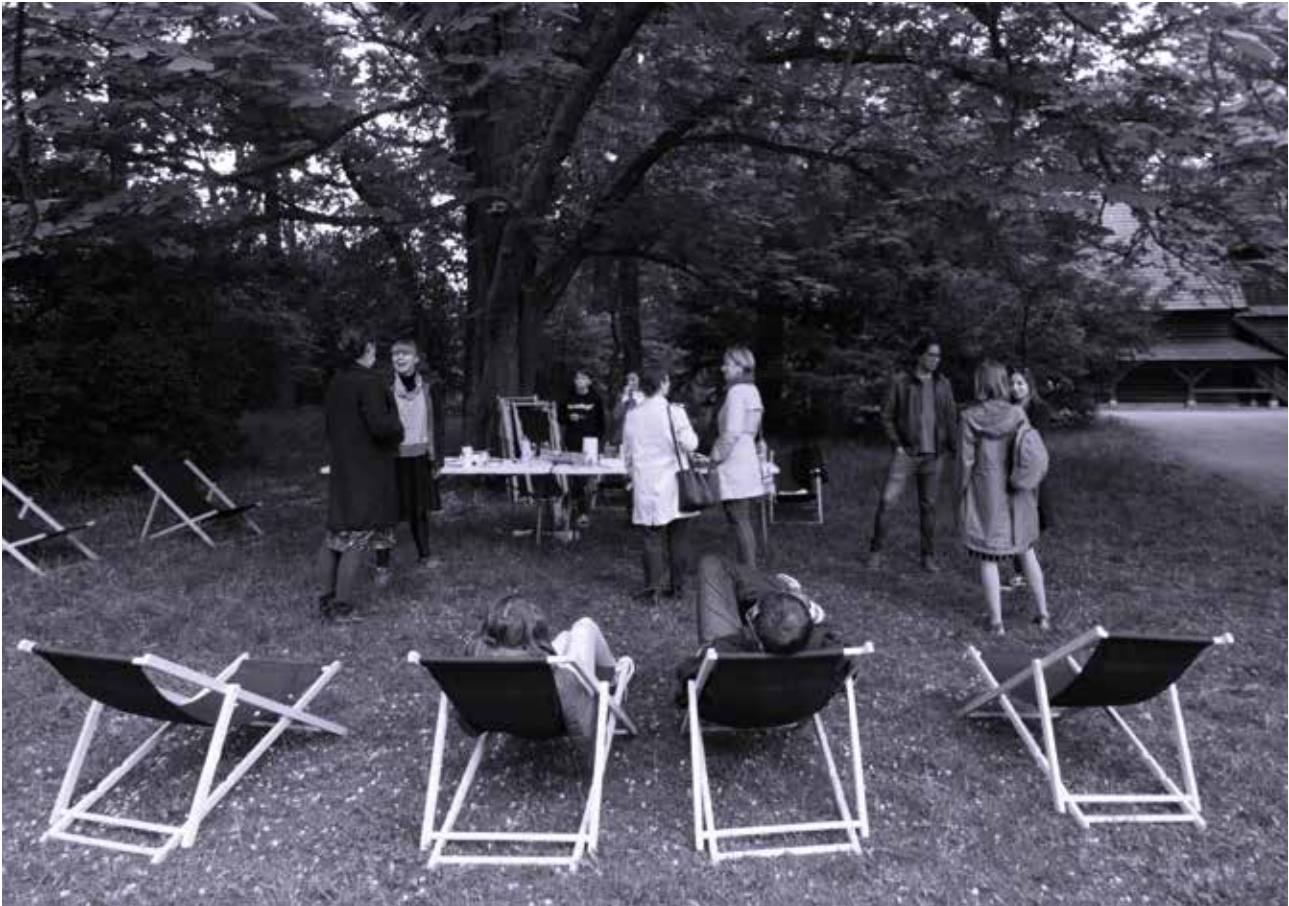
Using the Church as a musical instrument. Photos by Kinga Bartniak

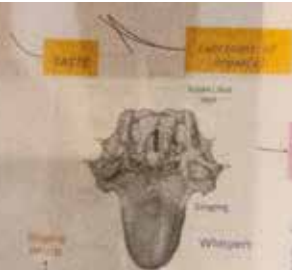












History and glass



Remarkable thing:
The church itself was built in
the late 15th or early 16th
century. It was reconstructed
and, in 1905, wrapped in
a glass curtain wall with
the church in the middle. The
work of industrial and
chemistry in Wrocław was
directed by industrial
architect Theodor
Heidegger.

Waterless water
from the
ground

Waterless, like
doves we carry
water to the
church from
nearby streams.
I have found
samples of the
water to create a
space, to
present and share
online with all
others.

Remarkable thing:
The church itself was built in
the late 15th or early 16th
century. It was reconstructed
and, in 1905, wrapped in
a glass curtain wall with
the church in the middle. The
work of industrial and
chemistry in Wrocław was
directed by industrial
architect Theodor
Heidegger.



The best and last time I
went to the water is a
memory of a summer in 1975
when I was a child. I
remembered that the water
was so clean and clear.



Kinga Bartłomiej

Kinga Bartłomiej is a Polish artist and designer. She is known for her work in the field of architecture and interior design. She has worked on several projects in Wrocław, including the design of the church's interior and the creation of a space for the church's activities.

dr Agnieszka Bawura

Dr Agnieszka Bawura is a Polish artist and designer. She is known for her work in the field of architecture and interior design. She has worked on several projects in Wrocław, including the design of the church's interior and the creation of a space for the church's activities.

dr Urszula Lisowska

Dr Urszula Lisowska is a Polish artist and designer. She is known for her work in the field of architecture and interior design. She has worked on several projects in Wrocław, including the design of the church's interior and the creation of a space for the church's activities.

Vassilis Theodorou

Vassilis Theodorou is a Greek artist and designer. He is known for his work in the field of architecture and interior design. He has worked on several projects in Wrocław, including the design of the church's interior and the creation of a space for the church's activities.

Wnioski

Planeta zaczęła się bez człowieka i prawdopodobnie skończy się bez człowieka. Jesteśmy tylko niewielką częścią historii planety, lasy są znacznie starsze niż nasz gatunek, a bakterie są prawdopodobnie najstarsze. Należymy do planety, a nie odwrotnie. Życie zależy od różnorodności, złożoności i wzajemnych relacji. Pomimo iż wydaje się to tak oczywiste, że jest dużo bardziej skomplikowane, ponieważ jesteśmy w taki czy inny sposób powiązani z globalnymi gospodarkami handlowymi – egzystencja człowieka zależy od infrastruktury technologicznej, która jednocześnie jest uzależniona od eksploatacji zasobów naturalnych do własnego funkcjonowania; stwarza to niezrównoważoną zagadkę, która sprawia, że życie w biosferze staje się coraz bardziej niegościnne.

Badania te próbowały pośrednio zająć się rolą sztuki w antropocenie, badając relacyjność oraz polityczne i etyczne pytania dotyczące zamieszkiwania, opieki i napawy. Roszczenie o sprawiedliwość planetarną i środowiskową odnosi się do wymiarów poznawczych i epistemicznych, wyczerpania modeli ekonomicznych i zachowań opartych na ekstrakcji, konkurencji i indywidualizmie.

Obecny kryzys środowiskowy pociąga za sobą rozwój form mikropolityki, które bronią życia i różnorodności przed różnymi formami przemocy. Oznacza to ochronę różnorodności poprzez uznanie relacyjności, współlistnienia, współzależności i wzajemnych powiązań jako nowych wartości XXI wieku. Kwestia planetarnego zamieszkania obejmuje zaangażowanie się w pojęcia i praktyki opieki i naprawy oraz ponowne przemyślenie pojęcia dobrostanu pod kątem zachowania równowagi między ekologią psychologiczną, społeczną i środowiskową. Ta zmiana kulturowa wpłynęła na sztukę i nadal redefiniuje instytucje, takie jak muzeum i uniwersytet, tworząc nowe formy organizacji społecznej. Na przykład myślenie o uniwersytecie jako *pluriversity*, jako próbie dekolonizacji wiedzy i przeciwdziałania uniwersalizmowi poprzez sprzyjanie wzajemnej inspiracji między różnymi sposobami poznania objętymi horyzontalnymi modelami organizacji.

Pierwszy, najbardziej ogólny wniosek, który nasuwa się po wykonaniu badań to to, że nasz obecny scenariusz wymaga radykalnych form wyobraźni. Być może czas na przejście od uniwersalizmu do *pluriversity* lub stworzyć nową krytykę

instrumentalnego rozumu. Z pewnością jest to czas na robienie *minga* i rozwijanie wspólnych wysiłków. Sztuka antropocenu oznacza *konspirację w kierunku oddychania*, zbiorowe formy wyobraźni, oznacza wiele plemion dążących do ochrony różnorodności i uzdrowienia. Nieuchronnie odnosi się to do pojęć i praktyk opiekuńczych i naprawczych. Oba terminy zyskały ważne znaczenie w praktykach artystycznych i teorii krytycznej w ostatnich latach, tworząc już mantrę. Ważne jednak by zaznaczyć, że opieki nie trzeba romantyzować. Niniejsze badanie podąża za rozważaniami Bernarda Stieglera na temat opieki i troski jako myślenia (jako leczenia), troski o sposoby relacji, które umożliwiają różnicowanie i odkładanie redukcjonizmu oraz uogólnianie rzeczywistości. Troska oznacza angażowanie się w rzeczywistość poprzez praktyki, które sprzyjają nieprzewidywalności, afektowaniu, myśleniu-odczuwaniu, oduczaniu się, powtórnym zapamiętywaniu, ponownym składaniu i odraczaniu entropii. Sztuka może być praktyką odramowywania, polegającą na błędnym poznawczym sposobie myślenia i nomadycznych sposobach myślenia, zdolnych do ciągłego otwierania i rozwijania możliwości Możliwego, zamiast przyjmowania ustalonych prawd i tożsamości jako skończonych i właściwych chronopolityce linearnej.

W zakresie praktyk artystycznych obejmuje to tworzenie przestrzeni, które sprzyjają zbiorowej wyobraźni, współpracy, wymianie, wzajemności, tarcu, solidarności i obronie przyjemności.

MILPA jest metaforą i modelem, który jest otwarty i jako taki pozwala gościć wiele głosów, pasuje do wielu światów i sposobów poznania. Jest formą przenikającą się i jest formą mikropolityki, o ile karmi działanie (Arendt) i jakość naszych relacji społecznych, idealnie oferując przestrzeń dla znaczeń, mowy i czynów. Wspólnota nie oznacza osiągnięcia konsensusu jako idealnego kręgu złożonego z innych pasujących do siebie kręgów, doskonale zsynchronizowanego chóru czy marszu, budującego tożsamość zamkniętą, odróżnioną od Innego. Zamiast tego społeczności tworzą przestrzenie zdolne do utrzymywania i akceptowania momentów niezgody, dysonansu, tarcia i sprzeczności.

Przenikanie jest koncepcją relacyjną, która wyraża możliwość przerwania schizm właściwych uniwersalizmowi poprzez tworzenie ścieżek, które niekoniecznie mają na celu

hybrydyzację lub syntezę. Ponadto przenikanie oznacza znalezienie drogi dla tego, co możliwe. Pożyteczna jest dla nas potrzeba stania w półmroku, zamiast wyciągania stabilnych wniosków, w których sprawy pozostają nieprzejrzyste i pozwalają na rozwinięcie złożoności.

Sztuka może być narzędziem do nauki uczenia się. Pozwala zaangażować się w ciało i doświadczenia, które przerywają naszą pewność i pozwalają na angażowanie się w nieznane jako praktykę opieki. Ta uwaga jest ważna badań artystycznych w ogóle.

Kiedy sztuka staje się poważna, zaczyna tym samym przyjmować pewną politykę, która określa, jak należy ją robić i konsumować. W rzeczywistości humor może być narzędziem do obrony i zachowania przyjemności i zabawy.

Pojęcie bezpiecznych domów to coś, co MILPA chce zbadać w przyszłości. Z naszych badań wynika, że tworzenie przestrzeni, które umożliwiają dzielenie się naszymi doświadczeniami przemocy i wrażliwości, stwarza możliwość rozwoju form oporu i procesów uzdrawiania. Wymaga jednak pewnego poziomu wzajemnego zaufania. Budowanie takich przestrzeni jest konieczne i wymaga specjalistów z konkretnymi zestawami narzędzi, którzy niekoniecznie są artystami. Wiele praktyk artystycznych angażuje się w miejsca konfliktu i przemocy, które często wymagają od osób o określonym pochodzeniu odpowiedniego zajęcia się tymi kontekstami i sytuacjami, a „zwrot usologiczny” ma na celu „wykorzystanie” sztuki jako sposobu aktywowania i wspomagania określonych kontekstów poprzez sztukę.

MILPA była początkiem *mingi* kreatywności, *mingi* tkania, wyobrażenia sobie wspólnego tworzenia miejsca i czasu na *myślenie z*, *tworzenie z* i *bycie z*. W tej chwili MILPA zdołała stworzyć grupę 10 aktywnych współpracowników, opracowując praktyczne eksperymenty, które są w toku. Kohorta jest zarówno lokalna, jak i międzynarodowa i obejmuje różnorodne środowiska, zwłaszcza artystów, pedagogów, myślicieli, twórców, aktywistów.

Pomimo pandemii i niemożności zaangażowania fizycznego, grupa wykorzystała platformy cyfrowe, aby rozszerzyć rozmowy, koncepcje i zaplanować działania. Z badań tych wynika również, że pomimo utrudnień pandemii, MILPA zdołała utkać sieć.

Niemniej jednak zaangażowanie społeczne wymaga fizycznej obecności w celu rozwijania związków międzyludzkich i lepszej komunikacji.

Wykorzystanie platform cyfrowych umożliwiło współpracownikom z różnych szerokości geograficznych dołączenie, zapewniając kohorcie różnorodność uczestników i kontekstów. Międzynarodowa kohorta ma afordancje, ale jeśli chodzi o praktyczne eksperymenty, zagraniczni współpracownicy nie mogą być obecni ani oferować tego samego doświadczenia w kontaktach z lokalną społecznością.

Pomysł stworzenia sieci wielu lokalnych sieci wymiany wiedzy i procesów artystycznych powstał w ramach MILPA, należy jednak pamiętać, że budowanie lokalnych grup wymaga czasu, aby rozwinąć więzi, a także otworzyć możliwość zaangażowania się w lokalne społeczności. Innym ważnym aspektem, o którym należy wspomnieć, jest to, że MILPA została utkana z przyjaźni i zaproszeń, co oznacza, że kieruje się pokrewieństwem. Zaowocowało to bardzo organicznym sposobem tkania grupy współpracowników. Uważam również, że ważne jest nawiązanie wielu rozmów z każdym współpracownikiem, aby zrozumieć osobiste motywacje i zainteresowania, mocne strony i atuty. Staje się to podstawą w budowaniu kohorty.

Różnorodność środowisk i zestawów umiejętności, jakie każdy współpracownik wnosi do kohorty, otwiera nieprzewidywalne możliwości. W ten sposób MILPA ciągle się zmienia. Co więcej, każdy obóz/przestrzeń, w której odbywa się MILPA, wpływa i determinuje wynik, zmienia metody naszej praktyki artystycznej. O drukach decydowała szansa pracy w studio typograficznym z określonymi dostępnymi narzędziami; posługiwanie się kościołem z jego kontekstem i możliwościami przestrzennymi, parkiem itp. wpływa i otwiera określone możliwości, w których każde miejsce/kontekst wchodzi w relację z każdym uczestnikiem i całością, otwiera to możliwości pedagogiczne.

Sztuka i edukacja to opieka i ofiarowanie. Jak i co każdy chce zaoferować? Jak chcemy podzielić się wagą? O co i jak dbamy? Być może jedna z głównych trudności i różnic między poszczególnymi formami praktyki artystycznej a praktykami zaangażowania społecznego dotyczy tego, jak partycypacja i zaangażowanie determinują proces materialny. Uczestnictwo nigdy nie jest przyznawane, ale oferowane z chęcią jej współpracowników w stawaniu się podmiotami.

Uczestnictwo wraz z zaangażowaniem są kluczowymi czynnikami w pracy z kolaboracyjnymi praktykami artystycznymi, które determinują sieć wzajemnych powiązań, redefiniują relację z publicznością jako aktywnym podmiotem materialnie kształtującym proces artystyczny. W ten sposób wystawa została przeformatowana z KAMIKAZE na MILPA w ekosystem (więź i komunia podmiotów zamiast zbioru przedmiotów), przestrzeń do wspólnego robienia, laboratorium lub obóz, w którym może się dziać dzięki aktywnemu nawiązywaniu wzajemnych relacji.

Moja praca polegała na tworzeniu i oferowaniu przestrzeni do dzielenia się podmiotowością i procesem twórczym, rozwijaniu narzędzi i metod współpracy, otwieraniu szansy na uczestnictwo, *tworzenie, myślenie i bycie z*.

MILPA zamierza rozwijać modele ekonomiczne, które mogłyby zostać rozpowszechnione wśród jej współpracowników, publikując wyniki, sprzedając swoją produkcję artystyczną, tworząc warsztaty, a nawet stając się nomadyczną instytucją edukacyjną. Od samego początku zaprojektowałem MILPA jako heterogeniczną przestrzeń z różnymi potencjałami w zależności od sieci współpracowników, samemu będąc jednym z nich, badającym alternatywne formy edukacji i budującym globalną sieć (obecne jest tutaj pojęcie więzi ze SPAMu) z wykorzystaniem zarówno platform online jak i kontaktów na żywo. Powstała strona internetowa jest kolejnym krokiem do śledzenia naszej aktywności. Ponadto MILPA będzie gościć w Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu, Camp nr 2 od czerwca 2021 r., dając szansę na kontynuację projektu dotyczącego Wody, Gleby, Oddychania i Energii. Jest to okazja do aktywnego zaangażowania się w takie pojęcia, jak gleba, kompostowanie oraz alternatywne i horyzontalne modele edukacji.

Dochodzimy do wniosku, że działalność MILPA nie powinna być podporządkowana projektom, warsztatom, kursom i terminowości, ale starać się rozwijać działalność, która łączy się i rozciąga pomiędzy przestrzeniami. MILPA pragnie nadal aktywnie badać znaczenie przeobrażania instytucji, angażować się w modele horyzontalne i wspierać inne formy organizacji.

Kluczowym elementem sztuki kolaboracyjnej jest kwestionowanie monumentalności autora poprzez współdzielenie autorstwa i odpowiedzialności za proces

twórczy. Pomimo normalizacji i asymilacji praktyk artystycznych, które kwestionowały centralne miejsce autora (od surrealizmu, ready-made, minimalizmu, sztuki konceptualnej i rzeźby społecznej Beuysa, nietwórczego pisarstwa Kennetha Goldsmitha, Caminhando Ligii Clark itp.) wydaje się, że jest postać autora jest nadal mocno zakorzeniona w edukacji artystycznej.

Często pomijana jest ilość godzin, jakich wymaga sztuka zaangażowana społecznie. Budowanie społeczności lub grupy wymaga dużej ilości organizacji, komunikacji, planowania, logistyki, które są w toku. Wymaga również zasobów, które mogą podtrzymać działalność grupy, unikając bezpłatnej pracy, a zatem wymagają różnych form finansowania i dystrybucji, innych niż w przypadku indywidualnych form pracy.

Po rozmowach z kolektywami artystycznymi, takimi jak Cooperativa Crater Invertido i artystką Jeanne Heeswijk, zgadzam się, że rozwijanie sieci i tkanie relacji społecznych wymaga długich okresów czasu, „gotowania na wolnym ogniu” bez próby przyspieszania procesu. Często wiąże się z drugą pracą i równomiernym rozłożeniem dostępnych zasobów w grupie. Uczestnictwo i zaangażowanie pociągają za sobą konieczność zaufania współpracownikom i świadomości, że mogą oni odejść w dowolnym momencie. To wszystko wpływa na niepewny charakter sieci, lecz to właśnie ten poziom niepewności i szansy kryje w sobie inny rodzaj piękna, ponieważ sieć to coś, co może łatwo zniknąć lub pojawić się w tym czy innym miejscu w zależności od uczestnictwa i zaangażowania.

Komunikacja jest fundamentalną częścią procesu i pozwala określić konkretne motywacje i oczekiwania, jakie może mieć dana osoba, wykrywanie ich oraz atutów i mocnych stron stanowi podstawowy aspekt techniczny zarówno w momencie budowania zespołu, jak i w przypadku prowadzenia zajęć szkolnych.

Afekt, współpraca, czułość i przenikanie to pojęcia relacyjne. Stwarzają one możliwości ruchu i rytmu, które są fundamentalne dla kolektywnych procesów artystycznych i procesów uczenia się.

Pojęcia przenikania, opieki i naprawy zostały uchwycone na różne sposoby podczas każdego eksperymentu, MILPA zamierza dalej rozwijać te pojęcia w nadchodzących latach,

tworząc nowe ramy i angażując się w określone społeczności i konteksty.

Każdy proces współpracy obejmuje zarówno zanieczyszczenie, jak i pracę ponad różnicami. Na czym nam zależy i w jaki sposób się o to troszczymy? Sztuka, współpraca, komunikacja i edukacja to praktyki opieki, które zasadniczo obejmują ofiarowanie, oddziaływanie i bycie dotkniętym. Znalezienie sposobów na nawiązanie relacji, stworzenie sposobów wymiany i wzajemności. Wiąże się to również z uświadomieniem sobie sieci wzajemnych powiązań między elementami i uczestnikami oraz rodzaju gospodarek, których częścią jest sieć. Mapowanie zbioru relacji i współzależności w sieci, mapowanie dóbr wspólnych, mapowanie ofert i wpływów pozwalają na wizualizację relacji, które są zgodne z siecią.

W trakcie dotychczasowych eksperymentów koncepcja naprawy wiązała się z próbą przywrócenia tkanki społecznej i stworzenia poczucia wspólnoty, sposobu przeciwdziałania indywidualizmowi właściwemu neoliberalnym gospodarkom i pedagogikom okrucieństwa, które sprzyjają rywalizacji o współpracę. Co więcej, trwająca wciąż pandemia coraz bardziej niszczy poczucie wspólnoty.

Przez cały czas trwania eksperymentu śledzony był proces konkatencji, każdy eksperyment otwierał możliwości dla następnego, w tym sensie podążał za wspólnym wątkiem, główną intencją odkrywania i ustanawiania sposobów relacji. MILPA obejmuje SPAM (budowanie sieci i obserwacja tego, jak sieć może rozwijać własne narzędzia i metody współpracy, warsztat jako medium artystyczne oparte na relacjach społecznych) oraz KAMIKAZE (waga angażowania się w nieznane, rozmowa jako artystyczne medium, wystawa sztuki jako dynamiczna przestrzeń tworzenia, komunia podmiotów zamiast kolekcji przedmiotów, laboratorium, miejsce tworzenia i nakładanie się formatów, takich jak szkoła i wystawa, sztuka i pedagogika). MILPA kontynuuje swoją działalność, ponieważ jej celem nie jest zwieńczenie tego programu studiów – zamiast tego moim zamiarem było rozwijanie praktyki artystycznej jako ciągłej działalności, która rozwija się i może nadal tkać uczucia, współpracę i uczestnictwo.

Bibliografia

- Adorno, T. and Horkheimer, M., *Dialectica de la Ilustracion* trans. Juan Jose Sanchez, Madrid, Editorial Trotta, 2018.
- Adorno, T., On the concept of beauty, *E-flux journal* #87, New York, December 2017, <https://www.e-flux.com/journal/87/169240/on-the-concept-of-beauty/> (accessed 28.10.2020).
- Arts Collaboratory, <http://www.artscollaboratory.org>
- Barad, K., in *Streams of Consciousness, South as a state on mind*, issue 11, fall-winter 2019, pp 103-113.
- Barad, K., *What is the measure of Nothingness? Infinity, Virtuality, Justice*, Documenta 13 Book of Books, Kassel, Hatje Cantz Verlag, 2012, pp.646-49.
- Barthes, R., *Camera Lucida: reflections on photography*, New York, Hill and Wang, 2010.
- Bass, C. and Sholette, G. and *Social Practice Queens* (Eds), *Art as Social Action*, New York, Allworth Press, 2018.
- Bell, David M., *Rethinking Utopia: Place, Power, Affect*, London, Routledge, 2017.
- Benjamin, W., *Iluminaciones*, Madrid, Taurus, 2018.
- Benjamin, W., *The Arcades Project*, Cambridge, Harvard University Press, 2002.
- Berardi, F., *Breathing: Chaos and poetry*, South Pasadena, Semiotext(e), 2018.
- Berger, J., *Understanding a Photograph*, London, Penguin Books, 2013.
- Bergson, H., "Philosophical Intuition" in *The creative mind*, New York, The Philosophical Library, 1946.
- Bishop, C. (ed), *Participation: documents of contemporary art*, London, White Chapel and MIT Press, 2006.
- Bishop, C., *Artificial Hells*, New York, Verso, 2012.
- Bourriaud, N., *Radicante*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2009.
- Braudel, F., *The Wheels of Commerce: Civilization and Capitalism 15th-18th Century vol.2*, New York, Harper and Row Publishers, 1982.
- Brotton, J., *Great Maps*, London, Penguin Random House, 2015.
- Buchli, V. and Lucas, G., *Archaeologies of the contemporary past*, London, Routledge, 2001.
- Buci-Glucksmann, C., *Baroque Reason: The Aesthetics of Modernity*, translated by Patrick Camiller, London, Sage Publication, 1994.
- Buci-Glucksmann, C., *The madness of vision*, Ohio, Ohio

University Press, 2013.

-Buschkühle, C. Joseph Beuys and the Artistic Education, Leiden, Brill, 2020.

-Byung Chul H., Transparency Society, Stanford, Stanford University Press, 2015.

-Byung Chul, H., Ausencia: acerca de la cultura y la filosofía del lejano oriente, Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2019.'

-Byung Chul, H., Psychopolitics: neoliberalism and new technologies of power, New York, Verso books, 2017.

-Byung Chul, H., Shanzhai: el arte de la falsificación y la deconstrucción en China, translated by Paula Kuffer, Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2016.

-Byung Chul, H., Filosofía del Budismo, translated by Raul Rabas, Barcelona, Herder Editorial, 2015.

-Cadogan, L. Ayvu Rapyta: textos míticos del Mbya-Guaraní del Guairá, Sao Paulo, Facultad de Filosofía, Ciencia y Letras de la Universidad de Sao Paulo, 1959.

-Chihuailaf, E., De sueños azules y contrasueños, 7th edition, Santiago, Editorial Universitaria, 2018.

-Chihuailaf, E., La belleza de pensar, presented by Cristian Warnken, Santiago, MW Producciones, 2003. <https://www.youtube.com/watch?v=xMySm4TBpNU&t=16s> (accessed on 29.10.2020).

-Coleman, R., Transforming Images: Screens, Affect, Futures, New York, Routledge, 2013.

-Crary, Jonathan, 24/7: capitalismo al asalto del sueño, Barcelona, Editorial Planeta, 2015.

-Cummings, E.E, Complete poems 1904-1962, New York, Liveright Publishing, 1991.

-Da Silva, D., Toward a global idea of race, Minnesota, University of Minnesota Press, 2007.

-Da Silva, D, If hospitality the duty is then to repair and to foster in Rehearsing Hospitalities II, Berlin, Archive Books, 2020.

-de Alejandria, F., Los terapeutas: de vita contemplativa, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2005.

-de Bruyn, E. and Luttigen, S. (Eds), Futurity Report vol.1, Berlin, Sternberg Press, 2020.

-De Landa, M., Mil años de historia no lineal, Barcelona, Gedisa Editorial, 2011.

-Sousa Santos, B., The end of cognitive empire: the coming of age of epistemologies of the South, Durham, Duke University Press, 2018.

-Deleuze, G. and Guattari F., A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia translated by Brian Massumi, Minneapolis,

- University of Minnesota Press, 1987.
- Deleuze, G., Spinoza: Practical philosophy, San Francisco, City Lights Books, 1988.
 - Deleuze, G., What is a creative act?, Two Regimes of Madness: Texts and Interviews 1975-1995, 312-324, https://www.kit.ntnu.no/sites/www.kit.ntnu.no/files/what_is_the_creative_act.pdf (accessed on 28.10.2020).
 - Deligny, F., The arachnean and other texts, Minneapolis, Univocal Publishing, 2015.
 - Demos, T.J., Against the Anthropocene: visual culture and environment today, Berlin , Sternberg, 2017.
 - Demos, T.J., Beyond the world's end: arts of living in the crossing, London, Duke University Press, 2020.
 - Derrida, J., Of hospitality, Stanford, Stanford University Press, 2000.
 - Derrida, J., The truth in Painting, Chicago, The University of Chicago, 1987.
 - Dewey, J., Art as experience, New York, Perigee Books, 1980.
 - Didi-Hubermann, G., Imágenes pese a todo: Memoria visual del holocausto, 7th edition, Barcelona, Paidós, 2017.
 - Didi-Hubermann, G., The surviving image. Phantoms of time and time of phantoms: Aby Warburg's History of Art, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2017.
 - Escobar, T., The Curse of the Nemur: in search of the art, myth and ritual of the Ishir, Pittsburg, University of Pittsburg, 2007.
 - Escobar, A, Pluriversal politics, London, Duke University Press, 2020.
 - Finney, N., The world is round, Illinois, Triquarterly Books and Northwestern University Press, 2013.
 - Flusser, V., Gestures, Minnesota, University of Minnesota Press, 2014.
 - Fontcuberta, J., La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016.
 - Foster, H., (ed), Vision and visuality, Seattle, Bay Press, 1988.
 - Foucault, M., La arqueología del saber, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2002.
 - Foucault, M., Other Spaces: Utopias and heterotopias, seminar Architecture/ Mouvement/ Continuïte, October, 1984.
 - Foucault, M., Sobre la ilustración, Madrid, Editorial Tecnos, 2003.
 - Foucault, M., Society must be defended, translated by David Macey, New York, Picador, 2003.
 - Foucault, M., Technologies of the Self seminar with Michel Foucault, London, Tavistock Publication, 1988.
 - Foucault, M., Tecnologías del yo y otros textos afines,

- Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2008.
- Foucault, M., *The Order of Things: An archaeology of the human sciences*, London, Routledge, 1989.
 - Friedberg, A., *The virtual window: from Alberti to Microsoft*, Cambridge, MIT Press, 2006.
 - Gadamer, Hans- Georg, *The Relevance of the Beautiful and other essays*, translated by Nicholas Walker, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
 - Galloway, A., *Gaming: essays on algorithmic culture*, Minnesota, University Minnesota Press, 2006.
 - Garcés, Marina, *Comprensión y Reparación: por una filosofía del cuidado y del daño*, Revista Folia Humanística, no.12, 2019, pp 1-19.
 - Garcés, Marina, *Escuela de Aprendices*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2020.
 - Garcia, T. and Normand, V. (Eds), *Theater, Garden, Bestiary: a materialist history of exhibitions*, Berlin, Sternberg Press, 2019.
 - Garnett, E., *Breathing Spaces, Modelling Exposure in air pollution sciences in Body and Society Journal: Breath, Body and World*, vol. 26, 2020, pp. 55-78.
 - Glissant, E., *Poetics of Relation*, translated by Betsy Wing, Michigan, University of Michigan Press, 1997.
 - Goddard, M., *Guerrilla Networks: an anarchaeology of the 1970's radical media ecologies*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2018.
 - Guattari, F., *Chaosmosis: an ethico-aesthetic paradigm*. Translated by Paul Bains and Julian Pefanis, Indianapolis, Indiana University Press, 1995.
 - Guattari, F., *Las tres ecologías*, Valencia, Pre-textos, 1996.
 - Guerrero, P., *Corazonar: miradas otras desde Abya-Yala para la colonización del poder, del saber y del ser*.
 - Guevara, P. and Holzapfel, O., "Conversation with Elicura Chihuailaf". In: Brook Andrew, Jessyca Hutchens, Stewart
 - Geddes and Trent Walter (Eds.), *NIRIN, Manual of the 22nd Biennale of Sydney*, 2020.
 - Haff, P.K., *Technology as a geological phenomenon: implications for human well-being in Geological Society in London*, vol. 395, Duke University, 2014, pp. 301-309.
<https://pne.people.si.umich.edu/PDF/Haff%202013%20Technology%20as%20a%20Geological%20Phenomenon.pdf>
(accessed 04.11.2020).
 - Haraway, D., *Staying with the trouble: Making kin in the Chthulucene*, London, Duke University Press, 2016.
 - Haraway, D., *Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin*, Environmental Humanities, vol.6,

- no.1, 2015, pp. 159-165.
- Hartman, S., *Lose your Mother: A journey along the atlantic slave route*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2007.
 - Heidegger, M., *Being and Time*, Oxford, Blackwell Publishers, 1962.
 - Heidegger, M., *La cosa in Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones Serval, 1994.
 - Helguera, P., *Education for Socially Engaged Art*, New York, Jorge Pinto books, 2011.
 - Hui, Y., *The question of concerning technology in China: an essay on cosmotechnics*, Windsor Quarry, Urbanomic Media Ltd, 2016.
 - Hui. Y., *Cosmotechnics as cosmopolitics*, E-flux Journal, New York, vol 86, nov. 2017. <https://www.e-flux.com/journal/86/161887/cosmotechnics-as-cosmopolitics/> (accessed 09.11.2020).
 - Illouz, E., ed. *Emotions as Commodities*, New York, Routledge, 2018.
 - Illouz, E., *El futuro del alma: creación de estándares emocionales*, Madrid, Katz Editores, 2014.
 - Jacotot, J., *Lengua Materna*, Buenos Aires, Cactus, 2008.
 - Jameson, F., *Archaeologies of the future: the desire called utopia and other science fictions*, London, Verso books, 2005.
 - Karpi, T. et al. *Affective capitalism*, *Ephemera: theory and politics in organization journal*, volume 16, pp 1-13.
 - Kholeif, O. (ed), *You are here: art after the internet*, London, Home and Space, 2017.
 - Kholeif, O., *Goodbye World: Looking at Art in the Digital Age*, Berlin, Sternberg Press, 2018.
 - Klein, J., *What is artistic research?*, *Journal for Artistic Research*, Amsterdam, April 2017, <https://www.jar-online.net/what-artistic-research> (accessed 28.10.2020).
 - Koffman, S., *Camera Obscura of Ideology*, Ithaca, Cornell University Press, 1999.
 - Latour, B., *Down to Earth: Politics in the New Climate Change*, Cambridge, Polity Press, 2018.
 - Latour, B., *Entering risky territory: space in the age of digital navigation in Environment and Planning D: Society and Space*, 2010, volume 28, pp 581-599.
 - Lovelock, J. and Appleyard, B., *Novacene: the coming age of hyperintelligence*, Cambridge, MIT Press, 2019.
 - Lyotard, F., *The sublime and the avantgard*, *Art Forum*, April 1984, vol. 22, pp 36-43, <https://www.artforum.com/print/198404/the-sublime-and-the-avant-garde-32533> (accessed 02.11. 2020).

- Maleuvre, D., *Museum Memories: history, technology, art*, Stanford, University of Stanford Press, 1999.
- Mbembe, A., *Reparative Globalism in Kunst Festival de Arts*, Bruxelles, 31.10. 2020, <https://www.youtube.com/channel/UCHePi3-xrJaBO4plhhxbY8w/featured> (accesses 31.10.2020)
- Mbembe, A., *The Universal right to breath*, Mail & Guardian, South Africa, June 2020, <https://mg.co.za/opinion/2020-06-24-achille-mbembe-the-universal-right-to-breathe/> (accessed 28.10.2020).
- Mbembe, A., *Decolonizing knowledge and the question of the archive*, Wits Institute for Social and Economic Research, 2015, <https://wiser.wits.ac.za/system/files/Achille%20Mbembe%20-%20Decolonizing%20Knowledge%20and%20the%20Question%20of%20the%20Archive.pdf> (accessed 1st June, 2021).
- Moulier Boutang, Y., *Cognitive Capitalism*, Malden, Polity Press, 2011.
- Mora, Z., *Filosofia Mapuche: palabra arcaicas para despertar el ser*, Concepcion, Editorial Kushe, 2001.
- Nancy, L., *Listening*, New York, Fordham University Press, 2007.
- Ndikung, B. in *Streams of Conciousness, South as a state on mind*, issue 11, fall-winter 2019, pp 135-146.
- Ndikung, B., *In a while or two we will find the tone: essays and proposal, curatorial concepts and critiques*, Berlin, Archive books, 2020.
- Nietzsche, F., *Basic Writings of Nietzsche* translated by Walter Kaufmann, New York, Modern Library edition, 2000.
- O'Doherty, B., *Inside the White Cube: the ideology of the space gallery*, San Francisco, The Lapis Press, 1986.
- Olbrist, H. (Ed), *Mapping it out*, London, Thames & Hudson, 2014.
- Parikka, J., *What is media archaeology?*, Cambridge, Polity Press, 2012.
- Philip, N., *The Ga(s)p*, Nourbese Philip, <https://nourbese.com/wp-content/uploads/2020/03/Gasp.pdf> (accessed 29.10.2020).
- Plato, *Fedro*, Madrid, Centaur Editions, 2013.
- Pratt, M. Louise, *Arts of the contact zone in Ways of Reading*, 5th edition, David Bartholomae and Anthony Petrovsky (Eds.), New York, Bedford, 1999.
- Puig de la Bellacasa, M., *Matters of Care: speculative ethics in more than human worlds*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2017.
- Ra, S., *En algún lado y en ninguno: poemas*, translated and edited by Mariana Castillo Deball, Barcelona, ArtLibris, 2019.

- Rivera, S., *Un mundo Ch'ixi es posible: ensayos desde un presente en crisis*, Buenos Aires, Editorial Tinta Limón, 2018.
- Roelstraete, D., *The way of the shovel: on the archaeological imaginary in art*, E-flux journal #4, New York, March 2009, <https://www.e-flux.com/journal/04/68582/the-way-of-the-shovel-on-the-archeological-imaginary-in-art/> (accessed 28.10.2020).
- Rolnik, S., *Esferas de la Insurrección: apuntes para descolonizar el inconsciente*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2019.
- Russel, A., *Interdisciplinary Perspectives on Breath, Body and World in Body and Society Journal: Breath, Body and World*, vol. 26, 2020, pp. 3-29.
- Salviotti, A., and Focco, F., *The Usological turn and the intersection of macrocosm and microcosm*, *Decentralising Political Economies*, 2021, <https://dpe.tools/resources/the-usological-turn> (accessed 1st June, 2021).
- Simondon, G., *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*, 2nd ed. Buenos Aires, Editorial Cactus, 2015.
- Simondon, G., *On the mode of technical objects*, Minneapolis, Univocal Publishing, 2017.
- Sloterdijk, P., *Infinite Mobilization* translated by Sarah Berjan, Cambridge, Polity Press, 2020.
- Some, M., *Of water and the spirit*, New York, Penguin books, 1994.
- Soubllette, G., *Manifiesto. Peligros y oportunidades de las megacrisis*, Santiago, Ediciones de la Universidad Católica de Chile, 2020.
- Sousa Santos, B., *The end of the Cognitive Empire: The coming of age of epistemologies of the South*, London, Duke University Press, 2018.
- Steyerl, H., *In free fall: a thought experiment on vertical perspective*, E-flux journal #24, New York, April 2011, <https://www.e-flux.com/journal/24/67860/in-free-fall-a-thought-experiment-on-vertical-perspective/> (accessed 28.10.2020).
- Stiegler, B., *Symbolic Misery. Vol. 2: catastrophe of the sensible*, Cambridge, Polity Press, 2015.
- Stiegler, B., *The Age of Disruption: technology and madness in computational capitalism*, Cambridge, Polity Press, 2019.
- Stiegler, B., *The Neganthropocene*, translated by Daniel Ross, London, Open Humanities Press, 2018.
- Szymczyk, A. and Latimer, Q. (ed), *The documenta14 reader*, Munich, Prestel Verlag, 2017.
- Ticinetto Clough, P. (ed.), *The Affective turn: theorizing the social*, Durham, Duke University Press, 2007.

-Tsing, A., *The mushroom at the end of the world: on the possibility of life in the capitalist ruins*, Princeton, Princeton University Press, 2015.

-Zi, Lie, *El libro de la perfecta vacuidad*, translated by Iñaki Preciado, Barcelona, Editorial Kairos, 1987.

-Zi, Zhuang, *Los Capítulos Interiores de Zhuang Zi*, translated by Pilar Gonzalez España and Jean Claude Pastor-Ferrer, Madrid, Editorial Trotta, 1998.

Urodzony w San José w Kostaryce (1981).
Mieszka i pracuje we Wrocławiu.

Diego Gutierrez Valladares jest interdyscyplinarnym artystą, badaczem i pedagogiem pracującym na styku kolaboracyjnych praktyk artystycznych, studiów nad technologią i alternatywnej pedagogiki. Jego praktyka artystyczna bada działanie, afekt, współpracę w celu tworzenia kolektywnych procesów artystycznych tworzenia/uczenia się. Jego praca obejmuje różne media, takie jak rysunek, drukowanie i mapowanie, warsztaty, improwizacje, rozmowy i praktyki słuchania.

