



INSTYTUT
KULTURY
POLSKIEJ



Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej.

tytuł:

Podróżnik i muzeum

autorka:

Justyna Chmielewska

źródło:

„Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 4 (2013)

odsyłacz:

<http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/148/218>

wydawca:

Instytut Badań Literackich PAN
Instytut Kultury Polskiej UW

Justyna Chmielewska

Podróżnik i muzeum

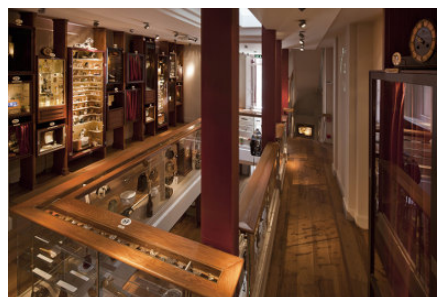
Na marginesie wystawy *Zajścia, zdarzenia, okoliczności, przypadki, sytuacje Hüseyina Bahriego Alptekina w ms2 w Łodzi*

Ulica

Na jednej z wąskich uliczek stambulskiej dzielnicy Çukurcuma stoi dom o fasadzie barwy czerwonego wina, z charakterystycznymi dla tamtejszej zabudowy wykuszami. Wewnątrz znajduje się przedziwna zbieranina przedmiotów: 4213 przyszpilonych do ściany niedopałków papierosów, dziesiątki porcelanowych figurek psów, które, jako ozdoby, Turcy swego czasu zwykli byli stawiać na telewizorach, setki dokumentów i zdjęć rejestrujących zwykłe życie stambulczyków sprzed kilkudziesięciu lat. I jeszcze damskie sukienki, i starannie wyeksponowane w gablocie buty na wysokich szpilkach, i zrekonstruowany w najdrobniejszych detalach pokój w pewnej garsonierze. I wiele, wiele więcej.

To Muzeum Niewinności – latami zbierana przez Orhana Pamuka rekonstrukcja świata przedstawionego w powieści o tym samym tytule, tak wierna literackiemu oryginałowi, jak to tylko możliwe.

Siedemsetpięćdziesięciostronicowa książka – i tysiące eksponatów prezentowanych w bordowym domu – to próba literackiego zapisu, a następnie fizycznego uobecnienia dziejów nieszczęśliwej miłości Kemala, człowieka ze stambulskich wyższych sfer, do Fusün, dziewczyny ze społecznych nizin. Historia zawiązuje się w roku 1975 i rozwija aż do śmierci głównego bohatera w roku 2007, choć powieściowa narracja składa się przede wszystkim z czynionych przez trzydzieści dwa lata po pierwszym spotkaniu przywołań chwil minionych bezpowrotnie, dla pławiącego się we własnym bólu Kemala stanowiących najmocniejszy punkt oparcia w rzeczywistości.



Muzeum Niewinności, fot. dzięki uprzejmości The Museum of Innocence, <http://www.masumiyetmuzesi.org/?Language=ENG>

Muzeum niewinności to rejestracja mechanizmu działania obsesyjnej pamięci – odtwarzanych po stokroć i wciąż od nowa analizowanych wspomnień, których jedynymi trwałymi emblematami i najsilniejszymi nośnikami są rzeczy. „Jedynie eksponując na wystawie, zupełnie jak antropolog, zebrane obiekty, naczynia kuchenne, ozdoby, stroje, fotografie, byłem w stanie nadać sens przeżyтым latom”¹ – każe Pamuk powiedzieć swemu bohaterowi, który u kresu życia oddaje się włóczędze tropami najdziwniejszych kolekcji pokazywanych w dziesiątkach podupadłych placówek prowadzonych zazwyczaj przez ekscentryków. „Przeszłość zamieszkuje w przedmiotach, jak dusza, a wizyty w cichych, małych muzeach urządzonych w domach przynoszą mi ukojenie i przywiązują mnie do życia”². Podczas swej wędrówki, stopniowo przekuwając dawną miłość do kobiety w nową miłość do rzeczy-jako-znaków-przeszłości, odkrywa powinowactwo z innymi zbieraczami, którzy wszędzie – niezależnie od kraju, czasu i życiorysu – posiadają pewne cechy wspólne: „W życiu każdego, kto zbierał przedmioty, miał obsesję ich gromadzenia, musiało nastąpić jakieś wielkie rozczarowanie, musiał odnieść głębokie emocjonalne rany albo cierpieć z powodu jakiegoś nierozwiązywalnego problemu”³.

Parę przecznic od *Muzeum Niewinności*, w sąsiadującej z Çukurcumą dzielnicy Cihangir Hüseyin Bahri Alptekin sfilmował scenę, która stała się częścią cyklu *Incident(-s)*⁴.

Róg ulicy, pod moim oknem. Kosz na śmieci po drugiej stronie, na rogu, w przecznicy. Punkt spotkań wędrownych śmieciarzy, zbieraczy odpadów miejskich i miejsce chwilowej przerwy dla mieszkańców dzielnicy. Czarnoskóry mężczyzna pojawia się na rogu, pracuje na tym śmietniku, które staje się jego pokojem dziennym (...). Jest bezdomny, czarny i niemy, nie mówi w żadnym języku. Wokół niego rozgrywają się różne zdarzenia, z sezonu na sezon, codziennie, cyklicznie. Osiada i zamieszkuje na rogu, zaprowadza w tym miejscu porządek. Inni śmieciarze przychodzą i odchodzą. Ten milczący, pozbawiony zakorzenienia, bezdomny czarny mężczyzna zaczyna dominować w tym zakątku, a wraz z nim pojawia się mit. Miejska ekonomia działa, społeczność marginesu spotyka się i komunikuje. Zaczyna funkcjonować system filtrowania, selekcji i recyklingu. Efemeryczna historia współczesna dzieje się bez jakiegokolwiek komentarza czy zapisu⁵.

Zestawienie tych dwóch trybów narracji i dwóch skrajnie różnych wrażliwości – melancholijnego i skłonnego do nostalgii pisarza Orhana Pamuka i Hüseyina Bahriego Alptekina, depresyjnego *bon vivanta*, artysty wizualnego czujnie krążącego po obrzeżach map, języków i systemów obrazowania – to pomysł nieco karkołomny. Co gorsza, żaden z nich nie byłby prawdopodobnie zadowolony z przyjętego tu „narodowego” klucza⁶; obaj to kosmopolici, na dwa różne sposoby mocno zaznaczający swą obecność w światowym obiegu treści, funkcjonujący w sytuacji dobrowolnego wygnania – pierwszy wśród książek, drugi w wieloletniej podróży po centrach i peryferiach świata współczesnej sztuki. Mimo to spróbuję przyrzeć się tym dwóm postaciom równolegle, być może poprzez kontrast wyraźniej zarysują się charakterystyczne cechy obu twórców.

Walizka

A zatem melancholik, sam siebie określający mianem *bookish writer*, erudyta głębiej niż w codziennym życiu zanurzony w świecie cudzych i własnych tekstów. „Początkiem prawdziwej literatury jest (...) człowiek odcinający się od świata zewnętrznego we wnętrzu pokoju wypełnionego książkami”⁷, tłumaczył Pamiuk w wykładzie noblowskim *Walizka mojego ojca* – pisarskim manifestem i wyznaniu wiary w moc dobrze napisanego słowa. Skupiony na problemie konstrukcji dzieła literackiego, wszystkie swe książki komponował według czytelnych, ciasno zamkniętych wzorów; pisząc *Muzeum niewinności* (powieść) i aranżując Muzeum Niewinności (miejsce), poszedł nawet krok dalej niż zazwyczaj: z autentycznych przedmiotów, gromadzonych podczas wieloletnich łowów po pchlich targach i zakurzonych sklepikach handlarzy starzyzną, precyzyjnie skonstruował sztuczny świat, mający stanowić idealne odwzorowanie, materializację historii przedstawionej w powieści. W domu o fasadzie koloru czerwonego wina zamknął rzeczywiste symulakrum wyobrazonego świata – wprowadził w życie literacką fikcję.

I Alptekin, przemierzający targowiska i szperający po szufladach równolegle do Pamuka, lecz w innym celu: w poszukiwaniu śladów peryferyjnych estetyk,



Muzeum Niewinności, fot. dzięki uprzejmości The Museum of Innocence, <http://www.masumiyetmuzesi.org/?Language=ENG>

powstających daleko od dominujących dyskursów sztuki, zdradzających za to rodzące się w postzimnowojennym łaździe nowe sieci powiązań, nowe obiegi przedmiotów, obrazów i treści. „Globalne śmieci były dla Alptekina skrzynią ze skarbami, (...) bazary i kramy były intertekstualnymi bibliotekami” – tak Duygu Demir pisze o jego praktyce w tekście *Walizka Hüseyina Bahriego Alptekina*⁸.

Zbierał pudełka zapalek, puszki sardynek z powracającym motywem uśmiechniętej kobiecej twarzy na etykiecie, paczki papierosów, reklamówki, mapy, plakietki, pocztówki, papeterie, flakoniki, figurki – z nich powstawały tworzone wraz z Michaellem Morrisem kolaże z cyklu *Heterotopia* (1991–1992). Gromadził klucze do pokojów w podrzędnych hotelach, prześcieradła zdjęte z hotelowych łóżek⁹, pokazujące piękniejsze światy landszafty zdobiące tamtejsze ściany¹⁰. To, czego nie mógł zabrać, fotografował – i z tych na oko niechlujnych, przypadkowych ujęć kolorowych szyldów wyłaniały się kolejne peryferyjne geografie: „Paris Hostel”, „Motel Beirut”, „Hotel Restaurant Moldova” czy „Grand Madrid Hotel”, napotymane podczas włóczęg po podlegszych dzielnicach Stambułu i Bałkanach, powracały w rozmaitych konfiguracjach w cyklach *Capacity* (1998) i *H-Fact: Hospitality/Hostility* (2003–2007). Kolekcjonował wreszcie plastikowe globusy – obiekty, które chyba najzwyczajniej streszczają kluczowe w jego pracach problemy mobilności, przemieszczenia i podróży.

Wątek wędrówki – wraz z towarzyszącym jej wyostrzeniem zmysłów na to, co inne, nieoswojone, i przeciwnie: wraz z poszukiwaniem w nieznanym kontekście rzeczy znajomych – wraca tu nieustannie. Jest w tym jakaś lekkość, bezpośrednio przywołująca beztroski, otwarty, wrażeniowy charakter podróży doświadczeń. Wiele prac Alptekina składa się ze zbieranych po drodze szpargałów, świstków, drobiazgów przywodzących na myśl miejsca odległe i obce; inne powstały z rejestrowanych w trasie migawek, na oko przypadkowych kadrów, które następnie – dopiero w nagromadzeniu i inteligentnie skomponowanych zestawach – zaczynają mówić o sprawach ogólniejszych: niepowstrzymanym krążeniu ludzi i przedmiotów, o podskórnej migracji obrazów, o analogiach ujawniających się dopiero wówczas, gdy zbiór zostanie odpowiednio nasycony.

A zatem lekkość, lecz nie naiwność; zbieractwo, ale nie sentymentalizm. Chaotyczne kolekcje pęcznieją, jednak zamiast – jak bohaterowi Pamuka – służyć jako fetysze pamięci, z czasem ujawniają niewidoczne na pierwszy rzut oka reguły i struktury;

różnorodnie konfigurowane kolaże podróżnych znalezisk odśladają mechanizmy działania biedaekonomii czasów, w których powstawały, a więc lat 90. XX wieku, gdy wraz z upadkiem żelaznej kurtyny w Stambule i okolicach rozkwitł handel walizkowy – przybysze z Europy Wschodniej zajęli wówczas dzielnicę Laleli, jeden z głównych celów miejskich wycieczek Alptekina, oferując za grosze rosyjski kawior i chiński plastik, całe mikrokosmosy tandety i kiczu. Podczas wypraw w te okolice – i w dziesiątki innych, podobnych miejsc – artysta uparcie przyglądał się rzeczom marginalnym, temu, co wykluczone, przeoczone i podrzędne, tworząc następnie z tych znalezisk swe alternatywne mitologie.

„Badam piękno i wulgarność i ich wzajemne związki. Próbuję przekształcać kicz w to, co poważne i to, co poważne w kicz” – deklarował kilka lat później w manifestie *Nie jestem artystą pracującym w studio*¹¹.

Miejsce

Alptekin tropił przemieszczenia wątków, a przy tym sam w swej praktyce wielokrotnie dokonywał zawłaszczeń i przemieszczeń obiektów, nadając im nowe sensy w zmienionych kontekstach. Przenosił wspomniane już hotelowe szyldy – z ulic podrzędnych dzielnic do wnętrza galerii w postaci podświetlanych neonem fototapet, i z powrotem na inne ulice w formie kasetonów¹². Przenosił fińskie stodoły, tworząc z nich na weneckim biennale instalację inspirowaną wnętrzem pewnej gruzińskiej restauracji¹³. Przenosił albańskie bunkry, ponure relikty z czasów dyktatury Envera Hodży, pragnąc ustawić po jednym przed każdym liczącym się muzeum sztuki¹⁴. Wielokrotnie przenosił kozetkę swego ojca, terapeuty – symboliczne miejsce spoczynku i wyznania, będące zarazem emblematem nękających artystę depresji. Aranżował też azyle pozwalające na chwilę wytchnienia i przestoju, wyrwane z otaczającej je przestrzeni i oddane do użytku galeryjnej publiczności – choćby ułożone na posadzkach budynków użyteczności publicznej materace, będące częścią instalacji podczas biennale w rumuńskim Iași¹⁵, czy ustawione pod ścianą oblepioną zdjęciami uczt i towarzyskich spotkań, zwrócone plecami do siebie fotele w pracy *Boredom*¹⁶.



Hüseyin Bahri Alptekin. *Zajścia, zdarzenia, okoliczności, przypadki, sytuacje*, fot. Piotr Tomczyk, dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi

Michel Foucault, na którego seminaria Alptekin chadzał podczas studiów w Paryżu (nieukończony doktorat poświęcony teorii gier), tuż przed śmiercią zajmował się zagadnieniem heterotopii, zdolnych „zestawić ze sobą w pojedynczym rzeczywistym miejscu różne przestrzenie, różne rodzaje umiejscowienia, które normalnie nie dają się pogodzić”¹⁷. Jednym z rodzajów heterotopii były w jego ujęciu jarmarki, „przestrzenie absolutnej czasowości, w jej najbardziej powierzchniowej i nietrwałej postaci”. To właśnie pola manewru Alptekina: bazyry, istne śmietniska produktów nieustannie wypływających do obiegu przez odległe fabryki i pracujących gdzieś daleko rzemieślników, iskrzące się jaskrawymi kolorami, wabiące tanim połyskiem sztucznego tworzywa. Z nich odławiał swoje skarby, tam kupował neony i chińskie diody LED, których używał w kolejnych pracach. „To tak, jakby cała historia ludzkości aż do swych źródeł była dostępna w postaci pewnej natychmiastowej wiedzy”.

Drugim wymienianym przez Foucault typem heterotopii są muzea i biblioteki – „projekt zorganizowania wiecznej i nieskończonej akumulacji czasu w miejscu niezmiennym i nieruchomym”, „idea akumulowania wszystkiego, ustanowienia rodzaju generalnego archiwum, chęć zamknięcia w jednym miejscu wszystkich czasów, wszystkich epok, wszystkich form i wszystkich smaków”. To Muzeum Niewinności: skatalogowany, starannie ułożony w gablotach, przyszpilony do bordowego sukna świat w mikroskali, próba zamknięcia kilkudziesięcioletniego doświadczenia w przedmiotach zdolnych w nieskończoność pobudzać pamięć i wyobraźnię do dalszej pracy.

W finale swego eseju Foucault pisze o Łodzi jako heterotopii doskonałej – „pływającym kawałku przestrzeni, miejscu bez miejsca, które żyje samo dla siebie, które jest jednocześnie zamknięte w sobie i oddane nieskończoności morza”.

W 2003 roku Hüseyin Bahri Alptekin wraz z grupą artystów planował wyruszyć w podróż tropem bohatera powieści Juliusza Verne'a, Kerabana Upartego – stambulskiego handlarza tytoniem, który pewnego dnia zapragnął wraz z towarzyszącym mu Holendrem zjeść obiad w Üsküdar, dzielnicy położonej po azjatyckiej stronie Bosforu; dowiedziawszy się, że za przepłynięcie cieśniny pobierana jest opłata, Keraban wpadł w gniew i postanowił dotrzeć na kolację nieco



Hüseyin Bahri Alptekin. *Zajścia, zdarzenia, okoliczności, przypadki, sytuacje*, fot. Piotr Tomczyk, dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi

okreźną drogą – objeżdżając mianowicie Morze Czarne drogą lądową. Idąc w ślady tyleż komicznego, co hardego bohatera opowieści Verne'a, Alptekin powołał Biuro Podróży Słoń Morski (Sea Elephant Travel Agency), kolektyw mający zorganizować rejs statkiem po tureckim, gruzińskim, rosyjskim, ukraińskim, rumuńskim i bułgarskim wybrzeżu. Na pokładzie powstać miało wędrowne artystyczne laboratorium, służące nawiązaniu kontaktów pomiędzy twórcami w regionie, dokumentacji i ponownemu zmapowaniu obszarów, które pomimo geograficznej bliskości pozostają od siebie odległe. Projekt, dość dobrze streszczający nieokiełznaną wyobraźnię i rozmach wizji Alptekina, nie został zrealizowany za jego życia – artysta zmarł w 2007 roku; poświęcona mu grupa badawcza ruszyła w dziesięciolecie fiaska pierwotnego pomysłu, wiosną 2013 roku¹⁸.

Głos

Orhan Pamuk także zwykł czytywać XIX-wiecznych europejskich pisarzy, zwłaszcza tych, którym zdarzyło się dotrzeć nad Bosfor i opisać swe wrażenia – rekonstrukcji owego literackiego obrazu poświęcił sporą część książki *Stambuł. Wspomnienia i miasto*. Interesowały go zwłaszcza orientalistyczne klisze, do jakich odwoływała się znakomita większość późnoromantycznych podróżników – wizerunki Wschodu tak silnie wdrukowane w głowy przybyszów, że niewiele z tego, co zastawali na miejscu, było w stanie je podważyć.

Jednak XIX-wieczne książki czytał również w innym celu: mając świadomość wtórności tureckiej powieści wobec europejskiego pierwowzoru, cierpliwie badał genezę gatunku, raz po raz wracając do klasyków: Balzaka, Tolstoja i Dostojewskiego, by wspomnieć tylko niektórych. Czynił to nie tylko po to, by dać kolejny popis erudycji (a takie popisy, trzeba przyznać, lubi), lecz również dlatego, by dotrzeć do tajników tego, co odróżnia wielką literaturę od przeciętnej, do źródeł wyrazistego autorskiego głosu, zdolnego przykuć uwagę czytelnika i uruchomić jego wyobraźnię. Sam chętnie korzysta z tych nauk, sprawdzając własne możliwości w kolejnych gatunkach, od *Bildungsromanu* (*Cevdet Bej i synowie*), przez esej (*Inne kolory; Pisarz naiwny i sentymentalny*), thriller polityczny (*Śnieg*) i powieść historyczną (*Nazywam się Czerwień, Biały zamek*) aż po *Muzeum niewinności*, opus magnum noblisty, apologię obsesyjnej pamięci egocentrycznego wrażliwca, silnie zakorzenioną w mapie ukochanego przez pisarza Stambułu. Każdy z tych tekstów nosi wyraźną autorską sygnaturę – poprzez dyskretny autotematyzm, specyfikę

stylu, natrętne powracanie do tych samych motywów; każdy jest też dziełem zamkniętym i kompletnym, wypracowanym w samotni gabinetu, własnym.

I drugi biegun: otwarty, procesualny charakter twórczości Hüseyina Bahriego Alptekina, artysty niejednokrotnie rearanżującego swe prace, zacierającego kwestie autorstwa i na różne sposoby podważającego kategorię oryginalności dzieła sztuki. Lubił działać w zespołach – na początku lat 90. z członkami grupy Grip-in i w duecie z Michaeliem Morrisem, później w kolektywach: LOFT, Sea Elephant Travel Agency, Bunker Research Group, Cheap Finnish Labour. Używał przedmiotów znalezionych i lichych podróbek, wykorzystywał zastane obrazy i teksty. Często ograniczał swą ingerencję do kompilowania ich w zestawy ujawniające nieprzeczuwane napięcia i relacje pomiędzy kodami estetycznymi (wysokie/niskie, sztuka/kicz, oryginał/kopia), lub dodawał dyskretne elementy do rzeczy już istniejących (neony montowane na planszach ze zdjęciami, hafty na hotelowych prześcieradłach, wędrująca pomiędzy kolejnymi instalacjami suszona ryba – symbol twórcy w depresji). Zamiast wytwarzać nowe obiekty, brał gotowe przedmioty i wzory, skupiając się na grze skalą i kontekstem (jak w pracy *Kara-Kum* – powiększonej kilkudziesięciokrotnie srebrnej reklamówce z przekształconym logo marki Camel), grze obrazem (etykiety, znaki firmowe, popkulturowe ikony wchodzące ze sobą nawzajem w niekończące się dialogi), wreszcie grze językiem (czytanie gęstego tekstu miejskiego z szyldów, skrzące się cekinowe tablice z wieloznacznymi hasłami, zabawy słowem w tytułach prac i cykli).

Gdy fotografował – a zajmował się tym przez jakiś czas zawodowo, pracując w latach 80. dla francuskiej agencji SIPA – rejestrował mijane po drodze obrazy jakby mimochodem, bez przesadnej dbałości o kompozycję i formę, w sposób niejako przezroczysty. Podobnie z filmami; te z cyklu *Incident(-s)* – przycinanie drzew, sekwencje z plaży w Ipanemie czy wspomniana scena z udziałem czarnoskórego bezdomnego, króla śmietniska w Cihangir – sprawiają wrażenie, jakby zostały przypadkiem wyjęte ze strumienia wrażeń, jakimś cudem wyłowione z potocznego doświadczenia mimo całej swej niepozorności, a następnie



Muzeum Niewinności, fot. dzięki uprzejmości The Museum of Innocence, <http://www.masumiyetmuzesi.org/?Language=ENG>

przerzucone w nowy kontekst i dane do ponownego odczytania; w przeciwnym razie zostałyby niechybnie przeoczone.

Przed Łódzkim Muzeum Sztuki w połowie listopada ubiegłego roku stanęła czerwona ciężarówka rosyjskiej produkcji na tureckich rejestracjach, obładowana workami z setkami jarzących się jaskrawymi kolorami tandetnych plastikowych piłek. Toporna, ciężka maszyna wioząca na pace powietrze. Mijana przez przypadkowego przechodnia, może zostać potraktowana jako jeszcze jedna atrakcja (*nomen omen*) galerii handlowej Manufaktura; wtajemniczeni bez trudu dostrzegą tu rękę Hüseyina Bahriego Alptekina i zapowiedź pokazywanej wewnątrz wystawy *Zajścia, zdarzenia, okoliczności, przypadki, sytuacje*¹⁹.



Hüseyin Bahri Alptekin. *Zajścia, zdarzenia, okoliczności, przypadki, sytuacje*, fot. Piotr Tomczyk, dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi

Przypisy

- 1 Orhan Pamuk, *Muzeum niewinności*, przeł. A. A. Sulimowicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010, s. 695.
- 2 Ibidem, s. 699.
- 3 Ibidem, s. 710–711.
- 4 Hüseyin Bahri Alptekin, *Incident(-s) Cihangir II, 2004–2007*.
- 5 Idem, *Broken Flowers (dedykowane Canowi Altayowi)*, [w:] *Zajścia, zdarzenia, okoliczności, przypadki, sytuacje* (katalog wystawy o tym samym tytule, kuratorki: Joanna Sokołowska, Magdalena Ziółkowska), Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2013, s. 38.
- 6 Podobny zabieg sprowadzenia Alptekina do „tureckiego mianownika” krytykowała zresztą kuratorka wystawy *Zajścia, zdarzenia, okoliczności, przypadki, sytuacje*, Joanna Sokołowska, w rozmowie z Adamem Mazurem; „Magazyn Szum”, 20.01.2014, <http://magazynszum.pl/rozmowy/huseyin-bahri-alptekin>,

dostęp 1 lutego 2014.

7 Orhan Pamuk, *Walizka mojego ojca*, przeł. M. Kositorny, „Przegląd Polityczny” 2008, nr 89, s. IV (wkładka).

8 Duygu Demir, *Walizka Hüseyina Bahriego Alptekina*, [w:] *Zajścia, zdarzenia...*, s. 16.

9 *Fact(-s), Incident(-s), Accident(-s), Circumstance(-s), Situation(-s)*, 2007.

10 *Dreaming about Bombay*, 2006.

11 Hüseyin Bahri Alptekin, *Nie jestem artystą pracującym w studio*, [w:] *Zajścia, zdarzenia...*, s. 22.

12 *H-Fact: Hospitality/Hostility*, Manifesta 5, San Sebastian 2004.

13 *Don't Complain*, Pawilon Turcji, Arsenale, 52. Biennale w Wenecji 2007.

14 *An Albanian Bunker for Each Contemporary Art Museum*, Kunsthalle Fredericianum, Kassel 2003.

15 *Mattresses to Imaginary Destinations*, 6. Periferic Biennale, Iași 2003.

16 *Boredom*, Pi Artworks, Stambuł 1998.

17 Ten i następne cytaty: Michel Foucault, *O innych przestrzeniach. Heterotopie*, przeł. M. Żakowski, „Kultura Popularna” 2006, nr 2 (16), s. 12–14.

18 Por. *Sea Elephant Travel Agency and the Loft*, http://www.inenart.eu/?page_id=8417, dostęp 2 lutego 2014

19 Hüseyin Bahri Alptekin, *Zajścia, zdarzenia, okoliczności, przypadki, sytuacje*, kuratorki: Joanna Sokołowska, Magdalena Ziółkowska, ms2, Łódź, 15 listopada 2013 – 16 lutego 2014.