

# Ewa Wójtowicz

---

## Obcym okiem : podróż artystyczna jako produkcja obrazów

---

Sztuka i Dokumentacja nr 11, 79-89

---

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

# EWA WÓJTOWICZ

## OBCYM OKIEM. PODRÓŻ ARTYSTYCZNA JAKO PRODUKCJA OBRAZÓW

Obrazów wciąż przybywa. Cyrkuluje w sieci, są przetwarzane i korygowane. Są także nieustannie produkowane za sprawą podróży, z których większość dotyczy konwencjonalnie pojmowanej turystyki, ale niekiedy łączy się ze sztuką poprzez rezydencje, plenery, artystyczne peregrynacje. Służą one szczególnie „produkcji” obrazów powstających w określonym kontekście. Powstaje jednak pytanie, czy monokultura obrazowania wypracowana w ramach doświadczenia turystycznego, różni się od obrazów produkowanych przez artystów? Czy w rezultacie, wobec świadomości nadmiaru obrazów, istnieje możliwość znalezienia alternatywy? Czy jest nią zaprzestanie uporczywej dokumentacji, czy może raczej nieco odmienne rozłożenie akcentów wobec tego, co może zostać zobaczone, umieszczone w kontekście i poddane petryfikacji w obrazie? Zagadnieniem szczególnie interesującym jest nie tylko modalność artystycznej podróży, ale także relacja podmiotu patrzącego z obrazami produkowanymi w trakcie podróży. Dotyczy to przede wszystkim podróży artystycznej, ale także innych jej modeli, nie mieszczących się w rozpoznanych już (np. na gruncie antropologii) typologiach postrzegania świata w podróży. Użytecznych, do pewnego stopnia, metafor dostarcza teoria zaprezentowana przez Nicolasa Bourriauda w książce w *The Radicant*. Jednak ani antropologia podróży, ani analiza pejzażu kultury w dobie globalizacji nie są tu kontekstem wystarczającym. Uzupełnienia dostarczają, odpowiednio: sztuka powstająca w oparciu o doświadczenie podróży, ale także sieciowa kultura popularna, wraz z jej mechanizmami multiplikacji i cyrkulacji obrazów.

Już Susan Sontag pisała: „Nie istnieje prosta jednoznaczna czynność zwana widzeniem (zapisywanym, wspomaganym przez aparat fotograficzny), lecz »spozstrzeganie fotograficzne«, które jest nową odmianą ludzkiej percepcji i nową czynnością, jaką muszą wykonywać”<sup>1</sup>. Teoretyzujący na temat widzenia i spojrzenia w podróży ukształtowanego m.in. pod wpływem powstania i upowszechnienia się fotografii, John Urry wyróżniał, m.in. spojrzenie spektatorskie, polegające na kolekcjonowaniu postrzeganych obrazów, czy też spojrzenie zapośredniczone medialnie, które zauważa motywy znane wcześniej z mediów (*mediatized gaze*)<sup>2</sup>. Analogicznie, podróż nie musi być już doświadczeniem bezpośrednim; może odbywać się w sposób zapośredniczony; nie chodzi tu jednak ani o lekturę diariuszy podróżniczych, ani też o wirtualną symulację. Nie jest konieczne fizyczne przemieszczanie się w przestrzeni. Gdy przed odwiedzeniem realnego miejsca zapoznajemy się z nim za pomocą Google Street View, po przybyciu w to miejsce mamy wrażenie, że już tam byliśmy. Rozpoznajemy je na potrzeby naszej orientacji w fizycznej przestrzeni, jednak dzielimy te fikcyjne wspomnienia ze wszystkimi, którzy obejrżeli ten sam materiał. Powoduje to powstanie wspólnej (*shared*) przestrzeni pamięci, która choć nie odnosi się do doświadczeń podmiotu w realnej przestrzeni, może oddziaływać równie skutecznie. Dzieje się tak za sprawą panoramicznego obrazu, który imituje pozycję obserwatora zbliżoną do tej, która jest bliska percepcji rzeczywistości za sprawą naturalnego aparatu widzenia<sup>3</sup>. Niekiedy także nasza obecność w przestrzeni egzotycznej naznaczona jest poczuciem wejścia w rolę Innego, które rozsada naturalną wcześniej sytuację. Píše o tym Nicolas Bourriaud, gdy przywołuje myśl Victora Segalena, opisującego swoje doświadczenia z podróży po Dalekim Wschodzie na początku dwudziestego wieku<sup>4</sup>. Segalen w swoich *Esejach o egzotyce* wprowadza tam figurę egzoty (fr. *exote*), definiując egzotykę jako „paradę klisz: »palma i wielbłąd, tropikalny hełm, czarne skóry i żółte słońce«”<sup>5</sup>. Egzota musi być obcym w odwiedzanym środowisku, jest to warunek konieczny dla podtrzymania różnorodności.

Problem mitologizacji przestrzeni odwiedzanej przez pionierów-podróżników i zniekształcania ich relacji za sprawą tego, co „utracone w tłumaczeniu” (*lost in translation*), albo skłonności do konfa-



Ivan Puig i Andrés Padilla Domene, *SEFT-1*, 2010 - 2012. Dzięki uprzejmości artystów.

bulacji, opisuje trafnie Božidar Jezernik<sup>6</sup>. Współcześnie, kiedy każda upubliczniona relacja może zostać skonfrontowana z inną, a model Grand Tour nie stanowi już wzorca dla artystycznej podróży, powstaje pytanie o to, jak można zdawać relację ze spotkania z Innym za pomocą środków artystycznej wypowiedzi. Topos podróży jako metody opisywania świata za pośrednictwem sztuki pojawia się w książce Anny Maj *Media w podróży*, Na patrzeć na świat przez pryzmat sztuki, mającej zdolność jego reprogramowania, zwraca także uwagę Nicolas Bourriaud, konstatując, że to „emigrant, wygnaniec, turysta i miejski spacerowicz są dominującymi figurami współczesnej kultury”<sup>7</sup>. Warto przyrzeć się tym figurom i w odniesieniu do niektórych rozwinąć zasygnalizowane przez autora *The Radicant* wątki, ponieważ wszystkie z tych postaci przyczyniają się do produkcji obrazów – każda jednak w nieco inny sposób.

## **Korzenie jako metafora mobilności**

Fotografia przedstawia ciemne sylwetki ludzi unoszących telefony w stronę księżyca. Można odnieść wrażenie, że fotografują księżyc, albo robią sobie autoportrety typu *selfie* w jego świetle. Nic bardziej błędnego. Nagrodzone zdjęcie roku 2014 w konkursie World Press Photo, wykonane przez Johna Stanmeyera, przedstawia afrykańskich emigrantów na wybrzeżu Dżibuti, próbujących przechwycić sygnał sieci telefonicznej z sąsiedniej Somalii, zanim wyruszą w niebezpieczną podróż w stronę Europy. Ten obraz mówi o wymuszonej mobilności, której konsekwencją jest wykluczenie. Wątek emigranta i wygnańca zarazem pojawia się w refleksji Nicolasa Bourriauda, który zauważa, że cechą współczesnego świata są nieustanne migracje, tak dobrowolne, jak i wymuszone, a to pociąga za sobą określone skutki, ponieważ: „To **korzenie** [wyróżnienie



autora – przyp. E.W.] wywołują cierpienie jednostek; w naszym zglobalizowanym świecie trwają jak fantomowe kończyny po amputacji, powodując ból, którego nie da się wyleczyć, ponieważ dotyczą czegoś, co już nie istnieje”<sup>8</sup>. Ten problem pojawia się w projekcie Andrzeja Syski *Zachodni Wiatr* (2014), w którym artysta, po podróży do obozu dla uchodźców w Saharze Zachodniej w ramach projektu Artifariti, proponuje rozpowszechnienie zarejestrowanych przez siebie fragmentów materiału filmowego. Taka formuła pracy wydaje się bliska idei *radicant* zaproponowanej przez Bourriauda, ponieważ dochodzi tu do celowego rozproszenia obrazów, które mogą ulec rekontekstualizacji, transkodowaniu, czy też po prostu multiplikacji. Co więcej, wideo, jako współczesna, wizualna odmiana *lingua franca*, o czym pisze również Bourriaud, dobrze nadaje się do zainicjowania ponadkulturowego polilogu. Jednak różnica między teoretycznym ujęciem Bourriauda a praktyką pracy artystycznej odnosi się do podmiotu widzącego i rejestrującego. Pobyt o charakterze rezydencji w odizolowanych, niedostępnych turystycznie miejscach jest doświadczeniem szczególnym, nie mającym nic wspólnego z artystycznym plenerem. Paradoksy ujawniające się w trwałości tego, wydawałoby się tymczasowego koczowiska wpływają na unikalność doświadczenia artystycznego i zmieniają nie tylko to, co wiąże się z obrazem tej społeczności, ale rzutują na postrzeganie świata, z którego artysta przybywa i do którego wraca. Stąd hybrydowość realizacji, zakorzenionej wyraźnie w rzeczywistości, ale w formule rozpowszechniania sięgającej do żywej struktury sieci<sup>9</sup>. Udostępniając materiał, zgodnie z zasadą wyrażoną w ekonomii dzielenia się (*sharing economy*), artysta wydaje się postępować zgodnie z tym, co Bourriaud nazywa „nomadycznym zbieraniem znaków” prowadzonym w celu ustanowienia połączeń niosących znaczenia<sup>10</sup>. Pojęcie nomady nie wydaje się tutaj całkowicie przypadkowe; odnosi się przecież do wolności związanej ze swobodnym przemieszczaniem się, którą utracili mieszkańcy terytoriów takich, jak Sahara Zachodnia. W tym duchu, jak zauważa Bourriaud, „można albo połączyć się z tymi, którzy pochodzą z tego samego miejsca, albo z tymi, którzy zmierzają do tego samego miejsca, nawet jeżeli ich cel jest mglisty i hipotetyczny”<sup>11</sup>. Wydaje się, że w tym znaczeniu *Zachodni wiatr* spełnia oba te kryteria, z dodatkowym uwzględnieniem uniwersalnego wydzźwięku problemów, jakie rysują się w formule wszelkich enklaw i eksklaw.

Pojęcie zakorzenienia wydaje się być przeciwieństwem mobilności, jaką zapewnia podróż. Jednak do takiej właśnie botanicznej nomenklatury odwołuje się Nicolas Bourriaud dla opisu praktyk artystycznych, polegających na czerpaniu z różnych źródeł i łączeniu treści na sposób podobny do rozrostu tzw. korzeni przybyszowych (fr. *radicant*). Tak rozumiane korzenie rozrastają się wielokierunkowo, choć nie są podobne do kłącza, które to pojęcie zostało zaadaptowane w refleksji kulturoznawczej za sprawą metafor, którą wprowadzili Deleuze i Guattari. Bourriaud określa kłącze jako bardziej statyczną formę, a korzeń *radicant* jako formę związaną z poruszaniem się po wielokierunkowej trajektorii.

## Paradoksy autentyczności

Tak, jak „niewinne oko już nie istnieje”<sup>12</sup>, tak też coraz trudniej o indywidualne doświadczenie podróży, nieskażonej wcześniej poznanym materiałem, narzucającym określoną perspektywę. Prowadzi to do banalizacji doświadczeń, ich powtarzalności, na co trafnie zwraca uwagę Corinne Vionnet w projekcie *Photo Opportunities* (2005-2013)<sup>13</sup> Nałożenie na siebie wielu podobnych ujęć z amatorskich, turystycznych fotografii skutkuje wyłonieniem się jednego, nieostrego, ale rozpoznawalnego obrazu któregoś ze światowych ikonicznych zabytków. Powtarzalność tego procesu wykluczająca indywidualne doświadczenie nasuwa skojarzenie z pseudowydarzeniami, o których krytycznie wypowiadał się Daniel Boorstin, którego myśl przywołuje Anna Wierzchowicz pisząc, że turysta „zadowala się podróbkami rzeczywistości” i tworzy „samonapędzający się mechanizm iluzji”<sup>14</sup>. Nie chodzi tu jednak o zbyt łatwe ironizowanie wobec banalności czasowej pamiętki, czy swoistego dyscyplinowania fotografujących turystów czekających na moment, w którym punkt pozwalający zrobić idealne ujęcie będzie dostępny, dając chwilowe wrażenie ekskluzywności. Zarówno nadmiar obrazów, jak i standaryzacja tego sposobu obrazowania, pozwalają zadać pytanie o autentyczność przeżywanego i zapisywanego doświadczenia. Wątek ten podejmuje Wierzchowicz, pisząc, że w sferze turystyki „»Poszukiwanie autentyczności« staje się żywotnym motywem kulturowym.”<sup>15</sup> Jonathan Culler natomiast zwraca uwagę na sprzeczności w tym procesie: „Paradoksem, dylematem autentyczności jest fakt, że aby coś mogło być doświadczone jako autentyczne, musi być oznaczone jako autentyczne, jeśli jednak zostaje to oznaczone, staje się już zapośredniczone, staje się znakiem samego siebie i stąd brakuje mu autentyczności (...)”<sup>16</sup>. Kolokwialne zawołanie: *Pics or it didn't happen*, wyrażające jeszcze wiarę w autentyczność obrazu, wydaje się już dziś nie ratować przed niczym.

Natomiast Bourriaud przywołuje wątek autentyczności i tego właśnie zakłócającego jej czystość zapośredniczenia w kontekście wypowiedzi artystycznej, zauważając, że: „Operacja, która zmienia każdego artystę (...) w tłumacza samego czy samej siebie, wymusza akceptację założenia, że żadna wypowiedź nie jest »autentyczna«: wkraczamy w erę uniwersalnego »podkładania napisów« i uogólnionego dubbingu”<sup>17</sup>.

Problem, czy doświadczenie jest autentyczne, pozostaje więc nierozstrzygnięty, a znalezienia rozwiązania nie ułatwia istnienie narzędzi umożliwiających wyjście poza dotychczasowe pojmowanie autentyczności. Należą do nich wszelkie udogodnienia w zapośredniczaniu obrazowania świata i jego prezentacji poprzez określone interfejsy, jak np. Google Earth. Jak zauważa Anna Maj: „Można tu mówić o decydującej roli Google w kreowaniu współczesnych wyobrażeń o świecie oraz wyznaczaniu horyzontu poznawczego”<sup>18</sup>. Przykładem może być strona Google Sightseeing opatrzona podtytułem: po co trudzić się oglądaniem prawdziwego świata? (*Why bother seeing the world for real?*)<sup>19</sup>. Wydaje się on tyleż prowokacyjny, co inspirujący do podjęcia rozważań na temat tego, co w podróży jest prawdziwe, a co symulowane. Podróż po świecie dostępnym za sprawą narzędzi zapośredniczających widzenie, takich jak Google Street View pozwala uwolnić się od tych rozterek, a przede wszystkim zobaczyć miejsca, których być może nie będzie nam dane nigdy odwiedzić. Ta osobliwa dokumentacja cudzej obecności w świecie, którego ogląd „infekuje” nasze spojrzenie, staje się także przedmiotem działań artystów, takich, jak np. Jon Rafman, który w ramach projektu *geyes* kolekcjonuje i rekontekstualizuje kadry z Google Street View. Wymykające się funkcjonalności, utrwalające niejednoznaczne sytuacje, niepokojące albo zaskakujące estetyczne, tworzą atlas zbudowany na podobieństwo gigantycznej kolekcji Gerharda Richtera. Dotyczą jednak widzenia z zasady zapośredniczonego przez owe dziewięć fotografujących aparatów, które dostarczają użytkownikom panoramicznej iluzji rzeczywistości. Podobne podejście polegające na działalności par excellence kuratorskiej wobec tego, co istnieje jako obraz rzeczywistości, rozpoznać można u artystów takich, jak Michael Wolf czy Mischka Henner<sup>20</sup>. Ten ostatni artysta w projekcie *No Man's Land* (2011) korzysta z kilku rodzajów mediów: fotografii, wideo i książek drukowanych na zamówienie. Wideo, składające się ze zmontowanych w nieciągłą narrację zrzutów ekranu nosi podtytuł: *Film drogi (Road Movie)*, a opis książki wyjaśnia: „nakręcone w całości przez Google Street View”. Narrację stanowią przenikające się kadry przedstawiające scenerię dróg w Hiszpanii i Włoszech, przy których stoją kobiety oferujące usługi seksualne. Wybór tych motywów, obecnych w tym obiektywnym odbiciu świata odsyła do problemów wykluczenia, eksploatacji i przemocy.

Michael Wolf natomiast, w projekcie *Life in Cities*, kataloguje i wybiera dobrane tematycznie obrazy, dla których wspólnym motywem może być prawdziwe lub domniemane tragiczne wydarzenie bądź agresywna reakcja fotografowanych przechodniów kierujących w stronę kamer środkowy palec<sup>21</sup>. Nieostre obrazy, jak kadry z taśmy Zaprudera, dają fragmentaryczną wiedzę o gwałtowności, banalności i niejednoznaczności wydarzeń rozgrywających się równocześnie w tysiącach miejsc na świecie.

Refleksję związaną z przejęciem przez artystę roli kuratora i archiwisty podejmuje także Joachim Schmieđ w projekcie *Other People's Photographs* (2008-2011). Nie tylko jednak artysta, ale również każdy użytkownik może stać się kuratorem treści (tu: obrazów) pochodzących z wciąż rozszerzającego się repozytorium obrazów zarejestrowanych na ulicach niemal całego świata. Są one łatwe do skatalogowania i niezmiernie do siebie podobne, a wysiłek ich opracowania można podsumować słowami, które w książce *The Radicant* umieszcza Nicolas Bourriaud: „Od trzydziestu lat pejzaż globalnej kultury ukształtowany został, z jednej strony przez nacisk ze strony nadprodukcji przedmiotów i informacji a z drugiej przez nieokreśloną standaryzację kultur i języków”<sup>22</sup>.

Jednak piętroszą się tu paradoksy, ponieważ, jak zauważa Anna Wiczorkiewicz „Nie można być dumnym z cudzej pamiętki” i rozwija tę myśl: „Pamiętkowa replika nie jest modelem, lecz aluzją; następując po fakcie, pozostaje cząstkowa, a jednocześnie bardziej ekspansywna niż sam fakt. Nie zadziała bez uzupełniającej ją narracji dyskursywnej, która wiąże ją z pochodzeniem, a zarazem tworzy mit owego pochodzenia”<sup>23</sup>.

Jeżeli można przyjąć, że fotografie z podróży są takimi właśnie osobistymi pamiętkami, to w ich przypadku narracja dyskursywna jest szczególnie istotna, zwłaszcza wobec prezentacji obrazów na platformach, których przeznaczeniem jest dzielenie się treścią (*sharing economy*), jej komentowanie i afirmacja (trywializowana jako „lajkowanie”). Dlatego, być może Jon Rafman korzysta z platformy Tumblr, jako narzędzia odpowiadającego swoim charakterem rzeczywistości w dobie ekonomii uwagi (*attention economy*) będącej konsekwencją ekonomii dzielenia się (*sharing economy*). Za sprawą egalitarnych narzędzi re-prezentacji, takich samych, jakie ma do dyspozycji każdy użytkownik, artysta zwraca uwagę na zmienioną relację między miejscem a jego obrazem. Satelitarne mapy Ziemi wyrugowały niemal całkowicie przestrzenie *terrae incognitae*, jeśli nie liczyć miejsc, których obraz został oceniony w myśl „ciemnej geografii”, którą bada Trevor Paglen. Za sprawą Google Street View można nie tylko oswoić się z niepoznaną jeszcze przestrzenią, ale także porównać zmiany, które zaszły w znanych nam miejscach od czasu naszej fizycznej bytności. Możliwy jest także powrót do miejsc, które niegdyś odwiedziliśmy, a które stały się dziś niedostępne, ze względu na zmienione warunki geopolityczne. Pozostaje jednak pytanie o swoisty dyspozytyw podróży i podróżującego, który wyłania się w efekcie zaistnienia alternatywnej przestrzeni obrazów dostępnej w sieci. Należy bowiem pamiętać, że iluzjonistyczne doświadczenie zmieniające naszą pamięć i orientację zapewniane przez Google Street View nie jest niczym nowym. Anna

Wieczorkiewicz pisze: „Crawshaw i Urry dowodzą, że cudze wspomnienia – zreifikowane i dostępne nam poprzez fotografie robione przez innych – zostają włączone w tworzenie naszych własnych wizji podróży, a więc zawłaszczone”<sup>24</sup>. Wydaje się jednak, że o ile w kontekście sztuki akcent można położyć nie tyle na zawłaszczenie (będące pełnoprawną taktyką artystyczną), to w odniesieniu do podróży artystycznej kluczowe jest „zainfekowanie” pamięci widzianymi wcześniej obrazami. Projekty Rafmana, Schmieda czy Hennera mogą być tego dowodem, choć wytwarzanie obrazów ze świadomością, że są one sztuczne ma już swoją historię w sztuce XX wieku a także w refleksji nad podróżą. W odniesieniu do antropologii podróży, bada to zagadnienie Anna Wieczorkiewicz, zastrzegając, że: „Nie sposób zajmować się amatorskimi zdjęciami z podróży, nie biorąc pod uwagę innych wizerunków – tych ukazujących się na kartach pocztowych i w materiałach promocyjnych”<sup>25</sup>. Analogiczny problem pojawia się w twórczości artystów takich, jak Edward Ruscha, o którego projektach takich, jak *Twenty-six Gasoline Stations* (1963) Rosalind Krauss pisała, że samochód jest dlań artystycznym medium<sup>26</sup>. Podróż, której lejtmotywywem stają się stacje benzynowe, pojawia się także w projektach Johna Margoliesa, takich, jak *Pump and Circumstance* (1993), czy *Roadside America* (2010) również wydawanych w formie książek. Jednak współcześnie, w doszczętnie opisanym świecie, matrycą podróży staje się powtórzenie. Dotyczy ono doświadczenia wybranej jednostki bądź wyobraźni zbiorowej. Takie podejście widoczne jest także bardziej współcześnie, m.in. we wczesnej twórczości brytyjskiej artystki Suki Best, która w projekcie *The Time for Talking is Over* (2000) zestawiała fragmenty z barwnych pocztówek w ciągu kadrów przypominające klatki filmowe. Wyeksponowała jednocześnie widoczny raster i niedoskonałość obrazu. Podobną strategię rozpoznać można w projekcie Mikołaja Długosza *Pogoda ładna* (2006) gromadzącym pocztówki z wakacji z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych dwudziestego wieku w formie albumu<sup>27</sup>. W tym wypadku widoczna jest analogia do albumu, który stworzył Ruscha, choć treść albumu w przypadku *Pogody ładnej* ma już charakter materiału zapośredniczonego. Tego rodzaju re-praktyki mają związek z postmodernistyczną apriopriacją, jeżeli chodzi o sposób działania, ale w kontekście treści bliskie są pojęciu postturystryki, o której pisze John Urry w *Spojrzeniu turysty*: „niektórzy turyści niemal pławią się w nieautentyczności doświadczenia turystycznego. »Postturyści« z radością oddają się rozmaitym turystycznym grom. Wiedzą, że nic takiego jak autentyczne doświadczenie nie istnieje, że jest tylko szereg gier lub scenariuszy do odegrania”<sup>28</sup>. W tym kontekście można interpretować prace takie, jak *A Journey that Wasn't* (2005), której autorem jest Pierre Huyghe. Artysta odwołuje się do fikcji zarówno w odniesieniu do powodów odbycia takiej podróży, jak i w odniesieniu do realizacji filmu. Nagromadzenie elementów fikcji działa podobnie, jak podwójne przeczenie – zaczyna mieć moc twierdząca. Analogicznie, Abraham Poincheval i Laurent Tixador realizują swoje projekty w formule „podróży niemożliwej”, często posuwając się do granic absurdu, jak w pracy *Horizon moins vingt / Horizon minus 20* (2008), która polegała na speleologicznej ekspedycji w tunelu, który sami wykopali, czy w pracy *L'Inconnu des grands horizons / The Unknown of the Wide Horizons* (2002) polegającej na przemierzeniu Francji w linii idealnie prostej. W tych pracach widać z jednej strony ironię dotyczącą heroicznej figury odkrywcy-podróżnika, z drugiej - nutę tęsknoty za tym, co być może popchnęło Basa Jana Adera do podróży w poszukiwaniu tego, co niedosiężne – *In Search of the Miraculous* (1975). Radykalizm artystycznego i podróżniczego doświadczenia możliwy jest tylko przy narzuceniu ograniczeń bądź konieczności ich pokonywania.

## Dokumentacja w dobie postturystryki

Etapy, które prowadzą od zapisu materiału w terenie, przez jego postprodukcję, aż do formy, w jakiej zostanie zaprezentowany, są w produkcji obrazów tyleż istotne, co oczywiste. Równie ważny jest etap kolejny – kontekstualizacja danego przekazu w ramach wystawy bądź innej formy publicznej prezentacji. Produkcja obrazów jest związana z ich cyrkulacją, publiczną obecnością, ciągłym ich dodawaniem i ustanawianiem dla nich interpretacyjnych sensów. Są one kontekstualizowane zarówno w praktykach twórczych o charakterze oddolnym, jakimi są np. blogi, ale także na większą skalę – w formie wystaw. Przykładem może być 8 Biennale Berlińskie z roku 2014, jedna z wielu wystaw, które odwołują się do formy podróży, ewokując postkolonialne i muzealne konteksty. Juan A. Gaitán, kurator Biennale mówił: „Historia sztuki była estetycznym fundamentem nowoczesnej Europy. Pojęcie antyczności jest także nowoczesnym wynalazkiem, i to niedawnym, opartym o romantyczną interpretację ruin”<sup>29</sup>. Do tej wypowiedzi nawiązywała jedna z prac w ramach Biennale, zaprojektowana przez Andreasa Angelidakisa aranżacja przestrzeni CrashPad. Wnętrze wypełniały dziewiętnastowieczne dywany i tkaniny wykonane w Grecji, ale noszące wpływy estetyki epoki ottomańskiej. Towarzyszyły im różne dekoracje odnoszące się do klisz związanych z greckim antykiem. W ten sposób połączone zostały zarówno zapomniane wątki, wymazane z historii Grecji po tym, jak uzyskała ona niezależność, ale także narodziła się symbolicznie na nowo, jako





1



2



3

1-3 Andrzej Syska,  
*Zachodni Wiatr*, 2014.  
Kadr z filmu wideo,  
dzięki uprzejmości  
artysty.





4 Corinne Vionnet, *Rome*, z cyklu *Photo Opportunities*, 2005-2013.  
Dzięki uprzejmości artystki.

5 Laurent Tixador,  
*KERGUELEN 62eme*, 2012.  
Dzięki uprzejmości artysty.





cel podróży w poszukiwaniu korzeni autentycznego antyku. Tak wyprodukowana mityczna przeszłość wydaje się mieć bliski związek z tym, co przywoływany powyżej Segalen nazywał „paradą klisz”, ale równie istotny jest wątek „produkcji ruin” wypracowany w romantycznym modelu podróżowania i naturalizowania historii. Jego konsekwencją jest traktowanie wystaw jako form objaśniania świata, bedekerów po rzeczywistości, o której widzowie wystawy chcą się czegoś dowiedzieć od artystów – traktowanych tutaj dwojako: jako etnografowie bądź jako „inni”. O ruinach muzeum pisał już w dobie postmodernizmu Douglas Crimp, natomiast bardziej współcześnie mówi o tym Bourriaud, dostrzegając jednocześnie aporię tkwiącą w formule odbioru takich wystaw: „(...) prowadzi to do postrzegania niezachodnich artystów jako gości, których się grzecznie traktuje, ale nie są oni pełnoprawnymi aktorami na międzynarodowej scenie. (...) Ten tak zwany »szacunek dla innego« generuje rodzaj odwróconego kolonializmu”<sup>30</sup>.

Problem z wystawami mającymi świat tłumaczyć i przedstawiać jest zasadniczy oraz podobny do sprzeczności, która ujawnia się w uwagach Bourriauda. Przykładem mogą być – skądinąd udane od strony kuratorskiej – projekty takie, jak *Il Palazzo Enciclopedico* – monumentalna wystawa, którą przygotował Massimiliano Gioni w ramach 55 Biennale Sztuki w Wenecji, czy skromniejsza w skali, ale również interesująca *Nothing to Declare?* (2013) zrealizowana w Berlinie przez Akademię der Künste i we współpracy z ZKM w Karlsruhe. Kuratorzy tej ostatniej wystawy podjęli próbę naszkicowania map sztuki na świecie po 1989 roku. Do najbardziej interesujących prac należy *Édouard Glissant: Un Monde en Relation* (2009), którego autor, Manthia Diawara, jest zarówno teoretykiem filmu, jak i artystą. Projekt ten odnosi się do podróży w formie przyjętej dla jego rejestracji. Diawara i Glissant, płyną razem transatlantykami z Southampton do Nowego Jorku, zatrzymując się na rodzinnej Martynice Glissanta i prowadząc rozmowę układającą się w formułę wywiadu-rzeki. Intrygujące i niejednoznaczne podejście do problemu postkolonialnych napięć widać w projekcie *Elmina* (2010), którego autorem jest Doug Fishbone. Artysta stał się współproducentem filmu wyprodukowanego w Ghanie. Film ten nie jest jednak jego autonomicznym dziełem – ma dwóch reżyserów – są nimi bracia Emmanuel i John Apea. Fabuła dotyczy dramatycznych skutków bezwzględnej eksploatacji, zarówno ziemi, jak i ludzi. Fishbone natomiast, będąc producentem i zapewniając filmowi zabezpieczenie finansowe, zarezerwował dla siebie główną rolę. Tym samym postkolonialna nierównowaga związana z przepływem kapitału uwidacznia się w jaskrawy sposób – rolę ghanijskiego rolnika odgrywa biały, amerykański aktor.

Tak jak w przypadku Fishbone’a kluczowe jest uwidocznienie różnic, tak Pieter Hugo w projekcie *Nollywood* (2008) koncentruje się na ich zacieraniu. Projekt ten dotyczy obrazów filmowych produkowanych w ramach trzeciej na świecie kinematografii – nigeryjskiego Nollywood. Początki tego przemysłu filmowego były skromne i miały na celu imitację kina hollywoodzkiego, jednak wkrótce Nollywood rozwinął bardziej autonomiczny język, włączając do fabuły filmu zarówno wątki bliższe warunkom nigeryjskim, jak i elementy fantastyczne. Stąd swoboda w operowaniu motywami sensacyjnymi, wykraczającymi poza racjonalizm amerykańskich pierwowzorów. Sam artysta ujawnia niewiarę w prawdziwość fotografii, zwłaszcza portretowej, ale też wszelkiego dokumentu. Stąd fotosy z planu filmowego są aranżowane – wierne estetyce filmów Nollywoodu, ale jednak nieprawdziwe. Nieprawdziwość ta wynika z poglądów artysty, który mówi o obciążeniu konsekwencjami związanymi ze skierowaniem aparatu fotograficznego w jakąkolwiek stronę, ale wspomina też o nieautentyczności w kontekście własnej „społecznej topografii”<sup>31</sup>. Jak mówi, będąc o urodzenia mieszkańcem RPA, uważa się za Afrykanina, choć, jako biały, przez większość Afrykanów nie będzie tak postrzegany. Podobny problem dostrzega Viviane Sassen, autorka fotograficznego cyklu *Parasomnia* (2010), w którym portretuje swoich afrykańskich modeli często tak, że nie widać ich twarzy, bądź upozowanych w specyficzny, sztuczny sposób. Tę sztuczność autorka tłumaczy swoją relacją z Afryką, w której mieszkała we wczesnym dzieciństwie, pozostając wobec mieszkańców Kenii w niejednoznacznej relacji kogoś, kto nie jest obcym, ale nie jest też swoim. To napięcie między obcością a swojskością może też ujawnić się nie tylko w relacjach międzyludzkich, ale także w obrazowaniu, o czym mówi Araya Rasdjarmrearnsook w pracy *Dow Song Duang – The Two Planet Series* (2008). Artystka dokumentuje sytuację, w której tajskim wieśniakom zaprezentowane zostają reprodukcje europejskiego malarstwa, rejestrując ich komentarze, wahające się pomiędzy odebraniem obrazu jako niezrozumiałego, a elementami, które mogą być odczytane jako znajome (praca na polu w obrazie *Kobiety zbierające kłosa* Jeana-François Milleta).

Bourriaud wyjaśnia tego rodzaju sprzeczności odwołując się do opozycji między postmodernistycznym multikulturalizmem a modernistycznym uniwersalizmem. Ten pierwszy, jak zauważa, stosuje logikę przynależności, polegającą na interpretacji dzieł z perspektywy pochodzenia jego autorów<sup>32</sup>. W rezultacie utrwała podziały, które, wydawałoby się, mogłyby zostać zniesione, choćby poprzez prezentację twórców pochodzących z obszarów innych niż Europa, czy Stany Zjednoczone, na arenie międzynarodowej. Wciąż jednak otwarte pozostaje pytanie o to, jak można odbierać wypowiedzi artystyczne kontekstualizowane w ramach takich prezentacji? Czy wystawy, pretendujące do funkcji narzędzi opisu świata i translacji z obcych języków są także doświadczeniem o charakterze w jakimś stopniu postturystycznym?

Jeżeli przyjąć, że tak, to czy te same kryteria można zastosować do blogów, kolekcji i atlasów, w których ważniejsze od produkowania obrazów staje się ich kuratorski wybór i prezentacja? Być może jednak istotny jest indywidualizm odbioru świata, w którym coraz trudniej o podróż nie będącą wejściem w jedną z wyznaczonych już ról. Zwraca na to uwagę Anna Wieczorkiewicz, przypominając, że już Mark Twain w książce *Innocents Abroad* (1869) opowiadał się za prawem turysty do patrzenia „własnymi oczyma”, spojrzeniem niezależnym, korzystającym ze zdroworozsądkowej wiedzy patrzącego<sup>33</sup>. Czyżby więc najważniejszym tropem był właśnie dyspozytyw podróży? Zagadnienie to jest obecne w pracach Nicolasa Grosppierre’a, zarówno w cyklach fotograficznych katalogujących fasady wschodnioeuropejskich bloków, jak i materiale poświęconym obrazom miejsc, z których wywodził się Mark Rothko. To odwołanie do dyspozytywu, nieograniczonego wyłącznie do sposobu widzenia miejsc, których światło, pejzaż i warunki naturalne mogły oddziaływać na artystę, ale także do szerzej rozumianego ich doświadczenia, jest jednym z najbardziej interesujących powodów, dla których warto odbyć podróż artystyczną<sup>34</sup>. Nie dla kolonizacji przestrzeni i przyszpilenia obrazów jak podróżniczych trofeów, ale dla próby uchwycenia tego, co efemeryczne, wymykające się możliwościom obrazowania i stawiające pytania o ontologię fotografii, na podobieństwo refleksji Andre Bazina. Zawsze jednak istotny jest kadr, jako dosłowna, ale i pojęciowa rama, w której to, co sfotografowane w podróży może być – świadomie – zobaczone.

## Rebiblib – zadanie tłumacza

Czytając Nicolasa Bourriauda, postrzegającego proces translacji jako wysiłek podejmowany w celu połączenia wątków, nie można pominąć „zadania tłumacza”, rozumianego jednak nieco inaczej niż w oryginalnym ujęciu Waltera Benjamina. Tłumaczenie może być tu rozumiane wprost: jako praca, której celem jest uzyskanie trafnego i klarownego przekładu oryginalnej myśli, ale można też potraktować je szerzej i bardziej metaforycznie. Nie należy jednak zapominać, że w kontekście podróży nie zawsze można wierzyć prawdzie translacji, o czym pisze Božidar Jezernik:

Podejmowane przez podróżnych próby zapoznania się z miejscowymi warunkami przeważnie utrudniała niezajomość języków (...) Niektórzy podróżni starali się przezwyciężyć tę przeszkodę wynajmując tłumacza. Tworzyło to jednak kolejną barierę komunikacyjną, prawie nie do pokonania, potęgowało trudności i sprzyjało powstawaniu nowych uprzedzeń i wyobrażeń na temat panujących zwyczajów i poglądów. Tłumacze nie śmieli zadawać pytań, które mogłyby w najmniejszym choćby stopniu urazić rozmówcę. Ponieważ pracowali pod presją, korzystając z niewiedzy rozmówcy często, jeśli nie zawsze, sami wymyślali zarówno pytania, jak i odpowiedzi<sup>35</sup>.

Podobny problem napotkać można, próbując zastosować sugerowany przez Bourriauda model translacji do wyjaśnienia tego, co nieznanne za sprawą sztuki. Żadna ze stron nie może mieć pewności, co do prawdziwości i pełni przekazywanego komunikatu, zwłaszcza w dobie politycznej poprawności i wymuszonych za jej sprawą eufemizmów językowych oraz w odniesieniu do retoryki postkolonialnej. Nie oznacza to jednak, że wysiłek translacji jest jałowy. Sam fakt, że podjęcie tej próby uwidacznia sprzeczności i niejasności, wprowadza nowe, choć nie do końca naświetlone wątki. Bourriaud wydaje się być tego świadom, pisząc, że: „nie można uznawać za empatię tego, co jest najwyżej świadomością turystyczną, ale można podjąć próbę translacji”<sup>36</sup>. Problem tych sprzeczności opisywał także Jonathan Culler, mówiąc o produkcji atrakcji turystycznych za sprawą różnych semiotycznych mechanizmów<sup>37</sup>.

Praca *The Place of Dead Roads* (2014) duetu Josh Bitelli i Felix Melia, odpowiada tej zasadzie translacji. Składa się na nią film, zrealizowany w Maroku oraz obiekty rzeźbiarskie. Film, przedstawiający dwu mężczyzn objeżdżających na motocyklu dzielnicę nieukończonych budynków, w której znajdują się porzucone, zarośnięte szkielety budowli otoczone płótnem i spłowiałe reklamy zachęcające do kupna nieruchomości. Pasażer trzyma sztandar, którego płat wykonany jest z przezroczystej folii, co powoduje fragmentaryczne zatarcie czytelności obrazu. Materiał ten wyświetlony został w opuszczonym kinie w Marrakeszu. W rozmowie z artystami Lucia Pietroiusti mówi: „Przybycie do opuszczonego kina skłania do myśli o pojęciu widza (*visitor*), także w relacji do ekranu jako obrazu i jako idei, oraz tego, co oznacza widz. Poza tym, że jest obserwatorem bądź interpretatorem, może być także obcym, zarówno jako figura globalnej polityki, jak i science-fiction”<sup>38</sup>. Translacja i przedstawianie są tu zatem potraktowane jako formy negocjacji znaczeń. Z kolei Anna Wieczorkiewicz pisze: „Topologiczne teorie języka mają swój odpowiednik w tekstualnym podejściu do topografii. Zakłada się wówczas, że podróżowanie wymaga umiejętności odpowiedniego interpretowania różnych elementów krajobrazu, traktowanych jako »znaki do odczytania«;



relacja z podróży staje się zapisem takiej interpretacji. W sposób narracyjny odtwarza podróż i w pewnym sensie ją przywraca”<sup>39</sup>.

Analogiczną próbą translacji, czy też przywrócenia wydaje się projekt *SEFT-1* duetu Los Ferrocarrilistas, który tworzą Ivan Puig i Andrés Padilla Domene<sup>40</sup>. SEFT to skrót od Sonda de Exploración Ferroviaria Tripulada – co oznacza podróż specjalnie przystosowanym pojazdem po wyłączonych z użytkowania liniach kolejowych w Meksyku i Ekwadorze. Artyści przemierzali te trasy między rokiem 2010 a 2012, tworząc swoistą odpowiedź na to, co Ted Conover opisał w książce *Szlaki człowieka*<sup>41</sup>. Miejsca, które kiedyś zostały nobilitowane ze względu na połączenie kolejowe, utraciły swój status i ulegają szybkiej degradacji do stanu „nowoczesnych ruin”. Swoiste „wytwarzanie” ruin, poszukiwanie w nich turpistycznego uroku prowadzącego niekiedy do eskalacji emocji tak silnych, że mówi się o „pornografii ruin” nie jest wymysłem współczesności, choć ten ostatni termin bywa najpowszechniej kojarzony z fotowycieczkami do zdegradowanych przestrzeni miast takich, jak Detroit. Anna Wierzchowicz, analizując historię turystyki i przywołując myśl Davida Lowenthala, pisze o tym, jak na przełomie osiemnastego i dziewiętnastego wieku zaczęto uznawać ruinę za obiekt malowniczy i stanowiący gwarancję autentyczności, co było zapowiedzią romantycznych klisz podróży<sup>42</sup>.

Jeżeli zatem przyjąć, za Bourriaud, że istotnie „translacja jest esencją aktu przemieszczenia”<sup>43</sup>, to tak rozumiana translacja wydaje się w podróży równie niezbędną, co dokładna mapa. Najbardziej interesującym przykładem, łączącym w sobie zarówno formę mapy jak i elementy translacji, jeżeli można ją pojmować jako odczytanie zakodowanego komunikatu, wydaje się jest Rebbilib, osobliwy rekwizyt nawigacyjny z Wysp Marshalla. Ponieważ w tej wyspiarskiej kulturze umiejętność nawigacji była elitarnym sekretem, do zapamiętania współrzędnych służyły struktury w formie przestrzennej siatki, odnoszące się do wiedzy o koordynatach poszczególnych wysp archipelagu. Nie były jednak mapą w sensie literalnym; wskazówki w nich zawarte były zarówno uniwersalne, jak i indywidualne, przeznaczone wyłącznie dla twórcy i użytkownika. Co najważniejsze, ich strukturę należało zapamiętać, ale nie brać ich ze sobą na morze<sup>44</sup>. Sam artefakt nie miał więc tak dużego znaczenia, jak wypracowana na podstawie kontaktu z nim umiejętność wykorzystania informacji w nim zakodowanej. Na drugi plan odsuwa się więc, zazwyczaj faworyzowany, wzrokocentryczny aspekt podróży jako produkowania i kolekcjonowania obrazów. Rebbilib może posłużyć za najbardziej trafną metaforę wszelkich artystycznych postaw, które angażują formułę podróży. Mówi zarówno o konceptualizacji idei, jak i o niebezpośrednim komunikowaniu, o pamięci i interpretacji, o przemianie wiedzy w praktykę.

## PRZYPISY

- <sup>1</sup> Susan Sontag, *O fotografii*, tłum. Sławomir Magala (Warszawa: Wyd. Artystyczne i Filmowe, 1986), 86.
- <sup>2</sup> John Urry, *Spojrzenie turysty*, tłum. Alina Szulżycka (Warszawa: PWN, 2007).
- <sup>3</sup> O konsekwencjach pisze: Anna Nacher, „Post-panoptycyzm w przestrzeni gęstej informacyjnie: locative media jako media taktyczne,” *Kultura Współczesna*, nr 2(60) (2009): 136-150.
- <sup>4</sup> Victor Segalen przyczynił się zresztą do utrwalenia jednego z mitów dotyczących obrazowania, „smutku tropików” i heterotopii – zgodnie z legendą, miał przybyć na Tahiti tuż po śmierci Gauguina i zastać w jego domu ostatni, jeszcze nie wyschnięty obraz.
- <sup>5</sup> Nicolas Bourriaud, *The Radicant*, tłum. James Gussen i Lilli Porten (New York: Sternberg Press, 2009), 60. Wszystkie cytowane w tekście tłumaczenia własne.
- <sup>6</sup> Skrajnie zniekształconą formę przybierają one w dziennikarstwie typu gonzo, opierającym się na konfabulacji dla efektu.
- <sup>7</sup> Bourriaud, *The Radicant*, 51.
- <sup>8</sup> Ibidem, 20.
- <sup>9</sup> Rozmowa z Andrzejem Syską przeprowadzona w sierpniu 2014 roku w Poznaniu.
- <sup>10</sup> Bourriaud, *The Radicant*, 39.
- <sup>11</sup> Ibidem, 43.
- <sup>12</sup> Nawiązanie do tytułu projektu *Niewinne oko już nie istnieje* (2009) Wojciecha Wilczyka i książki pod tym samym tytułem wydanej nakładem Atlasu Sztuki oraz Korporacji Ha!art (2009). Także tytuł książki: John Ruskin, *Niewinne oko. Szkice o sztuce*, tłum. Jakub Szczuka (Gdańsk: słowo / obraz terytoria, 2011).
- <sup>13</sup> <http://www.corinnevionnet.com/site/1-photo-opportunities.html> (dostęp: 16.09.2014).
- <sup>14</sup> Anna Wiczorkiewicz, *Apetyt turysty. O doświadczeniu świata w podróży* (Kraków: Universitas, 2008), 32-33.
- <sup>15</sup> Ibidem, 41.
- <sup>16</sup> Jonathan Culler, „Semiotyka turystyki,” tłum. Halina Baczevska, *Panoptikum*, nr 8(15) (2009): 19.
- <sup>17</sup> Bourriaud, *The Radicant*, 44.
- <sup>18</sup> Anna Maj, *Media w podróży* (Katowice: Wydawnictwo Naukowe Ex Machina, 2010), 157.
- <sup>19</sup> <http://googlesightseeing.com/> (dostęp: 16.09.2014).
- <sup>20</sup> <http://mishkahenner.com/filter/works/No-Man-s-Land> (dostęp: 16.09.2014).
- <sup>21</sup> <http://photomichaelwolf.com/#> (dostęp: 16.09.2014).
- <sup>22</sup> Bourriaud, *The Radicant*, 19.
- <sup>23</sup> Wiczorkiewicz, *Apetyt turysty*, 46-47.
- <sup>24</sup> Ibidem, 180.
- <sup>25</sup> Ibidem, 177-178.
- <sup>26</sup> Rosalind E. Krauss, „Two Moments from the Post-Medium Condition,” *October*, nr 116 (Spring 2006): 55-62.
- <sup>27</sup> Mikołaj Długosz, *Pogoda ładna* (Kraków: Korporacja Ha!art, 2006).
- <sup>28</sup> Urry, *Spojrzenie turysty*, 30.
- <sup>29</sup> Barbara Casavecchia, „8th Berlin Biennale,” *Mousse*, nr 43 (2014): 158.
- <sup>30</sup> Bourriaud, *The Radicant*, 27.
- <sup>31</sup> <http://www.theasc.com/blog/2012/11/05/pieter-hugo-in-nollywood/> (dostęp: 16.09.2014).
- <sup>32</sup> Bourriaud, *The Radicant*, 34.
- <sup>33</sup> Wiczorkiewicz, *Apetyt turysty*, 136. Dodać można, że tytuł książki Twaina może przywoływać raz jeszcze, wspomniany wyżej, stan niewinności związany z patrzeniem i poznawaniem „niewinnym okiem”.
- <sup>34</sup> Przykładem może być formuła podróży przyjęta w projekcie Michała Worocha i Macieja Kamińskiego *Wheelchairtrip*, pomyslanym jako podróż o wyraźnie określonym celu („Ruszając w Amerykę Południową w celu spotkania szamanów znad Ukajali”), ale także mająca przynieść dokumentację w postaci filmu (*Chciałbym chodzić*). <http://wheelchairtrip.com/> (dostęp: 16.09.2014).
- <sup>35</sup> Bożidar Jezernik, *Dzika Europa. Bałkany w oczach zachodnich podróżników*, tłum. Piotr Oczko (Kraków: Universitas, 2007), 27.
- <sup>36</sup> Bourriaud, *The Radicant*, 60.
- <sup>37</sup> Culler, „Semiotyka turystyki,” 21.
- <sup>38</sup> Lucia Pietroiusti, „Dustsheeting,” *Mousse*, nr 43 (2014): 197.
- <sup>39</sup> Wiczorkiewicz, *Apetyt turysty*, 127.
- <sup>40</sup> [www.seft1.com](http://www.seft1.com) (dostęp: 16.09.2014).
- <sup>41</sup> <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1978.412.826> (dostęp: 16.09.2014).

## BIBLIOGRAFIA:

- Bourriaud, Nicolas. *Postproduction. Culture as a Screenplay: How Art Reprograms the World*. Tłum. Jeanine Herman. New York: Lukas & Sternberg, 2007.
- . *The Radicant*. Tłum. James Gussen, Lilli Porten. New York: Sternberg Press, 2009.
- Culler, Jonathan. „Semiotyka turystyki.” Tłum. Halina Baczevska. *Panoptikum*, nr 8 (15) (2009): 11-23.
- Jezernik, Bożidar. *Dzika Europa. Bałkany w oczach zachodnich podróżników*. Tłum. Piotr Oczko. Kraków: Universitas, 2007.
- Krauss, Rosalind E. „Two Moments from the Post-Medium Condition,” *October*, nr 116 (Spring 2006): 55-62.
- Maj, Anna. *Media w podróży*. Katowice: Wydawnictwo Naukowe Ex Machina, 2010.
- Pietroiusti, Lucia. „Dustsheeting,” *Mousse*, nr 43 (2014): 196-203.
- Urry, John. *Spojrzenie turysty*. Tłum. Alina Szulżycka. Warszawa: PWN, 2007.
- Wiczorkiewicz, Anna. *Apetyt turysty. O doświadczeniu świata w podróży*. Kraków: Universitas, 2008.