

SZTUKA-DOŚWIADCZENIE-GLOBALIZACJA

Najlepsze dzieła sztuki to te, które przenoszą nas w nieznaną obszar, które zakłócają naszą pewność, co do tego jak świat wygląda i funkcjonuje. Artysta dzięki swojej wyjątkowej wrażliwości jest w stanie nieustannie podważać rzeczywistość i sposoby jej interpretacji. Sztuka współczesna, stale kwestionując ustalone historycznie zasady i granice swego funkcjonowania, jest wyzwaniem i ustawicznym źródłem niepewności dla odbiorców. Pablo Martinez uważa, że niepewność właśnie jest najlepszym punktem wyjściowym do dialogu (Cerezo, Boj, Meessen, 2010). Warunkiem dialogowania jednak jest poznanie/podzielanie języka, w obrębie którego może dojść do uzgadniania stanowisk/znaczeń. Nowe formy sztuki często dotyka brak akceptacji i odrzucenie ze strony szerokiej publiczności. Nie jest to zaskakujące, gdyż jak trafnie zauważa Zygmunt Bauman „sztuka współczesna o to głównie zdaje się zabiegać, by poddać w wątpliwość, podważyć i obalić wszystko to, co w wyniku akceptacji społecznej, uczenia się i nauczania skostniało w schematy „związków koniecznych”; powstaje wrażenie, jakby każdy artysta, a często i w każdym kolejnym dziele, bił się o zbudowanie nowego, a prywatnego, języka (...)” (Bauman, 2000, 167). Jak się odnaleźć w „płynnej nowoczesności”? Sam Bauman twierdzi, że kultura współczesna nie pozostawia nam wyjścia, że „dzisiaj każdy z nas jest artystą nie tyle z wyboru, ile z nakazu powszechnego dziś ludzkiego losu” (Bauman, 2009, 103). Tę nieuchronność wyczuwał też Joseph Beuys, czemu dał wyraz w manifestie *Każdy artysta*, gdzie postulował, aby zniwelować podział na artystę i odbiorcę. Pisał: „należałoby (...) nauczyć się takiego traktowania już samej myśli — by ludzie nauczyli się tak na nią patrzeć, jak artysta na swoje dzieło, to znaczy: na jej formę, proporcję, siłę” (Beuys, 1987, 269). Niestety postulat ten można traktować jedynie jako artystyczną utopię, gdyż większość odbiorców sztuki współczesnej zamiast „uplastyczniać” swoje sposoby myślenia, wzrusza ramionami i mówi „nie rozumiem”; domaga się nie tyle działań i nadziei na urzeczywistnienie takiego projektu, ile jasnych wykładni znaczeń. Nie przyjmuje do wiadomości, że sztuka współczesna konsekwentnie wymyka się jednoznaczności i konsekwentnie zmusza do współudziału we własnym powstawaniu. „Zarówno twórczość, jak i recepcja są procesami niekończącego się odkrywania, i to takiego odkrywania, którego nigdy nie zdoła odkryć wszystkiego, co jest do odkrycia, albo odkryć czegoś w takiej postaci, jaka wykluczy możliwość dalszego odkrywania...” (Bauman, 2000, 168). Nakreślona przez Baumana, wizja nieograniczonej wolności interpretacji może wydawać się atrakcyjna, ale też

może przytłaczać niewrażliwych na polifonię znaczeń i zniechęcać do poszukiwania ulotnego sensu, który powstaje w procesie interpretacji i „umiera wraz z nim” (Bauman, 2000, 172). Do zagubionych w świecie sztuki, która zamiast odzwierciedlać rzeczywistość, zaczyna ją współtworzyć, wyciągają rękę kuratorzy, a właściwie mediatorzy. Ich zadanie to nawigacja pomiędzy mielnymi świata sztuki i troskliwa praca z widzami, ponieważ nawet jeśli dzisiaj każdy może czy musi być artystą, to nadal nie znika podział na artystów utalentowanych i marnych. Zarówno warsztat artysty, jak i widza-interpretatora musi być doskonały.

MEDIOWANIE DOŚWIADCZENIA

Wielkie muzea starają się obecnie pogodzić ogień z wodą, chcąc uczynić elitarną sztukę awangardową egalitarnym zjawiskiem w wymiarze ekonomicznym, co się da przeliczyć na ilość wpływów ze sprzedanych biletów. Na ten paradoks zwraca uwagę Maria Lind w artykule *Why mediate art?* (Lind, 2011). Według niej główną funkcją mediacji jest przekazanie komunikatu. Jak stwierdza Lind „krótko mówiąc, mediacja pojawia się, aby udostępnić przestrzeń, z mniejszą ilością dydaktyki, mniejszą ilością szkoły i wyjaśniania za to z większą ilością aktywnego zaangażowania, które nie musi być samoekspresją ani kompensacją” (Lind, 2011, 104). Standardy procesu komunikacji pomiędzy artystą, instytucją sztuki i odbiorcą ustaliły się w latach 30. w MoMA’ie. Jej ówczesny dyrektor Alfred Barr uznał, że edukacja powinna być integralnym elementem organizacji wystaw, a nie końcowym dodatkiem. Z czasem idea „wykształconego odbiorcy” została zastąpiona ideą „aktywnego uczestnika” sztuki. Zmiana ta była zgodna z tendencjami, które opisał Umberto Eco w eseju *Problem dzieła otwartego*. Pokazał on, że historia sztuki jest historią otwierania się dzieła na wrażliwość i zdolności interpretacyjne odbiorcy. Wedle włoskiego myśliciela każde dzieło sztuki cechuje dialektyka „otwartości” i „określoności”. O ile jednak dawne dzieła były tworzone z chęcią maksymalnego domknięcia komunikatu artystycznego, zbliżając się ku współczesności obserwujemy coraz większą otwartość — szczelinę interpretacyjną, którą artyści świadomie rozchylają przed widzem. „[W]e wrażliwości nowoczesnej, pisze Eco, stopniowo umacniało się dążenie do takiego dzieła sztuki, które — coraz bardziej świadome rozwojowego charakteru „odczytań” — staje się bodźcem do swobodnej interpretacji ukierunkowanej tylko w swych podstawowych zarysach” (Eco, 2008, 168).

W znaczenie słowa „mediacja” wpisany jest konflikt, jego rozwiązywanie ma charakter dobrowolny, poufny i nieformalny. Z punktu widzenia estetyki pragmatycznej, w wypadku sztuki, konflikt nie jest rozumiany negatywnie, lecz jako integralny element procesu doświadczenia (por. np.: Wilkoszewska, 1992; Koczanowicz, 2008). Mediowanie doświadczenia nie ma na celu przyznania którejś ze stron racji, zwycięstwa; jego celem jest umożliwienie najpełniejszego przeżycia

kontakty z dziełem sztuki. Doskonale doświadczenie sztuki niesie korzyść dla obu stron, co więcej, jak mówi Dewey, sztuka jest doświadczeniem, bo dzieło sztuki pojawia się nie na początku spotkania, ale jest owego spotkania rezultatem. John Dewey jest prekursorem takiego myślenia o sztuce, które wiedzie do radykalnego przeobrażenia relacji pomiędzy artystą, dziełem i odbiorcą sztuki (Dewey, 1975, 5). W moim odczuciu, pojęcie sztuki jako doświadczenia, rezygnując z figury kontemplatywnego, pasywnego odbiorcy, otwiera pole do dialogu, w którym każda ze stron stanowi równoprawny element relacji. Kurator sztuki w tej relacji nie jest zewnętrznym, uniwersalnym autorytetem, ale mediatorem, działającym pomiędzy artystą, dziełem i odbiorcą, który umożliwia ich komunikację i wzajemne zrozumienie. Zadaniem mediatora sztuki, w moim przekonaniu, jest więc stworzenie przestrzeni dla możliwie najpełniejszego doświadczenia. Jedną ze strategii mediatorów jest kreowanie kontekstu rozumienia.



Muzeum Barnesa w Filadelfii, pokój 23, ściana zachodnia, fot.: © 2012 The Barnes Foundation

IDEALY BARNESA

W czasie, kiedy Barr wprowadzał nowe standardy pracy instytucji sztuki, która miała pomagać w „uczeniu” się języka sztuki współczesnej, podobną misję edukacyjną wyznaczył sobie słynny amerykański kolekcjoner sztuki, *Albert C. Barnes*. *W 1922 roku stworzył on fundację z ambicjami edukacyjnymi, mającą na celu promocję sztuki.*

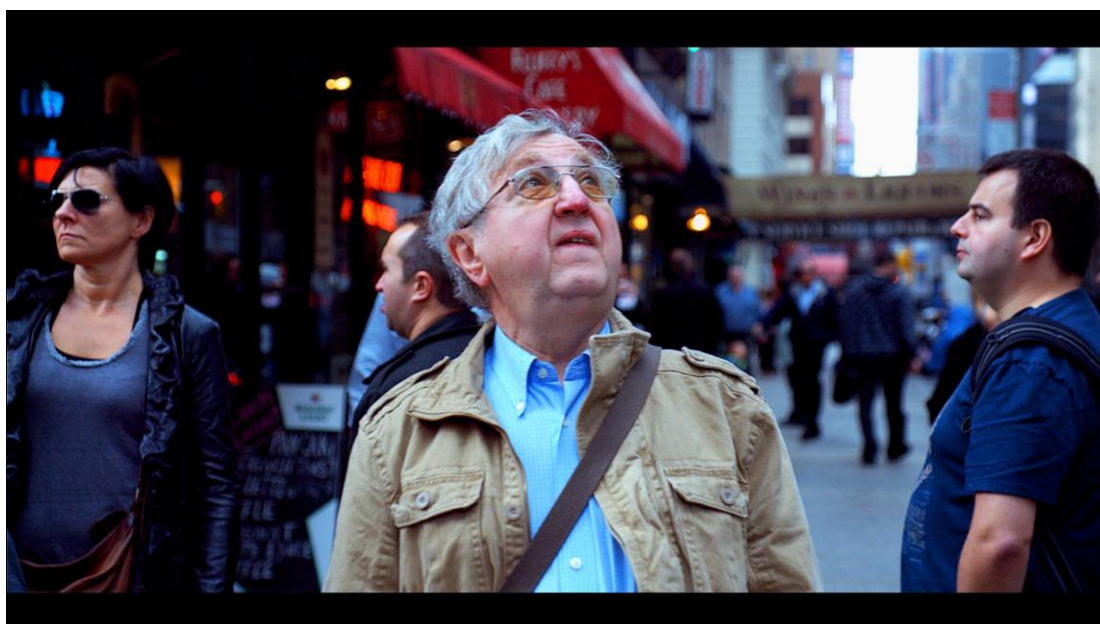
Barnes podzielał obawy i niechęć Deweya, swego przyjaciela, co do tak zwanej sztuki muzealnej (Dewey, 1975, 9-10). Według amerykańskiego pragmatysty, dzieła sztuki wyjęte z kontekstu życia, zamknięte w gablocie muzealnej lub umieszczone na białej ścianie, stają się nie synonimem żywego doświadczenia sztuki, lecz bezdus-

nym fetyszem. Trzeba podkreślić, iż Dewey nie był przeciwnikiem instytucji galerii czy muzeum jako takich, uważał jednak, że znane mu instytucje domagają się reform. Przykładem swego rodzaju ucieleśniania idei Deweya jest muzeum Barnesa w Filadelfii. *Bogata kolekcja zawiera między innymi ponad 180 płócien Renoira, a także wiele prac Cézanne’a, Picassa i Matisse’a*. Najwięksi impresjoniści i postimpresjoniści prezentowani są tam w towarzystwie dzieł sztuki pochodzących z Azji, Afryki oraz będących wyrobami Amerykańskich Indian. Malarstwo i rzeźba współlistnieją z wyrobami rzemiosła, meblami, tkaninami i wyrobami z metalu, kluczami, zamkami, okuciami. O sposobie zestawień prac nie decydowało ich geograficzne czy historyczne pochodzenie, lecz ich kształty, kolory, siła ekspresji czy stopień dekoracyjności. Barnes, tworząc swe symetryczne kompozycje zawierające obrazy, meble, rzeźby i ceramikę zwane ensemblami chciał pokazać, że mimo istotnych różnic pomiędzy sztuką pochodzącą z różnych kręgów kulturowych i z różnych okresów historycznych, istotniejsze są podobieństwa będące wynikiem operowania czterema głównymi elementami: światłem, linią, przestrzenią i kolorem. Dlatego pomiędzy postimpresjonistami pojawiają się dawni mistrzowie jak Tintoretto czy El Greco, a maski afrykańskie towarzyszą dziełom Picassa i Modiglianiego. Ensemble komponowane były wokół podobieństw formalnych lub powracających tematów, ale Barnes nie narzucał swojej interpretacji tych zestawień. Zmieniał je czasem. Rozmawiał ze swoimi uczniami na ich temat, ale nie dawał klucza interpretacyjnego¹. Używając terminologii Baumana, można go nazwać „tłumaczem”, którego autor słynnych esejów o kondycji współczesnej kultury przeciwstawia „prawodawcy” (Bauman, 1998). Mediator ma być tłumaczem, który pomaga zrozumieć skomplikowaną i często idiosynkratyczną rzeczywistość, dać niezbędnie zaplecze, aby „uczeń” zyskał pewność siebie niezbędną do podjęcia interpretacji. Pewność ta wynika z uzyskania „kompetencji[i], które pozwolą poruszać się w otaczającym ich świecie — ułatwią zdobywanie potrzebnych informacji, kształtowanie swych emocji oraz dokonywanie życiowych i instytucjonalnych wyborów. Podstawowym zadaniem edukacji nie jest dystrybuowanie wiedzy (choć pewna jej porcja jest niezbędna), lecz tłumaczenie — objaśnianie rozmaitych zjawisk i mechanizmów, które w przyszłości pozwolą uczniom na swobodne funkcjonowanie w sferze społecznej” (Jankowicz, 2009).

¹ Więcej na temat muzeum Barnesa: (Koczanowicz, 2013a)



James Nares, kadr z filmu *Street*, 2011, fot.: © 2012 The Metropolitan Museum of Art 2012.



James Nares, kadr z filmu *Street*, 2011, fot.: © 2012 The Metropolitan Museum of Art 2012.

STREET

Współczesnym przykładem, podobnego myślenia, tj. otwierania pola doświadczenia jest wystawa *Street*, która prezentowana była wiosną 2013 roku w Metropolitan Muzeum w Nowym Jorku. Głównym elementem wydarzenia było wideo autorstwa Jamesa Naresa, który był również kuratorem wystawy towarzyszącej projekcji *Street*. Z kolekcji Metropolitan Muzeum wybrał on 77 różnych obiektów, które pozostają w relacji z jego pracą. Były to skrupulatnie dobrane zdjęcia,

obrazy, rzeźby, płaskorzeźby, rysunki i filmy. Obok rzeźby Giacomettiego prezentowana była miedziana figurka pochodząca z Mezopotamii, która powstała 3000 lat przed naszą erą. Artysta wystawił również Dürera, Goyę, Degasa i de Chirico. Podobnie, jak w wypadku Barnesa, zestawione obiekty dzieliła zarówno przestrzeń czasowa, jak i geograficzna, nie jest to jednak przypadkowa składanka, ale precyzyjnie wybrane elementy wchodzące ze sobą w dialog. Naturalny wstęp do *Street* stanowiły zdjęcia obrazujące stadia ruchu konia, czy lecącego ptaka (Étienne-Jules Marey, *Ptak w locie*, 1886), jak również krótkie filmiki Étienne-Julesa Mareya i Harolda Edgertona, pokazujące ruch w różnych postaciach. Inne wybory nie były tak oczywiste dla widzów, są odzwierciedleniem skojarzeń Naresa. Niektóre decyzje kurator-artysta opatrzył komentarzem/uzasadnieniem powinowactwa. Większość jednak nici interpretacyjnych pozostawił w rękach widzów. To ich zadaniem albo przewidzianą rozrywką było, na przykład odczytanie formalnych lub innych powiązań pomiędzy współczesnym filmem przedstawiającym ulice Nowego Jorku, a płaskorzeźbą ze starożytnego Egiptu².

Barnes i Nares poszerzają kontekst interpretacji, pomagają w niej, nie narzucając autorytatywnego rozwiązania, lecz starając się wyposażyć widza w narzędzia, których ten może użyć do odkrywania sensów. Jest to sytuacja wzmocnienia pozycji widza, ale brak hierarchicznego podziału na „ucznia” i przekazującego *ex cathedra* „nauczyciela” dogmatycznej wiedzy jest też wyzwaniem do aktywności i roboty interpretacyjnej. Wybrałam te dwa przykłady, bo w moim odczuciu to udane realizacje budowania nowej jakości na styku różnych doświadczeń. Nie oznacza to jednak, że zanikają różnice między tymi doświadczeniami. Wręcz przeciwnie stają się one tym wyraźniejsze, im bardziej ujawniają się ich cechy wspólne.

LOKALNE/GLOBALNE

Barnes i Nares dzielą w pewnym sensie wiarę w uniwersalność języka sztuki. Przedmioty z tak odległych geograficznie i historycznie miejsc wchodzą ze sobą w relacje i to co postrzegane jest jako im wspólne może stanowić impuls do rozwijania porozumienia międzykulturowego. Czy można jednak mówić o globalizacji doświadczenia estetycznego?

Początki globalizacji datuje się na wiek XIX, kiedy to nowe odkrycia naukowe zrewolucjonizowały transport i pojawiła się niespotykana dotąd łatwość przenoszenia się z miejsca na miejsce. Zdecydowane przyspieszenie następuje w drugiej połowie wieku XX wraz z rozwojem massmediów (Allesch, 2003, 96). Przy czym jednak warto zwrócić uwagę, że w niektórych koncepcjach pojęcie globalizacji odnosi się do epok dużo wcześniejszych niż nasza własna. Granice przesuwane są niekiedy do społeczeństw antycznych. Jeżeli nawet tak jest, to współczesna cywilizacja

² Więcej na temat tej wystawy: (Koczanowicz, 2013b)

w niebywały sposób intensyfikuje zarówno wymianę dóbr materialnych jak i doświadczeń, i odczuć. Sprzyjają temu środki masowego przekazu, z Internetem na czele. Czy globalizacja oznacza zatem wspólnotę doświadczeń? Projekt *Street* ukazuje równoległość doświadczenia miasta i ruchu, idące poprzez historię i przestrzenie geograficzne. To specyficzne doświadczenie jest ufundowane na szczególnej aktywności, jaką jest budowanie miasta. Wszystkie cywilizacje, niezależnie gdzie powstawały, tworzyły jakieś formy życia miejskiego, centra polityczne, administracyjne i handlowe. Trudno tu wskazywać na globalne doświadczenie, ale raczej na paralelność doświadczenia, która wynika ze specyfiki życia organizmów miejskich w różnych kontekstach czasowych i geograficznych. Należy krytycznie obserwować procesy globalizacji, bo doświadczenie w globalnym świecie może mieć jedynie pozornie uwspólniony charakter. Kamera Neresa, podróżując po rozmaitych dzielnicach Nowego Jorku, również pokazuje, że życie ich mieszkańców bardzo się różni, tak jak różni się danie zjedzone w eleganckiej restauracji Manhattanu od tego w *fast foodzie* na Queensie. Globalizacja nie znosi podziałów klasowych, a nawet je umacnia. Globalizacja nie oznacza globalnej szczęśliwości, ale raczej koncentrację kapitału i bogacenie się już bogatych kosztem ubożenia biednych. Globalna turystyka prowadzi zazwyczaj do poznawania nie innych kultur, lecz enklaw turystycznych, a co za tym idzie do powierzchownej znajomości danej kultury i pochopnych jej ocen. Egzotyczne kuchnie dostosowują się do lokalnych gustów mieszkańców krajów, w których goszczą³. Mimo, że żyjemy w czasach, kiedy doświadczenie „odrywa” się od lokalnego kontekstu, lecz nigdy nie jest ono pozbawione indywidualnego rysu. Wychodząc z powyższej obserwacji Christian Allesch dochodzi do następującej konkluzji: „W erze globalizacji doświadczenie estetyczne powinno być konceptualizowane jako płynny i zmienny proces odzwierciedlający dialektykę globalnych trendów i lokalnych tradycji” (Allesch, 2003, 102). Każde doświadczenie jest zawsze czymś doświadczeniem, naznaczonym historią, wiedzą i indywidualną wrażliwością. Pozostaje więc pytanie o charakter tego doświadczenia i rodzaj mediacji odpowiedniej do współczesnej sytuacji uczestnika życia artystycznego. Pewną sugestią rozstrzygnięcia tego problemu formułuje Zygmunt Bauman:

³ Tak jak na przykład japońska kuchnia w Polsce, czy hinduska w Norwegii nie jest tożsama z kuchnią kraju, z którego pochodzi. Następuje dostosowanie do lokalnych upodobań. Z jednej strony dotyka nas standardyzacja, jednak wydaje mi się, że pierwiastek lokalny jest silniejszy niż by się mogło wydawać. Kiedy w 1995 roku we Wrocławiu otworzono pierwszego McDonald'sa, bar szybkiej obsługi miał raczej status miejsca eleganckiego. Określenie „*fast food*” było tylko pustą etykietką, ponieważ aby zjeść, wcale nietaniego hamburgera, trzeba było stać w długiej kolejce. Podczas gdy amerykański nastolatek zjadał śmieciowe jedzenie, polski chciał się dostać do modnego miejsca. Do dzisiaj wizyta w McDonald'sie jest w programie wycieczek szkolnych. Dzieci niecierpliwą się w fotelach teatralnych, ponieważ to tylko wstęp do właściwej przyjemności....

Brak w tym świecie wieży obserwacyjnej, wznoszącej się na tyle wysoko, by można z niej objąć wzrokiem całość życiowego doświadczenia, a zatem owo doświadczenie w sposób kompetentny skatalogować i nanieść na mapę, nadając w ten sposób pewnym sensom doświadczenia rangę rzeczywistości i uniemożliwiając roszczenia konkurencyjne, jako urojone lub bezzasadne. W świecie tym każde znaczenie ma jeno status propozycji, zaproszenia do dyskusji i sporu, do składania nowych propozycji, do formułowania wykładni alternatywnych (Bauman, 2000, 170).

Jasno z tego wynika, jak trudna jest sytuacja mediatora, który musi poruszać się pomiędzy indywidualnością artysty i indywidualnością odbiorcy, nie mając „wieży obserwacyjnej” nie ma też narzędzi do jednoznacznego przekładu jednego typu doświadczenia na inne.

Ta obserwacja Baumana może być potraktowana jako korekta tezy Jeana-François Lyotarda, że nie istnieje uniwersalny język, który umożliwiałby przekład międzykulturowy, a jeśli tak jest, to każda próba przekładu jest w gruncie rzeczy aktem przemocy, narzucania hegemonii przez jedną stronę. Lyotard wyciąga z tego wniosek, że należy skoncentrować się na narracjach lokalnych, nie próbować ich przekładać lub zestawiać ze sobą (Lyotard, 1989). Wydaje się jednak, że Bauman ma rację i nie jesteśmy skazani na dramatyczną alternatywę: życie obok lub przemoc. Rozwiązaniem może być właśnie twórczość artystyczna, sztuka. Każde dzieło sztuki godne tego miana odwołuje się do tradycji lokalnej, do swoistego *Lebensweltu*, a jednocześnie przesyła nam komunikat o uniwersalnym znaczeniu tego świata doświadczenia. Jak pisał Martin Heidegger w *Źródłach dzieła sztuki*, świątynia grecka, obraz Van Gogha wprowadzają nas w świat życia ludzi, których sztuka ta dotyczy (Heidegger, 1997). Być może u Heideggera należy szukać odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób można pogodzić lokalne z globalnym. Dzieło sztuki nie przymusza nas do niczego, raczej zadaje nam pytania, kieruje nasze spojrzenie na inne, często odległe rzeczywistości społeczne i egzystencjalne. W zglobalizowanym świecie ta właściwość sztuki jest nie do przecenienia. Sztuka poprzez uniwersalizowanie doświadczenia lokalnego nadaje mu wymiar globalny. Jednak nie znaczy to, że, jak pisałam wyżej, zanikają wszelkie różnice. Odwrotnie, ujawniają się one jeszcze bardziej na tle zglobalizowanego doświadczenia. Uniwersalizacja doświadczenia oznacza nie to, że doświadczenia stają się takie same lub prawie nieodróżnialne, lecz to, że powstaje pewna wspólna przestrzeń, w której mogą się one komunikować. Ekspozycje Barnes a i Naresa sugestywnie pokazują, jak sztuka może budować taką przestrzeń.

Bibliografia:

Allesch, Christian G.; 2003, Aesthetic Experience in the Age of Globalization; w: Dialogue and Universalism, nr 11-12, ss. 95-102

- Bauman, Zygmunt; 2000, O znaczeniu sztuki i sztuce znaczenia myśli parę, w: Ponowoczesność jako źródło cierpień, Warszawa: Wydawnictwo Sic!, ss. 165-181
- Bauman, Zygmunt; 2009, Sztuka życia, przeł. Tomasz Kunz, Kraków: Wydawnictwo Literackie
- Beuys, Joseph; 1987, Każdy artystą, przeł. Krystyna Krzemięń; w: Stefan Morawski (red.), Zmierzch estetyki — rzekomy czy autentyczny, tom 2, Warszawa: Czytelnik, ss. 262-271
- Cerezo, Belén; Boj, Clara; Meessen, Yoeri; 2010, In Conversation with Pablo Martinez; w: Belén Cerezo, Clara Boj, Yoeri Meessen (red.), Conversations. A Resource for Students and Educators, Murcia: Manifesta 8; w: <http://www.manifestaplatform.org/medular/Conversations.pdf>, 20014-10-03, ss. 12-14
- Dewey, John; 1975, Sztuka jako doświadczenie, przeł. Andrzej Potocki, Wrocław: Ossolineum
- Eco, Umberto; 2008, Problem dzieła otwartego, przeł. Piotr Salwa, Mateusz Salwa; w: Sztuka, Kraków: Wydawnictwo M, ss. 167-175
- Heidegger, Martin; 1997, Źródła dzieła sztuki, przeł. Janusz Mizera; w: Drogi lasu, Warszawa: Aletheia, ss. 7-65
- Jankowicz, Grzegorz; 2009, Mistrz ignorant, w: Tygodnik Powszechny, nr 35 (3138); w: <http://tygodnik.onet.pl/kraj/mistrz-ignorant/8ewll>, 20014-10-03
- Koczanowicz, Dorota; 2008, Doświadczenie sztuki, sztuka życia. Wymiary estetyki pragmatycznej, Wydawnictwo DSW: Wrocław
- Koczanowicz, Dorota; 2013 a, Nowy, stary Barnes w Filadelfii, Odra, nr 6 (612), ss. 84-87
- Koczanowicz, Dorota; 2013 b, Ulica jak marzenie senne; w: Format, nr 3 (66), ss. 74-76
- Lind, Maria; 2011, Why Mediate Art?; w: Jens Hoffmann (red.), Fundamental Questions of Curating, issue 4/10, Milano: Mousse Publishing; w: <http://www.marysialewandowska.com/wp-content/uploads/2011/05/Maria-Lind-Why-Mediate-Art-.pdf>, 20014-10-03
- Liotard, Jean-François; 1989, Universal History and Cultural Differences, przeł. David Macey, w: Andrew Benjamin (red.), The Lyotard Reader, Oxford-Cambridge: Blackwell, ss. 314-323
- Wilkoszewska, Krystyna; 1992, Sztuka jako rytm życia: rekonstrukcja filozofii sztuki Johna Deweya, Kraków: Wydawnictwo UJ