

Łucja Iwanczewska

Partycypacje

Słowa kluczowe: partycypacje, zwrot społeczny w sztuce, wspólnoty emocjonalne, deindywidualizacja, performanse społeczne

Sherry R. Arnstein, autorka klasycznej już topologii partycypacyjnej: „drabiny partycypacji” (2012), analizująca uczestnictwo obywateli w życiu społecznym i politycznym społeczeństw, stawia tezę, że partycypacja obywatelska jest synonimem władzy obywatelskiej. Jej sedno polega na redystrybucji władzy, która pozwala na włączenie ludzi obecnie wykluczonych z procesów politycznych i gospodarczych. Partycypacja to inaczej strategie, dzięki którym wykluczeni mogą decydować o sposobach podziału informacji, działaniu programów społecznych czy kulturalnych, o celach politycznych. W partycypacji chodzi o reformę społeczną, która pozwoli wykluczonym na obywatelski udział w życiu społecznym. Arnstein uważa, że istnieje ogromna różnica między pustą, rytualną partycypacją a posiadaniem realnej władzy przez obywateli. Aby pokazać tę różnicę, proponuje rozróżnienie ośmiu poziomów partycypacji. Konstruuje w tym celu drabinę partycypacyjną, w której każdy ze szczebli odzwierciedla coraz większy wpływ obywateli na wynik procesu politycznego. Na dole drabiny znajdują się manipulacja i terapia, są to szczeble niepartycypacji. W ich ramach obywatele nie mają możliwości planowania i decydowania o programach społecznych, jedynie władza kształci lub leczy uczestników życia społecznego. Obywatel ma dostosowywać własne wartości i zachowania do tych obowiązujących w społeczeństwie. Na szczeblu trzecim i czwartym mamy do czynienia z działaniami pozornymi, pustymi gestami władzy, dzięki którym

wykluczeni mogą nie tylko słuchać głosu władzy, ale także sami zostać wysłuchani. To szczeble informowania i konsultacji. Gdy partycypacja zatrzymuje się na tych szczeblach, nie jest jeszcze sprawcza; kanał informowania jest jednostronny, nie ma miejsca na negocjacje z władzą. Konsultacje są pustym rytuałem partycypacyjnym, obywatele uczestniczą w uczestniczeniu. Kolejny szczebel – ugłaskiwanie – także obejmuje działania pozorne. Władza dopuszcza do siebie wykluczonych w rolach doradców, ale pozostawia całą zdolność decyzyjną w rękach uprzywilejowanych. Dopiero na wyższych szczeblach obywatele zyskują sprawstwo. Mogą wchodzić w partnerstwo, dzieląc się władzą z rządzącymi i podejmować z nimi negocjacje. Kolejne szczeble – delegowanie i kontrola obywatelska – charakteryzują praktyki, w których obywatele podejmują decyzje samodzielnie. Mogą zarządzać programami społecznymi, instytucjami, przedsiębiorstwami. Rewersem takiej partycypacji obywatelskiej byłyby zatem partycypacja deindywidualizująca.

Deindywidualizacja stanowi proces okazjonalnego i krótkotrwałego upodobnienia do siebie dużej liczby jednostek, które na co dzień różnią się od siebie i nie łączą ich żadne wspólne interesy społeczne. Upodobnienie zachodzi w gwałtowny, spektakularny sposób, jest zauważalne, rejestrowane przez obywateli. Pojawia się tam, gdzie istnieje niepewność, jak należy się zachować, jak działać. Zachowanie prototypowe praktykowane jest przez innowatorów i upowszechniane przez media komunikacyjne jako wzorce doświadczenia, przeżywania, wyrażania, reagowania, które następnie przekształcają się w zachowanie oraz działanie właściwe i dominujące. Proces upodobnienia ustaje, gdy jednostki zaczynają odnosić to wspólne działanie do różnych celów, wartości, uzasadnień – do tego, co je różni. Składowe elementy upodobnień i wzorce czerpane są z zasobów kulturowych, którymi dysponuje wspólnota. Często coś, co było marginalne, staje się dominujące. Ma to związek z generowaniem nowych potrzeb, wartości i norm, które upowszechniane są w sposób sytuacyjny i okolicznościowy.

Deindywidualizacje mogą mieć wymiar performatywny, stanowią rodzaj zbiorowego występu konstytuującego wspólnotę. Produkują i reprodukują konkretne praktyki kulturowe na poziomie cielesnym, językowym, symbolicznym. Stanowią spontaniczną, efemeryczną, kontekstualną modyfikację zachowań i działań kulturowych. Cechuje je także subwersywność, afektywność oraz emocjonalność i bywają reakcją na nieznaną wcześniej sytuację, gdyż nie wpisują się w stałe i trwale wynalezione wzorce kulturowe, choć funkcjonują w określonych polach symbolicznych danych kultur. Zakładają heterogeniczność grupy – różni ludzie (klasowo, ekonomicznie, o różnym kapitale kulturowym) partycypują w sytuacji wspólnotowych emocji, uruchamiając mimetyczne mechanizmy upodabniające jednostki. Deindywidualizacje bywają analizowane jako chwilowe zawieszenie ról społecznych, stan wyjątkowy, czasowe odstawienie kostiumów społecznych (ról, pozycji, funkcji) i przyjęcie roli członka tłumu. Są to wydarzenia, które dekonstruuja ład społeczny i redefi-

niują taktyki życiowe, wprowadzając nowe ramy interpretacyjne, nowe wzory interakcji. Mają podłoże wspólnotowe, rynkowe, konsumenckie. Funkcjonują poza oficjalnymi kanałami nadawczymi, nadpisując znaczenia na utrwalonych społecznie gestach i praktykach. Deindywidualizacje rozpatrywane są jako odłona praktyk partycypacyjnych, generują bowiem nowe jakościowo działania wspólnotowe, realizują zbiorowe rozwiązywanie problemów społecznych, prowadzą do zmian społecznych.

Przestrzeń deindywidualizacji jako zjawisk ustanawiających wspólnoty działające związana jest także z kategorią wspólnot emocjonalnych, które prezentują kolejny model partycypacyjny działający w polu społecznym.

Jednym z najbardziej interesujących teoretyków wspólnotowości emocjonalnej jest Michel Maffesoli, który w *Czasie plemion* (2008) do opisu współczesnych wspólnot posługuje się terminem ingresu, wstępowania jako kategorii ustanawiającej zbiorowości. Stawia tezę, że miejsce liniowego i pewnego postępu, racjonalnej modernizacji zajmują nawroty wzmożonego archaizmu, regres charakteryzujący czas plemion. Ingres tymczasem kładzie nacisk na to, że może istnieć droga bez celu, niekończący się pochód powtórzeń. Współczesne plemiona, rozumiane jako współczesne społeczeństwa zachodnie, nie mają potrzeby tworzenia celu do osiągnięcia, projektu – ekonomicznego, politycznego, społecznego – do urzeczywistnienia. Wolą wstępować w scenariusze bycia razem, w powtórne zakorzenianie się. W przeciwieństwie do społeczeństwa racjonalnie pomyślanego i zorganizowanego życie społeczne jest tylko koncentracją małych plemion, które starają się dostosować, dopasować, poukładać między sobą. Życie w społeczeństwie nie tworzy się na podstawie fundamentu umowy społecznej, pożądanego obywatelstwa, demokracji reprezentatywnej. Jest ono przede wszystkim emocjonalne, rozproszone i stadne. Przeżywamy właśnie na nowo namiętność wspólnotową: jestem przedmiotem myśli, gdy sądzę, że to ja myślę, jestem przedmiotem działania, gdy sądzę, że to ja działam. Chodzi o scenię, w której działa nie tyle świadoma, racjonalna jednostka, ile persona odgrywająca rolę w ramach wspólnotowego przedstawienia. To już nie historia, którą tworzę w umownym porozumieniu z innymi racjonalnymi jednostkami, lecz mit, w którym uczestniczę. Typ mityczny – symbol, bohater, wydarzenie historyczne – pełni funkcję agregatora, czystego pojemnika, który wyraża w danej chwili ducha zbiorowości.

Następuje w ten sposób stopniowe zastępowanie zrationalizowanego społeczeństwa przez życie społeczne o dominancie empatycznej i emocjonalnej. W tej perspektywie wspólnota charakteryzowana jest nie tyle przez projekt zwrócony w przyszłość, ile przez urzeczywistnienie się regresywnego impulsu bycia razem. Wszelkie wspólnoty są zarazem współwystępującymi, dialogującymi, komplementarnymi, antagonizującymi czy konkurującymi wspólnotami emocjonalnymi. Barbara Rosenwein tak definiuje wspólnoty emocjonalne:

[...] są one dokładnie tym samym, co wspólnoty społeczne [...], jednak studiujący je badacz dąży przede wszystkim do odkrycia ich systemu uczuć: tego, co te społeczności (i jednostki w ich ramach) osądzały i określały za wartościowe lub szkodliwe; oceny, które wystawiały wobec emocji innych, uznawana przez nich natura istniejących między ludźmi więzi afektywnych; oraz formy ekspresji emocjonalnych, których oczekiwali, do których zachęcali, które tolerowali, i nad którymi ubolewali (Rosenwein 2015: 385–386).

Analizując funkcjonowanie wspólnot emocjonalnych, pisze natomiast: „To na pierwotnych więziach, które wytworzyły emocje, powstały języki, idee i instytucje ludzkiej cywilizacji, lecz emocje pozostały oddzielone od kultury, którą same stworzyły; emocje nie były częścią cywilizowanego życia, chociaż były niezbędne dla jego istnienia” (Rosenwein 2015: 361). Rozpatrywana w tym kontekście partycypacja łączy się z czynnym, emocjonalnym uczestnictwem w odbiorze treści kulturowych, społecznych czy politycznych i z powstawaniem wspólnot odbiorczych. W takim ujęciu dzieło estetyczne czy sprawa obywatelska wytwarzają pola napięć i energii potencjałów, z którymi może wchodzić w interakcje odbiorca. Chodzi o to, że wspólnota odbiorcza nie stanowi potwierdzenia uprzedniej wspólnotowości, jest bowiem ustanawiana w momencie powstania relacji z dziełem lub sprawą. Powstawanie wspólnot odbiorczych nie musi polegać na porozumieniu i wypracowaniu konsensusu – mogą się one ustanawiać przez odrzucenie, agon, konflikt interesów czy wyparcie. Jean-Luc Nancy twierdził wręcz, że „w miejscu komunikacji nie istnieje ani podmiot, ani komunikacyjny byt, lecz wspólnota i dzielenie” (Nancy 2010: 33). Praktyki partycypacyjne mogą stanowić zatem projekt społeczny, mogą także być rozumiane jako wstąpienie do wspólnoty. Po teoretycznym przeglądzie wybranych modeli partycypacji wspólnotowej chciałabym przedstawić rolę i funkcje sztuki w partycypacyjnych konstruktach społecznych.

Partycypacyjny zwrot paradygmatu w historii sztuki nastąpił za sprawą Pierwszej i Drugiej Awangardy. W praktykach, eksperymentach, manifestach wielu artystów pojawiła się refleksja nad zaangażowaniem odbiorcy, relacjami z widzami, ich uwarunkowaniami; relacyjność miała zaś naświetlić pole krytyki kultury i społeczeństwa. Odbiorcy stawali się współtwórcami sztuki, a kontakt z dziełami projektował nowe wzory zachowań. Kierunek ewolucji paradygmatów awangardowych działań pozwolił wyłonić się nowej formie aktywności artystycznej, opartej na pracy ze społecznościami, głównie lokalnymi, i związanej z procesem analizy lokalnych kontekstów i problemów społecznych. W polskiej literaturze nurt ten nazwany jest sztuką dla społeczności, a w brytyjskiej – *community arts*.

W teorii estetyki sztuka dla społeczności interpretowana jest najszerzej za pomocą estetyki relacyjnej opisanej przez Nicolasa Bourriauda w 1998 roku na drodze analizy działań części artystów lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Estetyka przez niego proponowana opiera się na współtworzeniu dzieła przez odbiorców i ich środowisko. Analizując kulturowe wzory i scenariusze zachowań

współczesnych społeczeństwach, krytykował je za to, że ograniczały ich wymiar bezpośredni, angażujący i oparty na wymianie. W zamian proponował działalność artystyczną, która organizuje mikrowspólnoty i konstruuje alternatywne uniwersa o demokratycznych strukturach. Nie projektował utopii, nie chodziło mu o wytwarzanie idealnych wizji przyszłości, odmiennych od kulturowo-społecznych uwarunkowań danej wspólnoty. Pisał:

Forma dzieła sztuki rodzi się ze starcia jednostek ludzkich w racjonalnej dyskusji. Istota praktyki artystycznej leżałaby zatem w kreowaniu relacji między podmiotami; każde dzieło sztuki stanowiłoby pewną wizję, jak wspólnie zamieszkiwać świat, praca każdego artysty zaś byłaby zespołem odniesień do świata, który generowałby kolejne odniesienia, te zaś kolejne, a tamte kolejne i tak w nieskończoność (Bourriaud 2012: 50).

Projekty artystyczne omawiane przez Bourriauda zmieniają się pod wpływem konkretnych wydarzeń i zjawisk prowokowanych przez artystów i odbiorców, którzy także stają się współtwórcami dzieła. Struktury dzieł operujących estetyką relacyjną opisuje on jako demokratyczne, w których na równych prawach spotykają się twórcy i odbiorcy. Claire Bishop (2015), krytykując tę propozycję, zauważa, że omawiane przez autora przykłady działań artystycznych nie mają charakteru demokratycznego, a raczej wykluczający ze względu na nierówności kapitału kulturowego. Nie ma ich też struktura ich powstania, mimo zapraszania do współpracy odbiorców. Bishop twierdzi, że artyści konstruują dzieła tworzące tymczasowe uniwersa, które są alternatywne dla zastanych kulturowych wzorów działań, ale są to uniwersa ekskluzywne, konstruowane w środowisku galerii, dla odbiorców instytucjonalnych. Dochodzi w nich do budowania tymczasowych wspólnot – są to jednak wspólnoty wybrane, działające w kontekście określonych dyskursów i praktyk odbiorczych. Artyści opisani przez Bourriauda realizowali ekskluzywne projekty dla wybranych, uprzywilejowanych grup społecznych o wysokim kapitale kulturowym, a więc nie poszerzali w ten sposób dostępu do kultury, nie demokratyzowali środowiska sztuki, powiększając pole działania ekskluzywności.

Innym aspektem wymiany i dialogowości sztuki partycypacyjnej jest współpraca intelektualna między reprezentacjami różnych dyscyplin. Artyści współpracują z socjologami, architektami, aktywistami miejskimi, psychologami przestrzeni. Autor *Koszmaru partycypacji* Markus Miessen zauważa jednak, że „interdyscyplinarność czy transdyscyplinarność mają poszerzać nasze możliwości tworzenia wiedzy, ale na dłuższą metę okazuje się to trochę bez sensu. Włączenie do projektu osób z innych dziedzin wbrew pozorom zwykle ma niewielki wpływ na jego końcową formę” (Miessen 2012: 108). Zamiast podejścia interdyscyplinarnego Miessen proponuje podejście międzyśrodowiskowe. Zakłada ono otworzenie się na potrzeby grup społecznych, które są odmienne od wyobrażeń artystów na ten temat. To może generować konflikty i dopro-

wadzić do wykluczenia części potencjalnych lokalnych odbiorców z udziału w projekcie.

Na obecność konfliktów i rolę antagonizmów w tworzeniu się różnych form sztuki dla wspólnoty wskazuje tymczasem wspomniana przeze mnie wcześniej Claire Bishop (2015), przywołując refleksje Ernesta Laclau i Chantal Mouffe. Opisuje ona rolę konfliktów i antagonizmów w procesie konstrukcji demokratycznej sfery publicznej. Za demokratyczne działania o demokratycznych strukturach uznaje prace Santiago Sierry i Thomasa Hirschhorna. Pracując na relacjach międzyludzkich i ich społeczno-kulturowych uwarunkowaniach, artyści ci tworzą przestrzenie włączające odbiorców do sfery publicznej i współorganizują mikrowspólnoty złożone z osób z różnych powodów wykluczonych społecznie. Nie tworzą homogenicznych, pozbawionych konfliktów przestrzeni, ale analizują konkretne zjawiska społeczne, budują alternatywy oparte na inkluzywnych dyskursach i praktykach. Chodzi o czynne włączanie do procesu powstawania dzieła i analizowanie konfliktów w sferze publicznej. Bishop uważa jednak, że projekty artystów budujących mikrospołeczności mogą się stawać zasłoną dla prywatyzacji i wyzysku. Artyści bowiem przejmują zadania, które są obowiązkami neoliberalnych państw. Wspomniany już Miessen podkreśla, że zaprojektowanie zmiany społecznej w obrębie działań artystycznych wymaga otwarcia na sytuacje konfliktowe. Sytuacje trudne, potencjalne porażki mogą być produktywne, gdyż poprzez nie więcej rozumiemy z sytuacji społecznej, która pojawiła się w ramach danego działania artystycznego. Miessen podkreśla, że należy „włączyć pewne konflikty jako pochodzące z zewnątrz potencjalne czynniki zmiany. Na wczesnych etapach projektu trzeba unikać konsensualnych rozwiązań, ponieważ im więcej przestrzeni pojawi się, aby te konflikty mogły się ujawnić, tym bardziej udany będzie dany projekt” (Miessen 2013: 179).

Projekty partycypacyjne w polu społecznym posługują się dwoma rodzajami gestów – sprzeciwu i ulepszenia – twierdzi Bishop. Spełniają one zadanie działania wbrew dominującym imperatywom rynkowym, przenosząc indywidualne autorstwo do współpracy społecznej. Sztuka partycypacyjna przekierowuje swój kapitał symboliczny w kierunku wydarzania się zmiany społecznej. Powołując się na ustalenia Jacques’a Ranciére’a o związkach estetyki i polityki, Bishop zauważa jednak istnienie aporii między dziełem sztuki a działaniem społecznym. Pisze tak:

Zwrot społeczny sztuki współczesnej nie tylko wyznacza sztuce jako takiej konkretne cele i problemy, ale kształtuje też percepcję krytyczną w taki sposób, że zdają się one posiadać więcej treści, są bardziej „rzeczywiste” i ważniejsze od doznań natury artystycznej. Jednocześnie widoczne osiągnięcia o charakterze społecznym nie zostają nigdy porównane do rzeczywistych i innowacyjnych projektów mających miejsce poza polem sztuki; gdyż pozostają na poziomie emblematycznego ideału, czerpiąc swoją wartość krytyczną z opozycji do bardziej tradycyjnych, ekspresyjnych i przywiązanych do przedmiotu form praktyki artystycznej. Okazuje się, że punkt porównania

i odniesienia projektów partycypacyjnych zawsze wraca do domeny sztuki współczesnej, mimo że projekty te są postrzegane jako wartościowe właśnie ze względu na swój nieartystyczny charakter. Zawsze aspiruje się przy tym, aby wyjść poza sztukę, ale nigdy nie dociera się do punktu, w którym można dokonać porównań z analogicznymi projektami z domeny społecznej (Bishop 2015: 45–46).

Wedle Bishop przykłady sztuki partycypacyjnej zajmują nieokreślone miejsce między „sztuką stającą się jedynie życiem a sztuką stającą się jedynie sztuką” (Bishop 2015: 76). Rezygnują z prób oderwania się od sztuki domeny estetycznej, a jednocześnie działają w obszarze *praxis*.

Inną strategię partycypacyjną proponuje Boris Buden, przedstawiając swoją koncepcję performowania społeczeństwa. Buden w artykule *Performer po teatrze* (2016), odwołując się do twórczości Olivera Frljicia, stawia tezę, że teatru już nie ma, ponieważ nie ma już społeczeństwa. Buden twierdzi, że teatr jest dzisiaj polityczny i zaangażowany poprzez swój udział w ogólnym performansie, który wykroczył poza obszar sztuki i przeniknął do wszystkich sfer życia społecznego. Pisze tak:

Jeżeli zatem w teatrze pojawia się jakakolwiek polityka, to nie jest ona jedynie wartością dodaną do wymiany estetycznej między zawodowymi twórcami teatru a ich publicznością – która miałaby wpływać na społeczeństwo poza teatrem – tylko sekwencją w ramach szerszego performansu tego, co społeczne, którą tylko teatr może uczynić dostrzegalną (Buden 2016: 15).

Dla Budena teatr polityczny to nie przestrzeń ulokowana wewnątrz społeczeństwa, w której performans staje się polityczny. Najważniejsze dla niego są wydarzenia wytwarzające performans, z którego składa się samo społeczeństwo. Taki teatr nie ma już wyznaczonego miejsca w społeczeństwie. Taki teatr występuje wszędzie tam, gdzie performowane jest społeczeństwo.

Autor pokazuje, że mówienie o społecznej funkcji teatru (tożsamościowej, krytycznej, politycznej) miało sens, dopóki teatr był postrzegany jako narzędzie społecznej autopsji, kiedy mówił do społeczeństwa, opisywał je i pokazywał mu lustro. Obraz, który się wyłaniał z owego odbicia w lustrze:

[...] obnażał najgłębsze sekrety ciała społecznego, ale było to ciało już nieruchome – społeczeństwo ostatecznie ukształtowane i zamknięte w swojej przestrzeni: społeczeństwo wyraźnie oddzielone od tego, co na zewnątrz, oparte na pojedynczym fundamencie i artykułowane przez jeden język, jedną historię, jedną kulturę, jedną tożsamość – ciało, na którym performował teatr, ale które samo już nie performowało (Buden 2016: 15).

Dlatego, zdaniem Budena, wszystkie operacje na tym ciele, nawet najbardziej bolesne i okaleczające, brutalne i traumatyczne, nie robiły wrażenia, nie bolały. Przeciwnie, należały do doświadczenia przyjemności estetycznej, która rozciągała się nad doświadczeniem społecznym. W czasie kiedy społeczeństwo istniało, teatr był jednym z głównych narratorów społecznych. Widzowie nie

tylko czerpali przyjemność estetyczną z przedstawień, ale także byli edukowani dla pożytku całego społeczeństwa. W tym czasie społeczeństwo posiadało własną kulturę, teatr i sztukę, a poprzez ich działania doświadczało swojego społecznego istnienia. Ten czas już minął. Minął czas sztuki w kulturze, kultury w społeczeństwie, społeczeństwa w swoim narodzie, narodu w państwie, państwa pośród innych państw narodowych i czas linearnych historii.

Teatr znajduje się teraz w ramach rozczłonkowanej społecznie sztuki, która coraz częściej opuszcza kolebkę kultury narodowej na rzecz transnarodowego, postmulti-kulturalnego, kierowanego prawami rynku systemu, przypisującego sobie uniwersalne wartości estetyczne, które są jednocześnie zawarte w konkretnej kulturze i super-hegemonicznym bloku zwanym „Zachodem”: w kulturze, która – gdy ją rozebrać do białych kości – udaje, że performuje wszystkie polityczne walki społeczeństwa już po tym, gdy społeczeństwo wszystkie te walki przegrało; w narodzie, który staje się suwerennym podmiotem politycznym przede wszystkim wówczas, gdy zmobilizuje wszystkie swoje energie proto-, neo- czy postfaszystowskie, w państwie, które wciąż znajduje historyczną rację bytu właśnie w tym, że pozbyło się wszystkich funkcji społecznych, a nawet samego społeczeństwa; w polityce, która osiąga cele tylko wówczas, gdy performuje pod płaszczykiem kultury albo prowadzi wojny w imię demokracji bez koniecznej legitymizacji demokratycznej (Buden 2016: 15–16).

Buden pisze o teatrze, który musi zaakceptować nieobecność społeczeństwa, takim, który zrozumie, że nie odbija już żadnych społecznych obrazów, w którym społeczeństwo nie rozpozna swojego miejsca, roli, funkcji. To teatr, który „konfrontuje nas nie z anormalnością porządku społecznego, ale z ponurą normalnością postspołecznego nieporządku” (Buden 2016: 16). Miejsce społecznego performansu, który zadaje ten ból, miejsce wyrażania emocji, miejsce czynienia emocji widzialnymi i zarządzanymi przez zmysłowe obrazy. Tak pojęty teatr może mieć związek z myśleniem o projektach w przestrzeni publicznej i działaniach partycypacyjnych.

Literatura cytowana

- Arnstein 2012: Sherry R. Arnstein, *Drabina partycypacji* (1969) [w:] *Partycypacja. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. Joanna Erbel, Przemysław Sadura, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012.
- Bishop 2015: Claire Bishop, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni* (2012), przeł. Jacek Staniszewski, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015.
- Bourriaud 2012: Nicolas Bourriaud, *Estetyka relacyjna* (1998), przeł. Łukasz Białkowski, MOCAK, Kraków 2012.
- Buden 2016: Boris Buden, *Performer po teatrze* (2015), „Didaskalia” 2016, nr 132, s. 14–16.

- Maffesoli 2008: Michel Maffesoli, *Czas plemion. Schyłek indywidualizmu w społeczeństwach ponowoczesnych* (1988), przeł. Marta Bucholc, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008.
- Miessen 2012: Markus Miessen, *Koszmar partycypacji*, z Markusem Miessenem rozmawia Joanna Erbel [w:] *Warszawa w budowie. Program i teksty*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2012, s. 106–114.
- Miessen 2013: Markus Miessen, *Koszmar partycypacji* (2010), przeł. Michał Choptiany, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2013.
- Nancy 2010: Jean-Luc Nancy, *Rozdzielona wspólnota* (1983), przeł. Michał Gusin, Tomasz Załuski, Wydawnictwo Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2010.
- Rosenwein 2015: Barbara Rosenwein, *Obawy o emocje w historii* (2007), przeł. Jakub Wysmułek, „Teksty Drugie” 2015, nr 1, s. 358–391.

Literatura polecana

- Claire Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, „October” 2004, nr 110, s. 51–79.
- Deindywiduacja. Socjologia zachowań zbiorowych*, red. Marek Krajewski, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2014.
- Jean-Luc Nancy, *The Birth to Presence*, Stanford University Press, Stanford 1993.
- Partycypacja. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. Joanna Erbel, Przemysław Sadura, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012.
- Wizerunki wspólnoty. Studia i szkice z literatury i antropologii porównawczej*, red. Zbigniew Kadłubek, Tadeusz Sławek, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2008.