
Historyk sztuki i kurator, adiunkt w Katedrze Nauk o Sztuce na Uniwersytecie Pedagogicznym im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie. Badacz neoawangardy i sztuki współczesnej, zainteresowany konceptualizmem i jego następstwami oraz historią wystawiennictwa. Na podstawie pracy *Udział krakowskich artystów lat 70. XX wieku w przełomowych zjawiskach neoawangardy* obronionej na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Jagiellońskiego w 2017 roku otrzymał stopień doktora nauk humanistycznych. Dawniej dyrektor Galerii Foto-Medium-Art (2007-2011) i kurator w Galerii Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki (2011-2019). Autor koncepcji kilkudziesięciu zrealizowanych wystaw indywidualnych i grupowych, w których prezentowano prace takich artystów jak Carlos Amoraes, Graciela Carnevale, Tony Cokes, Tomasz Dobiszewski, Sława Harasymowicz, Gert Jan Kocken, Sarah van Lamsweerde, Louise Lawler, Justyna Mędrala, Adrian Paci, Ewa Partum, Zdzisław Sosnowski, Timm Ulrichs, Roland Wirtz. Współorganizator konferencji naukowych m.in. *Hide and Seek. Absence, Invisibility and Contemporary Art Practices* (15-16.03.2018, UP w Krakowie, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki), *Make no Mistake* (24-25.11.2018 Budapeszt, Kaposvár University, UP w Krakowie). Autor monografii *W kierunku sztuki ukrytej. Historia Janusza Kaczorowskiego*, Wydawnictwo Naukowe UP, Kraków 2019. Redaktor katalogów wystaw organizowanych w Galerii Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki w Krakowie, m.in. Tomasz Dobiszewski, *Drobne nieobecności* (2014), Roland Wirtz, *immediatus* (2015) oraz monografii *Księga zmian*, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków 2018.

Wystawy

na peryferiach centrum

Wystawa, a w szczególności jej cykliczna formuła, jest formatem, który w oryginalny i atrakcyjny sposób buduje dyskurs współczesnych sztuk wizualnych. Na takich imprezach można dostrzec nieoczywiste narracje społeczne i polityczne, które rozszerzają paradygmat dzisiejszej humanistyki. Pod rozwagę biorę projekty, które redefiniowały znaczenie terminów „centrum” i „peryferia”, czyniąc z tej transformacji wzmocnienie dla przekazów artystycznych. Starania te łatwo obserwować podczas kluczowych manifestacji sztuki współczesnej i w ich obrębie właśnie poszukuję peryferyjnych dzielnic świata, położonych na uboczu centrum.

„Dzisiaj światowy model wystawiennictwa – czy to dobrze, czy źle – zaadaptował formułę megawystawy, w której biennale jest pierwszoplanowym przykładem” – podsumowuje kondycję omawianego zjawiska Okwui Enwezor¹. Mimo wszystko aneksja miejsc przez cykliczne imprezy, a w ich ramach przez zamiary artystów i ich utopie, pozwala niekiedy przedstawicielom społeczeństwa dochodzić do głosu z ich palącymi problemami. Charles Esche takie okoliczności kategoryzuje dodatkowo jako po prostu *good-place*. Zazwyczaj jednak splendor i megalomania – następstwa globalnego towarowego fetyszyzmu – znaczą przestrzeń niczyją, tzw. negatywną *no-place*². *Good-place* i *no-place* współegzystują i są nieodłącznymi wektorami wielu liczących się inicjatyw wystawienniczych. Chociażby w Wenecji, będącej miejscem jednego z najbardziej konserwatywnych biennale sztuki, widoczne są te sprzeczności, gdzie *good-place* jest *no-place*. Tamtejszy festiwal jest otwarty na eksperymenty, ale podporządkowany rynkowemu mechanizmom. Biennale stało się tam synonimem współczesnej wielkoformatowej wystawy, a miasto globalnej jarmarcznej turystyki. Tegoroczna edycja i jej tytuł *May You Live In Interesting Times*,

» 1 O. Enwezor, *Mega-Exhibitions and the Antinomies of a Transnational Global Form*, „Manifesta Journal”, zima 2003/wiosna 2004, nr 2, s. 94-119.

» 2 Por. Ch. Esche, *Making Art Global: A Good Place or No Place*, [w:] *Making Art Global* (Part 1). *The Third Havana Biennial 1989*, Afterall Books, London 2011, s. 8-13.

ukuty przez Ralpa Rugoffa, aktualnie również dyrektora Hayward Gallery w Londynie, potwierdzają tę regułę.

Mobilność obok wskaźników ilościowych i ekonomicznych to ważna cecha dzisiejszego *art worldu*. Podobny skład osobowy zainteresowanych sztuką tłumów podróżuje co dwa lata do Wenecji, co pięć do Kassel, co dziesięć do Münster na peryferiach Niemiec itd. Mobilność uczestników wydaje się gwarantem poznania i świadomego oglądu oraz zrozumienia języka współczesnej sztuki. Instalacja holenderskiego artysty Richarda Vijgena, zaprezentowana podczas *Manifesta 12* w Palermo w 2018 r., zdaje się opowiadać o nieuchronności podróży – zarówno fizycznej, jak i wirtualnej. Praca *Connected by Air* (2018) to projekcja wizualizująca w czasie rzeczywistym ruch na niebie nad Palermo. Trasy połączeń lotniczych przecinają się z obecnymi w pomieszczeniu sygnałami sieci bezprzewodowych i sieci telefonii komórkowych. W tradycyjnym układzie zmieniają się wystawy, ale miejsce i przestrzeń podlegają jedynie regulacji aranżera ekspozycji. W ostatnich latach *status quo* przestało wystarczać. Szeroko komentowane były projekty, które w rewolucyjny sposób mediowały kategorię miejsca przeznaczonego dla wystawy sztuki współczesnej.

Documenta 14 w 2017 r. odbyły się w dwóch miastach i w dwóch krajach: najpierw w Atenach w Grecji, a później jak zawsze w Kassel w Niemczech. Napięta atmosfera w kontaktach Grecji i Niemiec tworzyła interesującą sieć odniesień, a perspektywa spojrzenia na zagadnienia podejmowane przez artystów została podwojona. Grecki stał się oficjalnie językiem imprezy. Na co dzień włada nim – bagatela – około 15 milionów ludzi.

Wystawa eksplorowała instytucjonalne i pozainstytucjonalne płaszczyzny. Anektowała muzea, galerie, siedziby uniwersytetu, gmachy użyteczności publicznej, skwery i ulice. Tytuł *Learning from Athens* oraz trzy postawione tuż obok inspirujące pytania: *What shifts? What drifts? What remains?* stanowiły rdzeń wizji Adama Szymczyka (dyrektora artystycznego festiwalu), która pozwoliła na eksplorację procesu pracy artystów, jak i badania, tworząc warunki do rozwijania projektów wspólnotowych. Deklarowano potrzebę odejścia od efektu spektaklu na rzecz eksploracji twórczego potencjału codzienności³.

» 3 A. Szymczyk, *Iterability and Otherness-Learning and Working from Athens*, [w:] *The documenta 14 Reader*, Prestel Verlag, Munich-London-New York 2017, s. 17-42. *Documenta 14* stworzyły krytyczną przestrzeń wymiany idei (*good-place*) lub przekonujący jej pozór, która, jak sądzę, wiele zawdzięcza filozofii tzw. formy otwartej, opracowanej przed laty pod kierownictwem Oskara Hansena. Jej obecność zaznaczona była prezentacją makiety jednego z najważniejszych, chociaż niezrealizowanych dzieł Hansena. *Pomnik Droga* zakładał harmonijne zintegrowanie form życia biologicznego z przestrzenią działalności człowieka. Przestrzeń jest bowiem zjawiskiem dynamicznym i uwarunkowanym społecznie. Stawiając na kreatywną rolę użytkownika tej przestrzeni, funkcja artysty czy architekta prowadzana jest zazwyczaj do funkcji pomocniczej. Por. Oskar Hansen. *Ku formie otwartej*, red. J. Gola, Fundacja Galerii Foksal – Revolver, Warszawa–Frankfurt am Main, 2005.

Już w 1989 r. na Kubie podczas III Biennale w Hawanie, kuratorowanego przez Gerardo Mosquerę, wprowadzono innowacje, które z biegiem lat stały się standardami: zrezygnowano z pokazywania reprezentacji narodowych, z nagradzania uczestników, rozwinięto program towarzyszący o formuły dyskursywne, projekty badawcze i publikacje⁴. Przez nowatorską mediację sztuki wydarzenie to należy widzieć w ramach procesu sekularyzacji instytucji sztuki współczesnej. Dzisiaj nie mamy już wątpliwości, że dobre muzeum w małym stopniu jest schroniskiem *sacrum*, a blisko mu też do wolnego uniwersytetu, który, jeśli tylko trzeba, swoją aktywność wyrazi na ulicy w ramach demonstracji.

Nie tylko dlatego jednak pamiętamy to odległe w czasie i miejscu wydarzenie. Upadek Muru Berlińskiego, przypadający na czas otwarcia Biennale, przypieczętował polityczne tropy interpretowania. Zdarzenia polityczne w Europie Środkowej wprowadziły świat w nową fazę, a pomysły na demokratyczną debatę sztuki w Hawanie były podobnie innowacyjne na miarę jednoczącego się globu. Dystans czasu zapewne pokaże, czy ciężar gatunkowy wystawy *Learning from Athens* w konfrontacji z dramatem uchodźców z północnej Afryki, którzy ryzykują życie, aby dotrzeć do Europy, stworzy podobnej miary i jakości narrację, jak III Biennale w Hawanie.

Sytuacja ta kieruje myśli ku filozofii nauk humanistycznych, których główny temat i przedmiot, jak sądzę, nie tyle jest niepewny, co ulega poszerzeniu. Piotr Piotrowski przywołał z sympatią w swojej ostatniej książce definicję humanistyki jako – po prostu – debaty publicznej. Snując wizję tak zwanej alterglobalistycznej historii sztuki, piętnował praktyki represyjne centrum sztuki wobec jej marginesów i peryferii⁵. Formuła wystawy ma olbrzymi potencjał dla realizacji testamentu wybitnego badacza. Kurator jest bowiem uzależniony od specyfiki miejsca, w którym pracuje. Winien uwzględniać ekonomiczne, społeczne i polityczne wektory życia ludzi w danym regionie, aby wybrany temat wystawy nabierał sensu w tym miejscu bardziej niż gdziekolwiek indziej na świecie⁶.

Ateny były kolebką cywilizacji europejskiej, a dzisiaj jest to miasto ogarnięte kryzysami: ekonomicznym, społecznym i politycznym. W tym dramacie rodzi się potrzeba działania wspólnotowego. Miasto w dobie upadku jawi się jako agora dla debaty publicznej.

W pejzażu Kassel, niewielkiego miasta w Hesji, wolnego od bolączek europejskich metropolii, w pobliżu którego nie ma nawet lotniska, a większość turystów przyjeżdża koleją, przed holem dworca pojawił się w 2017 r.

» 4 Por. R. Weiss, *A Certain Place and a Certain Time: The Third Biennial de La Habana and the Origins of the Global Exhibition*, [w:] *Making Art Global...* op. cit., s. 14-69.

» 5 P. Piotrowski, *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej*, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2018, s. 47.

» 6 Por. I. Carlos, *The Importance of the Place: Curating Biennials*, „Manifesta Journal”, zima 2003/wiosna 2004, nr 2, s. 188-193.

niepozorny kontener. To tymczasowe zadaszenie wejścia do dawnego dworca kolejowego w podziemiach centrum miasta. Zamknięto go przed laty razem ze starym wyposażeniem, tworząc niechcący idealną przestrzeń na współczesną wystawę oraz korytarz tranzytowy dla dopiero co przybyłych uczestników wydarzenia. Ci zostali wprowadzeni do miasta przez nieznane wcześniej wrota. Przy wyjściu z podziemnego peronu i wejściu do miasta witała gości praca Zafosa Xagorarisa *Brama powitalna* – duży baner z powitaniem w języku greckim.



Il. 1.

Zafos Xagoraris, *Brama powitalna*, Documenta 14, Kassel 2017, fot. Krzysztof Siatka

Dalej w centrum Kassel pojawił się Partenon, lecz zbudowany z książek (*The Parthenon of Books*). To dzieło argentyńskiej artystki Marty Minujín, złożone ze 100 tysięcy pozycji, które z jakiegoś powodu zostały ocenzone; teraz gdzieś we współczesnym świecie. Oszałamiał widok tak wielu zakazanych pozycji naraz pod koniec drugiej dekady XXI wieku.

Cykl zdarzeń w ramach programu towarzyszącego, nazwany *Parliament of Bodies*, nawiązywał do przeświadczenia, że instytucje publiczne są nieskuteczne wobec ogromu potrzeb. „Parlament był w ruinie” (czytamy w deklaracji programowej). „Prawdziwy parlament, składający się z niereprezentowanych i nieudokumentowanych ciał, które stawiały opór polityce cięć budżetowych i ksenofobii władz, był na ulicach”⁷.

» 7 *The Parliament of Bodies*, <http://www.documenta14.de/en/public-programs/927/the-parliament-of-bodies> [dostęp: 14.06.2018].



Il. 2.

Marta Minujín, *Parthenon of Books*, Documenta 14, Kassel 2017, fot. Krzysztof Siatka

Do głosu doszły też inicjatywy, które, chociaż spektakularne, wydają się co najmniej manieryczne w realizacji. W Museum Fridericianum w Kassel zaprezentowano dzieła z kolekcji Greckiego Narodowego Muzeum Sztuki Współczesnej w Atenach. To efekt nieznannej wcześniej wielkiej migracji muzealiów. Kolekcja tworzona od 2000 r. składa się z obiektów wyróżniających się twórców z ostatnich 50 lat oraz pionierów sztuki greckiej. W miejscu narodzin *Documentów*, w neoklasycystycznym pałacu z końca XVIII wieku, który powstał z inicjatywy księcia Fryderyka II jako pierwsze nowoczesne publiczne muzeum w Europie, a później w 1955 r. został wybrany przez Arnolda Bodego na pierwszą po upadku nazistów wielką niemiecką wystawę sztuki awangardowej (*Documenta 1*), zagościła ateńska kolekcja. Ten zbiór dzieł nie jest na tyle wybitny, aby uzasadniać ogrom prac logistycznych, które pozwoliły na przeniesienie muzeum z Grecji do Niemiec na zaledwie 100 dni. Nie ulega jednak dla mnie wątpliwości, że gest ten emancypuje Grecję – największego dłużnika niemieckich banków⁸.

» 8 *Documenta 14* okazały się najdroższą edycją w historii. Tydzień przed zamknięciem ogłoszono, że budżet imprezy jest przekroczony o kilkanaście milionów euro. Pojawiło się realne niebezpieczeństwo wstrzymania wypłat dla obsługi i w rezultacie zamknięcia bram do muzeów i galerii. W trosce o tysiące napływających turystów oddanych sztuce, parlament landu w trybie pilnym dofinansował spółkę Die documenta und Museum Fridericianum. Por. Adam Szymczyk *Led documenta to the Brink of Bankruptcy With a Show That Went Vastly Over Budget*, <https://news.artnet.com/art-world/documenta-bankruptcy-1078712> [dostęp: 15.06.2018].

Documenta, jeśli oceniać je pod względem skuteczności, poniosły klęskę. Napisy na murach budynków w Atenach wykonane przez artystów aktywistów, takie jak: „the crisis of commodity or the commodity of crisis?” czy „learning from capitalism” jednoznacznie potwierdziły, że wystawa sztuki w podobnym formacie to zawsze jednak rozrywka elit, które w dobie kryzysu z niego samego czynią spektakl.

W mojej opinii jedną z najciekawszych reakcji na wyzwania sztuki współczesnej jest formuła imprezy bez stałego adresu: Europejskie Nomadyczne Biennale *Manifesta*. Powołane do istnienia już w 1996 r., co dwa lata organizowane jest w innym miejscu w Europie. W tym czasie *Manifesta* gościły w Rotterdamie, Luksemburgu, Lublanie, Frankfurtach, San Sebastian, Nikozji, Trentino, Murcji, Limburgu, St. Petersburgu, Zurichu i Palermo, a kolejne w 2020 r. zaplanowane jest w Marsylii. Wszystkie te miasta nie należą do stolic współczesnej kultury, raczej są ważne z historycznego punktu widzenia. Dzisiaj borykają się z własnymi problemami. Możliwe, że *Manifesta* mają aspiracje rewolucji w perspektywie spojrzenia na geografie sztuki współczesnej⁹.



Il. 3.

Manifesta 12, Palermo, 2018, fot. Krzysztof Siatka

Na liście wyzwań sformułowanej przez organizatorów 12. edycji *Manifestów* w Palermo wybijają się te, które identyfikują współczesną Europę. Są to kryzys migracyjny, zmiany klimatu oraz dokonanie namysłu

» 9 Por. *Manifesta 1*. Rotterdam, the Netherlands 9 June – 19 August 1996, Rotterdam 1996.

nad tym, w jaki sposób te czynniki wpływają na miasta i ich mieszkańców. Palermo jest postrzegane jako miejsce, w którym w historii cywilizacji europejskiej krzyżowało się niezmiernie dużo wpływów¹⁰. Palermo to też legendarne miasto mafii i korupcji.

W latach 1978-1983 na północny zachód od stolicy Sycylii, na malowniczym wzgórzu na powierzchni około miliona metrów kwadratowych, powstawała nowa miejscowość Pizzo Sella. Rozpoczęto budowę willi przy naruszeniu prawa budowlanego oraz procedur architektonicznych. Większość budowli nigdy nie została ukończona i ich porzucone konstrukcje zrujnowały jeden z najpiękniejszych pejzaży okolicznych gór. Kolektyw Rotor artystów zainteresowanych architekturą zaproponował projekt pod błyskotliwą nazwą *Z góry to inna sprawa*. Odkryli górską ścieżkę, która łączy kompleks budynków z rezerwatem przyrody Monte Gallo. W pobliżu szczytu szkielet niedokończonego domu został przekształcony w punkt obserwacyjny, z którego roztaczają się zapierające dech w piersiach widoki.

Impreza w Palermo przesiąknięta była potrzebą konfrontacji pojęć wytwarzanych przez kulturę i naturę. Sycylia przez stulecia była doświadczana zmianami politycznymi, religijnymi, ekonomicznymi. Dzisiaj jest przestrzenią utożsamianą z kryzysem migracyjnym. O innym, niż demograficzny, aspekcie migracji przypomnieli kuratorom biennale (Bregtje van der Haak, Andrés Jaque, Ippolito Pestellini Laparelli, Mirjam Varadinis) obraz Francesca Lojacono *Veduta di Palermo* z 1875 r. Zainspirował on twórców wystawy do eksploracji wyobrażenia ogrodu jako miejsca różnorodności, które kształtuje się poprzez ruch i przemieszczenia. Rośliny widoczne na obrazie stanowią florę dzisiejszej Sycylii. Przybywały na wyspę w różnych czasach, podlegając pielęgnacji i rozpowszechnieniu w wyniku ludzkiej polityki agrarnej oraz czynników klimatycznych. Pochodzą niemal z całego świata: z bliskiego Wschodu, Australii, Północnej Afryki, obu Ameryk, Azji, Japonii. Ogród zatem to miejsce koegzystencji różnorodności, które powinno nam przypominać, że wszyscy jesteśmy potomkami imigrantów.

Wspólny system dziejów można rozszerzyć poza podmiot ludzki, w miejsce, gdzie flora i fauna tworzą razem historię. *The Drowned World* amerykańskiego artysty Michaela Wanga składał się z dwóch elementów pochodzenia organicznego, skonfrontowanych z następstwami współczesnej industrializacji. Wykorzystał on las złożony z roślin zbliżonych do tych z okresu karbońskiego, który rośnie przy pofabrycznych ruinach, nieopodal Ogrodu Botanicznego w Palermo. Zwiedzający mogą je oglądać z poziomu zbudowanej platformy widokowej. Mogą spoglądać poza mury ogrodu, wychylając się poza ogród botaniczny – instytucji oświeceniowej wiedzy, powołanej do uprawy i pielęgnacji leczniczych roślin w 1789 r. Nie-

» 10 Por. *Why Palermo?*, <http://m12.manifesta.org/why-palermo/> [dostęp: 10.06.2018].

zbyt urodziwe miejsce zostało użyte przez artystę w efekcie zastosowania dobrze sprawdzającej się w obrębie sztuki metody apropiacji.

Drugi element to mały, ozdobny basen fontanny, który świeci zielono-niebieskim światłem. Kolor nadają mu sinice, pradawne samożywne organizmy, które jako jedne z pierwszych przeprowadziły fotosyntezę przy użyciu chlorofilu. Ponad dwa miliony lat temu ich pojawienie się zapoczątkowało proces biologiczny, poprzez który światło i powietrze przekształcają się w materiał organiczny. Proces ten po raz pierwszy uwolnił znaczne ilości tlenu do atmosfery. Ponieważ był toksyczny dla prawie każdej formy ówczesnego życia, tlen atmosferyczny spowodował największe masowe wymieranie w historii planety.



Il. 4.

Michael Wang, *The Drowned World*, Manifesta 12, Palermo 2018, fot. Krzysztof Siatka

Dzieło odwołuje się do okresu sprzed działalności człowieka, w którym następowały procesy, jakby nie patrzeć, niezbędne dla budowanej później kultury. W tej mozaice alternatywnej wizji dziejów historia sinic, karbońskiego lasu lub fotosyntezy są wydarzeniami istotniejszymi niż niejedna wojna, rewolucja czy stworzone arcydzieło. To dla niektórych wciąż niepokojąca perspektywa, znana nauce od lat 70. XX wieku, kiedy to gen zaczęto opisywać jako samolubną cząstkę, której celem jest przetrwanie, a organizm ludzki jedynie jako magazyn dla genów¹¹. Wobec tego sugeruję spojrzenie na *The Drowned World* jako na apel o rozszerzenie perspekty-

» 11 R. Dawkins, *Samolubny gen*, przeł. M. Skoneczny, Prószyński Media, Warszawa 2012.

wy badań przeszłości, poprzez porzucenie ludzkiej perspektywy na rzecz poszukiwania podobieństw między różnymi formami życia na Ziemi.

Porzucenie perspektywy człowieka to ostatnia migracja, tym razem migracja myśli, której poświęcam teraz uwagę, a której analizie dedykowane były ostatnie *Manifesta*. Rosie Braidotti, intelektualna patronka imprezy, przekonuje, że właściwym podmiotem humanistyki nie jest bynajmniej człowiek. I wyjaśnia: „teoria posthumanistyczna wymaga nowej wizji podmiotu, opierającej się na ontologii procesualnej, która rzuca wyzwanie tradycyjnemu zrównaniu podmiotowości z racjonalną świadomością, sprzeciwiając się zredukowaniu zarówno do obiektywności, jak i linearności”¹². Nadzieję na rozwój humanistyki Braidotti wyraża w postulatcie ponownego zjednoczenia zróżnicowanych gałęzi filozofii, nauk ścisłych oraz sztuk w nowym sojuszu.

Omówione wystawy, w szczególności *Manifesta 12*, to projekty, które odnajdują się w tak zarysowanej perspektywie, poprzez zrównanie pracy artystyczno-badawczej z procesem oraz odrzucenie dyktatu obiektywizmu i linearności opowieści. Metoda obrana przez twórców i kuratorów, stawiane pytania i konstruowane przez komentatorów wnioski zawierają się w czymś znacznie szerszym, niż alternatywne procedury badawcze oraz rozszerzone pole sztuki. Dotyczy to przesunięć, które dokonują się we współczesnym konstruowaniu wiedzy. „Afirmacja, a nie nostalgia, jest drogą, którą należy podążać” – konkluduje Braidotti: „nie idealizacja filozoficznego meta-dyskursu, a bardziej pragmatyczne zadanie samoprzemiany w ramach pokornego eksperymentowania”¹³.

Na koniec pozostaje mi wyrazić przekonanie, że miejsca prowadzenia publicznego sporu i konstruowania wiedzy (*good-place*), które tworzą się w przestrzeniach współczesnych wystaw – przede wszystkim tych, których formaty ulegają potrzebie eksperymentowania – zmieniają się i migrują, będąc równocześnie centrami afirmacji współczesnej humanistyki. ●

Krzysztof Siatka

✉ <https://orcid.org/0000-0003-4886-5911>

» 12 R. Braidotti, *Ku posthumanistyce*, przeł. M. Markiewicz, „Machina myśli”, dn. 22.04.2018, <http://machinamysli.org/2968-2/> [dostęp: 28.09.2019].

» 13 *Ibidem*.