

Arkadiusz Półtorak

Katedra Performatyki, Wydział Polonistyki UJ
e-mail: arkadiusz.poltorak@uj.edu.pl

NA CZYM POLEGAJĄ BADANIA ARTYSTYCZNE I DLACZEGO NIEKONIECZNIE NA WYTWARZANIU WIEDZY? UWAGI O POZYCJI EPISTEMICZNEJ I INSTYTUCJONALNYM USYTUOWANIU WSPÓŁCZESNYCH BADAŃ ARTYSTYCZNYCH

What Is Artistic Research About and Why Not Necessarily About Knowledge Production? Notes on the Epistemic Position and Institutional Situatedness of Contemporary Artistic Research

Abstract: The text discusses the need to strengthen the institutional legitimacy and structural support for artistic research in Poland. This need was highlighted by, among others, the organisers of the *Współmyślenia* (*Co-thinkings*) workshop held in Chęciny in 2024, which aimed to consolidate the communities of artistic research practitioners in Poland. A key challenge from their perspective is the lack of ongoing support from academic and cultural institutions, which tend to prioritise the production of artefacts rather than supporting long-term research processes. In this context, grassroots networks and collaborations play an important role in the development of artistic research in Poland and have become the basis for its survival. The author of the text joins the discussion on possible ways to institutionalise it, postulating that the desired support system should not be based solely on academic institutions, but should reflect the broad spectrum of social actors involved in contemporary artistic research. At the same time, the author calls for the move away from thinking about artistic research in terms of 'knowledge production'. In the author's view, the jargon borrowed from the creators of institutional initiatives in Western and Northern Europe at the turn of the twentieth and twenty-first centuries may prove to be a burden today – especially in view of the increasingly complex relationship between art and transdisciplinary practices within science and technoscience.

Keywords: artistic research, knowledge production, artistic education, contemporary art, art and science, criticality

Wprowadzenie. Jakiego uprawomocnienia potrzebują badania artystyczne w Polsce?

Latem 2024 roku w Chęcinach odbyły się warsztaty *Współmyślenia*, które zainaugurowały dłuższy cykl działań mających na celu sieciowanie i konsolidację środowisk rozwijających praktyki artystyczno-badawcze w Polsce, scharakteryzowanie podejmowanych przez nie działań, a także zmapowanie ich zasobów i potrzeb¹. Inicjatywa ta wydaje się bardzo potrzebna, zważywszy na to, że w ciągu ostatnich dziesięciu lat badania artystyczne zyskały na znaczeniu w lokalnym kontekście kulturowym – co było widoczne w licznych wystawach, projektach artystycznych, seminariach, konferencjach i publikacjach – ale za ich upowszechnieniem nie nadążała wciąż polityka instytucjonalna. To właśnie jej niedostatki stały się pretekstem do przeprowadzenia warsztatów w Chęcinach. Jak przekonywała inicjatorka *Współmyślenia*, kulturoznawczyni i kuratorka Anna Majewska:

Traktujemy te spotkania jako punkt wyjścia do dalszej współpracy na rzecz badań artystycznych w Polsce. Najwyższy czas, żeby te peryferyjne praktyki zyskały uznanie i odpowiednie wsparcie finansowe. Chcemy więc współmyśleć, które umożliwią to, co było wcześniej nie do pomyślenia².

O tym, dlaczego wsparcie finansowe może wydawać się „nie do pomyślenia”, łatwo przekonać się, spoglądając z lotu ptaka na istniejące struktury wsparcia badań artystycznych. W Polsce zaledwie kilka jednostek akademickich wspiera rozwój praktyk artystyczno-badawczych w sposób relatywnie ciągły, nie ograniczając się przy tym do kształcenia w trybie kierunkowym (mam tu na myśli m.in. HAT Research Center na UAM, Wydział Badań Artystycznych i Studiów Kuratorskich ASP w Warszawie czy Senster:Lab przy Wydziale Humanistycznym AGH). Zainteresowanie podobnymi praktykami wzrasta jednocześnie pośród publicznych instytucji kultury (przede wszystkim centrów sztuki współczesnej czy galerii), chociaż – jak podkreślała w cytowanym tekście Majewska – większość z nich wspiera głównie

¹ Druga część odbyła się w listopadzie tego samego roku w Warszawie, w siedzibie Warszawskiego Obserwatorium Kultury, które od początku opiekuje się organizacją cyklu. W warsztatach wzięli udział: Julia Barbasiewicz, Karolina Gembara, Jessica Kufa, Katarzyna Kania, Julia Krupa, Antoni Michnik, Patrycja Plich, Monika Popiel, Aleksandra Skowrońska, Agata Skrzypek, Tytus Szabelski i Paweł Świerczek. Wśród osób facylitujących i wspomagających projekt od strony merytorycznej i organizacyjnej znaleźli się: Alicja Berejowska, Paulina Brelińska-Garszka, Alicja Czyczel, Jakub Depczyński, Anna Galas-Kosil, Anna Majewska, Zofia Małkiewicz, Marta Michalak, Piotr Morawski i Zofia Reznik. Zob. A. Majewska, *Współmyślenia. Zjazd w Chęcinach*, Warszawskie Obserwatorium Kultury, 2024, <https://wok.art.pl/dzialania/procesy-artystyczne-i-badawcze/wspolmyslenia-proces-badan-artystycznych-i-spotkan-sieciujacych/wspolmyslenia-zjazd-w-chedinach/> (dostęp: 1.10.2024).

² A. Majewska, *Współmyślenia: w sprawie badań artystycznych*, Warszawskie Obserwatorium Kultury, 2024, <https://wok.art.pl/dzialania/procesy-artystyczne-i-badawcze/wspolmyslenia-proces-badan-artystycznych-i-spotkan-sieciujacych/wspolmyslenia-w-sprawie-badan-artystycznych/> (dostęp: 1.10.2024).

działania nastawione na wytwarzanie artefaktów, a nie podtrzymywanie długotrwałych procesów badawczych. W takich okolicznościach rośnie waga mniej lub bardziej sformalizowanych kolektywów i sieci współpracy, które funkcjonują oddolnie i wchodzą w nietrwałe, oportunistyczne alianse z instytucjami. We *Współmyśleniach* to właśnie osoby związane z takimi działaniami nadają ton dyskusji, a ich głos prawdopodobnie odegra kluczową rolę w przyszłych debatach – nawet jeżeli język, którym posługują się twórcy, stara się miejscami „przekroczyć” własne uwarunkowania i antycypuje ściślejsze związki z dużymi instytucjami³. Warto podkreślić przy tym, że osoby uczestniczące w warsztatach reprezentowały rozmaite sposoby myślenia o badaniach artystycznych. Rozciągały się one od *research-led art* – a więc praktyk twórczych, w których badania służą formułowaniu konceptów, poszukiwaniu odpowiednich materiałów i rozwiązań formalnych czy wreszcie budowaniu komunikacji z odbiorcami – po działania z pogranicza, które trawersują granice pomiędzy sztuką, aktywizmem, działalnością akademicką i innymi praktykami w imię „lepszego” poznania, angażującego rozmaite zmysły i formy relacyjności⁴.

Niestety, we *Współmyśleniach* nie mogłem wziąć udziału osobiście. Tematyka projektu żywo interesuje mnie jednak jako osobę, która z różnymi formami badań artystycznych styka się w różnych obszarach życia zawodowego. Jako pracownik Uniwersytetu Jagiellońskiego wiem, jak nieprzychylnym środowiskiem dla różnych form badań opartych na praktyce bywa polska akademia. Obowiązujące w Polsce systemy ewaluacji uczelni i oceny ich kadr badawczych deprecjonują wszelkie praktyki poznawcze, które nie zmierzają do wytworzenia ustandaryzowanych publikacji. Nielatwo pozyskuje się też środki na wspieranie działań dydaktycznych, które wymagają wykroczenia poza utarte obiegi wiedzy akademickiej, o czym mogłem przekonać się wielokrotnie jako prowadzący warsztaty praktyk performatywnych czy kuratorskich. Ponadto, jako osoba występująca okazjonalnie w roli kuratora sztuk

³ W tekście zachęcającym do udziału w warsztatach wezwanie do „współmyślenia niemożliwego” mogło wskazywać na takie ambicje, gdyż jego kontekst wyznaczało odwołanie do akademickich inicjatyw na Zachodzie (a w domyśle – lokalnego „zapóźnienia”). Warto podkreślić jednak, że w trakcie samych warsztatów poświęcono wiele uwagi problemowi autokolonizacji i ryzyku importowania klisz poznawczych w dyskursie badań artystycznych w Polsce. Spekulacja o możliwych – a przede wszystkim: potrzebnych – formach instytucjonalnego wsparcia wykraczała przy tym znacznie poza imaginarium instytucjonalne akademii czy tradycyjnych galerii lub muzeów. Pretekstem do dyskusji stało się m.in. instytucjonalne umocowanie samego cyklu *Współmyślenia* w Warszawskim Obserwatorium Kultury, które od dawna wspiera rozmaite przejawy kultury oddolnej. Żałując, że nie mogłem włączyć się w warsztatowe dyskusje, serdecznie dziękuję Annie Majewskiej za podzielenie się ze mną informacjami o przebiegu warsztatów i cennymi uwagami dotyczącymi omawianej w niniejszym tekście problematyki. Podkreślając procesualny charakter swoich działań, Majewska odradzała mi między innymi określanie *Współmyślenia* jako „projektu”, czego starałem się przestrzec w niniejszym tekście. Przy pracy starałem się również pamiętać o jej uwadze, zgodnie z którą rozwijanie teoretycznej metarefleksji na temat badań artystycznych może znacząco przysłużyć się do wzmacniania ich pozycji instytucjonalnej.

⁴ Terminem „badania artystyczne” będę posługiwał się na zbiorcze określenie tych praktyk, w odpowiednich miejscach dokonując szczegółowego różnicowania.

wizualnych, zdaję sobie sprawę także z niedostatków infrastruktury w lokalnych instytucjach kultury, które często przedkładają produkcję wystaw nad organizację programów publicznych czy inicjowanie procesów badawczych – lub zwyczajnie nie dysponują zasobami umożliwiającymi ich długofalowe planowanie. We wszystkich odnogach mojej zawodowej działalności – badawczej, dydaktycznej i kuratorskiej – wspomniane niedostatki starałem się jednak rekompensować, wchodząc w mniej lub bardziej długotrwałe sojusze z nieformalnymi kolektywami artystycznymi, kuratorskimi czy aktywistycznymi, a także organizacjami pozarządowymi. Związki z takimi podmiotami ukształtowały moją perspektywę poznawczą i cieszy mnie, że ich rzecznicy angażują się w działania na rzecz systemowego wspierania badań artystycznych – nawet jeżeli zależność od nieformalnych inicjatyw i parainstytucji stanowi źródło rozlicznych niedogodności, a nawet uwikłania, w tym: uwikłania w pracę prekarną i strukturalne mechanizmy ekonomicznego wyzysku.

Pomimo nieprzyjaznych uwarunkowań utrudniających rozwój oddolnych inicjatyw z porządku badań artystycznych stoję na stanowisku, że rozpoznanie ich potencjału jest kluczem do wzmocnienia obecności wspomnianych badań w obrębie kultury prawomocnej, cieszącej się uwagą decydentów. W Polsce, gdzie kultura instytucjonalna cieszy się w debacie publicznej niezmiennie większą uwagą i prestiżem niż ta oddolna, dowartościowanie działań w obrębie trzeciego sektora – a nawet na jego opłotkach – pozostaje niezwykle ważnym zadaniem. Obserwacja inicjatyw badawczo-artystycznych w tym obszarze pozwala zarazem uwypuklić jego zalety, a przede wszystkim zdolność do inicjowania transsektorowej współpracy. Dlatego na kolejnych stronach zamierzam przedstawić przesłanki na rzecz systemowego wspierania badań artystycznych, jednocześnie wskazując, dlaczego pożądaný system nie musi – a być może nawet nie powinien – dysproporcjonalnie dowartościowywać inicjatyw zakotwiczonych w instytucjach akademickich. W dyskusję na ten temat włączam się z nadzieją, że projekty takie jak *Współmyślenia* zainspirują konkretne regulacje i mechanizmy dotacyjne, a jednocześnie – że dyskurs badań artystycznych nie zostanie w przyszłości zawłaszczony przez graczy o największym kapitale symbolicznym i najlepszym umocowaniu w sieci instytucjonalnej.

Kontekstu dla wspomnianej argumentacji dostarczają w niniejszym tekście doświadczenia instytucjonalne z Europy Zachodniej, a przede wszystkim Wielkiej Brytanii, gdzie instytucjonalizacja badań artystycznych na pograniczu akademii i pola sztuki przebiegała szczególnie prężnie na przełomie XX i XXI wieku. Będę odnosił się do nich po części, dlatego że – jak zauważyły na łamach „Didaskaliów” Paulina Brelińska-Garsztka, Zofia Małkowicz-Daszkowska i Zofia Reznik – w Polsce „uświadomiona metodologicznie «badawczość artystyczna» realizowana jest w większym zakresie przez osoby, które mają dostęp do wiedzy i doświadczeń zdobywanych podczas międzynarodowych akademickich programów nauczania, warsztatów,

seminariów czy laboratoriów”⁵. Język, którym opisuje się praktyki badawczo-artystyczne w Polsce, ma przez to wiele podobieństw do języka używanego w krajach anglosaskich czy skandynawskich. Warto zaznaczyć jednak, że nie pochwalam bezkrytycznego przeszczepiania w lokalnym środowisku gotowych koncepcji badawczych czy rozwiązań instytucjonalnych. Co więcej, sądzę, że upoważnienia dla omawianych praktyk należy dzisiaj poszukiwać w innym punkcie wyjścia niż u progu obecnego stulecia, a zwłaszcza podążając za autorami i autorkami, którzy nadziei dla instytucjonalnego umocowania *artistic research* upatrywali w koniunkturze zdefiniowanej m.in. przez regulacje i dokumenty strategiczne Unii Europejskiej, podkreślające percypowany potencjał sektora kultury w rozwoju gospodarki kognitywnej oraz przemysłów kreatywnych⁶. Ponieważ obecnie – do czego powrócę jeszcze pod koniec artykułu – trudno twierdzić, że taka koniunktura utrzymuje się niezmiennie, zachodnie konteksty zamierzam wprowadzać z dozą krytycznego dystansu.

W rozwijaniu całego wywodu będzie towarzyszyć mi Irit Rogoff – zamieszkała w Wielkiej Brytanii teoretyczka i kuratorka, która poświęciła wiele lat działalności wspierania praktyk artystyczno-badawczych. Jako reprezentantka „heroicznego” pokolenia, które znacząco przyczyniło się do uznania badań artystycznych w europejskich instytucjach akademickich i kulturalnych, w swoją działalność wnosi ona szczególne doświadczenie uwikłania. Jak pisałem gdzie indziej, Goldsmiths w Londynie – uczelnia, z którą Rogoff pozostaje związana niemal od początku XXI wieku – był w ciągu ostatnich kilku dekad matcznikiem dla wielu eksperymentalnych projektów badawczych i dydaktycznych, jak choćby program studiów doktoranckich Critical Practice. Jednocześnie od początku lat 90. XX wieku placówka ta pozostawała swoistym poligonem testowym neoliberalnej polityki akademickiej, uzależniającej trwałość dydaktycznych i badawczych inicjatyw od abstrakcyjnych systemów ewaluacji oraz kryteriów ekonomicznych. Dialogując z Rogoff, ale też odnotowując jej własne uwikłanie, chciałbym rozpoznać, jak możemy uczyć się na doświadczeniach Zachodu w świadomy sposób, jednocześnie wychodząc naprzeciw lokalnym wyzwaniom związanym z rozwijaniem badań artystycznych. Czymś, co z dorobku Rogoff chciałbym zachować, jest przy tym wezwanie do krytyczności (*criticality*) – dążenie do pogłębionej świadomości własnego uwikłania, któremu towarzyszy jednak odwaga zajmowania głosu i wchodzenia w relacje z innymi. W pełni zgadzam się

⁵ Z. Reznik, P. Brelińska-Garsztka, Z. Małkiewicz-Daszkowska (Tercet ¿Czy badania artystyczne?), *Rozruchy badawczo-artystyczne w sztukach performatywnych: zbliżenie na taniec, ruch i choreografię*, „Didaskalia” 2021, nr 165, <https://didaskalia.pl/pl/artikul/rozruchy-badawczo-artystyczne-w-sztukach-performatywnych-zblizenie-na-taniec-ruch-i> (dostęp: 1.10.2024).

⁶ Przełomowe znaczenie miał w tym kontekście tzw. *Ruffolo Report* z 2001 roku, czyli raport antycypujący unijne projekty wspierania kultury jako integralnego elementu zrównoważonej gospodarki i europejskiej tożsamości. Zob. *Report on Cultural Cooperation in the European Union*, Committee on Culture, Youth, Education, the Media and Sport, raportujący Giorgio Ruffolo, Parlament Europejski, 16.06.2001, https://www.europarl.europa.eu/meps/en/714/GIORGIO_RUFFOLO/all-activities/reports/5 (dostęp: 1.10.2024).

z badaczką, że tak pojmowana krytyczność charakteryzuje najbardziej wartościowe inicjatywy z porządku badań artystycznych.

Czym jest teoretyczka?

W dorobku Rogoff kategoria krytyczności pojawiła się wraz z próbami zrozumienia momentu, w którym zarówno transdyscyplinarne studia nad kulturą, jak i badania artystyczne zaczęły zyskiwać na znaczeniu kosztem tradycyjnie rozumianej teorii, a zwłaszcza dwudziestowiecznej teorii krytycznej. Wpływowe teksty Rogoff z pierwszej dekady XXI wieku, takie jak *Smuggling* czy *What Is a Theorist*, powstawały jako syntetyczne wypowiedzi na temat kondycji humanistyki i studiów kulturowych, wzbogacanych coraz częściej – jak zauważała autorka – o perspektywy praktyk twórczych, które przynosiły nowe sposoby rozumienia kultury i samej teorii⁷. Teksty te ukazywały się przy tym – co warto podkreślić – nie tylko w publikacjach akademickich. Były bowiem adresowane również – a może przede wszystkim – do szerokiego kręgu interesariuszy świata sztuki. Artykuły te pełniły podwójną rolę i oferowały dwie zazębiające się strategie lektury. Z jednej strony stanowiły podsumowanie współczesnych debat teoretycznych, a z drugiej były propozycjami programowymi projektującymi zacieśnienie relacji pomiędzy humanistyką i praktykami artystycznymi.

W polskim obiegu idei Rogoff zaistniała dzięki tłumaczeniu tekstu *What Is a Theorist*, który ukazał się na łamach „Panoptikum” w 2008 roku pod tytułem *Kim jest teoretyk?*⁸ Tytuł ten jednak nie oddaje w pełni wymowy oryginału, który przetłumaczyłbym raczej jako *Czym jest teoretyczka?* Proponuję, by w przekładzie używać feminatywu, ponieważ Rogoff podkreślała znaczenie teorii feministycznej dla rozwoju współczesnych studiów kulturowych i badań artystycznych. Z kolei zaimek „kim” proponuję zastąpić „czym”, nie tylko z uwagi na językowy puryzm – choć to byłby wystarczający powód, gdyż angielskie *what* nie jest tożsame z *who* – ale także ze względu na głębsze znaczenie tekstu. Kluczowe pytanie postawione przez Rogoff dotyczy – przynajmniej na pozór – nie tego, kto uprawia teorię, czy tego, kto najlepiej personifikuje etos teoretyka lub teoretyczki. Autorka zaznacza wprawdzie z naciskiem – i powraca do tej myśli również w wielu innych tekstach – że teorią zajmują się nie tylko pracownicy akademicy, lecz także kuratorzy, artyści i inne osoby zaangażowane w praktyki teoretyczne. Zasadnicza myśl jej artykułu nie dotyczy jednak socjologii tych praktyk, ale dynamiki stawania się teoretyczką. W duchu

⁷ I. Rogoff, *Smuggling: An Embodied Criticality*, portal EIPCP – European Institute for Progressive Cultural Politics, https://xenopraxis.net/readings/rogoff_smuggling.pdf (dostęp: 1.10.2024); eadem, *What Is a Theorist?* [w:] J. Elkins, M. Newman (red.), *The State of Art Criticism*, Routledge, New York 2008, s. 97–111.

⁸ I. Rogoff, *Kim jest teoretyk?*, przeł. M. Pustola, M. Szczubiałka, „Panoptikum” 2008, nr 7 (14), s. 69–79.

afirmatywnej filozofii Gilles’a Deleuze’a i Félix’a Guattariego Rogoff charakteryzuje „teoretyczkę” nie jako osobę wykonującą specyficzny zawód, ale jako maszynę – ciało wśród innych ciał, przez które przepływają pragnienia; kłącze lub część kłącza, w którym rozwijają się myśli, koncepty i afekty. Użycie bezosobowego zaimka w przekładzie tytułu zwraca uwagę właśnie na ten proces wyraźniej niż humanistyczne „kto”, nawet jeśli w języku polskim może brzmieć nieco bardziej prowokacyjnie niż w angielskim.

Opisując wspomniany proces stawania się teoretyczką, Rogoff podkreśla, że współczesne studia kulturoznawcze i praktyki twórcze czerpią z dorobku teorii krytycznej, lecz jednocześnie próbują przekroczyć jej ograniczenia. W przeciwieństwie do teorii krytycznej, która często koncentrowała się na krytyce i analizie istniejących relacji władzy i wiedzy, współczesne podejścia mają na celu zakwestionowanie podstaw, na których te relacje są zbudowane. W tym właśnie kontekście pada kluczowe stwierdzenie, że teoretyczka bywa przez teorię „rozbrajana”, a ów proces – zdaniem Rogoff – należy oceniać pozytywnie. W jej ujęciu teoretyczka jest kimś/czymś „rozbrojonym [*undone* – przyp. tłum.] przez teorię”⁹, co implikuje otwarcie się na nowe formy myślenia i działania:

Praca teorii nie polega na akumulacji narzędzi i materiałów teoretycznych, modeli analizy, perspektyw i stanowisk, lecz na rozmontowaniu [*unravel* – przyp. tłum.] samego gruntu, na którym teoria stoi. Na stawianiu pytań i sianiu wątpliwości tam, gdzie uprzednio panowała widoma zgoda co do tego, co i jak się robi¹⁰.

Teoria, jak widać w przywołanym cytacie, z perspektywy Rogoff wiąże się nie tylko z poznawczą przygodą, lecz także z etycznym zobowiązaniem. Rozpoznając okoliczności swojej praktyki i przeżywania, teoretyczka musi być gotowa do autorefleksji i rewizji dotychczasowych przekonań. Jako maszyna pragnąca, czująca i konceptualna, teoretyczka nie jest machiną wojenną. Nie zajmuje się obroną gmachów instytucjonalnych i granic. Przeciwnie, umożliwia „szmuglowanie” myśli pomiędzy (albo ponad) nimi¹¹.

Teoretyczka-maszyna nie jest co prawda sformułowaniem stosowanym przez samą Rogoff. Posługuję się nim jednak swobodnie, gdyż autorka sama zaznaczała w wielu miejscach, że filozofia Deleuze’a i Guattariego, którzy pisali o „maszynach pragnących”, stanowiła jeden z ważnych punktów odniesienia, gdy wypracowywała

⁹ Ibidem, s. 69.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ W istocie, podobnie jak w przypadku tytułu, warto byłoby rozważyć alternatywne sposoby tłumaczenia frazy *undone by theory*. „Rozbrojenie” – z jego militarnymi konotacjami – można by zastąpić np. „rozplataniem”, uruchamiając zupełnie inne skojarzenia (w tym z metaforą supła popularną w dzisiejszej humanistyce środowiskowej, zob. F. Ryba, *Węzeł i supel. Od metaforyzacji do materioforyzacji dyskursów teoretycznych*, „Pamiętnik Teatralny” 2022, nr 4, s. 85–104). Za sugestią dotyczącą tłumaczenia *undone* dziękuję koleżce z Katedry Performatyki UJ, Mateuszowi Borowskiemu.

termin krytyczności¹². Słowa używane przez nią na określenie operacji teoretycznych – *smuggling* (2006), *starting in the middle* (2016) czy *a-signification* (2021) – wskazują na transwersalny ruch w poprzek ustalonych granic pomiędzy praktykami oraz typami racjonalności. W tym kontekście zastanawia jednak widoczne przywiązanie autorki do pojęcia „wiedzy”, powracającego uporczywie w jej tekstach. Uporczywość jego powrotów wydaje się problematyczna, gdyż w licznych wypowiedziach Rogoff słowo to przestaje być ścisłym terminem. Staje się raczej wieloznacznym skrótem myślowym, stosowanym nie tylko w celu uproszczenia wywodu, lecz także na użytek retorycznej strategii, której efekty nie ograniczają się – co ważne – do poprawy perswazyjności tekstu. Stanowi ona raczej element instytucjonalnego performansu legitymizacji, którego znaczenie Rogoff umniejsza w swoich tekstach wyłącznie ze względów retorycznych.

Przewodnią myśl artykułów z ostatnich dwudziestu lat, w których Rogoff rozwijała omawianą koncepcję, można streścić mniej więcej w następujący sposób: osoby trudniące się humanistyką, sztuką, kuratorstwem, krytyką artystyczną i wieloma hybrydycznymi praktykami, którym można przypisać teoretyczne zainteresowania, wytwarzają jakieś wiedze. Nie zawsze – a właściwie: tylko z rzadka – można utożsamiać je z falsyfikowalną wiedzą, jaką wytwarza się na gruncie nauki. Artyści spotykają się z naukowcami, uczestniczą w procesach badawczych, prowadzą wspólne eksperymenty, na przykład nad technologiami, które służą nie tylko naukowemu celom, lecz także kreowaniu doświadczeń estetycznych. Tworzą również wspólne projekty oparte na eksploracji wiedzy materialnej i wizualnej, badają zależności między nauką a percepcją, oraz analizują społeczne i kulturowe skutki nowych odkryć naukowych. Nie robią tego jednak w celu wytwarzania „linearnej, teleologicznej wiedzy”, jaką zdaniem badaczki Zachód odziedziczył po oświeceniu (i którą dalej uprawia)¹³. Mamy tu raczej do czynienia – jak przekonuje Rogoff w stosunkowo niedawnym tekście o praktykach twórczych jako praktykach badawczych – z *a-signifying practice*; „praktyką wytwarzającą zerwania i afekty w obrębie mapy wiedzy”¹⁴. Metafora mapy jest w tym kontekście kluczowa. W tekstach Rogoff „wiedza” oznacza bowiem – po pierwsze – wiedzę pozytywną w rozumieniu oświeceniowej akademii; po drugie, prowizyjnie, wszelkie sposoby poznania, które w konstytucję i podziały tej pierwszej ingerują. Retoryczne utożsamienie tych dwóch – wydawałoby się, przeciwnych – znaczonej może wydawać się paradoksalne. W zrozumieniu tej strategii może pomóc jednak znajomość biografii autorki, która wślawiła się nie tylko teoretycznymi koncepcjami, lecz także działalnością organizacyjną. Jako współzałożycielka badawczo-artystycznego kolektywu *freethought* (2011), prowadząca liczne seminaria i wykłady na uczelniach artystycznych – takich jak Goldsmiths, University

¹² Zob. I. Rogoff, *The Disenchanted: Contending with Practice Based Research* [w:] M. Schäuble, T. Gartmann (red.), *Studies in the Arts – Neue Perspektiven auf Forschung über, in und durch Kunst und Design*, Transcript Verlag, Bielefeld 2021, s. 45–56.

¹³ Ibidem, s. 52.

¹⁴ Ibidem.

of London, gdzie kieruje programem doktoranckim Curatorial/Knowledge oraz masterskim Global Arts – Rogoff dołożyła wielu starań, by dla praktyk badawczych w polu sztuki wypracować instytucjonalne zakotwiczenie zarówno w muzeach czy galeriach, jak i w ośrodkach edukacyjno-naukowych. Można zatem zaryzykować tezę, że stawką retorycznych strategii autorki był nie tylko opis, lecz także wypracowanie upoważnienia dla deleuzjańskich maszyn-teoretyczek w przestrzeniach, gdzie pytanie „kim jest teoretyk” i często udzielane nań odpowiedzi – na przykład: kimś z odpowiednim wykształceniem, metodologicznymi kompetencjami, ogłada – mają przemożne znaczenie. Ich omawianie w kategoriach „wiedzy”, nawet jeśli prowizyjne, nie jest zatem przypadkowe.

Legitymizacyjny charakter koncepcji Rogoff nie umknął uwadze komentatorów, w tym Mariny Vishmidt czy Davida Riffa¹⁵. Jak zauważyła Vishmidt w tekście *The Cultural Logic of Criticality* z 2008 roku, termin krytyczności, pojawiający się po raz pierwszy w tekście *Smuggling*, bardzo szybko wszedł do obiegu nie tylko w środowiskach kulturoznawczych czy na wydziałach historii i teorii sztuki, lecz także w instytucjach artystycznych¹⁶. Do jej koncepcji chętnie odwoływali się kuratorzy oraz dyrektorzy instytucji, tacy jak Okwui Enwezor i Charles Esche. Sama autorka chętnie występowała też na konferencjach, seminariach oraz w publicznych dyskusjach, podkreślając znaczenie praktyk twórczych jako formy „produkcji wiedzy”, a zarazem deklarując sceptycyzm wobec zmieniającego się pejzażu instytucji artystycznych w kontekście gospodarki kognitywnej. Rogoff utrzymywała, że praktyki poznawcze z pogranicza sztuki i humanistyki zajmują w nim szczególną pozycję – to właśnie one miałyby bowiem, w przeciwieństwie do nauki i technonauki, ale także tradycyjnej teorii krytycznej, obalać najsukuteczniej „pewną zewnętrzną formułę poznawczą, pewną skłonność do zagłębienia do środka z zewnątrz, oraz do naświetlania, badania i eksponowania tego, co na pozór ukryte w fałdach uporządkowanej wiedzy”¹⁷. Retoryka ta wskazywała na nowatorski potencjał praktyk badawczo-artystycznych – podkreślając ich atrakcyjność z perspektywy instytucji – a z drugiej strony podkreślała ich względną autonomię w sposób, który może wydawać się paradoksalny. Jak zauważyła Vishmidt, by podtrzymać jej ramowe założenia, należało bowiem przyjąć „uproszczone myślenie o binarności wnętrza i zewnątrz, które (...) przypisuje efekt (by nie powiedzieć afekt) byciu wewnątrz, nie określając, z czego składa się wnętrze”¹⁸. Pomimo wewnętrznych sprzeczności omawiana retoryka wiązała się jednak z rozpowszechnioną – i stosunkowo skuteczną – strategią adaptacji do ówczesnych uwarunkowań instytucjonalnych.

¹⁵ M. Vishmidt, *The Cultural Logic of Criticality*, „Journal of Visual Art Practice” 2008, nr 3, s. 253–269; D. Riff, *Criticality or Truth?*, „Transversal” 2008, nr 8, <https://transversal.at/transversal/0806/riff/en> (dostęp: 1.10.2024).

¹⁶ Zob. M. Vishmidt, *The Cultural Logic...*, op. cit., s. 255.

¹⁷ I. Rogoff, *Kim jest teoretyk...*, op. cit., s. 71.

¹⁸ M. Vishmidt, *The Cultural Logic...*, op. cit., s. 257.

Dlaczego (nie tylko) „produkcja wiedzy”?

W tekstach poświęconych badaniom artystycznym w Europie słowo „wiedza” przyjmuje co najmniej cztery ząbwiąjące się znaczenia. Bywa definiowane w ich kontekście: 1) jako Foucaultowski system relacji władzy i dyskursów; 2) jako ciągle negocjowany zbiór twierdzeń, teorii i obserwacji, które poddaje się sprawdzaniu i falsyfikacji w specjalnie przygotowanych instytucjach; 3) w ujęciu socjologicznym – jako społeczny kapitał i podstawa gospodarki kognitywnej; 4) jako rezultat badań artystycznych. W pierwszym wariancie definicyjnym wiedza zazwyczaj figuruje w omawianych tekstach jako przedmiot artystycznej interwencji. Kiedy mowa o wariancie drugim, zależnie od kontekstu, wiedza naukowa może stanowić pozytywny lub negatywny punkt odniesienia – zasób, z którego można czerpać, lub nazbyt skrzepowaną regułami formę poznania, która domaga się dopełnienia. Trzeci wariant definicyjny wyznacza horyzont ambicji związanych ze społeczną użytecznością badań artystycznych, ale także źródło presji. W czwartym wreszcie przypadku definicję doprecyzowuje się zawsze kontekstualnie lub przyjmuje się, że to termin prowizyjny; przedmiot jest bowiem heterogeniczny, a wartość swoją zyskuje w odniesieniu do pozostałych wariantów definicyjnych.

Obserwując dyskurs badań artystycznych, łatwo zauważyć, że dominującą pozycję zdobywa w nim często socjologiczna definicja wiedzy, a niekiedy nawet – jak w przypadku Rogoff – elementy żargonu z nauk społecznych przenikają do niego niemal mimochodem. Nie jest tak bez powodu. W tekście *Przypadek artistic research albo rzecz o artystycznych strategiach przetrwania w XXI wieku* Zofia Małkiewicz-Daszkowska celnie zauważyła, że większość publikowanych współcześnie tekstów o badaniach artystycznych odgrywa podwójną rolę. Z jednej strony dotyczą one „specyficznych kwestii metodologicznych; zagadnienia, czym jest dyskursywna, pozadyskursywna, naukowa czy artystyczna wiedza oraz jakie są jej sposoby i warunki wytwarzania”¹⁹. Z drugiej – dostarczają także uprawomocnienia omawianym inicjatywom, uczestnicząc w konstruowaniu instytucjonalnych relacji (regulujących zarówno wymianę pomiędzy aktorami pola sztuki i reprezentantami innych praktyk społecznych, jak i organizujących wspomniane pole od wewnątrz)²⁰. Małkiewicz-Daszkowska podkreśla przy tym, że dużą rolę w wypracowywaniu struktur instytucjonalnych i dyskursywnych legitymizacji *artistic research* w zachodniej Europie odegrała reforma bolońska i próba dostosowania tamtejszych szkół artystycznych do jej założeń. Dodam, że obok tego procesu należałoby wspomnieć również o unijnych programach finansowania kultury, których priorytety wynikały z powszechnie przyjętych założeń dotyczących rozwoju nowoczesnych gospodarek (jako opartych

¹⁹ Z. Małkiewicz-Daszkowska, *Przypadek artistic research albo rzecz o artystycznych strategiach przetrwania w XXI wieku*, „Czas Kultury” 2019, nr 2, s. 45.

²⁰ Ibidem, s. 46.

na wiedzy, kreatywności czy informacji)²¹. Choć w Polsce uwarunkowania te odegrały nieco mniejszą rolę, wydaje się jednak, że język lokalnych autorów i autorek dzieli problemy z tymi zachodnimi²².

Deklaracje dotyczące „wytwarzania” czy „produkcji” wiedzy są rozpowszechnione w literaturze o badaniach artystycznych, która powstawała od lat 90. XX wieku w wielu krajach zachodnich, przede wszystkim w Holandii, Wielkiej Brytanii oraz krajach skandynawskich. Na przełomie XX i XXI wieku omawiane wyrażenie stało się wręcz elementem żargonu, m.in. za sprawą licznych konferencji i publikacji poświęconych *artistic* czy *art-based research*, które nosiły wspomnianą frazę w tytule. Nie oznacza to jednak, że język „produkcji” przyjmowano bezkrytycznie. Jak zauważył na łamach publikacji *Futures of Artistic Research* Lars Hallnäs, profesor Szwedzkiej Szkoły Tekstyliów na Uniwersytecie w Borås:

„Produkcja wiedzy” odmalowuje obraz uniwersytetu jako fabryki produkującej fakty, które można zamówić i dostarczyć, a także zaprojektować i wyprodukować jak każdy inny produkt. Jest to rodzaj administracyjnego dyskursu, który próbuje przekształcić badania w coś, czym nie są, tj. w produkcję.

Pomysł, by badania utożsamiać z produkcją wiedzy, jest raczej dziwny w kontekście działalności badawczej w ogólności, a bodaj szczególnie zaskakujący w przypadku badań artystycznych, których główne rezultaty ujawniają się w formie metod, technik i programów²³.

Postulat autora, by w kontekście badań artystycznych nie nadużywać „administracyjnego dyskursu”, nie jest głosem wyjątkowym. Na zachodzie Europy podobne do Hallnäsa zastrzeżenia zgłaszali m.in. wpływowi teoretycy i organizatorzy badań artystycznych Simon Sheikh, Tom Holert, Florian Cramer i Nienke Terpsma, a w polskiej literaturze przedmiotu zwracała uwagę na problem m.in. cytowana Małkowicz-Daszkowska²⁴. Wszyscy wspomniani autorzy podkreślali adaptacyjny charakter

²¹ T. Källemark, *University Politics and Practice-Based Research* [w:] M. Biggs, H. Karlsson (red.), *The Routledge Companion to Research in the Arts*, Routledge, London 2010, s. 11.

²² W tym kontekście warto zaznaczyć, że w cytowanym artykule Zofia Małkowicz-Daszkowska charakteryzuje w niepoprawny sposób zależność uczelni artystycznych od współczesnych władz państwowych w Polsce. Autorka twierdzi, że „znaczącym efektem” reformy bolońskiej w Polsce „było między innymi przejście akademii spod opieki Ministerstwa Kultury pod kuratelę Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego” (Z. Małkowicz-Daszkowska, *Przypadek...*, op. cit., s. 48). Uwaga ta mija się z prawdą. Choć, podobnie jak w przypadku uniwersytetów, status uczelni artystycznych reguluje ustawa Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce, działają one pod nadzorem ministra właściwego ds. kultury. Zob. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce, Dz.U. 2018, poz. 1668, dział XIV, art. 433, ust. 1.

²³ L. Hallnäs, *Once Again... What Is Artistic Research? (Questions. The Situation of the Field and Concepts)* [w:] J. Kaila, A. Seppä, H. Slager (red.), *Futures of Artistic Research: At the Intersection of Utopia, Academia and Power*, Uniarts, Helsinki 2017, s. 98.

²⁴ S. Sheikh, *Talk Value: Cultural Industry and the Knowledge Economy* [w:] M. Hlavajova, J. Winder, B. Choi (red.), *Concerning Knowledge Production*, BAK, Utrecht 2008, s. 182–197; T. Holert, *Art in the Knowledge-based Polis*, „e-Flux Journal” 2009, nr 3, <https://www.e-flux.com/journal/03/68537/>

omawianego dyskursu i przestrzegali, że próby dopasowania się do późnokapitalistycznej ekonomii wiedzy mogą w ostateczności podważyć najlepsze intencje osób zajmujących się badaniami artystycznymi. Dla porządku warto podkreślić jednak, że dyskurs „produkcji wiedzy” nie pojawił się w polu sztuki zaledwie jako doraźna odpowiedź na założenia reformy bolońskiej i konieczność dostosowania do niej organizacji uczelni artystycznych. Ma on swoje antecedence w historii sztuki XX wieku, a szczególnie w inicjatywach związanych z rozwojem sztuki technologicznej²⁵. Nie bez znaczenia pozostawały również przypadki, kiedy projekty z pogranicza sztuki i kuratorstwa, radykalnej pedagogiki i aktywizmu zyskiwały uznanie i wsparcie oficjalnych instytucji zajmujących się nauką oraz szkolnictwem²⁶. W obu kontekstach wykraczanie artystów poza tradycyjny kontekst instytucjonalny generowało nowe wartości. Jednocześnie artyści płacili jednak pewną cenę, uwalniając swoje praktyki na instrumentalne wykorzystanie przez mocodawców nowoczesnej biopolityki, pojmujących kreatywność jako kapitał przeznaczony do racjonalnego zagospodarowania. Podobne koszty ponoszą dzisiaj organizatorzy przestrzeni instytucjonalnych, w których rozwijają się badania artystyczne. Ich inicjatywy pokazują, jak opisane przez Michela Foucaulta relacje wiedzy i władzy działają w praktyce (przy czym dość często robią to pomimo krytycznych deklaracji artystów – a nawet w sprzeczności z nimi). Warto przywołać w tym kontekście uwagi Foucaulta o relacjach pomiędzy dyskursywnymi sposobami kształtowania rzeczywistości społecznej a praktykami grup społecznych i instytucji konkurujących o władzę – uwagi opublikowane w 1976 roku, a jednak, jak sądzę, niezmiennie aktualne:

[P]ewien dyskurs może pojawić się raz jako program jakiejś instytucji, a raz, przeciwnie, jako element, który pozwala uzasadniać i zasłaniać praktykę, która sama pozostaje niema, albo funkcjonuje on jako wtórna reinterpretacja tej praktyki, dając jej dostęp do nowego pola racjonalności. Krótko mówiąc, między tymi elementami, dyskursywnymi bądź niedyskursywnymi, toczy się jakby gra zmianami pozycji, modyfikacjami funkcji, które także mogą być bardzo zróżnicowane²⁷.

Zgodnie z myślą Foucaulta walka o dyskursywną hegemonię okazuje się nieuchronnie grą, która toczy się na wielu frontach i o wiele stawek. Język nie tylko opisuje rzeczywistość, lecz także ją kształtuje, otwierając możliwość dyskursywnego formowania faktów społecznych – w tym również taktyk oporu oraz

art-in-the-knowledge-based-polis/ (dostęp: 1.10.2024); F. Cramer, N. Terpsma, *What Is Wrong with the Vienna Declaration on Artistic Research?*, „Open! Academy”, 21.01.2021, <https://onlineopen.org/what-is-wrong-with-the-vienna-declaration-on-artistic-research> (dostęp: 1.10.2024).

²⁵ Zob. J. Beck, R. Bishop, *Technocrats of the Imagination: Art, Technology and the Military Industrial Avantgarde*, Duke University Press, Durham 2020.

²⁶ Zob. L. Bang Larsen, *Palle Nielsen: The Model. A Model for a Qualitative Society (1968)*, MACBA, Barcelona 2010, s. 48–54, 108–110.

²⁷ M. Foucault, *La volonté de savoir* [w:] idem, *Dits et écrits*, t. II, Gallimard, Paris 1994, s. 240–244; tłumaczenie za: M. Nowicka, *O użyteczności kategorii dyspozytywu w badaniach społecznych*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 2016, nr 1, s. 171–172.

kontrhegemonicznego przekształcania struktur instytucjonalnych. Zarazem ten sam język, który przydaje się w oporze, może zostać z łatwością przechwycony przez władzę, co prowadzi do sytuacji, w której taktyki oporu mieszą się z presją instytucji. Osoby pozyskujące środki na badania artystyczne często odczuwają ten paradoks boleśnie, balansując między krytyką a koniecznością dostosowania się do wymogów instytucjonalnych – w tym poprzez opisywanie swoich praktyk w specyficzny sposób na użytek wniosków grantowych czy ewaluacji w instytucjach akademickich.

Tym, co pogłębia kłopotliwą sytuację badań artystycznych w Polsce, jest słaba legitymizacja współczesnej humanistyki akademickiej, u boku której swoje praktyki często chcą rozwijać artyści-badacze (jak i osoby, które nie identyfikują się jako profesjonalni twórcy, lecz wykorzystują w swoich badaniach praktyki artystyczne). Podobnie jak twórcy nowej humanistyki, ci ostatni wskazują często na genealogiczny związek swoich aktywności z serią kulturowych „zwrotów” po przełomie post-strukturalistycznym i podchodzą do *artistic research* jako ich dopełnienia. W efekcie dzielą też z nową humanistyką liczne z jej immanentnych problemów, w tym – jak określił to niegdyś Ryszard Nycz – „słaby profesjonalizm” wynikający zarówno z metodologicznego pluralizmu i nieostrości badanych przedmiotów, jak i korzystania z zasobów zastanych, nie zawsze łatwych do adaptacji instytucji²⁸. Profesjonalizm badań artystycznych w Polsce okazuje się tym słabszy, że lokalnym prawodawcom i szkołom artystycznym – jak wspominałem we wprowadzeniu – zabrakło konsekwencji we wprowadzaniu europejskich regulacji dotyczących kształcenia artystów i działalności badawczej na uczelniach artystycznych. Co prawda w kraju powstały studia doktorskie dla artystów, ale uczelnie artystyczne nie oferują dla nich porównywalnego wsparcia co uczelnie w Wielkiej Brytanii, Holandii czy Austrii. Brakuje nie tylko środków finansowych i infrastruktury, lecz także trwałych programów badawczych, które we wspomnianych krajach oferują obok akademii odrębne instytuty wspierające absolwentów uczelni.

Powyższe obserwacje nie są oczywiście równoznaczne z tym, że większość inicjatyw wspierających dziś rozwój *artistic research* jest cyniczna czy chybiona. Nie mam również na myśli, że inicjatywy organizacyjne czy regulacje stosowane na Zachodzie nie są warte reprodukcji w kontekście polskim. Chcę jednak zachęcić czytające ten tekst osoby do wyciągnięcia konsekwencji z doświadczeń zachodnich, nie ograniczając się do konstatacji o zapóźnieniu lokalnego poletka. Rozpoczynając dyskusję o instytucjonalizacji badań artystycznych w innej pozycji niż Wielka Brytania, Szwecja czy Holandia w czasie, w którym wdrażanie reformy bolońskiej na uczelniach artystycznych zbiegło się z renesansem nowoinstytucjonalnych eksperymentów w polu sztuki, można uniknąć pewnych błędów, które stały się udziałem wspomnianych państw w omawianych okolicznościach. Takim błędem okazało się,

²⁸ R. Nycz, *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego* [w:] idem, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, IBL PAN, Warszawa 2012, s. 79–108.

jak sądzę, nadmierne poleganie na systemie wsparcia badań artystycznych, w którym na poziomie legitymizacji podkreśla się często ich odrębność względem nauki, choć zarazem praktykuje się mimikrę instrumentów ewaluacji i finansowania charakterystycznych dla tej drugiej. Jeżeli celem instytucjonalnych inicjatyw, takich jak *Współmyślenia*, jest rzeczywiście „umożliwienie tego, co było wcześniej nie do pomyślenia”, warto pozwolić sobie na spekulację o innych rozwiązaniach. Wyzwanie to jest tym pilniejsze, że w ciągu ostatnich dwóch dekad relacje między nauką, humanistyką i praktykami badawczo-artystycznymi uległy głębokim przeobrażeniom w wielu zakątkach Europy. Jednocześnie, choć może zabrzmieć to ekscentrycznie, zaczęła rozluźniać się identyfikacja pomiędzy badaniami artystycznymi i sztuką.

Gdzie nauka spotyka badania artystyczne?

W tekstach omawiających koncepcję krytyczności Rogoff w centrum stawia relacje pomiędzy współczesną sztuką i kuratorstwem a zinstytucjonalizowaną „produkcją wiedzy”. Dokonuje przy tym dwóch operacji, które należy poddać rewizji z dzisiejszej perspektywy, pomnej przekształceń, jakim w ostatnich kilkunastu latach uległy zarówno europejskie instytucje świata sztuki, jak i zachodnia nauka. Po pierwsze, zwracając uwagę na genealogię wielu praktyk związanych z badaniami artystycznymi – tj. ich zakorzenienie w feminizmie, postkolonializmie itp. – Rogoff pospieszenie utożsamia opór wobec uprawnomoconej instytucjonalnie wiedzy z postawą krytyczną. Po drugie, przyjmuje ekscepcjonalistyczne założenie, zgodnie z którym sztuka stanowi rodzaj praktyki predysponowanej do przekraczania i integracji rozmaitych sposobów poznania, a co za tym idzie: interwencji w relację prawomocnej władzy i wiedzy. Chociaż takie ujęcie okazało się perswazyjne w kontekście instytucjonalizacji badań artystycznych w Europie Zachodniej na początku XXI wieku, obecnie ogranicza ono możliwość przekonującego opisu relacji między władzą, wiedzą a sztuką. Z jednej strony jest tak dlatego, że współczesne życie akademickie zmienia się w obliczu krytycznych studiów nad nauką czy ruchów na rzecz „powolnej nauki”. Z drugiej strony *artistic research* wydaje się oddalać coraz bardziej od tradycyjnie pojmowanej sztuki. Artyści-badacze coraz częściej działają poza murami galerii czy muzeów, a jednocześnie zainteresowanie badaniami artystycznymi deklaruje coraz więcej osób, które nie mają artystycznego wykształcenia, a nawet niechętnie przyjmują miano twórców, preferując tożsamości liminalne bądź hybrydyczne.

W opublikowanym trzy lata temu tekście *The Disenchanted* Rogoff stwierdziła, że „badania oparte na praktyce (...) to przyzwolenie na wiedzę, która jest dygresyjna i warunkowa, napędzana przez rozczarowanie”²⁹. Dodała ponadto, że omawianą wiedzę cechuje „coś jakby towarzyskość; poszukiwanie towarzystwa”, które nie jest „oparte na liniowości i centralności, ale na rozproszeniu, na spotkaniu”³⁰. Figury te

²⁹ I. Rogoff, *The Disenchanted*..., op. cit., s. 58.

³⁰ Ibidem.

łatwo rozpoznać z wcześniejszych tekstów autorki, takich jak *Czym jest teoretyczka?*, jednak w nowszym tekście nabierają nieco innego znaczenia. W 2007 roku Rogoff angażowała się w rozwój nowych inicjatyw akademickich, takich jak programy na Goldsmiths, które miały na celu wprowadzenie badań artystycznych do instytucji. To, że wyraźnie artykułowała związek swoich działań z dziedzictwem feminizmu, postkolonializmu czy afirmatywnej filozofii politycznej spod znaku Deleuze’a i Guattariego oraz Rosi Braidotti, uwydatniało dodatkowo nowatorski charakter jej działań. W ciągu kolejnych kilkunastu lat zmieniło się jednak wiele. Praktyki, które kiedyś były nowatorskie, dziś nie są już postrzegane jako nowe, a postulaty transdyscyplinarności tracą swój wcześniejszy rezonans. Co ważne, przekształceniom uległa nie tylko humanistyka i działania w poszerzonym polu sztuki, lecz także nauki ścisłe. Przystawiając krytyczną teorię nauki – m.in. myśl Brunona Latoura czy Donny Haraway – wielu naukowców zaczęło redefiniować swoje podejście do wiedzy, podkreślając jej kontekstualny i relacyjny charakter. Obecnie coraz większy nacisk kładzie się również na uczestnictwo akademickich badaczy w społecznych obiegach wiedzy, co dodatkowo podważa sztywne odwołania Rogoff do oświeceniowego dziedzictwa, któremu wierni mieliby pozostawać twórcy instytucjonalnej nauki.

O swoistych – czasem nieoczekiwanych – pokrewieństwach pomiędzy praktykami badawczymi w obrębie nauki prawomocnej i tymi w polu sztuki pisali w ostatnich latach obszernie polscy orędownicy i orędowniczki *artistic research*. W tomie *Emerging Affinities* Małgorzata Sugiera i Mateusz Borowski przekonywali, że artyści aktywnie włączają się w „transdyscyplinowe badania i twórcze rozwiązywanie problemów” w bliskiej współpracy z naukowcami i techno-naukowcami³¹. W tekście *Ludzkie-nieludzkie* Michał Krawczak pokazywał, że różne modele kolektywności w badaniach artystycznych są raczej czymś, czego artyści uczą się od nauki, niż czymś, co do instytucji akademickich wnoszą z własnej inicjatywy³². Chwiejność opozycji pomiędzy performatywnym „rozbrajaniem” relacji wiedzy i władzy od wewnątrz oraz „zewnętrzną formułą poznawczą” zinstytucjonalizowanych praktyk poznawczych, którą starała się podminować Rogoff, widać szczególnie dobrze, gdy spojrzysz się na materialne uwarunkowania współczesnej nauki. Trudno bowiem scharakteryzować ją jako monolityczną, jednorodnie uporządkowaną instytucję. Jak przekonywała już przed dwudziestu laty amerykańska badaczka nauki Sheila Jasanoff, współczesna nauka korzysta z potencjału procesów współtwórczych, w których uczestniczą różnorodni aktorzy: instytucje badawcze, rządowe agencje, organizacje pozarządowe oraz korporacje³³. Ich współdziałanie decyduje między innymi

³¹ M. Sugiera, M. Borowski, *Foreword* [w:] M. Borowski, M. Chaberski, M. Sugiera (red.), *Emerging Affinities: Possible Futures of Performative Arts*, Transcript Verlag, Bielefeld 2021, s. 12.

³² M. Krawczak, *Ludzkie-nieludzkie: kolektyw jako metoda badawcza i praktyka artystyczna* [w:] E. Czaplińska, S. Godlewski (red.), *Kolektywy teatralne, artystyczne i badawcze*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2018, s. 143–154.

³³ S. Jasanoff, *States of Knowledge: The Co-Production of Science and Social Order*, Routledge, London–New York 2004.

o kierunku, w jakim rozwija się wiedza naukowa, kształtując jej ramy poprzez regulacje, finansowanie i wdrażanie nowych technologii. Na tym jednak się nie kończy. Z perspektywy Jasanoff to właśnie relacje z tzw. trzecim sektorem umożliwiają naukowcom realizację licznych projektów, które nie mieszczą się w priorytetach oficjalnych instytucji badawczych, a tym samym zwiększają odporność nauki na ekonomiczne oraz polityczne naciski. Trudno przeoczyć przy tym, że w dużej mierze to właśnie w kontekście tych relacji kształtuje się obecnie wymiana pomiędzy nauką i badaniami artystycznymi, na co zwracają uwagę m.in. tacy badacze i badaczki jak Jennifer Gabrys i Kathryn Yusoff³⁴.

W obliczu wspomnianych przesłanek warto przeorientować refleksję o tym, jakiego rodzaju zaplecza instytucjonalnego potrzebują praktyki badawcze w obrębie sztuki i okolic, nie przyjmując za punkt wyjścia „oświeceniowej koncepcji wiedzy”, jak gdyby pozostawała ona nienaruszalna. Badania artystyczne przyczyniają się dzisiaj do szerszej społecznej zmiany, o którą starają się m.in. ruchy *slow science*, a współdziałanie i współmyślenie w solidarności z jej poplecznikami stanowi moim zdaniem dobry punkt wyjścia w poszukiwaniu społecznej legitymizacji współczesnych badań artystycznych. Podobne pokrewieństwa wydają się szczególnie istotne w kontekście liminalnych praktyk, które łączą działalność artystyczno-badawczą z rzecznictwem publicznym, takich jak opisywane przez Yusoff działania aktywistów ekologicznych, którzy wciągają w przestrzeń protestu i publicznej dyskusji skrzętnie dokumentowane obrazy i afekty z obszarów zanieczyszczonych³⁵. Bliskość badań artystycznych i „powolnej nauki” bywa jednak widoczna równie wyraźnie także w działaniach profesjonalnych twórców, którzy sytuują działalność badawczą u podstaw swoich praktyk.

Z kim praktykują artyści?

Jednym z artystów współczesnych, których praktyki ilustrują, jak złożone i zaskakujące okazują się relacje pomiędzy badaniami artystycznymi i wiedzą naukową, jest Matthew C. Wilson, któremu miałem okazję towarzyszyć w ostatnich latach jako kurator. Jako artysta-badacz, w swojej praktyce oddaje się on rozwijaniu fabulacji spekulatywnych, w których nowoczesne narracje o przejmowaniu przez człowieka władzy nad naturą ustępują miejsca innym, więcej-niż-ludzkiemu punktowi widzenia. W swojej multimedialnej twórczości, obejmującej m.in. filmy czy instalacje, Wilson czerpie bardzo często z literatury i kina science fiction. Co ważne, bardzo często punktem wyjścia stają się dla niego jednak spekulacje samych naukowców. Na wystawie w galerii SKALA w Poznaniu, nad którą pracowaliśmy wspólnie w 2022

³⁴ J. Gabrys, K. Yusoff, *Arts, Sciences and Climate Change: Practices and Politics at the Threshold*, „Science as Culture” 2011, nr 1, s. 1–24.

³⁵ Zob. K. Yusoff, *Indeterminate Subjects, Irreducible Worlds: Two Economies of Indeterminacy*, „Body & Society” 2017, nr 3, s. 75–101.

roku, znalazły się obiekty wyraźnie wskazujące na spekulatywny charakter praktyk wiedzytwórczych, rozwijających się w laboratoriach i gabinetach akademickich centrów badawczych. Należały do nich m.in. grafiki z cyklu *Factitious Flora* – prace czerpiące z dokonań botaników, którzy w twórczy, a zarazem możliwie ścisły sposób starali się zrekonstruować wygląd paleolitycznych roślin. W galeryjnej przestrzeni wyeksponowaliśmy również krzemień, który współpracująca z artystką antropolożka ociosała własnoręcznie, aby zrozumieć lepiej na użytek pracy badawczej, jak neolityczni krewni człowieka wytwarzali narzędzia. Jednocześnie w pokazywanych na wystawie filmach Wilson stawiał pytania o to, jak technologie przydatne w pracy naukowej można byłoby wykorzystać w celu zjednywania nauce sprzymierzeńców w walce ze zmianami klimatycznym itp. Wymiar poznawczy wszystkich tych prac trudno komentować w stabilnej opozycji do wiedzy naukowej. Praktyka Wilsona jest przy tym reprezentatywna dla ogromnej części badań artystycznych, których twórcy zdradzają bardziej skomplikowane poglądy na powiązania sztuki z wiedzą naukową niż opozycja wewnątrz i zewnątrz.

Nawiązując do cytowanych wyżej pism Rogoff, praktykę Wilsona stosunkowo łatwo wpisać w kontekst „krytyczności”. Twórcy przyświeca bowiem świadomość, że zarówno historii nauki, jak i historii sztuki nowoczesnej i współczesnej nie sposób rozdzielić od historii kolonializmu, ekstraktywizmu i niepożądanych zmian klimatycznych. Wilson świadomie wykorzystuje przy tym narzędzia technologiczne, z których zachodnia nauka korzystała, przyczyniając się do rozwoju przemysłu petrochemicznego, militarnego itp. Podejmuje też często dialog ze sztuką, która sublimowała długo doświadczenie życia w toksycznej nowoczesności (np. w pracy *Geological Evidences*, której paleta kolorystyczna celowo naśladuje m.in. paletę obrazów Josepha Mallorda Williama Turnera ilustrujących kolej czy zasnuty smogiem krajobraz Londynu)³⁶. Działania krytyczne podejmuje zatem z perspektywy naznaczonej przez widmo współudziału. Z drugiej jednak strony jego praktykę lepiej opisać jako krytycznie towarzyszącą praktykom naukowym niż trwającą z nimi w napięciu. Jego „poszukiwanie towarzystwa” nie prowadzi wprawdzie do czegoś, co stanowi wiedzę naukową *per se*. Doświadczenia wyniesione ze współpracy z naukowcami – w czasie rezydencji, pobytów badawczych itp. – nie są jednak oportunistyczne. Stoi za nimi zarówno ciekawość, jak i etyczna integralność, którą artysta dzieli z partnerami – naukowcami odrzucającymi pretensje do pozytywizmu i świadomymi, że prawomocność ich własnych działań pozostaje zależna od wielopoziomowych łańcuchów dowodów i argumentacji, które funkcjonują w szerszej sieci komunikacji społecznej, a nie tylko od oschłej relacji z faktami. Konstruując takie łańcuchy, współpracujący z Wilsonem naukowcy sami oddają się w swoich działaniach kreatywnemu działaniu, a zarazem chętnie angażują się we współpracę z przedstawicielami innych instytucji

³⁶ Wyrażenie „toksyczna nowoczesność” zapożyczam od Jonasa Monié Nordina, zob. idem, *Toxic Modernity* [w:] Jane Lyndon (red.), *Handbook of Postcolonial Archaeology*, Routledge, Durham 2020, s. 128–145.

i praktyk. Sama poznańska wystawa stanowi tego porękę – wystawione na niej prace powstały dzięki wsparciu sześciorga naukowców i naukowczyń, z którymi Wilson kontaktował się w dużej mierze dzięki organizacjom pozarządowym i nieformalnym sieciom wymiany.

Relacje praktyki artystycznej i nauki eksploruje w podobny do Wilsona sposób wielu współczesnych artystów. Część z nich angażuje się przy tym w działania kolektywne, które przecinają dyscyplinarne granice i czerpią zarówno z dziedzictwa transdyscyplinarnych studiów, wykrawających „w poprzek” szczególne obszary badawcze, jak i z doświadczeń zespołów interdyscyplinarnych na gruncie nauki, gdzie kompetencje rozmaitych osób wzajemnie się dopełniają. W polskim polu sztuki i na jego opłotkach wiele takich grup, jak choćby panGenerator, Marx Machines Inc. czy UkrainaTV, buduje sojusze między sztuką a nauką na różnych zasadach. Liczni twórcy deklarują też przynależność do ludzkich i więcej-niż-ludzkich zbiorowości, które dążą do integracji różnych form poznania³⁷. Zbiorowości te mogą wydawać się czasem ekstrawaganckie, lecz nie funkcjonują w próżni. Przynależą do międzydyscyplinowych i międzyinstytucjonalnych aliansów, które kwestionują zarówno nowoczesne zapatrywanie na sztukę, jak i nowoczesne myślenie o nauce. Twierdzą, że możliwe i potrzebne są zarówno inna sztuka, jak i inna nauka – a myślenie to pozostaje w ich przypadku ugruntowane w trosce o dobro wspólne. Nauka feministyczna, queerowa, świadoma środowiskowo itp. współlistnieje w ich wyobraźni i zajętościach z feministyczną, queerową czy świadomą ekologicznie sztuką.

Omawiane powyżej praktyki potwierdzają, że Rogoff miała słuszość, przekonując o potrzebie podminowania uporządkowanych form wiedzy i performatywnej pracy kulturowej. Zarazem rzucają jej koncepcji krytyczności poważne wyzwanie. Wszystkie wyrastają bowiem z przekonania, że wiedzy nie można definiować transhistorycznie, a przy tym poświadczają rozrachunek, jakiego z oświeceniowym dziedzictwem dokonała współczesna nauka. Podobnego rozrachunku dokonują również samodzielnie. Punktem wyjścia nie jest dla nich oświeceniowa „mapa” wiedzy, gdyż coraz częściej trudno wrysować w nią naukowe i technonaukowe praktyki. Artyści towarzyszą naukowcom tam, gdzie oni sami zbaczają z trasy. Inwestują też w pola relacji, które budują się właśnie na pobocznych szlakach. Dlatego kluczowym pytaniem, jak sądzę, nie jest to dotyczące ugruntowania badań artystycznych jako osobnej *quasi*-dyscypliny, lecz inne – a mianowicie, jak można by wspierać długofalowo istnienie transdyscyplinarnych inicjatyw, w których artyści, naukowcy, inżynierowie, humaniści i inni mogą podtrzymywać formę generatywnej wymiany, gdzie poznanie służy także społecznej zmianie nie tylko w świecie akademickim.

W raporcie o pozycji *artistic research* we współczesnej akademii przygotowanym przez konsorcjum uczelni artystycznych EU4ART widać wyraźnie, jak palącym

³⁷ Zob. K. Żyniewicz, *Trajektorie troski: zapis autoetnograficzny*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2022, nr 32, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2022/32-sciezki-reprodukcji/trajektorie-troski-zapis-autoetnograficzny> (dostęp: 1.10.2024).

problemem jest dzisiaj wspieranie wspomnianych inicjatyw w kontekście Europy Zachodniej, gdzie pozornie udało się wytworzyć odpowiedni system wsparcia dla artystów-badaczy. Wiele postulatów konsorcjum wiąże się z niedostatkiem infrastruktury szkół artystycznych i swoistej hipokryzji ich organizatorów, którzy wdrażają regulacje wzmacniające pozycję *artistic research* w pejzażu akademickim, ale nie angażują się we wzmacnianie istniejących instytucji, które takie badania wspierają³⁸. Jednocześnie w raporcie EU4ART podkreśla się potrzebę większego wsparcia dla wymiany pomiędzy artystami-badaczami a przedstawicielami innych dyscyplin naukowych. Wskazano między innymi, że niedobory finansowania oraz strukturalne braki w uczelniach artystycznych ograniczają możliwość rozwijania transdyscyplinarnych projektów, które mogłyby korzystać z różnorodnych zasobów i wiedzy zarówno akademickiej, jak i pozainstytucjonalnej. Szczególną uwagę poświęcono potrzebie bardziej zintegrowanej współpracy pomiędzy różnymi sektorami badawczymi w Europie.

Z perspektywy Polski, gdzie badania artystyczne wciąż stanowią niszę, należy powiedzieć jasno: zaniedbania polskich uczelni artystycznych choćby w zakresie uznawalności *artistic research* jako prawomocnej dyscypliny są niewątpliwie haniebne. Jednocześnie, choćby ze względu na chroniczny brak finansowania uczelni artystycznych, w ramach podejmowanych prób organizacji nowego systemu wsparcia warto byłoby przemyśleć, na jakich zasadach można by stworzyć mechanizmy „uprzedzające” widoczne w Europie Zachodniej problemy z podtrzymywaniem międzyinstytucjonalnej współpracy. Jak sądzę, wymaga to jednak uwzględnienia już u podstaw systemu podmiotów i sprawczości mieszczących się poza uczelniami artystycznymi i stworzenia koniunktury, w której będą one mogły dojść do głosu.

Dlaczego akademia nie wystarczy?

Nie ulega wątpliwości, że badania artystyczne w Polsce rozwijają się dzisiaj najprężniej w kontekstach pozaakademickich. Wiele z tych badań jest wspieranych przez programy rezydencyjne, galerie, organizacje pozarządowe oraz nieformalne kolektywy. To właśnie one często inicjują transdyscyplinarne projekty, ułatwiają networking i współpracę między różnymi podmiotami. Co więcej, jak zauważają autorzy tekstów o badaniach artystycznych w Polsce, to właśnie takie podmioty stanowią fundament przetrwania inicjatyw artystyczno-badawczych w naszym kraju. Choć ambicje stworzenia trwalszej infrastruktury akademickiej są zrozumiałe, warto równolegle zadawać pytanie o status i możliwość rozwoju tych oddolnych działań. W mojej opinii takie próby są nie tylko pożądane, ale wręcz kluczowe dla przyszłości badań artystycznych. Spośród argumentów na rzecz ich rozwijania chciałbym wyróżnić na

³⁸ EU4ART Policy Brief, *Artistic Research in the European Union: Establishing Networks and Collaborations*, EU4ART Differences, 2023, https://differences.eu4art.eu/wp-content/uploads/2023/08/D1_3-Policy-Brief.pdf (dostęp: 1.10.2024).

koniec dwa, które wiążą się ściśle z wyzwaniem współczesnej polityki akademickiej i kulturalnej.

Pierwszy argument odnosi się do społecznego interesu, który w rozwoju transdyscyplinarnych powiązań dostrzegają nie tylko przedstawiciele świata sztuki, lecz także akademicy poplecznicy *slow science*. Również oni zwracają uwagę na niedobór inicjatyw służących zacieśnianiu międzydyscyplinowej i międzyinstytucjonalnej współpracy oraz, podobnie jak autorzy raportu konsorcjum EU4ART, wyrażają potrzebę ich silniejszego wsparcia. Jednocześnie podkreślają znaczenie organizacji pozarządowych i innych podmiotów na opłotkach tradycyjnych instytucji akademickich w powoływaniu takich inicjatyw. W książce *Another Science Is Possible* belgijska filozofka i badaczka nauki Isabelle Stengers podkreśla znaczenie oddolnych struktur, które ułatwiają naukowcom pracę poza presją neoliberalnych instytucji, przyczyniając się do rozwoju bardziej etycznej i odpowiedzialnej nauki³⁹. Wtórnie jej dzisiaj wielu autorów, zwracając uwagę na współpracę naukowców z różnymi podmiotami pozainstytucjonalnymi jako klucz do tworzenia bardziej autorefleksyjnej i społecznie odpowiedzialnej nauki. Z energii generowanej w przestrzeniach wymiany projektowanych na pograniczu akademii i tzw. trzeciego sektora, a także zbiorowości, które nie mieszczą się w prawnej definicji organizacji pozarządowych, korzystają nieprzerwanie również współczesne badania artystyczne, a ochrona tych przestrzeni wydaje się z ich perspektywy priorytetowa.

Drugi argument wynika z pesymistycznych przewidywań, jakie wynoszę na podstawie obserwacji polityki instytucjonalnej w sektorze kultury oraz sektorze akademickim w Europie w ostatnim dwudziestoleciu. Jak starałem się pokazać w kilku innych publikacjach, konsekwencje globalnej recesji z lat 2007–2009 wywarły istotny wpływ na europejski ekosystem instytucji kultury i szkolnictwa wyższego, prowadząc do serii cięć budżetowych i restrukturyzacji. Chociaż od 2011 roku, kiedy protesty przeciwko polityce *austerity* objęły większość euroatlantyckiego świata, minęła już ponad dekada, zarysowane wówczas tendencje podlegają kontynuacji. Zadecydowały o tym rozmaite czynniki, choćby pandemia COVID-19 czy wojna w Ukrainie i powiązany z nią kryzys energetyczny, ale także rosnące wpływy populistycznych polityków nieprzychylnych zaangażowanej sztuce, pedagogice czy nauce. Czynniki te mogą pogłębiać dysonans poznawczy towarzyszący śledzeniu współczesnych praktyk artystyczno-badawczych. Z jednej strony, coraz więcej absolwentów szkół artystycznych deklaruje zainteresowanie badaniami artystycznymi, wzrasta liczba formalnych i nieformalnych organizacji zajmujących się pracą na rzecz ich rozwoju, a uczelnie pozyskują coraz chętniej granty na działalność badawczą. Z drugiej strony, część instytucji – w tym najbardziej rozpoznawalnych i wpływowych – zmienia profil działania lub traci stałe dofinansowanie. Zaledwie kilka miesięcy temu odnowę w sprawie kontynuacji wieloletniego wsparcia finansowego otrzymał BAK

³⁹ I. Stengers, *Another Science Is Possible: A Manifesto for Slow Science*, Polity Press, Cambridge 2018, s. 7–14, 128–131.

w Utrechcie – jeden z czołowych instytutów artystyczno-badawczych w Holandii, rozpoznawalny dzięki inicjowaniu bliskich kontaktów pomiędzy artystami, akademikami i aktywistami z rozmaitych krajów. Z kolei w następstwie agresji rosyjskiej w Ukrainie podwoje zamknął niedawno Strelka Institute w Moskwie – szczególne miejsce wymiany pomiędzy sztuką, zaangażowaną społecznie humanistyką i technonauką. Trudno wypełnić lukę po takich gasnących lub będących w kryzysie inicjatywach. Warto pomyśleć jednak nad tym, jak projektując nowe ścieżki wsparcia, pomóc w budowie mobilnych infrastruktur.

Warto przywołać w tym miejscu publikację – równie wiekową jak wypracowana przez Rogoff koncepcja krytyczności – wydaną w 2006 roku książkę *Organized Networks* australijskiego kulturoznawcy Neda Rossitera. Jak sądzę, pomimo upływu czasu publikacja ta nie traci na aktualności jako głos dotyczący roli oddolnych, sieciowych, zdecentralizowanych organizacji w rozwoju gospodarki opartej na wiedzy, a nawet zyskuje obecnie na znaczeniu. Jak przekonywał autor z perspektywy pierwszej dekady XXI wieku:

Niepewność pracy i życia w społeczeństwach sieciowych i gospodarkach informacyjnych zbyt wyraźnie ujawniła ograniczenia dominujących systemów i struktur instytucjonalnych. Kluczowe instytucje ery nowoczesnej – związki zawodowe, państwo, firmy, uniwersytety – okazały się nieodpowiednie do organizowania i zarządzania populacjami w ciągu ostatnich 15–30 lat⁴⁰.

Tam, gdzie nowoczesne instytucje zawodziły – postulował Rossiter – pojawiła się z kolei przestrzeń działania dla *quasi*-instytucji, które łączą etos tradycyjnych organizacji pozarządowych, takich jak fundacje i stowarzyszenia, z nowatorskimi sposobami organizacji, nie zawsze poszukując przy tym stabilnej tożsamości czy podmiotowości prawnej. Wspomagają one komunikację pomiędzy trwałymi podmiotami życia publicznego, które okazują się niedostatecznie elastyczne, by zarządzać wszystkimi procesami inicjowanymi przy ich udziale. Jednocześnie powołują do życia nowe, horyzontalne modele podziału pracy czy zarządzania informacją. Jak starałem się pokazać, rola takich sieci pozostaje obecnie istotna w kontekście rozwoju badań artystycznych i innych transdyscyplinarnych praktyk badawczych. Co więcej, sądzę, że ich znaczenie wciąż wzrasta. Nie wynika to jednak z tego, że późnokapitalistyczne projekty „społeczeństwa informacyjnego” czy „gospodarki kognitywnej” okazały się zbyt ambitne dla tradycyjnych instytucji, a raczej z tego, że wbrew zapowiedziom socjologów z przełomu XX i XXI wieku nie przyczyniły się one trwale do zatarcia napięć pomiędzy państwami narodowymi czy grupami etnicznymi, nieograniczonej mobilności i globalizacji pozytywnej. Na dłuższą metę instytucje wielu zachodnich państw okazały się tej utopii wrogie. Dlatego „współmyślenie niemożliwego” w perspektywie budowy nowych struktur wsparcia dla badań artystycznych powinno – moim zdaniem – wiązać się z dowartościowaniem

⁴⁰ N. Rossiter, *Organized Networks: Media Theory, Creative Labour, New Institutions*, NAI, Rotterdam 2006, s. 13.

oddolnych inicjatyw i wpisywaniem *artistic research* w inne układy współrzędnych niż ten rozpięty pomiędzy instytucjonalną i (domniemanie) uporządkowaną wiedzą a pozornie autonomiczną sztuką (choćby w poszerzonym polu), ale też między akademią i innymi obszarami społecznej *praxis*.

Jak przekonywała Karolina Majewska-Güde we wprowadzeniu do czasopisma „Miejsce” poświęconego problematyce *artistic research*, „dysonans między wszechobecnością badań artystycznych a względnym brakiem lokalnych dyskursów i instrumentów regulacyjnych można scharakteryzować jako czynnik, który kształtuje specyficzną pozycję epistemiczną wspomnianych badań w Europie Środkowej i Wschodniej”⁴¹. Autorka zwróciła roztropnie uwagę, że instytucjonalne umocowanie badań artystycznych to nie tylko kwestia zasobów, lecz także problem epistemologiczny. Sposób, w jaki omawiane badania są postrzegane i organizowane, wynika bowiem zarówno z ich materialnych uwarunkowań *in situ*, jak i z instytucjonalnych ambicji, które je napędzają. Mam nadzieję, że moje uwagi przyczynią się do rozwijania krytycznej refleksji nad wyzwaniem, jakie stoją przed rozwijaniem badań artystycznych w Polsce, a jednocześnie nie zostaną przyjęte jako obrona *staus quo*, czyli (para)instytucjonalnego rozproszenia. Ambicje konsolidacji i instytucjonalnej rozbudowy uważam za słuszne – przestrzegam jednak przed „wylewaniem dziecka z kąpielą”.

Bibliografia

- Bang Larsen L., *Palle Nielsen: The Model. A Model for a Qualitative Society* (1968), MACBA, Barcelona 2010.
- Beck J., Bishop R., *Technocrats of the Imagination: Art, Technology and the Military Industrial Avantgarde*, Duke University Press, Durham 2020.
- Borowski M., Chaberski M., Sugiera M. (red.), *Emerging Affinities: Possible Futures of Performative Arts*, Transcript Verlag, Bielefeld 2021.
- Cramer F., Terpsma N., *What Is Wrong with the Vienna Declaration on Artistic Research?*, „Open! Academy”, 21.01.2021, <https://onlineopen.org/what-is-wrong-with-the-vienna-declaration-on-artistic-research> (dostęp: 1.10.2024).
- EU4ART Policy Brief, *Artistic Research in the European Union: Establishing Networks and Collaborations, EU4ART Differences*, 2023, https://differences.eu4art.eu/wp-content/uploads/2023/08/D1_3-Policy-Brief.pdf (dostęp: 1.10.2024).
- Foucault M., *La volonté de savoir* [w:] idem, *Dits et écrits*, t. II, Gallimard, Paris 1994, s. 240–244.

⁴¹ K. Majewska-Güde, *Responsibility and Response-ability: On the Art of Sharing Research and Reshaping Futures in East Central Europe*, „Miejsce. Studia nad Sztuką i Architekturą Polską XX i XXI wieku” 2022, nr 8, <https://miejsce.asp.waw.pl/responsibility-and-response-ability-on-the-art-of-sharing-research-and-reshaping-futures-in-central-and-eastern-europe-an-introduction/> (dostęp: 1.10.2024).

- Gabrys J., Yusoff K., *Arts, Sciences and Climate Change: Practices and Politics at the Threshold*, „Science as Culture” 2011, nr 1, s. 1–24.
- Hallnäs L., *Once Again... What Is Artistic Research? (Questions. The Situation of the Field and Concepts)* [w:] J. Kaila, A. Seppä, H. Slager (red.), *Futures of Artistic Research: At the Intersection of Utopia, Academia and Power*, Uniarts, Helsinki 2017.
- Holert T., *Art in the Knowledge-based Polis*, „e-Flux Journal” 2009, nr 3, <https://www.e-flux.com/journal/03/68537/art-in-the-knowledge-based-polis/> (dostęp: 1.10.2024).
- Jasanoff S., *States of Knowledge: The Co-Production of Science and Social Order*, Routledge, London–New York 2004.
- Kälvemark T., *University Politics and Practice-Based Research* [w:] M. Biggs, H. Karlsson (red.), *The Routledge Companion to Research in the Arts*, Routledge, London 2010.
- Krawczak M., *Ludzkie-nieludzkie: kolektyw jako metoda badawcza i praktyka artystyczna* [w:] E. Czaplińska, S. Godlewski, *Kolektywy teatralne, artystyczne i badawcze*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2018, s. 143–154.
- Majewska-Güde K., *Responsibility and Response-ability: On the Art of Sharing Research and Reshaping Futures in East Central Europe*, „Miejsce. Studia nad Sztuką i Architekturą Polską XX i XXI wieku” 2022, nr 8, <https://miejsce.asp.waw.pl/responsibility-and-response-ability-on-the-art-of-sharing-research-and-reshaping-futures-in-central-and-eastern-europe-an-introduction/> (dostęp: 1.10.2024).
- Majewska A., *Współmyślenia: w sprawie badań artystycznych*, Warszawskie Obserwatorium Kultury, 2004, <https://wok.art.pl/dzialania/procesy-artystyczne-i-badawcze/wspolmyslenia-proces-badan-artystycznych-i-spotkan-sieciujacych/wspolmyslenia-w-sprawie-badan-artystycznych/> (dostęp: 1.10.2024).
- Majewska A., *Współmyślenia. Zjazd w Chęcinach*, Warszawskie Obserwatorium Kultury, 2024, <https://wok.art.pl/dzialania/procesy-artystyczne-i-badawcze/wspolmyslenia-proces-badan-artystycznych-i-spotkan-sieciujacych/wspolmyslenia-zjazd-w-checinach/> (dostęp: 1.10.2024).
- Małkiewicz-Daszkowska Z., *Przypadek artistic research albo rzecz o artystycznych strategiach przetrwania w XXI wieku*, „Czas Kultury” 2019, nr 2, s. 43–50.
- Monié Nordin J., *Toxic Modernity* [w:] J. Lyndon (red.), *Handbook of Postcolonial Archaeology*, Routledge, Durham 2020, s. 128–145.
- Nowicka M., *O użyteczności kategorii dyspozytywu w badaniach społecznych*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 2016, nr 1, s. 171–172.
- Nycz R., *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego* [w:] idem, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, IBL PAN, Warszawa 2012, s. 79–108.
- Report on Cultural Cooperation in the European Union*, Committee on Culture, Youth, Education, the Media and Sport, raportujący Giorgio Ruffolo, Parlament Europejski, 16.06.2001, https://www.europarl.europa.eu/meps/en/714/GIORGIO_RUFFOLO/all-activities/reports/5 (dostęp: 1.10.2024).
- Reznik Z., Brelińska-Garszka P., Małkiewicz-Daszkowska Z. (Tercet ¿Czy badania artystyczne?), *Rozruchy badawczo-artystyczne w sztukach performatywnych: zbliżenie na taniec, ruch i choreografię*, „Didaskalia” 2021, nr 165, <https://didaskalia.pl/pl/artikul/rozruchy-badawczo-artystyczne-w-sztukach-performatywnych-zblizenie-na-taniec-ruch-i> (dostęp: 1.10.2024).

- Riff D., *Criticality or Truth?*, „Transversal” 2008, nr 8, <https://transversal.at/transversal/0806/riff/en> (dostęp: 1.10.2024).
- Rogoff I., *Kim jest teoretyk?*, przeł. M. Pustola, M. Szczubiałka, „Panoptikum” 2008, nr 7, s. 69–79.
- Rogoff I., *Smuggling: An Embodied Criticality*, EIPCP – European Institute for Progressive Cultural Politics, 2006, https://xenopraxis.net/readings/rogoff_smuggling.pdf (dostęp: 1.10.2024).
- Rogoff I., *The Disenchanted: Contending with Practice Based Research* [w:] M. Schäuble, T. Gartmann, *Studies in the Arts – Neue Perspektiven auf Forschung über, in und durch Kunst und Design*, Transcript Verlag, Bielefeld 2021, s. 45–56.
- Rogoff I., *What Is a Theorist?* [w:] J. Elkins, M. Newman (red.), *The State of Art Criticism*, Routledge, New York 2008, s. 97–111.
- Rossiter N., *Organized Networks: Media Theory, Creative Labour, New Institutions*, NAI, Rotterdam 2006.
- Ryba F., *Węzeł i supeł. Od metaforyzacji do materioforyzacji dyskursów teoretycznych*, „Pamiętnik Teatralny” 2022, nr 4, s. 85–104.
- Sheikh S., *Talk Value: Cultural Industry and the Knowledge Economy* [w:] M. Hlavajova, J. Winder, B. Choi (red.), *Concerning Knowledge Production*, BAK, Utrecht 2008, s. 182–197.
- Stengers I. *Another Science Is Possible: A Manifesto for Slow Science*, Polity Press, Cambridge 2018.
- Ustawa *Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce*, Dz.U. 2018, poz. 1668, dział XIV, art. 433, pkt 1.
- Vishmidt M., *The Cultural Logic of Criticality*, „Journal of Visual Art Practice” 2008, nr 3, s. 253–269.
- Yusoff K., *Indeterminate Subjects, Irreducible Worlds: Two Economies of Indeterminacy*, „Body & Society” 2017, nr 3, s. 75–101.
- Żyniewicz K., *Trajektorie troski: zapis autoetnograficzny*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2022, nr 32, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2022/32-sciezki-reprodukcji/trajektorie-troski-zapis-autoetnograficzny> (dostęp: 1.10.2024).