

# Fikcyjne archiwa, kontrfaktualne historie, przedmioty wyobrażone. O mistyfikacji w sztuce

Fictitious archives, counterfactual stories, imagines objects.  
On mystification in art

Szymon Zakrzewski

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

Academy of Fine Arts in Warsaw

ORCID: 0000-0001-5301-7867

**ABSTRAKT:** Artykuł jest poświęcony mistyfikacji jako metodzie twórczej. Autor opisuje fikcyjne realizacje artystyczne oparte na autentycznych wydarzeniach historycznych. Zwraca uwagę na to, jak pojęcie „archiwum” wpłynęło na pojawienie się nowych praktyk artystycznych. Przybliża również działalność badawczą osób artystycznych zainteresowanych pracą z przeszłością, opisuje metody, jakimi twórcy próbują uwiarygodnić swoje mistyfikacje, oraz wskazuje powody, dla których decydują się tworzyć takie projekty. Sięgając po przykłady ze sztuk wizualnych, dizajnu, literatury czy muzyki z XX i XXI wieku, szuka wspólnych zasad w procesie konstruowania kontrfaktualnych narracji.

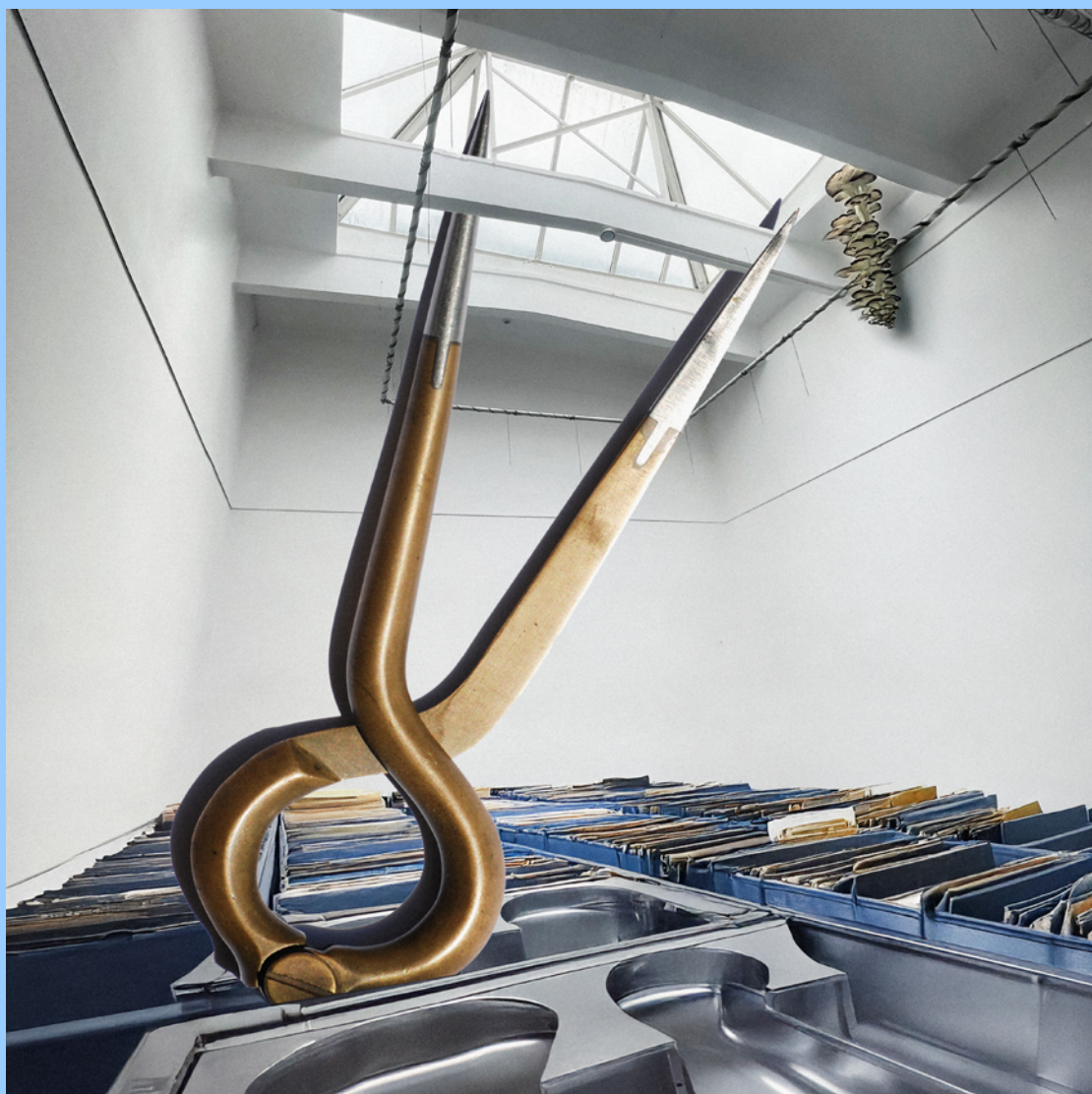
**SŁOWA KLUCZOWE:** archiwum, historia kontrfaktualna, mistyfikacja, fikcja

SZYMON ZAKRZEWSKI jest projektantem, kuratorem, doktorantem w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Wiedzę i umiejętności projektowe wykorzystuje do komunikowania zagadnień, które mają na celu poszerzenie sfery publicznej. W swoich dotychczasowych pracach podejmował kwestie związane z edukacją i nierównościami społeczno-ekonomicznymi. Obecnie zajmuje się tworzeniem fikcji projektowych. W ramach pracy doktorskiej napisał alternatywną historię polskiego dizajnu, która uwzględniała historię osób wykluczonych w Polsce w XX wieku. Projekt zaprezentowano na wystawie w Miejscu Projektów Zachęty w Warszawie.

**ABSTRACT:** The article discusses mystification as a creative method. The author looks at fictional artworks referencing authentic historical events. He indicates that the concept of “archive” has led to the emergence of new artistic practices. He also casts light on the research carried out by artists interested in working with the past, discussing the methods they use to make their mystifications credible, and suggests the reasons why they decide to create such projects. Citing examples from visual arts, design, literature and music from the 20th and 21st centuries, he searches for common principles in the construction of counterfactual narratives.

**KEY WORDS:** archive, counterfactual history, mystification, design fiction, fiction

SZYMON ZAKRZEWSKI is a designer, curator and PhD student at the Academy of Fine Arts in Warsaw. He uses his knowledge of design and design skills to communicate issues that aim to expand the public sphere. In his previous works, he has addressed educational problems and socio-economic inequalities. He is currently involved in creating design fictions. As part of his doctoral thesis, he has written an alternative history of Polish design that takes into account the history of the excluded in 20th-century Poland. The project was presented at the exhibition at the Zachęta Project Room in Warsaw.



Il. Magda Lazar

Szymon Zakrzewski  
**FIKCYJNE ARCHIWA,  
KONTRFAKTUALNE HISTORIE,  
PRZEDMIOTY WYOBRAŻONE.  
O MISTYFIKACJI W SZTUCE**

Artykuł jest poświęcony mistyfikacjom artystycznym opartym na autentycznych wydarzeniach z przeszłości. Na początku przybliżyłam wpływ pojęcia „archiwum” na praktykę artystyczną na początku XXI wieku i wymieniam nowe role, w jakie wciela się artysta po „zwrocie archiwalnym”. Na podstawie wybranych realizacji artystycznych szukam analogii między pracą historyków a twórcami mistyfikacji. Opisuję proces powstawania fikcyjnych dzieł oraz sposoby, które pozwalają je uwiarygodnić. Przedstawiam także powody, dla których artyści decydują się na tworzenie własnych mistyfikacji. Przytoczone przeze mnie prace nie są związane wyłącznie ze sztukami wizualnymi, sięgam bowiem i po przykłady ze sfery dizajnu, muzyki czy literatury. Dzielenie mistyfikacji artystycznych przez pryzmat dziedziny wydaje się mało zasadne, gdyż prace te łączą odmienne elementy, często nieprzystające do jednego obszaru sztuki. Fikcyjne realizacje przypominają swoją formą hybrydy, które powstają dzięki skrzyżowaniu odmiennych mediów: materiałów wizualnych, obiektów, utworów literackich, nagrań dźwiękowych czy filmowych.

### Zwrot w stronę przeszłości

Na przełomie XX i XXI wieku w naukach humanistycznych można było zaobserwować „zwrot archiwalny”. Badacze przestali postrzegać „archiwum” już tylko jako zbiór dokumentów, miejsce czy instytucję, która zajmuje się gromadzeniem, przechowywaniem i udostępnianiem akt<sup>1</sup>. Poszerzono słownikową definicję pojęcia o liczne nowe, metaforyczne znaczenia, których nie będę w stanie tutaj wszystkich wymienić i omówić<sup>2</sup>. Na potrzeby artykułu chciałbym jednak przybliżyć, jak pojęcie „archiwum” było rozumiane przez Michela Foucaulta. Francuski filozof w pracy *Archeologia wiedzy* określił „archiwum” jako „prawo tego, co może być powiedziane”<sup>3</sup>. „Archiwum” staje się u niego figurą władzy, która decyduje o tym, co zostaje dopuszczone w dyskursie. Jest systemem wiedzy i przechowywania obiektów, ale także systemem wykluczenia, narzędziem podtrzymywania *statusu quo*<sup>4</sup>. Zainteresowanie tematem „archiwum” wraz z jego nowym odczytaniem nie ominęło pola sztuki. Badacze zajmujący się sztuką współczesną zauważyli, że artyści nie tylko sięgają po metaforyczne znaczenia „archiwum” w swoich pracach, ale coraz częściej zaczynają się wcielać w rolę badaczy przeszłości – stają

- 
- 1 Hasło „archiwum” w internetowym słowniku języka polskiego, <<https://sjp.pwn.pl/slowniki/archiwum.html>> [dostęp: 28.02.2024].
  - 2 Danuta Ulicka w krytycznym tekście o pojęciu „archiwum” wymienia mnóstwo nowych znaczeń – zob. D. Ulicka, „*Archiwum*” i *archiwum*”, „Teksty Drugie” 2017, nr 4, s. 273–302.
  - 3 M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, Warszawa 1977, s. 164.
  - 4 R. Stobiecki, *O idei archiwum. Kilka uwag*, „Archeion” 2022, nr 123, s. 117–118.

się historykami, archiwistami czy archeologami<sup>5</sup>. Mimo tych wspólnych obserwacji historyków sztuki nie istnieje ani wspólna definicja, ani terminologia, która pomogłaby określić relację sztuki z archiwum<sup>6</sup>. Mark Godfrey w tekście *The Artist as Historian* zwraca uwagę, że coraz większa grupa twórców zaczyna swoją pracę artystyczną od badań w archiwach. Powstałe w ten sposób dzieła mają skłaniać odbiorców do refleksji nad tym, w jaki sposób przeszłość jest konstruowana i reprezentowana<sup>7</sup>. Hal Foster w eseju *An Archival Impulse* z jednej strony sięga po przykłady prac artystycznych, których celem jest doświetlenie zapomnianych wątków z przeszłości za pomocą odnalezionych materiałów wizualnych, obiektów czy tekstów, z drugiej strony interesują go prace, które przypominają swoją strukturą działanie archiwów – przez produkcję własnych fikcyjnych dokumentów i logikę układu, zestawianie ze sobą powstałych materiałów wizualnych<sup>8</sup>. Zwrot ku „archiwom” wśród artystów, choć różnie postrzegany<sup>9</sup> i kategoryzowany, zbiega się w czasie z odejściem w historiografii od wyłączności historyków na pisanie historii dziejów<sup>10</sup>. Pierre Nora określa tę zmianę mianem „demokratyzacji historii”. Pojęcie to jest związane z emancypacją narodów, grup czy jednostek, które zostają dopuszczone do głosu. Wyłaniają się tym samym mniejszościowe pamięci, które od teraz są pisane z perspektywy osób niegdys uciśnionych<sup>11</sup>.

Włączanie do głównego obiegu historii grup wykluczonych stało się także powszechną praktyką w świecie sztuki. Artyści, jak zauważa Hal Foster, coraz częściej zajmują się przechodzeniem „od jednego społecznego problemu do drugiego, od jednej debaty politycznej do drugiej”<sup>12</sup>, porzucając tym samym refleksje nad samym medium<sup>13</sup>. Sięgając po historie niedoświetlonych, marginalizowanych osób, twórcy stają w kontrze

---

5 Warto tu wspomnieć trzy teksty badaczy sztuki, którzy pierwsi powiązali praktykę artystyczną z zawodem historyka, archiwisty oraz archeologa: M. Godfrey, *The Artist as Historian*, „October” 2007, nr 120; H. Foster, *An Archival Impulse*, „October” 2004, nr 110; D. Roelstraete, *The Way of the Shovel: On the Archeological Imaginary in Art*, „e-flux Journal” 2009, nr 04.

6 S. Callahan, *Art + Archive. Understanding the archival turn in contemporary art*, Manchester 2022, s. 2.

7 M. Godfrey, dz. cyt., s. 2.

8 H. Foster, dz. cyt., s. 3–5.

9 Krytycznie o metaforze „archiwum” w sztuce współczesnej – zob. A. Leśniak, *Gorączka archiwum w sztuce współczesnej. Symptomy choroby i propozycja terapii*, „Kultura Współczesna” 2011, nr 4(70).

10 R. Woźniak, *Przeszłość jako przedmiot konstrukcji*, Lublin 2010, s. 12–13.

11 P. Nora, *Czas pamięci*, przeł. W. Dłuski, „Res Publica Nowa” 2001, nr 7, s. 40–41.

12 H. Foster, *Artysta jako etnograf*, [w:] tegoż, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2012, s. 230.

13 G. Sztabiński, *Inne pojęcie estetyki*, Kraków 2020, s. 164.

wobec zachodnich instytucji jako form władzy, ale także przez społeczny wymiar swoich prac znajdując sens dla istnienia sztuki współcześnie<sup>14</sup>. Próbując podjąć dotychczas pomijanie wątki w historii, często korzystają z metod znanych z historiografii, które polegają na pisaniu i analizowaniu niedoszłych wydarzeń. Potencjalne wersje historii, znane niegdyś jako „uchronie”, dziś częściej są nazywane historiami alternatywnymi czy kontrfaktualnymi<sup>15</sup>. Alexander Demandt, jeden z pierwszych badaczy historii zastanawiający się głębiej nad domniemanymi wydarzeniami, pisze w książce *Historia niebyła* o trzech murach, które chronią klasyczne dziejopisarstwo przed kontrfaktualnymi narracjami. Przede wszystkim wydarzenia, które nie nastąpiły w rzeczywistym świecie, nie są istotne dla historyków, ponadto brakuje odpowiednich metod badawczych, aby się nimi zajmować, a co ważne – odciągają one uwagę od naukowych dociekań nad zaistniałymi faktami<sup>16</sup>. Ograniczenia te nie stanowią jednak przeszkody dla artystów, którzy są nieskrępowani metodologią badań. Przy tworzeniu domniemanych wydarzeń istotniejsza jest dla nich praca z fabułą i narracją niż „bastiony” przypisów, które by ją uprawomocniały<sup>17</sup>. Odpowiedź na pytanie: „Co by było, gdyby losy potoczyły się innym torem niż powszechnie znany?” stanowi punkt wyjścia dla każdego twórcy, który decyduje się stworzyć własną mistyfikację historyczną. Poniżej przybliżyć wybrane fikcyjne archiwa i kontrfaktualne historie, które osadzono w konkretnych okolicznościach z przeszłości. Nakreślę także, w jaki sposób zostały one skonstruowane przez artystów.

### Mistyfikacja jako przedmiot konstrukcji

Jak już wspominałem, praktyka artystów zajmujących się tworzeniem fikcyjnych archiwów czy alternatywnych historii dziejów w wielu aspektach tożsama jest z pracą historyków, którzy na nowo próbują zinterpretować

- 
- 14 T. Rakowski, *Etnografia i eksperymenty artystyczne. O powstawaniu nowych pól poznawczych we współczesnej antropologii*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 100–101.
  - 15 M. Sugiera, *Praktyki kontrfaktualne w narracjach naukowych i fikcyjnych*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 176–177.
  - 16 A. Demandt, *Historia niebyła. Co by było, gdyby...?*, przeł. M. Skalska, Warszawa 1999, s. 11.
  - 17 Paul Barolsky poddaje krytyce sposób, w jaki jest pisana historia sztuki. Zwraca uwagę na odcięcie się badaczy od wyobraźniowej tradycji pisania, opartej na fabule i narracji. Dostrzega zachowawczość wypowiedzi autorów tekstów, którzy tworzą „fortyfikacje” argumentów i odwołań do innych prac po to, aby nie być skrytykowanymi. Jego zdaniem, historycy sztuki nie zastanawiają się ani nad językową przystępnością swoich prac, ani nad przyjemnością z lektury dla czytelnika. Zob. P. Barolsky, *Writing (and) the History of Art*, „The Art Bulletin” 1996, t. 78.

przeszłe wydarzenia, poszerzając je o pominięte wątki. W swoich realizacjach artyści zainteresowani przeszłością budują spójny wywód, konstruują ciąg przyczynowo-skutkowy wydarzeń, w którym „jeden obiekt dociekań prowadzi do kolejnego” – jak pisał Mark Godfrey<sup>18</sup>. Przeważnie wydarzenia, które zostały połączone ze sobą w nową, spójną narrację, nigdy wcześniej nie były odczytane w podobnych relacjach. Przypomina to pracę filozofki i historyczki idei Susan Buck-Morss, która połączyła elementy filozofii Hegla z rewolucją na Haiti. Autorka w swoim wywodzie krok po kroku wykazuje, że autor *Fenomenologii ducha* musiał być świadom wydarzeń po drugiej stronie oceanu i że prawdopodobnie historia ta wpłynęła na stworzenie dialektyki pana i niewolnika<sup>19</sup>. Nowe odczytanie historii, powiązanie wątków, które umykały dotychczas uwadze pozostałych badaczy, sprawia, że musimy nie tylko zastanowić się na nowo nad przeszłymi wydarzeniami, ale także przyjrzeć się, w jakiej mierze opublikowane odkrycie jest rzeczywiście poparte wiarygodnymi źródłami. Czytelnicy zostają postawieni w sytuacji, w której czują się zaskoczeni, ale także zdezorientowani. Podobne uczucia wśród odbiorców wzbudzają sensacyjne „odkrycia” historyczne wymyślone przez artystów.

Jedną z takich mistyfikacji był projekt Yana Tomaszewskiego *Muzeum Reprodukji*<sup>20</sup>. Francusko-polski artysta postanowił zrekonstruować zaginione prace rzeźbiarskie i rysunkowe Mieczysława Szczuki na podstawie znanych zdjęć z pisma „Dźwignia”<sup>21</sup>. Oryginalne dzieła nigdy nie zostały odnalezione, choć wiadomo, że po raz ostatni znajdowały się w Paryżu jeszcze przed wybuchem II wojny światowej. Wtedy wdowa po artyście – Teresa Żarnower – wyprowadziła się z Polski do stolicy Francji, zabierając ze sobą artystyczny dorobek zmarłego męża. Yan Tomaszewski, znając historię losów dzieł awangardowego artysty związanego z ugrupowaniem Blok, postanowił dopisać autorski epilog. Jedenastego grudnia 2014 roku w Muzeum Sztuki w Łodzi poprowadził wykład zatytułowany *Skrzynia Szczuki*<sup>22</sup>. Zaprezentował na nim zrekonstruowane rzeźby i rysunki prac Mieczysława Szczuki, przekonując zebraną publikę, że są to autentyczne dzieła zmarłego artysty, które odkrył w Paryżu podczas pracy nad swoim doktoratem. Wiarygodności jego mistyfikacji dodawał fakt, że nie zdecydował się on na pokazanie „nowych”, „nierozpoznanych” prac Mieczysława Szczuki, ale postanowił

---

18 „[...] one object of enquiry leading to another” (M. Godfrey, dz. cyt., s. 2).

19 S. Buck-Morss, *Hegel, Haiti i historia uniwersalna*, przeł. K. Bojarska, Warszawa 2014.

20 *Museum of reproduction*, <<https://www.yantomaszewski.com/museum-of-reproduction>> [dostęp: 28.02.2024].

21 „Dźwignia” 1927, nr 5.

22 *Skrzynia Szczuki – Yan Tomaszewski*, <<https://mssl.org.pl/skrzynia-szczuki-yan-tomaszewski/>> [dostęp: 28.02.2024].

Niedopowiedzenia pozostawione przez autorów dzieł fikcyjnych są nie tylko konsekwencją niemożności opowiedzenia o wszystkim, ale także przestrzenią, w której zostawiamy czytelnikowi miejsce dla niego samego – na jego refleksje, skojarzenia czy domysły co do dalszych wydarzeń. Mistyfikacja powinna zawierać luki, które pozwolą zrozumieć odbiorcy, że mamy do czynienia z fikcją. Jej celem nie jest wprowadzenie widza w błąd, lecz sama gra. [...] Sztuka i gra mają ze sobą wiele wspólnych cech. W obu sytuacjach zawieszamy swoją wiarę, zapominając na chwilę o własnym życiu i troskach, biorąc w nawias naszą pewność co do panujących przekonań (*epoché*).

odtworzyć te dobrze znane badaczom awangardy. W wywiadzie przeprowadzonym na łamach „Magazynu SZUM” mówił: „[...] wszystko jest zrobione na podstawie obrazów rzeczy, których już nie ma, więc to jest – jakby to Didi-Huberman nazwał – *survivance* (przetrwanie, przeżycie) tych obrazów, które przeżyły do dzisiaj i są *spectres* (widmami) – duchami, które ja w pewien sposób próbuję ożywić. Interesuje mnie właśnie ten proces: coś, co jest od nas oddzielone w czasie i przestrzeni, i jak to się wszystko aktualizuje, ta pamięć, jak to wszystko działa i się zmienia. Jest to bardzo drobne posunięcie, które moim zdaniem okazuje się gigantyczne”<sup>23</sup>. Dla artysty najistotniejszy w tym projekcie stał się sam „akt powtórzenia”. Pozwala mu on nie tylko na przywołanie obrazów z przeszłości, ale także na schowanie się. Wcielając się w rolę rekonstruktora zabytków, który na podstawie dokładnych studiów nielicznych zachowanych zdjęć odtwarza prace Mieczysława Szczuki, może usunąć się w cień jako twórca<sup>24</sup>. To działanie w ukryciu, wycofanie się, jest częstym zabiegiem autorów mistyfikacji. Według psychologa Jana-Willema van Prooijena stanowi to także jeden z pięciu podstawowych schematów funkcjonowania teorii spiskowych. Abyśmy mogli mówić, że coś jest teorią spiskową, musi być spełnionych kilka warunków. Pierwszy z nich zakłada, że nic nie jest dziełem przypadku i wszystkie wydarzenia są konsekwencją innych zaplanowanych działań. Za bieg wydarzeń odpowiadają konkretne osoby, które realizują swój określony plan. Działają one w zмовie, poufnie, a ich intencje przeważnie nie służą interesowi publicznemu<sup>25</sup>.

Jakub Woynarowski w projekcie *Novus Ordo Secorum* (Nowy Porządek Wieków) tworzy własną teorię spiskową. Wciela się on w rolę „badacza”, który podważa ustaloną narrację o dwudziestowiecznych ruchach awangardowych – i „odkrywa” trzy ośrodki protoawangardy. Pierwszy z nich to szesnastowieczny ruch „norymberskich konstruktywistów”, który tworzyli Lorenz Stöer, Wenzel Jamnitzer i Hans Lencker. Drugą kluczową grupę stanowili „architekci rewolucyjni”: Étienne-Louis Boullée, Claude-Nicolas Ledoux i Jean-Jacques Lequeu, tworzący u schyłku XVIII wieku. Ostatni wpływowy nurt reprezentowali konstruktywiści rosyjscy z Kazimierzem Malewiczem, Władimirem Tatlinem i Aleksandrem Rodczenką na czele. W *Novus Ordo Secorum* te trzy odległe od siebie ruchy zostają połączone przez krakowskiego artystę w spójną narrację histo-

---

23 *Muzeum Reprodukcji. O Mieczysławie Szczuce opowiada Yan Tomaszewski*, <<https://magazynszum.pl/muzeum-reprodukcji/>> [dostęp: 28.02.2024].

24 Tamże.

25 J.W. van Prooijen, *Psychologia teorii spiskowych*, przeł. K. Piszczyk, Łódź 2023, s. 16–18.

ryczną<sup>26</sup>. Jakub Woynarowski, korzystając z różnych wizualnych analogii między realizacjami przywołanych twórców, konstruuje alternatywną historię sztuki, uwiarygadniając ją swoimi pracami. Klarowne diagramy wizualizujące ciągłość nowych dziejów, grafiki czy fotomontaże wykorzystujące motywy z dzieł wspomnianych artystów potwierdzają związki między ośrodkami. W opisywanej przez niego historii przewija się wątek masonerii, który spaja całą opowieść, ale także okrywa ją aurą tajemniczości. Jakub Woynarowski w swojej twórczości wielokrotnie zajmował się odnajdywaniem konotacji między dziełami i używaniem wieloznacznych pojęć. Metoda ta pozwala mu na swobodne łączenie dość odległych historii, co jednak istotne – samo „odnajdywanie” referencji czy ich „wynajdywanie” również jest dla niego źródłem przyjemności artystycznej<sup>27</sup>. Oprócz intelektualnej gry prowadzonej z widzem warto zwrócić uwagę na wyrotowy charakter pracy, która u swoich podstaw ma zamiar podważyć dotychczasowy dychotomiczny podział na konserwatywny i progresywny światopogląd o sztuce. Krakowski twórca określa wytyczoną przez siebie drogę jako anachroniczny „awangardowy konserwatyzm”<sup>28</sup>. Pisze: „Ci, którzy nie płyną «z nurtem» swojej epoki, pozostają anachroniczni – anachronizm pozwala zdystansować się do współczesności. Stąd moja koncepcja alternatywnej historii sztuki, opartej o swego rodzaju «komparatyzm anachroniczny», czyli próbę stworzenia zbioru zjawisk artystycznych wymykających się «historycznym» stereotypom. Idea ta akcentuje kulturą ciągłość i w sposób oczywisty podważa interpretację xx-wiecznej Awangardy jako «nowego antyku», radykalnie zmieniającego bieg historii”<sup>29</sup>. Artysta zdaje sobie świetnie sprawę, że historia jest przedmiotem konstrukcji. Jego praca skłania odbiorców do zastanowienia się nad tym, jak dyskurs w rozumieniu Foucaulta stanowi „system możliwości zaistnienia wiedzy”<sup>30</sup> oraz jak przedstawienie rzeczywistych wydarzeń jest spójne dzięki zastosowaniu narracji. To historyk łączy ze sobą wybrane postacie czy zdarzenia, zachęcając czytelników do odczytania przeszłych wydarzeń w określonym porządku przyczynowo-skutkowym. Jak wykazuje Hayden White, trudno na podstawie samych kronik czy roczników wywnioskować

---

26 *Jakub Woynarowski, Novus Ordo Seclorum*, <<http://cowidac.artmuseum.pl/pl/artist/kuba-woynarowski/jakub-woynarowski-novus-or-do-seclorum/5>> [dostęp: 28.02.2024].

27 J. Woynarowski, *Historia sztuki jako projekt readymade*, w: *Materiał znaleziony w sztuce współczesnej*, red. B. Burska, Gdańsk 2017, s. 117, 119.

28 Pojęcie „awangardowy konserwatyzm” po raz pierwszy zostało użyte przez Pawła Rojka (*Awangardowy konserwatyzm*, Kraków 2016).

29 J. Woynarowski, dz. cyt.

30 L.M. Nijakowski, *Dyskurs*, w: *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, Warszawa 2014, s. 102–106.

związki między wydarzeniami i określić ich istotność<sup>31</sup>. Chronologia, jak pisał Jacques Barbeau-Dubourg, jest „suchą formą nauki, żmudną, bezlitosną, nieoferującą umysłowi niczego poza odpychającymi datami, ogromną akumulacją liczb, które obciążają pamięć”<sup>32</sup>. Francuski lekarz i wynalazca, będąc pod wrażeniem map geograficznych, zaprojektował pierwszą znaną w historii liniową wizualizację dziejów świata, nie zaś jak dotychczas to praktykowano – za pomocą listy lub tabeli<sup>33</sup>. Oś czasu miała 54 stopy długości i przedstawiała wszystkie istotne, zdaniem twórcy, wydarzenia od czasów Edenu aż po okres oświecenia. Zwój papieru był umieszczony w drewnianej „maszynie”, która stanowiła zarówno pokrowiec, jak i narzędzie przewijania arkusza w lewą lub w prawą stronę za pomocą dwóch korbek niczym wałków w Torze (*ejc chaim*). Zakres opisywanych wydarzeń co prawda obejmował 6480 lat, ale ramka „maszyny” pozwalała czytelnikowi zwoju przedziału stu pięćdziesięciu lat. Chronologia za sprawą tego wynalazku miała przemawiać do oczu i wyobraźni obrazem ruchomym i ożywionym<sup>34</sup>. „Maszyna” Jacques’a Barbeau-Dubourga pozwalała czytelnikowi po raz pierwszy zobaczyć pewne wydarzenia równocześnie na jednym obrazie, historie dotychczas odległe na arkuszu stawały się sobie bliskie. Przedstawiona ciągłość dziejów świata skłania do pytań dotyczących wydarzeń, które na zwoju się nie znalazły. Nawet nie dlatego, że nie były częścią Wielkiej Historii, lecz dlatego, że nigdy do nich nie doszło.

Irlandzka kompozytorka Jennifer Walshe w praktyce twórczej zajmuje się uzupełnianiem historii muzyki swojego kraju o postaci, które nigdy nie istniały. W stworzonym przez siebie fikcyjnym archiwum dźwiękowym „Aisteach” artystka „odkryła” marginalizowanych lub zapomnianych irlandzkich twórców muzyki eksperymentalnej<sup>35</sup>. Opierając się na realnych odniesieniach historycznych dwudziestowiecznej awangardy, jak i dziejach samej Irlandii, napisała biografie fikcyjnych twórców i skomponowała nagrania dźwiękowe, których autorstwo przypisała wymyślonym przez siebie postaciom. Archiwum „Aisteach” obejmuje ponad dwudziestu fikcyjnych twórców, nieistniejące grupy muzyczne, a także stworzone na potrzeby projektu audycję radiową i klub muzyczny. Wśród wymyślo-

---

31 H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, Kraków 2000, s. 135–170.

32 „[...] dry, laborious, unprofitable, offering the spirit a welter of repulsive dates, a prodigious multitude of numbers which burden the memory” (H. Wainer, *Graphic Discovery. A Trout in the Milk and Other Visual Adventures*, Princeton 2007, s. 49).

33 S.B. Davis, *History on the Line: Time as Dimension*, „Design Issues” 2012, t. 28, nr 4, s. 4.

34 H. Wainer, dz. cyt., s. 48–49.

35 Słowo *aisteach* w języku irlandzkim ma wiele znaczeń, m.in. cudowny, dziwny, queerowy, obcy, zabawny. Projekt artystki można zobaczyć na portalu [Aisteach.org](http://Aisteach.org).

nych przez Jennifer Walshe nurtów znajdują się między innymi irlandzcy dadaści. Artystka, zdając sobie sprawę, że w latach dwudziestych XX wieku w Irlandii nie było zbyt licznej klasy średniej, zdecydowała się osadzić ruch dadaistów w klasie robotniczej. Jej przedstawiciele utrzymywali się z pracy w zakładach browaru Guinness, gdyż było to jedyne miejsce w tamtym okresie, które miało na tyle godne warunki pracy, aby pracownicy po swojej zmianie mieli jeszcze czas zajmować się własną twórczością. Nie zostali oni jednak dostrzeżeni przez inne ośrodki dadaizmu w Europie z powodu ich poglądów dotyczących wojny – Irlandczycy nie mogli być pacyfistami przez zaangażowanie w konflikt zbrojny z Wielką Brytanią<sup>36</sup>. Każda decyzja dotycząca biografii wymyślonej postaci musi mieć swoje racjonalne uzasadnienie oparte na okolicznościach historycznych. Tworzenie prawdopodobieństwa w mistyfikacji jest kluczowym elementem fikcyjnych realizacji. Wymyślona przez artystów historia musi wydawać się odbiorcom wiarygodna, aby nabrali oni ufności wobec mistyfikacji.

### Uwiarygodnienie fikcyjnych historii

Susan Sontag w eseju *O fotografii* stwierdza, że „coś, o czym słyszeliśmy i w co wątpimy, wygląda na dowiedzione, jeżeli pokażemy to na zdjęciu”<sup>37</sup>. Przekonanie o wiarygodności fotografii jako dowodu potwierdzającego autentyczne wydarzenia wciąż jest dość silne mimo wielokrotnie wykazywanych nadużyć ze strony autorów zdjęć. Siłę oddziaływania obrazu możemy zauważyć podczas lektury książek Winfrieda Geорга Sebald. Niemiecki pisarz niemal we wszystkich swoich dziełach przeplata tekst zdjęciami, na których widnieją postacie, pejzaże, fragmenty architektury, rachunki czy kwity. Bardzo precyzyjne rozmieszczenie ich w tekście sprawia, że wprowadzają one czytelnika w poczucie niepewności – nie wiadomo czasami, czy mamy tu jeszcze do czynienia z fikcją, czy raczej z powieścią historyczną opartą na prawdziwych faktach. Sam autor, świadom swoich zabiegów, mówi: „wszyscy mamy tendencję wierzyć bardziej obrazom niż słowom”<sup>38</sup>. Niejednokrotnie wykorzystane przez pisarza fotografie nie przedstawiają tego, o czym czytamy w tekście. Nie ma to jednak znaczenia, gdyż jako czytelnicy nabieramy ufności wobec autora<sup>39</sup>. Christian Metz w książce *Film Language* zastanawia się: „Jak to się dzieje, że dzięki jakimś dziwnym powiązaniom dwa zestawione zdjęcia

---

36 Wykład Jennifer Walshe *Imaginary Histories* w ramach Sonic Acts Academy, <<https://youtu.be/TqbCcvuB21s?si=BShXRorK7d61ASd5>> [dostęp: 28.02.2024].

37 S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Kraków 2009, s. 12.

38 E. Wachtel, *Łowca duchów*, przeł. M. Sadowska, „Konteksty” 2014, nr 3–4, s. 33.

39 W. Nowicki, *Postłowie. Pamięć i przypadek*, w: W.G. Sebald, *Austerlitz*, przeł. M. Łukasiewicz, Wrocław 2020, s. 334–337.

coś opowiadają? Przejście od jednego obrazu do dwóch oznacza przejście od obrazu do języka”<sup>40</sup>. Może właśnie w tej refleksji zawiera się ukryty sens pracy Aby’ego Warburga *Atlas Obrazów Mnemosyne*. Historyk sztuki dwa lata przed śmiercią zaczął tworzyć tablice tematyczne, na których zestawiał m.in. rozmaite dzieła sztuki, zdjęcia prasowe, reklamy, grafiki czy stronicę z traktatów naukowych. Samo zestawienie obrazów skłania nas do odczytywania rzeczy w pewnych relacjach, odruchowo poszukujemy analogii między przedstawieniami, nawet jeśli są z innych porządków i epok. Forma atlasu pozwala na przywoływanie obrazów z przeszłości, ale nie w uporządkowanej formie, w jednej spójnej narracji. Jak pisał Georges Didi-Huberman, dzieło Aby’ego Warburga było „instrumentarium do ponownego uruchomienia myśli tam, gdzie historia stanęła w miejscu, gdzie brakowało jeszcze słów”<sup>41</sup>. Podważało ono dotychczas znane podziały w historii sztuki. Na ograniczenia stosowanych kategorii, które mają nam wytłumaczyć „obfitość istnień”, zwracał uwagę Michel Foucault. W przedmowie do swojej książki *Słowo i rzeczy* przywołał esej Jorge Luisa Borgesa *Analityczny język Johna Wilkinsa*<sup>42</sup>. W tekście argentyńskiego pisarza możemy przeczytać o absurdalnych, sprzecznych wewnętrznie, ale także niekompletnych taksonomiach, które starają się wytłumaczyć nam porządek wszechświata. Jak pisał francuski filozof, takie podziały wzbudzają śmiech, który „wstrząsa podstawami myślenia”<sup>43</sup>.

Na ograniczenia języka i problem tkwiący w postrzeganiu rzeczywistości przez racjonalne kategorie zwracał także uwagę Walid Raad w projekcie *Atlas Group*. Artysta stworzył fikcyjne archiwum, którego celem było przybliżenie historii wojen libańskich w latach 1975–1990. Przez zestawienia autentycznych źródeł historycznych ze sfabrykowanymi dokumentami poruszał nieznane dotąd wątki z konfliktu zbrojnego. Tworzył w tym celu wymyślone postacie, m.in. historyka Fadla Fakhouria. Był on autorem serii *Notebook Volume 38: Already Been in a Lake of Fire* dotyczącej 145 zamachów bombowych, w których zginęło łącznie 3641 z 4386 ofiar wojny domowej w Libanie. W ramach swojej „pracy badawczej” tworzył kolaże ze zdjęć wybranych modeli pojazdów, które zostały użyte podczas zamachów przeprowadzonych za pomocą samochodów pułapek. Szczegółowo opisał też okoliczności każdego zajścia, zamieszczając informacje o miejscu, dacie wybuchu, liczbie ofiar, ilości użytego materiału wybuchowego

---

40 M. Michałowska, *Czy fotografia może być fikcyjna?*, „Zeszyty Artystyczne” 2014, nr 17, s. 23.

41 G. Didi-Huberman, *Atlas albo radosna wiedza podszyta niepokojem*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2020, s. 18.

42 M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. T. Komendant, Gdańsk 2006, s. 5–10.

43 Tamże, s. 5.

czy marce samochodu<sup>44</sup>. Możemy zauważyć, że w większości wypadków bomby były podstawiane pod samochody marki Mercedes<sup>45</sup>. Czy informacja ta wyjaśnia coś w sprawie konfliktu libańskiego? Nie za bardzo i taki w dużej mierze jest również cel tego projektu. Walid Raad zwraca uwagę, w jaki sposób jest konstruowany dyskurs o wojnie domowej w Libanie. Wykazuje, jak arbitralne są niektóre informacje w przekazach medialnych i jak pewne spostrzeżenia wypaczają znaczenie prawdziwych wydarzeń. Nieobecne w dominujących narracjach autentyczne historie mogą wybrzmieć dopiero za sprawą fikcyjnych prac.

Paradoks ten zauważyła również reżyserka teatralna Katarzyna Kalwat, która wspólnie z zaproszonymi artystami stworzyła fikcyjne archiwum Marii Klassenberg – wymyślonej artystki i performerki działającej w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku. Historia Marii Klassenberg przedstawia hipotetyczne losy artystki, która przez lata nie doczekała się zainteresowania ze strony środowiska artystycznego. Mistyfikacja odbyła się w formie spektaklu, lecz nie na deskach teatru, ale w ramach retrospektywnej wystawy w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie. Ekspozycję fikcyjnej artystki kuratorowała Anda Rottenberg, a „archiwalne prace” Marii Klassenberg zostały wykonane przez Anetę Grzeszykowską i Jana Smagę. W rolę córki, która uchroniła archiwum matki przed zniszczeniem, wcieliła się Natalia Kalit, Marię zagrała Urszula Kiebzak. Na końcu spektaklu mistyfikacja zostaje przed widzami wyjawiona, a ze sceny padają słowa: „być fikcją to nie to samo, co nie być prawdą”<sup>46</sup>. Postać Marii Klassenberg staje się tu symbolem wszystkich artystek funkcjonujących całkowicie poza obiegiem galeryjnym i poza dyskursem. Dzięki jej historii możemy przyjrzeć się patriarchalnym strukturom władzy, które decydują o byciu widzialnym. Projekt ten pozwala również zrozumieć, jak prestiż galerii i autorytet kuratorki uwiarygadniają fikcyjne historie.

### Granice fikcji

Umberto Eco w jednym ze słynnych wykładów, wydanych później w książce *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, analizuje narracyjne strategie stosowane przez autorów w dziełach literatury pięknej. Na początku rozważań zwraca uwagę, że „każda narracja literacka musi być nieuchronnie szybka, ponieważ budując świat złożony z miliardów wydarzeń i postaci, nie może o tym świecie powiedzieć wszystkiego. Jedynie o nim napomyka,

---

44 *Notebook Volume 38: Already Been in a Lake of Fire*, <<https://www.theatlasgroup1989.org/n38>> [dostęp: 28.02.2024].

45 O. Stańska, *Rzeczywistość i fikcja. Liban*, <<https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/5765>> [dostęp: 28.02.2024].

46 M. Kościelniak, *W stronę archiwum-klączy: Aneta Klassenberg*, „Pamiętnik Teatralny” 2020, nr 69(3), s. 13.

a potem prosi czytelnika, aby on sam wypełnił cały szereg luk. Każdy tekst [...] jest leniwą maszyną, która oczekuje, że czytelnik wykona za nią część pracy. Byłby to wielki problem, gdyby tekst miał powiedzieć wszystko to, co odbiorca powinien zrozumieć – tekst taki nigdy by się nie skończył”<sup>47</sup>. Te niedopowiedzenia pozostawione przez autorów dzieł fikcyjnych są nie tylko konsekwencją niemożności opowiedzenia o wszystkim, ale także przestrzenią, w której zostawiamy czytelnikowi miejsce dla niego samego – na jego refleksje, skojarzenia czy domysły co do dalszych wydarzeń. Mistyfikacja powinna zawierać luki, które pozwolą zrozumieć odbiorcy, że mamy do czynienia z fikcją. Jej celem nie jest wprowadzenie widza w błąd, lecz sama gra. Jak pisał niemiecki filozof Hans-Georg Gadamer, sztuka i gra mają ze sobą wiele wspólnych cech. W obu sytuacjach zawieszamy swoją wiarę, zapominając na chwilę o własnym życiu i troskach, biorąc w nawias naszą pewność co do panujących przekonań (*epoché*). Obieramy tymczasowe zasady, którymi rządzi się sztuka. Jesteśmy świadomi ich umowności, ale nie podważamy tych reguł, oddajemy się grze. To gra nas ogarnia, a nie my ją, dzięki czemu możemy na chwilę wyjść poza siebie<sup>48</sup>. Z jednej strony sugestie, które autorzy mistyfikacji pozostawiają dla widzów, nie mogą być zbyt oczywiste. Z drugiej zaś strony muszą być na tyle czytelne, aby odbiorcy w ogóle je dostrzegli. Równowagę w tworzeniu luk w mistyfikacji udało zachować się Hiroko Shiratoriemu w projekcie *Unusual objects from Japan 1868–1945*<sup>49</sup>. Japoński projektant w swojej pracy wrócił do początków okresu Meiji (1868–1912). Był to zarówno przełomowy moment w historii Kraju Kwitnącej Wiśni, gdyż po dwustu latach jego granice zostały otwarte, jak i czas wielkich przemian obyczajowych i społecznych oraz początek procesu okcydentalizacji Japonii. Hiroko Shiratori postanowił na nowo opowiedzieć tę historię przez „przedmioty wyobrażone” z tamtego okresu. Jednym z czterech wymyślonych przez niego fikcyjnych projektów były nożyczki i grzebień dla fryzjera, który stracił obie ręce w wyniku wypadku doznanego podczas obowiązkowej służby wojskowej. Zostały one zaprojektowane tak, aby mógł wciąż wykonywać swój zawód, używając stóp zamiast rąk. Przedmioty te nie mogłyby jednak zaistnieć w okresie Meiji, gdyż stopy w przekonaniu Japończyków są uważane kulturowo za „brudne”, niegodne tego, aby ktoś nimi obsługiwał klientów. Projektant świadomie stworzył paradoks, który pozwala na zdemaskowanie fikcji. W katalogu towarzyszącym wystawie zamieścił także wyjaśnienie, że projekt ten nie jest

---

47 U. Eco, *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, przeł. J. Jarniewicz, Kraków 1995, s. 7.

48 A. Ziółkowska, *Prawda sztuki a rzeczywistość. Estetyka Hansa-Georga Gadamera wobec wybranych zjawisk sztuki współczesnej*, „Kultura i Wartości” 2012, nr 1, s. 77–78.

49 S. Krier, H. Shiratori, *Fiction as Function: Unusual Objects from Japan*, w: *EP Vol. 2: Design Fiction*, red. A. Coles, Berlin 2016, s. 113–128.

historią prawdziwą. „Niezwyczajne przedmioty” w terminologii *design fiction* są nazywane prototypami narracyjnymi (*diegetic prototypes*). Według definicji Bruce’a Sterlinga mają one pomóc w zawieszeniu niewiary w zmiany<sup>50</sup>. Obiekty te służą jako rekwizyty, dzięki którym opowiadamy historie.

Inaczej została zbudowana narracja w projekcie wystawy *The Face of God* w Vandalorum w Värnamo. Projektant Johnny Friberg wraz z zespołem twórców i badaczy „rekonstruuje” dzieła szesnastowiecznej „wynalazczyni” Milki Belii Havel, która tak naprawdę nigdy nie istniała. Wymyślają oni postać praskiej entomolożki, która była członkinią dworu czeskiego króla Rudolfa II<sup>51</sup>. Badała ona zależności (wzorce) w dźwiękach wydawanych przez owady, które mogłyby stać się podstawą naukowej teorii, naiwnie poszukując gdzieś boskiej cząstki. Wynalazczyni tworzyła w tym celu projekty przyrządów badawczych, instrumentów czy instalacji pozwalających jej wsłuchać się w brzmienie tych drobnych istot. Szwedzki projektant postanowił stworzyć całe uniwersum potwierdzające istnienie artystki. Zaprosił do współpracy ponad trzydzieści osób, które były odpowiedzialne za pisanie biografii, esejów, powstanie eksponatów, rysunków, dokumentów. Włączył także w przygotowanie wystawy współczesnych artystów, którzy „inspirowali” się w swoich pracach działalnością Milki Belii Havel. Rezultat był na tyle imponujący, że przez miesiąc nikt z widzów się nie zorientował, że wystawa jest fikcją. Można w tym miejscu zwrócić uwagę na dwa problemy. Pierwszy – dość oczywisty – żyjemy w czasach postprawdy, mamy poważny problem z weryfikowaniem wiarygodności otrzymywanych informacji, co w tym wypadku potwierdzają media, które nie pokusiły się o wnikliwą analizę, pisząc pochwalne recenzje o wystawie. Drugi problem jest natury projektowej. Wystawa ta, mimo drobnych luk, które pozostawiła dla uważnego widza, została „przeprojektowana”. Mnogość sfabrykowanych eksponatów uwiarygadniających historię rozproszył uwagę od istoty projektu, jakim było m.in. wymazywanie kobiet z historii. Wybranie historii Czech w XVI wieku jako tła wydarzeń wydaje się dość arbitralną decyzją. W przeciwieństwie do projektu Hiroko Shiratoriego, nie osadzono tutaj historii w taki sposób, aby uwypuklić czytelny paradoks dla widzów. Szwedzcy projektanci nie zdecydowali się także na zamieszczenie posłowania na końcu wystawy, wyjaśniającego, że cała historia została zmyślona. Ich projekt należałoby rozpatrywać bardziej jako studium fikcji i jej możliwości niż próbę opowiedzenia o dawnej, przemilczanej historii.

---

50 B. Sterling, *Symposium Keynote*, w: *Made Up. Design's Fictions*, red. T. Durfee, M. Zeiger, New York 2017, s. 18.

51 K.-J. Ekeröth, J. Friberg, *Forma podąga za fikcją*, w: *Fair Book. Nadmiar*, przeł. M. Elas, B. Leszczyńska, K. Szumlewick, red. K. Kasia, M. Kochanowska, Warszawa 2018, s. 80–85.

## Fikcja jako krzywe zwierciadło

Jean-Paul Sartre w książce *Wyobrażenie* zastanawia się nad obrazami myślowymi. Porównuje wyobrażony obraz swojego przyjaciela Piotra z prawdziwym Piotrem i dochodzi do wniosku, że ten nierzeczywisty Piotr jest bardzo jednowymiarowy<sup>52</sup>. Elaine Scarry wykazuje jednak brak zasadności w myśleniu francuskiego filozofa. Twierdzi, że nie ma sensu porównywać wyobrażenia o kimś z rzeczywistą postacią. Ciekawsze jest to, że ta nieobecność bliskiej nam osoby skłania nas do wyobrażenia sobie jej – wyobrażony obraz staje się zaś dla nas „żywy”<sup>53</sup>. Podobnie jest z fikcją w sztuce. To poczucie braku sprawia, że artyści postanawiają tworzyć fikcyjne postacie, wyobrażone przedmioty czy kontrfaktualne historie. Do konstruowania mistyfikacji skłaniają ich często odmienne powody, ale to, co łączy ich prace, to chęć pokazania dotychczasowych struktur funkcjonowania rzeczywistości. Starają się niejednokrotnie poddać je krytyce – przez uzupełnianie luk w historii czy podważanie dominującej narracji historycznej. Swoimi projektami sprzeciwiają się władzy foucaultowskiego „archiwum”. Poszerzają to, co jest dopuszczone w dyskursie. Wykorzystują w tym celu nieoczywiste narzędzia i media – teorie spiskowe, spekulatywne projektowanie, fikcję literacką, atlasy fotograficzne, parainstytucje czy rekonstrukcje obiektów. Wprowadzają odbiorców w poczucie zaskoczenia i niepewności. Dystansują się od bieżących wydarzeń, tworząc tym samym neutralną przestrzeń do dyskusji<sup>54</sup>. Artyści, zdając sobie sprawę, że sztuka jest grą, nie mają na celu oszukać widzów, ale chcą skłonić ich do krytycznej refleksji. Ich fikcyjne prace nie są jednak próbą rewindykowania przeszłości, ale poszukiwaniem niezrealizowanego potencjału. Jak pisał Alexander Demandt w *Historii niebyłej*: „[...] nasz obraz historii pozostanie niedokończony, jeśli nie ujmie się go w ramy nieureczywistnionych możliwości”<sup>55</sup>. Fikcyjne archiwa czy kontrfaktualne narracje przez tworzenie prawdopodobnych scenariuszy przeszłości pozwalają spojrzeć nam na teraźniejszość jako jedną z możliwości<sup>56</sup>. Sprawiają, że drewniany ramy „maszyny” Jacques’a Barbeu-Dubourga pękają, a zwój z osi czasu niczym kołaż poszerzany zostaje z każdej strony o nowe arkusze potencjalnych dziejów.

---

52 J.-P. Sartre, *Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobraźni*, przeł. P. Beylin, Warszawa 2012, s. 185–219.

53 E. Scarry *Ból. Konstruowanie i dekonstruowanie świata w obliczu cierpienia*, przeł. J. Bednarek, Warszawa 2019, s. 234.

54 A. Szczerski, *Transformacja. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej po 1989 roku*, Kraków 2018, s. 151.

55 A. Demandt, dz. cyt., s. 10.

56 P. Czaplinski, *Alternowanie dziejów. Wyobrażenia historyczna w polskiej prozie przełomu XX i XXI wieku*, „Teksty Drugie” 2022, nr 3, s. 20.

## Bibliografia

- Barolsky P., *Writing (and) the History of Art*, „The Art Bulletin” 1996, t. 78.
- Buck-Morss S., *Hegel, Haiti i historia uniwersalna*, przeł. K. Bojarska, Warszawa 2014.
- Callahan S., *Art + Archive. Understanding the archival turn in contemporary art*, Manchester 2022.
- Casey R., *Aisteach: Jennifer Walshe, Heritage, and the Invention of the Irish Avant-Garde*, „Transposition” 2019, nr 8.
- Czapliński P., *Alternowanie dziejów. Wyobraźnia historyczna w polskiej prozie przełomu XX i XXI wieku*, „Teksty Drugie” 2022, nr 3.
- Davis S.B., *History on the Line: Time as Dimension*, „Design Issues” 2012, t. 28, nr 4.
- Demandt A., *Historia niebyła. Co by było, gdyby...?*, przeł. M. Skalska, Warszawa 1999.
- Didi-Huberman G., *Atlas albo radosna wiedza podszyta niepokojem*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2020.
- „Dźwignia” 1927, nr 5.
- Eco U., *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, przeł. J. Jarniewicz, Kraków 1995.
- Ekeröth K.-J., Friberg J., *Forma podąża za fikcją*, w: *Fair Book. Nadmiar*, przeł. M. Elas, B. Leszczyńska, K. Szumlewicz, red. K. Kasia, M. Kochanowska, Warszawa 2018.
- Foster H., *An Archival Impulse*, „October” 2004, nr 110.
- Foster H., *Artysta jako etnograf*, w: H. Foster, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2012.
- Foucault M., *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, Warszawa 1977.
- Foucault M., *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. T. Komendant, Gdańsk 2006.
- Godfrey M., *The Artist as Historian*, „October” 2007, nr 120.
- *Jakub Woynarowski, Novus Ordo Seclorum*, <<http://cowidac.artmuseum.pl/pl/artist/kuba-woynarowski/jakub-woynarowski-novus-ordo-seclorum/5>> [dostęp: 28.02.2024].
- Kościelniak M., *W stronę archiwum-kłaczka: Aneta Klassenberg*, „Pamiętnik Teatralny” 2020, nr 69(3).
- Krier S., Shiratori H., *Fiction as Function: Unusual Objects from Japan*, w: *EP Vol. 2: Design Fiction*, red. A. Coles, Berlin 2016.
- Leśniak A., *Gorączka archiwum w sztuce współczesnej. Symptomy choroby i propozycja terapii*, „Kultura Współczesna” 2011, nr 4(70).
- Michałowska M., *Czy fotografia może być fikcyjna?*, „Zeszyty Artystyczne” 2014, nr 17.
- *Museum of reproduction*, <<https://www.yantomaszewski.com/museum-of-reproduction>> [dostęp: 28.02.2024].
- *Muzeum Reprodukcyj. O Mieczysławie Szczuce opowiada Yan Tomaszewski*, <<https://magazynszum.pl/muzeum-reprodukcji/>> [dostęp: 28.02.2024].
- Nijakowski L.M., *Dyskurs*, w: *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, Warszawa 2014, s. 102–106.
- Nora P., *Czas pamięci*, przeł. W. Dłuski, „Res Publica Nowa” 2001, nr 7.
- *Notebook Volume 38: Already Been in a Lake of Fire*, <<https://www.theatlasgroup1989.org/n38>> [dostęp: 28.02.2024].
- Nowicki W., *Posłowie. Pamięć i przypadek*, w: W.G. Sebald, *Austerlitz*, przeł. M. Łukasiewicz, Wrocław 2020.
- Prooijen J.-W.V. van, *Psychologia teorii spiskowych*, przeł. K. Piszczek, Łódź 2023.

- Rakowski T., *Etnografia i eksperymenty artystyczne. O powstawaniu nowych pól poznawczych we współczesnej antropologii*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1.
- Roelstraete D., *The Way of the Shovel: On the Archeological Imaginary in Art*, „e-flux Journal” 2009, nr 04.
- Rojek P., *Awangardowy konserwatyzm*, Kraków 2016.
- Sartre J.-P., *Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobraźni*, przeł. P. Beylin, Warszawa 2012.
- Scarry E., *Ból. Konstruowanie i dekonstruowanie świata w obliczu cierpienia*, przeł. J. Bednarek, Warszawa 2019.
- *Skrzynia Szcuki – Yan Tomaszewski*, <<https://msl.org.pl/skrzynia-szcuki-yan-tomaszewski/>> [dostęp: 28.02.2024].
- Sontag S., *O fotografii*, przeł. S. Magala, Kraków 2009.
- Stanisławska O., *Rzeczywistość i fikcja. Liban*, <<https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/5765>> [dostęp: 28.02.2024].
- Sterling B., *Symposium Keynote*, w: *Made Up. Design's Fictions*, red. T. Durfee, M. Zeiger, New York 2017.
- Sugiera M., *Praktyki kontrfaktualne w narracjach naukowych i fikcjonalnych*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1.
- Stobiecki R., *O idei archiwum. Kilka uwag*, „Archeion” 2022, nr 123.
- Szczerski A., *Transformacja. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej po 1989 roku*, Kraków 2018.
- Sztabiński G., *Inne pojęcie estetyki*, Kraków 2020.
- Ulicka D., „Archiwum” i archiwum, „Teksty Drugie” 2017, nr 4.
- Wachtel E., *Łowca duchów*, przeł. M. Sadowska, „Konteksty” 2014, nr 3–4.
- Wainer H., *Graphic Discovery. A Trout in the Milk and Other Visual Adventures*, Princeton 2007.
- White H., *Poetyka pisarstwa historycznego*, Kraków 2000.
- Woynarowski J., *Historia sztuki jako projekt readymade*, w: *Materiał znaleziony w sztuce współczesnej*, red. B. Burska, Gdańsk 2017.
- Woźniak R., *Przeszłość jako przedmiot konstrukcji*, Lublin 2010.
- Ziółkowska A., *Prawda sztuki a rzeczywistość. Estetyka Hansa-Georga Gadamera wobec wybranych zjawisk sztuki współczesnej*, „Kultura i Wartości” 2012, nr 1.