



Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:

Milcząca obecność rzeczy. Reprezentacje doświadczenia uchodźstwa w sztuce współczesnej

autorka:

Rita Müller

źródło:

Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2020 nr 27

odsyłacz:

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2020/27-formatowanie-poznej-telewizji/milczaca-obecnosc-rzeczy>

doi:

<https://doi.org/10.36854/widok/2020.27.2202>

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

Uchodźcy; uchodźczynie; Lampedusa; sztuki wizualne; readymades; zwrot performatywny; sprawczość rzeczy; Biennale w Wenecji

streszczenie:

Autorka przygląda się strategiom wykorzystywanym w sztuce współczesnej do mówienia o doświadczeniu uchodźczyń i uchodźców. Analizuje dwie instalacje dotyczące migracji z Afryki do Europy przez Lampedusę. Barka Sisleja Xhafy i Barca Nostra Christopa Büchela stanowią przykłady tendencji polegającej na wykorzystywaniu w sztuce rzeczy jako świadków historii. Zniszczone przedmioty zaświadczać o przeszłości swoich właścicieli i umożliwiają widzom afektywny kontakt z podmiotami wydarzeń. Jednak rzeczy nie opowiadają całej historii. Autorka pokazuje, że ich milcząca obecność może prowadzić do reprodukcji przez widzów i widzki założeń wynikających z ich uprzywilejowanej pozycji.

Rita Müller – Studentka kulturoznawstwa w Instytucie Kultury Polskiej UW. Studiowała sztuki społeczne w tym samym Instytucie oraz Cultural Analysis na Universiteit van Amsterdam. Autorka tekstu [Wywoływanie queerowych duchów](#) do katalogu towarzyszącego wystawie [Strachy](#) Daniela Rycharskiego w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Organizatorka Płaskowyzu Klimatycznego Sztuki Współczesnej.

Milcząca obecność rzeczy. Reprezentacje doświadczenia uchodźstwa w sztuce współczesnej

Barca Nostra Christoph

Büchela to według portalu „Artnet News” jedno z ośmiu najgorszych dzieł sztuki¹ i równocześnie jedna z jedenastu największych kontrowersji 2019 roku².

Statek, łódź, barka, kuter rybacki, wrak, pomnik, grób – tak różnymi pojęciami opisuje się obiekt, który pojawił się na nadbrzeżu Wenecji w ramach 58. edycji Biennale Sztuki. Stanął na terenie działającej tu od XII wieku do II wojny światowej stoczni, która – współcześnie na co dzień zamknięta dla przechodniów – podczas Biennale stała się przestrzenią wystawienniczą. Umieszczony na lawecie i podtrzymywany przez metalowy stelaż obiekt został ustawiony tak, by patrzący oglądali go na tle zatoki. To kupiony przez przemysłowców kuter rybacki, którym 18 kwietnia 2015 roku uchodźcy próbowali przedostać się z Libii do Europy szlakiem prowadzącym przez Lampedusę. W trakcie przeprawy doszło jednak do katastrofy. Na przeznaczony dla kilkunastoosobowej załogi łodzi mogło znajdować się nawet tysiąc osób, wypadek przeżyło dwadzieścia osiem z nich (większość została przetransportowana do Cara di Mineo – znajdującego się na Sycylii największego ośrodka dla uchodźców w Europie, w którym migranci oczekują na decyzję w sprawie azylu³). Kontrowersyjną decyzję o wystawieniu wraku na festiwalu sztuki uzasadnia Ralph Rugoff, dyrektor artystyczny biennale:

Zobaczyć obraz w gazecie lub telewizji to jedno, ale gdy konfrontujesz się z fizyczną rzeczą, doznajesz zupełnie innych wrażeń. Odczuwasz w inny sposób i inaczej przetwarzasz



Christoph Büchel, *Barca Nostra*, 58. Międzynarodowe Biennale w Wenecji, „Vogue.pl”. Fot. Simone Padovani/Awakening/Getty

informacje – mam nadzieję, że to zmieni sposób myślenia o tych sprawach⁴.

Uchodźstwo jest skomplikowanym ciągiem wydarzeń, obcym osobom, które same go nie doświadczyły. Trudno wyobrazić sobie, jak w rzeczywistości przebiegają wędrówki-tułaczkę uchodźców i uchodźczyń (zwłaszcza że w zależności od trasy bardzo się różnią), trudno też w pełni zrozumieć ich motywacje dotyczące decyzji o wyjeździe. Nie sposób domyślić się, co czują osoby, które przebyły długą i niebezpieczną drogę w poszukiwaniu nowego domu. Równocześnie los uchodźczyń i uchodźców szukających schronienia w państwach Unii Europejskiej jest wspólną sprawą wszystkich obywateli krajów członkowskich. To, jak traktuje się uchodźców, świadczy o kryzysie obowiązujących w Unii standardów. Obojętność wobec śmierci setek tysięcy ludzi podczas długich pieszych wędrówek i przepraw przez morze oraz wobec cierpienia osób, które przedostały się do Europy i przebywają w obozach, znaczyłaby, że mamy do czynienia z kryzysem wartości humanistycznych. Oprócz niesienia bezpośredniej pomocy i oddolnego przeciwdziałania systemowym zaniedbaniom państw europejskich istotne jest zbliżanie się do tego doświadczenia: pokazywanie tego, z czym mierzą się uchodźcy i uchodźczynie, oraz apelowanie do organów stanowiących prawo.

Funkcję pośredników przynoszących te problemy „do naszych domów”⁵ często pełnią dziennikarki i artyści. Jednak fotografie, reportaże i dzieła sztuki mają swoje formalne ograniczenia. Zrobienie zdjęcia może prowadzić do odarcia osoby fotografowanej z prywatności, z kolei sztuka nierzadko nadmiernie uniwersalizuje pewne zjawiska. Milcząca obecność dzieł artystycznych może prowadzić do reprodukcji przez widzów i widzi ich wcześniejszych założeń i uprzedzeń, nie konfrontując ich ze szczegółami historii, którą opowiada dany obiekt. Dlatego podczas odbioru warto podejmować próby

dekodowania tego, co w dziele mogło zostać uprzednio zakodowane.

W tekście tym staram się uważnie przyjrzeć pracom między innymi Christopha Büchela, Sisleja Xhafy i Ai Weiweia tematyzującym i problematyzującym doświadczenie uchodźstwa. Aby możliwie odpowiedzialnie podejść do złożonego tematu współczesnej migracji, wybrałam prace, które dotyczą podróży do Europy z krajów Północnej Afryki i Bliskiego Wschodu. Najwięcej uwagi poświęcam dwóm instalacjom opowiadającym o wyjątkowo niebezpiecznym szlaku prowadzącym przez włoską wyspę Lampedusa. Równocześnie chciałabym się przyjrzeć sposobom funkcjonowania wizualnych reprezentacji tego zjawiska możliwie szeroko, dlatego analizuję je z perspektywy etycznej i politycznej oraz wykorzystuję teorie z zakresu zarówno antropologii wizualnej, jak i badań nad performansem. Próbując ująć sytuację w całej jej złożoności, daję się prowadzić temu, co Arjun Appadurai nazwał społecznym życiem rzeczy – a więc przyglądam się temu, jak rzeczy (w tym przypadku dzieła sztuki) kształtują relacje społeczne: stosunki między tożsamymi podmiotami i kulturowymi innymi.

Ratowanie ubrań

Konfrontacja z fizyczną rzeczą jest alternatywą dla oglądania medialnych obrazów, na których, jak ujęła to Iwona Kurz, ciąży „nieznośna lekkość reprezentacji”:

Są ulotne niczym piórka, okruchy, mobilne obiekty, łatwo poddające się przesunięciom i przemianom, ale paradoksalnie niewidoczne, bo pozostające w zbytnim zagęszczeniu innych obrazów, a jednocześnie nieobciążone ani podpisem i kontekstem, ani nadmierną uwagą [...]. Szczególnie łatwo i szczególnie chętnie nie widzimy obrazów cierpienia – nie widzimy cierpienia w obrazach⁶.

Takie obrazy, jak pisze Judith Butler w *Ramach wojny*, formatują nasze myślenie o konfliktach wojennych czy uchodźstwie. Dlatego kluczowe jest rozbijanie tych ram, by pod obrazami i liczbami zobaczyć życie – kruche i godne opłakiwania. Sztuka wydobywająca materialny wymiar doświadczenia uchodźczyń i uchodźców byłaby szansą na nakłonienie odbiorców do przekroczenia schematów percepcyjnych związanych z „konsumpcją” ulotnych obrazów i wypracowanie bardziej empatycznej postawy. Jedną z metod wykorzystywanych przez artystów polega na przywołaniu materialności dzięki wykorzystaniu przedmiotów znalezionych, które były bezpośrednimi świadkami doświadczeń uchodźczych. W kontekście postulatów Butler próby odzyskania wrażliwego spojrzenia poprzez wydobywanie cielesności doświadczenia uchodźców wydają się bardzo dobrą strategią umożliwiającą dostrzeżenie życia tam, gdzie zazwyczaj widać głównie statystykę i nieczułe lub znieczulające obrazy. Ale gdy przyjrzeć się konkretnym realizacjom artystów, może okazać się, że używanie w tym celu *ready mades* nie zawsze się sprawdza.

Najbardziej rozpoznawalnym artystą, który wykorzystuje materialne obiekty w pracach dotyczących uchodźstwa, jest Ai Weiwei. *Laundromat* (2012), tak jak wiele innych jego instalacji, cechuje duży rozmach⁷. Artysta wykorzystał ubrania i buty, które znalazł w greckim obozie w Idomeni, gdzie zmuszeni do ewakuacji uchodźcy porzucili część swego dobytku. Aby zapobiec jego wywiezieniu na wysypisko śmieci, Ai Weiwei przetransportował te rzeczy do swojego studio w Berlinie. Tam każde ubranie zostało uprane, wysuszone i wyprasowane, a następnie wpisane do rejestru – „działanie [artystyczne] polegało na tym samym, co praca w pralni”⁸. W ten sposób Ai Weiwei zapobiegł potraktowaniu pozostawionych w obozie butów i części odzieży jak śmieci.

Ubranie to coś niezwykle prywatnego, praktyczne przedłużenie ludzkiego ciała, które ochrania przez zimnem, słońcem i deszczem,

a równocześnie jest elementem wizerunku osoby. Dlatego też opiekę, jaką otoczono ubrania i buty, można odczytać jako gest szacunku wobec ich właścicieli. Równocześnie niepokoi dążenie artysty do zatarcia wszelkich śladów użytkowania rzeczy, prowadzące do ich unifikacji. A także porządkowanie butów wedle rozmiarów, kategoryzowanie ubrań (na damskie, męskie, dziecięce; koszulki, spodnie, kurtki) i umieszczenie ich na wieszakach z doczepionymi numerami. Sposób wyeksponowania rzeczy w instalacji *Laundromat* powoduje, że związek pomiędzy ubraniem a ciałem osoby, która je nosiła, zostaje zerwany. Widoczna jest przede wszystkim masa ubrań, świadcząca o dużej liczbie anonimowych właścicieli, a nie poszczególna, która być może utrudniłaby uniwersalizację doświadczenia migracji, ale pozwoliłaby pokazać różnorodność ludzi i przeżyć.

Inaczej z ubraniami postąpił Daniel Rycharski w instalacji *Veraicon*, na którą złożyły się sukienki, bluzy i t-shirty zebrane na szlaku uchodźczym prowadzącym z Włoch do Francji, gdzie mieszkańcy okolicznych miejscowości wbrew obowiązującemu prawu pomagają migrantom. Płachta zszyta z ubrań należących do uchodźców i pomagających im osób stanowi „zbiorowy pomnik tymczasowej społeczności ratowanych i ratujących”⁹. Poprzez złączenie ze sobą elementów odzieży Rycharski podkreśla bliskość łączącą ludzi, do których należały, i buduje pomnik na cześć ich wspólnoty. *Veraicon* nie wzbudza niepokoju czy dyskomfortu – to opowieść niosąca nadzieję i dodająca otuchy.

A jednak przywołujący na myśl skojarzenia z segregacją ludzi sposób wykorzystania ubrań w pracy Ai Weiweia wydaje się bliższy temu, jak w Europie uchodźców traktuje się systemowo. Długi i trudny proces ubiegania się o status uchodźcy odbiera przybyłym sprawczość i w pełni uzależnia ich dalsze losy od decyzji państwowych urzędników¹⁰. Można by uznać, że *Laundromat* poprzez sposób ekspozycji ubrań w metaforyczny sposób unaocznia ten bezlitosny mechanizm decydowania o życiu migrantów. Tyle że pozostałe elementy instalacji pochodzą

z zupełnie innego porządku – obiektom towarzyszy pokrywająca całe ściany tapeta składająca się z tysięcy zdjęć zrobionych w obozie. Ai Weiwei użył kamery jak turysta – udokumentował swoją „przygodę” i sportretował uchodźców, z niektórymi zrobił selfie. Sytuację mieszkańców obozu poznajemy więc z perspektywy artysty, który zajął centralną rolę w opowieści. Wyeksponowane w galerii „uratowane” ubrania zdają się zaświadczać o dobrym uczynku Ai Weiweia i stanowić *happy end* tej historii. Równocześnie wielka skala instalacji i panujący wśród ubrań ład sprowadzają rzeczy do kategorii estetycznych, a przez to doświadczenie uchodźców zostaje odcieleśnione i uabstrakcyjnione.

Mare Nostrum

Praca Ai Weiweia dotyczy migracji szlakiem wschodniośródziemnomorskim prowadzącym z Turcji przez Morze Egejskie do Grecji, skąd trasą bałkańską migranci kierują się do Europy Zachodniej (przez Macedonię do Serbii, później Chorwacji lub Węgier, a następnie do Słowenii). Przeprowa przez morze jest w tym przypadku stosunkowo krótka (jeśli idzie zgodnie z planem, trwa kilka godzin). Nie jest też „aż tak traumatyczna”¹¹ jak przeprowa z Libii do Włoch, którą najczęściej wybierają uchodźcy z krajów Afryki Północnej. Łódź, którą Christoph Büchel wystawił na weneckim biennale, zatoneła w trakcie przeprowy tą drugą drogą. Aby spróbować zrozumieć, jak w rzeczywistości mogły przebiegać przeprowy na Lampedusę, do których odwołuje się artysta, warto przybliżyć specyfikę tego szlaku migracyjnego, klasyfikowanego jako centralny śródziemnomorski¹².

„Struktura etniczna migrantów przybywających do Włoch [...] jest zupełnie inna niż w Grecji. Są wśród nich przede wszystkim obywatele i obywatelki Nigerii, Gambii, Senegal, Mali oraz Gwinei”¹³. Ich podróż często prowadzi przez Lampedusę – wysuniętą najdalej na południe włoską wyspę, położoną

stosunkowo blisko Libii. Aby przepłynąć się przez morze, uchodźcy muszą skorzystać z usług przemytników, co jest kosztowne i niebezpieczne. Przemytnicy maksymalizują zyski z transakcji, zwiększając liczbę pasażerów łodzi i pontonów, przez co są one skrajnie przepełnione. Podróż trwa kilka, a czasem kilkanaście dni¹⁴, dystans do pokonania to około 185 mil morskich, czyli mniej więcej 300 kilometrów. Kiedy łodzie zbliżają się do włoskich wód, wzywają pomoc, dzwoniąc do włoskiej straży przybrzeżnej, która gdy pozna współrzędne łodzi (odczytane przez dzwoniącego z ekranu telefonu lub zdobyte poprzez namierzenie lokalizacji urządzenia), zarządza akcją ratunkową. W latach 2013–2014 trwała finansowana głównie przez włoski rząd akcja Mare Nostrum, która polegała na wypływaniu w morze (w odległości stu mil morskich od włoskiego wybrzeża) w celu poszukiwania łodzi i pomagania migrantom. W ciągu jednego roku uratowano dzięki niej 170 tysięcy osób¹⁵, jednak operacja była droga – kosztowała 9 mln euro miesięcznie – a pozostałe państwa należące do Unii Europejskiej nie zamierzały jej współfinansować. Mare Nostrum zastąpiła więc operacja Triton, skupiająca się przede wszystkim na ochronie granic. W ramach tej akcji łodzie patrolowe wypływały tylko na 30 mil morskich. „Większość wypadków zdarza się jednak dużo dalej, a więc poza zasięgiem operacyjnym agencji. Zastąpienie operacji Mare Nostrum przez operację Triton poskutkowało również przeniesieniem odpowiedzialności za ratowanie tonących łodzi na jednostki komercyjne, zobowiązane do podjęcia akcji ratunkowej na mocy prawa morskiego”¹⁶. Zanim wprowadzono operację Mare Nostrum i po jej zakończeniu (a wówczas liczba migrantów na tym szlaku była bardzo duża – w 2015 roku prawie 154 tysiące osób¹⁷) znacznie częściej dochodziło do katastrof, w których tonęli uchodźcy¹⁸.

Barka jako metonimia

Do katastrofy, która wydarzyła się w tym obszarze, nawiązuje także Sisley Xhafa w pracy *Barka* z 2011 roku. Można ją było zobaczyć w 2016 roku w Zachęcie w ramach wystawy *Podróżnicy*.

Xhafa postanowił opowiedzieć o śmierci uchodźców na morzu za pomocą butów, które fale wyrzuciły na brzeg.

„Stos ułożonych ciasno butów, które artysta znalazł na plażach Lampedusy, przywodzi na myśl łodzie przeciążone tłumami pasażerów. Barka staje się świadectwem przymusowej wędrówki uchodźców przez morze oraz bolesnym przypomnieniem ich nieustannej walki o przetrwanie”¹⁹ – informuje towarzysząca wystawie publikacja. Ulokowany w pustej sali obiekt kształtem przypomina małą – nienadającą się do podróżowania po otwartym morzu – łódkę rybacką. Różnokolorowe damskie, męskie i dziecięce buty ciasno do siebie przylegają, co przywodzi na myśl zdjęcia tłoczących się w przeciążonych łodziach uchodźców. „Po wejściu do sali nie tylko widać utrudzone buty, lecz również czuć ich zapach, pozostawiony w nich gumowy pot. Zapach sali gimnastycznej, stołówki ośrodka dla uchodźców, szpitala. To praca, którą odbiera się oczami, nosem, wyobraźnią, rozumem”²⁰ – pisał Jarosław Mikołajewski w dodatku do „Gazety Wyborczej”.

„Buty jako przedmiot intymny, mający bliski, metonimiczny kontakt z ciałem, a jednocześnie metaforyzujący ludzki los (wędrówkę) są bardzo nośnym znakiem” – pisze Iwona Kurz²¹.

Tyle że w *Barce* doszło do zerwania bezpośredniego związku zachodzącego między rzeczą i osobą. Zlepione ze sobą buty zostały pozbawione swojej funkcjonalności. Jest ich bardzo dużo, co sprawia, że praca Xhafy może przywoływać na myśl obrazy



Sisley Xhafa, *Barka*, „Artribune.com”. Dzięki uprzejmości artysty

związane z Zagładą. O butach znajdujących się w Muzeum Auschwitz-Birkenau Iwona Kurz pisała:

zostały wyjęte z normalnego obiegu rzeczy, w którym funkcjonowały [...]. Buty nie zostały pochowane, nie wracają do swoich właścicieli ani ewentualnych spadkobierców, zostały unieruchomione: każda para z osobną jest pamiątką po osobie, ale wszystkie razem, w masie, nadmiarze, który pozostaje abstrakcyjny mimo materialności, stają się jedynie dowodem na masowość²².

Tę wizualną analogię w świadomy sposób wykorzystuje francuski artysta Christian Boltanski, by mówić o bezlitosnych (i według niego uniwersalnych) mechanizmach dzielących życia na bardziej i mniej wartościowe. Przykładem jest praca *No Man's Land* (2010), pokazywana w Park Avenue Armory w Nowym Jorku²³. Budynek ten dawniej pełnił funkcję zbrojowni Gwardii Narodowej, a dziś wykorzystywany jest jako przestrzeń artystyczna. Artysta pośrodku wielkiej hali umieścił wysoki stos ubrań, a nad nim powoli opadający dźwig, który chwyta przypadkowe ubrania, po czym je upuszcza. Ze środka wydobywa się rytmiczny odgłos, składający się z pochodzących z archiwum Boltańskiego nagrań tysięcy serc. Wokół w równych odstępach rozmieszczone są kwadraty stworzone z elementów odzieży (każdy kwadrat oświetlony jest osobną latarnią i ma doczepiony głośnik, z którego dochodzi bicie serca).

Czerpiące z wizualności Zagłady *No Man's Land* może odwoływać się zarówno do obozów dla uchodźców, jak i do nieludzkich warunków pracy w wielkich fabrykach (między innymi tych produkujących ubrania). Artysta tłumaczy:

Każdy patrzy na dzieło poprzez pryzmat swojej własnej historii, swoich doświadczeń, tego co przeżył, co zobaczył, każdy widzi w nim co innego, co samo w sobie jest pasjonujące. [...] Jeśli pokażę górę ubrań w Polsce, ludzie pomyślą

automatycznie o Shoah, ale na przykład w Japonii interpretacje będą zupełnie inne²⁴.

Boltanski pokazuje śmierć jako masową, anonimową i uniwersalną, a równocześnie nakłania widza do rozpoznania siebie w którymś z ubrań. Odwołuje się nie tyle do konkretnych strategii politycznych powodujących poszczególne zgony, ile do przypadkowości i nieuchronności śmierci, wobec której wszyscy ludzie są bezbronni. W pracach Boltanskiego rzeczy mają zupełnie inny status niż u Xhafa. Artysta używa starych ubrań, które kupuje w masowych ilościach. Buduje z nich monumentalne prace, a następnie oddaje organizacjom, które przekazują je osobom potrzebującym²⁵. Użyte w *No Man's Land* liczone w tonach ubrania są znakiem, nie relikwią. Xhafa natomiast sygnalizuje, że buty stanowią materiał dowodowy i że ważne jest dla niego, do kogo należały. Zniszczone obuwie nosi ślady użytkowania, czyli ślady osoby – te materialne pamiątki mają nas przybliżyć do ich właścicieli, z którymi nie sposób się spotkać. Jednak, jeśli myśleć o butach jako o metonimii osoby, to co oznacza gest zlepiania ich w jeden symboliczny obiekt? Biorąc pod uwagę historię butów, trudno zrozumieć, dlaczego artysta potraktował je jak surowiec, z którego uformował kształt łodzi.

Materialni świadkowie albo obiekt-pułapka

Podczas procesu niszczenia przedmioty stopniowo tracą funkcjonalność – cechę, która umożliwia ludziom wykorzystywanie ich jako narzędzi, a co za tym idzie: traktowanie w sposób nawykowy. Rzeczy w rozpadzie ponownie zwracają na siebie uwagę jako ruiny. Te niepraktyczne, lecz pełne znaczeń obiekty stają się potencjalnymi czynnikami zakłócenia rzeczywistości, bo aktualizują „to, co zapomniane i niechciane”²⁶. „Ruina zakłóca to, co przyjmowane jest za oczywiste”²⁷ – pisze Bjørnar Olsen.

Dorota Sajewska również dostrzega w materii świadków historii. Interesuje ją szczególny rodzaj materialnego obiektu – resztki. To ciało graniczne, lokujące się „poza dychotomią podmiotu i przedmiotu, żywego i martwego”²⁸. Sajewska uważa, że za pomocą odnalezionych resztek można opowiadać o doświadczeniu podmiotów wykluczonych z oficjalnej narracji historycznej. Odzyskiwanie materialnych resztek po zmarłych wykluczonych z oficjalnej historii „może okazać się kluczowe, gdyż – jak przekonuje Judith Butler – «znak ukształtowany przez ciało przechowuje w sobie życie tego ciała». Te pozostałości przechowują zatem subwersywną siłę polityczną, tworzą rodzaj «sieci transmisyjnej dla afektów»²⁹. Według Sajewskiej, by doszło do spotkania z tym, co zostało przeoczone, stracone lub stłumione przez historię, resztki należy ożywić.

Jednak praca Xhafa nie wydobywa subwersywnej siły artefaktów odnalezionych przez artystę na plaży. Związek butów z ciałami osób, do których wcześniej należały, okazał się niewystarczająco bezpośredni i organiczny, żeby uniemożliwić potraktowanie ich w przedmiotowy sposób. Xhafa dosłownie unieruchomił buty, funkcjonujące w jego pracy jak zwykłe przedmioty, a nie resztki będące w relacji z osobami. To sprawia, że zamiast przywoływać pamięć o sprawczych jednostkach, symbolizują niemoc, bierność i śmierć. Wybrana przez niego metoda reprezentacji pozwala domniemywać, że buty należały do osób, które na morzu zginęły – śmiercią, która nie była bohaterska. Xhafa dopowiada nieznaną historię właścicieli butów. Tym samym reprodukuje dobrze znany z mediów schemat, w którym uchodźca zredukowany jest do roli ofiary.

Ten sposób reprezentacji podróży migrantów wpisuje się w logikę obrazu-pułapki, o którym pisze Paweł Mościcki w *Migawkach z tradycji uciśnionych*. Taki obraz, choć wywołuje silne emocje, nie rozrywa ram rzeczywistości widowni, przez którą zostaje rozpoznany jako kolejne zdjęcie przedstawiające odległe problemy, na które nie ma się wpływu. Przejmujący obraz

cierpienia ma zbliżyć patrzącego do – pozbawianej w tym celu intymności – osoby fotografowanej (której słaba pozycja wynika także z tego, że o sposobie reprezentacji decyduje autor zdjęcia). Uchodźca, żeby móc budzić współczucie, musi zostać pokazany jako bierny (w przeciwnym razie jego wizerunek zaczyna być odbierany jako obraz-ostrzeżenie przed zagrożeniem mającym wynikać ze sprawczości). Jak pisze Mościcki, obraz-pułapka „przynosi tragedie do naszych domów, ale czyni to w taki sposób, żeby nic się w nich nie musiało zmieniać”³⁰. Niestety takie stereotypowe przedstawianie uchodźców konserwuje podział na „my” i „oni”. Pracę Xhafy, analogicznie do określenia Mościckiego, można nazwać obiektem-pułapką.

Sklecona z butów niewielka *Barka* może kojarzyć się z brakiem profesjonalnego przygotowania uchodźców do podróży i jej chaotycznym przebiegiem. „Jeśli podróże były exodusem, jeśli ich motorem była desperacja, jeśli łodzie były tylko niestabilnymi łupinami orzecha, to przybywających na wyspę wcale nie otaczała aura bohaterstwa, lecz niechlubna sława naiwnych i do granic nieodpowiedzialnych szaleńców” – pisze Stefano Liberti w *Na południe od Lampedusy*³¹. W reportażu z 2011 roku Liberti komplikuje medialny obraz tego, jak wówczas wyglądał proces przedostawania się do Europy przez Lampedusę.

Gdy uchodźcy zbliżali się do wyspy, wychwytywał ich radar. (Prawdopodobny jest scenariusz, według którego strażnicy specjalnie ściągali łodzie na Lampedusę, by uchodźcy nie dopłynęli do bardziej popularnych turystycznych wysp³²). Strażnicy sprowadzali łodzie na osłonięte wysokim murem boczne nadbrzeże, gdzie przybysze mogli opuścić łodzie. Stamtąd kierowano ich do ośrodka zatrzymań i identyfikowano. Następnie uchodźcy byli przerzucani „«na kontynent», jak miejscowi nazywają Sycylię”³³. Liberti pokazuje, że przybywający na wyspę byli poddawani ścisłej kontroli, która umożliwiała izolowanie migrantów od mieszkańców wyspy oraz ukrywanie ich obecności przed turystami. Za sprawą tych działań uchodźcy stali się właściwie niewidzialni. „Wyspa cierpiała na syndrom

wyparcia. Mieszkańcy Lampedusy nie zważali na przyplływających do brzegów migrantów. A władze państwowe, aby uniknąć problemów, starały się ich wszystkich ukryć lub sprawić, by nie rzucali się w oczy³⁴. *Barca* nie problematyzuje tej kwestii, powiela raczej wizualne klisze i uniwersalizuje śmierć uchodźców. Widz(ka) może pozostać na wygodnej pozycji zdystansowanego obserwatora, który z odległego, bezpiecznego miejsca patrzy na cierpienie innych i się wzrusza. „Współczucie wyraża zarówno naszą bezsilność, jak i niewinność”³⁵.

Barca Nostra jako spektakl współczucia

Dziennikarz Partick Kingsley skontaktował się z trzema mężczyznami uratowanymi z łodzi, która zatonięła 18 kwietnia 2015 roku, a w 2019 roku została pokazana na biennale w Wenecji. Dzięki tym rozmowom udało mu się częściowo zrekonstruować niejasny przebieg wydarzeń, który doprowadził do katastrofy³⁶. Kingsley przybliży historię Ibrahima Mbalo, który z powodów ekonomicznych wyemigrował z Gambii do Libii. Po kilku miesiącach życia w kraju, w którym trwa wojna domowa, Ibrahim Mbalo postanawia wyjechać, ale obawia się niebezpiecznej drogi powrotnej przez pustynię: „Jeśli jedziesz do Gambii, może być tak, że przemytnicy zabiorą cię na pustynię, wyrzucą z samochodu i zostawią na pastwę losu [...]. Dlatego nie chcę wracać”³⁷ – tłumaczy Mbalo; decyduje się więc na podróż do Europy przez Morze Śródziemne. Z Trypolisu przemieszcza się do Grabulli – miasta, w którym jest wielu przemytników – gdzie po opłaceniu podróży (700 dinarów, czyli 1650 złotych) zostaje zabrany do tymczasowego mieszkania i „wepchnięty do pokoju wypełnionego po brzegi innymi migrantami”³⁸. Tam przypadkowo spotyka swojego znajomego Haruna, z którym podróżował wcześniej z Gambii na północ. Po prawie dwóch tygodniach, które migranci spędzają w zatłoczonym pokoju, uzbrojeni przemytnicy

transportują ich na plażę. Tam dzieleni są na około stuosobowe grupy, które pontonami podpływają do stalowej łodzi.

Ładowanie łodzi zajmuje kilka godzin i trwa do wczesnych godzin porannych. [...] Wreszcie, tuż przed świtem, większość przemytników schodzi ze statku. Zdaniem włoskich prokuratorów pozostawiają tylko Tunezyjczyka do sterowania statkiem i Syryjczyka jako jego pomocnika. Tunezyjczyk aresztowany później we Włoszech zostaje oskarżony o masowe morderstwo, ale jego prawnik twierdzi, że był tylko pasażerem. Gdy łódź odpływa, Ibrahim może się ruszyć, więc przechodząc przez innych pasażerów, dostaje się na środkowy poziom, gdzie siada koło znajomego Haruna. Ta decyzja później pomoże mu ująć z życiem³⁹.

Łodzie kierujące się na północ Włoch nie zawsze dopływają do włoskich wód – pisze Kingsley. „Czasem migranci płyną tylko na otwarte morze, a potem wzywają włoską straż przybrzeżną i czekają na ratunek ze strony najbliższej europejskiej łodzi. Tak jest i tym razem”⁴⁰. Przy użyciu telefonu satelitarnego Tunezyjczyk dzwoni do straży przybrzeżnej, która wzywa na pomoc najbliższy statek. To maderski towarowiec „King Jacob” – jednostka licząca 146 metrów długości.

W miarę zbliżania się do Króla Jakuba łódź migrantów nagle przyspiesza. Jak to robi i dlaczego – na te pytania odpowiedziałby jedynie mężczyzna przy sterze. W rezultacie dochodzi do spektakularnej prostopadłej kolizji; łódź uderza w burtę Króla Jakuba. Według jednego ocalałego dziób łodzi zwraca się o dziewięćdziesiąt stopni w lewo i ustawia równolegle do statku. Potem zaczyna wywracać się dnem do góry⁴¹.

Uwięziony pod pokładem, dwadzieścia siedem kilometrów od libijskiego wybrzeża, Ibrahim Mballo z setkami innych powoli zanurza się pod powierzchnię morza. Wlewa się słona woda.

[...] Ibrahim, dwudziestoletni robotnik z Gambii, potrafi pływać
– ale większość pozostałych nie⁴².

Mbalo wypływa na powierzchnię po prawie czterominutowym zanurzeniu. Nie udaje mu się jednak dogonić oddalającego się Króla Jakuba. Widzi inną łódź i próbuje do niej dopłynąć, w końcu załoga go dostrzega i rzuca linę ratunkową.

W 2016 roku premier Włoch Matteo Renzi (Partia Demokratyczna) stwierdza, że odnalezienie ciał osób, które utonęły w katastrofie, stanowi moralny obowiązek. Dlatego zleca włoskiej marynarce wojennej wydobyć wraku przy użyciu kilku statków. Przedsięwzięcie trwa parę miesięcy i kosztuje 9,5 mln euro – czyli więcej niż miesięczny koszt zakończonej rok przed tą katastrofą akcji ratunkowej Mare Nostrum.

Na pierwszy rzut oka odzyskiwanie ciał zmarłych, aby pomóc rodzinom przeboleć stratę i umożliwić im opłakiwanie bliskich, wydaje się głęboko humanitarnym działaniem. Jednak, gdy przyjrzeć się bliżej, ta operacja odzyskiwania, upamiętniania i żałoby okazuje się głęboko problematyczna i pełna hipokryzji. [...] Tak naprawdę te okręty wojskowe mogłyby zostać dużo lepiej wykorzystane – nie tylko po to, by zapobiec tej tragedii, ale także po to, by uniknąć jej powtórzenia. Zaledwie parę dni po pierwszej próbie wydobywania wraku na tym obszarze miało miejsce kilka kolejnych katastrof⁴³.

– tak działania włoskiego rządu oceniają Charles Heller i Lorenzo Pezzani w artykule problematyzującym przyczyny katastrofy. Akcję przeprowadzoną przez włoski rząd nazywają „spektaklem współczucia” służącym przede wszystkim ukryciu zaniedbań polityków. Autorzy artykułu należą do grupy badawczej Forensic Architecture, która dokładnie przeanalizowała przebieg tej i kilku innych morskich katastrof⁴⁴. Ich wniosek jest prosty: Unia Europejska zdolna jest do troski jedynie o zmarłych migrantów. Heller i Pezzani postulują, by państwa członkowskie zaczęły przyznawać uchodźcom prawa

za życia, a nie wtedy, gdy polityka UE doprowadzi do ich śmierci. Tymczasem ta sama włoska formacja polityczna, której nie udało się zapobiec wielkiej katastrofie morskiej, i która później zleciła akcje poszukiwania ciał i wydobycia wraku, na początku kolejnego roku podpisała porozumienie z Libią, mające ułatwić odsyłanie uchodźców z powrotem na wybrzeże Afryki. Lorenzo Tondo podsumowywał to w „Guardianie”:

Chociaż migranci zostali odesłani do ośrodków zatrzymań w Libii, a mężczyźni, kobiety i dzieci nadal ginęli na Morzu Śródziemnym, to we Włoszech trwała walka między instytucjami o to, kto przejmie kontrolę nad odzyskanym wrakiem. Nikt nie wydawał się zaniepokojony losem migrantów, za to statki, którymi podróżowali, były przedmiotem zainteresowania dziesiątek ludzi mających „dobre intencje”⁴⁵.

Łódź pozostawiono na ponad dwa lata w obsługiwanej przez NATO bazie morskiej pod Augustą na Sycylii. Różne były pomysły jej wykorzystania: mieszkańcy Augusty utworzyli komitet, który lobbował, by stworzyć ogród pamięci i postawić w nim łódź, która miałaby symbolizować solidarność z uchodźcami, pojawiła się też propozycja przeniesienia jej do Mediolanu i utworzenia wokół tego eksponatu Muzeum Praw. Publiczne wystawienie wraku jako pomnika mogłoby jednak być niewygodne dla władzy w kontekście prowadzonej przez nią antyimigranckiej polityki. Dopiero wiosną 2019 roku udało się uzyskać pozwolenie na przetransportowanie łodzi do miasta Augusta, które przekazało Christophowi Büchelowi obiekt na dwanaście miesięcy⁴⁶. Büchel wystawił łódź na biennale w Wenecji jako swoją pracę zatytułowaną *Barca Nostra*, czyli „nasza łódź”. Z krótkiego tekstu na stronie festiwalu dowiadujemy się, że ten „zbiorowy pomnik i upamiętnienie współczesnej migracji nie tylko poświęcony jest ofiarom i osobom zaangażowanym w jego odzyskanie, ale także reprezentuje strategie polityczne, które

prowadzą do tego typu katastrof”⁴⁷. Być może wrak miał zaistnieć na biennale na zasadzie cytatu, jednak brak jakiegokolwiek informacji o złożonej i problematycznej historii łodzi uniemożliwia zobaczenie w pracy Büchela krytycznego komentarza do działań włoskich polityków. Artysta, podobnie jak wcześniej rządzący, skupia się na samej łodzi, ale nie daje potwierdzenia, że jest świadomy problematyczności tego gestu. Wygląda na to, że Büchel wpadł w pułapkę zastawioną przez włoski rząd.

Wrażenie niestosowności

Büchel niestety nie do końca przemyślał kontekst weneckiego Biennale, które czasem przypomina park rozrywki. Pozostawiony bez komentarza, ustawiony tuż obok kawiarni wrak zlewa się z otoczeniem. Większość zwiedzających go nie zauważa, inni robią sobie na jego tle selfie. W efekcie powstaje wrażenie niestosowności⁴⁸

– pisze Karol Sienkiewicz. To, że artysta nie był świadomy charakteru weneckiego festiwalu, jest jednak mało prawdopodobne. „Biorąc pod uwagę trzydzieści cztery tysiące wejściówek dla VIP-ów i prasy, czterodniowe wydarzenie jest największym na świecie zgromadzeniem w jednym miejscu uczestników świata sztuki i jego obserwatorów”⁴⁹, tłumaczy Sarah Thorton. W jej opinii „Biennale w Wenecji jest jak odbywający się na trzech – czy raczej trzystu – arenach cyrk”⁵⁰. Być może Büchel specjalnie wytworzył to „wrażenie niestosowności”.

Jedno ze zdjęć z Biennale przedstawia mężczyznę robiącego selfie na tle wraku. Biorąc pod uwagę historię łodzi, takie zachowanie dla niektórych może się wydawać oburzające. Jednak żeby zrozumieć znaczenie tego gestu, zamiast oceniać postawę etyczną artysty i publiczności, warto poświęcić uwagę samej łodzi. Bill Brown, nawiązując do teorii „społecznego życia rzeczy” Arjuna Appaduraia, pisze, że będące w ruchu rzeczy

rzucają światło na ludzki i społeczny kontekst⁵¹. To właśnie podążanie za rzeczami stanowi istotną alternatywę wobec tworzonych przez podmioty, obrazy i słowa narracji, do których przywykliśmy. Przyglądając się rzeczom, można dostrzec, jak kształtują one nasze prywatne i publiczne uczucia oraz reakcje. „Tak naprawdę nie chodzi o same rzeczy, ale o relację podmiot–przedmiot w określonych czasowych i przestrzennych kontekstach”⁵², pisze Brown.

Według Robin Bernstein rzeczy różnią się od przedmiotów tym, że wzywają ludzi do określonych zachowań⁵³. Działanie ciał, które uruchamiają się w kontakcie z obiektami, Bernstein nazywa „tańcem z rzeczami”. Nieożywiona materia jest sprawcza, a każda rzecz zawiera w sobie scenariusz, który w kontakcie z nią nieświadomie realizujemy. „Odpowiadając na zawołanie, poprzez realizację zawartego w rzeczy scenariusza, jednostka zostaje uwikłana w ideologię, a tym samym musi określić swoją tożsamość”⁵⁴. Podążając za teorią Bernstein, można spytać, kogo i w jaki sposób *Barca Nostra* zaprasza do tańca. Kuter, który zatonął w wyniku katastrofy, po raz pierwszy skupił na sobie uwagę opinii publicznej, gdy włoski rząd zlecił wydobycie go z morza. Później obecność obiektu zaczęła być kontrowersyjna i nie wiadomo było, gdzie go umieścić, tak by nie prowokował niewygodnych pytań. Następnie artysta wypożyczył łódź i prezentując ją publiczności weneckiego festiwalu, nadał jej status dzieła sztuki.

Stojący na wybrzeżu statek wtapia się w otoczenie, co sprawia, że niektórzy zwiedzający w ogóle go nie zauważają. Inni fotografują, bo łódź, gdy zostanie dostrzeżona, zatrzymuje wzrok. Jeśli widz(ka) zna jej historię, ta niezapośredniczona obecność szokuje. Zamiast wydobyć cielesność doświadczenia uchodźców, *Barca Nostra* zwraca uwagę głównie na drastyczność sposobu prezentacji katastrofy. Wzbudza sensację i prowokuje, by ją fotografować, a potem bezrefleksyjnie puścić w internetowy

obieg obrazów. Teksty komentujące udostępniane w mediach zdjęcie osoby robiącej selfie z wrakiem domykają cykl reakcji wywołany tą pracą. Fotografia przenosi oburzenie – które praca niekoniecznie wywoływała na samym festiwalu – do internetu, gdzie pojawia się prawdziwa kontrowersja. Niestosowny jest już nie tylko gest artysty, ale także zachowanie części widzów. *Barca Nostra* staje się pracą o nieczułym spojrzeniu uprzywilejowanego turysty na artystyczną prowokację. Tyle że w tej sytuacji sami uchodźcy stają się drugoplanowi. „W pewnym sensie wojna jest zawsze prowadzona na zmysłowości, co jednak nie znaczy, że w tej chwili tylko zmysły mogą nas uratować”⁵⁵, pisała Judith Butler. W tym przypadku intensywna obecność obiektu sprawia, że jego reprezentacje dominują opowieść o katastrofie i odwracają uwagę od doświadczenia uchodźców, których ta praca w najbardziej bezpośredni sposób dotyczy. *Barca Nostra* wzbudza sensację i ogniskuje dyskusję wokół kontrowersyjności samej pracy, a nie tego, co faktycznie jest oburzające, a więc braku skutecznej reakcji UE, hipokryzji rządu włoskiego i unikania przez większość państw członkowskich wzięcia odpowiedzialności za kryzys, z którym muszą mierzyć się głównie kraje położone na południu Europy. Büchel przekierowuje uwagę z realnych problemów tysięcy ludzi mierzących się z efektami antyuchodźczej polityki na obiekt, który wystawił na biennale. Choć jego praca odsłania (formatujące czucie i myślenie) ramy poprzez ucieleśnienie rządzących nimi mechanizmów, to ostatecznie nie udaje się to, co dla Butler było stawką podejmowania prób przekroczenia tych ram; mianowicie umożliwienie odczuwania empatii wobec osób reprezentowanych w sposób zapośredniczony.

Artyści używający *ready mades* w pracach dotyczących doświadczenia uchodźców wykorzystują bliskość łączącą rzecz z pozostawiającym ślad ciałem. Warto jednak mieć świadomość, że niedyskretne wystawianie w galeriach sztuki prywatnych rzeczy (ubrań, butów) lub obiektów bezpośrednio związanych ze

śmiercią uchodźców (wraku, na którym zatonęli) może stać się przemocowe. I choć wykorzystywanie w sztuce przedmiotów znalezionych bywa efektowne, to może też – zamiast budować bliskość – wywołać wrażenie nieprzyzwoitości. Bywa też, że fizyczny obiekt funkcjonuje na wystawie jak obraz, osuwa się w wizualność, przez co konserwuje ramy, zamiast je burzyć.

- 1 *Here Are the 8 Absolute Worst Works of Art We Saw in 2019, as Chosen by the Artnet News Staff*, „Artnet News” z 31 grudnia 2019, <https://news.artnet.com/art-world/the-8-worst-works-of-art-we-saw-2019-1710969>, dostęp 22 września 2020.
- 2 Eileen Kinsella, *It Was a Year of Turmoil. Here Are the 11 Biggest Controversies That Rocked the Art World in 2019*, „Artnet News” z 26 grudnia 2019, <https://news.artnet.com/art-world/the-biggest-controversies-that-rocked-the-art-world-in-2019-1741554>, dostęp 22 września 2020.
- 3 Rozmowa z mężczyzną, który przeżył katastrofę, przeprowadzona przez Loreno Pezzaniego, Charlesa Hellera i Sabine Llewellyn, 29 października 2016, <https://vimeo.com/162952750>, dostęp 22 września 2020.
- 4 Christina Ruiz, *Fierce debate over Christoph Büchel’s Venice Biennale display of boat that sank with hundreds locked in hull*, „The Art Newspaper” z 14 maja 2019, www.theartnewspaper.com/news/christoph-buechel, dostęp 22 września 2020.
- 5 Martha Rosler, cykl *House Beautiful: Bringing the War Home, 1967–1972*, www.youtube.com/watch?v=m0HqdXnFgpl, dostęp 22 września 2020.
- 6 Iwona Kurz, *Obrazy taktylne i doświadczenie uchodźców*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2016, nr 14, www.pismowidok.org/pl/archiwum/2016/14-uchodzcy/obrazy-taktylne-i-doswiadczenie-uchodzcow, dostęp 22 września 2020.
- 7 Ai Weiwei zabrał głos w sprawie uchodźców także w pracy *Soleil Levant* (2017). Wnęki okienne Kunsthal Charlottenborg w Kopenhadze wypełnił około 3500 kamizelkami ratunkowymi zebranych na greckiej wyspie Lesbos.
- 8 Keith Estiler, *Ai Weiwei’s „Laundromat” Exhibition Spotlights Thousands of Syrian Refugee Garments*, „Hypebeast” z 8 listopada 2016, <https://hypebeast.com/2016/11/ai-weiwei-laundromat-exhibition-deitch-projects>, dostęp 22 września 2020.

- 9 *Daniel Rycharski. Veraicon*, publikacja towarzysząca wystawie *Pomnikomania* w ramach 11. edycji festiwalu Warszawa w Budowie, kuratorzy Szymon Maliborski i Łukasz Zaremba, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2019, s. 29.
- 10 *Procedura uchodźcza*, „Uchodźcy.info”, <http://uchodzcy.info/infos/procedura-uchodzcy/>, dostęp 22 września 2020.
- 11 Patrick Kingsley, *Nowa Odyseja. Opowieść o kryzysie uchodźczym w Europie*, przeł. A. Paszkowska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2017, s. 176.
- 12 *Migratory Map*, „Frontex”, <https://frontex.europa.eu/along-eu-borders/migratory-map/>, dostęp 22 września 2020.
- 13 *Obecny kryzys migracyjny*, „Uchodźcy.info”, <http://uchodzcy.info/infos/obecny-kryzys-migracyjny/>, dostęp 22 września 2020.
- 14 *Refugees Jump off Rescue Boat to Try to Reach Italian Island*, „Courthouse News Service” z 19 sierpnia 2019, www.courthousenews.com/refugees-jump-off-rescue-boat-to-try-to-reach-italian-island/, dostęp 22 września 2020.
- 15 *Obecny kryzys...*
- 16 *Obecny kryzys...*
- 17 *Obecny kryzys...*
- 18 *Migration Route: Central Mediterranean*, „Missing Migrants”, https://missingmigrants.iom.int/region/mediterranean?migrant_route%5B%5D=1376, dostęp 22 września 2020.
- 19 Publikacja towarzysząca wystawie *Podróżnicy. Doświadczenie wędrówki w nowej sztuce z Europy Środkowo-Wschodniej*, „Zachęta”, <https://zacheta.art.pl/pl/wystawy/podroznicy>, dostęp 22 września 2020.
- 20 Jarosław Mikołajewski, „*Podróżnicy*” w *Zachęcie* oraz *Habima Fuchs w Miejscu Projektó* w *Zachęcie*, „Co Jest Grane” z 20 maja 2016, <http://cojestgrane24.wyborcza.pl/cjg24/1,13,20101445,146950,-bdquo-Podroznicy-rdquo--w-Zachecie--oraz-Habima-F.html>, dostęp 22 września 2020.
- 21 Iwona Kurz, *Obrazy Zagłady, obrazy uchodźców*, „Dialog” 2016, nr 3, s. 44.

- 22 Iwona Kurz, *Buty*, w: *Ślady Holokaustu w imaginarium kultury polskiej*, red. J. Kowalska-Leder, P. Dobrosielski, I. Kurz, M. Szpakowska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2017, s. 79.
- 23 Wcześniejsza wersja tej pracy zatytułowana *Personnes* pokazywana była w 2010 roku w Grand Palais w Paryżu w ramach wystawy Monumenta.
- 24 Christian Boltanski w rozmowie z Magdaleną Dziubińską, *Christian Boltanski. Dzieło sztuki powinno być otwarte na widza*, „Zwierciadło” z 3 czerwca 2011, <https://zwierciadlo.pl/kultura/sztuka/christian-boltanski-dzielo-sztuki-powinno-byc-otwarte-na-widza>, dostęp 22 września 2020.
- 25 Stephanie Cash, *Christian Boltanski: No Man’s Land*, „Art in America” z 26 kwietnia 2010, www.artnews.com/art-in-america/features/christian-boltanski-no-mans-land-57961/, dostęp 22 września 2020.
- 26 Bjørnar Olsen, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. B. Schallcross, Instytut Badań Literackich, Warszawa 2013, s. 258.
- 27 Ibidem, s. 260.
- 28 Dorota Sajewska, *Nekroperformans. Teoria jako resztki*, „Didaskalia” 2018, nr 145–146, s. 62.
- 29 Ibidem, s. 62.
- 30 Paweł Mościcki, *Migawki z tradycji uciśnionych*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Teatr Polski Bydgoszcz, Bydgoszcz–Warszawa 2017, s. 156.
- 31 Stefano Liberti, *Na południe od Lampedusy*, przeł. M. Wyrembelski, Czarne, Wołowiec 2013, s. 201.
- 32 Ibidem, s. 193.
- 33 Ibidem, s. 192.
- 34 Ibidem, s. 189.
- 35 Susan Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, przeł. S. Magala, Karakter, Kraków 2010, s. 121–122.
- 36 Patrick Kingsley, *Nowa Odyseja...*, s. 111–115.
- 37 Ibidem, s. 112.

- 38 Ibidem, s. 112.
- 39 Ibidem, s. 113.
- 40 Ibidem, s. 113–114.
- 41 Ibidem, s. 114.
- 42 Ibidem, s. 111.
- 43 Charles Heller, Lorenzo Pezzani, *Mourning the dead while violating the living*, „OpenDemocracy” z 20 czerwca 2016, www.opendemocracy.net/en/5050/mourning-dead-while-violating-living/, dostęp 22 września 2020.
- 44 *Death by Rescue. The Lethal Effects of the EU's Policies of Non-assistance*, „Death by Rescue”, <https://deathbyrescue.org>, dostęp 22 września 2020.
- 45 Lorenzo Tondo, *I have seen the tragedy of Mediterranean migrants. This 'art' makes me feel uneasy*, „The Guardian” z 12 maja 2019, www.theguardian.com/world/2019/may/12/venice-biennale-migrant-tragedy-art-makes-me-uneasy, dostęp 22 września 2020.
- 46 Eleanor Paynter, Nicole Miller, *The White Readymade and the Black Mediterranean: Authoring „Barca Nostra”*, „Los Angeles Review of Books” z 22 września 2019, <https://lareviewofbooks.org/article/the-white-readymade-and-the-black-mediterranean-authoring-barca-nostra/>, dostęp 22 września 2020.
- 47 Opis projektu Christopha Büchela na stronie Biennale Sztuki w Wenecji, *Christoph Büchel*, „La Biennale di Venezia”, www.labiennale.org/en/art/2019/partecipants/christoph-buchel, dostęp 22 września 2020.
- 48 Karol Sienkiewicz, *Jak sobie radzić w dzisiejszym świecie, żeby nie zwariować – zastanawiają się na Biennale w Wenecji*, „Wyborcza.pl” z 23 maja 2019, <http://wyborcza.pl/7,112588,24814637,biennale-w-wenecji-najmocniejszy-od-lat-polski-pawilon.html>, dostęp 22 września 2020.
- 49 Sarah Thorton, *Siedem dni w świecie sztuki*, przeł. M. Kuliś, Propaganda, Warszawa 2011, s. 251.
- 50 Ibidem, s. 254.
- 51 Bill Brown, *Thing Theory*, „Critical Inquiry” 2001, nr 1, s. 6.

- 52 Bill Brown, *Thing...*, s. 7.
- 53 Robin Bernstein, *Dances with things: Material culture and the performance of race*, „Social Text” 2009, t. 27, nr 4, s. 73.
- 54 Robin Bernstein, *Dances...*, s. 73.
- 55 Judith Butler, *Ramy...*, s. 20.

Bibliografia

Bernstein, Robin. „Dances with things: Material culture and the performance of race”, *Social Text*, 27(4), 2009, s. 67-94.

Biennale Arte 2019. Christoph Büchel,
<https://www.labiennale.org/en/art/2019/partecipants/christoph-büchel>.

Domańska, Ewa. „«Zwrot performatywny» we współczesnej humanistyce”, *Teksty Drugie*, nr 5, 2007, s. 48-61.

Estiler, Keith. „Ai Weiwei's «Laundromat» Exhibition Spotlights Thousands of Syrian Refugee Garments”, *Hypebeast*, 8 listopada 2016, h
<https://hypebeast.com/2016/11/ai-weiwei-laundromat-exhibition-deitch-projects>.

Higgins, Charlotte. „Boat in which hundreds of migrants died displayed at Venice Biennale”, *The Guardian*, 7 maja 2019,
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/may/07/boat-in-which-hundreds-of-migrants-died-displayed-at-venice-biennale>.

Itabaaza, Siima. Remove Barca Nostra from Venice Biennale,
<https://www.change.org/p/ralph-rugoff-remove-barca-nostra-from-venice-biennale?lang=en-GB>.

Kapela, Jaś. „Dlaczego uchodźcy nie przylatują do Europy samolotami”, *Dziennik Opinii Krytyka Polityczna*, 3 listopada 2018,
<https://krytykapolityczna.pl/felietony/jas-kapela/dlaczego-uchodzcy-nie-przylatuja-do-europy-samolotami/>.

Kurz, Iwona. „Buty”. *Ślady Holokaustu w imaginariu kultury polskiej*, red. J. Kowalska-Leder, P. Dobrosielski, I. Kurz, M. Szpakowska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2017.

Kurz, Iwona. „Obrazy Zagłady, obrazy uchodźców”, *Dialog*, nr 3, 2016, s. 38-49.

Liberti, Stefano. *Na południe od Lampedusy*, tłum. M. Wyrembelski,

Wydawnictwo Czarne, 2013.

Mikołajewski, Jarosław. „«Podróżnicy» w Zachęcie, oraz Habima Fuchs w Miejscu Projektów Zachęty”, Dodatek do „Gazety Wyborczej” Co Jest Grane, 20 maja 2016,

<http://cojestgrane24.wyborcza.pl/cjg24/1,13,20101445,146950,-bdquo-Podroznicy-rdquo--w-Zachecie--oraz-Habima-F.html>.

Missing Migrants Project,

<https://missingmigrants.iom.int/region/mediterranean>.

Mościcki, Paweł. Migawki z tradycji uciśnionych. Książka i Prasa, 2017.

Olsen, Bjørnar. W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów. IBL, 2013.

Olsen, Bjørnar. W rozmowie z Zuzanną Dziuban, „Wszyscy jesteście archeologami”, Miesięcznik Znak, nr 724, 2015,

<http://www.miesiecznik.znak.com.pl/wszyscy-jestesmy-archeologami/>.