



Opublikowane na [obieg.pl](http://obieg.pl) (<http://obieg.pl>)

---

## Przemoc symboliczna w sztuce partycypacyjnej

*Paweł Moźdzysłowski*

Utworzone 17.06.2015

### Zamiast wstępu

Od dawna myślałem o napisaniu tekstu poświęconego zagadnieniu przemocy symbolicznej w "zaangażowanych" projektach artystycznych. Dodatkowy bodziec (i materiał) do takiej skrótowej analizy dała mi bardzo interesująca antologia tekstów i wywiadów zatytułowana "Skuteczność sztuki", a zredagowana przez Tomasza Załuskiego<sup>1</sup>. W tym artykule nie odniosę się oczywiście do całej problematyki poruszonej w tejże książce i do wszystkich zaprezentowanych w niej postaw artystycznych, wpływających czasem z odmiennych wizji społeczeństwa, artysty i sztuki. Skoncentruję uwagę na artystycznych przedsięwzięciach, w których moim zdaniem zjawisko przemocy symbolicznej jest najbardziej widoczne. W skrótowej z konieczności analizie skorzystam z ustaleń socjologów, m.in. Pierre'a Bourdieu i Ervinga Goffmana. Pod koniec tekstu krytycznie przyjrę się niektórym wątkom niezwykle wpływowej w Polsce koncepcji sztuki relacyjnej Nicolasa Bourriauda.

### Sztuka partycypacyjna, demokratyczna, relacyjna

Dziś w polu sztuki dużo się mówi o sztuce partycypacyjnej, która jest jedną z kategorii sztuki społecznie zaangażowanej. Wielu artystów marzy o łączeniu sztuki z różnie pojmowanym życiem, rezygnacji z dzieła i autonomii sztuki oraz z pozycji artysty.

Te pragnienia odczuwali przedstawiciele ruchów awangardowych, którzy chcieli przeprowadzić w (post)oświeceniowym pochodzie społeczeństwa nowoczesnego. Po stworzeniu względnie autonomicznego pola kulturowego sztuki, którego maksymą stała się reguła "sztuka dla sztuki"; ograniczając dyktat konwenansów społecznych, moralnych, reguł ekonomii i polityki w sztuce, artyści stali się nie tylko romantycznymi kreatorami, ale też modernistycznymi konstruktorami nowej rzeczywistości, a całkiem niedawno liderami wprowadzającymi postmodernistyczny dyskurs oparty na "różnicy" i "inności". Zaangażowanie społeczne artysty i marzenia o partycypacji w sztuce są zakorzenione w samych fundamentach dyskursu artystycznego, jak też procesów kształtujących autonomiczno-kulturowe uniwersum sztuki.

Specjalizacja dyskursu artystycznego, zamknięcie w autonomicznym polu sztuki i "wykorzenienie"<sup>2</sup>(będące centralnym problemem nowoczesności) wywołały w artystach stany "separacji doświadczenia" i "izolacji egzystencjalnej"<sup>3</sup>. Artyści stali się więc akuszerami "nowej wrażliwości",<sup>4</sup> opartej na pogoni za przeżyciami. Jedną z wersji rozumienia tego procesu/dyskursu zaproponował Hal Foster w sławnej książce "Powrót realnego"<sup>5</sup>. Sztukę partycypacyjną, jak sądzę, należy widzieć właśnie jako wyraz powrotu do życia - zarówno pojmowanego jako indywidualny świat codziennych, potocznych przeżyć,<sup>6</sup> jak też rozumianego jako sfera procesów politycznych i społecznych<sup>7</sup>.

Artystom inicjującym akcje z komponentem partycypacji społecznej często zdarza się popadać w sprzeczność. Twórcy zapewniają, że ich projekty są zorientowane na partycypację, demokratyzację, są "totalnie inkluzywne" i ukierunkowane na podważenie hegemonicznej postawy artysty i instytucji muzeum, nieraz też twierdzą, że rezygnują właśnie ze swojej pozycji i stają się zwykłymi uczestnikami zdarzeń. Artystyczne projekty partycypacyjne polegają na tym, że włącza się różne kategorie osób,

pasujące do narracji artystycznej, szczególnie często dobiera się osoby wykluczone lub upośledzone społecznie (niepełnosprawni, bezdomni, chorzy itp.).<sup>8</sup> Nieraz zaprasza się - jak to zrobił Artur Żmijewski w Berlin Biennale - przedstawiciele ruchów społecznych, aktywistów politycznych, przedstawiciele ruchów miejskich. Bywają też skromniejsze projekty ukierunkowane na "demokratyzację": artyści i artystki na przykład próbują umówić się na piwo z pracownikami muzeum (Joanna Rajkowska<sup>9</sup>), co później przedstawiane jest jako destrukcja lub walka z instytucją muzeum, lub po prostu imprezują, co też w narracjach ukazane jest jako działanie "wywrotowe" (Roman Dziadkiewicz). Jednak mimo deklaracji - co postaram się tu pokazać - artyści i artystki nie rezygnują ze swoich pozycji i wynikającej z nich władzy, nadal są autorami, kreatorami, "szefami projektów". Biorą udział w ten sposób - mówiąc językiem Pierre'a Bourdieu - w przemocy symbolicznej.

### **Przemoc symboliczna - podstawowe zasady**

Przemoc symboliczna<sup>10</sup> według Bourdieu ma charakter realny, choć dokonuje się w sferze symboli kulturowych (język, kody wizualne, gesty, wyobrażenia kulturowe, kanony piękna itp.); wywołuje też realne społeczne i fizyczne (nawet cielesne) skutki. Co ważne, ten typ przemocy jest najczęściej nieświadomiany przez osoby zarówno dominujące, jak i zdominowane, bowiem przemoc owa jest pojmowana jako część rzeczywistości i kwitowana stwierdzeniami: "tak po prostu jest", "to jest normalne", "to jest naturalne". Skrytość przemocy symbolicznej i jej normalizacja (np. przekonanie, że mężczyzna powinien być wyższy od kobiety, epatować siłą fizyczną) powodują, że destruktywne skutki tej przemocy też są uznawane za normalne (np. przemoc domowa). Klasyczne relacje, zbudowane na autorytecie i podziale ról (np. w których jedni przekazują wiedzę, określają reguły postępowania w danej sytuacji) oparte są właśnie na przemocy symbolicznej. Co więcej, w fatalistycznej - trzeba przyznać - wizji Bourdieu, społeczeństwo nie może istnieć bez form przemocy symbolicznej, gdyż one zapewniają socjalizację. Przemoc ta jest oparta na koniecznych elementach funkcjonowania społeczeństwa: transmisji i uwewnętrznieniu przez aktorów społecznych wartości, reguł i umiejętności życia w społeczeństwie. Ugruntowane na przemocy symbolicznej są wychowanie domowe, nauka w szkole podstawowej, na uniwersytecie i w akademii, kurs zawodowy, psychoterapia. Od tego rodzaju przemocy nie jest w stanie uciec wykładowca akademicki - może oczywiście w różny sposób odegrać swoją rolę: wykładowca konserwatywny będzie zachowywał duży dystans wobec studentów, będzie stosował klasyczne formy wykładu, zaznaczając swoją dominującą pozycję. Spektakl,<sup>11</sup> jakim są zajęcia uniwersyteckie, można oczywiście odegrać inaczej - wykładowca może stać się bezpośredni i "wyluzowany", może ze studentami przejść na ty, oddać im pole lub przyjąć rolę moderatora dyskusji, w sali wykładowej zejść z podwyższenia i usiąść wśród nich, a po zajęciach pójść z nimi na piwo. Wybór strategii edukacyjnej i formy nauczania nie wpłynie jednak na zmianę pozycji społecznych i podział ról: nauczyciel pozostanie nauczycielem, a studenci - studentami. Mimo że obaj profesorowie odgrywają swoje role społeczne inaczej, a spektakl, jakim są zajęcia uniwersyteckie, w obu wypadkach przebiega różnie i jest przez wykładowców i studentów odczuwany inaczej, to pozycje społeczne aktorów nie ulegają zmianie. Bez względu na interpretację scenariusza przypisanego do roli wykładowca będzie określał reguły panujące w trakcie zajęć (lub za jego przyzwoleniem określają je studenci w wyznaczonych przez niego granicach), nauczyciel będzie oceniał studentów. Wykładowca zachowa swoją uprzywilejowaną rolę wraz z przysługującą mu władzą, a studenci w obu wypadkach zajmą pozycję zdominowaną, choć może im być przyjemniej w sytuacji kontaktu z "wyluzowanym wykładowcą" (nie zawsze tak bywa). Przemoc symboliczna jest wbudowana w relację wykładu i instytucję szkoły, choć może przybierać różne formy i być bardziej lub mniej ukryta i akceptowana.

### **Przemoc symboliczna w artystycznych akcjach partycypacyjnych**

Kontakt artysta - odbiorca jest nacechowany przemocą symboliczną, mimo że projekt artystyczny jako spektakl społeczny może być w różny sposób zagrany. Artysta, o ile nie rezygnuje w sposób konsekwentny ze swojej roli, w sytuacji kontaktu z uczestnikiem akcji jest zwykle w sytuacji uprzywilejowanej. To artysta jest wyposażony w kapitał szkolny (rodzaj kapitału kulturowego) poświadczony dyplomem lub - jeśli nie posiada wykształcenia artystycznego - jego pozycję poświadczają uznanie wśród przedstawicieli świata sztuki.<sup>12</sup> Artysta zgodnie z wciąż istniejącym mitem romantycznym pozostaje kreatorem, posiada specyficzny rodzaj kapitału kulturowego, jakim jest właśnie kreatywność, niezwykle ceniona w późnym kapitalizmie (nazywanym kreatywnym lub kognitywnym). Malarz, rzeźbiarz, performer ma kapitał symboliczny i społeczny przedstawiony w portfolio i wyznaczony przez uznanie w środowisku. Najczęściej - jeśli nie jest to wydarzenie zupełnie "alternatywne" - za twórcą stoi władza instytucji artystycznej, w której ramach organizuje swój projekt,

i/lub stoi za nim autorytet organizacji formalnej finansującej grant. Artysta jest autorem projektu, a więc decyduje kto, kiedy i co może robić. W ramach sztuki społecznie zaangażowanej oczywiście następują - czasem szczerze, jak sędzę - próby wyjścia poza tak określoną relację społeczną, są one jednak skazane na niepowodzenie, bowiem konstytutywna nierówność w relacji artysta - odbiorca (uczestnik, współuczestnik) jest zachowana bez względu na deklaracje. Mimo ogłaszanej rezygnacji z hegemonicznej roli artysty i zajęcia pozycji "zwykłego uczestnika" artyści jednak w rzeczywistości nie rezygnują ze swojego statusu, traktując przeprowadzane działania jako swoje, czego ostatecznym wyrazem jest podpis pod dziełem/akcją/projektem: podpisuje się artysta, współuczestnicy są zazwyczaj pomijani - w bardzo niewielu przypadkach pojawia się podpis "praca zbiorowa" lub wyszczególnienie wszystkich uczestników akcji. Akcja partycypacyjna buduje kapitał symboliczny artysty, a nie "naiwnego" uczestnika. Dokumentację z takich działań partycypacyjnych twórcy wprowadzają do swoich portfolio - współuczestnicy już tego nie czynią, zaangażowanie w akcję dla "zwykłych uczestników" może być w najlepszym razie miłym, fascynującym, dziwnym przeżyciem.

Artyści, mimo składanych deklaracji o rzekomym wyzbyciu się kontroli nad przebiegiem procesów partycypacyjnych, cały czas regulują zachowania uczestników w ramach swoich akcji. Bardzo dobrze widać ten mechanizm w opisie autorskim akcji "Orgie", "72H!" Romana Dziadkiewicza, które sam autor nazywa "otwartymi, caonocnymi lub trwającymi kilka dni nonstop, multisensualnymi, audiowizualno-performatywnymi sesjami uczestniczącymi"<sup>13</sup>. Autor zapewnia czytelnika: "Każde z tych działań było skonstruowane na zasadzie otwartej struktury, środowiska - czyli właśnie Ensemble". Dziadkiewicz pisze też o pełnej wolności i równości uczestników: "Środowiska były konstruowane (nie tylko deklaratywnie, ale też faktycznie, co pokazują świadectwa wielu bezpośrednich odbiorców) jako czasoprzestrzenne pola pełnej inkluzywności, akceptujące każdą formę działania, niedziałania i obecności". Mimo tej deklaracji widać, że pewne zachowania były bardziej cenione niż inne, artysta miał swoją wizję *właściwego* postępowania uczestników w swojej akcji: "Kanon Praw był podstawowy i afirmatywny: czuj się swobodnie, wyluzuj [...], nie oceniaj innych, ale jednocześnie nie bój się" (tu Dziadkiewicz nawiązuje do kategorii "luzu" G. Agambena<sup>14</sup>). Za szczególnie pożądane Dziadkiewicz uznał erotyzm, rozluźnienie, improwizację:

"Poszczególne sytuacje generowały jednostkowe, zazwyczaj otwarte, ekscesywne i nieprzewidywalne >>wydarzenia<< - przemieniające percepcję, generujące nowe stany samowiedzy i samoświadomości, nowe relacje z innymi uczestnikami i uczestniczkami. Otwarty erotyzm, wzajemna akceptacja, przyjaźnie, rozkwitające pąki miłości, językowa, obrazowa i cielesna ekwilibrystyka, ogólne rozluźnienie (ciało, obyczajów, napięć, mięśni, norm), otwartość na improwizację i dialogowanie na różnych instrumentach, poziomach, na różnych obszarach komunikacji oraz wymiany bodźców, stawały się przestrzeniami spełnienia postulatów nowej, lepszej rzeczywistości społeczno-politycznej"<sup>15</sup>.

Artysta nie tylko uprzywilejowywał pewne typy zachowań, ale też w jego przedsięwzięciach - mimo wcześniejszych deklaracji o "pełnej inkluzywności" - znalazła się kategoria zachowań, których nie akceptował i aranżował ich eliminację. Pozbycie się niepożądanych zachowań zostało przez Dziadkiewicza symptomatycznie "przykryte" w opisie akcji dzięki zastosowaniu odpowiednich środków językowych: formy bezosobowej oraz specyficznej metafory. "Próby sabotażu czy wandalizmu - pisał - były neutralizowane przez spontanicznie wytwarzające się w środowisku >>przeciwciała<<". W cytowanym zdaniu artysta dał, zapewne mimo woli, wręcz podręcznikowy opis działania kontroli społecznej w dobrze funkcjonującej grupie (zbiorowości); kontrola taka jest przedsięwzięta przez aktorów broniących ładu społecznego w sposób spontaniczny i często jest przez nich nieświadomiana. Oczywiście, w wypadku akcji Dziadkiewicza ład społeczny ma pozory chaosu, "wywrotowości", "spontaniczności" i "absolutnej wolności", ład konstytuowany w tych akcjach nie jest statyczny, ale podatny na proces zmian. Lecz - jak się okazuje - u podstaw tego ładu leży ustanowiony kanon wartości i reguł. Transgresyjność omawianych "Ensemble" jest ukierunkowana i ograniczona: tak, jak w każdym ładzie społecznym, tak i tu wyznaczone są przez autora granice, "których przekroczyć nie wolno" ("sabotaż", "wandalizm"). Gdy granice są jednak przekraczane, aktorzy społeczni biorący udział w spektaklu społecznym kryjącym się pod nazwą akcji artystycznej eliminują to, co zagraża przebiegowi wydarzenia. Dziadkiewicz - mimo deklarowanej partycypacyjności - nie rezygnuje z pozycji autora, całą akcję uznaje za swoje dzieło, o czym świadczy jego podpis pod opisem i dokumentacją. Widzę to zatem zupełnie inaczej niż Ewa Majewska, która twierdzi, że "w działaniach Dziadkiewicza z ostatnich lat mamy do czynienia z wielopoziomowym przekształceniem dotychczasowych hierarchii"<sup>16</sup>.

Artyści w swoich przedsięwzięciach partycypacyjnych nie pozbywają się władzy, co moim zdaniem dobrze widać na przykładzie akcji Dziadkiewicza, lecz ją niejawnie utrzymują, odgrywają swoją rolę w taki sposób, by ich władza nad przebiegiem akcji pozostawała niewidoczna, a same performanse miały pozory spontaniczności i jako spontaniczne i wywrotowe były odbierane przez aktorów biorących w nich udział.

### Złudzenie "szczeliny"

Przemoc symboliczna jest wpisana w pole sztuki (jak w każdy inny świat społeczny), w każde dzieło i relację artysta - odbiorca (współuczestnik wydarzenia), które mają miejsce w polu sztuki. Powtórzmy: artysta może malować obrazy, rzeźbić lub też tworzyć akcje partycypacyjne, zawsze jednak pozostaje artystą, posiada określone kapitały, jest uprzywilejowany wobec widza (uczestnika), posiada władzę nad uczestnikami akcji opartej na partycypacji. Kiedy zaś utrzymuje swój status autora, artysty, kreatora, bez względu na to, czy go ukrywa, czy nie, dokonuje przemocy symbolicznej. Nie zmienia tego deklaracje, manifesty i zaklęcia magiczne odwołujące się do "Estetyki relacyjnej" Nicolasa Bourriauda.<sup>17</sup> Relacyjność dzieła, procesu tworzenia czy sztuki jako takiej - wbrew nadziejom Bourriauda - nie likwiduje instytucjonalnego wymiaru sztuki, relacyjność jest jedynie (aż) intersubiektywnym sposobem odczytywania sztuki, odczuwania spektaklu społecznego, jakim jest akcja artystyczna, także ta, która posiada "potencjał partycypacyjny". Za "bezpośrednią relacją", która się dzieje w "szczelinie" sztuki, odczuwanej jako wyłom w systemie, funkcjonują procesy pola sztuki wraz z obiektywnymi relacjami pomiędzy pozycjami społecznymi. "Relacyjność" czy "szczelinowość" w rozumieniu Bourriauda jest w istocie elementem dyskursu artystycznego, mającym swoje zakorzenienie w postromantycznym micie artysty jako jednostki zbuntowanej wobec kapitalistycznego społeczeństwa mieszczańskiego. Oczywiście - wrażenie stanowienia wyłomu jest podtrzymywane przez "artystyczny styl życia", wynaleziony przez bohemy, który w końcu - np. w akcjach Dziadkiewicza - staje się "centrum przedsięwzięcia", jakim jest sztuka<sup>18</sup>. Dyskurs relacyjności zainicjowany przez Bourriauda ukrywa właśnie przemoc symboliczną, nierówności i walki w polu sztuki, gdyż daje poczucie wyzwolenia od społecznej grawitacji. Pozwala zapomnieć o procesach ekonomicznych, utowarowieniu, prekaryzacji, od których artysta, sztuka czy dzieło nie są wolne, staje się zasłoną dymną ukrywającą zależność dzieła (wydarzenia) od projektowej organizacji produkcji artystycznej. Nie pozwala też dojrzeć, że sztuka - także ta operująca kategorią partycypacji - stała się "produktem lajfstajlowym" na późnokapitalistycznym rynku zarządzającym pogonią za doznaniem i ich konsumpcją.<sup>19</sup>

### Świadome i jawne korzystanie z władzy

Wierzę, że artyści mają swoją rolę do spełnienia; uważam, że sztuka jest potrzebna nie tylko systemowi społecznemu jako całości, że przede wszystkim potrzebna jest ludziom. Artyści i inni aktorzy społeczni pola sztuki mogą odnaleźć swoją rolę w działaniach korygujących system społeczno-kulturowy czy w tworzeniu różnego rodzaju nisz kulturowo-społecznych, które można nazwać choćby i "szczelinami". Sztuka zaangażowana społecznie, partycypacyjna ma sens. "Szczelina sztuki" jako intersubiektywny stan świadomości i zarazem obszar działań antystrukturalnych<sup>20</sup> istnieje i - jak sądzę - jest potrzebna, lecz antystrukturalności towarzyszy sfera strukturalna. "Szczelina" jako zespół wyobrażeń i praktyk jest uwarunkowana społecznie, ekonomicznie, politycznie.

Podstawą właściwego, uczciwego i skutecznego funkcjonowania artysty w przestrzeni społecznej powinna być - jak sądzę - minimalizacja kosztów społecznych działań artystycznych. Uważam, że artysta uznający siebie za zaangażowanego społecznie powinien wyznawać zasadę "po pierwsze: nie szkodzić". Ta zasada powinna brać swój początek od uświadomienia sobie faktu przemocy symbolicznej dokonującej się w przestrzeni akcji artystycznej czy ekspozycji. Chodzi o to, by konsekwentnie i jawnie korzystać z posiadanej władzy, wykorzystywać ją w ramach pola sztuki lub nawet poza nim (np. w przestrzeni działań animacyjnych czy pomocowych). Artysta (jak i naukowiec) nie musi mieć wyrzutów sumienia z powodu zajmowanej pozycji, nie musi ukrywać swojej władzy: raczej oczekiwałbym świadomego określenia swojej roli i reguł rządzących akcją, jawnego określenia ograniczeń przedsięwzięć artystycznych i oczekiwań dotyczących "właściwych zachowań" i odrzucenie fałszywych deklaracji: "wszystko wolno". Idzie o to, by nie łudzić siebie i innych.

Zobacz także:

Izabela Kowalczyk, "Wierząc w skuteczność sztuki..."

Józef Robakowski, "Humanitaryzm pozorowany"

Piotr Parda, „Na co mam się dzisiaj rozżłościć, żeby to jakoś wyglądało?”

1. 1. Tomasz Załuski (red.), "Skuteczność sztuki", Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2014.
2. 2. Zob. Anthony Giddens, "Nowoczesność i tożsamość. "Ja" i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności", tłum. Alina Szulżycka, PWN, Warszawa 2002, s. 25 - 30.
3. 3. Tamże, s. 198 - 247.
4. 4. O wprowadzaniu "nowej wrażliwości" przez sztukę zob. Daniel Bell, "Kulturowe sprzeczności kapitalizmu", tłum. Stefan Amsterdamski, Aletheia, Warszawa 2014.
5. 5. Hal Foster, "Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku", tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Kraków 2010.
6. 6. O powrocie artystów do życia codziennego pisałem w: Paweł Moźdzynski, "Inicjacje i transgresje, Antystrukturalność sztuki XX i XXI wieku w oczach socjologa", Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011, s. 198 - 210.
7. 7. Tamże, s. 218 - 237.
8. 8. Paweł Moźdzynski, "Wykluczeni w polskiej sztuce współczesnej (1980 - 2011)", w: Anna M. Kłonkowska, Marcin Szulc (red.), "Niewygodni, nienormalni, nieprzystosowani, nieadekwatni", Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2013
9. 9. Dokumentacja projektu: <http://www.rajkowska.com/pl/projektyp/60>, zob. Łukasz Białkowski, "Stłuc niewidzialną szybę", w: Tomasz Załuski (red.), "Skuteczność sztuki...", dz.cyt., s. 83 - 90,
10. 10. O przemocy symbolicznej zob.: Pierre Bourdieu, Loïc Wacquant J.D., "Zaproszenie do socjologii refleksyjnej", tłum. Anna Sawisz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2001, s. 131 - 170.
11. 11. Pojęcia spektaklu społecznego, aktora, scenariusza, roli zapożyczyłem z teorii Ervinga Goffmana, zob. Erving Goffman, "Człowiek w teatrze życia codziennego", tłum. Helena Datner - Śpiewak i Paweł Śpiewak, Aletheia, Warszawa 2008.
12. 12. O kapitałach (kulturowym, społecznym, ekonomicznym, symbolicznym, szkolnym) zob.: Pierre Bourdieu, Loïc Wacquant J.D., "Zaproszenie ...", dz.cyt., s. 104 - 105; Pierre Bourdieu, "Zmysł praktyczny", tłum. Maciej Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 154 - 166.
13. 13. Roman Dziadkiewicz, "Miłość - Wolność - Równość", [w:] Tomasz Załuski (red.), "Skuteczność sztuki", Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2014, s. 257 - 258 [przypis 14].
14. 14. Giorgio Agamben, "Wspólnota, która nadchodzi", przeł. S Królak, Sic!, warszawa 2008, s. 29-32.
15. 15. Roman Dziadkiewicz, "Miłość...", dz.cyt
16. 16. Ewa Majewska, *Czy istnieje sztuka apolityczna? Uwagi o politycznym skutku sztuki, kolektywności i partycypacji*, [w:] Tomasz Załuski (red.), *Skuteczność sztuki...*, op. cit., s. 231 i nast.
17. 17. Nicolas Bourriaud, "Estetyka relacyjna", tłum. Łukasz Białkowski, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, Kraków 2012.
18. 18. Wg Bourdieu artystyczny styl życia jest podstawowym wymiarem twórczości artystycznej. Zob. Pierre Bourdieu, "Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego", tłum. Andrzej Zawadzki, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2001, s. 91, 93
19. 19. George Ritzer, "Magiczny świat konsumpcji", tłum. Ludwik Stawowy, Muza SA., Warszawa 2001.

20. [20](#). Kwestią antystrukturalności sztuki współczesnej zająłem się w sposób całościowy w: Paweł Mozdzyński, "Inicjacje i transgresje", dz.cyt .

- [Teksty](#)

---

**Adres źródła:** <http://obieg.pl/teksty/35759>