Aktywistyczna sztuka ludowa/rodzima. Indygenny i wschodnioeuropejski futuryzm artystyczny

Anna (Ania) Paluch

ORCID: 0009-0005-4222-2466

Piszę ten tekst z pozycji historyczki sztuki, badaczki znajdującej się w sytuacji transkulturowej, żyjącej w wielokulturowym kanadyjskim społeczeństwie, zaangażowanej w wielorakie projekty społeczne i artystyczne związane z ludnością rdzenną tego kraju, ale również z zainteresowaniem spoglądającej na zaangażowane politycznie i społecznie projekty artystów polskich czy wschodnioeuropejskich. Wielu z nich, z poczucia troski o przyszłość, tworzy prace, które mają wymiar aktywistyczny, jako że skupiają się na badaniach i refleksji nad kwestiami społecznymi, humanitarnymi czy ekologicznymi. Są one często wyrazem protestu przeciwko wszelkim formom przemocy i dyskryminacji.

Omawiani przeze mnie artyści reprezentują wybrane kultury rdzenne w Kanadzie oraz kultury mniejszościowe w Europie Wschodniej, których historia – doświadczenia z kolonializmem czy innymi niebezpiecznymi ideologiami i opresyjnymi systemami – pozwalają mi zestawić ich prace komparatywnie. Łączy tych artystów tematyka prac koncentrująca się na problemach tożsamościowych skolonizowanych czy dyskryminowanych społeczności, często na utracie języka, kultury i ziemi, ale także na

Anna (Ania) Paluch – dr, polsko-kanadyjska badaczka, assistant professor na Uniwersytecie Ottawskim w Kanadzie, prowadzi kursy „Non-Western Futurism" i „Global Folk Art Practices". Interesuje się dialogiem transkulturowym, globalną sztuką ludową oraz dyskursem futurystycznym zachodnim i wschodnioeuropejskim. Ostatnio opublikowała: *The Baltic Waterways. Mapping Cross-Cultural and Ecological Awareness of the Baltic Sea* (w: *Ephemeral Coast: Visualizing Coastal Climate Change,* 2022).

http://rcin.org.pl

strategiach przetrwania i oporu, oraz, co istotne, na kreowaniu futurystycznych wizji dających nadzieję na lepszą przyszłość i dialog interkulturowy. Łączą ich również techniki pracy, oparte na wielorakich mediach artystycznych, dzięki którym tworzą odważne projekty aktywistyczne, określane przeze mnie jako eksperymenty futurystyczne wpisujące się w procesy dekolonizacji i indygenizacji przyszłości.

Futuryzm objął swym wpływem różne przejawy działalności artystycznej. Formalnie zainicjowany we Włoszech przez poetę i teoretyka sztuki Filippa Marinettiego na początku XX wieku, wyrażał fascynację nowoczesnością i postępem oraz sprzeciw przeciw wobec tradycyjnych wartości i konwencjonalnych form kultury i sztuki. W XX wieku powstało wiele różnych nurtów futuryzmu (futuryzm włoski, afrofuturyzm, ekofuturyzm, futuryzm technologiczny), łącznie z futuryzmem rdzennym/indygennym i easternfuturyzmem[1] (futuryzmem wschodnioeuropejskim).

Indygenny futuryzm, jako nurt artystyczny i literacki, łączy elementy futurystyczne z tradycyjnymi współczesnymi kulturami rdzennymi. Koncepcja ta została zainicjowana w 2003 roku przez badaczkę Grace Dillon z narodu Anishinaabe, która użyła tego terminu, aby opisać prace artystyczne i literackie eksplorujące przyszłość z perspektywy rdzennych kultur[2], filozofii i doświadczeń. Indygenne artystyczne wizje często zawierają tematykę związaną z duchowością, ekologią i uzdrowieniem planety.

Na początku XX wieku, pod wpływem włoskiego futuryzmu, rozwinął się również futuryzm wschodnioeuropejski (*Easternfuturism*). Artyści zaakceptowali główne futurystyczne poglądy, ale w ich pracach widoczna jest refleksja nad specyficzną historyczną i polityczną sytuacją w Europie Wschodniej. Zresztą każdy kraj regionu wykształcił własne wersje futuryzmu, różniące się w zależności od kontekstu społeczno-politycznego i kulturowego. Tym, co wyróżnia wschodnioeuropejski futuryzm, jest włączenie tradycji ludowych i regionalnych motywów kulturowych w pracach skupiających się na tematach współczesnych artystom; oferuje on też wizję przyszłości inną od zachodnich futurystycznych narracji, wizję osadzoną w kulturach

1 Zob. U. Gerhardt, *Memories of Easternfuturism*, „Xenotopia" 2020, t. 1, s. 16-18; S. Watson, *Ukraine and „sorrowfuturism" in „Kajet Journal"*, https://stackmagazines.com/current-affairs/ukraine-and-sorrowfuturism-in-kajet-journal/ (20.05.2024). Zob. też „Kajet Journal" 2022, nr 5: *On Easternfuturism*, https://kajetjournal.com (20.05.2024).

2 *Indigenous Futurisms. A Conversation between Grace Dillon and Suzanne Kite*, 12 listopada 2021, https://www.youtube.com/watch?v=EXvFauWtDWM&ab_channel=TheNewSchoolforSocialResearch (20.05.2024).

http://rcin.org.pl

lokalnych, która może mieć jednak zasięg globalny; przedstawia też nowe sposoby wyobrażania przyszłości, honorujące i transformujące tradycje wschodnioeuropejskie.

Futuryzm rdzenny i *Easternfuturism*, pomimo ich różnorodnych kontekstów kulturowych i historycznych, mają pewne elementy wspólne: angażowanie się w dialog z przeszłością, związek z przeszłością a wizja przyszłości, łączenie tradycji z technologią, przeszłość często związana z traumą lub trudnymi doświadczeniami (w futuryzmie Europy Wschodniej, szczególnie po okresie komunizmu). Motywy te służą jako punkt wyjścia do wyobrażania sobie utopijnej lub dystopijnej przyszłości. Oba te nurty projektują alternatywne rzeczywistości, badając kwestie tożsamości, przynależności i autonomii, krytykując kolonializm i dominację kultury zachodniej (futuryzm indygenny) czy imperialne hegemonie, ujawniające się zarówno w kontekście sowieckim, jak i we współczesnych formach kontroli politycznej i kulturowej (easternfuturyzm). W obu nurtach technologia i natura odgrywają ważną rolę, ale rozpatrywane są z innych perspektyw kulturowych i historycznych.

Wybrani przeze mnie artyści posługują się wielorakimi formami twórczości. Ich działalność artystyczna pełni ważną funkcję aktywistyczną, zatem staje się ona odmianą artywizmu, czyli aktywizmu artystycznego, który może być narzędziem promowania zmian społecznych, politycznych czy ekologicznych. Prace artywistyczne mają zazwyczaj silny przekaz dążący do zwiększenia świadomości na temat konkretnych kwestii czy zaangażowania w sprawy, które są często pomijane w tradycyjnych mediach. W futurystycznych projektach analizowanych tu artystów kultury rdzenne czy mniejszościowe są w centrum ich uwagi, nigdy nie są marginalizowane. Można powiedzieć, iż artyści ci podejmują tematykę indygenizowania przyszłości, która kładzie nacisk na znaczenie indygennej czy lokalnej wiedzy oraz światopoglądów w kształtowaniu myślenia o przyszłości.

Ze względu na wymagany krótki format tekstu do forum opisuję tylko tematykę prac wybranych artystów oraz zastosowane przez nich techniki, pochodzące zarówno z tradycyjnych kultur rdzennych czy ludowych, jak też ze współczesnych technik artystycznych. Koncentruję się na projektach artystycznych takich artystów jak: Lawrence Paul Yuxweluptun, Małgorzata Mirga-Tas, Katarzyna Perlak, Dayna Danger, Rufina Bazlova, Skawennati i Tomasz Bagiński.

Zacznę od artystów pochodzenia rdzennego: Lawrence'a Paula Yuxweluptuna, Dayny Danger i Skawennati, których twórczość wpisuje się w futuryzm

http://rcin.org.pl

indygenny. Ich prace można traktować jako przykład angażowania się w dialog z traumatyczną przeszłością czy teraźniejszością, dający podstawę tworzenia futurystycznych wizji pełnych nadziei na lepszą przyszłość. W tym sensie obrazują one jedną ze wspólnych cech dla futuryzmu rdzennego i easternfuturyzmu.

Yuxweluptun, artysta multimedialny i artysta malarz pochodzący z narodów Cowichan i Sylix, poddaje krytyce kolonialny wyzysk rdzennych społeczności, szczególnie w odniesieniu do nadmiernej eksploatacji surowców naturalnych i łamanych obietnic traktatowych. Jego wizje przyszłości są ściśle powiązane z degradacją środowiska oraz dążeniami do suwerenności ludności rdzennej. W wielu swoich pracach Yuxweluptun przedstawia dystopijną przyszłość, w której konsekwencje zachodnich działań kolonialnych i kapitalistycznych prowadzą do katastrof ekologicznych, społecznych i kulturowych (np. *Red Man Watching White Man Trying to Fix Hole in Sky*). Oprócz tej pesymistycznej wizji artysta wskazuje również alternatywną ścieżkę, w której kluczową rolę odgrywają wiedze rdzennej ludności, jego zdaniem oferujące rozwiązania, jakie mogłyby pomóc w zrównoważonym zarządzaniu i ochronie środowiska na przyszłość. W tej indygennej artystycznej wizji Yuxweluptan porusza tematykę związaną nie tylko z ekologią i uzdrowieniem planety, ale również z duchowością. W zakresie technik artystycznych Yuxweluptun łączy tradycyjne motywy kultury Salish ze współczesnymi zachodnimi technikami malarskimi; maluje duże obrazy o intensywnych barwach, przyciągających uwagę do poruszanych tematów. Ponadto już w 1992 roku artysta zastosował technologię wirtualnej rzeczywistości (VR[3]) w pracy pt. *Inherent Rights, Vision Rights* (Nieodłączne prawa, prawa do wizji) i ponownie w 2019 roku w pracy zatytułowanej *Unceded Territories* (Terytoria, których ludność rdzenna się nie zrzekła).

Interesującą perspektywę przedstawia działalność artystyczna Skawennati[4], artystki multimedialnej z narodu Kanien'kehá:ka. Jedna z jej prac, zatytułowana *TimeTraveller*™ (2007-2014), jest odważną refleksją na temat indygennej nielinearnej koncepcji czasu oraz indygennej wersji historii Kanady. Artystka często wykorzystuje w swych pracach

3 Technika VR polega na wykorzystaniu technologii komputerowych do stworzenia trójwymiarowego obrazu, która pozwala użytkownikom na pełną immersję w świat budowany przez twórców VR.

4 *Skawennati. Indigenous Futurism and World Building*, https://www.youtube.com/watch?v=7__cNGpkg5I&ab_channel=WeismanArtMuseum\ (20.05.2024).

http://rcin.org.pl

machinimy[5] i film w stylu science fiction w celu przedstawienia idei płynnego poczucia czasu oraz płynnych granic przestrzeni rdzennych, kontestując w ten sposób ustrukturyzowaną i skategoryzowaną koncepcję przestrzeni i czasu w świecie zachodnim. W tym dziewięcioodcinkowym serialu artystka wykorzystuje machinimę Second Life[6]. Każdy odcinek reprezentuje konkretny rok w historii, obecną rzeczywistość i wizję przyszłości rdzennej ludności (1875, 1862, 1990, 2112, 1680, 1969, 1490, „Interludium" i 2121). Praca ta może być odczytywana jako projekt futurystyczny, jako wizja przyszłości, w której ludność rdzenna uzyskuje suwerenność. Jest to również projekt edukacyjny, zakładający rewizję historii Kanady, odczytanie i przepisanie historii kryzysu Oka (1990) przez artystkę z narodu Kanien'kehá:ka.

Rewizja zachodniego dyskursu o płci kulturowej to główny temat twórczości Dayny Danger, artystki wizualnej o mieszanej tożsamości Métis, Saulteaux i polskiej, identyfikującej się również jako two-spirit[7] i indigiqueer. Większość jej prac koncentruje się na reprezentacji i percepcji ciała i seksualności, a także na tematyce uprzedmiotowienia kobiet. Artystka nie zgadza się z obecnym ograniczonym postrzeganiem seksualności i tożsamości. Tworzy ona projekty, które opierają się na doświadczeniach kobiet, osób dwupłciowych, transpłciowych i niebinarnych. Ponadto jej prace odnoszące się do tematyki niewidzialności i akceptacji związanej z tematyką gender zawierają odniesienia do marginalizowanej kultury kink[8]. W swojej twórczości Danger eksploruje różne media, w tym rzeźbę, fotografię, performans i wideo; łączy współczesne praktyki artystyczne z rdzennymi praktyki tradycyjnymi

5 Machinima to technika animacji polegająca na wykorzystaniu obrazu generowanego przez silniki graficzne, najczęściej te stosowane w grach komputerowych, zob. https://machinima.fandom.com/pl/wiki/Machinima (20.05.2024).

6 Postacie i sceny zostały wykreowane na serwerach Second Life, internetowej platformie multimedialnej i grze RPG, w której można zaprojektować własnego awatara i rozmawiać z ludźmi w czasie rzeczywistym. Skawennati wykorzystuje tę platformę do „animowania" bohaterów swoich filmów.

7 „Two-spirit" to termin używany do opisania osoby pochodzenia rdzennego, która uosabia zarówno męskie, jak i żeńskie cechy, często przybierając duchową i płciową tożsamość poza binarnością.

8 Słowo „kink" oznacza „supeł, węzeł", ale też „perwersję, dziwactwo". Kink to każda forma zachowania seksualnego wykraczająca poza to, co uważane za konwencjonalne, mieszczące się w ramach tak zwanego seksu tradycyjnego. „Kinky" znaczy „przerysowany w sposób świadomy". B. Pawłowicz, *Kink – seks poza schematami. Jak bezpiecznie przesuwać granice, by osiągnąć nowy wymiar przyjemności?*, „Zwierciadło", 12 kwietnia 2024, https://zwierciadlo.pl/seks/5406-26,1,kink--czym-jest-seks-poza-schematami-i-jakie-sa-jego-rodzaje.read (29.08.2024).

http://rcin.org.pl

– artystka gra na bębnie, potrafi garbować skóry, ale przede wszystkim stosuje technikę *beading*, czyli koralikowania, w której wykorzystuje się bardzo drobne, zazwyczaj szklane koraliki, nici i igły do tworzenia projektów artystycznych. W pracy *Masks (Adrienne)* (2016)[9] przedstawia na przykład koralikowe wersje tatuaży; ze skóry i koralików tworzy nawet repliki maski BDSM[10]. Użycie przez nią tej skórzanej maski odnosi się do społeczności kink, która pozwala w sposób konsensualny eksplorować skomplikowaną dynamikę seksualności, płci i władzy. Otwiera w ten sposób przestrzeń uzdrawiania z kolonialnej traumy, a w tej aktywności, jak twierdzi, „nie ma wstydu. Tutaj ekspresja płci i zmysłowe życie modelek są integralną częścią ich odradzającej się tożsamości jako rdzennej ludności"[11]. Sztuka Danger tworzy alternatywną rzeczywistość, w której istnieją i są afirmowane wielorakie zawiłe relacje między seksualnością, płcią i władzą.

Artyści pochodzenia wschodnioeuropejskiego, łączący tradycyjne techniki artystyczne ze współczesnymi, również badają traumatyczną przeszłość czy teraźniejszość w swoich wielokulturowych społeczeństwach, która staje się podstawą tworzenia futurystycznych wizji.

Prace białoruskiej artystki Rufiny Bazlovej są dobrym przykładem wykorzystania tradycyjnej sztuki haftu w celu pobudzenia refleksji politycznej, z dodatkowym folkowo-futurystycznym akcentem: zostały one przerobione na format plików graficznych (GIF) i umieszczone na platformie Instagram[12]. Seria tych niezwykłych haftów została nazwana *The History of the Belarusian Vyzhyvanka* (2022)[13]. Sceny przedstawione za pomocą pikselowych haftów krzyżykowych wyraźnie przedstawiają traumatyczną sytuację historyczną: ludzie uciekający przed pojazdami wojskowymi machają biało-czerwoną flagą opozycji, a za nimi biegnie policja z tarczami i pałkami. Prace Bazlovej, zarówno te humorystyczne (przedstawiające Łukaszenkę jako karalucha), jak i te poważne (pobicie i śmierć protestujących), są przykładem „odwagi

9 D. Danger, *Masks – Dayna Danger, Guest Blogger*, „tea&bannock", 20.09.2016, https://teaandbannock.com/2016/09/20/masks/ (29.08.2024).

10 Skrót od Bondage and Discipline (BD), Dominance and Submission (DS), Sadism and Masochism (SM).

11 D. Danger, *Masks – Dayna Danger, Guest Blogger*.

12 P. Erizanu, *Rufina Bazlova: Intricate Embroideries of the Protests in Belarus*, „WePresent", 12 sierpnia 2021, https://wepresent.wetransfer.com/stories/rufina-bazlova-belarus-protests (29.08.2024).

13 *Vyzhyvanka* to styl haftu białoruskiego.

http://rcin.org.pl

i śmiałej kreatywności sztuki politycznej, która eksplodowała na Białorusi"[14] w następstwie letniego niepokoju wywołanego wynikami wyborów w 2020 roku.

Małgorzata Mirga-Tas, artystka wizualna, edukatorka i aktywistka pochodzenia polsko-romskiego, również używa haftu, ale jako symbolu subtelnego buntu przeciw dyskryminacji Romów w Polsce i Europie. Pokazuje, iż społeczności romskie nadal doświadczają poważnego profilowania rasowego w całej Europie i postrzegane są przez pryzmat rasistowskich stereotypów. Artystka haftuje historie swoich romskich przodków i sięga do ich transnarodowej tożsamości. Angażuje się również w proces storytellingu, który pozwala jej podejmować refleksję nie tylko nad przeszłością i teraźniejszością dyskryminowanej społeczności romskiej, ale również nad ich przyszłością. Tworzy ona utopijne futurystyczne obrazy, pełne nadziei na przyszłość.

Podobnie jak w pracach Dayny Danger, rewizja zachodniego dyskursu gender, a przede wszystkim tożsamość queerowa, jest w centrum zainteresowania polskiej artystki Katarzyny Perlak, której praktyka artystyczna koncentruje się wokół wideo i performansu, ale również dźwięku, tekstyliów i rzeźbiarstwa. W pracach przedstawiających kulturę ludową kwestionuje ona zachodnie wyobrażenia o tożsamości queerowej oraz dekonstruuje idee binarnej płci i rygorystycznych kodów seksualności w życiu mieszkańców wsi Europy Wschodniej. W celu skonfrontowania się z granicami seksualności oraz nacjonalizmem wschodnioeuropejskim wpływającym na jednorodną, a zatem ograniczającą reprezentację ludności wiejskiej w sztuce, Perlak afirmuje nie tylko tożsamość osób queer, ale także innych dyskryminowanych mieszkańców Polski i Europy Wschodniej, osób o odmiennej tożsamości rasowej czy mieszanej. Jeden z jej projektów – film *Niołam Ja Se Kochanecke* (*Miałem kiedyś kochankę/kochanka*, 2016[15]) – zwraca uwagę na to, iż Polska to tylko pozornie „biały" kraj, homogeniczny etnicznie czy rasowo. Twórczość artystki wpisuje się zatem w proces dekolonizowania reprezentacji polskiego i wschodnioeuropejskiego doświadczenia tożsamościowego, a szczególnie queerowego[16], ale równocześnie jest przykładem futurystycznych wizji dla tych grup w społeczeństwach wschodnioeuropejskich.

---

14 P. Erizanu, *Rufina Bazlova...*

15 Język polski nie jest językiem neutralnym płciowo; tytuł może sugerować miłość zarówno między kobietami, jak i mężczyznami.

16 A. Gajowy, *Queer Decolonial Polishness? Polish Countryside, Folklore, and Queer Desire in Katarzyna Perlak's work*, „UCD School of Art History & Cultural Policy" 21 lutego 2022.

http://rcin.org.pl

Niezwykle istotną cechą procesu indygenizowania przyszłości jest odzyskiwanie przedkolonialnej, przedimperialnej czy rdzennej i tradycyjnej wiedzy słowiańskiej oraz ukazanie jej ważnej roli we współczesnym świecie. Dillon promuje pojęcie *multiverse*, czyli wieloświatu, które pozwala artystom na odzyskanie rdzennej czy lokalnej przeszłości w celu budowania lepszej przyszłości[17]. Artyści, a szczególnie filmowcy, rozważając rolę rdzennej i tradycyjnej wiedzy w zmieniającym się świecie, przetwarzają historie, legendy i opowieści na język filmowy i tworzą nowe reprezentacje konkretnych społeczności, kultur i historii w futurystycznych sceneriach.

Tomasz Bagiński, polski reżyser, twórca animacji i efektów specjalnych, jest jednym z tych artystów, którzy łączą tradycyjne narracje z elementami science fiction. W latach 2015-2017 stworzył on między innymi serię krótkometrażowych filmów *Legendy Polskie*, które są nowoczesną reinterpretacją polskich legend[18]. Kreowana przez niego wizja przyszłości nie jest jednoznacznie utopijna czy dystopijna, ale raczej złożona i pełna niuansów. Bagiński przyjmuje charakterystyczną dla Easternfuturyzmu strategię: bada, jak opowieści zakorzenione w folklorze czy historii nadal kształtują nasze postrzeganie przyszłości; podejmuje zatem tematykę futurystyczną, pozostając jednocześnie w kontekście kulturowym i tradycyjnym.

Biorąc pod uwagę kontekst polski, „indygenizowanie przyszłości" może odnosić się do sposobów, w jakie naukowcy i artyści angażują się w epistemologie rdzennych ludności, aby kwestionować eurocentryczne narracje dotyczące postępu i rozwoju. Krytyka ta dotyczy także zachodniego technocentryzmu i zwraca uwagę na bardziej zrównoważone, relacyjne i oparte na więziach z ziemią sposoby interakcji ze światem.

Wszystkie omówione tu krótko prace wpisują się w nurt dekolonizowania i indygenizowania przyszłości. Artyści tworzą przestrzeń, która jest wolna od kolonialnej dominacji czy innych opresji i staje się domeną solidarności, łączącej przeszłość z teraźniejszością i utopijnymi futurystycznymi wizjami przyszłości.

---

17 Zob. G.L. Dillon, *Taking the Fiction Out of Science Fiction. An Interview about Indigenous Futurisms*, w: P.N. Marques, *YWY, Searching For a Character Between Future Worlds. Gender, Ecology, Science Fiction*, Sternberg Press, London 2021.

18 Zob. Ł. Kaczmarek, *Bazyliszek w cyberprzestrzeni. Polski folklor w wersji science fiction w Bazyliszku Tomasza Bagińskiego*, „Mitologia słowiańska i współczesne media" 2019; M. Czerniakowska, *Tomasz Bagiński i Legendy Polskie. Most między folklorem a nowoczesnością w mediach cyfrowych*, „Współczesny Folklor" 2017, t. 56; P. Nowak, *Legendy w erze cyfrowej. Tomasz Bagiński i odrodzenie polskiej mitologii*, „Polski Film i Media" 2016, t. 12, nr 4.

http://rcin.org.pl

Abstract

Małgorzata Poks, Paweł Chyc, Bartosz Hlebowicz, Anna (Ania) Paluch, eds. E. Domańska and E. Sojka
Forum. Indigenizing the Future

The texts included in the forum follow the guiding idea of indigenizing the future, but employ it in different ways by offering reflections on interspecies relationships, animism, agency, and resistance to colonial power structures. Małgorzata Poks analyzes cosmopolitan implications of animal ethics based on Indigenous cosmologies, proposing a decolonial revision of human-animal relations. Paweł Chyc compares animism with naturalism, analyzing how both ways of understanding reality approach the matter of agency and highlights the rapprochement between modern science and animistic conceptions of consciousness. Bartosz Hlebowicz reflects on the importance of Indigenous knowledge in the context of ecological catastrophes and – referring to the thought of Robin Wall Kimmerer – shows that traditional Indigeneous knowledge should be treated as a contemporary tool for rebalancing human–nature relations. Anna Paluch examines decolonial and queer activist art in Eastern Europe and North America, highlighting its role in creating new spaces of resistance in the struggle against colonialism and exclusion.

Keywords

decolonization, animism, naturalism, pluriversalism, animal ethics, Indigenous cosmologies, interspecies cosmopolitanism, relationality, Indigenous knowledges, Indigenous futurism, Eastern European futurism, folk art, queer art

http://rcin.org.pl