

MAGDALENA SIKORSKA



<https://orcid.org/0000-0002-0028-3579>

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Wydział Literaturoznawstwa

ul. Jana Karola Chodkiewicza 30, 85-064 Bydgoszcz; e-mail: mags@ukw.edu.pl

Mikroutopia w praktyce: sztuka indygeniczna i strategie wydawnicze Tara Books w Indiach

Practising Microutopia: Indigenous Art and Publishing Strategies of Tara Books in India

Abstract

This article explores the publishing practices of the Chennai-based independent publisher Tara Books as a unique form of “publishing microutopia” that promotes indigenous art from India. Drawing on Ewa Domańska’s concept of microutopia understood as small-scale, localized experiments in creating resilient communities, this study examines how Tara Books’ aesthetic, ethical, and political commitments foster new modes of visibility and empowerment for marginalized communities. The article focuses on the collaborative production process behind several titles authored and illustrated by Gond, Warli, and Patua artists, analyzing both visual content and editorial framing. These works are interpreted not only as artistic artifacts but also as forms of decolonial knowledge production and cultural resistance. The author argues that Tara Books creates a space where indigeneity is not merely represented but re-enacted through design, narrative, and materiality, thereby embodying the microutopian potential of publishing. By combining insights from visual studies, postcolonial theory, and historiography, the article contributes to current debates on art, activism, and the politics of publishing. It proposes that publishing work, especially when rooted in feminist, egalitarian, and participatory values, can serve as a critical tool in reimagining social and historical futures.

Tara Books; India; indigenous artists; microutopia; publishing practices; resilient communities



This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International license — [CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Received: 2025-05-28 | Revised: 2025-08-02 | Accepted: 2025-08-19

T^{he Deep}¹

Bracia Mayur i Tushar Vayjeda, młodzi indyjscy artyści z plemienia Warli² stworzyli swoją pierwszą książkę, *The Deep*, po kilkumiesięcznym pobycie na japońskiej Awashimie, gdzie przebywali w ramach rezydencji artystycznej na zaproszenie tamtejszej społeczności. Drukowana ręcznie techniką sitodruku na bawełnianym papierze uzyskanym z recyklingu, ręcznie również, w sposób zaczerpnięty z praktyk japońskich, zszywana, zachwyca subtelnością i ornamentalną złożonością obrazów. Paleta barw ograniczona do bieli, czerni i turkusów, wycisza czytelnika, stwarzając idealny nastrój do skupienia i namysłu. Układ wnętrza książki przywołuje na myśl kalendarz ścienny, gdzie quasi-panoramiczne obrazy ułożone są kaskadowo jak warstwy kunsztownej sukni. Obraz pierwszy — najbielszy, najbardziej „lokalny” — przedstawia grupę z plemienia Warli zgromadzoną przy przepływającym przez wioskę strumieniu: jedni łowią ryby, inni kąpią się. Kolejne obrazy poszerzają perspektywę, przedstawiając czas studiów artystów-autorów w Mumbaju, ich wyprawę na Awashimę, z każdym kolejnym etapem pogłębiające się zrozumienie doświadczanych krajobrazów i dostrzeganie serii paraleli związanych z życiem nad wodą, pod wodą i dzięki wodzie. Obraz ostatni, w czerni i turkusie, to wizualny portret oceanicznej głębi. Całość spina turkusowa okładka, gdzieś tam tylko urozmaicona bielą drobnych stworzeń morskich, a kontrastowo czarne wyklejki to miejsce na miniopowieści autorów i wydawców: kilka słów artystów o sobie, o powstaniu tej książki, o tradycjach sztuki Warli, podziękowania i rozbudowana stopka redakcyjna.

¹ Autorka pragnie bardzo serdecznie podziękować dr Ewie Dębickiej-Borek za konsultację językową artykułu, a anonimowym Recenzent(k)om za wsparcie merytoryczne, zaangażowanie i życzliwość.

² Kwestia nazewnictwa niektórych zjawisk okazała się sprawą problematyczną, ponieważ jak pisze Woldemar Kuligowski: „Jesteśmy [...] w momencie, gdy nasz aparat nazewnictwa podlega dekolonialnej rewizji, mentalnemu remontowi” (2024: 8). Podjęłam decyzję użycia przymiotnika „indygeniczny” wszędzie tam, gdzie mam na myśli ścisły związek pomiędzy daną kulturą, jej sztuką i artystami z niej się wywodzącymi. Wymiennie korzystam ze słów „rodzimy” i „ludowy” jako jego synonimów na potrzeby tego tekstu. Tam, gdzie opisuję tradycje konkretnej grupy, używam nazw własnych, np. Warli, Gondowie.

The Deep to wynik niezwyklej współpracy, inspiracji, wiedzy, umiejętności i talentu wszystkich zaangażowanych w projekt. Wydawczynie przyznają³, że urzeczony obrazem głębi morskiej, pomyślały o rozbudowaniu oryginalnego, znacznie skromniejszego zamysłu braci Vayjeda do formy, która obecnie trafia do rąk czytelnika (por. Vayjeda, Vayjeda 2020). Dzięki swojej wiedzy i wieloletniemu doświadczeniu zobaczyły niezwyklej potencjał w projekcie tej książki i umożliwiły jego rozkwit. Książka w sposób metafikcyjny traktuje również o pogłębianiu współpracy, o budowaniu wzajemnego szacunku, z jednej strony dla kultury Warli, z której artyści się wywodzą, oraz dla odpowiedzialnego rozwoju, który obejmuje tradycję i jej przemiany, a z drugiej — dla całościowego projektu tej książki, w tym dla osób pracujących w wydawnictwie: ich pracy, kompetencji, wycucia. To opowieść o wzajemności realizowanej na wielu płaszczyznach, poczynając od wzajemności relacji międzyludzkich, wzajemności w wymianie kulturalnej podczas rezydencji na Awashimie, współpracy pomiędzy utalentowanymi artystami z plemienia Warli a pracownikami wydawnictwa świadczącymi wszelką pomoc i wsparcie. To również zaproszenie czytelnika do świata wartości, jakimi kierowali się wszyscy współtwórcy projektu. Niezwykle kunsztowna i oryginalna w swojej formie artystycznej, a pozornie prosta i niespodziewanie ujmująca w warstwie tekstowej, *The Deep* jest odbiciem działalności i filozofii Tara Books.

Podmiot i przedmiot badań: punkt wyjścia

Zanim przejdę do przedstawienia kluczowych zjawisk, które składają się na wyjątkowość Tara Books, chciałabym zasygnalizować kilka ważnych kwestii związanych z podmiotem i przedmiotem moich badań. Współczesny literaturoznawca, z wielu względów, pozostaje w strefie różnorodnych wpływów teoretycznych i metodologicznych. Nie ulega wątpliwości, że pewne koncepcje przemawiają silniej niż inne, między innymi poprzez to, co dla danego badacza istotne w pracy. Wieloletnie próby zrozumienia roli badacza doprowadziły mnie do metody autoetnograficznej, stosowanej najczęściej w naukach społecznych, aczkolwiek niezwykle przydatnej z mojego punktu widzenia w badaniach literaturoznawczych. Autoetnografię, szeroko komentowaną, między innymi, przez Annę Kacperczyk (zob. 2014) postrzegam na potrzeby tego artykułu jako metodę wykorzystującą uprzywilejowaną pozycję badacza (podmiotu poznającego), bazującą na szeroko pojętym rozumieniu uczestników badania — w tym przypadku całości zjawisk związanych z działalnością Tara Books — oraz pozwalającą na stworzenie swoistego dokumentu osobistego o znamionach tekstu naukowego ugruntowanego w przeprowadzonych badaniach ze świadomym uwzględnieniem perspektywy subiektywnej.

Wieloletnie zainteresowania (zarówno osobiste, jak i zawodowe) literaturą wizualną umożliwiły mi poznanie działalności wydawnictwa Tara Books, jak również pozwoliły rozpoznać jego wyjątkowość. Moją uwagę przykuła doskonałość artystyczna książek tego wydawnictwa, ich nie zawsze oczywista tematyka, wyłaniające się z poszczególnych tekstów poszanowanie człowieka, jego środowiska i tradycji. Pierwsze kontakty z książkami Tara Books były z pewnością nastawione na analizę krytycznoliteracką

³ Wszystkie cytaty i parafrazy zaczerpnięte ze źródeł w języku angielskim w przekładzie własnym autorki tego artykułu.

i zorientowane na elementy artystyczne. Bardziej zaawansowane badania ukazały jednak kolejne, głębsze warstwy procesów wydawniczych i umożliwiły osadzenie ich w szczególnej siatce powiązań, które znacznie wykraczają poza literaturoznawstwo. Poniższy tekst próbuje prześledzić kierunek i znaczenie tychże powiązań, nie tracąc z pola widzenia osobistego zaangażowania piszącej w omawiane zagadnienia.

Bardzo istotnym elementem, który będzie przyświecał temu tekstowi, jest kategoria mikroutopii⁴, wprowadzona do dyskursu i przywoływana przez Ewę Domańską (zob. 2017a, 2017 b), moim zdaniem niezwykle pomocna w uchwyceniu i opisanu szczególnego charakteru działalności wydawnictwa Tara Books. O mikroutopii Domańska pisała wielokrotnie i w wielu kontekstach: naukowym, społecznym czy też artystycznym. To zakrojone na niewielką skalę, a o dużym potencjale zmianotwórczym strategię, które wyjściowo cechuje lokalny zasięg i które na początku służą przede wszystkim społeczności, w ramach której są realizowane. Poprzez projektowanie i praktykowanie udanych działań alternatywnych mikroutopie ukazują wady i niesprawiedliwości dominującego systemu społeczno-politycznego lub gospodarczego, a zatem są w pewnym sensie jego bardzo konstruktywną krytyką i jednoczesną propozycją rozwiązania wybranych problemów. Projekty te potencjalnie mogą wyjść poza zasięg lokalny w tym sensie, że mogą przyczynić się do powstania „alternatywnych scenariuszy przyszłości” (Domańska 2017b, b.s.), czyli praktyk, które byłyby zdolne zbudować bardziej udane i sprawiedliwe wspólnoty na ponadlokalną skalę. W tej sytuacji rolę humanisty może być na przykład odnalezienie takich mikroutopii i ich odpowiednie opisanie w dyskursie naukowym, a przez to nadanie im odpowiedniego stopnia ważności. Taki badacz wpisuje się w nurt humanistyki prewencyjnej⁵ (zob. RAT 2022: 7–23), idei prowadzenia działalności naukowej, która opisując mikroutopie jako pożyteczne sposoby alternatywnego rozwiązywania problemów, zapobiega powielaniu powszechnych a działających niekorzystnie schematów⁶.

Zdaję sobie sprawę, że przyjęte na potrzeby tego tekstu perspektywy i metody badań mają swoje ograniczenia. Pewną trudnością może okazać się nielata do przewidzenia trwałość mikroutopijnych projektów i często niewielka skala oddziaływania przyjętych rozwiązań. Sama koncepcja mikroutopii, przy całym swoim potencjale zmianotwórczym, zawiera w sobie pierwiastek idealizacji, jak być może każda z form utopii, choć Domańska pisze wyraźnie, że: „Utopia, o której myślę, jest utopią realistyczną, odpowiedzialną, opartą na realnych możliwościach jej realizacji w konkretnych środowisku” (Domańska, Piotrowski 2017: 27). Przy tych zastrzeżeniach nadal uważam proponowaną perspektywę za bardzo pożyteczną i obiecującą.

⁴ Ewa Domańska i Piotr Piotrowski opisują wybrane tradycje kultury i sztuki XX w., które mogą leżeć u podstaw proponowanej koncepcji mikroutopii (zob. Domańska, Piotrowski 2017).

⁵ „[...] humanistyka prewencyjna ma wymiar zarówno teoretyczny, jak i praktyczny. Wychodzi od świadomego i uważnego rozpoznania i analizy problemów współczesnego świata, po czym zmierza do wypracowania propozycji strategii ich rozwiązań (w skali lokalnej i ograniczonej czasowo). Ważnym jej komponentem jest zatem zaangażowanie badawcze, kierowane ideą troski, transkulturowej i transgatunkowej empatii oraz etyki wzajemności [...]” (RAT 2022: 11).

⁶ Warto zauważyć, że wiele z omawianych tu problemów podejmuje również humanistyka publiczna (por. Matysek-Imielińska 2020).

Co kluczowe dla omawianych tu zjawisk, dzięki humanistyce prewencyjnej i koncepcji mikroutopii skierowanym w stronę przyszłości możemy wyobrazić sobie inne niż do tej pory miejsce dla kultury i sztuki ludowej. Folklor mógł być źródłem nostalgicznego kultuwowania konkretnych tradycji lub ważnym czynnikiem integrujący daną wspólnotę „tu i teraz”, ale był niewątpliwie zorientowany na przeszłość i teraźniejszość. Myślenie przyszłościowe pozwala zobaczyć w folklorze współtworzywo przyszłości. Domańska pisze o wykorzystaniu myślenia przyszłościowego w historii i szerzej — w humanistyce prewencyjnej, widząc w takim podejściu potencjał budowania „wspólnot rezyliencyjnych”, które definiuje następująco:

[Wspólnoty rezyliencyjne to — M.S.] niesformalizowane grupy o potencjale do korzystania i odnawiania swoich zasobów wiedzy, krytycznego myślenia, indywidualnych zdolności i umiejętności. Grupy te zajmowałyby się łagodzeniem konsekwencji kryzysów i w trudnych warunkach umożliwiałyby funkcjonowanie i rozwój jednostek, wzmacniając w nich poczucie bezpieczeństwa i opierając się na spajającej społeczność zasadzie wzajemności. (Domańska 2022: 31)

I wreszcie kwestia ostatnia, choć wcale nie najmniej ważna, a mianowicie próba wstępnego określenia, jaką rolę w projektach wydawniczych Tara Books odgrywa szeroko pojmowana sztuka indygeniczna⁷. Wiele publikacji Tara Books to książki na różne sposoby zakorzenione w literaturze ludowej poprzez, na przykład, przynależność gatunkową tekstów. Wydana po raz pierwszy w 2008 roku i do tej pory wznowiona w ponad stu dwudziestu tysiącach egzemplarzy (por. Wolf, Vijayakumar, b.r.), *The Night Life of Trees* (autorzy: Bhajju Shyam, Durga Bai, Ramsingh Urveti) ukazuje legendy o mitycznej i symbolicznej roli drzew w kulturze społeczności Gondów. Co więcej, znakomita część publikacji czerpie z bogatych praktyk wizualnej sztuki indygenicznej, tworzonej przez artystów lokalnych w sposób tradycyjny albo traktowanej jako inspiracja, szczególnie punkt odniesienia dla poszukiwań artystycznych. We wszystkich projektach wydawniczych biorą ponadto udział twórcy ludowi, których rola w żadnym wypadku nie ogranicza się do wykonania określonego zadania (choćby przygotowania ilustracji do tekstu), ale którzy są pełnoprawnymi współtwórcami całego procesu wydawniczego, wnosząc do niego obok sztuki również elementy wspólnoty, z której się wywodzą. Wydawnictwo Tara Books, mimo znacznego uznania międzynarodowego, przez cały okres działalności pielęgnuje bezpośrednie relacje pomiędzy pracownikami, artystami i odbiorcami książek, a także zachowuje kameralny, lokalny charakter, choć jest to lokalność w pewnym sensie umowna.

Tara Books i modelowanie mikroutopii

Całokształt działań Tara Books mocno wpisuje się w przytoczony powyżej opis wspólnoty rezyliencyjnej. Choć wydawnictwo jest oficjalnie działającą jednostką gospodarczą, zatrudniającą grupę pracowników, to jego działalność opiera się na rozbudowanej sieci współpracy, znacznie wykraczającej poza ramy wydawnictwa. Wypracowane przez lata

⁷ Sztuką indygeniczną w nowym ujęciu zajmuje się m.in. humanistyka indygeniczna (por. Domańska 2024). Jestem przekonana, że Tara Books realizuje założenia tej humanistyki poprzez filozofię współdziałania i praktyki wydawnicze.

sposoby kooperacji z twórcami ludowymi i rzemieślnikami pozwalają na rozwój zarówno artystów, jak i wydawnictwa — i to rozwój oparty o wzajemny szacunek, troskę, poszerzanie wiedzy i zapewnienie utrzymania. Wysoka jakość proponowanych publikacji, ich tematyka, sposób powstania „przygotowują” miejsce dla czytelnika myślącego, wrażliwego, któremu nieobojętne są losy świata i poszczególnych społeczności.

Podstawą działania Tara Books i jego sukcesu jest szeroko rozumiany dialog w oparciu o współlistnienie i współpracę, uczenie się pracowników wydawnictwa i artystów indygenicznym nawzajem od siebie, wzajemność na wielu płaszczyznach. Jak wielokrotnie podkreśla w wywiadach Gita Wolf (zob. Deboo 2020), Tara Books jest na swój sposób wydawnictwem politycznym, ponieważ jest bardzo świadome różnych aspektów władzy i wykorzystuje tę wiedzę w sposób praktyczny. Może to się przejawiać w wyborze tematów książek lub poprzez użyczenie głosu narratorom, których z różnych względów trudno usłyszeć w innych okolicznościach. Korzystaniem z władzy będzie zatem zaproszenie do współpracy artystów indygenicznym z ich sposobem patrzenia, jak również odrzucenie narracji krzywdzących bądź marginalizujących jakieś grupy. Tego rodzaju władza jawi się jako nakierowana na odpowiedzialność, troskę, wspólnotowość. Jeśli korzysta z przywilejów wykształcenia czy kapitału, to po to, by, paradoksalnie, zdekonstruować lub zdecentralizować te przywileje (zob. Balachandran 2017: 232), zapraszając do równowagi i budując przez to sprawiedliwość. Jak bardzo celnie pisze Singhal o jednym z projektów: „[...] współpraca Bhajju Shyama z wydawnictwem Tara Books jest istotnym wglądem w możliwość oporu przeciwko globalnemu kapitalizmowi elektronicznemu” (Singhal 2024a: 151). Jestem przekonana, że tego rodzaju postrzeganie władzy potrafi pomóc wyobrazić sobie i wprowadzić mikroutopię, a w efekcie ich oddziaływań — w dalszej perspektywie — wspólnoty rezyliencyjne oparte na wzajemności. Powyższe obserwacje pozwoliły mi sformułować hipotezę o rozpatrywaniu całokształtu działalności Tara Books jako formy mikroutopii, którą to myśl rozwinę i postaram się udowodnić.

Tara Books: historia i profil wydawnictwa

Od pierwszych wydanych książek Tara Books wyróżnia się oryginalną koncepcją rozwoju i pozostaje swoistym punktem odniesienia dla twórców, innych wydawnictw czy też badaczy oraz przykładem do naśladowania na wielu płaszczyznach. Założone w 1994 roku przez Gitę Wolf i późniejszych latach współprowadzone również przez V Geethę na południu Indii, w Cennaju⁸, do dziś ma tam swoją siedzibę. Do chwili obecnej Tara Books wydało ponad sto trzydzieści książek, z których wiele doczekało się dodruków i wznowień. To wydawnictwo stosunkowo niewielkie, lecz stale rozwijające się. W chwili obecnej zatrudnia osiemnastu stałych pracowników, ponadto w drukarni przy Tara Books pracuje dwudziestu pięciu lokalnych drukarzy. W 2012 roku nową siedzibą wydawnictwa stał się niewielki kompleks Book Building, który oprócz pomieszczeń biurowych i magazynowych mieści księgarnię, przestrzeń wystawową, otwartą przestrzeń dla odwiedzających oraz pomieszczenia udostępniane twórcom w ramach oferowanych przez Tara Books rezydencji artystycznych dla zaproszonych pisarzy, artystów plastyków oraz projektantów książek. Wydawnictwo postrzega swoją rolę bardzo szero-

⁸ Cennaj to od 2000 r. oficjalna nazwa Madrasu.

ko — w ich rozumieniu jest ona bliższa działalności prężnego ośrodka kultury, w którym oprócz wydawania książek odbywają się warsztaty dla twórców i czytelników, przygotowywane są wystawy; miejsca otwartego na nowe prądy, nowych twórców i nowe relacje. Sami o sobie mówią tak: „Jesteśmy kolektywem⁹ pisarzy, projektantów i artystów książki, którzy wybrali niehierarchiczny sposób współpracy, inspirowany przede wszystkim ruchami feministycznymi i innymi, które mają na uwadze sprawiedliwość społeczną” (*About 2025*, b.s.).

Tara Books wydaje wizualną literaturę artystyczną, przede wszystkim książki obrazkowe, z których znaczna część skierowana jest do odbiorcy dziecięcego. Ciekawym przykładem będzie tu książka *Do!*, osadzona w praktykach malarskich Warli, gdzie pozornie prosty przekaz dwubarwnych rozkładówek inspirowane czytelnika do tworzenia wielopłaszczyznowych narracji. Kolejnym typem książek, w których specjalizuje się Tara Books, to książki o sztuce i kulturze ludowej, przede wszystkim o rzemiośle i artystach-rzemieślnikach z kultur i grup rodzimych współpracujących z wydawnictwem. W 2021 roku wydawnictwo zainaugurowało nową serię książek „Makers”, która ukazuje wybrane przykłady rzemiosła ludowego i artystów indygenicznych. Najnowszą publikacją tego typu jest album Meery Goradii o tkaczach z okręgu Kačch, *Weaving with Compassion*. Jeszcze inna grupa to książki w szerokim ujęciu edukacyjne, związane z edukacją społeczną i ekologiczną, np. napisana przez Gitę Wolf i namalowana przez braci Vayjeda, *Seed*. Znakomita część książek to książki ręcznie drukowane przy pomocy techniki sitodruku w ściśle związanym z Tara Books zakładzie drukarskim AMM Screens, również mieszczącym się w Cennaju. Jest wydawnictwem uznanym na rynku książki, przede wszystkim książki dla dzieci i na swoim koncie ma kilkadziesiąt nagród dla indywidualnych artystów lub zespołu wydawnictwa. Kilkakrotnie było nagradzane na najważniejszych w branży wydawniczej targach w Bolonii (m.in. nagroda dla najlepszego wydawnictwa z Azji w 2013 r.), a w 2014 roku zdobyło prestiżową nagrodę na targach w Londynie.

Sposoby (współ)pracy

Pracownicy Tara Books pozostają ze sobą w ścisłym kontakcie w całym procesie wydawniczym, poczynając od pierwszych pomysłów na książki, inicjowania kontaktów z i pomiędzy artystami po druk, dystrybucję i promocję. Gita Wolf w wywiadzie dla „Paper Planes” (zob. Deboo 2020) wspomina o ciągłej czujności i zachowywaniu równowagi, której wymaga prowadzenie tego wydawnictwa. Jej zdaniem potrzeba rozwoju wydawnictwa nie powinna bowiem kolidować z realnymi możliwościami i zasobami artystów i drukarzy pracujących przy poszczególnych projektach wydawniczych. Ogromną rolę w Tara Books odgrywa świadomość funkcjonowania systemu kapitalistycznego na polu sztuki i aktywny sprzeciw antysystemowy poprzez wprowadzanie praktyk alternatywnych. W kontraście do standardów kapitalistycznego rynku sztuki, w którym, jak pisze Anka Wandzel: „Logika nadprodukcji dyktuje śmieciowe umowy, krótkie projekty i ekskluzywne wydarzenia, po których zostają co najwyżej zdjęcia, recenzje i faktury” (2024: 34), Tara Books systematycznie i skutecznie opiera się dyktatowi nadprodukcji,

⁹ W literaturze przedmiotu spotkałam artykuły krytyczne, które o Tara Books mówią wyłącznie jako o „kolektywie” (zob. Singh 2021).

inwestuje w projekty o niewielkim rozmiarze, za to o długim trwaniu i możliwościach łatwego powtórzenia (książki są wydawane w seriach limitowanych), a także sprawiedliwą współpracę pomiędzy twórcami i wydawnictwem. Jeśli zachodzi taka potrzeba, pracownicy wydawnictwa od samego początku biorą odpowiedzialność za edukowanie współpracujących z nimi artystów (jeśli są to, na przykład, osoby niepiśmienne lub dopiero debiutujące) w kwestii praw autorskich, wynagrodzeń, tantiemów czy ewentualnych zysków z dodruku (zob. Deboo 2020; Tara Books 2024¹⁰). W tym świecie Tara Books jawi się raczej jako bardzo kompetentny i odpowiedzialny organizator i facylitator procesu, raczej edukator lub mecenas, niż wydawca nastawiony wyłącznie na prywatne zyski finansowe. Potrzeba kontroli czy może raczej opieki nad procesem wydawniczym dotyczy zatem nie tylko jakości artystycznej przygotowywanych książek, bo ta powinna być na najwyższym poziomie, lecz przede wszystkim jakości relacji pomiędzy pracownikami wydawnictwa a twórcami, z którymi Tara Books współpracuje, i odbiorcami.

Tara Books celowo nie wypracowuje stałego schematu inicjowania kolejnych publikacji. Czasami najpierw pojawia się oryginalny tekst lub pomysł na zrobienie książki wokół tekstu już znanego. Kiedy indziej to spotkanie ze sztuką lokalnego artysty staje się załącznikiem wspólnego projektu, którego efektem jest kolejna książka. Nierzadko też inicjatorem staje się projektant związany z wydawnictwem (por. Ramanathan 2014: 126). Tara Books bardzo poważnie podchodzi do projektowania książek; zależne od potrzeb i okoliczności rola ta może obejmować wsparcie dla artysty rodzimego, nieobeznanego ze sztuką książki, dbanie o komunikatywność przekazu przy pełnym poszanowaniu sztuki danego twórcy, a często również dbałość o zachowanie specyfiki przekazu wizualnego (zob. Ramanathan 2014: 132).

Miejsce folkloru i artystów indygenicznych w działalności Tara Books

Istnieje wiele przykładów wykorzystania przez wydawnictwa elementów folkloru w literaturze wizualnej, z których chyba najczęściej spotykane są inspiracja i zapożyczenie. W tym kontekście działalność Tara Books zdaje się znacząco rozszerzać zakres dostępnych możliwości. Moim zdaniem wynika to przede wszystkim z filozofii wydawnictwa opartej o wspólnotowość, wzajemność i szacunek. Choć nieraz wymaga to znacznego nakładu czasu i wysiłku z wielu stron, wydawnictwo decyduje się na pełną współpracę z twórcami rodzimymi, którzy najczęściej nie mają wcześniejszego doświadczenia w projektach wydawniczych i pokonują drogę typową dla debutantów¹¹. Celem takiej współpracy jest udzielenie głosu grupom rodzimym i umożliwienie zaistnienia ich opowieści poza wąskim kręgiem własnej kultury, zaznajomienie czytelników z wielogłosowością i wielokulturowością Indii. To często również wprowadzenie czytelników do konkretnych przykładów kultur i wiedzy indygenicznych, które to mogą się przyczynić do budowania innej wizji przyszłości i szeroko pojętej rezyliencji.

¹⁰ Kwestie edukacyjnej roli pracowników wydawnictwa szeroko komentują dwie indygeniczne autorki współpracujące z Tara Books: Tejubehan i Sangita Jogi (zob. Tara Books 2024).

¹¹ Pracując nad ilustracjami do *Sita's Ramayana*, Moyna Chitrakar, tworząca w tradycji patua, brała udział w szeregu warsztatów projektowania książek organizowanych przez Tara Books, by eksperymentalnie wypracować najciekawsze techniki narracji wizualnej potrzebnej do konkretnego typu publikacji (zob. Banerjee 2019: 101).

Taki sposób pracy został wdrożony w Tara Books, ale nie jest w żadnym wypadku typowym działaniem wydawców w Indiach. Anitha Balachandran pisze o historii wydawania książek wizualnych w Indiach i podkreśla nie tak dawną zbieżność praktyk lokalnych ze zwyczajami zachodnimi. W dziedzinie ilustracji dominowali artyści wykształceni, jeśli nawet nie przez zachodnie instytucje, to przynajmniej w stylu zachodnim, na co niebagatelny wpływ miała przeszłość kolonialna Indii (zob. Balachandran 2017: 211–212). Dopiero pod koniec XX wieku w publikacjach zaczęły się pojawiać obrazy oparte o sztukę rodzimą, a Tara Books to jedno z pionierskich wydawnictw w tym zakresie.

O ile sposoby kształcenia w instytucjach modelu zachodniego, przede wszystkim akademiach sztuk pięknych, są w zasadzie skodyfikowane, sytuacja prezentuje się inaczej na płaszczyźnie kształcenia artystów ludowych. Wielu z nich to samoucy, którzy czerpali z tradycji sztuki własnej wspólnoty. Inni wykształcili się pod okiem wspólnotowych mistrzów. Jeszcze inni wypracowali swój własny styl w oparciu o inspiracje, na które natrafili. Rzadko kiedy powstała sztuka była wyrazem dążenia do wzorowanego na zachodzie indywidualizmu, a znacznie częściej przypieczętowaniem przynależności do wspólnoty, dla której była istotną częścią tożsamości. Balachandran wspomina o nierównym statusie artystów z wykształceniem kierunkowym i artystów nazywanych ludowymi, marginalizowanych do dziś w wielu kręgach. Sytuacja na rynku wydawniczym, między innymi dzięki Tara Books, podważyła ten stereotyp, ponieważ artyści ludowi zaczęli dostawać zamówienia (zob. Balachandran 2017: 214).

A zatem sztuka ludowa okazała się w wielu przypadkach siłą napędową rozwoju projektów z jej użyciem, inspiracją, a także po prostu bezpośrednim źródłem utrzymania wielu artystów. Rozpoznany w folklorze potencjał może okazać się jednak dosyć zgubny w tym sensie, że zainteresowanie sztuką ludową może prowadzić do nadużyć poprzez, na przykład, przywłaszczenie. Pisze o tym drobniaczkowo Samarth Singhal w swojej pracy doktorskiej, doceniając praktyki współpracy Tara Books z artystami indygenicznymi jako „wrażliwe” na powyższe kwestie (Singhal 2024a: 151), a także widząc w takim modelu pracy świadomą i celową rezygnację Tara Books z pozycji wszechwiedzącego i wszechwładnego wydawcy na rzecz sprawiedliwej równowagi pomiędzy wydawnictwem a artystami (zob. Singhal 2024a: 91).

Pozycja artysty, kwestie rynku i potencjalnych odbiorców

W przypadku artystów ludowych pierwszym, a często i jedynym odbiorcą jest grupa rodzima, z której artysta się wywodzi i w ramach której tworzy. Twórcy częstokroć nie zadają sobie pytania o to, kto może być odbiorcą ich sztuki, ponieważ rozumie się samo przez się, że sztuka wyrasta z grupy i do niej wraca. Grupa jest inspiracją dla twórczości i z niej korzysta. Sens tej sztuki wydaje się oczywisty i w dużej mierze niepodważalny, a odbiorców nie trzeba szukać, „pozyskiwać” czy o nich zabiegać. Kiedy artysta ludowy „wychodzi” ze swojej wspólnotowej roli i staje się artystą indywidualnym (w zachodnio-europejskim znaczeniu), pojawiają się nowe wyzwania, również te dotyczące odbiorców. Przeanalizowawszy wywiady z twórcami i wydawczyniami (zob. Deboo 2020; Tara Books 2021, 2024), mogłabym zaryzykować twierdzenie, że Tara Books staje się dla artystów ludowych, z którymi współpracuje, dobrze spełniającą swoją rolę namiastką grupy rodzimej. Artysta tworzy dla wydawnictwa, znajduje w nim inspiracje, szacunek

i uznanie dla swojego rzemiosła i swojej opowieści, a wydawnictwo bierze na siebie zadanie stworzenia grupy odbiorców, która będzie podzielać wartości artysty i Tara Books.

Wydawczyni Gita Wolf w jednym z wywiadów opisuje świadomą rolę wydawnictwa w nawiązywaniu i utrzymywaniu dobrych praktyk współpracy z artystami ludowymi.

Bardzo intensywnie, wspólnie pracujemy z danym artystą, często przez okres wielu miesięcy. Zależy nam, by artysta stał się w równym stopniu głównym bohaterem swojej opowieści i powiedział ją tak, jak chce, zarówno w jej warstwie wizualnej, jak i w tekście; dbamy o to, bo w ten sposób uwidacznia się jego światopogląd i punkt widzenia. Na koniec dopilnowujemy wszelkich kwestii umów, praw autorskich i należnych tantiemów dla danego twórcy. (Deboo 2020, b.s.)

Tara Books staje się w ten sposób pośrednikiem pomiędzy zasadniczo odrębnym światem twórców ludowych i światem „miejskim” — w znaczeniu globalnym (zob. Banerjee 2019: 107).

Bardzo twórcze jest w Tara Books również podejście do kwestii docierania do odbiorców i pozyskiwania nowych czytelników. Gita Wolf podkreśla, że w Tara Books myślą raczej o „stwarzaniu” czytelników niż odpowiadaniu na tzw. potrzeby rynku (zob. Deboo 2020). Konsekwentnie realizowana filozofia wydawnictwa oparta na wielostronnym szacunku, docenieniu rzemiosła i nakładu pracy, edukowaniu odbiorców co do poszczególnych etapów powstawania kolejnych książek daje czytelnikom sposobność do przyłączenia się do swoistej działalności *fair trade*, sfinalizowanej w postaci dzieła sztuki.

Wybrane przykłady współpracy z artystami indygenicznymi

Na przestrzeni lat Tara Books współpracowało z wieloma artystami z różnych grup indygenicznych¹², a kilkunastu artystów pracowało z wydawnictwem nad więcej niż jedną książką. W tym artykule opisuję przede wszystkim sposoby współpracy, budowanie wzajemnego zaufania i szacunku, różnorodne wykorzystanie potencjału sztuki ludowej, a zatem bardzo niewiele miejsca przeznaczyłam na analizy poszczególnych książek pod względem zastosowanych konkretnych rozwiązań artystycznych. Chciałabym jednak, choćby szkicowo, wspomnieć o kilku wiodących kwestiach i stylach, bo choć artyści współpracujący z Tara Books wywodzą się z różnych grup, to niektóre przejawy działalności pozwalają na uchwycenie podobieństw, dotyczących przede wszystkim praktyki artystycznej.

W wielu kulturach rodzimych w Indiach obrazy były malowane przez kobiety, bezpośrednio na wewnętrznych ścianach domów. Często miały charakter rytualny, powstawały z okazji świąt i ważnych okoliczności, np. ślubów. Tajniki techniki i stylu przekazywane były z pokolenia na pokolenie, przede wszystkim poprzez wspólne praktyki malowania. W wielu przypadkach obrazy były wynikiem pracy zbiorowej. W danej grupie najczęściej była jedna osoba prowadząca, ta z największym doświadczeniem, i to ona odpowiadała za plan całości i najważniejsze elementy. Pozostałe osoby pracowały

¹² Ekta Sharma (2015) w artykule *Tribal Folk Arts of India* wymienia i opisuje kilka najczęściej spotykanych i praktykowanych do dziś tradycji rodzimych w Indiach, natomiast poszczególne style charakteryzują w sposób szczegółowy: Ghosh (2020), Rao (2022), Maitra Bajpai (2015), Singhal (2024b).

pod jej kierownictwem. Przeniesienie obrazów ze ścian na inne płaszczyzny to zjawisko dosyć nowe. Dopiero w połowie XX wieku do malowania obrazów zaczęto używać papieru, płótna i tkanin (zob. Balachandran 2017: 215), a do malujących kobiet dołączyli artyści-mężczyźni. Kolejną istotną zmianę dla części artystów indygenicznych przyniosły lata 90. XX wieku, kiedy to tradycyjne techniki i formy trafiły do literatury dziecięcej w formie ilustracji, a przez to stały się dostępne poza wspólnotami, z których się wywodziły.

Choć nie sposób oddzielić tematów i wymowy obrazów od wierzeń, przekonań, wizji świata wyznawanej i pielęgnowanej w ramach określonych wspólnot indygenicznych, to trzeba zauważyć, że wraz z kontynuacją rozwoju sztuki rytualnej wiele tradycji przekształciło się równolegle również w sztukę popularną, a obrazy zaczęły powstawać jako samodzielne dzieła, często na zamówienie, dając poszczególnym artystom, a często też ich wspólnotom, możliwość zarobku. Ta sytuacja z jednej strony poprawiła los niektórych twórców i wspólnot, a z drugiej — naraziła ich na wpływ różnych aspektów komercjalizacji. Po pierwsze, w samodzielnych obrazach, przeznaczonych dla obiorców spoza wspólnoty, siłą rzeczy nastąpiło częściowe oddzielenie od źródeł, które tę sztukę zasilają od środka. Po drugie, grupy mogły stać się obiektem zainteresowań sił zewnętrznych wobec danej wspólnoty, np. miejscowych władz, w celu zmonetyzowania ujawnionego potencjału. O jednym z takich przykładów pisze Samarth Singhal, krytycznie odnosząc się do chęci uczynienia z fenomenu sztuki Gondów atrakcji turystycznej regionu przez miejscowe władze (zob. Singhal 2024a: 19). Tara Books nie stosuje tego typu praktyk. Znakomita większość książek wydawnictwa zawiera rzeczowe i bazujące na empatii informacje o korzeniach i cechach charakterystycznych danej tradycji oraz indygenicznym kontekście, w jakim ta sztuka na co dzień funkcjonuje. Pełna szacunku i troski postawa wydawnictwa wobec twórców, a więc i kultur, które reprezentują, w pewien sposób gwarantuje sprawiedliwą wzajemność i zabezpiecza przed zawłaszczeniem.

Wśród książek Tara Books znajdziemy kilka przygotowanych we współpracy z artystami z plemienia Warli, mieszkającego w okolicach Mumbaiu (z Warli wywodzą się na przykład bracia Vayjeda, autorzy *The Deep* czy części wizualnej niedawno wydanej *Seed* do tekstu Gity Wolf). Sztuka Warli oryginalnie była sztuką o bardzo ograniczonej palecie barw: na jednolitym, brązowym tle obrazy były malowane białą pastą ryżową. Przeważały postaci ludzkie i zwierzęce złożone z geometrycznych figur, które ułożone były w niezwykle wymyślnych i dynamicznych konfiguracjach (np. obrazy tańca tarpa). Co niezwykle ciekawe, postaci te i inne elementy malowidła najczęściej jakby „unoszą się nad ziemią” i nie spotkamy tu zasad perspektywy malarskiej ani zachowania proporcji znanych ze sztuki akademickiej (por. Rao 2022: 212).

Odmienny rodzaj idiomu wizualnego przynoszą książki z kręgu sztuki mithila czy też madhubani z rejonu Bihar. *Waterlife* (wyróżniona w Bolonii w 2012 roku), której twórcą jest Rambharos Jha, czy *Hope is a Girl Selling Fruit* Amrity Das emanują żywymi, nieraz nawet jaskrawymi barwami, a motywy mityczne istnieją obok scen z życia codziennego. Ta druga książka jest szczególnie ciekawa poprzez przedstawienie konfrontacji pomiędzy tym, co daje ugruntowanie w tradycji, i tym, czego zdaje się domagać współczesne życie młodej malarki. Aktualna tematyka pozwala również na ukazanie przeobrażeń, jakim może podlegać tradycyjna sztuka.

Powyższe przykłady, choć odmienne pod względem stylu, kolorystyki, ujęcia tematu, są podobne, jeśli chodzi o leżące u ich podstaw praktyki artystyczne: wszystkie wywodzą się z naściennego malarstwa, w środowisku oryginalnym najczęściej niewymagającego komentarza słownego. Inaczej jest z książkami *Sita's Ramayana* czy *Tsunami*, które zostały namalowane w tradycji patacitra przez artystów rodzimych patua z Bengalii Zachodniej, na zwojach. Trzeba w tym miejscu koniecznie zaznaczyć, że tradycja patacitra jest zasadniczo tradycją ustną: artyści malują opowieści na zwojach i, wędrując od wsi do wsi, inkantują rozbudowany komentarz do namalowanych scen. Jednakże forma książki nie pozwala na zachowanie tego charakterystycznego rysu, stąd decyzja o utrwaleniu tekstu drukiem. Co również ciekawe, wydaje się, że w tej tradycji najszybciej zaczęły pojawiać się tematy bieżące, obok tradycyjnych opowieści religijnych (zob. Balachandran 2017: 221).

W odmienny sposób z tradycji ustnych korzystają artyści należący do społeczności Gondów, grup zamieszkujących Indie środkowe, przede wszystkim stan Madhya Pradesh. Choć wielu postrzega siebie jako bardów (zob. Singhal 2024b), to szersza publiczność (spoza grupy rodzimej) zapoznaje się z ich malarstwem, a opowieści ustne spełniają rolę inspiracji. Źródła sztuki gondyjskiej to przede wszystkim mity i legendy a także wszechobecna, często antropomorfizowana przyroda. Obrazy są wielokolorowe, rozwibrowane, niemal cała przestrzeń wypełniona jest różnorodnymi wzorami (kropki, łuski, kółka). Wielokrotnie nagradzane *Creation* oraz *Night Life of Trees* (nagroda Bologna Ragazzi w 2008 roku) to książki osadzone w tradycjach sztuki gondyjskiej, a ich autorem jest między innymi Bhajju Shyam, który łączy w nich tradycyjne elementy sztuki indygenicznej z artystyczną innowacyjnością i osobistym spojrzeniem na świat i przedstawiane opowieści. *Creation* to z jednej strony zbiór indygenicznych opowieści o powstaniu świata, a z drugiej — osobista opowieść Bhajju Shyama o drodze indygenicznego artysty do odnalezienia się we współczesności (zob. Singhal 2024b).

Podsumowanie

Przez dwadzieścia lat istnienia Tara Books udało się wydawnictwu zbudować trwałą, odporną i sprawiedliwą wspólnotę, która oferuje pracę, profesjonalne wsparcie, inspirowanie i edukację. Publikowane książki spełniają najwyższe standardy wydawnicze i etyczne, przede wszystkim pod względem zaangażowania w projekty wielu wspólnot lokalnych, z ich własnym głosem i widzeniem świata, czyli z wykorzystaniem wiedzy i doświadczeń indygenicznych. Jak z emfazą podsumowuje Banerjee w artykule o *Sita's Ramayana*, wydanej przez Tara Books: „Kultywowanie rdzennych tradycji nie spoczywa wyłącznie na barkach artystów, ale całej ludzkości” (2019: 107). Wszystko wskazuje na to, że Tara Books ma świadomość bycia częścią ludzkości w takim właśnie sensie oraz odpowiedzialnej i przyszłościowej roli, jaką w ten sposób przyjmuje.

Ze względu na szereg spełnianych warunków, o których traktuje ten artykuł, Tara Books z całą pewnością może być traktowane jako paradygmatyczny przykład mikro-utopii kulturowej w działaniu. Wydawnictwo w godny podziwu sposób łączy projekty lokalne z wprowadzaniem ich do szerokiej przestrzeni międzynarodowej, przy poszanowaniu wszystkich stron biorących udział w projekcie. Niemalby potencjał zmianotwórczy stosowanych przez wydawnictwo strategii bierze się z konsekwentnego podążania obraną ścieżką polityczną i filozoficzną. Przygotowując, wydając i promując książki

w taki, a nie inny sposób, Tara Books staje się przykładem mikroutopii odrzucającym niekorzystne schematy działania, a w zamian oferującym pożyteczne rozwiązania konkretnych problemów. To przykład, który jest w stanie dostarczyć wglądu i argumentów w badaniach nad niekapitalistycznymi modelami rozwoju, relacjami władzy, sprawiedliwością epistemiczną i wspólnotami rezyliencyjnymi. Przykład, który może stać się wskazówką w projektowaniu przyszłościowych, trwałych scenariuszy kultury.

Bibliografia

- About* (2025), Tara Books. <https://tarabooks.com/about> [dostęp: 28.05.2025].
- Balachandran Anitha (2017), *The art of being Indian*, „Journal of Illustration” t. 4, nr 2, DOI: [10.1386/jill.4.2.211.1](https://doi.org/10.1386/jill.4.2.211.1).
- Banerjee Abanti (2019), *Convergences of the global and the local: Graphic narrative and Patua art in Sita's Ramayana*, „GNOSIS: An International Journal of English Language and Literature”, Special Issue 3, http://thegnosisjournal.com/online/book/issue_3_d3d9446802a44259755d38e6d163e820_10.pdf [dostęp 20.09.2025].
- Deboo Khorshed (2020), *In conversation with Gita Wolf*, „Paper Planes”, www.joinpaperplanes.com/gita-wolf [dostęp: 28.05.2025].
- Domańska Ewa (2017a), *Sprawiedliwość epistemiczna w humanistyce zaangażowanej*, „Teksty Drugie” nr 1, DOI: [10.18318/td.2017.1.3](https://doi.org/10.18318/td.2017.1.3).
- Domańska Ewa (2017b), *Sztuka prefiguratywna i mikroutopie*, „Public History Weekly” nr 5(14), DOI: [10.1515/phw-2017-9005](https://doi.org/10.1515/phw-2017-9005) [dostęp: 28.05.2025].
- Domańska Ewa (2022), *Wiedza historyczna jako wiedza antycypacyjna* [w:] *Humanistyka prewencyjna*, red. Resilience Academic Team, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie/ Poznańskie Centrum Dziedzictwa, Warszawa.
- Domańska Ewa (2024), *Humanistyka indygeniczna*, „Teksty Drugie” nr 6, DOI: [10.18318/td.2024.6.2](https://doi.org/10.18318/td.2024.6.2).
- Domańska Ewa, Piotrowski Piotr (2017), *Czy pomniki mogą tworzyć odpowiedzialne utopie?* [w:] *Pomniki w epoce antropocenu*, red. M. Praczyk, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań.
- Ghosh Soma (2020), *Madhubani painting — Vibrant folk art of Mithila*, „Art and Design Review” t. 8, nr 2, DOI: [10.4236/adr.2020.82005](https://doi.org/10.4236/adr.2020.82005).
- Kacperczyk Anna (2014), *Autoetnografia — technika, metoda, nowy paradygmat? O metodologicznym statusie autoetnografii*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” t. 10, nr 3, DOI: [10.18778/1733-8069.10.3.03](https://doi.org/10.18778/1733-8069.10.3.03).

- Kuligowski Waldemar (2024), *Kilka myśli od redaktora*, „Literatura Ludowa. Journal of Folklore and Popular Culture” t. 68, nr 4, DOI: [10.12775/LL.4.2024.001](https://doi.org/10.12775/LL.4.2024.001).
- Maitra Bajpai Lopamudra (2015), *Intangible heritage transformations — Patachitra of Bengal exploring modern new media*, „International Journal of History and Cultural Studies” t. 1, nr 1, www.arcjournals.org/pdfs/ijhcs/v1-i1/1.pdf [dostęp: 20.09.2025].
- Matysek-Imielińska Magdalena (2020), *Uważność jako społeczna powinność. Humanistyka publiczna Richarda Sennetta i Tima Ingolda*, „Kultura Współczesna” nr 3(110), DOI: [10.26112/kw.2020.110.07](https://doi.org/10.26112/kw.2020.110.07).
- Ramanathan Rathna (2014), *Folk author: Collaborations between folk artist and publisher, a Tara Books case study*, „Journal of Illustration” t. 1, nr 1, DOI: [10.1386/jill.1.1.123_1](https://doi.org/10.1386/jill.1.1.123_1).
- Rao Mrutyunjaya (2022), *Warli paintings: Aesthetics of indigenous art form of India*, „Shodh-Kosh: Journal of Visual and Performing Arts” t. 3, nr 2, DOI: [10.29121/shodhkosh.v3.i2.2022.156](https://doi.org/10.29121/shodhkosh.v3.i2.2022.156).
- RAT (2022), *Wprowadzenie: Humanistyka przewencyjna* [w:] *Humanistyka przewencyjna*, red. Resilience Academic Team, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie/Poznańskie Centrum Dziedzictwa, Warszawa.
- Sharma Ekta (2015), *Tribal folk arts of India*, „Journal of International Academic Research for Multidisciplinary” t. 3, nr 5, [via: ResearchGate.net] www.researchgate.net/profile/Ekta-Sharma-14/publication/319188209_TRIBAL_FOLK_ARTS_OF_INDIA_EKTA_SHARMA/links/599abbd745851564432f5a10/TRIBAL-FOLK-ARTS-OF-INDIA-EKTA-SHARMA.pdf [dostęp 20.09.2025].
- Singh Shigha (2021), *Memory and memorializing in graphic life narratives — “The London jungle book” (2004) and “Drawing from the city” (2012)*, „Samyukta: A Journal of Gender and Culture” t. 6, nr 1, DOI: [10.53007/SJGC.2021.V6.I1.13](https://doi.org/10.53007/SJGC.2021.V6.I1.13).
- Singhal Samarth (2024a), *Artistic agency in the contemporary Indian Anglophone picturebook: A study of Pardhan Gond aesthetics and Tara Books*, University of California [nieopublikowana praca doktorska], escholarship.org/content/qt9576n392/qt9576n392.pdf [dostęp: 28.05.2025].
- Singhal Samarth (2024b), *From painting to picturebook: Bhajju Shyam’s insider indigenous art*, „IAFOR Journal of Arts & Humanities” t. 11, nr 2, <http://iafor.org/archives/journals/iafor-journal-of-arts-and-humanities/10.22492.ijah.11.2.pdf#page=101> [dostęp: 20.09.2025].
- Tara Books (2021), *The Deep — Reflections on Warli art* [wideo], Vimeo, vimeo.com/645741755 [dostęp: 28.05.2025].
- Tara Books (2024), *Women on our minds — A conversation with artists Tejubehan and Sangita* [wideo], Vimeo, vimeo.com/1019438994?from=outrio-local [dostęp: 28.05.2025].
- Vayjeda Mayur, Vayjeda Tushar (2020), *The Deep*, Tara Books, Chennai.
- Wandzel Anka (2025), *Sztuka przetrwania*, Karakter/Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Warszawa.
- Wolf Gita, Vijayakumar Divya (b.r.), *Tree covers. The night life of trees keeps growing*, Tara Books, tarabooks.com/blog/tree-covers-the-night-life-of-trees-keeps-growing [dostęp: 28.05.2025].