



Rzeczpospolita  
Polska

Unia Europejska  
Europejski Fundusz Społeczny



# Definicje sztuki – refleksja dwudziesto- i dwudziestojednowieczna – wykład z zagadnieniami do samodzielnego przemyślenia

Autorka: Justyna Ryczek

W dokumencie znajdują się odwołania do tekstu autorki, opublikowanego w Folia Praehistorica Posnaniensia t. XXIV – 2019; wszystkie fotografie pochodzą z otwartych dostępów

Zajęcia konfrontują tradycyjne rozumienie sztuki z XX-wiecznymi teoriami wskazującymi na jej liczne przekroczenia. Przybliża najnowsze teoretyczne spojrzenia, zwracając szczególną uwagę na teorię użytkowania, opisywaną przez Stephena Wrighta. Jednym z celów zajęć, obok przekazania wiedzy o poszczególnych definicjach, jest wzbudzenie refleksji nad możliwością współpracy i wspólnego przenikania się na nowo zdefiniowanej sztuki z innymi aktywnościami w przestrzeni rzeczywistości.

Na wstępie warto zastanawić się czy sztuka jest potrzebna? Chociaż prawdopodobnie lepiej postawić pytania: W jaki sposób sztuka jest potrzebna? Jaką wartość mają działania artystyczne, że chcemy uczestniczyć w ich doświadczaniu, a nawet współtworzyć to doświadczenie? Co nam daje kontakt ze sztuką? Należy przy tym pamiętać, że sztuka nie jest statyczna, a wręcz odwrotnie – nieustannie się zmienia, wymuszając także przeobrażenia w swoim definiowaniu. Odpowiednie lub właściwe rozumienie sztuki jest bardzo pomocne, gdy wskazujemy na różnorodne powiązania i przenikanie się sztuki z innymi dyscyplinami wiedzy, zauważamy wzajemne związki i relacje.

Przez długi czas sztuka była definiowana w wyraźnym oddzieleniu od codzienności. Podkreślano jej sztuczność i bezcelowość, przypomnijmy jedynie Immanuela Kanta i jego „celowość bez celu”. Z czasem to się zmieniło, poszukiwano adekwatnych określeń wynikających z przeobrażeń artystycznych. Szczególnie ważny w tym kontekście był XX wiek, działania awangardowe i konieczność znalezienia nowego sposobu definiowania sztuki. Co więcej, wraz z początkiem XXI wieku ponownie pojawiła się pokusa odrzucenia pojęcia „sztuka” i zwrócenia uwagi na użyteczność działań artystycznych. Niestety, wiele wypowiedzi osób spoza środowiska artystycznego, niezwiązanych ze sztuką współczesną, sprawia wrażenie swoistego zatrzymania czasu. Nieustannie spotykamy odwołania do historycznego widzenia sztuki. Jakbyśmy wykreślili cały XX wiek i zapomnieli jak zmieniła się sztuka. A co więcej można odnieść wrażenie, że zapomnieliśmy, że sztuka nieustannie się zmienia. Theodor W. Adorno zastanawiając się nad problemem definicji sztuki,

zauważył, że „Definicję tego, czym jest sztuka, zawsze wyznacza to, czym ona niegdyś była. Uprawomocnia ją jednak tylko konfrontacja z tym, czym sztuka się stała, i otwarcie ku temu, czym chce się stać i zapewne stać się potrafi. Zachowując odmiennosc od czystej empirii, sztuka zmienia się przecież jakościowo w sobie samej; niektóre wytwory, np. kultowe, zmieniają się w toku historii w sztukę, którą nie były; inne, dawniej sztuką będące, przestają nią być”.

Sztuka jest zjawiskiem historycznym, a jej przejawy są różnorodne. Ale bardzo często teoretycy poszukiwali jej istoty, pytali o esencję. Odpowiadając, że to może być bądź piękno, jako wartość estetyczna, bądź nadawanie formy, bądź ekspresja artysty, bądź wywoływanie emocji u odbiorców. Ile razy jesteśmy przekonywani/ne, że sztuka musi wytwarzać piękno, że to wartość, która od zawsze i na zawsze jest jej przypisana. Równie często, szczególnie od XVIII wieku, twierdzono, że sztuka musi wywoływać przeżycie estetyczne. Różnorodnie starano się to przeżycie określać. Od odczuwania przyjemności u Edmunda Burke, przez wypełnianie miejsc niedookreślenia Romana Ingardena, po codzienne doświadczanie życia John Deweya, kontynuowane i rozwijane współcześnie przez Richarda Shustermana. Częstotliwość tych odpowiedzi doprowadziła do sformułowania tak zwanej teorii o estetycznej naturze sztuki. W polskiej literaturze często pisał o niej Bohdan Dziemidok, podkreślając, że z wielu różnorodnych i rozbieżnych definicji sztuki można jednak wyłuskać dwa najważniejsze, powtarzające się założenia.

1. Główną funkcją sztuki jest funkcja estetyczna, czyli dostarczenie odbiorcom swoistych przeżyć estetycznych (innych niż poznawcze, metafizyczne, moralne, religijne). Przeżycia te są doznawane w trakcie obcowania z dziełem sztuki. Podkreślmy, że publiczność musi być odpowiednio przygotowana.
2. Czynnikiem konstytuującym dzieło sztuki są jakości i wartości estetyczne, które powstają dzięki umiejętnościom artystycznym (talentowi) twórcy i są charakterystyczne dla dzieła sztuki. Wartości te ujawniają się dopiero w przeżyciach estetycznych odbiorców, są więc ściśle z nimi powiązane.

Każda z tych odpowiedzi miała swoich zwolenników i przeciwników, ale żadna nie przekonała wszystkich. Dlatego nieustannie poszukiwano nowych rozwiązań.

### **Sztuka jako pojęcie otwarte**

Morris Weitz żyjący w latach 1916–1981, w latach pięćdziesiątych XX wieku zwracał uwagę, że sztuka jest pojęciem otwartym. Przestrzegał przed popełnianiem błędów

esencjalizmu, dokonywanego we wcześniejszych teoriach, które skupiały się na poszukiwaniu niezmiennej istoty sztuki, tymczasem należy pogodzić się z tym, że nie umiemy (a może jest to zupełnie niemożliwe) podać warunków wystarczających i koniecznych dla pojęcia sztuka. Czyli nie możemy przyjąć, iż wystarczy że oraz koniecznym jest wobec tego, co zwykliśmy nazywać sztuką. A wszystkie nasze próby odpowiedzi, wymienione powyżej, bywały albo zbyt wąskie, albo zbyt szerokie. Przyjęcie sztuki jako pojęcia otwartego nie rozwiązało problemu wyróżniania dzieła artystycznego od innych elementów świata. Dlatego Weitz mówił, że bierzemy za sztukę coś, co jest podobne do innego przedmiotu artystycznego, wobec którego nie zastanawiamy się, a może lepiej, mamy pewność, że jest to sztuka. To bardzo rozmyte i niekonkretne kryterium.

### **Nominatywna definicja sztuki**

Tymczasem działalność artystów/artystek burzy sztuczny spokój jasnych podziałów. Sztuka wchodzi w codzienność, odrzuca bezpieczną przystań i zabiera swoich odbiorców w coraz bardziej niepiękne rejony. Za zmianami artystycznymi musiała podążać teoria, w jakiś sposób odnosząc się do zasady podobieństwa.

Maurice Mandelbaum żyjący w latach 1908–1987 zwrócił uwagę na ukryty cel wszystkich dzieł sztuki – jest to intencja, z jaką dana rzecz została wykonana. Intencja artystyczna implikuje powstanie dzieła sztuki. Mówił o rodzinie i kryterium podobieństwa, zwracając uwagę, że termin pochodzi z nauk biologicznych, dlatego nie skupiamy się na wizualnych aspektach obiektów a poszukujemy cech ukrytych, które decydują o pokrewieństwie. Jego definicja to nominatywna definicja sztuki, w której osoba artystyczna sama decyduje co jest dziełem sztuki. Jak powiedział amerykański artysta Donald Judd „Jeżeli nazwę to sztuka to jest to sztuka” („If someone calls it art, it is art”).



Donald Judd, Bez tytułu, 1967

### **Kontekstualna definicja sztuki**

Po oddaniu głosu osobom artystycznym, w rozważaniach teoretycznych zauważamy odwrotną tendencję. To teoretyczny kontekst umożliwia spojrzenie na rzecz/działanie w kontekście sztuki właśnie. Arthur C. Danto, kolejny amerykański teoretyk żył w latach 1924–2013. W latach sześćdziesiątych XX wieku wprowadził swój słynny już termin „świat sztuki” (*artworld*), podkreślał wagę artystycznych teorii. To w końcu pewna teoria sztuki tworzy różnicę między kartonem Brillo i dziełem sztuki

składającym się z kartonu Brillo. Taka teoria przenosi karton do świata sztuki i podtrzymuje go przed upadkiem do poziomu zwykłego przedmiotu, którym jest (jest w sensie odmiennym od tego, jaki użyty jest w rozumieniu artystycznej identyfikacji). Oczywiście, jest mało prawdopodobne, aby ktoś nieznający takiej teorii mógł zobaczyć karton jako sztukę. A zatem, by widzieć go jako część świata sztuki musimy opanować znaczną wiedzę na temat teorii artystycznej, jak również znaczną wiedzę na temat historii malarstwa zachodniego. Nic takiego nie mogłoby się stać sztuką pięćdziesiąt lat przed pracą Andy'ego Warhola. Świat musi być przygotowany na pewne rzeczy, świat sztuki nie mniej niż ten realny. Zarówno dawniej, jak i obecnie rola teorii artystycznych polega na tym, by umożliwiać istnienie świata sztuki oraz samej sztuki. A kontekst decyduje o tym jak odbieramy dany przedmiot. Umieszczając coś w kontekście teorii artystyczno-estetycznych artyści/artystki poddają go interpretacji i wkraczają na drogę artystyczną. Art world, kontekst teoretyczny, niezbędna wiedza – musimy wiedzieć jak, a nie tylko chcieć, to podstawowe hasła kontekstualnej definicji sztuki. Arthur C. Danto cenił twórczość i postawę A. Warhola, jego praca ma odzwierciedlać ważność kontekstu i świadomość artystyczną. Warhol to artysta świadomy, prowadzący dyskusje z panującymi teoriami i proponujący własne stanowisko.





Andy Warhol, Brillo Box, 1964

### **Institutionalna definicja sztuki**

Bazując na pojęciu świata sztuki, inny amerykański estetyk, George Dickie, dopisał instytucjonalne rozumienie i stworzył, w pewien sposób dziś również, najbardziej radykalną teorię – instytucjonalną definicję sztuki, która w bardzo prosty sposób rozdziela sztukę od „nie sztuki”. To my, ludzie świata sztuki, od artystów, przez teoretyków, krytyków, kuratorów, marszandów, sponsorów, aż po publiczność, decydujemy, co uznamy za sztukę, a dokładniej, czemu „nadamy status kandydata do oceny”. Taka prosta definicja, która mówi że sztuką jest to, co instytucjonalny świat sztuki za nią uzna jest bardzo praktyczna i często kończy wszelkie spory o definicję, esencję, czy istotę działania artystycznego. Mimo instytucjonalnego określenia, sztuka nie zostaje zamknięta w instytucji. Następuje odwrócenie sytuacji – działalność artystyczna może przesuwając kolejne granice, bowiem nie ma już

wewnętrznych kryteriów, które powinna spełniać. Sztuka może być wszystkim, wszystko może stać się sztuką, jeżeli świat sztuki to zaakceptował.



Joanna Rajkowska, Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich, 2002

Jednak pojawia się inne zagrożenie: gdy wszystko może być sztuką, czy ma to jeszcze jakiegokolwiek znaczenie.

Powyższe definicje sztuki są już słabiej znane poza światem teoretyczno-artystycznym niż ich tradycyjne odpowiedniki. Pomimo tego, że rozważania o definicji sztuki trwały przez lata nie zakończyły się przyjęciem jednej w miarę powszechnej definicji. Dyskusje trwają. Do tego praktyka artystyczna nieustannie się rozwija i przynosi nowe wyzwania. Dlatego w latach pięćdziesiątych XX wieku pojawiło się kolejne ciekawe stanowisko dotyczące zdefiniowania sztuki. Dzisiejsza sztuka bardzo często przekracza podziały między różnymi dyscyplinami. Czerpie z innych dziedzin, wchodzi w relacje z nauką, pożyczka lub wykorzystuje poszczególne założenia teoretyczne. Robi to w różnorodny sposób, od pasożytnictwa po pełną



symbiozę. Z pewnością takie złożone relacje wzbogacają sztukę, rozszerzają jej pola zainteresowań, ale i wpływów. Mówimy o zmieniającej się roli artysty i oddziaływaniu sztuki. Hal Foster ogłosił swój paradygmat artysty jako etnografa, który opowiada się za Innym kulturowym, to „uciskany podmiot postkolonialny, niższy w hierarchii czy subkulturowy”. Wskazuje na podobieństwa z rolą artysty określoną na początku XX wieku przez Waltera Benjamina (1996). Oba wzorce stają przeciwko burżuazyjno-kapitalistycznej instytucji sztuki (muzeum, akademia, rynek i media), jej oparte na wykluczeniu definicje sztuki i artysty, tożsamości i wspólnoty”, ale nastąpiło przejście z podmiotu definiowanego wobec relacji ekonomicznych do podmiotu określanego w kategoriach tożsamości kulturowej. Artyści zaangażowani często mówią w imieniu Innych, ale są również świadomi, a z pewnością Foster przed tym przestrzega, że może nastąpić zawłaszczenie i kreowanie różnych fantazji.

### **Sztuka jako relacja międzyludzka**

Jeszcze inaczej, ale także podkreślając stosunki międzyludzkie, spogląda na sztukę francuski współczesny estetyk Nicolas Bourriaud. W wielokrotnie przywoływanej Estetyce relacyjnej podkreślał ważność relacji międzyludzkich. To one stały się częstą formą aktywności artystycznej w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. Jej zmienne formy dzieją się w świecie społecznym, nie tworzą zamkniętej enklawy i odizolowanych obiektów. Ważne jest działanie, budowanie „inter-human-relationships”. Ten estetyk ma swoich ulubionych artystów i artystki, współpracuje z nimi i bardzo często podkreśla relacyjny charakter ich twórczości. Wiele ich prac wymaga obecności innych osób, często nie tylko bezczynnej obecności, ale aktywnego zaangażowania się w realizację. Nie ma oddzielnego przedmiotu artystycznego, a dana sytuacja, zdarzenie zaistniałe wokół tego przedmiotu i dopiero to zdarzenie, ta sytuacja staje się sztuką. Sztuką może być spotkaniem albo spotkanie może stać się sztuką.

Oto wybrana grupa ulubienic i ulubieńców Bourriaud:

Rirkrit Tiravanija,

Gabriel Orozco,

Pierre Huyghe,

Dominique Gonzalez-Foerster,

Liam Gillick,  
Vanessa Beecroft,  
Philippe Parreno,  
Gillian Wearing,



Vanessa Beecroft, VB 34, 1998

Nicolas Bourriaud pisząc o relacyjnej sztuce dzieli ją na kilka typów: to związki i spotkania; wspólnotowość i spotkania; współpraca i umowy; stosunki zawodowe; Jak zająć galerię?. Czasami bardzo trudno wyraźnie rozdzielić poszczególne typy, nie robię tego tutaj, zainteresowanych odsyłam do książki Estetyka relacyjna, autor wyjaśnia w niej dokonany podział. Na potrzeby naszych zajęć wystarczy, że

zauważmy relacyjność działań a także zastanowimy się czy czasami francuski estetyk nie wykazuje się wielką, ale lekko naiwną, wiarą gdy pisze, że sztuka „to uczenie się żyć w lepszy sposób”.

Możemy podać kilka polskich przykładów działań relacyjnych, warto przyrzeć się twórczości Pawła Althamera, Joanny Rajkowskiej, czy niektórych prac Artura Żmijewskiego. Przyjrzyjmy się tutaj wybranym pracom, ale zdecydowanie polecam zagłębić się samodzielnie w twórczość przywołanych osób.



Joanna Rajkowska, Dotleniacz, Warszawa, Plac Grzybowski, 2007



Paweł Althamer, Wspólna sprawa, 2009

### Używanie sztuki

Jako ostatni przykład teoretycznych rozważań dotyczących problemu definiowania sztuki chciałabym przywołać jeszcze jedno najnowsze stanowisko. W 2014 Stephen Wright wydał książkę *Toward a Lexicon of Userhip*, która po polsku ukazała się rok później jako *W stronę leksykonu użytkownika*. Autor zwraca uwagę na zmiany zachodzące w rzeczywistości i w teorii ją opisującej, między innymi bardzo duży wpływ internetu i porzucenie kultury ekspertów, autorytetów, na rzecz wspólnotowego tworzenia wiedzy, tzw. zwrot użytkologiczny, który dokonał się w ostatnich latach, i przewartościowanie roli autorstwa i własności prywatnej. Podkreśla również, że należy zdecydowanie przededefiniować rolę twórców i odbiorców kultury. Używamy świata, zatem używajmy także sztuki. Do tego potrzebne jest przebudowanie istniejących słowników, zbudowanie nowych terminów albo zredefiniowanie starych, dlatego sam sięga do tradycji XX-wiecznej awangardy oraz programu sformułowanego w 2013 roku przez kubańską artystkę Tanię Bruguere. Leksykon stanowi zbiór różnorodnie zdefiniowanych pojęć, tych nadchodzących („nadchodzące pojęcia, [podbudowa użytkownika]”), jak i tych już zbędnych („instytucje pojęciowe w odwrocie”). Jednak przede wszystkim wskazuje na powiązanie sztuki z codziennością, niewynoszenie jej na piedestał i robienie z niej bezużytecznej enklawy. Wprowadza pojęcie skala 1:1, zrównując świat i sztukę, która staje się narzędziem do możliwej zmiany. To nie „mniejsze” działania, zainteresowane „większą” rzeczywistością, ale część tej rzeczywistości, chociaż ze świadomością bycia pewnym naddatkiem. Słowa Wrighta ze strony 19 polskiego wydania: „Praktyki w skali 1:1 są zarówno tym, czym są, jak i zdaniem o tym, czym są.” [...] Praktyki te można określić jako pozytywnie „zbędne”, gdyż uruchamiają



funkcję pełnioną już przez coś innego – innymi słowy można powiedzieć, że posiadają „podwójną ontologię”. [...] Bliższe ich samoświadomości może jednak być stwierdzenie, że nie jest to wcale kwestia ontologiczna, lecz raczej pytanie o zakres, w jakim charakteryzowane są one za pomocą pewnego „współczynnika sztuki”. Praktyki te charakteryzują się artystyczną samoświadomością, lecz nie są ujmowane jako sztuka”.

Ważnym pojęciem jest współczynnik sztuki, to ono umożliwia powiązanie działań artystycznych z otaczającym światem, pokazuje możliwość wielostronnego funkcjonowania działań. Ale musimy zdawać sobie sprawę, że jednocześnie jest czymś dziwnym i trudnym do jednoznacznego wyrażenia. I nie możemy jasno go zdefiniować. Takie podejście, nawet jeżeli wyrażone w formie możliwego wątplenia, zmienia spojrzenie na tradycyjny podział na aktywnego, zaangażowanego artystę/artystkę i biernego widza, nie ma już bezinteresownego zainteresowania, odrębnych przestrzeni, samodzielnych kontemplacji i zamkniętych obiektów, tylko wspólne terytoria i używanie, wymagające kompetencji swoiście rozumianych jako niekompetencje. Jeszcze raz przywołajmy słowa Wrighta, tym razem z 37 strony. „Jednak kompetencji nie należy mylić z artystyczną biegłością lub umiejętnością w tradycji sztuk pięknych. W istocie należy rozumieć ją niemalże jako synonim niekompetencji, bowiem praktyki oparte na użytkowaniu ufundowane są właśnie na dzieleniu n i e k o m p e t n c j i. [...] Ma to kluczowe znaczenie dla sytuacji współdziałania, gdzie sztuka zaangażowana jest oparta na dzieleniu się zdolnościami i wymianie kompetencji z innymi trybami działania, których obszary kompetencji, a zatem także niekompetencji, są znacząco odmienne. Dzięki wzajemnej (nie)kompetencji różnica ta staje się owocna i produktywna”.

To zmienia widzenie sztuki. Czasami bardzo trudno będzie ją w jakikolwiek sposób wyróżnić lub pokazać; jest procesem, grą, narzędziem, trudno uchwytnym w ramach wystawy, instytucji czy po prostu wydarzenia. Sztuka rozplywa się, „wgryza w rzeczywistość”, z pewnością problemem pozostaje, jak ją odróżnić od innych działań i czy takie odróżnienie w ogóle jest potrzebne. W celu przybliżenia tak rozumianej działalności Wright przywołuje dziewięć trybów użytkowania: eksterytorialna wzajemność, hazard/gra, pokłosie, hakowanie, beczynność (twórcza i wymowna), jazda na barana (*piggybacking*), kłusownictwo, UIT (*use it together*), użytkowość. Tryby te pokazują, że nie jest to język znany jedynie w polu artystycznym, pochodzi

często z codzienności, a także z kultury internetu. Ciekawe są te tryby, nie zawsze zrozumiałe, nie zawsze zgodne z prawem, ale z pewnością warto się z nimi zapoznać. Mamy świadomość, że używamy różnych rzeczy i usług od zawsze, ale zmiana dokonała się, gdy pojawiła się kultura 2.0 i demokratyczna polityka. Sam świat sztuki nie jest przygotowany na rozmowę o użytkowaniu, nie chce się na to zgodzić i nie lubi tego, ponieważ ciągle tkwi w kulturze eksperckiej. „Mówiąc wprost, dla eksperta użycie jest zawsze nadużyciem” (Wright, 2015, s. 117). Poszukując innych odniesień i wsparcia dla swojego widzenia użytkowania, Wright wskazuje Ludwiga Wittgensteina i jego *Dociekania filozoficzne*, w których filozof pisze o grze językowej i wskazuje na używanie języka kształtujące jego znaczenie.

Wright daje nam możliwość zrewidowania naszych wyobrażeń i oczekiwań wobec praktyki artystycznej. Nie tylko sztuka korzysta z integracji z innymi dziedzinami, ale również i te dyscypliny mogą czerpać z wzajemnych relacji. Możemy podsumować te korzyści w kilku prostych punktach. Potrzebujemy szeroko rozumianej sztuki, bowiem:

- nieustannie wzmacnia i rozszerza naszą wyobraźnię, przekraczając nasze ograniczenia,
- zakreśla i buduje nowe konteksty – gdy naukowe czasami chodzą utartymi szlakami,
- wykorzystywanie kompetencji artystycznych pozwoli spojrzeć i określić nasze niekompetencje, które wcale nie muszą być czymś negatywnym,
- poszukiwanie współczynnika sztuki w wielu działaniach pozbawi nas rutyny i otworzy na nowe możliwości używania.

Propozycja wspólnego kreowania rzeczywistości, niezamykania sztuki w muzeum, do którego możemy się udać w wolnej chwili, ale równie dobrze możemy pominąć i nigdy tam nie trafić. Sztuka zaproponowana w trybie użycia przestaje się mieścić w muzeum, a jeżeli już tam będzie, to w muzeum 3.0, czyli takim, które sami współtworzymy. Dzieło sztuki nie jest już pełne sprzeczności, traktowane z jednej strony jako przedmiot nobilitacji, wywyższony z codzienności, a z drugiej – jako rzecz zbędna i łatwa do zignorowania. To działanie, które nie pozwala nam zajmować się jedynie sobą, a przez to nie pozwala nam zapominać o świecie. Sztuka „upadając” w



możliwość użycia, zyskuje codzienną ważność i znaczenie, a jednocześnie otwiera nowe nieznanne obszary współpracy.

## Bibliografia

- Adorno, T. W., 1994 *Teoria estetyczna*. Przekł. K. Krzemieniowa. Warszawa, PWN, 1994,
- Benjamin, W., 1996 *Twórca jako wytwórca*. Przekł. J. Sikorski. W: W. Benjamin, *Anioł historii*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Bourriaud, N., 2012 *Estetyka relacyjna*. Przekł. Ł. Białkowski. Kraków: MOC AK.
- Bruguera, T. 2013, *Museum of Arte Útil*.  
<https://vanabbemuseum.nl/en/programme/programme/museum-of-arte-util/>
- Danto, A. C. 2006, *Świat sztuki*. Przekł. L. Sosnowski. W: A. C. Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Dickie, G. 1974, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Ithaca: Cornell University Press.
- Dziamski, G. 1996, *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*. Poznań: Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza.
- Dziemidok, B. 1992, *Sztuka, wartości, emocje*. Warszawa: Wydawnictwo Fundacji dla Instytutu Kultury.
- Dziemidok, B. 2009, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*. Warszawa: PWN.
- Foster, H. 2010, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*. Przekł. M. Borowski, M. Sugiera. Kraków: Universitas.
- Kant, I. 1986, *Krytyka władzy sądenia*. Przekł. J. Gałeczki. Warszawa: PWN.
- Mandelbaum, M. 1965, Family resemblances and generalization concerning the arts. *The American Philosophical Quarterly*, 2(3), 219–228.
- Ryczek, J. 2006, *Piękno w kulturze ponowoczesnej*. Kraków: Rabid.
- Tatarkiewicz, W. 1985, *Historia estetyki*, t. 1: *Estetyka starożytna*. Warszawa: Arkady.
- Weitz, M. 1956, The Role of Theory in Aesthetics. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15(1), 27–35. polskie tłumaczenie, *Rola teorii w estetyce* ukazało się w 1985 roku w: M. Gołaszewska, *Estetyka w świecie*, t. I, Kraków, tłum. M. Godyn.
- Wright, S. 2015, W stronę leksykonu użytkownika (Toward a Lexicon of Userhip). Przekł. Ł. Mojsak. *Format P #9*, 9–124.



**Fundusze Europejskie**  
Wiedza Edukacja Rozwój



**Rzeczpospolita  
Polska**

**Unia Europejska**  
Europejski Fundusz Społeczny



Materiały dotyczące wystawy i działań wokół niej, Robiąc użytek. Życie w epoce postartystycznej, Warszawa 2016, <https://artmuseum.pl/pl/wystawy/robiac-uzytek/1>