

„Kwartalnik Filmowy” nr 131 (2025)

ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)

<https://doi.org/10.36744/kf.4503>

© Autorka; licencja Creative Commons BY 4.0

Oryginalny artykuł naukowy; materiał recenzowany

Anna Nacher

Uniwersytet Jagielloński

<https://orcid.org/0000-0002-3192-2724>

Kłopotliwe archiwa ekstraktywizmu w sztuce rzecznych narracji Thao Nguyen Phan. Perspektywa ekomedialna

Keywords:

ecomedia;
ecocriticism;
video art;
media art;
Thao Nguyen Phan;
hydrocriticism

Abstract

Feral Archives of Extractivism in Thao Nguyen Phan's Art of Fluvial Narrations: An Ecomedia Perspective

This article explores the artistic practice of the Vietnamese artist Thao Nguyen Phan through an ecomedia perspective, focusing on how her intermedial video works challenge extractivist epistemologies and (post)imperial narrative frameworks. Rather than situating her work strictly within aquatic aesthetics or hydrocriticism, the author of the article investigates the operational dimension of the artist's narrative strategies that unsettle dominant modes of knowledge production. Introducing the concept of 'feral archives' (as inspired by Anna Tsing's et al. *Feral Atlas*), the author argues that Phan's art – particularly *Becoming Alluvium*, *First Rain*, *Brise Soleil*, and *Mute Grain* – performs counter-extractivist storytelling rooted in speculative and polyphonic approaches to history. She proposes an ecomedia framework that shifts beyond representational models to reveal the deep infrastructural entanglements of media, extractivism, and life. This perspective sees media not merely as channels of communication but as thinking infrastructures that materialise relations between human and more-than-human worlds and participate in shaping the conditions of the Anthropocene.

Słowa kluczowe:

ekomedia;
ekokrytyka;
sztuka wideo;
sztuka mediów;
Thao Nguyen Phan;
akwakrytyka

Abstrakt

Artykuł jest analizą praktyki artystycznej wietnamskiej twórczyni Thao Nguyen Phan w perspektywie ekomedialnej. Szczególną uwagę zwraca się w nim na sposoby, w jakie artystka za pomocą intermedialnych prac wideo problematyzuje południowoazjatyckie nowoczesności, archiwa oraz narracje. Zamiast skupiać się wyłącznie na estetyce akwatywnej autorka artykułu przygląda się operacyjnemu poziomowi strategii narracyjnych Thao Nguyen Phan, które podważają ramy epistemologiczne i ideologiczne ekstraktywizmu, oraz wprowadza pojęcie „kłopotliwe/zdziczone archiwa” (*feral archives*), inspirowane projektem Anny Tsing, aby lepiej uchwycić kontrekstraktywistyczny charakter omawianej twórczości. Autorka analizuje także, w jaki sposób prace takie jak *Becoming Alluvium*, *First Rain*, *Brise Soleil* czy *Mute Grain* tworzą przestrzeń dla spekulatywnej, wielogłosowej historii, która odwraca imperialne i kolonialne modele produkcji wiedzy. Następnie proponuje ujęcie ekomedialne pozwalające wyjść poza antropocentryczną i antropoceniczną teorię mediów, a także spojrzeć na media jako na infrastruktury myślenia oraz narzędzia materializacji relacji między ludźmi i więcej-niż-ludzkimi formami życia.

Historia artykułu

Zgłoszono: 2025.06.08; recenzowano: 2025.07.07; przyjęto: 2025.08.05; opublikowano: 2025.09.30

Oświadczenie o konflikcie interesów

Autorka nie zgłosiła żadnego potencjalnego konfliktu interesów.

W niniejszym artykule przyglądam się praktyce artystycznej wietnamskiej artystki Thao Nguyen Phan¹, znanej z intermedialnych instalacji i sztuki wideo, zwłaszcza z cyklu, w którym istotną rolę (także w odniesieniu do sposobu konstruowania narracji) odgrywa Mekong. Cykl ten obejmuje dwie jednokanałowe prace wideo: *Mekong Mechanical* (2012) i *Becoming Alluvium* (2019-) oraz trzykanałową *First Rain, Brise Soleil* (2021-2022). Choć najczęściej bywają one sytuowane w kontekście krytyki akwatyicznej, chciałabym znacząco poszerzyć tę refleksję. Moim punktem odniesienia jest bowiem nie tyle akwakrytyczne zainteresowanie wodnymi ontoepistemologiami, ile pytanie, jak wielowarstwowe i intermedialne prace wietnamskiej artystki problematyzują południowoazjatyckie nowoczesności w kontekście postkolonialnym i postimperialnym. Przede wszystkim jednak zamierzam zbadać związki między sposobem konstruowania narracji a podważaniem ekstraktywistycznych ram antropocenu.

Thao Nguyen Phan nie tylko splata losy aktorów ludzkich i więcej-niż-ludzkich, ale także ujawnia dominację epistemologiczną (np. nad oralnymi formami wiedzy), wpisana w praktyki kolekcjonowania i archiwizacji, które należą do podstawowych procedur epistemologicznych nowoczesności zachodniej (w tym również jej historiografii). Strategię artystki określiłabym jako powrót do szczególnego momentu, w którym kolonialne porządki wiedzy fundujące ekstraktywizm przybierają postać archiwów i baz danych. Chodzi o operację ekstrakcji polegającą na dokonywaniu arbitralnych, zdekontekstualizowanych „wyciągów” ze złożonej rzeczywistości, rozcinaniu wielu splatań i obszarów będących w istocie kontinuum lub amalgamatem ludzkiego i więcej-niż-ludzkiego. U Thao Nguyen Phan często oznacza to powrót do momentu niepewności, przemilczeń, przesłon, gry cieni, ambiwalencji i niestabilności form wiedzy lokalnej. To tych obszarów dotyczy przemoc epistemologiczna imperialnego archiwum, choć jeśli poświęcimy im więcej uwagi, zauważymy, że nieustannie rezonują one w jego działaniu. Przemoc dotyczy nie tylko wydobywania surowców, często pozostającego najbardziej dostrzegalną warstwą ekstraktywizmu. Zabiegi o charakterze hybryd materialno-dyskursywnych kryją się u samych podstaw takich polityk i dotyczą zarówno kopalń, minerałów ziem rzadkich czy rolnictwa przemysłowego, jak i wpisanych w te działania mechanizmów produkcji znaczeń. Sztuka Thao Nguyen Phan sytuuje się poza stosunkowo dobrze opisanymi praktykami kontr- czy anarchiwów², dlatego na potrzeby niniejszej analizy wprowadzę termin „kłopotliwe/zdziczałe archiwa”, podążając za kategorią „kłopotliwości/zdziczenia” wprowadzoną przez Annę Tsing i zespół³.

Perspektywa ekomedialna w orbicie ekstraktywizmu(-ów)

Mój szkic jest tymczasem propozycją nie tyle ekokrytyczną, ile ekomedialną. Subtelna różnicę między tymi optykami można prześledzić na przykładzie dwóch książek Seana Cubitta. Wcześniejsza, zatytułowana *EcoMedia*⁴, jest przedsięwzięciem o charakterze *par excellence* ekokrytycznym. Autor porusza się tu na gruncie analizy narracji, estetyki i form reprezentacji wybranych tekstów kultury. Późniejsza o dwanaście lat *Finite Media: Environmental Implications of Digital Tech-*

*nologies*⁵ jest już przykładem perspektywy ekomedialnej, uwzględniającej związek medialnych materialności i infrastruktury z antropoceniczną dewastacją światów innych-niż-ludzkie. Różnica między oboma podejściami sprowadza się w gruncie rzeczy do ujawnienia „głębokich” warstw infrastruktury przekształcania naszego świata. Jak wspomniałam, w ich centrum sytuują się *przemocowe sposoby wydobywania surowców*⁶ wraz z ufundowanym na nich (i je fundującym) aparatem epistemologicznym. W przypadku analiz ekomedialnych często chodzi również o powiązanie ekokrytyki z pytaniami o wspólne trajektorie ekstraktywizmu i infrastruktury medialnych, jak to pokazali Jussi Parikka⁷ czy Sean Cubitt w *Finite Media* (ten ostatni zwłaszcza w odniesieniu do filmu i mediów cyfrowych).

Wprowadzam zatem perspektywę ekomedialną związaną przede wszystkim z głęboką transformacją ideologii ekstraktywizmu, w którą jest uwikłane antropocentryczne rozumienie mediów. W ujęciu komunikologicznym media do niedawna były powszechnie definiowane z perspektywy antropocentrycznej i antropocenicznej. Nie miejsce tu na przybliżenie pełnego obrazu nieustannie aktualizowanej perspektywy ekomedialnej, nie zawsze wygodnie ułożonej na styku badań nad kulturą (audio)wizualną (w tym filmem), nauk o komunikacji, humanistyki środowiskowej, antropologii, teorii mediów (szczególnie refleksji w obszarze materialności mediów, materializmu feministycznego i tzw. zwrotu infrastrukturalnego) oraz teorii post- i dekolonialnej. Warto jednak przywołać choćby koncepcję Cajetana Iheki, który w analizach – oprócz tradycyjnych kategorii w postaci technologii i tekstów medialnych – udanie łączy Petersowskie żywioły (powietrze, Z/ziemia, woda, ogień i czas)⁸ z tym, co nazywa mediami zasobów (produkty rolnicze, paliwa kopalne czy minerały). Pobrzmiewa tu echo myśli Johna Durhama Petersa, który sięga do Arystotelesowskiego *to periekhon*, czyli środowiska lub otoczenia w sensie związku (harmonii) między człowiekiem i wszechświatem, wskazując krążenie wokół siebie pojęć „medium” i *milieu*. Na długo przed tym, zanim w XX w. kategoria mediów została sprzęgnięta z domeną technologii, termin „media” odsyłał do mediacji, przestrzeni „pomiedzy”, umożliwiania kontaktu⁹. To dlatego Peters dokonuje fundamentalnego dla swojej koncepcji odwrócenia: nie tylko media są środowiskami (rozumienie dominujące w podejściach nazywanych ekologią mediów), ale także środowiska są mediami (konstatacja istotna dla perspektywy ekomedialnej). Odwołuje się przy tym do rozumienia kategorii „media” w naukach o życiu jako środowisk umożliwiających hodowlę kultur tkankowych, proponując definicję mediów jako *środowisk dostarczających habitatów dla różnych form życia, w tym także dla innych mediów*¹⁰. W odniesieniu do podstawowych budulców rzeczywistości, takich jak woda, powietrze czy ogień, Peters pisze, że dostarczają one *infrastruktur naszego istnienia, habitatów i materiałów, poprzez które istniejemy*¹¹. W innym miejscu autor formułuje myśl: *Gdziekolwiek zarządza się danymi i światem, znajdziemy media*¹². To właśnie ona wyznacza przyjętą przeze mnie perspektywę ekomedialną, z jakiej spoglądam na głęboką krytykę procedur kolonialnego ekstraktywizmu w pracach Thao Nguyen Phan. Krytyka ta sytuje się przede wszystkim w obszarze ideologii ekstraktywizmu: potężnego aparatu dyskursywnego kształtującego nasze imaginaria, języki i sposoby myślenia. Pisząc o „ideologii ekstraktywizmu”, odnoszę się do obserwacji Imre Szemana i Jennifer Wenzel, którzy wskazują, jak *wydobywanie surowców*

*naturalnych zostaje przekształcone w system lub ideologię, symboliczną przestrzeń reprezentacji połączoną z używaniem (i nadużywaniem) przyrody-jako-zasobu*¹³.

Macarena Gómez-Barris używa mocniejszego języka, odwołując się do doświadczeń amerykańskich (w tym przede wszystkim Ameryki Południowej i narodów indygennych) oraz teorii pochodzących z tego kregu. Jej zdaniem ekstraktywizm jest formą przemocy, w której *jednostki korporacyjne i państwa są nieodróżnialne w ich ekonomicznych aktywnościach i przedmiotach zainteresowania*¹⁴. Ten południowoamerykański trop – choć może być poczytany za gest eklektyzmu w doborze narzędzi teoretycznych – nie powinien zaskakiwać. Sama kategoria ekstraktywizmu narodziła się bowiem w obrębie latynoamerykańskiej krytyki kolonializmu w związku z neoliberalnymi projektami rozwojowymi, proponowanymi krajom obfitującym w surowce naturalne, położonym w strefie tropikalnej. Według Alberto Acosty *ekstraktywizm jest trybem akumulacji rozpoczętym na masową skalę 500 lat temu. Światowa ekonomia – system kapitalistyczny – zaczęła się kształtować wraz z podbojem i kolonizacją Ameryk, Afryki i Azji. Od tego czasu ekstraktywistyczny tryb akumulacji był determinowany przez potrzeby metropolitalnych centrów rozwijającego się kapitalizmu*¹⁵. Praktyki i polityki ekstraktywistyczne nie ograniczają się jednak do wydobywania surowców na masową skalę, dotyczą także rolnictwa (tutaj analogicznym terminem może być „plantacjocen”, pojęcie utworzone od słowa „plantacja”, odnoszące się do praktyk gospodarowania z/Z/iemia, w które były wpisane zarówno destrukcja bioróżnorodności, jak i rasizm – poprzedzający, a zarazem wprowadzający rolnictwo przemysłowe¹⁶), leśnictwa czy rybołówstwa. Być może zabrzmi to paradoksalnie, ale nawet ochrona przyrody może się wpisywać w ramę ekstraktywistyczną – rejon z nienaruszoną, dziewiczą przyrodą także staje się zasobem do wykorzystania (jako strefy turystyki, odpoczynku czy regeneracji).

Macarena Gómez-Barris wskazuje, że podczas namysłu nad opisywanym problemem z pola widzenia często znika olbrzymia złożoność stref wydobywania¹⁷. Jest tak dlatego, że podlegają one fundamentalnej parcjalizacji, „działają” konceptualnie i materialnie jako *paradygmat, wizja świata oraz technologie o charakterze kolonialnym, które oznaczają pewne regiony jako miejsca o wysokim stopniu bioróżnorodności, co ma na celu redukcję życia do kapitalistycznego przetwarzania zasobów*¹⁸. To jeden z powodów, dla którego praktyki kolekcjonowania i archiwizowania – a właśnie tu zlokalizowałabym, jak już wspomniałam, antropocentrycznie rozumiane media – jawią się jako nadzwyczaj ambiwalentne i sytuują w samym centrum antropocenicznego reżimu agresywnego wydobywania (choć może trzeba byłoby raczej mówić o przekształcaniu życia w zasoby). Nietrudno się zatem zorientować, jak istotnym elementem myślenia w kategoriach ekomedialnych jest perspektywa postimperialna oraz post- i dekolonialna. Dodam, wyprzedzając nieco kolejne refleksje, że warto zwrócić uwagę na lokalne odrębności tej specyfiki. W akademickiej i pozaakademickiej dyskusji istotną rolę odgrywa zwłaszcza ekstraktywizm euroamerykański (wraz z kolonializmem osadniczym w obu Amerykach), stosunkowo rzadziej natomiast pisze się o – równie agresywnym – ekstraktywizmie radzieckim/rosyjskim¹⁹ czy chińskim (w ostatnich dekadach obecnym szczególnie w krajach Afryki oraz na Bałkanach).

W gruncie rzeczy kontrekstrawistyczne strategie Thao Nguyen Phan polegają na wyłanianiu wewnętrznej złożoności „stref wydobywania”, o których pi-

sze Gómez-Barris. Centralnym aspektem owej złożoności jest odwrócenie logiki imperialnego (kolonialnego) archiwum czy – szerzej – przekształcania żywego świata w ciągi danych. Nie bez znaczenia okazuje się fakt, że jej *locus* stanowią instalacje, w których poczesne miejsce zajmuje sztuka wideo.

Od zdziczałych/kłopotliwych archiwów ekstraktywizmu do narracji rekombinowanych (i z powrotem)

A zatem to archiwa i bazy danych – jako miejsca Petersowskiego „zarządzania danymi i światem”, a zarazem infrastruktury myślowe fundujące praktyki ekstraktywistyczne – sytuują się w samym centrum mojej analizy. Kategorię kłopotliwych/zdziczałych archiwów²⁰ zapożyczam – jak wspomniałam – od Anny L. Tsing i zespołu, twórców projektu, na który składa się archiwum sieciowe znane jako *Feral Atlas* oraz towarzysząca mu antologia. Słowo „zdziczałe” niezupełnie oddaje sens terminu *feral*, choć jest jego literalnym tłumaczeniem. Z tego powodu stosuję zamiennie określenia „zdziczałe” i „kłopotliwe”. Kategoria ta będzie dla mnie ważna, by pokazać, jak Thao Nguyen Phan – prowadząc intermedialne narracje, które są często głębokim, krytycznym zanurzeniem w historię /e oraz ujawnieniem bądź odwróceniem praktyk archiwizowania i kolekcjonowania (danych, informacji, obiektów) – w gruncie rzeczy proponuje strategię *par excellence* kontreksraktywistyczną. Jej sztuka wideo „pracuje” zatem nie tylko na powierzchni tekstu kultury, w strefie łatwiej dostrzegalnego „co”, ale także głębiej, w obszarze mniej oczywistego „jak”, na poziomie operacyjnym. Za pomocą wyrafinowanej krytyki artystka sięga do głębokiej struktury i mechaniki opowiadania (by zapożyczyć termin znany z refleksji nad gramami wideo). Jej strategię są oparte na umiejętnym budowaniu napięcia między poetyką wysublimowanej fragmentacji (obecnej nie tylko w pracach wielokanałowych) i „płynną” ontologią obrazu wideo, uznaną niegdyś przez Yvonne Spielmann za jeden z podstawowych wyznaczników tego medium²¹. Dodam, że fragmentacja stosowana przez Thao Nguyen Phan nie polega na ekstraktywistycznym, czysto mechanicznym rozczłonkowaniu, będącym działaniem niejako przemocowym wobec złożonych spletań zacierających granice między obiektem i jego *milieu*. W tym względzie działania artystki przypominają nieco te podejmowane przez Stana Douglasa, który proponuje podejście znane jako narracja rekombinowana²². Jihoon Kim postrzega tę praktykę jako element strategii postkinowych, nazywając je „kinem operacyjnym” (*cinema of operations*). Według niego artefakt może być uznany za przykład takiej kategorii, kiedy *na plan pierwszy wysuwa się jego szczególnie system lub maszyneria, specjalne zasady rządzące nim, jego pożądane działania lub operacje oraz efekty techniczne i estetyczne*²³. Choć więc na poziomie estetycznym różnice między strategiami artystycznymi obojga artystów są łatwo dostrzegalne (dla Douglasa wyraźnym punktem odniesienia jest praca ze skrawkami telewizyjnymi i filmowymi oraz tradycja filmu eksperymentalnego; Thao Nguyen Phan czerpie raczej z repertuaru klasycznych form i materialności sztuki południowoazjatyckiej oraz z opowieści ustnych i lokalnych baśni), to jednak lokują się blisko siebie na poziomie konceptualnych rozstrzygnięć co do sposobów „mobilizacji” historii.

Przywołując narrację rekombinowaną, chciałabym odejść od klasycznej formuły jej analizy czynionej przez pryzmat narracji bazodanowej zaproponowanej przez Lva Manovicha. Proponuje, by zwrócić uwagę na performowanie kontrekstraktywistycznej historii spekulatywnej właśnie jako kłopotliwego/zdziczatego archiwum w sieci szerszych odniesień intertekstualnych i intermedialnych²⁴.

Kategoria zdziczatego archiwum może być problematyczna z wielu powodów. Najprostsza definicja mówi o *ekologiach powstających, kiedy nieludzkie jednostki [entities] zostaną wplątane [tangled up] w ludzkie projekty infrastrukturalne*²⁵. Taką ekologię Thao Nguyen Phan tematyzuje zarówno w jednokanałowej pracy wideo *Mekong Mechanical*, która pokazuje młodą kobietę pracującą w fabryce przetworstwa ryb produkującej filety z pangia na eksport, jak i w obrazie *Becoming Alluvium*. Archiwa, bazy danych oraz budowane na nich narracje ujmuję tutaj właśnie jako „ludzkie projekty infrastrukturalne”, stanowiące przykład infrastruktur myślenia (*thinking infrastructures*). Podażam przy tym śladem Geoffreya C. Bowkera i zespołu wskazujących na *szerokie spektrum zjawisk, które strukturyzują uwagę, kształtują podejmowanie decyzji oraz formy kognitywne takie jak rankingi, oceny i algorytmy*²⁶. Propozycja ta dotyczy form spoza obszaru estetyki, ale pozwala na określenie trajektorii rozwoju mediów – charakterystycznych dla ideologii ekstraktywizmu oraz rozumianych antropocentrycznie.

Ważne w tym kontekście jest doprecyzowanie pojęć. W książkowym uzupełnieniu sieciowego projektu *Feral Atlas* zespół autorski pisze, że *kłopotliwość [ferality] to sposób zaangażowania istot nie-ludzkich w projekty ludzkie, ale w sposób sprzeczny z użyciem zaprojektowanym przez twórców*²⁷. Jednocześnie jest to kategoria, która pozwala wyjść poza opozycję dzikie – udomowione (natura – kultura), ujawnia jej konstrukcyjny charakter i wskazuje na antropocen jako epokę wielkiego problemu. Oznacza także pójście w stronę specyficznie konstruowanego opisu gestego, który demonstuje, jak *ludzkie technologie i infrastruktury wytwarzają kłopotliwość/zdziczenie*²⁸. W przypadku sztuki wideo Thao Nguyen Phan strukturą podstawową jest ekstraktywistyczne, imperialne archiwum wraz z opartymi na nim formami narracji. W tym miejscu warto poświęcić uwagę ściślemu związkowi pojęcia „zdziczałe/kłopotliwe archiwa” z teorią postimperialną (jak pisałam wyżej, ekstraktywizm można postrzegać jako formułę polityk imperialnych).

Ann Laura Stoler i Carole McGranahan we wstępie do tomu zbiorowego będącego pokłosiem seminarium, które dotyczyło badań kolonializmu w perspektywie wolnej od europocentryzmu, zatytułowanego „Empires: Thinking Colonial Studies beyond Europe”, zaproponowały kategorię formacji imperialnych. Można je opisać jako *polityki dyslokacji, procesy rozprzestrzeniania, przejmowania [appropriation] i przemieszczenia (...) oparte na ruchu kategorii i populacji*. Polityki te w nie mniejszym stopniu polegają także na *materialnych i dyskursywnych opóźnieniach oraz odroczeniach*; „*misja cywilizacyjna*”, *kuratela [guardianship] imperialna, jednoznaczne cele – wszystko to jest elementem transformacji opartej na imperialnych obietnicach i zobowiązaniach*²⁹. W obrębie tej formacji procesy zachodzą dwukierunkowo. Jest bowiem oczywiste, że w przypadku takiego specyficznego imperialnego kontraktu istnieje także wiele korzyści dla poddanych politykom imperialnym³⁰. Ten ostatni aspekt staje się szczególnie istotny dla strategii artystycznej Thao Nguyen Phan, która sięga do form kulturowych i postaci „mobilizujących” ambiwalencję zależ-

ności imperialnych, takich jak modernistyczna architektura Kambodży i Wietnamu w *First Rain*, *Brise Soleil* czy postać wietnamskiej rzeźbiarki Diem Phung Thi w *Reincarnation of Shadows* (2023-). Podobnie rzecz ma się w przypadku najnowszej wystawy Phan w Palais de Tokyo w Paryżu, gdzie elementami ogniskującymi narrację są postaci o ambiwalentnym usytuowaniu – nie tylko wspomniana Diem Phung Thi, ale także Alexandre de Rhodes i Jacques Dournes, misjonarz, który został antropologiem i w latach 1947-1968 poświęcił się badaniom Jörai, jednej z rdzennych grup etnicznych Wietnamu³¹. Warto zauważyć, że obaj Francuzi byli związani z procedurami kolonialnego wytwarzania wiedzy, choć Dournes przyczynił się również do zachowania lokalnego dziedzictwa kulturowego.

W *First Rain*, *Brise Soleil* osią narracyjną jest pożar monumentalnego Preah Suramarit National Theatre (w 1994 r.) – jednego z czołowych przykładów brutalistycznej nowej architektury khmerskiej z jej nowoczesną stylistyką wspieraną w latach 50. i 60. przez pierwszy rząd niepodległej Kambodży (do przewrotu wojskowego marszałka Lon Nola). Budynek teatru zaprojektował Vann Molyvann, uczeń Corbusiera, wykształcony w słynnej francuskiej École nationale supérieure des beaux-arts. W projektowaniu (zarówno architektonicznym, jak i urbanistycznym) łączył on cechy modernizmu z tradycyjnymi rozwiązaniami obecnymi w kulturze Khmerów, będącymi odpowiedzią na wyzwania klimatyczne. Architektura brutalistyczna, wykorzystująca przede wszystkim beton cementowy, nie kojarzy się wprawdzie z rozwiązaniami ekologicznymi, ale dziś Molyvanna uznaje się za jednego z pionierów koncepcji ekologicznych w architekturze³². Przykładem takich rozwiązań jest właśnie tytułowa *brise soleil* – betonowa struktura ażurowa, umożliwiająca wietrzenie budynków i zmniejszenie natężenia światła słonecznego.

Historia jako „figura myśli”

W krótkim wideoklipie będącym częścią kolekcji duńskiej Louisiany Thao Nguyen Phan mówi, jak ważnym tworzywem jest dla niej historia oraz że koncentruje się na *zwyczajnych momentach* [które] *zawierają w sobie własną poezję, ale są także świadkami Wielkiej Narracji i Wielkiej Historii*³³. Te „zwyczajne momenty” artystka pojmuje jednak dość niezwykle, jako *życie zwierzęcia lub duch drzewa*³⁴. Mają one taką samą wartość, jak życie ludzkie lub istotne wydarzenie historyczne. Phan wspomina także, że interesuje ją zwłaszcza *fikcja jako pojęcie*, a ponadto *historyczny czy też dokumentalny aspekt fikcji*³⁵. Widać to we wspomnianej już pracy *Reincarnation of Shadows*, wielokanałowym wideo poświęconym Diem Phung Thi, którego tytuł posłużył za nazwę całej wystawy przygotowanej w 2023 r. przez mediolańską galerię Hangar Biccoca we współpracy z kopenhaską Kunsthalle Charlottenborg. Kompleksowa instalacja składa się z archiwaliów pochodzących z zasobów samej rzeźbiarki, a także z fragmentów pierwszego dźwiękowego filmu wietnamskiego *Two Worlds* z 1953 r. Został on wyprodukowany w całości we Francji przez wietnamskiego reżysera z diaspory Phạm Văn Nhậna, który miał za sobą doświadczenie walki zbrojnej po stronie Indochin Francuskich podczas I wojny światowej. Film ukazuje losy wietnamskiego studenta we Francji, który – jako gruzlik – został zmuszony do życia w odosobnieniu. Jest ono dla imigranta

(i tak przecież zamkniętego w kręgu wietnamskich diasporycznych współobywateli) podwójnie obciążające – jako izolacja fizyczna oraz jako niemożność wyjścia poza ograniczony krąg społeczny.

Filmowa opowieść rezonuje z biografią Diem Phung Thi, która po latach studiów, a także owocnej praktyki medycznej i artystycznej decyduje się – na wezwanie władz – wrócić w latach 80. XX w. do rodzinnego miasteczka w Wietnamie. Historia wielkich wydarzeń (wojna w Wietnamie i powojenna odbudowa kraju) splata się z osobistą, szczegółową opowieścią dającą świadectwo tego, co rozgrywa się w przestrzeni intymnej i pozostawia sporo luk oraz miejsc niewypełnionych.

Podobnie jest konstruowana historia Sanha, budowniczego teatru w Phnom Penh, w pracy *First Rain, Brise Soleil*. Jego życie staje się płynnym żywiołem, który meandruje wśród „cięć” wprowadzanych przez wydarzenia Wielkiej Historii, takich jak wojna. Umożliwia to kontrekstraktywistyczne budowanie opowieści z elementów jawiących się zawsze na krawędzi epistemologicznej pewności – jak w sekwencji otwierającej *Reincarnations of Shadows* (w wersji pięciokanałowej), w której istotną rolę odgrywa częściowa tylko przejrzystość rolety i moskitiery skrywających siedzącą na fotelu bujanym i przeglądającą książkę z dużymi rysunkami kobietę. Taką samą funkcję pełni gra cieni na ścianie oraz odbicie w lustrze wody drewnianego budynku (w stylu tradycyjnej wietnamskiej architektury), na stopniach którego siedzi postać kobieca. Na warstwę dźwiękową składają się odgłosy płynącej wody oraz wiatru, słyszalnego przez szum trzciny (nieco zbliżoną fakturę soniczną ma odgłos ceramicznych dachówek, po których stąpają kobiece stopy). Pejzażowi dźwiękowemu – uzupełnionemu o pojedynczy sygnał dzwonek (przyprowadzący na myśl pasterski *soundscape* ze zbłąkanym zwierzęciem, które oddaliło się od stada) – towarzyszy opowieść o Diem Phung Thi w języku wietnamskim: *Jako dziecko dorastające na centralnej wyżynie Wietnamu w latach 20. [XX w.] odziedziczyłam wolność młodego zwierzęcia, żyjącego wraz z deszczem i wiatrem pod osłoną poszycia lasu deszczowego. Indygeni mieszkańcy byli moimi jedynymi przyjaciółmi. Jako młoda dziewczyna byłam beztroska i wolna od jakiegokolwiek celu. Jednak Przeznaczenie sprawiło, że musiałam stawiać czoła ciemniejszej stronie życia: pragnieniu, głodowi, wojnie i ludzkiemu nieszczęściu. Kiedy powróciłam do miejsca, które nazywam domem, zobaczyłam tylko śmierć i eksterminację.* Napisy angielskie pojawiają się na dwóch dużych, prostokątnych ekranach. Na jednym z nich widać wspomniane już stopy spacerujące po dachówkach, na drugim – młodą kobietę stającą ostrożnie po układanych w rzędzie skrawkach papieru ryżowego. Ekrany te są obramowane lub przedzielone węższymi, na których nie pojawia się tekst, lecz rośliny w rozmaitych stadiach rozwoju, a także fragment twarzy młodej osoby z okiem otwartym w początkowej sekwencji i zamkniętym, kiedy w ścieżce dialogowej jest mowa o Przeznaczeniu (czyli historiografii „wielkich” wydarzeń).

W opowiadaniu, które starannie rozpisano na parę ekranów (instalacja ma wersję trzy- lub pięciokanałową), główny nurt historii zostaje zatem zaledwie zasygnalizowany. Moment wyjazdu Diem Phung Thi pokazano w pulsującym rytmie zsynchronizowanych obrazów: kobiety kroczącej z walizką w fosie wypełnionej wodą, opustoszałego pomieszczenia z postacią kobiecą ułożoną w pozycji embrionalnej wokół jednej z kolumn podtrzymujących sufit, dłoni otwierających drewniane drzwi, kobiety znajdującej się w pomieszczeniu z fotelem przesłoniętą

przepuszczającą światło roletą oraz gry cieni liści i ramy okna na drewnianej podłodze. Obrazom tym towarzyszy fragment katalogu *Waiting Is a Part of Intense Living*, pochodzący z dzienników Nasreen Mohamedi, pierwszej indyjskiej artystki, której malarstwo lokuje się w nurcie modernistycznej abstrakcji geometrycznej. Każdy ekran przedstawia odmienny punkt wejścia w historię życia i twórczości, rozgrywającą się na tle ledwo zarysowanej, obecnej bardziej właśnie jako gra cieni, „podręcznikowej” historii Wietnamu drugiej połowy XX w. Narracja jest prowadzona między innymi na podstawie dzienników samej Dien Phung Thi, zdjęć z archiwum artystki, a także opowieści jej asystenta. Formy dokumentalne przeplatają się z obrazami skrajnie wystylizowanymi, nieco teatralnymi, oraz z sekwencjami o charakterze snu lub marzenia, najczęściej przedstawiającymi cienie roślin przefiltrowane przez więcej niż jedną półprzezroczystą płaszczyznę. Ta wyrafinowana architektura powodująca wewnętrzne napięcia i ustanawiająca rytm gry cieni może być także odczytana w kontekście całości *oeuvre* Thao Nguyen Phan, w której istotne są instalacje oparte na elementach zawieszonych we wnętrzu galerii, tworzących przesłony. W omawianej pracy z pewnością rezonuje wcześniejsza, *First Rain, Brise Soleil*, odnosząca się wprost do architektury modernistycznej, której celem jest ochrona przed światłem słonecznym.

Podobną strategię (zaledwie zarysowane wydarzenia historyczne w formie paradoksalnej gry cieni) można dostrzec w projekcie *Mute Grain* (2019), opartym na wydarzeniach związanych z głodem w czasie japońskiej okupacji Indochin w roku 1945. Francuskie szacunki mówią o liczbie 400-600 tys. ofiar, źródła wietnamskie dowodzą zaś, że zmarło wówczas około 2 mln Wietnamczyków, zamieszkałych głównie w delcie Rzeki Czerwonej (istnieją także szacunki wskazujące, że 10 proc. ludności dotkniętego klęską obszaru zmarło w ciągu zaledwie pięciu miesięcy)³⁶. Projekt Thao Nguyen Phan składa się z trzykanałowego, czarno-białego wideo, instalacji oraz obrazu. Rytm sekwencji otwierającej tworzą prezentacje ludzkich dłoni w kontakcie z roślinami uprawnymi, skórą zwierząt hodowlanych oraz wstrząsające fotografie o charakterze dokumentalnym (zdjęcia ofiar głodu, najczęściej dzieci) i paradokumentalnym (akwarele przedstawiające podobne sceny). Narracja w części wideo opiera się na historii oralnej, opowiedzianej przez ofiary. Jest to efekt pracy badaczy, którzy zebrali świadectwa ocalałych. To jedyny moment w filmie, kiedy wybrzmiewa ludzki głos. Osoby wypowiadające się w czasie głodu były dziećmi. Dorośli, którzy wyruszyli do miasta w poszukiwaniu pożywienia, pozostawili je w wiosce. Osnowę opowieści stanowi przypadkowe zabójstwo, które sprawia, że sierpień staje się – jak słyszymy – *miesiącem głodnych duchów*, a duch zabitej dziewczynki nie może przybrać kolejnego wcielenia. Tworzy to przestrzeń dla relacji o charakterze dokumentalnym, jak gdyby pochodzących z archiwów historii mówionej, zderzonych z inscenizowanymi sekwencjami filmowymi, w których dzieci niejako bawią się w gotowanie pożywienia (trudno orzec, czy istotnie jest to zabawa, czy raczej rozpaczliwy gest wynikający ze skrajnego głodu).

Wyrazistym przykładem pracy z archiwum kolonialnym, w którym zgodnie z historiografią zachodnią zaciera się granica między fikcją a dokumentem, jest dwukanałowe wideo *Tropical Siesta* (2017) oraz *Becoming Alluvium*. W pierwszym przypadku historia rozgrywa się w wymagowanej wiosce, która stała się przed-

miotem społecznego eksperymentu – ponieważ rząd uznał rolnictwo za element centralny gospodarki kraju, wszyscy zostali samowystarczalnymi rolnikami. Daje się tu wyczuć subtelna ironia, zwłaszcza w napięciu między obrazem, dźwiękiem i narracją bazującą między innymi na cytatach pochodzących z dwóch opisów wypraw wspomnianego już XVII-wiecznego jezuitę francuskiego Alexandre’a de Rhodesa – *The History of the Kingdom of Tonkin* z 1650 r. (Tonkin to nazwa kolonialna północnego Wietnamu) oraz o trzy lata późniejszego *Rhodes of Viet Nam: The Travels and Missions of Father Alexandre de Rhodes in China and Other Kingdoms of the Orient*. Znacząca dla mieszanego trybu fikcji i dokumentu jest scena rekonstrukcji kary stosowanej w więzieniu przez grupę dzieci, które – ponownie – są jedynymi mieszkańcami wioski. Spacerują one w drewnianym kojcu, a ich śmiech nie pozwala stwierdzić z pewnością, czy uczestniczą w zabawie, czy nie. Co więcej, program nauczania dzieci opiera się na pracach Rhodesa, a *wszystkie inne wspomnienia są zamknięte w bibliotece, ukrytej w ośmiokątnym labiryncie, którego lokalizacja oraz otwierający go klucz zostały utracone* – jak słyszymy w nagraniu. Wideo towarzyszy seria niemal stu akwarel namalowanych w latach 2014-2017 na stronach książki Rhodesa, zatytułowana *Voyages de Rhodes*.

Tego rodzaju strategie nie są rzadkie w sztuce współczesnej Azji Południowo-Wschodniej. Nora A. Taylor (była mentorka Thao Nguyen Phan w trakcie jej studiów w USA) i Karin Zitzewitz piszą o historii jako „figurze myśli”. Dotyczy to sytuacji, gdy artyści *w podejściu do przyszłości przyjmują lub wyobrażają sobie nowe formy retoryczne – archiwa, narracje epistolarne, rekonstrukcje czy parafikcje – dla z(re)konstruowania sposobu, w jaki jest rozumiana teraźniejszość*³⁷. Figure taką można dostrzec zarówno w twórczości Danh Vo, wietnamskiego artysty tworzącego w Danii, jak i w wielomedialnym projekcie Apichatponga Weerasethakula *Primitive* (2009), nawet jeśli niektóre jego elementy, jak na przykład *Spaceship of Nabua*, sprawiają wrażenie zorientowanych na alternatywne futuryzmy³⁸. Częścią *Primitive* jest jeden z bardziej znanych filmów artysty *List do wujka Boonmee* (*A Letter to Uncle Boonmee*, 2010) stanowiący w całości opis wsi Nabua. Jest to opowieść o wydarzeniach rozgrywających się w północnej Tajlandii, w miejscu, gdzie Mekong oddziela ten kraj od Laosu. Schronienia szukali tam uciekinierzy z chińskich grup maoistowskich, co spowodowało szeroko zakrojone represje i przemoc ze strony prawicowego rządu Tajlandii wobec miejscowej ludności oskarżanej o wspieranie komunistów. Weerasethakul opowiada o tym za pomocą nie tylko wielokanałowej projekcji wideo, ale także obiektów (takich jak kapsuła przypominająca statek kosmiczny, w której wyświetlany jest *List...*), dziennika oraz rozmaitych archiwaliów. Podobnie jak Thao Nguyen Phan, twórca miesza tryb dokumentalny z elementami fikcyjnymi, choć w gruncie rzeczy to, co uznajemy za fikcję, często jest po prostu opowieścią niemieszczącą się w kolonialnych, oficjalnych archiwach. Obejmuje ona codzienne doświadczenia, a także legendy, sny, marzenia i wytwory wyobraźni zrównane ontologicznie z fotografiami oraz skrawkami dokumentów.

Odwrócone archiwa postimperialnego ekstraktywizmu

Artystyczne strategie historii spekulatywnej nie są jednak li tylko figurą retoryczną. Jak już wspomniałam, w sztuce Thao Nguyen Phan mamy raczej do czynienia z zejściem na poziom – by posłużyć się wspomnianą formułą Jihoon Kima – operacyjny. Sednem jest rewizja ważnej infrastruktury myślenia: praktyk archiwizacji kolonialnej, będących *par excellence* mediami, oraz snutych za ich sprawą narracji. Wietnamska artystka stosuje zabiegi rekombinacyjne, za pomocą których zarówno narracje kolonialne, jak i mechaniki epistemologiczne ulegają rozszczelnieniu, zaburzeniu i weryfikacji.

Zabiegi te bywają opisywane w kategoriach palimpsestowości, mieszania trybów i modalności narracyjnych, czyli nasączania historiografii żywiołem kultury oralnej. Tak rodzi się historia spekulatywna oraz *magiczne miejsca między fikcją a rzeczywistością*³⁹. W eksplikacji do projektu *Poetic Amnesia* artystka pisze: *Kwestionuję obowiązek klasyfikowania i nazywania gatunków, segregowania poezji, fikcji, historii, dokumentów i sztuk wizualnych. Borykając się z tymi terminologicznymi podziałami, chcę skonstruować domenę dla prac, które są ze sobą połączone i różnicowane stylistycznie oraz materiałowo, w której gatunki mogą koegzystować w demokratycznej, onirycznej utopii. Taką rzeczywistość zamieszkują spektakularne i skromne, brutalne i delikatne, udokumentowane i fikcyjne, trwałe i efemeryczne, fantastyczne i praktyczne*⁴⁰. Phan bardzo często przywołuje w swoich pracach opowieści baśniowe i mityczne oraz elementy niepewne ontologicznie, których status nie jest jednak wyłącznie oniryczny. Ukazywane przez nią osoby, duchy i istoty więcej-niż-ludzkie to byty o przepuszczalnych granicach, zdolne do hybrydyzacji – zupełnie jak wyrafinowane gry cienia i światła, które są źródłem tak istotnego dla artystki ładunku emocjonalnego i estetycznego. Tak jest na przykład w przedstawionej w *Becoming Alluvium* opowieści o księżniczce, która zapragnęła biżuterii z kropli rosy, przybierającej formę animacji prac malarskich Phan (wprowadzanie sekwencji animowanych to jeden z ulubionych chwytów artystki). Na życzenie księżniczki odpowiada bezimienny mnich buddyjski, który zgadza się zrobić dla niej taką biżuterię, jeśli dostarczy mu ona kropel rosy. Bezskuteczne ich zbieranie uświadamia bohaterce nie tylko to, jak absurdalne było jej pragnienie, ale – może przede wszystkim – że pochwycenie i zamknięcie w jednej formie nieustannie morfującej, zmiennej, żywej wody jest niemożliwe⁴¹. W opowieści, która tematyzuje samo sedno ekstraktywistycznych procedur zamieniania życia w zasoby, księżniczka zamienia się w krople rosy spływające do Mekongu.

W *First Rain*, *Brise Soleil* część zatytułowaną *Memory of a Construction Worker* otwiera zdanie głównego protagonisty: *Nazywam się Sanh, urodziłem się w 1944 r. w rodzinie khmersko-wietnamskiej*. Ta pierwszoosobowa narracja odbywa się za pomocą napisów, obrazów i dźwięku. Każda warstwa cechuje się pewną autonomią, stwarzając interesujące tarcia i synchronizacje, co zresztą stanowi sedno języka artystycznego Phan. Jej instalacje są rozbudowanymi, wielomedialnymi uniwersalami łączącymi wideo, formy malarskie (o „wodnym” charakterze, jak akwarela czy malarstwo na jedwabiu), dzieła operujące światłem i cieniem (będąca częścią wystawy *Reincarnation of Shadows* praca *No Jute Cloth for the Bones* z wyschnię-

tych łądyg juty⁴², które – wprawiane w ruch przez widzów – mają także wymiar dźwiękowy), obiekty, malarstwo laka (praca *Magical Bows*) i przetworzone materiały (wspomniana kolekcja *Voyages de Rhodes*).

Opowieść bohatera *First Rain, Brise Soleil* toczy się z niezwykle pieczołowitością co do szczegółów historycznych (np. wyznaczający oś narracji, wspomniany pożar słynnego Preah Suramarit National Theatre w Phnom Penh, którego przyczyną była nieostrożność jednego z robotników pracujących na budowie). Roger Nelson analizujący tę pracę w kontekście mieszania fikcji i faktów pokazuje, że artystka opierała się na dokumentach historycznych⁴³. Nawet największa cementownia w położonym na południu Wietnamu Ha Tien (obecnie znana jako Vietnamese Cement Industry Corporation), w pobliżu której urodził się Sanh, jest miejscem realnym. Została wybudowana w 1964 r. i sfinansowana z kredytów francuskich w warunkach rywalizacji potęg imperialnych okresu zimnej wojny oraz pełnego okrucieństwa konfliktu w Wietnamie (były to wydarzenia, które odcisnęły piętno na historii, kulturze i świadomości w kraju i poza nim⁴⁴). Szczególnie intrygujące w tym kontekście może być to, że kambodżański reżyser Rithy Panh poświęcił pożarowi teatru film, który także lokuje się na granicy między fikcją i faktami. Nagrodzeni na festiwalu w Cannes w 2005 r. *Artyści ze spalonego teatru* (*The Burnt Theatre*, 2005) bywają przypisywani do gatunku docudramy. Byłby to więc kolejny przykład ujmowania historii jako „figury myśli” w sztuce Azji Południowo-Wschodniej.

Interesujące jest przy tym, że w narracjach Thao Nguyen Phan blakną wydarzenia Wielkiej Historii, jednak nie znikają one całkowicie, lecz zostają poddane logice cieni, spektralnych form obecności, rezonansu. Nawet praca *Mute Grain*, której przedmiotem jest klęska głodu w czasie II wojny światowej, daje pierwszeństwo temu, co nie mieści się w ramach historiografii opartej na archiwach. Roger Nelson sytuuje strategię Phan w obszarze krytycznej fabulacji. Powołuje się przy tym na propozycję Saidyi Hartman, która w znanym esej *Venus in Two Acts* pisała o formułach narracyjnych oddających szacunek ofiarom okrucieństw amerykańskich handlarzy i nadzorców niewolników w sposób, który pozwoliłby wydobyć na powierzchnię tekstu pełnię doświadczenia często bezimiennych ofiar i który nie sprowadzałby historii do zasobu zamkniętego w archiwum. Tym właśnie jest dla Hartman historia spekulatywna oparta na czasie przeszłym warunkowym, na formule „to mogło być się zdarzyć”. U Phan koncepcja ta obejmuje nie tylko to, co nie zmieściło się w kolonialnym archiwum porządkującym wiedzę o historycznych Indochinach, ale także to, co być może w ogóle nie podlega archiwizowaniu, zamianie na „chłodne” dane. Artystka buduje opowieści, bazując na kropkach rosy, które są nietrwałe i przemijalne, podatne na gry światła i cienia i które niemal bez końca odbijają świat otaczający – żywy świat będący medium i stwarzający warunki dla pojawienia się mnogości form, także tych usytuowanych na pograniczu racjonalnego zachodniego sposobu opowiadania oraz poszarpanej, niepewnej i polirytmicznej opowieści snutej przez wiele głosów rozproszonych w modalnościach, do których dostęp zapewniają praktyki opierające się ekstraktywistycznej fantazji wydobycia, posiadania i ekwiwalencji.

Zamiast podsumowania: jak opowiada rzeka?

Nie może zaskakiwać, że w sztuce wideo Thao Nguyen Phan na plan pierwszy wysuwa się wrażliwość ekokrytyczna, zwłaszcza w odniesieniu do prac, których bohaterką jest Mekong. Woda niemal dosłownie przepływa przez jej twórczość, zarówno na poziomie estetyki obrazu (artystka konsekwentnie określa swoje dzieła jako „ruchome obrazy”, twierdząc jednak, że nie jest zainteresowana ani formą filmową, ani kinem), jak i struktury narracyjnej (w *First Rain*, *Brise Soleil* bieg rzeki wyznacza tor narracyjny), dźwięku czy materialności (upodobanie do akwareli, malowanie na jedwabiu). Artystkę, która studiowała sztukę wideo pod okiem Joan Jonas, z mentorką łączy upodobanie do cieni, przezroczystości i przesłon oraz zainteresowanie kulturą japońską⁴⁵ (Phan opowiada w jednym z wywiadów, jak olbrzymią inspiracją dla obu były filmy Yasujirō Ozu, właśnie ze względu na to, jak włączył on do swojego języka filmowego grę cienia⁴⁶). Ta gra światła i cienia – nieustannie powracająca w twórczości Phan – ma fundamentalne znaczenie epistemologiczne i operacyjne (to ostatnie w odniesieniu do postimperialnych formuł narracyjnych).

Problem zależności postimperialnych kształtuje w jakimś sensie język artystyczny Thao Nguyen Phan, choć w zapośredniczony sposób. Artystka kształciła się w Akademii Sztuk Pięknych w Ho Chi Minh w dziedzinie malowania laką (jedna z tradycyjnych form sztuki Dalekiego Wschodu), a następnie ukończyła program licencjacki w Lasalle College of the Arts w Singapurze oraz program magisterski w uznanej School of the Art Institute of Chicago. Malowanie laką jest praktyką związaną ze specyficzną materialnością tworzywa, w tym samej laki pozyskiwanej w Wietnamie z żywicy drzewa *Rhus succedanea*, czyli sumaka lakodajnego⁴⁷, należącego do tej samej rodziny, co bardzo popularny w Polsce sumak octowiec, *Rhus typhina*. W malarstwie chińskim lakę pozyskuje się także z innego gatunku – *Toxicodendron vernicifluum*, znanego jako chińskie drzewo lakowe. Wietnamska szkoła malowania laką jest jednak wytworem typowo postimperialnym. W latach 20. XX w. w Hanoi powstała założona przez francuskich malarzy Victora Tardieu i Josepha Inguimberty'ego École supérieure de beaux-arts d'Indochine, gdzie stopniowo wykształcił się niezależny od chińskiego wietnamski styl malarski⁴⁸.

Ambiwalencja postimperialnych operacyjności została bodaj najlepiej uwidoczniona we wnikliwych analizach funkcjonowania kolonialnych infrastruktur myślenia. Ann Laura Stoler, pisząc o imperialnych archiwach, podkreśla właśnie tę ich cechę, którą nazwałam zdziczeniem/kłopotliwością. W obrębie zarządzania kolonialnego z upodobaniem dokonywano parcalizacji nowej rzeczywistości, mnożąc kategorie przyrodnicze i społeczne. Stoler udowadnia, że generowały one niepewność i ambiwalencję, choćby dlatego, że ustalone taksonomie nie były w pełni skalowalne na nowym terenie, by posłużyć się innym sformułowaniem, zaproponowanym przez Annę L. Tsing⁴⁹. Nowy teren – wraz z jego więcej-niż-ludzkimi formami życia – stawiał opór, siatka inteligibilności była tkana z niepewnej wiedzy, niepokój i lęki powoływały do życia znaczenia i rzeczy wykraczające poza ich zwykłe rozumienie, niepewności epistemiczne raz za razem naruszały kolonialne preko-

nanie, że wszystko jest w porządku, ponieważ dokumenty klasyfikowały ludzi, rozporządzenia były skwapliwie odnotowywane, a kolonialna służba cywilna została przeszkolona, aby zapewnić przygotowywanie dokumentów, ich dystrybucję i właściwe zabezpieczenie, a czasem oddanie we władanie żywiołowi ognia⁵⁰.

Rzeka opowieści Thao Nguyen Phan bardzo subtelnie, lecz nieodwołalnie wkracza do operacyjnego centrum odwracania kolonialnego, antropocenicznego archiwum – jak w pracy *A Humble Cottage* (2024), w której obrazom ludzi grających na gongach podczas obrzędu pogrzebowego towarzyszy kompletna cisza. Ścieżka dźwiękowa jest ograniczona zasadniczo do szumu wody, odgłosów cykad i świerszczy oraz przesypywania się ziemi, kiedy kroczy po niej duch niosący na plecach swoje skromne schronienie. To odwrócenie przywraca skromność niepewności i ostrożność słów (w bardzo rzadkich partiach dialogowych). Tworzy ono także przestrzeń słuchania, w której do głosu dochodzi to, co wyeliminowały strefy wydobywania i ich media, czyli *trudniej postrzegalne światy i formy życia oraz organizowanie związków z nimi*⁵¹; przestrzeń, w której można także tropić złożoność owych sfer.

Za umożliwienie dostępu online do kolekcji prac wideo dziękuje artystce Thao Nguyen Phan oraz Nadji Plagens z ZINK Galery w Waldkirchen.

¹ Nazwy i nazwiska wietnamskie podaje w transkrypcji, jaka przyjęła się w języku polskim, lub w takiej formie, w jakiej stosują ją artyści, bez pełnej diakrytyki. Stosowanie form źródłowych mogłoby być niekiedy mylące (np. nazwisko duńsko-wietnamskiego artysty Danh Vo to w wersji wietnamskiej Võ Trung Kỳ Danh; podobnie jest w wielu innych przypadkach).

² Wydaje się, że sama dyskusja wokół figury archiwum podlega prawom Derridańskiej „gorączki archiwów”, co jednak jest tematem wykraczającym poza zakres niniejszego artykułu. Na temat zróżnicowanych praktyk kontrarchiwalnych, w tym także wobec archiwów audiowizualnych, por. P. Amad, *Counter-Archive: Film, the Everyday, and Albert Kahn's Archives de la Planète*, Columbia University Press, New York 2010; J. Baron, *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*, Routledge, London – New York 2014; *Leksykon archiwum afektywnego*, red. G. Palladini, M. Pustianaz, K. Tórz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015; *Lost and Living (in) Archives: Collectively Shaping New Memories*, red. A. Dekker, Valiz, Amsterdam 2017. Interesują mnie także związki archiwów z imperialnymi imaginariami – wątek ten rozwinę w dalszej części artykułu.

³ Por. A. Tsing, J. Deger, A. K. Saxena, F. Zhou, *Fieldguide to the Patchy Anthropocene: The New*

Nature, Stanford University Press, Stanford 2024.

⁴ S. Cubitt, *EcoMedia*, Rodopi, Amsterdam – New York 2005.

⁵ Tenże, *Finite Media: Environmental Implications of Digital Technologies*, Duke University Press, Durham – London 2017.

⁶ J. Parikka, *Głęboki czas planetarnych problemów. Notatki o polityce kulturowej mediów i materialności*, tłum. M. Szubartowska, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2018, nr 22, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2018/22-zobaczyc-antropocen/glebokci-czas-planetarnych-problemow> (dostęp: 17.08.2025).

⁷ Por. J. Parikka, *The Anthrobscene*, The University of Minneapolis Press, Minneapolis – London 2014; tenże, *A Geology of Media*, The University of Minneapolis Press, Minneapolis – London 2015.

⁸ Por. J. D. Peters, *The Marvelous Clouds: Toward a Philosophy of Elemental Media*, University of Chicago Press, Chicago 2015. Książka Petersa jest jedną z fundamentalnych pozycji dla perspektywy ekomedialnej.

⁹ Na temat dokładnej genealogii przednowoczesnego rozumienia pojęć „medium” i „media” zob. J. Guillory, *Enlightening Mediation*, w: *This Is Enlightenment*, red. C. Siskin, W. Warner, The University of Chicago Press, Chicago 2010. Jak można sądzić, to właśnie

- redukcja całości stosunków społecznych do komunikacji jako ich reprezentatywnej instancji (tamże, s. 54) sprawiła, że ostatecznie media i medium znaczą to, co znaczą współcześnie. Ów oparty na zasadzie synekdochy redukcjonizm można uznać za zasadniczą część wspólnej trajektorii mediów i ekstraktywizmu. Pojęcie mediacji ma zaś istotne znaczenie dla perspektywy ekomedialnej. Sporo uwagi poświęca temu Sean Cubitt (Zob. S. Cubitt, dz. cyt.).
- ¹⁰ J. D. Peters, dz. cyt., s. 3.
- ¹¹ Tamże, s. 15.
- ¹² Tamże, s. 22.
- ¹³ I. Szeman, J. Wenzel, *What Do We Talk About When We Talk About Extractivism?*, „Textual Practice” 2021, t. 35, nr 3, s. 516.
- ¹⁴ M. Gómez-Barris, *The Extractive Zone: Social Ecologies and Decolonial Perspectives*, Duke University Press, Durham – London 2017, s. XVIII.
- ¹⁵ A. Acosta, *Extractivism and Neextractivism: Two Sides of the Same Curse*, w: *Beyond Development, Alternative Visions from Latin America*, red. M. Lang, D. Mokrani, Fundación Rosa Luxemburg – Transnational Institute, Quito – Amsterdam 2013, s. 62. Por. także: M. Arboleda, *Planetary Mine: Territories of Extraction under Late Capitalism*, Verso, New York 2020; T. Riofrancos, *Resource Radicals: From Petro-Nationalism to Post-Extractivism in Ecuador*, Duke University Press, Durham 2020; J. Parks, *The Poetics of Extractivism and the Politics of Visibility*, „Textual Practice” 2021, t. 35, nr 3, s. 353-362.
- ¹⁶ Por. m.in. D. Haraway, *Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin*, „Environmental Humanities” 2015, t. 6, nr 1, s. 159-165; K. Manjapra, *Plantation Dispossession: The Global Travel of Agricultural Racial Capitalism*, w: *American Capitalism: New Histories*, red. S. Becket, Ch. Desan, Columbia University Press, New York 2018, s. 361-388.
- ¹⁷ Zob. M. Gómez-Barris, dz. cyt.
- ¹⁸ Tamże, s. XVI.
- ¹⁹ Obrazów filmowych dostarczają choćby często przywoływane w tym kontekście dokumenty Ołeksija Radyńskiego (*Czarnobyl 22 /Chornobyl 22, 2023/*, *Gdzie kończy się Rosja /Where Russia Ends, 2024/*). O tym, jak ważna jest koncepcyjna ostrożność w obszarze krytyki ekstraktywistycznych praktyk i ideologii, przypomina Olexii Kuchansky w eseju poświęconym (nie)obecności Rosji podczas weneckiego Biennale Sztuki w 2024 r., pisząc o niebezpieczeństwach esencjalizacji takich punktów odniesienia, jak globalne Południe, Zachód czy były blok sowiecki: Przez „esencjalizację” rozumiem proces, który zachodzi, kiedy te znaczniki podlegają odłączeniu od usytuowanych batalii i stają się pojęciami globalnego slangu świata sztuki. Dyplomacja kulturalna Federacji Rosyjskiej polega na instrumentalizacji złożoności relacji między tymi trzema kategoriami geograficznymi. O. Kuchansky, *Extractivist Geographies of the Bolivian Exhibition at the Russian Pavilion (Venice Biennale 2024)*, E-flux.com, 3.06.2024, <https://www.e-flux.com/notes/617487/extractivist-geographies-of-the-bolivian-exhibition-at-the-russian-pavilion-venice-biennale-2024> (dostęp: 31.05.2025).
- ²⁰ W tekście będę się posługiwać zamiennymi określeniami „zdziczałe” (akcentując ideę wymknięcia się spod kontroli ludzkiej) oraz „kłopotliwe” (wskazując na problemy wywoływane przez tego rodzaju konfiguracje).
- ²¹ Zob. Y. Spielmann, *Video: The Reflexive Medium*, MIT Press, Cambridge 2008. Klasyczna już książka Spielmann czytana z dzisiejszej perspektywy może być pomocna w uchwyceniu splątania samego wideo w jego problematycznym usytuowaniu między tym, co cyfrowe (uważane za rządzone logiką dyskretnych, wydzielonych jednostek) oraz analogowe (oparte na ciągłości sygnału), a więc jako postcyfrowości *avant la lettre*.
- ²² Trop narracji rekombinowanej zawdzięcam lekturze rozdziału Filipy Ramos w katalogu podsumowującym wystawę Thao Nguyen Phan *Reincarnation of Shadows*, przygotowaną w 2023 r. przez Pirelli Hangar Bicocca w Mediolanie we współpracy z Kunsthall Charlottenborg w Kopenhadze (F. Ramos, *River Tales: A Naturecultural Journey across Thao Nguyen Phan's Mekong*, w: *Reincarnation of Shadows: An Exhibition Catalogue*, red. L. Aspesi, F. Griccioli, Marsilio Editori, Venice 2023, s. 22-36). Samo pojęcie pochodzi z eseju Saidiyi Hartman (*Venus in Two Acts*, „Small Axe” 2008, nr 26, s. 1-14) i rezonuje z terminem „obraz operacyjny” Haruna Farockiego, spopularyzowanym zwłaszcza przez Aud Sissel Hoel, Trevora Paglena czy Jussiego Parikka. Zob. H. Farocki, *Phantom Images*, „Public” 2004, nr 29; A. S. Hoel, *Operative Images: A New Paradigm of Media Theory*, w: *Image-Action-Space: Situating the Screen in Visual Practice*, red. L. Feiersinger, K. Friedrich, M. Queisner, Walter De Gruyter, Berlin 2018, s. 11-28; T. Paglen, *Operational Images*, „E-flux Journal”, 1.11.2014, nr 59, <https://www.e-flux.com/journal/59/61130/operational-images> (dostęp:

- 23.05.2025); J. Parikka, *Operational Images: From the Visual to the Invisual*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2023.
- ²³ J. Kim, *Revisiting Stan Douglas's „Cinema of Operations”*, „Afterall” 2022, nr 53 <https://www.afterall.org/articles/revisiting-stan-douglas-cinema-of-operations-2/#footnote-reference-4-1-7e98> (dostęp: 29.05.2025).
- ²⁴ Wnikliwą analizę tego typu przedstawia Sarah Durcan w poświęconym Stanowi Douglasowi rozdziale książki *Memory and Intermediality in Artists' Moving Image* (Palgrave Macmillan, Cham 2021). Najkrócej rzecz ujmując (i pozostawiając pełne wyjaśnienie na inną okazję), proponuję odejście od nadmiernego „ontologizowania” cyfrowości na rzecz mocniejszego uwzględnienia ramy dotyczącej uwarunkowań społecznych i kulturowych. Naczelna figura analizy Manovicha z 2001 r., zawarta w *Języku nowych mediów* (L. Manovich, *Język nowych mediów*, tłum. P. Cypryański, Oficyna Wydawnicza Łośgraf, Warszawa 2011), nie jest odpowiednią bazą danych w latach 20. XXI w., gdyż zupełnie inaczej wyglądają obecnie porządki władzy, w które owa baza jest wpisana. Mówiąc figuratywnie, baza danych z 2001 r. nie jest stołem z roku 2025, czyli rozległą formacją łączącą warstwę oprogramowania z warstwą hardware, proto-megastrukturą zbudowaną z przecinających się oceanów światłowodów i betonu, metalowych i świetlnych struktur miejskich, abstrakcyjnych tożsamości oraz uzbrojonych powłok nadeterminowanych suwerenności narodowych (B. Bratton, *The Stack: On Software and Sovereignty*, MIT Press, Cambridge 2015, lok. 2015 /Kindle/).
- ²⁵ A. Tsing, J. Deger, A. K. Saxena, F. Zhou, *Feral Atlas: The-More-Than-Human Anthropocene* (projekt online), <https://feralatlas.org> (dostęp: 14.05.2025).
- ²⁶ G. C. Bowker, J. Elyachar, M. Kornberger, A. Mennicken, P. Miller, J. R. Nucho, N. Pollock, *Introduction to Thinking Infrastructures*, w: *Thinking Infrastructures*, red. M. Kornberger, G. C. Bowker, J. Elyachar, A. Mennicken, P. Miller, J. R. Nucho, N. Pollock, Emerald Publishing, Bingley 2019, s. 1.
- ²⁷ A. Tsing, J. Deger, A. K. Saxena, F. Zhou, *Fieldguide to the Patchy Anthropocene: The New Nature*, Stanford University Press, Stanford 2024, s. 10.
- ²⁸ Tamże.
- ²⁹ A. L. Stoler, C. McGranahan, *Introduction: Refiguring Imperial Terrains*, w: *Imperial Formations*, red. A. L. Stoler, C. McGranahan, P. C. Perdue, School for Advanced Research Press, Santa Fe 2007, s. 8.
- ³⁰ Choć jest to temat na oddzielne opracowanie, warto tutaj przywołać znaczącą rekonfigurację teorii postkolonialnej dokonywaną przez ukraińskie środowisko naukowe i artystyczne. Jednym z najnowszych przykładów jest praca Svitlany Biedariewej *Ambicoloniality and War: The Ukrainian and Russian Case*, Palgrave Macmillan, Cham 2025. Autorka proponuje kategorię ambikolonialności – jako gest zarówno teorii postkolonialnej, jaki i dekolonializmu, wskazując, jak kraj agresor jest jednocześnie zakorzeniony w sferze symbolicznej kraju okupowanego (w odniesieniu do aktualnych działań wojennych). Biedariewa przedstawia wiele mechanizmów będących efektem długotrwałej relacji imperialnej o niestabilnym charakterze. Przeszczerpienie kategorii ambikolonialności na grunt badań nad mediami wymagałoby znaczącej pracy teoretycznej ze względu na różnice kontekstów, ale pojęcie wydaje się bardzo produktywne dla myślenia o technologiach medialnych poza – wciąż pokutującym w wielu dyskusjach – modelem transmisji kulturowej i technologicznej, w którym to centrum promieniuje wysoko rozwiniętymi technologiami na terytoria skolonizowane.
- ³¹ *Le Soleil Tombe sans bruit* (Palais de Tokyo, 12.06.-7.09.2025; kuratorka: Daria de Beauvais).
- ³² Zob. H. G. Ross, D. L. Collins, *Building Cambodia: „New Khmer Architecture” 1953-1970*, Key, Bangkok 2006; R. Nelson, *Thao Nguyen Phan's Parafabulations: Thinking alongside „First Rain, Brise Soleil”*, w: *Reincarnation of Shadows: An Exhibition Catalogue...* dz. cyt., s. 126-144.
- ³³ Louisiana Channel, *Artystka Thao Nguyen Phan: Nauka z poprzednich żyć*, <https://www.youtube.com/watch?v=xxk6h1OzYSk> (dostęp: 26.05.2025).
- ³⁴ Tamże.
- ³⁵ Tamże.
- ³⁶ Por. m.in. G. Gunn, *The Great Vietnamese Famine of 1944-45 Revisited*, „Asia-Pacific Journal” 2011, t. 9, nr 5; D. Marr, *Vietnam 1945: The Quest for Power*, The University of California Press, Berkeley 1997.
- ³⁷ N. A. Taylor, K. Zitzewitz, *History as Figure of Thought in Contemporary Art in South and Southeast Asia*, „Art Journal” 2018, t. 77, nr 4, s. 46.
- ³⁸ Wieloplatformowy projekt zawierający między innymi siedmiokanałową instalację

- wideo, część serii siedmiu prac: *Primitive, Nabua, A Dedicated Machine, An Evening Shoot, I'm Still Breathing, Making of a Spaceship* oraz *Nabua Song* prezentowanych na ośmiu ekranach (pełna wersja została zaprezentowana w The Tanks Tate Modern w Londynie w 2017 r.). Projektem tym inspirowała się Thao Nguyen Phan.
- ³⁹ N. A. Taylor, *(Trans)cribed History: Thao Nguyen Phan's Palimpsest Visions of Colonialism and Conversion*, „Afterall” 2019, nr 47, <https://www.afterall.org/articles/transcribed-history-thao-nguyen-phans-palimpsest-visions-of-colonialism-and-conversion> (dostęp: 29.05.2025).
- ⁴⁰ T. N. Phan, *Poetic Amnesia*, <http://www.thaonguyenphan.com/poetic-amnesia> (dostęp: 30.05.2025).
- ⁴¹ Oddzielnym tematem są buddyjskie inspiracje obecne w sztuce Phan – nie tylko często przywoływana reinkarnacja (w buddyzmie rozumiana inaczej niż w hinduizmie, w dodatku w zależności od szkoły). Rada mnicha, który kazał księżniczce nazbierać kropli rosy, może być uznana za echo znanej wymiany między Bodhidharma a Drugim Patriarcha, Huike (w wersji japońskiej Jinkō), który poprosił nauczyciela o uspokojenie swojego umysłu w Przypadku 41 Bodhidharma *uspokajaj umysł* ze zbioru *Mumonkan*. Bodhidharma: *Przynieś mi swój umysł, a ułożę go do odpoczynku*. Huike: *Szukałem mego umysłu, ale nigdzie nie mogłem go znaleźć*. Bodhidharma: *Zakończyłem uspokajanie twojego umysłu*. Częściowo posługuje się jedynym polskim przekładem *Mumonkan* z języka angielskiego autorstwa Jerzego Jastrzębskiego. Tytuł, odpowiedź Bodhidharmy i puentę podaje jednak we własnym tłumaczeniu wersji angielskiej *The Gateless Gate* (przekład z języka japońskiego autorstwa Kōuna Yamady). Por. *Mumonkan. Światło ze Wschodu*, tłum. J. Jastrzębski, Wydawnictwo Arhat-Alef, Wrocław 1993, s. 63; *The Gateless Gate: The Classic Book of Koans*, tłum. K. Yamada, Wisdom Publications, Boston 2004, s. 321. O tym, dlaczego odpowiedź nie może brzmieć: *Już ci go uspokoiłem*, jak chce tłumacz wersji polskiej, należałoby napisać osobny artykuł.
- ⁴² Rodzina roślin *Corchorus*, obejmująca ponad 70 gatunków.
- ⁴³ Zob. R. Nelson, dz. cyt.
- ⁴⁴ Jak przypomina Nelson, wojna jest znana w Wietnamie jako amerykańska, natomiast poza Wietnamem jako wietnamska. Przez historyków bywa także nazywana drugą wojną indochińską, co wskazuje na postimperialny i postkolonialny charakter serii konfliktów obejmujących obszar byłych Indochina po II wojnie światowej aż do pokoju podpisanego w Paryżu w 1991 r. Wojna w Wietnamie, której związek z przemianami społecznymi, kulturowymi i obyczajowymi w Stanach Zjednoczonych jest doskonale udokumentowany (także za sprawą kultury popularnej), była jedną z trzech wojen indochińskich.
- ⁴⁵ Jonas jest znana głównie z performansów wideo oraz form łączących taniec, wideo i sztuki wizualne z naczelnym tematem, jakim jest dekonstrukcja patriarchalnych formuł kobiecości, a więc pozornie sytuuje się dość daleko od tego, co proponuje Phan. Barbara London pisze o zainteresowaniu Jonas i jej męża, Richarda Serry, teatrem *nō* i związkami z Japonią (por. B. London, *Video Art: The First Fifty Years*, Phaidon, London 2020).
- ⁴⁶ Zob. *Traversing Shadows: Reconciliation and Transformation* (Thao Nguyen Phan w rozmowie z Lucią Aspesi i Fiammettą Griccioni), w: *Reincarnation of Shadows...* dz. cyt., s. 106-122.
- ⁴⁷ Istnieje kilka różnych gatunków drzew, z których pozyskuje się lakę, jak *Melanorrhoea usitata* (w Birmie), *Melanorrhoea laccifera* (obszar dawnych Indochin) czy *Rhus verniciflua*. Por. Z. Podbielkowski, *Rośliny użytkowe*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1992.
- ⁴⁸ Zob. L. B. Safford, *Art at the Crossroads: Lacquer Painting in French Vietnam*, „The Journal of Transcultural Studies” 2015, t. 6, nr 1, s. 126-170.
- ⁴⁹ Zob. A. L. Tsing, *On Nonscalability: The Living World Is Not Amenable to Precision-Nested Scales*, „Common Knowledge” 2012, t. 18, nr 3, s. 505-524.
- ⁵⁰ A. L. Stoler, *Along the Archival Grain: Thinking Through Colonial Ontologies*, Princeton University Press, Princeton – Oxford 2009, s. 2.
- ⁵¹ M. Gómez-Barris, dz. cyt., s. XV.

Anna Nacher

Dr hab., prof. UJ; pracuje w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się na kulturze cyfrowej, badaniach nad dźwiękiem, sztuce mediów, e-literaturze, humanistyce ekologicznej i posthumanizmie. W semestrze jesiennym 2019/2020 wykładała jako Fulbright Scholar-in-Residence w ramach programu Creative Digital Media w Winona State University (USA). Ma w dorobku wykłady gościnne w Aarhus University, Aalborg University (w ramach programu Media Art Cultures Erasmus Mundus), UCLA Art|Sci Programme, Washington State University-Vancouver, University of Minnesota. Autorka trzech książek oraz licznych artykułów i rozdziałów w monografiach opublikowanych w Polsce i za granicą. W 2021 r. była współkuratorką wystawy online sztuki cyfrowej i literatury elektronicznej powstałej w czasie pandemii Covid-19 (wraz z Sørenem Brø Poldem z Aarhus University i Scottem Rettbergiem z University of Bergen). Redaktorka naczelna „Przeglądu Kulturoznawczego” oraz redaktorka zarządzająca czasopisma online „ebr – Electronic Book Review”. W latach 2019–2024 członkini Board of Directors Electronic Literature Organization. Aktywna także w projektach solowych z obszaru *field recordings* i literatury elektronicznej. Od 2020 r. współpracuje z amerykańską artystką Victorią Vesną. W roku 2021 gościła w Center for the Art Of Performance Uniwersytetu Kalifornijskiego. Od 2015 r. współprowadzi wraz z Markiem Styczyńskim ośrodki permakulturowy Biotop Lechnica w Lechnicy na Słowacji. Od 2023 r. prezeska Fundacji Biotop Lechnica.

She works as Associate Professor at the Jagiellonian University in Kraków. Her research centres around digital aesthetics and media, with a focus on new media art, electronic literature, and sound art. She also ventures into environmental humanities and postcolonial theory. She has published in *European Journal of Women's Studies*, *Hyperrhiz*, and *Communications +1* (among others) and contributed chapters to edited volumes published with Routledge, Intellect, and Brill. In 2021, together with Scott Rettberg (University of Bergen) and Søren Brø Pold (Aarhus University), she co-curated an online exhibition of electronic literature and digital art produced during the COVID19 pandemic. She is a 2020 Fulbright alumna, in 2019–2024 she served as a member of the Board of Directors of the Electronic Literature Organization. She also pursues a creative practice in sound and digital media. She is an active member of a permaculture community, Biotop Lechnica, which she has been building in the Carpathian Mountains since 2014. She is currently working on a project

on ecomedia, bridging her theoretical academic endeavours on postdigital aesthetics, media materialities and mediation as well as her creative and permacultural pursuits, under the umbrella name of Breath Library.

anna.nacher@uj.edu.pl

Bibliografia

- Acosta, A.** (2013). Extractivism and Neoextractivism: Two Sides of the Same Curse. W: M. Lang, D. Mokrani (red.), *Beyond Development, Alternative Visions from Latin America* (ss. 61–86). Quito – Amsterdam: Fundación Rosa Luxemburg – Transnational Institute.
- Bowker, G. C., Elyachar, J., Kornberger, M., Mennicken, A., Miller, P., Nucho, J. R., Pollock, N.** (2019). Introduction to Thinking Infrastructures. W: M. Kornberger, G. C. Bowker, J. Elyachar, A. Mennicken, P. Miller, J. R. Nucho, N. Pollock (red.), *Thinking Infrastructures* (ss. 1–17). Bingley: Emerald Publishing.
- Bratton, B. H.** (2015). *The Stack: On Software and Sovereignty*. Cambridge: MIT Press.
- Gómez-Barris, M.** (2017). *The Extractive Zone: Social Ecologies and Decolonial Perspectives*. Durham – London: Duke University Press.
- Kim, J.** (2022). *Revisiting Stan Douglas's „Cinema of Operations”*. Afterall.org. <https://www.afterall.org/articles/revisiting-stan-douglass-cinema-of-operations-2>
- Kuchansky, O.** (2024). *Extractivist Geographies of the Bolivian Exhibition at the Russian Pavilion (Venice Biennale 2024)*. E-flux.com. <https://www.e-flux.com/notes/617487>
- Parikka, J.** (2018). Głęboki czas planetarnych problemów. Notatki o polityce kulturowej mediów i materialności (tłum. M. Szubartowska). *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej*, (22). <https://doi.org/10.36854/widok/2018.22.1793>
- Peters, J. D.** (2015). *The Marvelous Clouds: Toward a Philosophy of Elemental Media*. Chicago: University of Chicago Press.
- Phan T. N.** (b. d.). *Poetic Amnesia*. Thaonguyenphan.com. <http://www.thaonguyenphan.com/poetic-amnesia>
- Stoler, A. L.** (2009). *Along the Archival Grain: Thinking Through Colonial Ontologies*. Princeton: Princeton University Press.
- Stoler, A. L., McGranahan, C.** (2007). Introduction: Refiguring Imperial Terrains. W: A. L. Stoler, C. McGranahan, P. C. Perdue (red.), *Imperial Formations* (ss. 1–42). Santa Fe: School for Advanced Research Press.
- Szeman, I., Wenzel, J.** (2021). What Do We Talk About When We Talk About Extractivism?. *Textual Practice*, 35 (3), ss. 505–523. <https://doi.org/10.1080/0950236X.2021.1889829>
- Taylor, N. A., Zitzewitz, K.** (2018). History as Figure of Thought in Contemporary Art in South and Southeast Asia. *Art Journal*, 77 (4), ss. 46–67.
- Tsing, A. L., Deger, J., Saxena, A. K., Zhou, F.** (2024). *Field Guide to the Patchy Anthropocene: The New Nature*. Stanford: Stanford University Press.