

Paweł Brożyński

Uniwersytet Jagielloński

► OMÓWIENIA I ROZBIORY

SZTUKA PARTYCYPACYJNA, CZYLI SPOJRZENIE W PRZYSZŁOŚĆ

Powolne redefinicje i serie nierzadko drobnych przesunięć sprawiły, że poważne przeobrażenia pola sztuki, jakie dokonały się w ciągu ostatnich trzech dekad, stały się trudno uchwytnie, stwarzając poczucie stagnacji. Ogólnie spojrzenie na świat sztuki w tym okresie daje obraz działalności artystycznej funkcjonującej wciąż w szeroko zdefiniowanych ramach wyznaczonych przez awangardę historyczną i neoawangardę. Formuła sztuki nieustannie jednak, od przeszło stu lat, ulega istotnym przemianom. Przemiany te w pierwszej połowie ubiegłego wieku, aż do lat 70., zachodziły w sposób bardzo dynamiczny, a momentami wręcz rewolucyjny. Później proces przekształceń zdecydowanie zwolnił. Jedynym oczywistym polem gwałtownego wyłaniania się nowych paradygmatów twórczości była sztuka oparta na technologii, w tym również na biotechnologii¹. Niekoniecznie poprzez nowatorstwo samych twór-

ców, a raczej za sprawą zmieniającej się technologicznej bazy, która wymusza przemiany artystyczne². Poza tym obszarem sztuka współczesna przejawiała na tyle dużo zależności od klasycznego i późnego modernizmu, że twierdząca odpowiedź na pytanie „czy modernizm jest naszym antykiem?”³ zdawała się narzucać sama. Nie oznacza to jednak, że w tym czasie nie zachodziły ewolu-

Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2012.

- ² Już pod koniec lat 60. Robert Smithson w liście do Györgya Kepesa zauważył, że „[t]echnologia daje obietnicę nowego rodzaju sztuki, podczas gdy już sam jej program wyklucza artystę z jego własnej sztuki” [tłum. P.B.]. Zob. R. Smithson, *Letter to György Kepes*, 3 July 1969, w: J. Flam (red.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1996, s. 369; a także: A. Collins Goodyear, *Gyorgy Kepes, Billy Klüver, and American Art of the 1960s: Defining Attitudes Toward Science and Technology*, „Science in Context” 2004, nr 17 (4), s. 611–635.
- ³ Nawiązanie do pierwszego z 12 pytań, wokół których osnuta została kuratorska koncepcja (Roger M. Buergel i Ruth Noack) Documenta 12 w Kassel (16 czerwca – 23 września 2007).

¹ Zob. m.in.: W.J.T. Mitchell, *The Work of Art in the Age of Biocybernetic Reproduction*, „Modernism/Modernity” 2003, nr 10 (3), s. 481–500; M. Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Wydawnictwo Naukowe

cyjne przekształcenia pola sztuki, które coraz bardziej odróżniały je od „naszego antyku”. Wśród najważniejszych zmian należy wymienić przede wszystkim: (1) zapośredniczenie pola sztuki przez Internet⁴; (2) przekształcenie rynku sztuki w rynek inwestycyjny⁵; (3) popularyzację nowej formuły (auto)krytycznej instytucji sztuki⁶; (4) niezwykle wręcz rozkwit sztuki kuratorskiej⁷; (5) stąpienie się pól sztuk wizualnych i kina⁸; (6) rozwój sztuki partycypacyjnej⁹.

⁴ Sztuce postinternetowej poświęcona była 9. edycja Berlin Biennale (kolektyw kuratorski DIS, 9 czerwca – 18 września 2016). Zob. także: L. Cornell, E. Halter (red.), *Mass Effect: Art and the Internet in the Twenty-First Century*, MIT Press, Cambridge, MA–London 2015; R. Green, *Internet Art*, Thames & Hudson, London 2004.

⁵ Zob.: O. Velthuis, *Talking Prices: Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art*, Princeton University Press, Princeton 2005; G. Adam, *Big Bucks: The Explosion of the Art Market in the Twenty-first Century*, Lund Humphries, Surrey–Burlington 2014.

⁶ Zob. J. Voorhies (red.), *What Ever Happened to New Institutionalism?*, Sternberg Press, Berlin 2016.

⁷ Celowo posługuję się w tym miejscu określeniem „sztuka kuratorska”, ponieważ wydaje mi się, że trafnie wyraża ono aspirację wielu kuratorów i kuratorek, dążących nie tylko do organizacji wystaw i wspierania twórców, ale przede wszystkim do kreowania własnych jakości estetycznych na bazie prezentowanych dzieł innych artystów.

⁸ Zob. J. Majmurek, Ł. Ronduda (red.), *Kino-Sztuka. Zwrot kinematograficzny w polskiej sztuce współczesnej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej i Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2015.

⁹ Lista ta nie jest wynikiem systematycznych badań, ma charakter hipotetyczny i opiera się na szeregu intuicji i obserwacji.

To właśnie ostatnią z wymienionych przemian zachodzących w polu sztuki postanowiła zająć się Claire Bishop w swojej książce *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*¹⁰. Osadzenie tej publikacji pośród szerszego kontekstu zachodzących przemian wydaje mi się szczególnie istotne, autorka bowiem, obierając sztukę opartą na uczestnictwie za przedmiot swojej rozprawy, zwraca uwagę czytelnika na być może najważniejsze zjawisko sztuki najnowszej. Lektura *Sztucznych piekieł* pozostawia wrażenie wyjątkowości tego artystycznego fenomenu, lecz jednocześnie Bishop nie stara się pokazać go na tle nowego pejzażu sztuki.

W moim przekonaniu rozwój sztuki partycypacyjnej, jej twórcza ewolucja, jak również banalizująca popularyzacja (sztuka społeczności¹¹, NGO art¹²) stanowią przestrzeń, w której może się pojawić formuła sztuki wyraźnie odmienna od tradycji awangardowych i neoawangardowych. Oznacza to, że nie tylko bardzo wysoko oceniam rolę i znaczenie takiej sztuki, ale także, że moje oczekiwania wobec każdej istotnej publikacji starającej się ją sproblematyzować są bardzo wysokie.

¹⁰ C. Bishop, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, przeł. J. Staniszewski, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2015.

¹¹ Zob. rozdział *Ruch sztuki społeczności*, a także *The Blackie i Inter-Action*, w: *ibidem*, s. 310–338.

¹² Zob. I. Zmyślony, *Lekkie rozczarowanie. Rozmowa z Claire Bishop*, Dwutygodnik.com, luty 2016, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/6460-lekkie-rozczarowanie.html> (dostęp: 30.12.2016).

W posłowie Joanna Warsza pisze, że: „[o]d czasu ukończenia *Sztucznych piekieł* do pojawienia się ich w księgarniach minęło około dwóch lat, potem kolejne trzy lata do jej polskiego wydania. [Dodać w tym miejscu można: a następnie kolejne dwa do publikacji mojego tekstu – przyp. P.B.] Bishop pytana o tę książkę ziewa. Nie ma siły powtarzać znów tych samych idei. Wielu z nas zna to uczucie. Po napisanych artykule, książce, doktoracie interesuje cię już zupełnie coś innego, tymczasem cały świat odkrywa, co napisałaś, i każe ci o tym opowiadać na wieczorach promocyjnych i wykładach”¹³.

Czy rzeczywiście nowatorskie idee dotyczące jednego z najważniejszych obszarów sztuki współczesnej mogą się przeżyć po kilku latach? Czy nad własnymi staraniami o wypracowanie nowych interpretacji sztuki partycypacyjnej można tak łatwo przejść do porządku dziennego, ziewając (przyjmując, że diagnoza Warszawy jest słuszną)?

A może autorzy i autorki naukowych opracowań, podobnie jak pisarze i pisarki tworzący kryminały lub książki kucharskie, ulegają kapitalistycznej presji montażu atrakcji?

Nieudana ucieczka od etyki

Claire Bishop, brytyjska historyczka sztuki związana obecnie z CUNY Graduate Center w Nowym Jorku¹⁴, pisząc *Sztuczne piekła*, postanowiła opowie-

dzieć historię sztuki partycypacyjnej, począwszy od organizowanych przez włoskich futurystów *serate*¹⁵. Tym samym jej propozycja jest próbą stworzenia szerokiej i pojemnej monografii sztuki opartej na uczestnictwie ostatnich stu lat. Autorka wyraźnie podkreśla, że „[k]siążka z oczywistych przyczyn nie wyczerpuje omawianej tematyki. Nie uwzględnia ona wielu ważnych projektów i aktualnych tendencji. Nie zajęłam się w niej na przykład sztuką transdyscyplinarną, badawczą, aktywistyczną czy interwencjonistyczną, co częściowo wynika z faktu, że w projektach tych głównymi czynnikami nie są przede wszystkim ludzie pełniący funkcję medium twórczego czy materiału roboczego, a częściowo z tego, że posiadają one swój własny zestaw problemów dyskursywnych, do których chciałabym się odnieść w przyszłości”¹⁶.

Pomimo poczynionych przez Bishop zastrzeżeń jej pracę należy ocenić jako bardzo solidny przegląd najważniejszych wydarzeń w polu sztuki partycypacyjnej. Wydaje się, że autorka w sposób trafny i często nieoczywisty dobierała studia przypadków („momenty przeblysku”¹⁷), choć w niektórych sytuacjach jej wybory można by poddać dyskusji, a nawet krytyce, co postaram się zrobić w dalszej części niniejszego tekstu.

Tytuł książki jest nawiązaniem do jednego z tekstów André Bretona. W rozmowie z Iwo Zmyślonym Bishop wyjaśnia: „[t]o określenie mi się spodobało, ponieważ chciałam zwrócić uwagę, że

¹³ J. Warsza, *Posłowie*, w: C. Bishop, *op. cit.*, s. 498.

¹⁴ Zob. <https://www.gc.cuny.edu/Page-Elements/Academics-Research-Centers-Initiatives/Doc->

[toral-Programs/Art-History/Faculty-Bios/Claire-Bishop](https://www.gc.cuny.edu/Page-Elements/Academics-Research-Centers-Initiatives/Doc-toral-Programs/Art-History/Faculty-Bios/Claire-Bishop) (dostęp: 30.12.2016).

¹⁵ Zob. C. Bishop, *op. cit.*, s. 21 i 83–95.

¹⁶ *Ibidem*, s. 23.

¹⁷ *Ibidem*, s. 20.

w tego rodzaju sztuce może być coś niedoskonałego. To również swoisty apel do jej twórców i krytyków o podejmowanie mocniejszych, bardziej afektywnych działań. No i oczywiście pobrzmiewa tu słynne «piekło to inni» – powiedzenie Sartre’a. Choć niedawno ktoś jeszcze zwrócił mi uwagę na *Sztuczne raje* Baudelaire’a [gdzie poeta snuje wizje idealnego świata, w którym wszyscy zażywają opium i haszysz – przyp. I.Z.]¹⁸.

Głównym przesłaniem Bishop, raczej politycznym niż badawczym, jest pokazanie, że sztuka partycypacyjna bynajmniej nie jest sztywno związana z demokracją i emancypacją oraz że nie przynależy ona albo do lewicy, albo do prawicy, lecz bywa wykorzystywana przez obie opcje polityczne. Autorka jest w tym poglądzie spadkobierczynią koncepcji polityczności sztuki Jacques’a Rancière’a¹⁹, do czego sama chętnie się przyznaje²⁰. W ostatnim podrozdziale zakończenia zatytułowanym *Koniec partycypacji*²¹ stawia ona tezę, że sztuka partycypacyjna nie powinna być analizowana i oceniana z punktu widzenia etyki i polityki. Powinniśmy za to „(...) zacząć postrzegać sztukę jako formę eksperymentalnej aktywności, która ma miejsce w rzeczywistym świecie, a jej negatywne oddziaływanie może sta-

nowić wsparcie dla projektu publicznego (nie ponosząc przy tym wyłącznej odpowiedzialności za jego stworzenie czy implementację)²².

Trudno oprzeć się wrażeniu, że za sprawą tej propozycji Bishop popada w radykalną i nieusuwalną sprzeczność. Tytuł *Sztuczne piekła*, jakkolwiek pozbawiony jednoznacznego etycznego rozstrzygnięcia poprzez swą surrealistyczną proveniencję, tworzy jednak nadrzędną etyczną (i polityczną) ramę dla całej narracji! Skoro tytuł wyraża sceptycyzm (raczej dzięki komentarzom autorki niż za sprawą swej retorycznej wyrazistości²³) co do emancypacyjnego i demokratycznego charakteru sztuki partycypacyjnej – sceptycyzm rozwijany konsekwentnie w kolejnych rozdziałach – a konkluzją zawartą w zakończeniu jest teza, że jej negatywne oddziaływanie może stanowić wsparcie dla projektu publicznego, to autorka nie tylko nie powstrzymała się od ocen etycznych, ale wręcz uczyniła je rdzeniem swojego dyskursu. Sprzeczność ta wynika najpewniej z obaw przed zarzutami moralizowania, a być może jest pokłosiem długiego trwania postmodernizmu. Bez względu jednak na jej przyczynę jest pułapką, którą Bishop zastawiła sama na siebie. Etyka i polityczna ocena sztuki nie muszą prowadzić do banalizacji analiz i osłabienia potencjału interpretacyjnego.

O nową historię sztuki

Z mojego punktu widzenia najciekawszą ambicją Claire Bishop jest pró-

¹⁸ I. Zmyślony, *op. cit.*

¹⁹ Zob. przede wszystkim rozdziały: *Reżim estetyczny* oraz *Wyemancypowani widzowie*, w: C. Bishop, *op. cit.*, s. 56–61 i 71–81.

²⁰ Relacje między myślą Bishop i Rancière’a są złożone i bez wątpienia zasługują na osobne omówienie. W niniejszym tekście postanowiłem jednak nie rozwijać tego problemu, porzeczając jedynie na wskazaniu tej zależności.

²¹ C. Bishop, *op. cit.*, s. 487–490.

²² *Ibidem*, s. 488.

²³ Por. I. Zmyślony, *op. cit.*

ba takiego opracowania książki, aby stała się ona impulsem do zrewidowania historii sztuki. Impuls ten w założeniu autorki ma mieć – tak rozumiem jej propozycje sformułowane we wstępie – dwoisty charakter. Z jednej strony poszczególne studia przypadków mają zachęcić do przemyślenia historii sztuki opartej na zainteresowaniu tradycyjnymi mediami. „Trzeba mieć nadzieję, że rozdziały [zawierające studia przypadków – przyp. P.B.] te mogą stanowić impuls do ponownego przemyślenia historii sztuki XX wieku, która skupiona byłaby raczej na perspektywie teatru niż malarstwa (jak ma to miejsce w narracji Greenberga) czy *ready made* (czego przykładem może być zbiorowa publikacja Rosalind Krauss, Yve’a-Alaina Boisa, Benjamin Buchloha i Hala Fostera, *Art Since 1900* [Sztuka od 1900 roku, 2005])”²⁴.

Z drugiej strony opowieść Bishop ma być „kontrhistorią” sztuki, narracją nieskoncentrowaną przede wszystkim na sztuce amerykańskiej i na amerykańskim punkcie widzenia. W moim przekonaniu ambicję tę udało się wypełnić połowicznie. *Sztuczne piekła* rzeczywiście mogą stać się zachętą to rozwijania nowej historii sztuki opartej tym razem nie na teoretyzowaniu obrazu, sztuki obiektu czy instalacji, lecz na teoretyzowaniu sztuki uczestnictwa i współautorstwa. Jednocześnie próba stworzenia kontrhistorii sztuki nie zakończyła się powodzeniem. Czytając Bishop, trudno oprzeć się wrażeniu, że amerykański punkt widzenia został zastąpiony bliżej nieokreślonym euro-amerykańskim (może brytyjskim?), a perspektywa afrykańska czy azjatycka

(pomijając artystów o korzeniach azjatyckich działających w USA, takich jak np. Paul Chan) jest w książce nieobecna²⁵. Przechodząc na chwilę do oceny doboru studiów przypadków, do której będę jeszcze powracał, obraz sztuki partycypacji z Europy Środkowej i Wschodniej wydaje się dość stereotypowy, co można bardzo łatwo pokazać na przykładzie sztuki czechosłowackiej i polskiej. Główną figurą reprezentującą sztukę uczestnictwa naszych południowych sąsiadów jest Milan Knížák²⁶, mimo że można było wybrać cały szereg innych artystów, na przykład Júliusa Kollera (przede wszystkim seria działań związanych z grą w ping-ponga)²⁷. Z kolei w przypadku sztuki polskiej Bishop skupia się przede wszystkim na Pawle Althamerze i Arturze Żmijewskim, nie wspominając nawet o Kulturze Zrzuty, LET, Akademii Ruchu, Joannie Rajkowskiej czy Roma-

²⁵ Co prawda autorka zaznacza, że zakres publikacji jest „międzynarodowy, lecz nie globalny” (s. 28), nie zmienia to jednak faktu, iż wykreowana w książce perspektywa międzynarodowa jest dość konserwatywna.

²⁶ Zob. rozdział *Praga: od akcji do ceremonii*, w: *ibidem*, s. 234–246. Claire Bishop opisuje również działania artystów słowackich, takich jak Alex Mlynárčik czy Stanko Filko. Zob. rozdz. *Słowacja: Permanentne manifestacje*, w: *ibidem*, s. 247–258.

²⁷ Twórczość Júliusa Kollera została niedawno przypomniana szerszej publiczności za sprawą potężnej retrospektywy zorganizowanej w wiedeńskim MUMOK-u (*Július Koller. One Man Anti Show*, 25.11.2016–17.04.2017, kuratorzy: Daniel Grůň, Kathrin Rhomberg i Georg Schöllhammer). Wcześniej wybór prac z retrospektywy opracowany przez ten sam zespół kuratorów był pokazywany w warszawskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej (*Július Koller, „?”*, 25.09.2015–10.01.2016).

²⁴ C. Bishop, *op. cit.*, s. 21.

nie Dziadkiewicz. Niestety taki dobór artystów polskich nasuwa smutne przypuszczenie, że autorka dokonała go nie na podstawie solidnych badań, ale pod wpływem strategii promocji sztuki polskiej prowadzonej przez Fundację Galerii Foksal i Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Nie oznacza to oczywiście, że sztuka Pawła Althamera nie zasługuje na analizę – wręcz przeciwnie. Jego twórczość funkcjonuje jednak w szerszym kontekście sztuki polskiej począwszy od lat 80. W tym sensie podjęta przez Bishop próba tworzenia „kontrhistorii sztuki” – przynajmniej w tym przypadku – polegała w starciu z rynkiem i mainstreamowymi politykami kulturalnymi.

Architektura argumentu

Książka jest podzielona na trzy części: teoretyczny wstęp, studia przypadków historycznych oraz analizę dwóch współczesnych tendencji sztuki partycypacyjnej²⁸. Trudno uznać ten podział za szczególnie klarowny, a kolejne segmenty publikacji płynnie przechodzą w siebie.

W pierwszej teoretycznej części Bishop opisuje specyficzną metodologię badań nad sztuką partycypacyjną oraz kluczowe dla tej twórczości pojęcia. Nadrzędnym założeniem metodologicznym jest przekonanie, że narzędzia do badania wizualności sztuki są niewystarczające. „Uchwycenie charakteru sztuki partycypacyjnej wyłącznie na podstawie obrazów jest praktycznie niemożliwe”²⁹ – zauważa autorka. Jednocześnie odpo-

wiedzią na ten problem nie może być proste socjologizowanie: „[w] związku z tym, że sztuka partycypacyjna jest nie tylko działaniem społecznym, ale i symbolicznym, osadzonym w świecie i jednocześnie oddalonym od niego, pozytywistyczne nauki społeczne okazują się mniej użyteczne dla celów analitycznych niż abstrakcyjne refleksje z zakresu filozofii politycznej”³⁰.

Kolejną trudnością związaną z badaniem sztuki opartej na partycypacji jest właśnie sama partycypacja, która powinna stać się dla badacza częścią jego pracy: „[b]ardzo niewielu obserwatorów jest w stanie uchwycić długoterminowe projekty partycypacyjne w ich pełnej rozciągłości: studenci i badacze muszą zwykle polegać na relacjach artysty, kuratora, grupy asystentów, a jeśli mają szczęście, być może na świadectwie któregoś z uczestników”³¹. Dalej Bishop wyjaśnia, że frustracja wynikająca z subiektywnego charakteru kuratorskich narracji o wydarzeniach, których nie była częścią, zmobilizowała ją do zaangażowania się w badane projekty (te opisane w ostatniej, trzeciej części): „[w]iele z zawartych w tej książce współczesnych studiów przypadku zostało pozyskanych w trakcie odbywających się ze zmiennym powodzeniem wypraw terenowych”³².

Bez wątpienia uczestnictwo w projektach nastrocza szeregu trudności, z którymi musi zmierzyć się naukowiec. Partycypacja wymaga czasu, zaangażowania, zdolności dostosowania swojego tem-

²⁸ Zob. C. Bishop, *op. cit.*, s. 20.

²⁹ *Ibidem*, s. 24.

³⁰ *Ibidem*, s. 26–27.

³¹ *Ibidem*, s. 25.

³² *Ibidem*.

peramentu do charakteru przedsięwzięcia. Osoba badająca, choć również uczestnicząca, zaburza przy tym relacje w obrębie analizowanej społeczności, podobnie jak dzieje się to w przypadku badań antropologicznych. Niestety żadna z wymienionych trudności nie została poddana przez Claire Bishop problematyzacji, co stanowi niezwykle poważny mankament jej propozycji. Partycypacja jako składowa sztuki oraz partycypacja jako narzędzie badawcze domagają się wielu strukturalnych analiz, ontologicznych rozstrzygnięć oraz kategoryzacji na gruncie estetyki i historii sztuki. Autorka, chcąc być może uniknąć tworzenia potencjalnych pretekstów dla krytyków i polemistów, postanowiła poprzestać na ogólnikach, poruszając się po powierzchni badanego przez siebie pola. Czyni to opracowanie Bishop przedsięwzięciem – pomimo ambicji teoretycznych – zdecydowanie bardziej popularyzatorskim niż naukowym, przy czym trudno odmówić brytyjskiej historyczce sztuki zdolności do inspirowania. Jej książkę bez wątpienia można nazwać inspirującą, lecz teoretycznie i metodologicznie niedopracowaną. Ważną, ale pełną luk i formułującą pytania, których nie zadaje sama autorka, a które *implicite* są zawarte w przedstawianym przez nią materiale, domagając się przynajmniej skomentowania, nawet jeśli odpowiedź na tym etapie nie byłaby możliwa.

Czym jest partycypacja? Czy uczestnictwo autorki w badanych projektach generowało spektakularność relacji wewnątrz grupy? Czy i jak możemy stopniować poziom immersyjności uczestnictwa? Skąd artyści w konkretnych projektach czerpią wiedzę, narzędzia

i inspiracje do działań partycypacyjnych? Jakie strukturalne, ontologiczne i psychologiczne różnice dzielą partycypację świadomą i dobrowolną (sztuka drugiej połowy XX wieku, w tym performans delegowany³³) od partycypacji przypadkowej bądź przymusowej (włoski futurizm, sztuka radziecka czy sztuka Trzeciej Rzeczy³⁴)? W *Sztucznych pieklach* nie znajdziemy nie tylko odpowiedzi na te pytania, ale – jako się rzekło – nawet samych pytań. Autorka konsekwentnie formułuje za to zupełnie inne pytania: Jak partycypacja ma się do alienacji jednostki w systemie kapitalistycznym? Czy partycypacja ma charakter demokratyczny? A także: Czy ma potencjał emancypacyjny? Dość zaskakujący wybór w obliczu deklaracji o odejściu od ocen etycznych i politycznych.

Ze względu na taki dobór pytań przewodnich, które pozwoliłem sobie zrekonstruować powyżej, Bishop skupia się bardziej na relacji poszczególnych projektów jako całości do systemu społeczno-ekonomicznego znów jako całości niż na relacjach panujących wewnątrz tworzącej się podczas działań artystycznych społeczności. „Centralnym założeniem książki jest próba odnalezienia takich sposobów wyjaśniania

³³ Pojęcie performansu delegowanego omawiam bardziej szczegółowo w dalszej części tekstu.

³⁴ Nie wykluczam oczywiście możliwości nieprzypadkowej, w pełni świadomej i dobrowolnej partycypacji w kolektywnych działaniach futurystów, artystów radzieckich czy nazistowskich. Nie zmienia to jednak faktu, że bardzo często zachodziła sytuacja odwrotna, co znacząco odróżnia tę sztukę od późniejszych praktyk partycypacyjnych, w których zasada dobrowolności i świadomego akcesu staje się dominująca.

sztuki partycypacyjnej, które będą się koncentrowały raczej na wytwarzanych przez nią znaczeniach, niż zajmowały wyłącznie procesem. Rezultat – pośredniczący obiekt, koncepcja, obraz lub historia – stanowi nieodzowne połączenie pomiędzy artystą i publicznością wtórną (tobą i mną, a także każdą inną osobą, która nie uczestniczyła bezpośrednio w działaniu); historyczny fakt naszej nieusuwalnej obecności wymaga analizy polityki oglądania, bycia widzom. Nawet jeśli, i zwłaszcza wtedy, gdy sztuka partycypacyjna chciałaby się tego wyprzeć³⁵ – wyjaśnia we wstępie autorka. Trzeba przyznać, że pozostaje wierna swoim założeniom, niestety jednocześnie popadając przez to w kolejną sprzeczność, tym razem ze sformułowanymi dosłownie kilka stron wcześniej rewizjonistycznymi ambicjami³⁶. W jaki sposób? Upodabnia prowadzone przez siebie analizy do znanej nam historii sztuki skupionej na obrazie czy obiekcie. Tym samym Bishop, dając chyba jednak dość nieśmiały impuls do gruntowanej redefinicji dyscypliny, sama postanawia podążać ścieżką być może nową, choć z pewnością nie rewolucyjną.

Wydaje się, że autorka starała się w swoich analizach opierać nie tylko na „pośredniczącym obiekcie, koncepcji, obrazie lub historii”, ale przede wszystkim na deklaracjach i założeniach samych twórców. Próbując uwolnić się od subiektywizmu narracji kuratorskich (próba ta chyba również nie zakończyła się powodzeniem), wpadła w pułapkę narracji tworzonych przez artystów.

W epoce wymiennosci ról kuratora i artysty, w czasach gdy twórcy są niezwykle świadomi sytuacji instytucjonalnej i rynkowej gry, dobroduszne zawierzenie ich opowieści jest co najmniej ryzykowne, tym bardziej jeśli działamy w polu nauki, a nie krytyki towarzyszącej.

Druga, historyczna część książki zaczyna się od fascynującej opowieści o praktykach partycypacyjnych w sztuce pierwszej awangardy. Autorka wśród trzech kluczowych momentów „dla historycznej awangardy, które antycypują pojawienie się sztuki partycypacyjnej”³⁷, wymienia: (1) „zerwanie przez włoski futurizm z konwencjonalnymi modelami udziału widowni [i] narodzin [y] performansu jako osobnego, zaadresowanego do publiczności masowej, środka artystycznego [oraz] wykorzystywani [e] prowokacyjnych gestów (zarówno na scenie, jak i na ulicach) w jawnie politycznych celach”³⁸; (2) „zjawisk [a], które wystąpiły w kulturze rosyjskiej po 1917 roku”, a przede wszystkim teatr Proletkultu i spektakl masowy; (3) paryską grupę Dada, która „pod wpływem André Bretona zmieniała (...) charakter swojej relacji z publicznością, odchodząc od formuły wojowniczego kabaretu w kierunku rozgrywających się w sferze publicznej wydarzeń o większym nacechowaniu partycypacyjnym”³⁹. Dalej Bishop pisze, iż wszystkie trzy momenty – zjawiska w sztuce XX wieku – „zdają się sugerować, że «prehistorii» stosunkowo świeżych zjawisk w sztuce współczesnej należy poszukiwać raczej

³⁵ C. Bishop, *op. cit.*, s. 30.

³⁶ Zob. *ibidem*, s. 24 i n.

³⁷ *Ibidem*, s. 83.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

w sferze teatru i performansu aniżeli w historii malarstwa czy *ready made*⁴⁰. Autorka słusznie dobiera te studia przypadku, szkicując „prehistorię” współczesnej sztuki partycypacyjnej, ale brak refleksji ontologicznej i estetycznej, brak problematyzacji, jaką funkcję owa prehistoria ma pełnić, prowadzą do sytuacji, w której czytelnik może odnieść wrażenie, że sztuka partycypacji pojawia się nagle, *ex nihilo*. Bishop wpada tu w pułapkę opisaną kilka dekad wcześniej przez Rosalind Krauss⁴¹. A przecież każda sztuka zawsze jest oparta na partycypacji. *Der Betrachter ist im Bild* (odbiorca jest w obrazie) – jak przekonywał Wolfgang Kemp⁴². Nawet w samej książce Bishop pojawia się fragment wypowiedzi Thomasa Hirschhorna, który zauważa: „[c]hcę wypracować alternatywę dla mętnego, obrzydliwie «demokratycznego» i demagogicznego pojęcia, jakim jest «partycypacja». Nie jestem za sztuką partycypacyjną; to takie głupie – dawne malarstwo sprawia, że «partycypuje» się w nim w większym stopniu niż w dzisiejszej «sztuce partycypacyjnej», bo prawdziwa partycypacja jest przede wszystkim uczestnictwem w myśleniu! Partycypacja to tylko określenie oznaczające konsumpcję”⁴³. O ile

nie zgadzam się z tą miażdżącą i pewnie przesadną krytyką sztuki partycypacyjnej przeprowadzoną przez Hirschhorna, o tyle zdaję sobie sprawę z tego, że po pierwsze w malarstwie można partycypować, a po drugie, że w niektórych przypadkach taka partycypacja może być ciekawsza od udziału w niejednym spośród proponowanych dziś projektów. Nie sądzę jednak, żeby Hirschhorna można było nazwać w tym miejscu konserwatystą (czego nie czyni również Bishop!). Hirschhorn jest raczej niezbyt rozsądnym buntownikiem, starającym się sprzeciwić samozadowoleniu sztuki partycypacyjnej. Wracając do autorki, brak próby wyróżnienia sztuki partycypacyjnej *sensu stricto* na tle sztuki partycypacyjnej w ogóle – a więc po prostu sztuki – jest dużym problemem. Naświetlanie prehistorii twórczości opartej na uczestnictwie ujawnia go w sposób dobitny. Przejście od tradycyjnej sztuki wizualnej, na przykład malarstwa, do awangardowej sztuki partycypacyjnej wcale nie odbyło się przez radykalne cięcia. Trudno też twierdzić, że sfera teatru i malarstwa są lub były od siebie oddzielne, tym bardziej że są sobie przeciwstawne. Popularna w XIX i na początku XX wieku praktyka tworzenia żywych obrazów, *tableau vivant*, integrowała malarstwo i fotografię z teatrem, generując procedury partycypacji⁴⁴. Co więcej, praktyka aranżowania żywych obrazów płynnie przeszła w wiele praktyk sztuki awangardowej. *Tableau vivant* w mniej lub bardziej bezpośredni sposób inspirowały

⁴⁰ *Ibidem*, s. 84.

⁴¹ Zob. R. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge 1984. Wyd. pol.: *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, przeł. M. Szuba, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2011.

⁴² Por. W. Kemp (red.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Dietrich Reimer Verlag, Berlin 1992.

⁴³ C. Bishop, *op. cit.*, s. 452. Autorka wprowadzie przytacza słowa Hirschhorna, lecz nie podejmuje z nimi polemiki ani ich nie analizuje.

⁴⁴ Zob. np. M. Kamzowa, *Żywe obrazy. Między sceną, obrazem i książką*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1996.

działania performatywne futurystów, artystów radzieckich czy dadaistów.

Powyższa krytyka nie zmienia jednak faktu, że opis działań Marinettiego, artystów Proletkultu czy André Bretona tworzy ciekawy wstęp do dalszej narracji, przywołując często – szczególnie w przypadku przykładów rosyjskich – wydarzenia w historii sztuki zmarginalizowane.

Kolejnym etapem rozwoju sztuki partycypacyjnej jest Międzynarodówka Sytuacjonistyczna. „W maju 1968 roku pojawiło się graffiti «Być wolnym w 1968 roku oznacza partycypować»⁴⁵ – przypomina Bishop. Centralną kategorią dla sytuacjonistów na czele z Guy Deborde był dryf, który niekoniecznie musiał prowadzić do praktyk uczestnictwa: „[c]hociaż SI nie może być redukowane do wymiaru sztuki partycypacyjnej, wiele z idei artykułowanych przez sytuacjonistów – a także przez GRAV i Le-bela – przyczyniło się do konsolidacji dyskursu lat 60. wokół tej, ugruntowanej na opozycji aktywny/pasywny widz, problematyki⁴⁶. To właśnie lata 60. wyłaniają się z opowieści Bishop jako czas przełomu i jednocześnie moment łączący historyczną awangardę ze współczesną sztuką partycypacyjną.

Najciekawszym z rozdziałów zawierających historyczne studia przypadków jest dla mnie *Akt jawnego sadyzmu społecznego*⁴⁷, w którym autorka analizuje sztukę argentyńską, przede wszystkim Oscara Masotty i Grupy z Rosario. Już samo zogniskowanie uwagi na sztuce ar-

gentyńskiej (znanej w USA i Europie Zachodniej z pewnością znacznie lepiej niż w Polsce) może budzić zainteresowanie. Bishop udało się jednak nie tylko skierować czytelnika w nieoczywisty obszar sztuki lat 60. i 70., lecz również pokazać oryginalność i nowatorstwo twórców argentyńskich. „Można (...) stwierdzić, że zaprezentowane przykłady sztuki argentyńskiej są jednocześnie niezachodnie⁴⁸ (w reakcji na specyficzne uwarunkowania historyczne dyktatury) i ultrazachodnie (w swoim wykorzystywaniu zachodniej teorii). Ustanawiają one ważny precedens w związku ze stosowanymi współcześnie modelami partycypacyjnymi, kwestionując zarazem założenie, zgodnie z którym partycypacja ma być synonimem demokracji⁴⁹ – podsumowuje autorka.

Dalej Bishop omawia sztukę partycypacyjną zza żelaznej kurtyny (Czechosłowacja i ZSRR). Z racji tego, że wspominałem już wcześniej o sztuce czechosłowackiej, chciałbym skupić się teraz przez chwilę na sztuce radzieckiej lat 70. W rozdziale *Moskwa: strefy nierozróżnialności* Bishop opisuje działania między innymi Ilji Kabakowa oraz grupy Kolektywnyje Diejstwija⁵⁰. Szczególnie opowieść o kolektywie działającym poza

⁴⁵ C. Bishop, *op. cit.*, s. 143.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 180.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 189–230.

⁴⁸ Paradoksalność tego stwierdzenia polega na prostym geograficznym fakcie, że Argentyna leży na zachód od Wielkiej Brytanii, z której pochodzi autorka. Kalka językowa, jaką jest „zachód” i „zachodniość”, zamazuje bardziej drastyczny – szczególnie dziś – podział świata na północ i południe. Być może wprowadzając podział na północ i południe, udałooby się lepiej opisać jednoczesną „zachodniość” i „niezachodniość” sztuki argentyńskiej?

⁴⁹ C. Bishop, *op. cit.*, s. 222.

⁵⁰ Zob. *ibidem*, s. 264–276.

nawiasem oficjalnego życia kulturalnego ZSRR zasługuje na uwagę. „Grupa inspirowała się pierwszym pokoleniem moskiewskiego konceptualizmu, zwłaszcza Kabakowem, a jej główny teoretyk Andriej Monastyrski wspominał, że jej najważniejsze realizacje były postrzegane jako forma odczytów literackich”⁵¹ – przypomina Bishop. „Większość z akcji opierała się na standardowej formule: grupa składająca się z piętnastu do dwudziestu uczestników otrzymywała telefoniczne zaproszenie (działo się to rzecz jasna w czasach, gdy wszystkie linie telefoniczne były na podsłuchu) do odbycia podróży koleją do określonej stacji pod Moskwą. Na miejscu członkowie grupy docierali do oddalonego miejsca i czekali (nie wiedząc, co konkretnie ma się wydarzyć) na rozwój sytuacji. Po jakimś czasie byli świadkami minimalnego i ulotnego, posiadającego prawdopodobnie nieco tajemniczy charakter i często marginalnego pod kątem wizualnym wydarzenia”⁵². Wszystkie działania grupy były skrupulatnie dokumentowane i archiwizowane. Ich najciekawszym aspektem wydaje się właśnie to, co działo się wokół zapisu indywidualnych doświadczeń: „[r]ezultatem dokonania K/D nie była zatem zunifikowana obecność zbiorowa i bezpośredniość doświadczenia, lecz ich przeciwieństwo: różnica, niezgoda [*dissensus*] i dyskusja, przestrzeń «sprywatyzowanego» doświadczenia, liberalno-demokratyczne niezdecydowanie i pluralizm hermeneutycznych spekulacji w warunkach, w których dominujący dyskurs i rygor

patrzenia były kojarzone ze sztywno uschematyzowanym aparatem znaczeniowym” – wyjaśnia Bishop, idąc za rozpoznaniem poczynionymi przez Borisa Grojsa⁵³.

W rozdziale *Ludzie incydentalni: APG i sztuka społeczności* Bishop prezentuje z kolei dwa tytułowe nurty brytyjskiej sztuki partycypacyjnej lat 60. i 70. Pierwszy z nich, Artist Placement Group, został zapoczątkowany przez Johna Lathama i jego ówczesną partnerkę Barbarę Steveni w roku 1966⁵⁴. Działalność APG, inspirowana Fluxusem, polegała głównie na organizacji stażów dla artystów w prywatnych korporacjach i organizacjach publicznych⁵⁵, znosząc granice między przestrzeniami instytucji i biznesu a sztuką. Drugi zmierzał do „demokratyzacji i rozwoju nieprofesjonalnych form kreatywności oraz do zwiększenia dostępności do sztuk pięknych mniej uprzywilejowanej części widowni”⁵⁶. To właśnie sztuka społeczności (*community arts*), rozwijająca się równolegle w całym zachodnim i północnym świecie, wypracowała bodaj najpopularniejszą do dziś formułę sztuki partycypacyjnej. Warto w tym miejscu zaznaczyć za Bishop, że w obrębie szerokiego zjawiska, jakim jest sztuka społeczności, wypracowano wiele różnorodnych form działania, a znalezienie wspólnej definicji nie jest łatwe⁵⁷.

Wreszcie trzecia część książki zawiera analizy sztuki ostatnich trzech dekad, w tym wielu przedsięwzięć, w których

⁵¹ *Ibidem*, s. 267.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibidem*, s. 275.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 289.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 290.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 289.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 312.

autorka miała okazję brać udział osobiście. Podstawową kategorią organizującą badania nad tym obszarem jest pojęcie projektu⁵⁸. „Projekt w znaczeniu, jakie uważam za kluczowe dla sztuki powstałej po 1989 roku, aspiruje do tego, by dzieło sztuki traktowane jako skończony obiekt zastąpił otwarty, poststudiowy, badawczy, rozciągnięty w czasie i zdolny do formalnych przekształceń proces społeczny. Od lat 90. «projekt» zdążył stać się pojęciem, które niczym parasol obejmuje różne rodzaje sztuki: praktykę kolektywną, samoorganizujące się grupy aktywistyczne, badania transdyscyplinarne, sztukę partycypacyjną i zaangażowaną społecznie oraz kuratorstwo eksperymentalne⁵⁹ – pisze Bishop. W dalszej części rozdziału zaznacza jednak: „[j]eśli moja intuicja jest słuszna, a pojęcie «projektu» świadczy o odnowionej świadomości społecznej artystów lat 90., to ta zmiana punktu ciężkości musi się dopiero doczekać pełnego teoretycznego opisu ze strony historyków sztuki i krytyków”, dodając, że „[n]ajbardziej klarowne przedstawienie «projektu» jako sposobu pracy odnajdujemy dziś na gruncie socjologii, w pracy *The New Spirit of Capitalism* [Nowy duch kapitalizmu, 1999] autorstwa Luca Boltanowskiego i Eve Chiapello⁶⁰.

Analiza sztuki najnowszej rozpoczyna się jednak od końca lat 80. Bishop opisuje szereg wystaw i projektów kuratorskich, takich jak *Magiciens de la terre* Jeana-Huberta Martina⁶¹, *Skulptur Projekte Münster* Kaspera Königa⁶² czy *Chambres d'amis* Jana Hoeta⁶³. Dwa ostatnie rozdziały dotyczą kolejno dwóch dominujących, zdaniem autorki, formuł sztuki partycypacyjnej: performansu delegowanego i projektów pedagogicznych. W rozdziale *Performans delegowany: Outsourcing autentyczności*⁶⁴ Bishop zajmuje się sztuką, której „znakiem rozpoznawczym było angażowanie nieprofesjonalnych performerów lub wykonawców” w odróżnieniu od „działań, w których brali udział przede wszystkim sami artyści⁶⁵. Dalej możemy znaleźć bardziej precyzyjną definicję tytułowego pojęcia. Ta tendencja w sztuce, którą autorka określa jako „«performans delegowany», polega na zapraszaniu nieprofesjonalistów bądź specjalistów z innych dziedzin, aby występowali w imieniu artyści i działali zgodnie z jego instrukcjami w określonym miejscu i czasie⁶⁶. Bishop komentuje działania między innymi Pawła Althamera (*Obserwator*, 1992 i *Germinatio*, 1994), Artura Żmijewskiego (*Oni*, 2007), Maurizia Cattelana (*Southern Suppliers FC*, 1991), Santagio Sierry (*450 Paid* oraz *250 cm Line Tattooed on 6 Paid People*, oba z roku 1999), Phila Collinsa (*They Shoot Horses*, 2004), a także Félixą Gonzá-

⁵⁸ Warto zaznaczyć, że autorka, rekonstruując pojęcie projektu w latach 90., pomija wiele ważnych kontekstów historycznych, a przede wszystkim koncepcje Jeana-Paula Sartre'a czy Maurice'a Merleau-Ponty'ego. Zob. np. P. Mróz, *Sztuka jako projekt. Filozofia i estetyka Maurice'a Merleau-Ponty'ego*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2002.

⁵⁹ C. Bishop, *op. cit.*, s. 340.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 370.

⁶¹ *Ibidem*, s. 341.

⁶² *Ibidem*, s. 342.

⁶³ *Ibidem*, s. 343.

⁶⁴ *Ibidem*, s. 381–416.

⁶⁵ *Ibidem*, s. 381.

⁶⁶ *Ibidem*.

leza-Torresa (*Untitled. Go-Go Dancing Platform*, 1991), w którym występował inny artysta, Pierre Bal-Blanc. Wnioski płynące z analizy wymienionych projektów nie są jednoznaczne. „Prawdą jest, że w swoich najgorszych emanacjach performans delegowany produkuje rzeczywistość inscenizowaną i projektowaną dla mediów, a nie obecność poddaną paradoksalnemu zapośredniczeniu. Jak jednak pokazują jego najlepsze przykłady, delegowany performans wytwarza wiele destabilizujących wydarzeń, które są dowodem istnienia wspólnej rzeczywistości widza oraz wykonawcy i stanowią zaprzeczenie utartych sposobów myślenia o przyjemności, pracy i etyce oraz odziedziczonych kategorii intelektualnych, za których pośrednictwem mielibyśmy rozumieć te idee dzisiaj”⁶⁷ – podsumowuje Claire Bishop. Krytyczna i dialektyczna koncepcja performansu delegowanego należy z pewnością do najmocniejszych punktów jej książki.

Ostatni rozdział książki jest poświęcony tak zwanym projektom pedagogicznym⁶⁸. Autorka skupia się przede wszystkim na działaniach Tani Bruguery (*Cátedra Arte de Conducta*, 2002–2009), Paula Chana (*Waiting for Godot in New Orleans*, 2007), Pawła Althamera (*Klasa Einsteina*, 2005) oraz Thomasa Hirschhorna (*The Bijlmer-Spinoza Festival*, 2009). Na początku Bishop zaznacza, że rozdział ten okazał się dla niej najtrudniejszy. I słusznie. Jest jednym z najsłabszych, o ile nie najsłabszym, w całej książce. Już samo wyróżnienie projektów

pedagogicznych na tle innych projektów partycypacyjnych jest bardzo dyskusyjne. Każdy projekt artystyczny produkuje wiedzę, a twórca zawsze – czy tego chce, czy nie – pełni funkcję pedagoga. Jeżeli natomiast przyjmujemy, że z projektami pedagogicznymi mamy do czynienia jedynie wtedy, gdy artysta podejmuje się roli nauczyciela w pełni świadomie, stajemy się całkowicie zależni od kategorii intencjonalności, opierając przy tym teoretyczną konstrukcję naszej analizy na deklaracjach artysty i przyjmując jego optykę. W podsumowaniu autorka podkreśla, że projekty edukacyjne w sposób szczególny unaoczniają relacje między polem sztuki a polem społecznym, niejako wymuszając tworzenie „nowych, adekwatnych języków i kryteriów, dzięki którym możliwe stanie się komunikowanie praktyk transwersalnych”⁶⁹. Przeciwwstawianie pola sztuki i pola społecznego rodzi kolejne komplikacje, a autorka zdaje się tworzyć *nomen omen* sztuczne problemy, które następnie próbuje rozwiązywać. Niestety pojawiające się na końcu zagmatwane i nieprzemysłane odniesienia do Friedricha Schillera i Félixa Guattariego pozostawiają docieklivego czytelnika w poczuciu zagubienia i bezradności, ale za to z garścią ogólnikowych złotych myśli.

W oczekiwaniu na teorię

Konkluzja mojego eseju o *Sztucznych pieklach* jest gorzka. Claire Bishop bez wątpienia podjęła niezwykle ważny problem sztuki nowoczesnej i współczesnej, jaką jest sztuka partycypacyjna.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 411.

⁶⁸ Zob. rozdz. *Projekty pedagogiczne: „Jak ożyć klasę, jak gdyby była ona dziełem sztuki?”*, w: *ibidem*, s. 417–474.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 466.

Jej książka, pomimo sporych rozmiarów (w wydaniu oryginalnym blisko 400 stron, w wydaniu polskim ponad 500), pozostawia jednak duży niedosyt. Nie jest to niedosyt objętości czy narracyjnej różnorodności i atrakcyjności publikacji. Niedosyt ów lokuje się w obszarze krytyczności i nasycenia publikacji teoretyczną refleksją. Niestety przypuszczam, że niedoskonałości te nie są konsekwencją braków warsztatowych autorki, lecz mniej lub bardziej świadomym wyborem stworzenia publikacji popularnej, medialnej, poczytnej i dającej przepustkę do świata intelektualnych celebrytów. Wchodzenie w zniuansowane i długie analizy, tworzenie nowego aparatu pojęciowego, wypracowywanie własnej metodologii z pewnością nie jest gwarancją rynkowego powodzenia publikacji.

Szkoda, że popularyzacja wyprzedza dziś refleksję, a propagowanie własnych interpretacji góruje nad (auto)krytycyzmem. Z pewnością propozycja Claire Bishop jest dalece ciekawsza i dojrzalsza niż *Estetyka relacyjna* Nicolasa Bourriaud⁷⁰. Nadal jednak można uznać, że przestrzeń sztuki partycypacji jest obszarem co najwyżej wstępnie zmapowanym, a na wnikliwe analizy zwieńczone wypracowaniem całego zespołu nowych kategorii badawczych przyjdzie nam jeszcze poczekać.

Bibliografia

Adam G., *Big Bucks: The Explosion of the Art Market in the Twenty-first Century*, Lund Humphries, Surrey–Burlington 2014.

⁷⁰ N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białowski, MOCAK, Kraków 2012.

- Bakke M., *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2012.
- Bishop C., *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, przeł. J. Staniszewski, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2015.
- Bourriaud N., *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białowski, MOCAK, Kraków 2012.
- Collins Goodyear A., *Gyorgy Kepes, Billy Klüver, and American Art of the 1960s: Defining Attitudes Toward Science and Technology*, „Science in Context” 2004, nr 17 (4), s. 611–635.
- Cornell L., Halter E. (red.), *Mass Effect: Art and the Internet in the Twenty-First Century*, MIT Press, Cambridge, MA–London 2015.
- Green R., *Internet Art*, Thames & Hudson, London 2004.
- Kemp W. (red.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Dietrich Reimer Verlag, Berlin 1992.
- Krauss R., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge 1984.
- Krauss R., *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, przeł. M. Szuba, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2011.
- Kamzowa M., *Żywe obrazy. Między sceną, obrazem i książką*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1996.
- Majmurek J., Ronduda Ł. (red.), *Kino-Sztuka. Zwrot kinematograficzny w polskiej sztuce współczesnej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej i Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2015.
- Mitchell W.J.T., *The Work of Art in the Age of Biocybernetic Reproduction*, „Modernism/Modernity” 2003, nr 10 (3), s. 481–500.
- Mróz P., *Sztuka jako projekt. Filozofia i estetyka Maurice'a Merleau-Ponty'ego*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2002.
- Smithson R., *Letter to György Kepes*, 3 July 1969, w: *Robert Smithson: The Collected*

- Writings*, red. J. Flam, Berkeley University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1996, s. 369.
- Velthuis O., *Talking Prices: Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art*, Princeton University Press, Princeton 2005.
- Voorhies J. (red.), *What Ever Happened to New Institutionalism?*, Sternberg Press, Berlin 2016.
- Zmyślony I., *Lekkie rozczarowanie. Rozmowa z Claire Bishop*, Dwutygodnik.com, luty 2016, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/6460-lekkie-rozczarowanie.html> (dostęp: 30.12.2016).