

Agnieszka Pindera

Uniwersytet Warszawski

O pożytkach z odmienności

Wyobraź sobie, że stoisz w skrzydle Instytutu Sztuki w Chicago,¹ gdzie prezentowana jest kolekcja sztuki obydwu Ameryk. Układ budynku pozostał taki sam jak dawniej, pośrodku większych pomieszczeń wciąż znajdują się węższe ściany, przecinające w poprzek podłużne sale wystawiennicze, uniemożliwiając widok na wskroś amfilady. Obraz Edwarda Hoppera *Nighthawks* [Nocne marki]² z 1942 roku do niedawna wisiał na jednej z takich ścian-przegród, gwarantującej niczym niezakłócony odbiór. Jednak kuratorzy zbiorów, wykorzystując ogromną popularność dzieła, otoczyli je płótnami dwójki artystów, tworzących w podobnym czasie, lecz mniej rozpoznawalnych współcześnie, wykluczonych z kanonu sztuki amerykańskiej. Trzy obrazy „prowadzić” zaczęły ze sobą interesujący dialog, wskazując na znaczenie kontekstu w interpretacji przejawów kultury materialnej. Dzieło Hoppera zestawiono z pracami innych twórców okresu Wielkiego Kryzysu (*New Deal*): czarnoskórego malarza Hughie Lee-Smitha³ – obraz *Desert Forms* [Pu-

1 The Art Institute of Chicago. <https://www.artic.edu/>, dostęp 4 stycznia 2025.

2 Edward Hopper (1882–1967) – malarz i grafik, przedstawiciel realizmu, portrecista zwykłego amerykańskiego życia, m.in. stacji benzynowych, moteli i biur. W wielu jego obrazach powtarza się okno – z jednej strony jako źródło światła dla sceny we wnętrzu, z drugiej element kompozycyjny umożliwiający zawarcie na płótnie tego, co rozciąga się za nim: jak pejzaż górski, dachy sąsiednich budynków, itp. Obraz *Nighthawks* to obserwowana z zewnątrz, z perspektywy opustoszałej ulicy, scena rozgrywająca się w rozświetlonym wnętrzu kawiarni o dużej, przeszkłonej, narożnej witrynie. Przy barze siedzi dwóch ubranych w ciemne garnitury i kapelusze mężczyzn oraz kobieta w czerwonej sukience koktajlowej. Są oni obsługiwani przez ubranego na białą mężczyznę, za którego plecami znajdują się dwa duże warniki z kawą. Polski tytuł w literaturze przedmiotu brzmi *Jastrzębie nocy*, jednak z uwagi na dwuznaczność tytułu w oryginale, w moim tekście przyjmuję mniej ukonstytuowaną wersję – *Nocne marki*. <https://www.artic.edu/artworks/111628/nighthawks>, dostęp 4 stycznia 2025. Zob. też Lipiński (2013).

3 Hughie Lee-Smith (1915–1999) – malarz i pedagog, silnie związany z afroamerykańską sceną artystyczną. Edukację artystyczną (formalną i nieformalną) odbywał w Chicago, Cleveland i Detroit. Służąc w wojsku, malował sceny historyczne i patriotyczne. W charakterystycznym, nawiązującym do surrealizmu stylu Lee-Smitha, krytycy do-

stynne formy] z 1957 roku oraz egzystencjalistki Gertrude Abercrombie⁴ – obraz *The Past and the Present* [Przeszłość i teraźniejszość] z 1945 roku. Samotność z obrazu Hoppera przeglądać się zaczęła w osobistej traumie Abercrombie i alienacji odczuwanej przez Lee-Smitha, który wyjaśniał: „każdy czarny ma świadomość izolacji z mainstreamu społeczeństwa” (Lee-Smith 2022).

W chicagowskim Instytucie Sztuki, którego budynek powstał w 1893 roku, w ramach przygotowań do Wystawy Światowej,⁵ łatwo przeoczyć niewielkie płótna Hoppera, Lee-Smitha i Abercrombie. Konkurują one z 2,000 artefaktów ze starożytnej Grecji, Rzymu i Bizancjum, sztuką afrykańską z ostatnich pięciu tysięcy lat i równie bogatymi zbiorami azjatyckimi. Instytut szczyci się muzealiami stanowiącymi przejawy ludzkiej ekspresji kultur z całego świata. Doświadczenie osób odwiedzających tego typu miejsca, bardzo szybko poruszających się pomiędzy artefaktami, salami, piętrami, Clémentine Deliss (2021) nazywa „bulimią”. Antropolożka społeczna i kuratorka mówi o „opychaniu” się różnymi kulturami, w ramach kolejno odwiedzanych wystaw. Na koniec wszyscy zwiedzający trafiają do sklepu muzealnego, aby przed opuszczeniem budynku zdążyć jeszcze kupić

patrują się symboli powojennego wyniszczenia, lęku przed bronią jądrową i napięć społecznych na tle rasowym. Obraz *Desert Forms* przedstawia dwie smukłe figury ludzkie – kobietę i mężczyznę – odwrócone tyłem do widza. Gładko uczesana w koczek kobieta, ubrana w długą do łdyki jasną pelerynę, zmierza w stronę linii horyzontu, gdzie piaszczysta pustynia spotyka się z bezchmurnym niebem. W głębi obrazu, po lewej stronie, mężczyzna wspiera się o wysoką, ażurową konstrukcję z zatkniętą na szczycie flagą. Pomiedzy postaciami – ale na różnych planach perspektywy – znajdują się wbite w piasek pale. Na jednym z nich zatrzymała się porwana przez wiatr czerwona wstążka. <https://www.artic.edu/artworks/212760/desert-forms>, dostęp 4 stycznia 2025.

4 Gertrude Abercrombie (1909–1977) – malarka związana ze sceną chicagowską. W latach 1935–1940 zatrudniona w Federalnej Agencji Pomocy Bezrobotnym Artystom (*Federal Art Project/Works Project Administration*) powstałej w ramach reform ekonomiczno-społecznych przeciwdziałających skutkom Wielkiego Kryzysu. Abercrombie była nazywana „Gertrudą Stein” Środkowego Zachodu (*Midwest*), gdyż podobnie jak pół wieku wcześniej ów powieściopisarka i aktywistka, Abercrombie chętnie przyjmowała w swoim domu innych twórców, w tym jazzmanów, takich jak Dizzy Gillespie i Charlie Parker. Jej surrealistyczne malarstwo, w przeciwieństwie do prowadzonego życia towarzyskiego, charakteryzowała wstrzemięźliwość: uproszczona paleta i katalog motywów, wśród których powtarzały się samotne figury umieszczone w pustych wnętrzach, opustoszałych krajobrazach lub ruinach. Obraz *The Past and the Present* przedstawia pusty pokój z szarą boazerią i parą szarych drzwi. Nad przykrytą niebieskim kocem kanapą wisi obraz Abercrombie z różowym budynkiem mieszkalnym na pustkowiu. Artystka namalowała z pamięci wnętrze mieszkania, które zdążyła już opuścić, aby zamieszkać w domu sportretowanym na obrazie w obrazie. Zob. <https://www.artic.edu/artworks/52983/the-past-and-the-present>, dostęp 4 stycznia 2025.

5 Wystawa Światowa w Chicago, tzw. kolumbijska, odbyła się w 1893 roku na cześć Krzysztofa Kolumba w 400. rocznicę jego przybycia na kontynent.

ceramiczny obiekt czy tkaninę. Deliss przyrównuje uważność publiczności w tego typu współczesnych mega-muzeach do poziomu *scrollowania* ekranu i obserwuje hiper-konsumpcjonizm (Deliss 2021).

Polemizując z Deliss uważam, że zbiory⁶ i ich prezentacje w różnego typu muzeach Europy Środkowej i Wschodniej podlegają nie tyle „bulimii”, co raczej wpływom lokalnych kontekstów zawłaszczania oraz aktualnych polityk pamięci związanych z kondycją przestrzeni postsowieckiej. Wystawy, podobnie jak inne przykłady produkcji kulturowej i praktyki naukowej, podlegają zmiennym rygorom koncepcyjnym i organizacyjnym, kształtowanym przez bieżący dyskurs, również polityczny. W latach 2015–2018 Dagnosław Demski prowadził badania terenowe w odwiedzanych przez siebie muzeach na terenie Polski, Bułgarii, Rumunii i Łotwy (Demski 2019). Przedmiotem jego zainteresowania były artefakty transformowane w reprezentację poprzez wystawę. Wśród przywołanych przez badacza przykładów, znalazły się projekty tożsamościowe, kształtowane przez instytucje od szczebla narodowego po regionalny, prezentacje typowe dla muzeów narracyjnych,⁷ oraz pokazy wernakularne. W niniejszym rozdziale uzupełnię tę listę o projekty współczesnych artystów, którzy skupiają się na pracy z obiektem i reprezentacją. Przywołam praktykę Jasminy Cibic i Luke’a Willisa Thompsona, aby pokazać ich biegłość w posługiwaniu się „językiem” wystaw. Działania tych twórców, zasługują na uwagę ze względu na przemianę, jakiej podlegają znaczenia obiektów, ujęte w nowe dyskursywne ramy pokazu.



Słowenka Jasmina Cibic (ur. 1979) z pojęcia *soft-power* [miękką siłą] uczyniła główny „przedmiot” swoich projektów. Świadoma, iż również kultura i sztuka przynależą do arsenału miękkiej siły, poprzez który narody kształtują relacje w polityce międzynarodowej, artystka podejmuje analizy projektów powstałych dla takich właśnie celów. Cibic realizowała fotografie, filmy, rzeźby i inne formy przestrzenne, poświęcone m.in. Lidze Narodów, reprezentacjom byłej Jugosławii na różnego typu wystawach światowych, oraz symbolom narodowym. Luke Willis Thompson (ur. 1988) jest artystą nowozelandzkim pochodzenia fidżyjskiego i eu-

6 Termin „zbiory” w niniejszym artykule odnosi się do dzieł sztuki i zabytków. Zabytki to zarówno obiekty kultury materialnej, jak i przyrody. Por. „Ustawa o muzeach” z dnia 21 listopada 1996 roku (Dz. U. 1997 nr 5 poz. 24).

7 Muzea narracyjne częściej niż na zbiorach opierają swoje projekty na teatralizacji. Promotorką tego typu placówki w Polsce – POLIN Muzeum Historii Żydów Polskich – jest Barbara Kirshenblatt-Gimblett, kilkakrotnie przywołana w artykule Demskiego (2019, 16).

ropejskiego. Pracuje w mediach filmu, performansu i instalacji, podejmując tematy nierówności klasowej i rasowej. Pokolenie, które Cibic i Thompson reprezentują, od artystów takich jak np. Coco Fusco (ur. 1960) i Guillermo Gómez-Peña (ur. 1955) – autorów duracyjnego performansu⁸ *Two undiscovered Amerindians visit the West* [Dwójka nieodkrytych rdzennych mieszkańców Ameryk odwiedza Zachód] z początku lat 1990. (zob. Robles-Moreno 2018) – wyraźnie różni wybór metod pracy. Działanie Fusco i Gómez-Peña określić można jako „spóźnione dla działań z ciałem”, ale aktualne z perspektywy estetyki relacyjnej Nicolasa Bourriaud.⁹ Performans, który przywołani artyści zrealizowali w 1992 roku w Minneapolis, następnie w Madrycie, Londynie, Irvine i Waszyngtonie, początkowo odnosił się do politycznych konsekwencji wyprawy Krzysztofa Kolumba, w czasie jej hucznie obchodzonej 500. rocznicy. Performerzy utrzymywali, że pochodzą z nietkniętej cywilizacją, fikcyjnej wyspy Guatinauis i zamknięci w złotej klatce, wystawili się na widok „gapiów” i reakcję tłumu. Fusco i Gómez-Peña (świadomie?) przywołali widmo pokazów etnograficznych.¹⁰

Cibic i Thompson pracują z obiektem, którego obecność w danej kolekcji (etnograficznej lub innej) analizowana jest przez pozostający pod ich kontrolą aparat krytyczny.

Fotografia jako narzędzie ewidencji i reinterpretacji dziedzictwa

Prowadzenie ewidencji zbiorów jest dla wszystkich muzeów obowiązkowe.¹¹ Obiekty – dzieła sztuki i zabytki – inwentaryzuje się, sporządza karty ewidencyjne, a także fotografuje. Zdjęcia wykorzystuje się w identyfikacji i konserwacji artefaktów. Tego typu wizerunki, wykonane w oparciu o uniwersalne standardy,

8 Duracyjny performans (*durational performance*) to działanie oparte na czasie. Artysta podejmuje się wykonania określonych zadań (lub zaniechania ich wykonywania), czy wcielenia się w pewną rolę przez z góry ustaloną liczbę godzin, dni, itp.

9 Estetyka relacyjna to koncepcja autorstwa krytyka sztuki Nicolasa Bourriaud, sformułowana wobec zjawisk artystycznych w latach 1990., które opierały się na kształtowaniu przestrzeni kontaktu z publicznością. Sztuka relacyjna odrzuca figurę biernego widza, zastępując go aktywnym uczestnikiem. „Tworzywem” artysty jest doświadczenie społeczne.

10 „Widmo” w sensie derridiańskim rozumiane jest jako pozostałości przeszłości, która wciąż nawiedza teraźniejszość (Derrida 2016). W Londynie artyści występowali w Covent Gardens – miejscu, gdzie w przeszłości odbywały się pokazy etnograficzne (Johnson 1993).

11 Por. Rozporządzenie Ministra Kultury z dnia 30 sierpnia 2004 roku w sprawie zakresu, form i sposobu ewidencjonowania zabytków w muzeach (Dz.U. 2004 nr 202, poz. 2073).

trafiają do różnego typu baz danych.¹² Coraz częściej mówi się o ich wykorzystywaniu przy użyciu narzędzi sztucznej inteligencji (AI).

Artystka wizualna Jasmina Cibic wykonała kilka serii fotograficznych, przedstawiających artefakty z wybranych przez siebie, międzynarodowych kolekcji obiektów kultury materialnej i przyrody. Sportretowała m.in. pałeczki sztafetowe wykonane przez rzemieślników z republik byłej Jugosławii, które zdeponowano w Muzeum Historii Jugosławii w Belgradzie (Fig. 1). Artefakty ustawione na czarnym tle, udekorowała do zdjęcia ćmami i innymi owadami, odwołując się do tradycji motywu *vanitas* w malarstwie. Podobnie potraktowała, zrealizowaną w tym samym roku, serię portretów zamówionych w Internecie sadzonek odmian róż, wyhodowanych i nazwanych na cześć prekursorów projektu europejskiego, jak m.in. Sandro Pertiniego, Konrada Adenauera i Charlesa de Gaulle’a (Fig. 2). Przycięte łodyżki i oczyszczone z ziemi korzenie przygotowanych do wysyłki roślin, Cibic sfotografowała w sposób, podkreślający ich materialną nietrwałość. Nocne motyle spoczywające na pozbawionych kwiatów gałązkach, zostały ukazane przez pryzmat „ofiary” na rzecz humanistycznej idei solidarności.



Fig. 1. Jasmina Cibic, seria *Sztafety młodych*. Widok wystawy *Palac* 21 maja – 29 sierpnia 2021. Fot. Anna Zagrodzka © Muzeum Sztuki w Łodzi.

¹² Co do przykładowych wytycznych, dotyczących fotografii muzealiów zob. <https://www.archives.gov/files/preservation/heritage-science/digital-photography-for-object-documentation.pdf>, dostęp 4 stycznia 2025.



Fig. 2. Jasmina Cibic, seria *Ojcowie założyciele*. Widok wystawy *Palac* 21 maja – 29 sierpnia 2021. Fot. Anna Zagrodzka © Muzeum Sztuki w Łodzi.

Ostatnie do tej pory cykle *vanitas* przedstawiają dzieła z wczesno dwudziestowiecznej Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej grupy a.r. – fundament Muzeum Sztuki w Łodzi (Fig. 3) oraz wybór z 800 prac artystów z 56 krajów pozyskany przez Galerię Państw Niezaangażowanych, w okresie jej istnienia w latach 1984–1995.¹³ Poprzez ten drugi cykl – *Galeria Państw Niezaangażowanych* (2023) – Cibic dotknęła kolejnego aspektu międzynarodowych i transkulturowych „sojuszy”, jakim jest opór przeciwko imperialnej lub większościowej sile. Po pierwsze, Ruch Państw Niezaangażowanych, którego dyplomatyczną kolekcję sztuki artystka wykorzystała, miał być odpowiedzią na konflikt na zimnowojennej osi Wschód – Zachód oraz przywrócić równowagę po kolonialnym zdominowaniu Południa przez Północ. Po drugie, tworząc warunki studyjne dla fotografowania artefaktów, wykorzystała ona inne niż dotychczas, bo kolorowe tło, przywołując tym samym sposób, w jaki zwykło się eksponować muzealia na tle galeryjnych ścian – w zdecydowanych kolorach, często stosowanych przez europejskie muzea. Matriarchalne obiekty – meksykańska figura, nigeryjskie lub kenijskie popiersie

¹³ Galeria Państw Niezaangażowanych im. Josipa Broz Tity powstała w Titogradzie (dzisiejsza Podgorica) w Socjalistycznej Republice Czarnogóry. Była jedyną instytucją sztuki powołaną decyzją Ruchu Państw Niezaangażowanych. Ruch ten na przełomie lat 1940. i 1950. zainicjowały państwa, pragnące pozostać neutralne wobec zimnowojennego podziału świata na kraje kapitalistyczne vs. komunistyczne. Były to w większości kraje postkolonialne, ale również ówczesna Jugosławia.

– podobnie jak inne instytucjonalne kolekcje etnograficzne, pozbawione są na fotografiach kontekstu, jakby prezentowane w uniwersalnych szklanych gablotach. Wrażenie odseparowania poszczególnych artefaktów wzmacnia oprawa fotografii Cibic w widoczną ramę, podkreślającą granice kadru. Ledwie dostrzegalna stylistyka *vanitas*, wynikająca historycznie z fascynacji śmiercią i przemijaniem, w przypadku serii *Galeria Państw Niezaangażowanych* wskazuje na wyczerpanie się tego rodzaju „neutralnych” strategii wystawienniczych. Każda figura podpisana jest nazwiskiem autora lub autorki, przeciwnie niż czyniono to wobec obiektów w muzeach etnograficznych (nawet jeśli były to obiekty sztuki). Anonimowość twórców, depozytariuszy dziedzictwa kulturowego, oddziela kontekst wytworzenia od obiektu, często prowadząc do zrównania przedmiotów produkowanych masowo z tradycyjnym rzemiosłem.

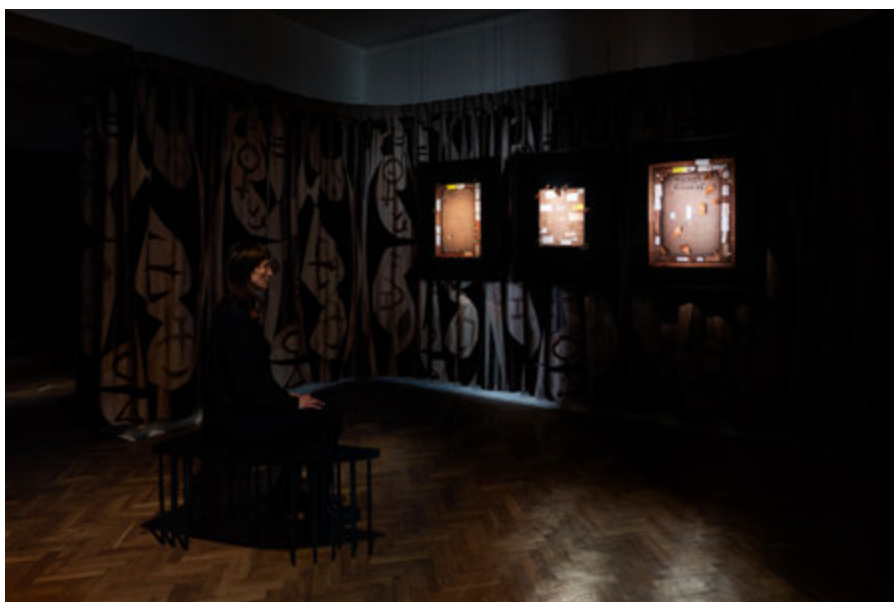


Fig. 3. Jasmina Cibic, seria *Artyści rewolucyjni*. Widok wystawy *Palac* 21 maja – 29 sierpnia 2021. Fot. Anna Zagrodzka © Muzeum Sztuki w Łodzi.

Repatriacja jako akt redefinicji muzealnych narracji

Z bogatej kolekcji Weltkulturen Museum we Frankfurcie Thompson wybrał artefakty, które zrobione są z kości lub znajdowały się w bliskim sąsiedztwie ludzkiego ciała. Zgodnie z listą przekazaną przez artystę inwentaryzatorom, interesowały go przedmioty:

[...] używane do spania; używane do oznaczania pomników, grobów lub wydarzeń; cokolwiek, co reprezentuje osobę lub zawód; jakikolwiek przedmiot, który pomaga ciału poruszać się w przestrzeni; jakikolwiek przedmiot, który trzyma ciało, wiąże je i skruwa; oraz jakikolwiek przedmiot, który odrzuca traumę jako punkt kontaktu (cyt. za Deliss 2024, 276).

Dzięki wsparciu muzealnych kuratorów Thompson natrafił na nakrycie głowy wykonane z ludzkiej czaszki, pochodzące z Nowej Brytanii – wyspy należącej do Archipelagu Bismarcka u wybrzeży Papui-Nowej Gwinei. Z uwagi na ludzkie szczątki, artefakt podlegać miał pilnej repatriacji. Artysta zaproponował Weltkulturen Museum przeprowadzenie współczesnej repatriacji ciała zmarłego z terenu Niemiec do kraju ojczystego. Zwrócił się o pomoc do imama Shahina, twórcy pierwszego angielskojęzycznego meczetu we Frankfurcie, który po śmierci syna musiał zmierzyć się z przepisami ściśle określającymi miejsce pochówku. Na wystawie pokazany został certyfikat wydany przez muzeum, w celu upoważnienia imama do odebrania kwoty 1,500 euro na rzecz rodziny zmarłego, które to środki miały być wykorzystane na repatriację szczątków. Zaprezentowano również zdjęcia syna imama, który zmarł na krótko przed przyjazdem Thompsona do Frankfurtu. Artysta w oświadczeniu przedłożonym dyrekcji muzeum napisał:

Projekt stanowi konceptualną odpowiedź na historię muzeum i zmiany w postrzeganiu przez nie procesów rozmieszczeń i relokacji. Praca opiera się pytaniu: skoro historycznie etnografia stanowiła świadectwo na istnienie ludów, w jaki sposób niematerialne narracje ustanawiają (współczesną, post-)etnografię? (cyt. za Deliss 2024, 276).

W miejsce krytyki niemieckich polityk restytucyjnych, twórca wskazał na problem konkretnej rodziny oraz jej podłoże ekonomiczne, religijne i etyczne. Jak podkreśla Deliss (2024, 277), na której zaproszenie Thompson zrealizował pracę, artysta sformułował „muzeum na odwrót” – zbudowane na rozpowszechnianiu i rozproszeniu, na rozdawaniu a nie gromadzeniu. Zamówienie na obiekt sztuki złożone u niego przez Deliss, artysta zamienił na narrację o efemerycznej transakcji, wykorzystując swoją sprawczość jako osoby zaproszonej przez instytucję. Pozbawiając muzeum materialnego dzieła sztuki, Thompson skrytykował hegemoniczny charakter zbiorów.

Muzealne narracje wobec lokalnych kontekstów i współczesnych renegocjacji

Język wystaw (nie tylko sztuki) jest dla współczesnych artystów natywnym sposobem komunikowania się. Przemiany po roku 2001, w okresie, gdy krystalizowały się praktyki artystyczne Cibic i Thompsona, doprowadziły nie tylko w humanistyce, ale także w produkcji kulturowej, do szeregu przesunięć paradygmatycznych (Domańska 2022, 218–235). Czas powstania performansu Fusco i Gómez-Peñi łączyć można z takimi zwrotami w humanistyce jak: etyczny, postkolonialny, performatywny. Z kolei pracom Thompsona bliżej do zwrotów indygenicznego,¹⁴ spekulatywnego i forensycznego.¹⁵ Opisane przeze mnie praktyki Cibic i Thompsona, opierają się na specyficznych obiektach – muzealiach kulturowo obcych dla miejsc ich przechowywania – które przynależą jednak do pewnych instytucjonalnych zbiorów, i jako takie mają ściśle określone zakresy reprezentacji. Przywołani artyści poddali je procesom renegocjacji, próbując rozszelnić przyjęte przez kuratorów muzealnych normy. Podjęli nacechowany politycznie wysiłek przeciwdziałania kolonialnemu zawłaszczaniu (nakrycie głowy wykonane z ludzkiej czaszki) i skostniałym politykom pamięci (*Galeria Państw Niezaangażowanych*).

Fizycznej podróży 26 artefaktów z paryskiego Musée du quai Branly do Palais de la Marina – rezydencji prezydenta Beninu w Kotonu, towarzyszyła z kamerą francusko-senegalska reżyserka Mati Diop. W swoim najnowszym filmie *Dahomej* (2024) uchwyciła nie tylko przygotowania do wystawy *Benin art of yesterday and today: From restitution to revelation* [Sztuka Beninu wczoraj i dziś: od restytucji do objawienia], ale przede wszystkim jej społeczny odbiór. Rozmowie na ten temat reżyserka poświęciła niemal połowę filmu. Młodzi ludzie biorący udział w dyskusji, uskarżają się na brak reprezentacji benijskiego dziedzictwa kulturowego w Beninie. Jak tłumaczy jeden z uczestników spotkania: „Dorastałem bez świadomości, że moje dziedzictwo, moja kultura, wykształcenie, życie i dusza przez stulecia znajdowały się za granicą”. Choć dla mnie wystawa 26 artefaktów reprezentuje grabież kolonialną oraz realia polityki restytucyjnej i reparacyjnej, dla młodych Beninczyków stanowi m.in. przyczynek do rozmowy o edukacji, która wspiera podmiotowość i sprawczość. Film Diop wskazuje, jak istotny jest kontekst spojrzenia „czytającego” każdą wystawę.

14 Zwrot indygeniczny to kierunek w badaniach skupiony na ludności rdzennej.

15 Zwrot forensyczny lub estetyka forensyczna to koncentracja na analizie dowodów i świadectw. Polega m.in. na (rekonstrukcji) pewnych zdarzeń ze szczątkowych danych.

Bibliografia

- Deliss C. 2020. *The metabolic museum*. Hatje Cantz.
- Deliss C. 2021. Whose objects are they? Academy in exile. <https://www.youtube.com/watch?v=l82uazS7Eqc>, dostęp 4 stycznia 2025.
- Deliss C. 2024. The museum in reverse: Luke Willis Thompson at the Weltkulturen Museum [w:] E. van Bijnen, P. Brandon, K. Fatah-Black, I. Limon, W. Modest, M. Schavemaker (red.), *The future of the Dutch colonial past curating heritage, art and activism*. Amsterdam University Press.
- Demski D. 2019. Another past, another context. Reflections on modern European display. *Revue des Études Sud-Est Européennes* 57(1–4), 13–26.
- Derrida J. 2016. *Widma Marksa: stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*. PWN.
- Domańska E. 2017. Źródła, dowody i „zwrot forensyczny” [w:] E. Solska, P. Witek, M. Woźniak (red.), *Między nauką a sztuką – wokół problemów współczesnej historiografii*. Wydawnictwo UMCS, 106–225.
- Domańska E. 2022. Zwroty badawcze w historii i w innych naukach humanistycznych [w:] E. Domańska, J. Pomorski (red.), *Wprowadzenie do metodologii historii*. PWN, 218–235.
- Johnson A. 1993. Coco Fusco and Guillermo Gómez-Peña. *BOMB*. <https://bombmagazine.org/articles/1993/01/01/coco-fusco-and-guillermo-g%C3%B3mez-pe%C3%B1a/>, dostęp 4 stycznia 2025.
- Lee-Smith H. 2022. *Desert Forms*. <https://www.artic.edu/artworks/212760/desert-forms>, dostęp 4 stycznia 2025.
- Lipiński F. 2013. *Hopper wirtualny. Obrazy w pamiętającym spojrzeniu*. Fundacja na rzecz Nauki Polskiej.
- Robles-Moreno L. 2018. “Please, don’t discover me!” On the year of the white bear. *Walker Reader*. <https://walkerart.org/magazine/guillermo-gomez-pena-and-coco-fuscos-the-year-of-the-white-bear>, dostęp 4 stycznia 2025.