

Anna DZIERŻYC-HORNIAC

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Wydział Sztuk Pięknych

„TIME FOR REVOLUTION/ REVOLLUSION” AWANGARDA MIĘDZY PRZESZŁOŚCIĄ A TERAŹNIEJSZOŚCIĄ, ARCHIWUM A PERFORMANSEM

Można pokusić się o stwierdzenie, że kultura współczesna jest tak przywiązana do swej przeszłości, że wręcz fetyszyzuje ślady dawnej rzeczywistości. Praktyką artystyczną stało się wyciąganie jej na światło dzienne z czeluści wszelkiego rodzaju archiwów. „Gorączką archiwalną”¹ zaraziła się między innymi Anna Baumgart, która zaprosiła do współpracy Andrzeja Turowskiego, w efekcie czego powstał wspólny projekt obejmujący film *Zdobycy słońca* i książkę *Parowóz dziejów* (2012). Dość przewrotnie zreinterpretowali oni marzenia rosyjskich konstruktywistów zaklęte w pociągu agitacyjnym z Moskwy do Berlina. Chciałabym się przyjrzeć, jakimi metodami i za pomocą jakich zabiegów się to dokonało. Przywołaną w ten sposób tradycję awangardy, zawierającą się niejako w hasło *time for revolution*, zestawię z postawą manifestowaną w wie-

loznacznej pracy Nasana Tura. Jego *Time for Revollusion* (2008) jest współczesnym komentarzem do ideologii politycznych obecnych w naszej codzienności, które uwidaczniają się również w pejzażu miejskim. To kreuje według mnie ciekawą poznawczo sytuację, w której „poetyka historyczna” i „kłopoty z fikcją”, powstałe w dialogu artystyczno-naukowym Baumgart i Turowskiego, zderzają się z praktyką badania napięć między działaniami publicznymi a bezczynnością, przedstawianą przez artystę tureckiego pochodzenia. Zderzenie to pozwoli jednakże odnieść się do tradycji Wielkiej Awangardy i ukazać jej niejednoznaczne oblicze w sztuce współczesnej.

Swoje przemyślenia zamierzam oprzeć na dwóch konstruktach pojęciowych, które – choć oczywiście mają dłuższą historię – opisują ostatnie zmiany w badaniach humanistycznych, a tak-

że w myśleniu i działaniu o/w sztuce. Z jednej strony to tzw. zwrot historiograficzny, powiązany ze wspomnianą już gorączką archiwalną, który posłużył mi jako punkt wyjścia do prowadzenia rozważań. Z drugiej strony, kierunek, jaki pragnę im nadać, wyznacza zwrot performatywny, a więc szczególne zainteresowanie działaniem i jego wielorakimi aspektami, ujęte w bardzo pojemnej kategorii performansu.

Niewątpliwie w dzisiejszej praktyce i teorii artystycznej metafora archiwum jest pojęciem bardzo często przywoływanym i stosowanym, a obowiązek spoglądania w przeszłość jawi się jako coś nieodzownego. W odpowiedzi na kryzys historii jako dyscypliny naukowej to właśnie sztuka – jak przekonuje Dieter Roelstraete, tłumacząc pojęcie zwrotu historiograficznego – stała się swoistym medium, przejmując miejsce historii w tworzeniu narracji o pamięci i przeszłości, a zarazem chroniąc przed zapomnieniem.² Sytuację tę precyzyjnie opisuje Mark Godfrey w eseju „The Artist as Historian” (2007), wskazując, że badania historyczne wydają się wiodącym sposobem tworzenia sztuki współczesnej.³ Tym samym warsztaty pracy artysty i historyka (w analizowanym tu przypadku możemy doprecyzować: historyka sztuki) często są bardzo podobne. Powiązane są one bowiem ściśle z tym, co można określić mianem działalności archiwalnej, badań archiwalnych czy też archiwalnej formy badań. A zatem archiwum i wszelkie jego odmiany, także w postaci metafor i figur myślowych, ustawiają w tym kontekście zarówno sposób myślenia o sztuce, jak i styl pracy artystycznej.

Tak też dzieje się we wspólnym projekcie Baumgart i Turowskiego, będącym filmowo-książkową opowieścią – czy może raczej swego rodzaju śledztwem – dotyczącą losów i zawartości tzw. pociągu agitacyjnego. W latach dwudziestych dwudziestego wieku pociąg ten został wysłany z Moskwy do Berlina z kolekcją sztuki rewolucyjnej, aby wesprzeć Niemiecką Partię Komunistyczną oraz tchnąć rewolucyjny zapal w zachodnich artystów i społeczeństwo. W poszukiwaniu zaginionego pociągu, prowadzonym przez uznanego historyka sztuki i artystkę sztuk wizualnych, kluczową wydaje się dla mnie kwestia krytycznego spojrzenia na historię awangardy i jej dzisiejszy

potencjał (moc) do aktywowania działań. Można to ująć właściwie słowami Paula Clarka: „Nie potrzebujemy historii, która ocala w jakimkolwiek sensie tego słowa. Potrzebujemy historii i archiwów posiadających moc performatywną i dających się przedstawić na scenie”.⁴

Dla Turowskiego praca w archiwum i zaangażowanie w historię to naturalne podejście badacza. Strategia tego historyka sztuki jednak ewoluowała. W klasycznej już publikacji *Konstruktywizm polski* (1981), wykorzystując perspektywę strukturalistyczną, chronologicznie wyodrębniał i rekonstruował on nurt konstruktywistyczny polskiej awangardy, aby następnie w książkach *Awangardowe marginesy* (1998) i *Budowniczości świata* (2000) – jak wyjaśniał – porzucić binarny świat i towarzyszący mu dialektyczny dyskurs na rzecz „marginesów” i „pęknięć”, pozwalających przewyciężyć zakorzeniony model myślenia modernistycznego.⁵ W *Malewiczu w Warszawie* (2002) rozwinął tę koncepcję, starając się na podstawie pozornie niewiele znaczącego wydarzenia przeprowadzić zasadniczą rewizję z dawna ustalonych porządków historii sztuki. Należy przy tym zaznaczyć, że ugruntowaną sławę wybitnego znawcy sztuki rewolucyjnej Turowski zawdzięcza w dużej mierze właśnie udokumentowanej, żmudnej pracy materiałowej, archiwalnej, dokumentacyjno-fotograficznej, dlatego też pozornie nie ma podstaw, aby uznać, że w przypadku *Parowozu dziejów* jest inaczej.

Z kolei Baumgart w swojej twórczości właściwie od początku przeplata zainteresowanie cielesnością i płcią kulturową z badaniem historycznego kształtowania się tożsamości indywidualnych i zbiorowych.⁶ Historia obecna jest w jej sztuce w różnej skali i różnych odcieniach – artystka przywołuje wielką wojnę ojczyźnianą ze słynnego rosyjskiego melodramatu (film *Prawdziwe*, 2001), tragiczne losy uciekinierów z Berlina Wschodniego z lat sześćdziesiątych (rzeźba *Mur*, 2008), getto warszawskie (instalacja *Wielokropek*, 2009–2010), symbole rewolucyjne (cykl *Rewolucja to nie kolacja*, 2010), przymusową prostytucję w obozach koncentracyjnych (film *Świeże wiśnie*, 2010) czy też temat rozliczenia z nazizmem i wolności słowa (film *§1000*, 2014). Inspiracją i bazą dla tych ostatnich projektów, jak

i omawianych w tym artykule *Zdobywców słońca*, stały się kwerenda archiwalna i pogłębione badania historyczne. Choć artystka mówi o sobie, że w pracy najczęściej polega na „wizualnym impulsie archiwalnym”, którego efektem jest „wyłowienie” z archiwum obrazu danego zdarzenia,⁷ to przygotowania do omawianego projektu zabrały jej dwa lata. Podążając za tym impulsem, udała się do Niemiec i Rosji, odwiedziła między innymi Rosyjskie Państwowe Archiwum Dokumentów Filmowych i Fotograficznych, gdzie szukając śladu pociągów agitacyjnych, na starych stołach montażowych przeglądała taśmy filmów propagandowych. „W *Zdobywcach słońca* jestem cierpliwą archivistką przekopującą się przez zwoje zakurzonych taśm filmowych, badaczką” – wspominała artystka.⁸ To doświadczenie bycia w archiwum ukształtowało jej wyobraźnię. Mówiła dalej: „znalazłam unikatowe i zupełnie w Polsce nieznane filmy wyreżyserowane i zagrane przez Włodzimierza Majakowskiego, filmy agitacyjne z elementami animacji. Poruszył mnie entuzjazm, uniesienie tamtych lat jeszcze nie skażonych terrorem.”⁹

Omawiając zjawisko gorączki archiwalnej, Andrzej Leśniak wskazuje jednakże na niebezpieczeństwo, jakie ona ze sobą niesie – stępienia krytycznego ostrza wobec historii na rzecz wytworzenia wzniosłego doświadczenia, wynikającego z wielkości i wagi przedstawianego zbioru artefaktów.¹⁰ Wydaje się, że projekt *Zdobywcy słońca/Parowóz dziejów* uniknął tej pułapki. Sytuować go można raczej w kategorii kontrapamięci czy też pamięci alternatywnej. Autorzy podeszli do archiwum każdy na swój sposób.

Twórczyni *Zdobywców słońca*, aby opłacać materię archiwalną, powołała własną drużynę ekspertów. Znaleźli się w niej specjaliści od ruchu robotniczego i rewolucyjnego Florian Nowicki i Zbigniew Marcin Kowalewski, pasjonat śledztw z okresu II RP Wiktor Rusin, historyczka sztuki Ewa Witkowska, a także znany dokumentalista Grzegorz Pacek, który pomógł Baumgart we właściwym, a więc stylizowanym na dokument montażu filmu. Co ważne, artystka potraktowała archiwalia jako *found footage*, czyli znalezione materiały filmowe, który stał się tworzywem dla jej opowieści. Z jednej strony, sięgnęła po filmy propagandowe (z pojazdami agitpropu), autentyczne

kroniki filmowe (sugestywne obrazy z przemawiającym Włodzimierzem Leninem i łopoczącą wielką czerwoną flagą) i niemy film Majakowskiego. Z drugiej zaś, nakręciła własne sekwencje: Turowskiego „w działaniu”, swoich ekspertów zaprezentowanych jako „gadające głowy”, rosyjskiego artystę ujawniającego rodzinną tajemnicę o Kazimierzu Malewiczu w Berlinie, a nawet scenkę rodzajową przedstawiającą Teresę Żarnowerównę w rozpacz po śmierci Mieczysława Szczuki. Ta formuła artystycznego recyklingu, traktującego utwór pierwotny jako surowiec wtórny, z którego powstaje nowe dzieło, miała wywołać pożądane w tym przypadku poczucie realizmu. Warto tu jednak przypomnieć, że prawda w *found footage* nie polega na śledzeniu historii z życia wziętej, tylko na śledzeniu fikcji w taki sposób, aby stwarzała ona nieodparte wrażenie prawdy. Coś, co wygląda autentycznie, a przy tym sugestywnie, może nas przyciągnąć i tym samym zaangażować. W efekcie końcowym powstał przekonujący dokument, w którym – jak oceniał Jörg Heiser – „wyrafinowany, autorski styl opowiadania łączy się z zabiegami typowymi dla gatunku: wypowiedziami świadków i uczonych, sugestywnym użyciem muzyki, przekonującym głosem lektora komentującego rytmiczne sekwencje materiału – wszystko to skłania widza do tego, by uwierzył w to, co się mówi”.¹¹

Turowski – jako specjalista od archiwów – zappełnił z kolei swoją opowieść historycznymi faktami, postaciami, wydarzeniami i datami, a także starymi fotografiami i przypisami naukowymi, odsyłającymi do literatury i archiwów. Sięgnął zatem po właściwy surowiec historyka sztuki, ujawniający się niejako w symptomie „gorączki archiwalnej”. Pierwsze fragmenty tekstu, przywołujące „tajemnicę paczki obwiniętej gazetą”, i tytuły kolejnych podrozdziałów (jak „Akcja przenosi się do Warszawy”, „Tajne pismo MSW i pojedynki Szczuki”, „Z kim pertraktował Strzebiński w Paryżu i co zdarzyło się w Koluszkach?”) pokazują jednakże zgoła inny charakter tej narracji. Sensacyjny wymiar *Parowozu dziejów* współgra tutaj z aurą tajemnicy i figurą detektywa-szpiega, sugestywnie narzucaną nam w filmie Baumgart odpowiednią kolorystyką i kadrami. Autor nie jest już jedynie naukowcem, ani tym bardziej eksper-

tem w postaci „gadającej głowy” z tradycyjnego dokumentu, tylko raczej „badaczem w działaniu”. W którymś momencie staje się jednak jasne i podejrzenie przeradza się w pewność, że Turowski odwołuje się w części do nieistniejących źródeł i fabrykuje niektóre fakty, przedstawiając tym samym nie rozprawę naukową, tylko swoistą historyczną powieść detektywistyczną. Ewa Domańska przekonywała, że z tej postawy – rozdartej między zdemitologizowaną przeszłością a niepewną przyszłością – zrodził się performans artystyczny. Pisała: „swoją książką [Turowski] prowokuje, chcąc sprawdzić jeszcze raz, czy badacz (także artysta) może zmienić świat (także historyków sztuki) poprzez wywołanie kryzysu, wzbudzenie niepokoju”.¹² I trudno się z tym nie zgodzić. On sam wyjaśnił w katalogu wystawy przedstawiającej wspólny projekt, że zawsze interesowała go granica między badaczem i kuratorem a artystą, między historykiem a pisarzem i że jeżeli granice służą podziałom, to należy je przekraczać.¹³ Warto w tym miejscu przypomnieć, że od czasów studenckich Turowski blisko współpracował ze środowiskiem artystów, w tym z poznańską odNOWĄ, warszawską Galerią Foksal czy też Kantorowskim teatrem Cricot 2. Współpraca ta wychodziła poza schemat działania i rolę historyka sztuki, czego przykładami są chociażby aktywne tworzenie programu działalności artystycznej Galerii Foksal i takie teksty (manifesty), jak *Żywe archiwum* (1971), *Dokumentacja* (1971), *Kolekcja* (1978). Zgodzić się więc należy z Marią Poprzęką, która pisała, że Turowski z pewnością zbliżył się do sztuki jako artysta, gdyż nie tylko sztukę bada – on ją współtworzy.¹⁴

Można zatem powiedzieć, że w projekcie *Zdobywcy słońca/Parowóz dziejów* Baumgart i Turowski z jednej strony się uzupełniają, przedstawiając autonomiczne wyniki własnej pracy, a z drugiej – zamieniają się niejako rolami. Naukowiec staje się artystą, a artystka – badaczką archiwistką. Łączy ich jednakże wspólna postawa, którą charakteryzuje podmiotowe czy też – jak próbuję wykazać – performatywne widzenie historii. Przypadek Turowskiego jest tu być może bardziej wyrazisty. Autor *Budowniczych świat* ukazuje losy pociągu przez pryzmat bohaterów wydarzeń (a więc ich sprawców), ale przede

wszystkim jednak czyni to jako podmiot będący inicjatorem opowieści. To przemieszczenie pozycji badacza i zmiana ujęcia jego roli poprzez porzucenie dystansu na rzecz interwencji w tradycję jest zarazem jednym z ważniejszych wyznaczników zmiany we współczesnej humanistyce określanej mianem „zwrot performatywny”. Drugim, jeszcze istotniejszym jego wymiarem jest skupienie uwagi na kwestii performatywności rozumianej jako sprawczość. Innymi słowy, zamiast analiz i interpretacji tekstu (i świata widzianego jako tekst) – co dotyczyło nurtów związanych z szeroko rozumianym postmodernizmem – proponuje się spojrzenie na praktykę i działanie, ale nie jako „przedmiot” czy „rzecz”. W tym układzie o wiele ważniejsza staje się metafora świata rozumianego jako performans, w którym się uczestniczy. Jeden z ojców performatyki (*performance studies*) Richard Schechner pisał wprost, że sprowadza się ona do analizy „co ludzie robią, kiedy to właśnie robią”.¹⁵ Badając zwrot performatywny, Domańska zauważyła, że manifestuje się on również – co istotne w kontekście prowadzonych tu rozważań – w przesunięciu punktu ciężkości z kontemplacyjnej refleksji nad światem i człowiekiem na bunt wobec zastanej rzeczywistości i aprobatę zmiany.¹⁶

W tym kierunku prowadzi nas właśnie wspólny projekt *Zdobywcy słońca/Parowóz dziejów*. Kluczową kwestią jest budowanie przestrzeni dla buntu i oporu, co – jak pokazuje opowieść o losach pociągu agitacyjnego – może czynić i badacz, i artysta. Z książki i filmu wyłania się przekonanie, że to sztuka mimo wszystko może aktywnie oddziaływać na rzeczywistość – jednak nie tyle w kategoriach rewolucji, która jest utopią, ile bardziej poprzez budzenie niepokoju. A zatem nie rewolucja, tylko – co najwyżej – rebelia. Nie jest przypadkiem, że przywołany w filmie apel Malewicza do młodzieży ilustrowany jest ujęciami z demonstracji ruchu Occupy Wall Street (2011),¹⁷ a obrazom zawieruchy rewolucyjnej w Rosji towarzyszą nawoływania uczestników protestów w Nowym Jorku. W ten sposób przeszłość łączy się z teraźniejszością. W tym miejscu zbiegają się więc stanowiska Baumgart i Turowskiego, jakkolwiek ona skupia się na artystach (zdobywcach słońca), a on – na historii i rewolucji (parowozie dziejów). Pozwoliło to im w ramach projektu po-

rozumieć się, współpracować – czasem niezależnie i z dala od siebie – a w konsekwencji wypracować efekt w postaci tekstu i obrazu jako jednej instalacji, mieszczącej się we wspólnej przestrzeni wyobraźniowej.

Wezwania do rewolucji, uosabiane w hasło *time for revolution*, wciąż się jednak pojawiają. Można przywołać tu Antonia Negri, włoskiego badacza rewolucjonistę, który właśnie tym tytułem opatrzył dwa eseje napisane na przestrzeni dwóch dekad, w więzieniu i na wolności.¹⁸ Autor zadaje w nich to samo pytanie o możliwość oporu w społeczeństwie całkowicie zawładniętym przez kapitalizm. Identyczne hasło pojawia się też w innych kontekstach, wyznaczanych z kolei przez kulturę popularną. Możemy zobaczyć je niemal wszędzie: na okładkach płyt, w tytułach wystaw, na T-shirtach czy fasadach budynków na całym świecie. Staje się więc ono sloganem, który coraz mniej znaczy, choć łatwo trafia do naszej świadomości i wywołuje akceptację. Po to hasło sięga również Tur, artysta tureckiego pochodzenia, urodzony i pracujący w Niemczech. Stwierdzenie „czas na rewolucję” stało się według niego znakiem dążenia do zmian, ale być może znakiem już zużytym. W swojej pracy *Time for Revollusion* (2008) Tur pokazuje artystę malującego graffiti na murze, a więc artystę w działaniu. Działanie to ukazane jest w bardzo prostej, fotograficznej formie, ale zarazem uderzającej w wyrazie. Nie każdy jednak na pierwszy rzut oka zauważy, że najważniejsze słowo w hasle zostało przez twórcę nieco zniekształcone. Słowo *revollusion* powstało ze skrzyżowania dwóch angielskich wyrazów: *revolution* (rewolucja) i *illusion* (iluzja).¹⁹ Dzięki temu zabiegowi pojęcie rewolucji ukrywa w sobie słowo „iluzja”. Wielu ludzi nawet nie zwróci uwagi – co także jest częścią gry artysty – że w tym podprogowym sprzężeniu obu pojęć można widzieć swego rodzaju przyznanie się, że idea rewolucji okazała się porażką. Owa zbitka wyrazowa otwiera jednak przestrzeń dla nowego sposobu odczytania całego hasła. Z jednej strony, dzięki temu prostemu zabiegowi usunięty został cały ciężar znaczeniowy stwierdzenia *time for revolution*. Z drugiej zaś – i to zdaje się nam mówić Tur – rewolucja dokonała się dawno temu, z tego pojęcia, kiedyś tak znaczącego w historii, ostał się

teraz jedynie komercyjny slogan z języka reklamy i marketingu. Nie można w tym miejscu nie przywołać innej pracy niemieckiego artysty – *Berlin says...* (2008), która w punkcie wyjścia jest niejako powtórzeniem zabiegu opisanego wyżej, ale o innych jeszcze konsekwencjach. Tur tym razem przeprowadził performans, malując sprayem na ścianie setki napisów graffiti, zebranych z fasad budynków w Berlinie. Efektem była całkowicie zamalowana ściana i – oczywiście – zupełnie nieczytelny przekaz końcowy wszystkich przedstawionych hasel.

Można zatem uznać, że w obu przypadkach mamy do czynienia z performansem z perspektywy zarówno lingwistycznej (w ujęciu Johna Austina), jak i antropologiczno-kulturowej (w nawiązaniu do Richarda Schechnera).²⁰ Wezwanie do rewolucji jest przecież swoistym performatywem,²¹ a więc wypowiedzią implikującą określone skutki w świecie, która nie tyle „coś opisuje”, ile raczej „coś czyni”. Ważny tu jest ów sam fakt wypowiedziania się, akt komunikacji o charakterze sprawczym, akt konstytuujący działanie. U Tura przekaz ten znajduje się w centrum, wyróżniony rozmiarem i czerwonym (ostrzegawczym) kolorem sprayu – nie sposób go przeoczyć. Zabiegi te są również widoczne w wielu scenach w *Zdobycach słońca* i na kartach *Parowozu dziejów*. W obu dziełach narracja wyraźnie prowadzona jest z pełną świadomością sprawczej funkcji języka, tkwiącej w nim mocy przyczynowej, możliwości działania za pomocą słów. Co więcej, czy wiary tej nie podzielali – oczywiście w pewnym uproszczeniu przyjętym na potrzeby niniejszej analizy – również radzieccy konstruktywiści, angażujący się w ideę pociągów propagandowych? Te tzw. agitpojazdy, jak „Czerwony Kozak”, „Czerwona Gwiazda” czy też tropiony przez Turowskiego i Baumgart „Czerwony Klin”, obklejone plakataami i hasłami, w imię rewolucji przemierzały terytorium Rosji, docierając do jej najdalszych zakątków.²² W nich oto tekst (z pomocą obrazu) łączył się z działaniem: organizowane w wagonach prelekcje, dyskusje, wystawy, ulotki rozdawane na poszczególnych stacjach miały wywołać zamierzony efekt i być może tak się działo, zważywszy na szczególną popularność agitpojazdów w pierwszych latach rewolucji. Bez wątpienia po-

ciągi te symbolizowały wówczas nowoczesność, a pojawiając się w krajobrazie mieszkańców ogromnego kraju, dokonywały zarazem zmiany tej przestrzeni publicznej.

Z drugiej strony, performans – czy też szerzej mówiąc, coś, co można nazwać performatywnym – odnosi się do tego, co tworzone jest na bieżąco, na oczach widza, w określonych okolicznościach czasowo-przestrzennych. Fernando De Toro, opierając się na teorii interakcji symbolicznej Ervinga Goffmana, proponuje nazywać performansem sytuację, w której obecni są performer, przestrzeń i publiczność. „Podstawowym i konstytutywnym warunkiem tej relacji jest założenie, że ktoś musi znajdować się w przestrzeni gry i zwracać się do widza. (...) Ta definicja (...) uznaje, że istnieje szeroka gama performansów i że ta gama obejmuje również przedstawienie”.²³ Wydaje mi się, że – jeśli rozszerzymy pojęcie publiczności – takim performerem w filmie Baumgart jest Turowski, tak samo jak Tur w swoim *Time for Revollusion*. W tym kontekście performer traktowany powinien być jako *homo agens*, czyli ktoś, kto powołuje do istnienia zjawiska i dokonuje aktu ich nazwania (zdefiniowania/wskazania). Interpretacja ta jest jeszcze bardziej trafna, gdy sięgniemy po *Słownik terminów teatralnych* Patrice’a Pavisa, w którym to performer określany jest między innymi jako opowiadacz, występujący we własnym imieniu, przedstawiający własne „ja” i swoją biografię, w „bezpośrednim związku z sytuacją wypowiedzenia i otaczającymi go przedmiotami”.²⁴ Odróżnia go to od aktora, który jedynie przedstawia postać i grając, udaje, że nie zdaje sobie sprawy z tego, że jest aktorem. Co więcej, należy przecież pamiętać – o czym przekonywał Jeffrey Alexander – że sukces performerera w dużej mierze zależy od tego, czy uda się mu wywołać w odbiorcach poczucie (choćby tylko pozorne) autentyczności.²⁵ Turowski, jako prawdziwy badacz rosyjskiej awangardy rewolucyjnej, idealnie sprawdza się w tej roli. On właściwie swoją osobą legitymizuje cały projekt.

Sytuacja performatywna, jaką kreuje autorka *Zdobywców słońca*, przywodzi też na myśl koncepcję tzw. wykładów performatywnych. W pewien szczególny sposób sytuacja ta łączy moim zdaniem performatywność w aspekcie lingwi-

stycznym i kulturowym, będąc przecież „sceniczne zaaranżowaniem odgrywanej sytuacji” odnoszącej się do określonych badań. Można wyróżnić kilka etapów składowych tego procesu, który wykorzystywany jest między innymi przez etnografię performatywną.²⁶ Mamy więc postawienie pytań badawczych („co się stało z pociągiem agitacyjnym, który wyruszył z misją do Berlina?”), prowadzenie badań w terenie (wyjazdy do archiwów w Niemczech i Rosji, wywiady z ekspertami), wykorzystanie przeżyć osobistych (gorączka archiwalna i wcześniejsze doświadczenia Baumgart z gatunkiem *mockumentary*²⁷), organizację „tekstu” wokół kluczowej metafory (agitpojazd i zdobywcy słońca), opracowanie sposobu przedstawienia badań przed publicznością (w formie filmu i książki, we współpracy ze specjalistami w danej dziedzinie), ukazanie wielu punktów widzenia (swoje domysły na temat losów pociągu przedstawiają historycy i pasjonaci). Końcowy sposób prezentacji jest równie ważnym elementem tego procesu. W ten sposób przełamywane są granice między tym, co naukowe, a tym, co codzienne, między wiedzą ekspercką a wiedzą lokalną, czy też wreszcie między sztuką a doświadczeniem życia tu i teraz. Warunek ten spełniają w dość oczywisty sposób *Zdobywcy słońca*, ale również *Parowóz dziejów*. W tym aspekcie uwidacznia się rola Baumgart, która jawi się jako swoista *archive thinker* w rozumieniu Uriela Orlowa. Wyróżnił on bowiem trzy tendencje w tzw. sztuce archiwalnej, dzieląc twórców na konstruktorów (*archive makers*), użytkowników (*archive users*) i myślicieli (*archive thinkers*) – ci ostatni realizują projekty pogłębiające namysł krytyczny nad instytucją archiwum.²⁸ Baumgart jako artystka badaczka tworząca *performance as research* prowadzi nas od archiwum do performansu, reinterpreting makro- i mikrohistorie oraz osadzając je w teraźniejszości. Jej praca, jakkolwiek wychodzi od tradycji awangardy, staje się właściwie komentarzem do współczesności. Jak przekonuje Magdalena Rewerenda: „film Baumgart staje się tym samym symptomem określonych zjawisk, modeli interpretacyjnych i historycznych fantazji. Przejmuje funkcję »archeologicznego performatywu«, gdy w starciu z obiektem archiwalnym nie pyta: »co to jest?«, tylko »co to robi?«, »jak to dzia-

ła?», »jak zmienia rzeczywistość?«²⁹ Sądzę, że podobnie można powiedzieć o Turze. W wywrotowej, choć na pozór niewinnej grze słów, jaką ukazuje jego *Time for Revollusion*, zawarte są ważne pytania, które podejmują także Baumgart i Turowski. Rewolucja wydaje się iluzją, ideą bez treści – niczym graffiti na murze w Berlinie lub pociąg odstawiony na bocznicy kolejowej w Koluszkach. Tur daje również pewną nadzieję, bo przecież przedstawiony moment z performatywnego punktu widzenia jest bardzo znaczący: artysta właśnie kończy napis, jednocześnie szykując się już do ucieczki. Będzie uciekał od tego hasła na murze jak najbardziej dosłownie, ponieważ to, co robi, jest oczywiście nielegalne. O ile wcześniejsze pokazy pracy Tura w Niemczech podejmowały pytania o rewolucyjny potencjał sztuki i języki rewolucji, o tyle wystawa *Czyste wody/This yearning is ours!* (2016) w toruńskim Centrum Sztuki Współczesnej wskazywała na nieco inny kontekst. Z jednej strony, we frazie polskiej swojego tytułu akcentowała ukryte pragnienia, tęsknoty i ideały, które tkwią w każdym z nas i które można w sobie obudzić, z drugiej zaś, w części angielskiej poprzez wykrzyknik na końcu wzywała do działania. Jak wyjaśniali kuratorzy wystawy, jej punktem wyjścia było pojęcie heterotopii w rozumieniu nadanym mu przez Michela Foucaulta, a więc „inne miejsca”, będące specjalną przestrzenią, w której możliwe jest komentowanie, odzwierciedlanie i demaskowanie rzeczywistości. W pewnym sensie fasada budynku lub skrawek muru mogą spełnić te warunki. Jakkolwiek w słowie *revollusion* zawarte jest niepowodzenie i akcenty znaczeniowe rozkładają się inaczej niż w wyrazie *revolution*, to mimo wszystko zabieg artysty i jego slogan zapisany w takim miejscu możemy potraktować jako swoisty akt nieposłuszeństwa w przestrzeni publicznej i wezwanie do działania.

Przechodząc od „zwrotu historiograficznego” do „zwrotu performatywnego”, chciałam pokazać praktyki stosowane przez niektórych współczesnych twórców (i badaczy) podejmujących temat *revolution now*. Wydaje mi się, że zarówno Tur, jak i Baumgart oraz Turowski swoimi działaniami zachęcają nas przede wszystkim do poddania krytycznej interpretacji tego, w jaki sposób „wykonujemy” rzeczywistość. Pomóc ma

w tym sztuka, która kryje w sobie potencjał społeczny, szczególną polityczność, a więc zdolność do budzenia niepokoju.³⁰ Ale słowa autora *Parowozu dziejów* należy odczytywać właściwie. „Chodzi więc nie tyle o sztukę polityczną, ile o – jak mówi Jacques Rancière – politykę sztuki, politykę, którą uprawia ona po swojemu i na własny rachunek”.³¹ Tym bardziej zatem to właśnie archiwum – odsłaniające na przykład zapomniane historie z tradycji awangardy – stać się może w takiej sytuacji przestrzenią performatywną. Dlatego też, do czego przekonuje z kolei Erika Fischer-Lichte, artyści zamiast tworzyć dzieła wytwarzają coraz częściej „zdarzenia”, ponieważ to one – a nie obiekty oderwane od odbiorcy – włączają ich samych oraz widzów i słuchaczy. W ten sposób „mamy do czynienia ze zdarzeniem, które powstało, trwa i zostaje zakończone w działaniu różnych podmiotów – artyści i słuchacza/widza”.³² Analiza działalności artystycznej z punktu widzenia procesu, a więc niejako z perspektywy performatywnej, prowadzi nas do skupienia się na relacjach, nie zaś na dziełach jako rezultatach. W tym sensie można zatem powiedzieć, że „dzieła performatywne nie są ani prawdziwe, ani fałszywe. Zdarzają się. W ten sposób zbliżają się do rzeczywistości i podkreślają poprzez jej dekonstrukcję grę z kodami i kompetencjami widzów. By osiągnąć ten cel, wystawiają na scenie sam proces, grają z efektami obecności, rzeczywistości i iluzji”.³³ Taki też cel dostrzegam w projekcie Baumgart i Turowskiego, podobnie też czyni Tur. To pierwszy krok w stronę emancypacji – wprowadzenie odbiorcy w konsternację. Forma przyjęta w omawianych pracach daje możliwość owej emancypacji, ponieważ „to po prostu świadomość tego, w czym bierze się udział; zrozumienie mechanizmów społecznych, którym podlegamy, a o których z różnych powodów nie da się mówić wprost w instytucjach, które te mechanizmy stosują”.³⁴

Przypisy

- ¹ Określenie to przywoływane jest w nawiązaniu do tytułu tekstu: Jacques Derrida, „Archive Fever. A Freudian Impression,” *Diacritics* Vol. 25, no. 2 (1995): 9-63, dostępny 01.11.2017, http://artsites.ucsc.edu/sdaniel/230/derrida_archivefever.pdf. O tej coraz powszechniejszej praktyce artystycznej pisał też: Hal Foster, „An Archival Impulse,” *October* 110 (2004): 3-22.
- ² Dieter Roelstraete, „The Way of the Shovel: On the Archeological Imaginary in Art,” *e-flux*, dostępny 04.11.2017, <http://www.e-flux.com/journal/04/68582/the-way-of-the-shovel-on-the-archeological-imaginary-in-art/>. Cyt. za: Wojtek Moćko, „Archiwum – medium pisania, przepisywania i odkrywania historii sztuki krajów peryferii,” *Dyskurs* nr 16 (2013): 298. Temat ten w krytycznym kontekście przechwycenia przez teatr tendencji powstałych w „archiwalnych” sztukach wizualnych porusza też: Raphael Samuel, *Theatres of Memory. Past and Present in Contemporary Culture* (London: Verso, 1994).
- ³ Mark Godfrey, „The Artist as Historian,” *October* 120 (2007): 142-143.
- ⁴ Paul Clarke, „Performing the Archive: the Future of the Past,” w *Performing Archives / Archives of Performance*, red. Rune Gade, Gunhild Borggreen (Copenhagen: Museum Tusculanum Press, University of Copenhagen, 2013). Zob. Magdalena Rewerenda, „Wytwarzanie archiwum. \$1000 Anny Baumgart,” *Narracje o Zagładzie* nr 2 (2016): 280, dostępny 05.06.2018, <http://www.journals.us.edu.pl/index.php/NoZ/article/view/6781/4895>.
- ⁵ Słowa Andrzeja Turowskiego ze wstępu do książki: *Budowniczości świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej* (Kraków: Universitas, 2000), 7-9.
- ⁶ Sformułowanie Katarzyny Bojarskiej z: „Pociąg musi przyjechać. Z Anną Baumgart rozmawia Katarzyna Bojarska,” *Atlas Sztuki* nr 56 (2012): 10-11. Kat. wyst.
- ⁷ Anna Baumgart, „Historia. Obszary e-interpretacji. Opis pracy doktorskiej, ASP w Gdańsku. streszczenia rozprawy doktorskiej,” dostępny 02.11.2017, [http://www.asp.gda.pl/upload/private/praca%20doktorska\(1\).pdf](http://www.asp.gda.pl/upload/private/praca%20doktorska(1).pdf).
- ⁸ Anna Baumgart, Adam Mazur, Andrzej Turowski, „Królestwa wolności,” dostępny 03.11.2017, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/recenzje/25004>.
- ⁹ Wypowiedź Anny Baumgart z: „Pociąg musi przyjechać”, 10.
- ¹⁰ Andrzej Leśniak, „Gorączka archiwum w sztuce współczesnej. Symptomy choroby i propozycja terapii,” *Kultura Współczesna* nr 4 (2011): 103-104.
- ¹¹ Jörg Heiser, „Pociąg do prawdy,” *Dwutygodnik*, dostępny 01.11.2017, <http://www.dwutygodnik.com/artikul/4111-pociag-do-prawdy.html>.
- ¹² Ewa Domańska, „Chwała maszynistom. (O przewrotności książki Andrzeja Turowskiego),” *Atlas Sztuki* nr 56 (2012): 7. Kat. wyst.
- ¹³ „Dziura w całym. O »Parowiezie dziejów«, historii sztuki i współczesnych instytucjach z Andrzejem Turowskim rozmawia Adam Mazur,” *Atlas Sztuki* nr 56 (2012): 11. Kat. wyst.
- ¹⁴ Maria Poprzeczka, „Opinia o twórczości naukowej prof. dr. Andrzeja Turowskiego w związku z postępowaniem wszczętym przez Senat Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi o nadanie Mu doktoratu honoris causa,” dostępny 06.11.2017, http://www.muzeum.asp.lodz.pl/Main/Download?file=recenzja_prof._dr_hab._marii_poprzeczkiej.
- ¹⁵ Richard Schechner, *Performatyka: wstęp*, tłum. Tomasz Kubikowski (Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 2006), 16.
- ¹⁶ Ewa Domańska, „»Zwrot performatywny« we współczesnej humanistyce,” *Teksty Drugie* nr 5 (2007): 55-57. Por. inne teksty omawiające *performance studies*: Ewa Zeidler-Janiszewska, „Perspektywy performatywności,” *Teksty Drugie* nr 5 (2007): 34-47; Agata Skórzyńska, „Performatywność miasta,” *Studia Kulturoznawcze* nr 1/5 (2014): 107-126.
- ¹⁷ Occupy Wall Street – ruch społeczny w formie masowych demonstracji w Stanach Zjednoczonych, będących wyrazem sprzeciwu wobec ingerencji korporacji w politykę, hegemonii lobbystów, wirtualnej gospodarki zdominowanej przez sektor finansowy oraz bezkarności nieodpowiedzialnych bankierów i finansistów. Zainicjowany został 17 września 2011 r., kiedy to protestujący w Nowym Jorku na Wall Street rozstawili namioty pod hasłem *Yes, we camp* i rozpoczęli bezterminową pokojową okupację. Zob. Krzysztof J. Adamski, „Ruch 99% wkracza na Wall Street,” *Nowy Obywatel*, dostępny 04.06.2018, <https://nowyobywatel.pl/2011/10/08/ruch-99-wkracza-na-wall-street>; Natalia Ćwik, „Czego nauczyło nas Occupy Wall Street?,” *Nowy Obywatel*, dostępny 04.06.2018, <https://nowyobywatel.pl/2012/05/30/czego-nauczyl-nas-occupy-wall-street>.
- ¹⁸ Antonio Negri, *Time for Revolution*, (New York: Continuum, 2003).
- ¹⁹ Na gruncie języka mowa w takim wypadku o (celowym lub nie) zabiegu słowotwórczym nazywanym kontaminacją – to połączenie, a dokładniej zmieszanie albo skrzyżowanie, na przykład dwóch wyrazów, w wyniku czego powstaje trzecie słowo łączące oba sensy, np. w jęz. polskim: chudy + cherlawy = chuderlawy; w jęz. angielskim: breakfast + lunch = brunch, smoke + frog = smog. Tur posłużył się świadomie właśnie tym zabiegiem, więc słowo *revollusion* nie powstało w wyniku błędu w pisowni, ale celowego działania.
- ²⁰ John L. Austin, „Jak działać słowami,” w *Mówienie i poznawanie: rozprawy i wykłady filozoficzne*, tłum. Bohdan Chwedeńczuk (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1993); Richard Schechner, *Performatyka: wstęp*.
- ²¹ Nazwa „performatyw”, zaproponowana przez Austina, odnosi się wprost do rozumienia angielskiego *perform*, który jako czasownik, występujący zazwyczaj z rzeczownikiem oznaczającym czynność, wskazuje, że „wygłoszenie wypowiedzi jest wykonaniem jakiejś czynności, jest czymś, o czym się nie myśli normalnie jako tylko o powiedzeniu czegoś”. Por. Elżbieta Kałuszyńska, „Język a rzeczywistość. Performatywna funkcja języka,” *Filozofia Nauki* rok XVI, nr 2 (2008): 5, dostępny 10.06.2018,

http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Filozofia_Nauki/Filozofia_Nauki-r2008-t16-n2/Filozofia_Nauki-r2008-t16-n2-s5-14/Filozofia_Nauki-r2008-t16-n2-s5-14.pdf.

²² O pociągach agitacyjnych pisał: Andrzej Turowski, *W kręgu konstrukttywizmu* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1979), 120.

²³ Fernando De Toro, „Performance: quelle performance?,” w *Performance et savoirs*, red. d'André Helbo (Bruxelles: Editions de Boeck Université, 2011), 75. Cyt. za: Marco De Marinis, „Performans i teatr. Od aktora do performer i z powrotem?,” *grotowski.net*, dostępny 03.06.2018, http://www.grotowski.net/performer/performer-5/performans-i-teatr-od-aktora-do-performera-i-z-powrotem#footnoteref10_y11141j.

²⁴ Patrice Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, tłum. Sławomir Świontek (Wrocław – Warszawa – Kraków: Ossolineum, 2002).

²⁵ Jeffrey C. Alexander, „Cultural Pragmatics: Social Performance between Ritual and Strategy,” w *Social Performance. Symbolic Action, Cultural Pragmatics and Ritual*, red. Jeffrey C. Alexander, Bernhard Giesen, Jason L. Mast (Cambridge: Cambridge University Press, 2006). Por. Joanna Bielecka-Prus, „Wykład jako performans. Performans jako wykład. Performatywne wymiary praktyki badawczej,” *Zeszyty Naukowe KUL* 57, nr 4 (2014): 25-44.

²⁶ Szeroko opisuje to: Bielecka-Prus, „Wykład jako performans,” 35-39. Por. Bryant Keith Alexander, „Etnografia performatywna. Odgrywanie i pobudzanie kultury,” tłum. Łukasz Marciniak, w *Metody badań jakościowych*, t. 1, red. Norman K. Denzin, Yvonna S. Lincoln (Warszawa: PWN, 2009).

²⁷ *Mocumentary* (albo mockument) to film, który chociaż wygląda jak dokument, to opisuje fikcyjne wydarzenia, często w prześmiewczy sposób. Zob. Agnieszka Zwiefka, „Mocumenty. Między dokumentem a fikcją,” *Znaczenia*, dostępny 03.11.2017, <http://www.e-znaczenia.pl/?p=1265>.

²⁸ Rewerenda, „Wytwarzanie archiwum,” 271-272. Por. Uriel Orlow, „Latent Archives, Roving Lens first published,” w *Ghosting: The Role of the Archive within Contemporary Artists' Film and Video*, red. Jane Connarty, Josephine Lanyon (Bristol: Picture This, 2006), 34-37.

²⁹ Rewerenda, „Wytwarzanie archiwum,” 279. Cytat ten odnosi się do pracy *\$1000*, ale jest równie celny także w stosunku do *Zdobycówców słońca*.

³⁰ „Dziura w całym. O »Parowozie dziejów«, historii sztuki i współczesnych instytucjach z Andrzejem Turowskim rozmawia Adam Mazur,” 12.

³¹ Paweł Mościcki, *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej* (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008), 24-25.

³² Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera (Kraków: Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, 2008). Cyt. za: Ewa Zeidler-Janiszewska, „O dawnych i dzisiejszych interpretacjach neoawangardy,” w *Wiek awangardy*, red. Lilianna Bieszczad (Kraków: Universitas, Kraków, 2006), 16-17.

³³ Josette Féral, „Rzeczywistość wobec wyzwania teatru,” *Didaskalia* nr 109/110 (2012): 19-25. Jeszcze bardziej skrajne stanowisko prezentował w tej kwestii David Davies, który jako „dzieło sztuki” traktował faktyczne działania artystów tworzących „obiekty” artystyczne (czyli *performance*), a nie ich fizyczny wymiar. Por. David Davies, *Art as Performance* (Oxford: Blackwell, 2004).

³⁴ Piotr Morawski, „Wykład dla martwego zająca,” *Dwutygodnik*, dostępny 14.06.2018, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/5758-wyklad-dla-martwego-zajaca.html>.

Bibliografia

Adamski, Krzysztof J. „Ruch 99% wkracza na Wall Street.” *Nowy Obywatel*. Dostępny 04.06.2018. <https://nowyobywatel.pl/2011/10/08/ruch-99-wkracza-na-wall-street>.

Alexander, Bryant Keith. „Etnografia performatywna. Odgrywanie i pobudzanie kultury.” Tłum. Łukasz Marciniak. W *Metody badań jakościowych*, t. 1, red. Norman K. Denzin, Yvonna S. Lincoln. Warszawa: PWN, 2009.

Alexander, Jeffrey C. „Cultural Pragmatics: Social Performance between Ritual and Strategy.” W *Social Performance. Symbolic Action, Cultural Pragmatics and Ritual*, red. Jeffrey C. Alexander, Bernhard Giesen, Jason L. Mast, 29-90. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

Austin, John L. „Jak działać słowami.” W *Mówienie i poznawanie: rozprawy i wykłady filozoficzne*, 543-713. Tłum. Bohdan Chwedeńczuk. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1993.

Baumgart, Anna. „Historia. Obszary e-interpretacji. Opis pracy doktorskiej, ASP w Gdańsku. streszczenia rozprawy doktorskiej.” Dostępny 02.11.2017. [http://www.asp.gda.pl/upload/private/praca%20doktorska\(1\).pdf](http://www.asp.gda.pl/upload/private/praca%20doktorska(1).pdf).

Baumgart, Anna. „Pociąg musi przyjechać. Z Anną Baumgart rozmawia Katarzyna Bojarska.” *Atlas Sztuki* nr 56 (2012): 9-11. Kat.wyst.

Baumgart, Anna i Adam Mazur, Andrzej Turowski. „Królestwa wolności.” Dostępny 03.11.2017. <http://archiwum-obieg-u-jazdowski.pl/recenzje/25004>.

Bielecka-Prus, Joanna. „Wykład jako performans. Performans jako wykład. Performatywne wymiary praktyki badawczej.” *Zeszyty Naukowe KUL* nr 4 (2014): 25-44.

Clarke, Paul. „Performing the Archive: the Future of the Past.” W *Performing Archives / Archives of Performance*, red. Rune Gade, Gunhild Borggreen, 363-385. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, University of Copenhagen, 2013.

- Ćwik, Natalia. „Czego nauczyło nas Occupy Wall Street?”. *Nowy Obywatel*. Dostępny 04.06.2018. <https://nowyobywatel.pl/2012/05/30/czego-nauczyl-nas-occupy-wall-street>.
- Davies, David. *Art as Performance*. Oxford: Blackwell, 2004.
- De Marinis, Marco, „Performans i teatr. Od aktora do performer a i z powrotem?” *Grotowski.net*. Dostęp 03.06.2018. http://www.grotowski.net/performer/performer-5/performans-i-teatr-od-aktora-do-performera-i-z-powrotem#footnoteref10_y11141j.
- Derrida, Jacques „Archive Fever. A Freudian Impression.” *Diacritics* Vol. 25, no. 2 (1995): 9-63. Dostępny 01.11.2017. http://artsites.ucsc.edu/sdaniel/230/derrida_archivefever.pdf.
- De Toro, Fernando. „Performance: quelle performance?” W *Performance et savoirs*, red. d'André Helbo, 65-102. Bruxelles: Editions de Boeck Université, 2011.
- Domańska, Ewa. „Chwała maszynistom. (O przewartości książki Andrzeja Turowskiego).” *Atlas Sztuki* nr 56 (2012): 4-7. Kat.wyst.
- Domańska, Ewa. „»Zwrot performatywny« we współczesnej humanistyce.” *Teksty Drugie* nr 5 (2007): 48-61.
- Féral, Josette. „Rzeczywistość wobec wyzwania teatru.” *Didaskalia* nr 109/110 (2012): 19-25.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estetyka performatywności*. Tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera. Kraków: Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, 2008.
- Foster, Hal. „An Archival Impulse.” *October* 110 (2004): 3-22.
- Godfrey, Mark. „The Artist as Historian.” *October* 120 (2007): 140-172.
- Heiser, Jörg. „Pociąg do prawdy.” *Dwutygodnik*. Dostępny 01.11.2017. <http://www.dwutygodnik.com/artukul/4111-pociag-do-prawdy.html>.
- Kałużńska, Elżbieta. „Język a rzeczywistość. Performatywna funkcja języka.” *Filozofia Nauki* rok XVI, nr 2 (2008): 5-14. Dostępny 10.06.2018, http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Filozofia_Nauki/Filozofia_Nauki-r2008-t16-n2-s5-14/Filozofia_Nauki-r2008-t16-n2-s5-14.pdf.
- Leśniak, Andrzej. „Gorączka archiwum w sztuce współczesnej. Symptomy choroby i propozycja terapii.” *Kultura Współczesna* nr 4 (2011): 100-107.
- Moćko, Wojtek. „Archiwum – medium pisania, przepisowywania i odkrywania historii sztuki krajów peryferii.” *Dyskurs* nr 16 (2013): 296-306.
- Morawski, Piotr. „Wykład dla martwego zająca.” *Dwutygodnik*. Dostępny 14.06.2018. <http://www.dwutygodnik.com/artukul/5758-wyklad-dla-martwego-zajaca.html>.
- Mościcki, Paweł. *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008.
- Negri, Antonio. *Time for Revolution*. New York: Continuum, 2003.
- Orlow, Uriel. „Latent Archives, Roving Lens first published.” W *Ghosting: The Role of the Archive within Contemporary Artists' Film and Video*, red. Jane Connarty, Josephine Lanyon, 34-37. Bristol: Picture This, 2006.
- Pavis, Patrice. *Słownik terminów teatralnych*. Tłum. Sławomir Świątek. Wrocław – Warszawa – Kraków: Ossolineum, 2002.
- Poprzęcka, Maria. „Opinia o twórczości naukowej prof. dr. Andrzeja Turowskiego w związku z postępowaniem wszczętym przez Senat Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi o nadanie Mu doktoratu honoris causa.” Dostępny 06.11.2017. http://www.muzeum.asp.lodz.pl/Main/Download?file=receznja_prof_dr_hab_marii_poprzeckiej.
- Rewerenda, Magdalena. „Wytwarzanie archiwum. \$1000 Anny Baumgart.” *Narracje o Zagładzie* nr 2 (2016): 280. Dostępny 05.06.2018. <http://www.journals.us.edu.pl/index.php/NoZ/article/view/6781/4895>.
- Roelstraete, Dieter. „The Way of the Shovel: On the Archeological Imaginary in Art.” *E-flux*. Dostępny 04.11.2017. <http://www.e-flux.com/journal/04/68582/the-way-of-the-shovel-on-the-archeological-imaginary-in-art/>.
- Samuel, Raphael. *Theatres of Memory. Past and Present in Contemporary Culture*. London: Verso, 1994.
- Schechner, Richard. *Performatyka: wstęp*. Tłum. Tomasz Kubikowski. Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 2006.
- Skórzyńska, Agata. „Performatywność miasta.” *Studia Kulturoznawcze* nr 1/5 (2014): 107-126.
- Turowski, Andrzej. *Budowniczość świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*. Kraków: Universitas, 2000.
- Turowski, Andrzej. „Dziura w całym. O »Parowie dziejów«, historii sztuki i współczesnych instytucjach z Andrzejem Turowskim rozmawia Adam Mazur.” *Atlas Sztuki* nr 56 (2012): 11-12. Kat.wyst.
- Turowski, Andrzej. *W kręgu konstruktywizmu*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1979.
- Zeidler-Janiszewska, Ewa. „O dawnych i dzisiejszych interpretacjach neoawangardy.” W *Wiek awangardy*, red. Lilianna Bieszczad, 15-28. Kraków: Universitas, Kraków, 2006.
- Zeidler-Janiszewska, Ewa. „Perspektywy performatywności.” *Teksty Drugie* nr 5 (2007): 34-47.
- Zwiefka, Agnieszka. „Mockumenty. Między dokumentem a fikcją.” *Znaczenia*. Dostępny 03.11.2017. <http://www.e-znaczenia.pl/?p=1265>.