



Kuba Szreder  
**O CZYM NIE SPOSÓB MÓWIĆ,  
 O TYM NA PEWNO NIE NALEŻY  
 MILCZEĆ, PRZYNAJMNIEJ  
 NA ROZSZERZAJĄCYM SIĘ POLU  
 SZTUKI**

rys. Maja Starakiewicz

„O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć” – ta ostatnia teza dzieła *Tractatus logico-philosophicus* Ludwiga Wittgensteina jest radykalnym wyrazem filozoficznego sceptycyzmu co do możliwości wyrażenia wiedzy o rzeczywistości w logicznie spójnym języku. Mój tekst nie jest jednak wykładem historii filozofii analitycznej, lecz raczej esejem o teorii sztuki. Dlatego też Wittgensteinowski bon mot (który nieuchronnie tutaj spłaszczam) przytaczam jedynie jako dający do myślenia kalambur. Traktuję go niczym filozoficzną trampolinę dla rozważań o sposobach mówienia i myślenia o takiej sztuce, która wydarza się poza obrębem pola artystycznego. Nie jest to także tekst o języku rewolucji, a raczej wstępne rozważania o rewolucyjnych przemianach języka, którym posługuje się teoria sztuki. Postuluję tutaj, żeby zmieniać artystyczne formuły językowe i idące z nimi w parze praktyki kuratorskie w taki sposób, aby stawały się wehikułami rozszerzania pola praktyk i teorii artystycznych, a nie utwardzania jego granic. W moim przekonaniu te zmiany się dokonują, moje stanowisko nie jest głosem odosobnionym, a postulaty nie są jakoś szczególnie nowatorskie, wysuwane są – w różnych formach – od dekad.

Jednak język teorii artystycznej wciąż jest polem zmagania i konfliktów. Z jednej strony historycy oraz historyczki sztuki często korzystają z repozytorium socjologii czy etnografii, żeby lepiej uchwycić procesualny, społeczny wymiar procesów artystycznych. Krytyka artystyczna często uprawiana jest w bardziej empatycznych i refleksyjnych odmianach, których celem jest raczej zrozumienie wielowymiarowości sztuki niż jej pobieżna ocena. Praktyki kuratorskie są bardziej otwarte na to, co wydarza się poza radarami artystycznych instytucji, zadamawiając się w przestrzeniach hybrydycznych i traktując je z szacunkiem, a nie jako obszar kuratorskiego safari.

Z drugiej strony, wciąż mamy do czynienia z tendencjami przeciwnymi. Chociażby w ostatnich atakach na Galerię Labirynt w Lublinie prawicowi politycy zaczęli wchodzić w rolę arbitrów smaku, którzy wyrokują, co jest sztuką, a co za nią uznane być nie może. Zarzuty, że „coś nie jest sztuką, tylko wypowiedzią polityczną” bardzo często pojawiają się przy okazji różnych działań cenzorskich, jak to miało miejsce w krakowskiej Cricotece w czerwcu 2021 roku. W takich przypadkach odwołania do artystycznej autonomii idą w parze z ograniczaniem jej zakresu. W kularowych rozmowach przewijają się opowieści o tym, że jakaś instytucja czegoś tam nie wystawi, ponieważ nie uznaje tego za sztukę. Sztandarowym przykładem takiego siłowego domykania artystycznego pola są ostatnie „konsultacje” w sprawie ustawy o statusie artysty zawodowego. Tutaj język przybiera już konkretny wymiar norm prawnych, definicji i rozporządzeń, które mają wpływ na to, jakie grupy osób będą

miały dostęp do podstawowego systemu wsparcia socjalnego. Dyskusje toczą się o to, czy do zawodów artystycznych zaliczane mogą być artystki i artyści interdyscyplinarni, kuratorzy i kuratorki czy też osoby zajmujące się profesjonalnie pisaniem o sztuce. Te konflikty wskazują, jak ważne są, pozornie abstrakcyjne, rozważania o języku teorii artystycznej i jego rewolucyjnych przemianach.

Taka przemiana języka musi się wiązać z transformacją pola, w którym jest on umocowany – z pola zhierarchizowanego do struktur opartych na włączaniu różnorodności i wspierania wielości (osób, praktyk czy obiektów). Taka rewolucyjna zmiana nie jest możliwa do przeprowadzenia za pomocą czysto lingwistycznych środków. W myśleniu o rewolucyjnych przemianach języka i ich politycznej skuteczności nie można popadać w scholastyczne skrzywienie, które tak przenikliwie analizował Pierre Bourdieu w *Medytacjach pascaliańskich*<sup>1</sup>. Scholastycy – czy to akademicy, czy teoretycy – zbyt dużą wagę przywiązują do słów. W grach o akademickie uznanie spory terminologiczne są powiązane z walką o zasoby i stanowiska, stąd tak łatwo akademikom pomylić bitwy o słowa z realnymi zmaganiem społecznymi. W tych ostatnich czysto teoretyczne niuansy odgrywają drugorzędną rolę. Z drugiej strony wszyscy aktorzy społeczni działają w pewnym środowisku językowym, które nader często – idąc za Antoniem Gramscim – jest ukształtowane na wzór wartości wyznawanych przez klasę dominującą. Znajduje to swój wyraz w języku, którym posługują się także klasy zdominowane. Chociażby takie słowa, jak: „indywidualizm”, „aspiracja”, „populizm” czy „ludowy”, mają wydźwięk pejoratywny lub pozytywny właśnie dlatego, że wpasowują się w system wartości specyficzny dla neoliberalnej sfery publicznej, w której aspiracyjni indywidualiści opiewani są na reklamowych megaboardach, a populistyczni trybuni ludowi obrzucani są medialnym błotem. W takim systemie wartości, który przeniknął do pola sztuki wraz z etosem wyższych klas społeczeństw burżuazyjnych, kolektywizm staje się wyzwiskiem czy określeniem sztuki słabej albo predykatem praktyk, które w ogóle za sztukę uznane być nie mogą (choćby Claire Bishop wciąż propaguje tezę, że indywidualne autorstwo jest warunkiem możliwości zaistnienia jakiegokolwiek sztuki godnej tego miana<sup>2</sup>).

W każdym razie nie wystarczy inaczej nazwać mechanizmów władzy, żeby przestały funkcjonować. Dlatego, kiedy mówię tutaj o języku, mam raczej na myśli splot sposobów mówienia i myślenia, które są ściśle związane ze społecznymi praktykami, które znowu są wbudowane

1 P. Bourdieu, *Medytacje pascaliańskie*, przeł. K. Wakar, Warszawa 2006.

2 C. Bishop, *Sztuczne piekła: sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, przeł. J. Staniszewski, Warszawa 2015.

w mechanizmy podtrzymywania (czy podważania) społecznych hierarchii. Wychodząc z tego założenia, na warsztat biorę związki między teoretycznymi ujęciami takiej sztuki, która wydarza się poza polem sztuki, a praktykami kuratorskimi czy procedurami instytucjonalnymi, które są związane z jej wystawianiem i wspieraniem.

### Światy sztuki i ich reguły

Granice pola sztuki są wyznaczane i utrzymywane za pomocą komentarzy oraz dyskursów generowanych i powielanych przez ekspertów, takich jak estetycy, historycy czy krytycy sztuki. W efekcie ich dyskursywnej aktywności niektóre zjawiska (jak Duchampowski urynał) są uznawane za wiekopomną sztukę, coś innego zaś za sztukę uznawane już nie jest (np. modele motyli skrzydeł wykonywane kolektywnie przez ekoaktywistki) lub uznawane jest za sztukę złą (m.in. reprodukcje dawnych mistrzów sprzedawane w supermarketach budowlanych czy w malowniczych centrach starych miast). Społeczne reguły rządzące budowaniem takiego wykluczającego nomosu (zbioru prawideł, często nieskodyfikowanych) pola sztuki są dogłębnie analizowane i przystępnie przedstawione przez Bourdieu w jego klasycznej książce *Reguły sztuki*<sup>3</sup>. Jednym z dyskursywnych narzędzi władzy ekspertów jest tworzenie takich definicji sztuki, które mają moc odróżnienia prawdziwej sztuki od tego, co nią nie jest, miernych kopii od oryginału, a sztuki dobrej od złej. W niniejszym tekście nie tropię artystycznych esencji, które określałyby Istotę Wielkiej Sztuki, właśnie z tej przyczyny, że takie koncepcje są zazwyczaj niepokojąco blisko związane z preferencjami czy praktykami ich propagatorów (wielką sztuką jest to, czym sam się zajmuję, czy to, co sama lubię).

Zamiast tego przyjmuję pragmatyczną postawę badawczą, której zręby sformułowane zostały przez wybitnego socjologa światów sztuki Howarda S. Beckera. W iście wittgensteinowski sposób radzi on, żeby przy analizie światów sztuki brać pod uwagę zjawiska marginalne, których status artystyczny jest niepewny, ponieważ w innym wypadku ryzykujemy albo definicję zbyt szeroką, albo zbyt wąską<sup>4</sup>. W drugim przypadku powielamy jedynie mechanizmy eksperckiego wykluczenia zamiast poddawać je w wątpliwość. W tym pierwszym zaś arbitralnie przypisujemy status sztuki temu, co nią raczej nie jest. Najbardziej nawet rozproszone światy sztuki nie obejmują przecież całego życia społecznego. Zawsze jest coś, co sztuką nie jest, a praktyki artystyczne stanowią wręcz jedynie niewielki wycinek tego, co społeczne. Mimo że zdarza-

3 P. Bourdieu, *Reguły sztuki: geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2001.

4 H.S. Becker, *Art Worlds*, Berkeley (CA) – London 1984, s. 37–38.

ją się piekarnie powstające jako projekty artystyczne, jak Homebaked w Liverpoolu, zainicjowana przez Jeanne van Heeswijk<sup>5</sup>, to jednak przytłaczająca większość osób na świecie piecze chleb bez żadnego związku z jakimkolwiek światem sztuki (na szczęście). Chociaż warto zauważyć, że samo pieczenie i konsumowanie chleba – jak wskazuje ostatni wysyp piekarni rzemieślniczych – może polegać na podobnych mechanizmach budowania marki, mody czy wartości jak te, które powodują, że niedopieczone projekty absolwentów akademii artystycznych zaczynają być sprzedawane i kupowane niczym świeże bułeczki.

Skupienie się na działaniach marginalnych, o hybrydycznym, niepewnym statusie pozwala Beckerowi na bieżąco uchwycić procesy zmiany społecznej. Różne działania zaczynają być uznawane za praktykę artystyczną, jak chociażby występy DJ-ów, którzy ze zwykłego „puszczenia płyt” awansowali do najbardziej rozpoznawanych artystów sceny klubowej. Coś przestaje nią być, jak rzemieślnicza praca malarzy pracujących w jednej z artystycznych fabryk wytwarzających dzieła artystów z górnej półki, do których nie mają żadnych autorskich praw. Jednak skupienie się na działaniach marginalnych nie oznacza, że należy porzucić analizę mechanizmów władzy, które powodują, że niektóre światy sztuki cieszą się wyższym statusem i dostępem do zasobów niż inne. Jak podkreśla Becker na późniejszych stronach swojej książki, estetycy biorą aktywny udział w zmaganiach o społeczny szacunek, przypisując różnym artystycznym zjawiskom predykat sztuki, a także wydając werdykty o wartości różnych praktyk artystycznych<sup>6</sup>. Z dezynwolturą muzyka jazzowego (którym zresztą faktycznie był) Becker pisze w dosyć przewrotny sposób o paradoksach tych zmagania na polu estetycznej teorii. Otóż nazwanie czegoś „sztuką” jest niezbędne jedynie wtedy, jeżeli walczy się o dostęp do zasobów i prestiżu powiązanych ze statusem sztuki wysokiej. Może być jednak zupełnie niepotrzebne, ponieważ zazwyczaj można zrobić to samo, w ogóle nie używając słowa „sztuka”. Mobilizuje się wtedy zasoby za pomocą innych sieci kooperacji, które pozwalają ludziom na wytwarzanie, przekazywanie, podziwianie czy używanie czegokolwiek, co zostanie przez nich w danym momencie uznane za artystycznie wartościowe<sup>7</sup>.

## Językowe pogranicza

W przeprowadzaniu takiej oddolnej socjologii emergentnych światów sztuki za filozoficzną dźwignię służyć może inne popularne

5 S. Jones, *Becoming homebaked*, „Stages” 2014, nr 2, [www.biennial.com/journal/issue-2/becoming-homebaked](http://www.biennial.com/journal/issue-2/becoming-homebaked) [dostęp: 19.04.2021].

6 H.S. Becker, *Art Worlds*, dz. cyt., s. 133.

7 Tamże, s. 133–137.

Wittgensteinowskie powiedzenie o granicach języka, które jednocześnie są granicami postrzeganego świata. Filozofia ta zresztą przyświeca pragmatycznemu, socjologicznemu przedsięwzięciu Beckera, który język uznaje nie tyle za opis rzeczywistości, ile raczej za sposób jej wytwarzania. Koncepcja gier językowych, wedle której znaczenia słów pozostają w zwrotnej relacji ze społecznymi praktykami oraz – w najszerszej perspektywie – z granicami społecznego uniwersum, jest punktem centralnym tak zwanej hipotezy Sapira-Whorfa, stworzonej ok. 1930 roku przez dwóch amerykańskich antropologów i lingwistów: Edwarda Sapira i Benjaminą Lee Whorfa. Hipoteza ta mówi o nierozzerwalnym związku między nieświadomionymi strukturami języka a systemami postrzegania oraz oceniania świata<sup>8</sup>. W swojej radykalnej wersji językowego determinizmu i ontologicznego relatywizmu prowadzi do dosyć wypaczonej koncepcji solipsyzmu społecznego (każda grupa językowa ma „swoją” rzeczywistość). Uniemożliwia to zrozumienie procesów hybrydyzacji, zmiany, przenikania, tłumaczeń, nauki nowych języków czy ewolucji systemów językowych, które są przecież fundamentalną składową życia społecznego. W wersji uwspółcześnionej, o wiele bardziej produktywniej dla moich rozważań o teorii sztuki, wskazuje ona na subtelne relacje między językiem używanym do opisu świata, systemami percepcji oraz praktykami społecznymi, które są w ten sposób umożliwiane. Tak więc chociażby ludy inuickie, żyjące za kołem podbiegunowym, mają kilkanaście różnych określeń na rodzaje i barwy śniegu, które są w stanie dostrzec, precyzyjnie opisać, uzasadnić. To językowe bogactwo jest fundamentem różnych praktyk społecznych umożliwiających przetrwanie w środowisku, które Europejczycy postrzegają jako białe pustkowia. Językowo umocowane inuickie pasmo percepcji jest po prostu szersze niż Europejczyków.

Piszę o tym po to, żeby ponownie wrócić do językowych zwyczajów ludów sztuki, które – jak to określił Bourdieu – otaczają artystów czciami podobną do tej, jaką magików darzą grupy tubylcze, a dzieła sztuki traktują niczym fetysze – przedmioty obdarzone społeczną mocą<sup>9</sup>. Mówienie o sztuce – w postaci czy to pochlebnych, czy negatywnych komentarzy – służy wytwarzaniu i podtrzymywaniu artystycznej wartości dzieł oraz ich twórców; jest sposobem na to, żeby – jak to mówi Luc Boltanski – zwykła rzecz zamieniła się w dzieło, a nawet w ikonę, nabierając wartości ekspozycyjnej, zagęszczając tym samym swoją aurę<sup>10</sup>.

8 B.L. Whorf, *Język, myśl i rzeczywistość*, przeł. T. Hołówka, Warszawa 2002.

9 P. Bourdieu, *Reguły sztuki...*, dz. cyt., s. 260–68.

10 L. Boltanski, *Od rzeczy do dzieła. Procesy atrybucji i nadawania wartości przedmiotom*, przeł. I. Bojadżijewa, w: *Wieczna radość. Ekonomia polityczna społecznej*

Z kulturą komentarza powiązane są rytuały kanonizacji (artystów oraz artystek) czy codziennej celebracji (dzieł sztuki), w efekcie których niektórzy artyści są podziwiani, a ich wystawy przyciągają tłumy, inni zaś zostają sam na sam z własnym resentymentem. Ten tradycyjny system budowania wartości artystycznej ulega jednak dekompozycji. Jak argumentuje Boltanski, w coraz bardziej urynkowanym obiegu krytycy sztuki zostali zdegradowani z pozycji proroków artystycznej wartości do roli komentatorów sportowych czy doradców giełdowych. Pozostało im komentowanie dokonań wielkich graczy: kolekcjonerów, inwestorów, galerzystów, wielkich kuratorów i artystycznych celebrytów, bez wpływu na podejmowane przez nich decyzje. Co ciekawe, o ile symboliczna ważność pojedynczych głosów krytycznych uległa osłabieniu, to rola teorii artystycznej – jako wyznacznika granic świata sztuki – się wzmocniła.

Jest to jeden ze skutków rewolucji konceptualnej z przełomu lat 60. i 70. XX wieku, w efekcie której wyznacznikiem wielkiej sztuki przestała być artystyczna forma, a zostało raczej jej umiejscowienie w świecie sztuki, jak o tym pisał Arthur C. Danto<sup>11</sup>. To właśnie dzięki atmosferze artystycznej teorii i znajomości historii sztuki, jak lakonicznie zdefiniował świat sztuki Danto, urynały stają się fontannami, czarne kwadraty – suprematystycznymi majstersztykami, monochromy są sprzedawane za miliony, a dmuchane króliczki robione z lśniącej blachy uznawane są za dzieła ikoniczne. Nawet po pięćdziesięciu latach taka sytuacja budzi resentyment wśród kadr dydaktycznych artystycznych akademii, przyzwyczajonych do starego porządku świata, w którym artysta jest świętym, dzieło – objawieniem, a krytyk – jego prorokiem.

Domorosłe urządzenie cyrkulacji dzieła w powolnym rytmie konsekracji, która często następuje dekady po stworzeniu dzieła. Pozwala to na zachowanie poczucia własnej wartości artystom, których prace nie mają żadnej wartości w systemach opartych na spekulacji, błyskawicznym wyławianiu potencjalnie drogocennych dzieł i agresywnym podbijaniu ich wartości. Towarzyszy temu nostalgiczne odgrywanie konsekracyjnych rytuałów przez zastępy historyków i krytyków sztuki, których indywidualna rola w systemie zorientowanym bardziej rynkowo jest znikoma. Byłoby to nawet zabawne, gdyby nie fakt, że poczucie utraty własnego znaczenia bywa kompensowane jeszcze bardziej zażartą obroną dyskursywnych opłotków artystycznego poletka. Niezależnie bowiem od wykształconego w procesie wieloletniego treningu zmysłu estetycznej gry z płaszczyzną,

*kreatywności*, red. M. Kozłowski, A. Kurant, J. Sowa, K. Szadkowski, J. Szreder, Warszawa 2011, s. 17–49.

<sup>11</sup> A.C. Danto, *Świat sztuki: pisma z filozofii sztuki*, przeł. L. Sosnowski, Kraków 2006.

formą czy kolorem, język opisu eksperymentów estetycznych wciąż bywa czarnobiałym, oparty na językowych kliszach i zero-jedynkowych kategoriach, mających na celu raczej rozróżnienia niż inkluzje. Dobra sztuka i zła sztuka. Wielka sztuka i nie-sztuka. Moja sztuka i kolektywne badziewie. Są to kategorie-narzędzia używane w celu podtrzymywania poczucia (własnej) wartości przez wyznaczenie obszaru, który można uznać za własny. Jednak tam, gdzie ludy sztuki widzą jedynie białą pustkę, która niczym niezamalowane płótno czeka na artystowski gest, praktycy sztuki poza sztuką – ci bywalcy artystycznego wieloświata – widzą bogate uniwersum migoczące tysiącami barw.

### Rozszerzające się pole sztuki

Język teorii artystycznej bazujący na wykluczeniu coraz bardziej się zacinna, nie będąc w stanie uchwycić dynamicznego procesu rozszerzania się pola sztuki oraz jego odgórnej dekompozycji. Jak pisze o tym Karen van der Berg, zapożyczając koncepcję rozszerzonego pola sztuki ze znanego eseju Rosalindy Krauss<sup>12</sup>, granice pola sztuki zaczęły się rozmywać już w latach 60. XX wieku w efekcie wyłaniania się nowych form artystycznych, takich jak: nowa dematerializacja dzieła sztuki, happening, performans, sztuka publiczna, sztuka aktywistyczna, estetyka relacyjna czy artystyczna praktyka społeczna<sup>13</sup>. Nie mieszczą się one w konwencjach kompleksu galeryjno-wystawienniczego, który zresztą, począwszy od lat 70., ulega daleko posuniętej konsolidacji wraz z wyłonieniem się globalnego rynku sztuki, domów aukcyjnych, międzynarodowych targów sztuki, korporacyjnych muzeów i dużych biennale.

Warto podkreślić, że rozkład romantycznych fantazmatów, idealizujących wolność twórczą, samotność pracy artystycznej i odrębność artystycznego studio, jest raczej pochodną nacisku z góry niż spoza pola, z racji na niewiarygodną wręcz presję domów aukcyjnych i megagalerii, które obracają przedmiotami artystycznymi wytwarzanymi w artystycznych fabrykach prowadzonych przez artystów-celebrytów-menadżerów. Korzystają one z konwencji romantycznych (aura dzieła i wyjątkowość twórców) w celu generowania i spekulowania cenami dzieł sztuki. Warto o tym procesie pamiętać, mówiąc o nieadekwatności języka sztuki, który powstał po to, żeby opisywać unikatowe oryginały czy wiekopomne dzieła, a teraz jest wykorzystywany do pisania prospektów reklamowych wielkich domów aukcyjnych. Wiadomo, że w kraju nad Wisłą brzmi

12 R. Krauss, *Sculpture in the expanded field*, "October", t. 8, wiosna 1979, s. s. 30-44.

13 K. van der Berg, *Fragile productivity: Artistic activities beyond the exhibition system*, w: *Art Production beyond the Art Market?*, red. K. van den Berg, U. Pasero, Berlin – New York 2013, s. 45-71.



to niczym społeczna fikcja z alternatywnego uniwersum. Przecież nawet największe lokalne galerie są pionkami na globalnym polu, a najlepiej się sprzedający artyści wciąż zgrzebnie malują obrazy w zaciszu swoich pracowni. Jednak – analizując potoczną mowę artystycznych ludów – warto brać pod uwagę zachodzące globalnie procesy, ponieważ wpływają na leksykę i składnię, którymi ludzie sztuki się posługują.

Wracając jednak na rozszerzające się pole sztuki, nie należy go sobie wyobrażać jako wyrazistego obszaru, który następnie się rozszerza na inne przestrzenie społeczne. Jest to wizja bardzo uproszczona, która weszła do wulgaty teorii artystycznej. Ten światopogląd w pełni wyraża Andrea Fraser, jedna z najbardziej wpływowych reprezentantek krytyki instytucjonalnej<sup>14</sup>. W jej rozumieniu świat sztuki jest niczym wszystkożerny moloch, który w paliwo własnej ekspansji zamienia to, co sztuką nie jest, swoje własne alternatywy czy też wszelkie formy krytyki, dokonując ich instytucjonalizacji. Wizja ta nie oddaje wielowarstwowej rzeczywistości raptownie rozszerzającego się artystycznego uniwersum.

Proces rozszerzania się pola sztuki można zrozumieć raczej jako proces wyłaniania się różnorodnych światów sztuki. Część z nich powstaje w efekcie wewnętrznych przemian i dyskusji w obrębie pola, w efekcie których wyłaniają się praktyki dysydenckie. Na przykład w ten sposób wyłoniły się środowiska propagatorów i propagatorek nowej sztuki publicznej na przełomie lat 80. i 90 xx wieku<sup>15</sup>. Inne światy sztuki wyłaniają się w efekcie procesów zewnętrznych wobec reguł pola sztuki. Tak chociażby wczesna sztuka internetu powstawała na przecięciu środowisk hakerskich, cyfrowych laboratoriów, centrów sztuki i akademii artystycznych. Działania art-aktywistyczne są równie mocno zakorzenione w ruchach protestu i ich wernakularnej plastyce, jak i w tradycjach awangardowych. Takie światy sztuki przypominają bąbelki na fali społecznego oceanu: niektóre z nich unoszą się i płyną wraz z prądem polityczno-ekonomicznych trendów, inne zaś – ulotne niczym motyle skrzydełka – pękają tuż po zaistnieniu, zasilając kolejne efemeryczne konfiguracje. Ten wieloświat można sobie wyobrazić, wykorzystując bardziej kosmologiczne metafory, jako galaktykę różnych układów społecznych, w centrum której tkwi gigantyczna czarna dziura kapitalistycznego rynku sztuki. Albo też – idąc tropem Gregory’ego Scholette’a – można myśleć o tych emergentnych światach sztuki jako o „artystycznej ciemnej

<sup>14</sup> A. Fraser, *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*, w: *Institutional Critique and After*, red. J.C. Welchman, Zurich 2006, s. 123–137; A. Fraser, *L’1%, C’est moi*, „Texte zur Kunst” 2011, nr 83, s. 114–126.

<sup>15</sup> M. Kwon, *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge (MA) 2002; S. Lacy (red.), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle (WA) 1995.

materii”<sup>16</sup>. Odgrywa ona fundamentalną rolę w podtrzymywaniu spójności artystycznego uniwersum pomimo swojej niewidoczności, reproduktowanej za pomocą rytuałów dyskursywnego wykluczenia (coś nie jest uznawane za sztukę, coś jest sztuką słabą). Być może jednak najlepiej sobie wyobrazić te światy sztuki jako kłącze czy grzybnię, posiłkując się znanymi pojęciami-metaforami Felixa Guattariego i Gillesa Deleuze’a<sup>17</sup>. Taka niewidoczna grzybnia jest kolebką rozrastającej się wielości artystycznych światów; jej odnogi mogą zaplatać się wokół korzeni scentralizowanego pnia artystycznego głównego nurtu – czerpać z jego tradycji czy wykorzystywać generowane na nim idiomy – które niczym humus metabolizowane są w procesach oddolnej twórczości. Na pewno wiadomo, że tych światów jest wiele i że część z nich przybiera także dosyć tradycyjne formy (na przykład kółko niedzielnych malarzy amatorów, którzy uprawiają tradycyjnie pojmowaną sztukę), ale też część z nich eksperymentuje z nowymi formami estetycznymi.

Kartografię tego artystycznego wieloświata zarysowuje kolektyw Basecamp w książce-atlasie *Plausible Art Worlds*, która podsumowuje ich wieloletnie badania oddolnych światów sztuki rozsianych po całym globie<sup>18</sup>. Nawiązując bezpośrednio do myśli Howarda S. Beckera i w opozycji do ekspansjonistycznych koncepcji Andrei Fraser, piszą, że takie światy ustanawiają własne, relatywnie autonomiczne środowiska wytwarzania i podtrzymywania sztuki. Nadawanie wartości odbywa się w nich poza językowymi konwencjami sztuki głównego nurtu.

### **Królikokaczki dyskursu, czyli język sztuki w epoce postartystycznej**

Klucza do zrozumienia kompozycji tego artystycznego multiwersum dostarczają nam królikokaczki – stworzonka umiłowane przez Ludwiga Wittgensteina. Królikokaczka, jak to opisuje Sebastian Cichocki, jest znaną percepcyjną iluzją, która po raz pierwszy pojawiła się w 1892 roku na łamach niemieckiego pisma satyrycznego „Fliegende Blätter”<sup>19</sup>. Jest to obrazek zwierzątko, które zależnie od kąta widzenia wygląda jak kaczka albo królik. Wytrawni miłośnicy i miłośniczki tej zabawy widzą już kackokróliki – obrazek, który jest w tym samym momencie i kackką, i królikiem. Królikokaczka pojawia się na łamach tego eseju nie jako wittgensteinowski refren, ale raczej dlatego, że widnieje na sztandarach Konsorcjum

16 G. Sholette, *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, London – New York 2011.

17 G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, [b.tłum.], Warszawa 2016.

18 Basecamp Group & Friends, *Plausible Artworlds*, [b.m.] 2013.

19 S. Cichocki, *And you may find yourself living in the post-artistic times*, „Revista-ARTA” 2020, nr 44–45, s. 61.

Praktyk Postartystycznych (KPP; w sensie dosłownym w 2018 roku na antyfaszystowską demonstrację z okazji 11 listopada KPP przyniosło sztandar z wyszytą królikokaczką). To właśnie doświadczenie KPP zakotwicza moje dywagacje, skądinąd akademickie, w życiowej praktyce. Królikokaczka została adoptowana przez KPP, ponieważ jest wizualnym odwzorowaniem percepcyjnej migotliwości najlepiej oddającej atmosferę artystycznego pogranicza, tej sfery przejścia, w której coś czasami miga nam jako sztuka, czasami jako praktyka nieartystyczna, a czasami jako dwie rzeczy na raz – zarówno jako sztuka, jak i nie-sztuka. Niekiedy jest obrazem, a niekiedy demonstracją obrazów; może też być artystycznym performansem, który jest jednocześnie aktywistycznym protestem. Dobrym przykładem takiego migotania są demonstracje motyli, które w drugiej dekadzie XXI wieku współorganizowała Cecylia Malik razem z Kolektywem Modraszek w obronie krakowskiego Zakrzówka. Mogą być one uznane za akcję hybrydyczną, która w mistrzowski sposób łączy aktywistyczne zaangażowanie z wyobraźnią plastyczną. Z drugiej strony potencjał takich działań może być pomniejszany przez ich uznanie za ludowe dziwadło, sztukę słabą czy naiwną (taka zresztą przewijała się interpretacja w niektórych kręgach artystycznych). W tym drugim przypadku teorie estetyczne są używane do uzasadnienia kuratorskich wykluczeń: nie pokazujemy i nie wspieramy, bo przecież to jest „tylko” aktywizm albo po prostu „słaba” sztuka. Jeżeli jednak wyjdzie się poza te ograniczenia, Kolektyw Modraszek czy praktyki artystyczne Malik za nim stojące może być uznany za nader ciekawy przykład praktyki usytuowanej na pograniczach rozszczełniającego się pola sztuki. Ten potencjał – który ginie w języku zero-jedynkowym – ujawnia się dzięki zastosowaniu ram językowo-percepcyjnych, które pozwalają na jego zauważenie i opis. Rozszerzone ramy teoretycznej wyobraźni uzasadniają progresywne praktyki kuratorskie, takie jak zorganizowanie przez krakowski Bunkier Sztuki wystawy *Rezerwat Miasto* w 2013 roku. Idąc na wskroś konwencji wystawy monograficznej, w ramach „swojej” wystawy Cecylia Malik zainicjowała między innymi kolektywną akcję *Warkocze Białki*, która w kolejnych latach stała się zaczynem, z którego wyrosły Siostry Rzeki – hydrofeministyczny kolektyw sprawnie funkcjonujący do dziś. Tak właśnie brzydkie kaczątko (za jakie – niesłusznie – były przez niektórych uznawane kolektywne działania Malik) ewoluują w sfery królikokaczek.

Podsumowując, praktyki nazywania związane są z poszerzaniem (albo zawężaniem) pola możliwości. Uzasadniają działania kuratorskie czy procedury instytucjonalne, które już w bardzo konkretny sposób nastrojają systemy wsparcia tak, żeby kanalizować społeczne zasoby do praktyk uznanych za wartościowe. Dlatego właśnie, kiedy razem z Sebastianem Cichockim kuratorowaliśmy wystawę *Robiąc użytek. Życie w epoce postar-*

*tystycznej* (2016, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie), równie dużo czasu poświęciliśmy znajdowaniu różnych przykładów praktyk postartystycznych, jak i pracy nad językiem, który pozwoliłby nam na uchwycenie tego pola w procesie oddolnego pączkowania. Nasz domorośły leksykon – z hasłami takimi, jak: epoka postartystyczna, muzeum 3.0, ciemna materia, kompetencje artystyczne czy skala 1: 1 – zajmował na wystawie centralną pozycję. Był wydrukowany w formie dużofORMATOWYCH ściennych zrywek i wystawiony na pierwszej (i jedynej nieruchomej) ścianie wystawy. Wykorzystywany był też do opisów wszystkich wystawianych przez nas praktyk postartystycznych i stanowił dyskursywny rdzeń hipertekstowego katalogu wystawy, umieszczonego na – wciąż dostępnej – stronie projektu [www.makinguse.artmuseum.pl](http://www.makinguse.artmuseum.pl).

Naszym mottem stał się – wielokrotnie już przeze mnie przytaczany przy innych okazjach – pasaż z eseju *Sztuka w epoce postartystycznej* Jerzego Ludwińskiego: „Bardzo prawdopodobne, że dzisiaj nie zajmujemy się już sztuką. Po prostu przegapiliśmy moment, kiedy przekształciła się ona w coś zupełnie innego, coś, czego nie potrafimy już nazwać. Jest jednak rzeczą pewną, że to, czym zajmujemy się dzisiaj, posiada większe możliwości”<sup>20</sup>.

Esej Ludwińskiego zainspirował koncepcję praktyk postartystycznych, o których on sam jednak nie pisał. Zajmowała go sztuka niemożliwa, tworzona w kontekście implozji panującego porządku artystycznego. Wieszczył nastanie epoki postartystycznej w efekcie szalonego nawarstwiania się kolejnych awangardowych zwrotów, których areną były lata 60. i 70. XX wieku. Ludwiński zauważał wielość pączkujących idiomów artystycznych, które wlewają się w rzeczywistość pozaartystyczną, stając się estetycznym klejem wypełniającym puste przestrzenie społeczne, pozostawione przez zawężanie się coraz bardziej zbiurokratyzowanych i oddzielonych eksperckimi barierami dziedzin ludzkiej myśli, jak technika, nauka, myśl społeczna czy humanistyka. Już w latach 70. zauważał, że sztuka straciła własne, autonomiczne miejsce społeczne, ale też widział w tym okazję do twórczej fuzji z innymi obszarami ludzkiej działalności. To właśnie ta ziemia niczyja, społeczny nieużytek wypełniony estetycznym klejem, jest naturalnym habitatem postartystycznych królikokaczek.

Królikokaczki zostały zaadoptowane przez KPP z racji na ścisłe teoretyczne związki z innym pojęciem kluczowym dla zrozumienia lingwistycznego uniwersum postsztuki. Mowa tutaj o skali 1: 1, pojęciu wprowadzonym przez Stephena Wrighta w jego przełomowej książecz-

---

20 J. Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej*, w: tegoż, *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, Poznań – Wrocław 2009, s. 66.

ce *W stronę leksykonu użytkowania*<sup>21</sup>. Skala 1: 1 oznacza praktyki o podwójnej ontologii, czyli takie, jakie mają wymiar artystyczny, ale których konceptualny i wyobraźniowy potencjał jest realizowany w rzeczywistej skali społecznej. Królikokaczkę można postrzegać jako królika albo kaczkę naprzemiennie czy też wprowadzić się w stan lingwistyczno-percepcyjnego migotania, kiedy widać, że jest zarówno jednym, jak i drugim naraz. Podobnie projekty tworzone w skali 1 : 1 mogą być wystawiane i opisywane jako sztuka; mogą też być mylone ze „zwykłymi” praktykami społecznymi albo uznawane za pełnoprawne obywatelki postartystycznego multiwersum. Za przykład weźmy Company Drinks z Londynu, założone w 2015 roku przez Kathrin Böhm, artystkę wizualną i feministyczną przedsiębiorczynię<sup>22</sup>. Company Drinks jest jednocześnie sprawnie działającym przedsiębiorstwem społecznym i praktyką artystyczną, która jest wystawiana w instytucjach artystycznych na całym świecie, opisywana w tekstach teoretycznych czy recenzowana w pismach o sztuce. Jednak jej królikokacza migotliwość jest trudna do uchwycenia przez klasyczne urządzenia wystawiennicze, które – w swojej niezrewolucjonizowanej wersji – mają tendencję do zamieniania wszystkiego w „zwykłą” sztukę przez oddzielenie zbioru wystawianych obiektów od tego, co sztuką nie jest. Ale te reguły – jak każde ludzkie konwencje – można nagiąć, podważyć, przenicować. Chociażby w przypadku *Robiąc użytek* Company Drinks było zaprezentowane w całej swojej ontologicznej dwuznaczności. W części ekspozycyjnej wystawiony był zestaw produktów Company Drinks. Estetycznie zaprojektowane butelki samorobnej koli i napojów gazowanych, z których każda jest dokumentacją performansu społecznego, w efekcie którego powstają, były pokazane pod sterylną, szklaną gablotką, zgodnie ze wszystkimi regułami sztuki wystawienniczej. Jeżeli osoba odwiedzająca wystawę przeszła przez ogród zimowy, który był jej częścią, i zawitała do naszego otwartego biura (z miejscami pracy dostępnymi dla wszystkich odwiedzających), była częstowana tymi samymi napojami, które przed chwilą mogła oglądać pod wystawienniczym kloszem. Były one także serwowane na różnych spotkaniach: seminariach, wykładach i warsztatach, stając się punktem wyjścia do niekończących się rozmów o sztuce, nie-sztuce, skali 1 : 1 i meandrach życia w epoce postartystycznej.

Na tym przykładzie widać, że teoria postsztuki tworzona jest w praktycznym zwarciu. Z lingwistyczną materią majsterkuje się *ad hoc* w odpowiedzi na zaistniałą potrzebę. Tworzy się pojęciowe wihajstry służące do echolokacji praktyk, które w zero-jedynkowym języku sztuki uznawane są za sztukę słabą albo niesztukę, tym samym blokując drogę

21 S. Wright, *W stronę leksykonu użytkowania*, Warszawa 2014.

22 K. Böhm, M. Pope, *Company: Movements, Deals and Drinks*, Heijningen 2015.

do uzyskania instytucjonalnego wsparcia czy też należnego takim praktykom miejsca w podziale społecznych zasobów.

Trzeba podkreślić, że migotliwość postartystycznego spektrum nie jest łatwa do oddania w języku używanym przez osoby o czarno-białej wizji. Jak to rzucił Aleksy Wójtowicz w trakcie jednej z naszych dyskusji na seminarium poświęconym sztuce poza sztuką: języki Wrighta czy Ludwińskiego wydają się dziwaczne i niezrozumiałe, ponieważ próbują wytłumaczyć trzeci wymiar w języku stworzonym przez stworzenia operujące w dwóch wymiarach. Dlatego Wright w *W stronę leksykonu użytkownika* nagina hegemoniczny język teorii sztuki – na którym swój ślad pozostawiają i w którym osadzone są gmachy pojęciowe europejskiego modernizmu – z jego kultem autorstwa, bezinteresownego zainteresowania, estetycznego oglądu, fetyszyzacji dzieł czy fiksacją na atrybucji i własności. Pisze o hakowaniu, kłusownictwie, pokłosiu, użytkowaniu i robieniu rzeczy razem. Jest to język przechwyceń i nieciągłości, język dżdżok – ucieczkologa, który wykorzystuje siłę języków hegemonicznych przeciw nim samym. Stosując kalambury i językowe przechwyty, wymyka się wrażliwym przejęciom przez strażników artystycznej czystości, językowych purystów i komanda ekspertokracji.

## Językowe rewolucje a język rewolucji

Pierwszy numer „Elementów” poświęcony jest zagadnieniu języka rewolucji. Ja jednak – jak każda czytelniczka i każdy czytelnik zdążyli się zorientować – uchyliłem się tym razem od spełnienia rewolucyjnego obowiązku. Zamiast tego postarałem się zarysować dialektyczną perspektywę rozpadu tradycyjnych, wykluczających form języka sztuki oraz wyłaniania się nowych, bardziej włączających form językowych. Zająłem się majsterkowaniem przy teoretycznych narzędziach, które pozwalają nam na lepsze rozpoznanie procesów artystycznej emergencji – wyłaniania się nowych światów społecznych, które podtrzymują różnorodność artystycznej wyobraźni i wielość postartystycznych praktyk. Specjalnie unikałem tematu społecznego zaangażowania czy skuteczności sztuki, nie dlatego, żebym uznawał te problemy za nieaktualne. Wręcz przeciwnie – uważam, że zarysowują się istotne homologie między wernakularnymi językami ruchów społecznych, które dążą do obalenia kapitalistycznego czy autorytarnego porządku, a formowaniem się królikokaczych kluczy. Podążam tutaj tropem Rasheeda Araeena, klasyka myśli postkolonialnej i sztuki poza sztuką. W jego przekonaniu zachodnia estetyka małpuje wartości społeczeństw burżuazyjnych: artystyczne narcystyczne ego jest kliszą indywidualizmu kapitalistycznych wyzyskiwaczy, kult podpisu jest marnym ekwiwalentem świętego prawa własności, artystyczna arogancja (traktowanie świata i życia innych jako

materiału sztuki czy pustego płótna artystycznej ekspresji) jest analogonem zachodniej kolonizacji<sup>23</sup>. Wszystkie te mechanizmy odbijają się w językowych kalkach, za pomocą których wciąż są podtrzymywane określone systemy wartości oraz uzasadniane praktyki kuratorskie czy zinstytucjonalizowane systemy dystrybucji zasobów oraz uznania. W swoim manifeście ekoestetyki Araeen postuluje, żeby wyzwolić wyobraźniowy potencjał sztuki przez jej uwolnienie z gorsetu burżuazyjnej współczesności. Uważam, podobnie jak Araeen, że idee nie powinny być zawłaszczane jako indywidualna własność. Interesuje mnie fuzja postartystycznych żywiołów z siłami społecznego oporu. Dokładnie w tym duchu działa Biuro Usług Postartystycznych, które wyewoluowało w 2020 roku ze środowiska KPP, a którego zadaniem jest wspieranie ekologicznych, feministycznych czy antyfaszystowskich ruchów społecznych za pomocą postartystycznej wyobraźni.

Mimo że aktywnie wspieram takie działania i manifesty, otwartą chciałem pozostawić kwestię relacji między wyłanianiem się nowych form opisu postsztuki a procesami przemiany globalnej sfery publicznej, wyłaniania się feministycznych, queerowych, proletariackich, antyrasistowskich i zdekolonizowanych kontrpubliczności, z którymi obecnie mamy do czynienia. Młodzi teoretycy i teoretyczki sztuki, tacy jak Kuba Depczyński i Bogna Stefańska, w języku i praktyce postsztuki znajdują nowy zestaw narzędzi, który pozwala na sformułowanie artystycznych odpowiedzi na katastrofę klimatyczną<sup>24</sup>. Kolektywna intuicja podpowiada mi, że królikokaczki odgrywają w tych procesach znaczącą rolę, z lubością nurkując w strumieniach społecznego oporu czy drążąc swe noruki w zmurszałych fundamentach burżuazyjnej współczesności. Parafrazując Waltera Benjamina, można powiedzieć, że niczym autorki-producentki biorą one aktywny udział w wykuwaniu się postartystycznych form takiej współczesności, która nie byłaby oparta na wyzysku innych ludzi czy podmiotów nieludzkich. Czy jednak faktycznie tak jest – pozostaje pytaniem bez odpowiedzi. Na pewno nie zostanie ono rozwiązane w trakcie akademickich sporów. Odpowiedzieć na nie można jedynie w efekcie rozwoju ludzkiej teoriopraktyki i równie ludzkiej zdolności do przekraczania granic tego, co w danym momencie możliwe do powiedzenia, pomyślenia czy zrobienia.

23 R. Araeen, *Return to Balochistan. Nominalising the bourgeoisie aesthetics*, w: tegoż, *Art beyond Art: Ecoaesthetics: A Manifesto for the 21<sup>st</sup> Century*, London 2010, s. 61–81.

24 B. Stefańska, J. Depczyński, *Sztuka użyteczna. Praktyki artystyczne wobec kryzysu klimatycznego*, „Quart. Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego” 2021, nr 1(59), s. 66–86.

**Kuba Szreder** – dr, wykładowca na Wydziale Zarządzania Kulturą Wizualną Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Kurator interdyscyplinarnych projektów z pogranicza sztuki, działań publicznych, krytycznej refleksji i społecznych eksperymentów. Jest redaktorem wielu książek i katalogów oraz autorem tekstów z zakresu socjologii i teorii sztuki publikowanych w Polsce i poza jej granicami; napisał między innymi książkę *ABC projektariatu: o nędzy projektowego życia* (Warszawa 2016), wydaną przez Fundację Nowej Kultury Bęc Zmiana. W 2009 roku zainicjował Wolny Uniwersytet Warszawy, z którym zrealizował wiele programów badawczych dotyczących współczesnych systemów produkcji kulturowej. W pracy teoretycznej analizuje obecne formy produkcji kulturowej w kontekście późnego kapitalizmu. W 2015 roku obronił doktorat o politycznych i ekonomicznych aspektach niezależnych projektów kuratorskich na Loughborough University School of the Arts.

ORCID: 0000-0001-5488-5332



**Abstrakt:** Artykuł dotyczy przemian języka współczesnej teorii artystycznej, konieczności jego dostosowania do realiów rozszerzającego się pola sztuki. Wykorzystując repozytorium teoretyczne socjologii sztuki (teorie Pierre'a Bourdieu oraz Howarda S. Beckera), autor rekonstruuje rolę języka teorii i krytyki w budowaniu granic artystycznego pola. Następnie analizuje proces rozszerzania się pola sztuki, a tym samym dekompozycji jego granic, argumentując, że język teorii i krytyki artystycznej powinien stać się raczej empatycznym wehikułem inkluzji tych trendów niż narzędziem wykluczenia. W ten sposób językowe rewolucje na artystycznym polu pozwalają na sformułowanie bardziej adekwatnych odpowiedzi na język rewolucji społecznych, które następują poza jego obrębem.

**SŁOWA KLUCZOWE:**

**EKOLOGIA, KRYZYS  
KLIMATYCZNY,  
REWOLUCJA,  
JĘZYKI PROTESTU, JĘZYKI  
EKOLOGII**

**Abstract:** The article is focused on the transformation of the language of contemporary artistic theory, the necessity of its adaptation to the realities of the expanding field of art. Using the theoretical repository of art sociology (the theories of Pierre Bourdieu and Howard S. Becker), the author reconstructs the role of the language of theory and criticism in constructing the boundaries of the artistic field. Then, the analysis of the process of the expansion in the field of art, and thus the decomposition of its boundaries is carried out, arguing that the language of art theory and criticism should become an emphatic vehicle for the inclusion of these trends rather than an instrument of exclusion. In this way, the linguistic revolutions in the artistic field allow us to formulate more adequate responses to the language of the social revolutions that take place outside of it.

**KEYWORDS:**

**ECOLOGY, CLIMATE CRISIS,  
REVOLUTION, LANGUAGES  
OF PROTEST,  
LANGUAGES OF ECOLOGY**

## Bibliografia

- Araeen R., *Return to Balochistan. Nominalising the bourgeoisie aesthetics*, w: R. Araeen, *Art beyond Art: Ecoaesthetics: A Manifesto for the 21st Century*, London 2010, s. 61–81.
- Basecamp Group & Friends, *Plausible Artworlds*, [b.m.] 2013.
- Becker H.S., *Art Worlds* Berkeley (CA) – London 1984.
- Berg K. van der, *Fragile productivity: Artistic activities beyond the exhibition system*, w: *Art Production beyond the Art Market?*, red. K. van den Berg, U. Pasero, Berlin – New York 2013, s. 45–71.
- Bishop C., *Sztuczne piekła: sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, przeł. J. Staniszewski, Warszawa 2015.
- Böhm K., Pope M., *Company: Movements, Deals and Drinks*, Heijningen 2015.
- Boltanski L., *Od rzeczy do dzieła. Procesy atrybucji i nadawania wartości przedmiotom*, przeł. I. Bojadziejewa, w: *Wieczna radość. Ekonomia polityczna społecznej kreatywności*, red. M. Kozłowski, A. Kurant, J. Sowa, K. Szadkowski, J. Szreder, Warszawa 2011, s. 17–49.
- Bourdieu P., *Medytacje pascaliańskie*, przeł. K. Wakar, Warszawa 2006.
- Bourdieu P., *Reguły sztuki: geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2001.
- Cichocki S., *And you may find yourself living in the post-artistic times*, „Revista-ARTA” 2020, nr 44–45, s. 54–62.
- Danto A.C., *Świat sztuki: pisma z filozofii sztuki*, przeł. L. Sosnowski, Kraków 2006.
- Deleuze G., Guattari F., *Tysiąc plateau*, red. J. Bednarek, Warszawa 2016.
- Fraser A., *From the critique of institutions to an institution of critique*, w: *Institutional Critique and After*, red. J.C. Welchman, Zurich 2006, s. 123–137.
- Fraser A., *L'1%, C'est moi*, „Texte zur Kunst” 2011, nr 83, s. 114–126.
- Jones S., *Becoming homebaked*, „Stages” 2014, nr 2, [www.biennial.com/journal/issue-2/becoming-homebaked](http://www.biennial.com/journal/issue-2/becoming-homebaked) [dostęp: 19.04.2021].
- Krauss R., *Sculpture in the expanded field*, „October” 1979, t. 8, s. 30–44.
- Kwon M., *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge (MA) 2002.
- Lacy S. (red.), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle (WA) 1995.
- Ludwiński J., *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, Poznań – Wrocław 2009.
- Sholette G., *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, London – New York 2011.
- Stefańska B., Depczyński J., *Sztuka użyteczna. Praktyki artystyczne wobec kryzysu klimatycznego*, „Quart. Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego” 2021, nr 1(59), s. 66–86.
- Whorf B.L., *Język, myśl i rzeczywistość*, przeł. T. Hołówka, Warszawa 2002.
- Wright S., *W stronę leksykonu użytkowania*, przeł. Ł. Mojsak, Warszawa 2014.