didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 195**
Data wydania: październik 2026
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/wiedza-proces-kontrola-odpowiedzialnosc-wokol-wyzwan-i-mozliwosci-badan-artystycznych

/ BADANIA ARTYSTYCZNE

Wiedza, proces, kontrola, odpowiedzialność – wokół wyzwań i możliwości badań artystycznych

Rozmawiają Janusz Byszewski, Zofia Dworakowska, Zuzanna Grębecka i Dorota Sosnowska

ZOFIA DWORAKOWSKA: Od jakiegoś czasu obserwujemy rosnącą popularność terminu „badania artystyczne”, która nas, w zespole sztuk społecznych[1], zastanawia, a nawet intryguje. Dla reprezentowanej przez nas tradycji kształcenia praktycznego w Instytucie Kultury Polskiej ten styk badania, sztuki, działania był zawsze bardzo ważny, a także określający naszą tożsamość. Patrząc wstecz na program działającej w latach 1997-2019 specjalizacji animacja kultury, projekty realizowane wokół niego, a dzisiaj także na założenia i praktyki studiów sztuki społeczne, wydaje się, że można by je wpisać w szeroki nurt „badań artystycznych”, choć ani my, ani nasi poprzednicy nie używaliśmy tego terminu. Z tego powodu rok temu rozpoczęliśmy cykl[2] wewnętrznych dyskusji wokół tekstów, wystaw, inicjatyw sytuujących się na przecięciu sztuki i badań, których celem było jednak także przyjrzenie się własnemu doświadczeniu. Szczególnie ciekawe w tym cyklu

było spotkanie różnych perspektyw osób w nich uczestniczących: badaczek, kuratorów, artystek. Dzisiejsza rozmowa jest powrotem do tamtych rozważań i ich przywołaniem.

DOROTA SOSNOWSKA: Ponieważ nasze spotkanie stanowi próbę powrotu do refleksji, którą już w tym i szerszym gronie podejmowaliśmy, choć nigdy jej nie zapisaliśmy, chciałabym wprowadzić wątek powrotu i powtórzenia. Mam wrażenie, że badania artystyczne są kategorią definiowaną i niejako wynajdywaną wciąż na nowo (pisał o tym na przykład Tercet ¿Czy badania artystyczne? na łamach „Didaskaliów”[3]). Fakt, że musimy wrócić teraz do wątków, powtórzyć jakieś rzeczy, które już sobie powiedzieliśmy, czy spróbować je sformułować na nowo z poczuciem, że już o tym rozmawiamy od jakiegoś czasu, oddaje więc dynamikę rozmowy o badaniach artystycznych, która w swoich różnych odsłonach często powraca do problemu z definicją i konieczności powtarzania gestu ustanowienia towarzyszących praktykom badawczo-artystycznym założeń. Jednocześnie nasze rozmowy miały od początku podwójny wymiar. Dążyliśmy do znalezienia kategorii, którymi możemy opisać styk praktyk artystycznych i badawczych oraz możemy o tym rozmawiać bez ustanawiania nowych i osobnych definicji. Zależało nam bowiem również na przywoływaniu historii praktyk, które już mierzyły się z przecięciem sztuki i nauki na różne sposoby, więc na tworzeniu jakiejś tradycji. W tym sensie to, że ta rozmowa jest rekonstrukcją samej siebie, wydaje się kwestią pewnej metody myślenia o tym, że badania artystyczne nie tylko dzisiaj, ale być może zawsze są w powrocie, że one jak Duch Ojca Hamleta pojawiają się zawsze po raz drugi. Może zacznijmy od pytania, skąd się bierze to wrażenie powrotu i powtórzenia? Gdzie lokujemy korzenie czy źródła myślenia o badaniach artystycznych i w planie indywidualnych biografii, i w planie instytucjonalnym, który nas łączy jako sztuki społeczne?

ZOFIA DWORAKOWSKA: Na pewno jest tak, że to jest także szersze pytanie o wymiar poznawczy sztuki. Czy to jest coś nowego, że sztuka bada albo nawet diagnozuje rzeczywistość? Czy to jest coś, co się pojawiło w ostatnim dziesięcioleciu?

DOROTA SOSNOWSKA: Bo to jest de facto kluczowe pytanie, prawda? Czy rosnąca popularność terminu „badania artystyczne" wynika ze zmagania się z kapitalizmem? Czy badania artystyczne są próbą znalezienia obejścia systemu, tak jak bywają używane i diagnozowane: jako metoda kłusownictwa czy hakowania dwóch skostniałych systemów akademickich, czyli akademii artystycznych i humanistycznych? Czy to jest rzeczywiście coś, co przychodzi jako nowe otwarcie?

JANUSZ BYSZEWSKI: Mam poczucie, że idea badań artystycznych, czy używania sztuki, bo to różnie się określa, do badań, do diagnozowania, do projektowania, towarzyszy mojemu już długiemu życiu zawodowemu od dawna. Pracując przez wiele lat jako kurator w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, miałem wrażenie, że ta idea była tam stale obecna, a w którymś momencie (można by się zastanowić, kiedy) nastąpił wyraźny wzrost zainteresowania „badaniami". Wydaje się, że obecnie istnieje ryzyko nadużywania tego terminu: artyści badają, kurator bada, wystawa bada i w tekstach kuratorskich, krytycznych ten termin w różnych znaczeniach występuje. Odwołując się z kolei do praktyki animacji kultury, tak jak ją rozumieliśmy w Instytucie Kultury Polskiej, a teraz do sztuk społecznych, można stwierdzić, że badania są integralną częścią praktyki. Uczyliśmy studentów tych kierunków, że działanie rozpoczyna się od rozpoznania terenu, gdzie będzie realizowany projekt, od badań właśnie, które dostarczą informacji, wskazówek, sugestii, w jaką stronę należy podążać. Tym bardziej że działania animacyjne odbywają się tu i teraz, to znaczy, że przy całej

swojej uniwersalności, są zawsze lokalne, realizowane z konkretnymi osobami, z określoną społecznością. Więc powiedziałbym, że badania są integralną częścią pewnego rodzaju praktyk artystyczno-społecznych, że nie da się praktykować sztuk społecznych bez badań, które stanowią integralną część procesu twórczego. Współcześnie prowadzi się zresztą wiele różnych badań: uczestnictwa w kulturze, rozwoju kultury, projektuje strategie kultury dla miast czy regionów, bada się publiczność i jej gusta itd. Myślę, że słusznie sztuka nie chce z nich korzystać, bo tracąc swoją autonomię, stałaby się podobna do działań polityków, których aktywność determinowana jest wynikami zlecanych sondaży. Jeśli animacja kultury kierować się będzie zewnętrznymi badaniami, to stanie się realizatorem zewnętrznych celów. Działania animacyjne i te realizowane w polu sztuk społecznych powinny podążać za własnymi intuicjami, własnymi rozpoznaniami, nie tracąc swojej niezależnej dynamiki.

ZOFIA DWORAKOWSKA: W pewnym rodzaju praktyk, takich jak projekty animacyjne, partycypacyjne, czy szerzej – projekty publiczne, *site specifi*c – badanie jest więc niezbędne jako wstępne rozpoznanie. Ale to niejedyne połączenie. Warto może zmapować te różne relacje w obrębie procesów w sztuce, kiedy i po co pojawia się wymiar badawczy. A potem wrócimy do pytania, dlaczego wobec tych relacji, które gdzieś zawsze istniały, teraz pojawia się koncept badań artystycznych i dlaczego, jak powiedziałaś, wpisana jest w niego nowość. Rzeczywiście, jak gdyby tożsamością tego pojęcia jest, że to jest coś nowego. Tymczasem relacje badań i sztuki mogą być właśnie różne. Badania mogą poprzedzać właściwe działanie artystyczne, ale przecież od dawna artyści rościli sobie prawo do tego, że sama sztuka jest diagnozująca, że ma wymiar badawczy, że ten gest artystyczny, estetyczny, jest diagnozą, rozpoznaniem. Kolejna relacja badań i sztuki to sytuacje, w których badania używały sztuki. Gdy czytaliśmy na naszych

spotkaniach teksty ze zbioru *Metody badań jakościowych* pod redakcją Normana K. Denzina i Yvonny Lincoln, już same nazwy nurtów w obrębie tej dziedziny to pokazują: etnografia performatywna, *art-based research.* Oni używali sztuki jako narzędzi do celów badawczych. To są zupełnie trzy inne pola.

ZUZANNA GRĘBECKA: Nie jestem wcale pewna, czy te pola są tak zupełnie inne, dlatego że one mogą być zbieżne, a czasami – mam wrażenie – jest to wręcz jedno pole. Kiedy robię badania, to po to, żeby się czegoś dowiedzieć. Ale czy ta wiedza ma posłużyć projektowi artystycznemu, czy raportowi badawczemu, czy publikacji naukowej, nie musi być przesądzone w momencie rozpoczynania, ani nawet w momencie prowadzenia badań.

Bardzo długo broniłam się przed łączeniem animacji kultury czy działań artystycznych z badaniami, bo uważałam, że badania to aktywność stricte naukowa. Dopiero z czasem przypomniałam sobie moje pierwsze bardzo specyficzne doświadczenia etnograficzne, które było głęboko zanurzone w obcości i inności. W czasie studiów chodziłam na laboratorium etnograficzne prowadzone przez Magdalenę Zowczak w ówczesnej Katedrze Etnologii i Antropologii Kulturowej na Uniwersytecie Warszawskim. Badania odbywały się na północno-zachodniej Białorusi, na Brasławszczyźnie, wśród ludzi mówiących językiem mieszanym, co dla dwudziestoletnich studentów z Warszawy było dość szokujące. Na początku tych badań między nami a prowadzącą doszło do nieporozumienia. Kiedy nas zapytała o wrażenia, zaczęliśmy mówić o poczuciu obcości, inności. Ktoś z nas powiedział, że chciałby napisać pracę w języku prostym[4], ktoś inny zaproponował zrobienie spektaklu. Prowadząca patrzyła na nas z coraz większym zaskoczeniem i w końcu powiedziała, że chodziło jej o kwestie merytoryczne, a nie o nasze odczucia. Ale to poczucie, że najbardziej adekwatnym językiem do wyrażenia

zdobytej przez nas wiedzy byłaby sztuka, wydaje mi się niezwykle ważne.

W tomie jubileuszowym dla Magdaleny Zowczak Krzysztof Cibor, jeden z uczestników tych badań, opisał nasze doświadczenia, ale w postaci komiksu. Ten komiks sprawozdaje też tę sytuację, o której opowiedziałam. To pokazuje, jak bardzo organiczne jest poszukiwanie w sztuce sposobu na to, jak opowiedzieć o tej wiedzy, która wyrasta z doświadczenia. Nasze badania laboratoryjne nie miały być i nie były badaniami artystycznymi, ale splot tych dwóch dziedzin bardzo wyraźnie się wtedy ujawnił. Podczas spotkań zespołu sztuk społecznych wielokrotnie rozmawialiśmy o tym, że artysta bada rzeczywistość. Trudno nie zauważyć, że etnografia, badania społeczne szukają nowych dróg zdobywania wiedzy i języków do jej przekazania. Patrzą wtedy też na to, jak artyści badają rzeczywistość.

Być może czasami badacze i artyści patrzą na siebie z zazdrością. Czerpanie nowych możliwości metodologicznych właśnie z dziedziny sztuki, z eksperymentów twórczych, to również wydaje mi się zgodne z duchem samej etnografii, która przecież od początku używała takich form, które są równocześnie dokumentacyjne i artystyczne. Myślę o fotografii i filmie etnograficznym, gdzie granica między sztuką a badaniem bywa dla mnie niejasna. Myślę o tak znanych projektach, jak działania Mai Deren na Haiti, gdzie mamy równocześnie i projekt artystyczny, i projekt naukowy. Bardzo wyraźnie w publikacji Deren pojawia się ten moment, kiedy ona uprawia autoetnografię, opisuje swoje doświadczenie opętania. To jest głos badaczki i artystki – stąd odwaga zmiany perspektywy i otwarcie się na doświadczenie.

JANUSZ BYSZEWSKI: Pokazujesz perspektywę badaczki i jej rozterki. Natomiast, gdy myślę o projektach, które realizowałem, to zaryzykowałbym tezę, że osoby w nich uczestniczące badały też siebie. Podam przykład. W Centrum Sztuki Współczesnej w Laboratorium Edukacji Twórczej przez kilka

lat realizowaliśmy projekt z publicznością „Sztuka to…”, dotyczący tego, czym dla osób przychodzących do Zamku Ujazdowskiego jest sztuka. Chętni, mogli wziąć udział w działaniu, które polegało na zrobieniu pocztówki z opisem i wizualizacją własnego konceptu sztuki. W ten sposób zyskaliśmy ogromną wiedzę, bo około dwóch tysięcy osób wykonało prace i pokazało, z jakim wyobrażeniem sztuki przychodzą do Zamku Ujazdowskiego na wystawy. Ale można też powiedzieć, że dwa tysiące osób zyskało większą świadomość, czym dla nich jest sztuka, albo przynajmniej zadały sobie to istotne pytanie.

ZOFIA DWORAKOWSKA: To, o czym mówisz, dzieje się akurat w każdym badaniu z pola nauk społecznych. Zuzanna zapewne to potwierdzi. Gdy przychodzi do mnie etnograf i zadaje konkretne pytania o jakieś aspekty mojego życia, to dopiero te pytania wywołują autorefleksję. Co oznacza, że zastanowienie nad tym, co jest badane i kto bada, jest polem wspólnym dla tych obszarów nauk społecznych i praktyk artystycznych. Chciałabym jeszcze wrócić do tych kwestii metodologicznych, które się pojawiły w wypowiedzi Zuzanny. Dlaczego podczas badań terenowych, o których wspominałaś, właśnie sztuka była dla was organicznym sposobem reprezentacji wiedzy gromadzonej w terenie? A co za tym idzie, dlaczego nurt badaczy jakościowych zaczął sięgać po sztukę? Kluczowym pytaniem wydaje mi się, dlaczego prowadząca chciała was przywrócić na tory prawdziwej nauki. Usytuowanie badań artystycznych zarówno wobec nauki, jak i wobec sztuki będzie dla nas istotne.

Chciałabym więc przywołać ponownie naszą lekturę dwóch tomów *Metod badań jakościowych*. Problem, jaki rozpoznają tamci badacze, z którym nie radzą sobie tradycyjne metodologie szeroko rozumianych nauk społecznych, a na który odpowiada sztuka, polega na tym, że w toku badania terenowego

dochodzi do redukcji rzeczywistości wielowymiarowej i wielomedialnej do jednowymiarowego tekstu, pisanego przez jedną osobę. Media sztuki umożliwiają wprowadzenie obrazów, zapachów, wrażeń, emocji, których tekst, przez swój charakter, nie ma szansy oddać. Nie bez znaczenia jest tutaj także temat uczestników badania, przedmiotów badania, podmiotów badania. Dla badaczy, badaczek z tego nurtu problematyczne jest to, że osoba badana jest w jakiś sposób uprzedmiotowiona w toku badań klasycznych. Chodzi o modelową sytuację, w której badacz wyrusza w teren, zbiera tam potrzebne dane, zabiera je do swojego gabinetu i pisze skończony, domknięty, spełniający wymogi profesjonalne swojej dziedziny tekst, którego narracja jest niedostępna dla osób, których dotyczy. Osoby badane oddają kawałek swojego życia i tracą kontrolę nad jego reprezentacją, nie negocjują finalnego tekstu oraz najczęściej nie mają do niego dostępu, ponieważ jest napisany w języku hermetycznym oraz funkcjonuje w obiegach profesjonalnych, czyli w akademii. I tutaj znowu pojawia się sztuka, która pozwala zarówno stworzyć reprezentację bardziej dostępną dla tych osób, których dotyczyły badania oraz umożliwia konsultację tej reprezentacji z tymi osobami, które przeprowadzały badania.

ZUZANNA GRĘBECKA: Zgadzam się z tobą, tylko jedną rzecz bym dopowiedziała. Mówisz o wielomedialności i wieloautorstwie wiedzy, które zostają sprowadzone do jednomedialności i jednoautorstwa oraz o ograbianiu i reifikowaniu badanych. Mówiąc o tym pierwszym, przywołałaś też emocje, a ja bym to jednak rozdzieliła. Wielomedialność i wieloautorskość to jedno, problem emocji dla badaczy to coś innego, i to też może kierować bardzo silnie w stronę sztuki. Pamiętajcie, że mówimy o czasach coraz silniejszego poczucia, że przeżył się, a wręcz załamał paradygmat pozytywistyczny, paradygmat każący Malinowskiemu chować emocje do dziennika intymnego. A tymczasem te emocje są bardzo istotną częścią procesu badawczego.

Bardzo długo i poważnie dyskutowało się o tym, jak mamy uprawiać etnografię, skoro w nomenklaturze anglojęzycznej, określającej globalne rozumienie dyscypliny, nie jest ona *science*, tylko *art*. Pamiętam zajęcia uniwersyteckie prowadzone przez Joannę Tokarską-Bakir poświęcone właśnie usytuowaniu etnografii między *art* a *science*. Zwrócenie się ku sztuce pozwala powiedzieć, że zajmując się etnografią czy antropologią kulturową jesteśmy po stronie *art*, że jesteśmy *masters of art*, a nie *masters of science*[5] i nie ma powodu się tego wstydzić, że można być z tego dumnym, a przynajmniej uznać odwołanie do sztuki w tytule naukowym za część swojej tożsamości. Jako etnografka i badaczka mogę zatem korzystać ze sztuki. Nie jestem niewolnicą paradygmatu pozytywistycznego i jest w mojej pracy miejsce na emocje, które zawsze były uprawnione w sztuce.

To jest coś innego niż multimedialność rzeczywistości. To jest to, w jaki sposób my jako osoby jesteśmy w świecie. Czy jesteśmy w świecie jako intelekt, czy jako istota, która ma nie tylko zdolność racjonalnego myślenia, ale też cielesność, zmysły i emocje. I tak samo jak ja nie mogę być niecieleśnie w terenie, nie mogę w nim być nieemocjonalnie. Nakaz odcięcia emocji w tekście naukowym to tak naprawdę nakaz amputacji fragmentu doświadczenia.

ZOFIA DWORAKOWSKA: Moim zdaniem, wielomedialność jest mocno związana z afektami. Sztuka, ze swoją estetyką i wielomedialnością, dostarcza środków do wyrażania emocji. Dodam jeszcze jeden wątek z pola tradycji badań jakościowych, ze środowiska Denzina i Lincoln. Ci badacze są też aktywistami, to znaczy idą dalej, nie tylko pozwalają sobie na emocje, ale będąc często rzecznikami społeczności, dążą do uczynienia swoich sprawozdań z badań bardziej sprawczymi poprzez ich oddziaływanie emocjonalne. A więc strategie z pola sztuki są użyteczne nie tylko na etapie

zbierania danych, ale też ich prezentacji.

DOROTA SOSNOWSKA: Ta cielesna i emocjonalna rewolucja prowadzi nas w pole performatywne. Perspektywy, która wyłoniła się mniej więcej w tym samym czasie, co zaangażowane badania jakościowe w naukach społecznych i też w bardzo wyraźny sposób zacierała granicę między tym, co jest badaniem, a co jest sztuką.

Strategie performatywne, które rodzą się zarówno w akademii, jak i w sztuce, bazują na przekroczeniu reprezentacji. Wydaje mi się ważne, że w tekstach z tradycji badań jakościowych diagnozowano kryzys reprezentacji: media reprezentacji w jakiś sposób okazały niewystarczające. W polu badawczym trzeba sobie uświadomić ich oddziaływanie: to, jak ramują wyniki badań czy możliwość ich prezentacji. W polu sztuk społecznych gry z reprezentacją, próby znalezienia innych mediów, innych sposobów prezentacji, innych narzędzi także bardzo mocno wiążą się właśnie z rozpoznaniem kryzysu reprezentacji, co odzwierciedla się wyraźnie także w teoriach performatywnych. Z tej tradycji wyrasta ważna dla nas badaczka, Shannon Jackson z jej książką *Social Works. Performing Art, Supporting Publics*. W tej publikacji pojawia się rozpoznanie, że to, co w sztuce jest intermedialne, ma wymiar społeczny. Naruszenie jednego medium z pomocą innego (np. wprowadzanie teatru do galerii, tańca do teatru, czy rzeźby bądź instalacji na scenę w sposób naruszający konwencje i przyzwyczajenia) często jest narzędziem wywołania partycypacji i wytwarza nowe rodzaje relacji z odbiorcami. Bardzo ciekawe wydaje mi się pytanie, czy opisywane przez Jackson powiązanie intermedialności z partycypacją w ramach sztuki nie odzwierciedla podobnych strategii wiążących badania z zaangażowaniem i partycypacją w kontekście kryzysu reprezentacji, z pola nauk społecznych. Druga rzecz, która też jest dla mnie ciekawa w kontekście zobowiązania,

jakie wiąże się z usytuowaniem w polu nauk społecznych to historia Elizabeth Povinelli. Ta adeptka filozofii związuje się ze społecznością rdzennej Australii i współtworzy artystyczno-badawczy Karrabing Collective. Co ciekawe, to oni ją proszą, żeby jej badania były prowadzone w dyscyplinie antropologii, bo dzięki temu zyska możliwość reprezentowania ich społeczności. Tak jakby żadna inna dyscyplina nie miała takiego potencjału aktywistycznego.

Karrabing Film Collective (od 2008 roku)
Elisabeth Povinelli, amerykańska antropolożka kultury, definiuje swoją pozycję badawczą i twórczą przez rodzinne więzi ze społecznością Karrabing z północy Australii. Słowo „karrabing" pochodzi z lokalnych języków i oznacza odpływ – grupa mieszkańców wybrała je, by opisać wspólne doświadczenie i relację z ziemią oraz wodą, łączącą ich niezależnie od różnic klanowych. Jak czytamy na stronie kolektywu: „Karrabing liczy ponad pięćdziesięcioro członków, od niemowlaków po starszyznę – wszyscy, z wyjątkiem jednej osoby [Povinelli], są rdzennymi interesariuszami ziemi".
Jako Karrabing Film Collective grupa bada rdzenną kulturę, tworząc filmy i sztukę. Filmowanie stanowi dla nich sposób samoorganizacji i analizy społecznej, a pokazy i publikacje pozwalają rozwijać lokalne języki artystyczne i prezentować widzom nowe formy sprawczości. Tworzenie filmów jest formą *survivance* – odmową porzucenia swojej ziemi i sposobem badania współczesnych warunków nierówności. Filmy przedstawiają życie grupy, tworzą więzi z ziemią i interweniują w globalne obrazy rdzenności.
Povinelli opowiada o swojej pozycji badaczki-artystki przez pryzmat kolonialnego uwikłania dyscypliny: „Kiedy zaczęliśmy robić nasze filmy zupełnie sami, byłam jedyną białą członkinią Karrabing. Musiałam więc grać każdą rolę «białego człowieka» – Jacka Rasistę, Jacka Górnika, Jacka Zombie, a w *Night Fishing with Ancestors* Zombie kapitana Cooka, Zombie Bronisława Malinowskiego i Zombie Elona Muska. […] Naprawdę nie potrzebowałam antropologii, żeby wiedzieć to, co te kobiety i ci mężczyźni już mi powiedzieli". Dodaje, że gdy poznała tę społeczność, nie była jeszcze antropolożką – miała dyplom z filozofii St John's College w Santa Fe. To kobiety z Belyuen poprosiły ją, by zaczęła uprawiać antropologię i pomogła im w formułowaniu prawa do ziemi poprzez badanie późnoliberalnej władzy osadniczego kolonializmu.
W Polsce prace Karrabing Film Collective można było zobaczyć w 2020 roku w ramach kuratorowanej przez Sebastiana Cichockiego i Jagnę Lewandowską wystawy *Wiek półcienia. Sztuka w czasach planetarnej zmiany* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.
Zob. Chaberski, Mateusz; Sosnowska, Dorota, *Chapter 15, It Matters Tremendously Who Is Wielding Interpretive Force. Interview with Elizabeth A. Povinelli*, [w:] *Contagion: Between Contiguity and Community*, red. M. Chaberski, D. Sosnowska, M. Sugiera, De Gruyter, 2026, s. 308-318, https://doi.org/10.1515/9783112234983-018.

ZOFIA DWORAKOWSKA: Powiedzieliśmy do tej pory dużo o tym, jak badacze używają sztuki, ale może też warto się zastanowić nad tym, jak artyści używają sformułowania „badania”. Dlaczego stało się tak popularne, dlaczego jest odkrywane jako nowy koncept? Wiele dawnych nurtów w sztuce zajmowało się badaniem rzeczywistości, na przykład impresjonizm dotyczy przecież badania światła. Czy przedstawiciele sztuki krytycznej używali sformułowania „badania artystyczne”? Januszu, wspominasz, że w Zamku w latach dziewięćdziesiątych często używano słowa „badanie”. Do czego wtedy potrzebowali tego słowa artyści i kuratorzy? Może nas to doprowadzi do powodu tego dzisiejszego odnowienia. Czy to są zbieżne retoryki, strategie?

JANUSZ BYSZEWSKI: Często w tej rozmowie pojawia się sformułowania „używanie sztuki”, „sztuka jest używana”, „korzystanie ze sztuki”. Myślę, że część artystów nie zgodziłaby się z takim instrumentalnym jej traktowaniem. Cały obszar sztuki dzieli się na dwa wyraźne skrzydła. Chyba ciągle silniejsze jest to broniące autonomii sztuki, jej wewnętrznej dynamiki i pilnującej się przed jakimkolwiek wchodzeniem w bliższe relacje z rzeczywistością. Drugie to artyści, twórcy, aktywiści, którzy domagają się, żeby sztuka służyła zmianie społecznej i działa się wśród ludzi, aby tworzyła pole do ekspresji treści dla nich ważnych, a powstałe w wyniku badań wystawa czy instalacja wracały do tych, z którymi były współtworzone. Taka sztuka chce być sprawcza. I tej sytuacji odpowiadają dwie postawy: badania w polu sztuki nieprzekraczające jej granic i ta, o której rozmawiamy, która badań używa do zmiany społecznej, czyli poszerzająca jej pole, pytająca o swoją skuteczność.

ZOFIA DWORAKOWSKA: Może warto rzeczywiście w tym miejscu zaznaczyć,

że sformułowanie „używanie sztuki” może dotyczyć różnych zjawisk. To znaczy techniki czy formy artystyczne są przecież także „używane” w socjoterapii, pedagogice etc., używane właśnie w charakterze narzędzi. Ale tym, co nas tutaj chyba bardziej interesuje, są zjawiska, które nie zatrzymują się na utylitarnym korzystaniu z technik artystycznych, takich jak *decoupage*, kolaż, glina etc. tylko mają też ten wymiar estetyczny, które tak jak projekty ważnej dla nas artystki amerykańskiej Suzanne Lacy, bronią się w polu sztuki, walczą o swoją widzialność właśnie w tym polu. Dlatego dla mnie bardzo ważne jest też zadawanie pytania o estetykę, o estetykę badań artystycznych.

Koło i kwadrat (2015-2017)
W tym trzyletnim projekcie z mieszkańcami miejscowości Pendle w północno-zachodniej Anglii amerykańska artystka Suzanne Lacy badała upadek przemysłu tekstylnego, siły napędowej gospodarki i życia społecznego tego regionu, oraz wynikające z tego podziały między społecznością pochodzenia południowoazjatyckiego i społecznością białych, które kiedyś razem pracowały w fabrykach. To lokalne, krytyczne badanie kwestii rasy, pracy i kapitalizmu zostało podsumowane w formie trzydniowego performansu w opustoszałych przestrzeniach jednej z takich fabryk.
We wrześniu 2016 roku mieszkańcy wraz z grupami z całej Anglii, śpiewającymi w oparciu o notację *shape note*, zebrali się na trzy dni w miejscu, gdzie kiedyś wielu z nich pracowało. Setki głosów rozbrzmiewały w ogromnych przestrzeniach dawnego młyna, wykorzystując tradycyjne i mieszane formy wokalne, w tym śpiew *shape note* i „chanting” suficki. Wydarzenie było zwieńczeniem wielu miesięcy rozmów oraz wspólnego śpiewania, które zakończyło się kolacją dla pięciuset mieszkańców, co było największym zgromadzeniem w fabryce od czasu jej zamknięcia.
Rok później Suzanne Lacy oraz filmowcy Mark Thomas i Graham Kay zaprezentowali wielokanałową instalację wideo opartą na nagraniach tego trzydniowego spotkania w tym samym młynie. W starym Urzędzie Miasta Brierfield przygotowali także salę, w której można było się zapoznać z przebiegiem procesu badawczego, dokumentacją występów oraz z wywiadami z osobami uczestniczącymi.
Projekt był potem prezentowany także w innych miejscach jako wystawa obejmująca dwukanałową projekcję wideo na osiem monitorów, kameralny film dwukanałowy oraz salę, w której zebrano dane i źródła, umożliwiające wgląd w proces i jego społeczność poprzez film dokumentalny, książki, zdigitalizowane archiwa i oś czasu prezentujące historyczną świetność i upadek przemysłu tekstylnego, rozwój i schyłek lokalnej praktyki śpiewu *shape note* oraz pojawienie się tradycji śpiewu sufickiego przywiezionego przez pakistańskich migrantów, przybywających do pracy w fabrykach od końca lat pięćdziesiątych XX wieku.
Projekt zrealizowano we współpracy z antropologiem Massimiliano Molloną (Goldsmith’s College), muzykologiem Ronem Penem (University of Kentucky), Raufem Bashirem (Free Spiritual Centre i Building Bridges Pendle), filmowcem Markiem Thomasem (Soup Co.) oraz Paulem Hartleyem z organizacji społecznej In-Situ. Projekt został zamówiony przez Super Slow Ways.

JANUSZ BYSZEWSKI: Na jednym ze spotkań zespołu sztuk społecznych dyskutowaliśmy o tekstach Jerzego Ludwińskiego, który w swoich analizach rozszerzył pole sztuki, włączając w nie takie działania, które w tradycyjnym rozumieniu w nim się nie mieszczą.

DOROTA SOSNOWSKA: Według mnie zwieńczeniem współczesnej fali rozpoznawania sztuki jako formy działania wspólnototwórczego i aktywistycznego były XV Documenta w Kassel z 2022 roku, kuratorowane przez kolektyw ruangrupa. To wtedy działania z pogranicza sztuki i praktyk społecznych, takie jak uprawianie ogrodu, gotowanie, uprawianie sportu, szycie ubrań – może nawet działania z zakresu animacji kultury – zostały instytucjonalnie i na znaczącą skalę uznane przez szeroko rozumiane pole sztuki. Była tam na przykład konstrukcja do jeżdżenia na desce, każdy mógł sobie wziąć kask i jeździć, i to oddziaływało jako forma twórcza. W ten sam sposób funkcjonowała kuchnia plenerowa czy inne miejsca spotkań zaaranżowane w ramach wystawy. Przesunięcie granicy działania artystycznego było więc radykalne. Nie obiekt ani nawet gest artysty, ale doświadczenie osób odwiedzających w byciu razem czy wspólnym używaniu przestrzeni stawało się przedmiotem intencji kuratorskich i artystycznych. Ważnym elementem tych Documenta było także przecięcie sztuki i badań z pola nauk społecznych – nie tylko prace odwoływały się do kategorii z zakresu socjologii czy etnografii, ale także wystawa została potraktowana jako przestrzeń generowania wiedzy – osoby odwiedzające mogły eksperymentować z niektórymi obiektami, wypełniać ankiety, rysować grafy, zadawać pytania i udzielać odpowiedzi. Uderzająca dla mnie była w całej tej różnorodności pewna estetyczna spójność prac posługujących się podobnymi technikami i strategiami twórczymi. Oglądając poszczególne prace, miałam

wrażenie, że poruszam się w dobrze mi znanej przestrzeni. Zastanawiam się, czy we współczesnym pejzażu badania artystyczne i inne eksperymenty z pogranicza sztuki, zaangażowania społecznego i produkcji wiedzy, nie mają czasem takiej wyrazistej, wspólnej estetyki. Czy badania artystyczne jako hasło nie opisują czasem raczej estetyki niż praktyk? Mam wrażenie, że kiedy dzisiaj pojawia się w podpisie pracy hasło badania artystyczne, to mówi to bardziej o tym, jak to mamy oglądać, a niekoniecznie, co to jest. Mam tu na myśli przede wszystkim formaty prezentacji często używające nienarracyjnych form zapisu, odwołujące się do danych liczbowych, a jednocześnie posługujące się komentarzem i rozbudowanym kontekstem. eksponujące proces pracy i manifestacyjnie niedokończone, otwarte na modyfikacje, jawnie dystansujące się od tradycyjnych formatów artystycznych: przedstawienia, wystawy etc., a co z tym idzie zakładające inne relacje sceny i widowni, operujące interaktywnością i performatywnością.

ZOFIA DWORAKOWSKA: Dla mnie to jest ciągle pytanie, do którego wracam: po co artyści używają tego sformułowania? Na pewno to są przedstawiciele tego drugiego nurtu, który wymienił Janusz, czyli ci, którzy szukają relacji społecznych, a nie ci, którzy pilnują autonomii.

JANUSZ BYSZEWSKI: Uważam, że istnieje poważne ryzyko nadużycia tego terminu. Może w mniemaniu autorów podnosi rangę wypowiedzi, jest modny, wypada go umieścić w tekście. Ma też uwiarygadniać działanie, proces, poszukiwania. Kuratorzy często go używają, co może niekiedy świadczyć o malejącym zaufaniu do sztuki, która szuka wzmocnienia w innych polach aktywności.

Natomiast ciekawe dla mnie jest pytanie: po co w praktyce badawczej używa się języków czy strategii sztuki współczesnej? Może w odpowiedzi na to

pytanie pomoże przywołanie działań, które wspólnie realizowaliśmy w 2016 roku na Kampusie Ochota Uniwersytetu Warszawskiego. Były one prowadzone w ramach szerszych badań użytkowników Kampusu Ochota, poprzedzających zmiany architektoniczne i urbanistyczne na tym terenie. Na pięciu wydziałach poprosiliśmy wszystkich użytkowników tej przestrzeni o realizację w języku wizualnym dwóch instrukcji: „Zaprojektuj swój uniwersytet?" i „Znajdź miejsce dla słów". W badaniu wzięli udział studenci pięciu wydziałów mających siedzibę na tym kampusie, dyrektorzy, kadra naukowa, bufetowe, panowie pilnujący i tak dalej. W pierwszym działaniu uczestnicy formułowali swoje odpowiedzi, przekształcając bryłę białego, kartonowego sześcianu; w drugim – sytuując znaczące cytaty myślicielek i filozofów na mapie kampusu. Finałowa wystawa prezentowała łącznie wszystkie realizacje, profesjonalnie opracowane. To jest ważny moment takich badań, gdy ich wyniki w formie zaprojektowanej wystawy wracają do autorów indywidualnych realizacji, którzy mogą ją zobaczyć w całości.

ZOFIA DWORAKOWSKA: Pamiętam, że zaskoczyła nas wielość twórczych przeobrażeń sześcianów. Przestrzenne formy, trójwymiarowe, wizualne i materialne, dostarczały zupełnie innej wiedzy, niż gdybyśmy musieli ująć nasze wizje uniwersytetu słowami.

JANUSZ BYSZEWSKI: Dodam, że profesorowie fizyki czy matematyki chwalili tę metodę za to, że ułatwiała im wyrażanie idei.

***Nasze uniwersytety* (styczeń-czerwiec 2017)**
Wątkiem przewodnim projektu była refleksja nad uniwersytetem, zarówno jako ideą, jak i konkretnym miejscem i instytucją – Kampusem Ochota Uniwersytetu Warszawskiego. W oparciu o dotychczasowe wyniki badań zrealizowanych w ramach programu „Uniwersytet Warszawski 2016-2025", analizę przestrzeni oraz biorąc pod uwagę plany jego przyszłego zagospodarowania Janusz Byszewski, Zofia Dworakowska i Maja Parczewska stworzyli projekt z nurtu *creative research*. Osoby spotkane na korytarzach wszystkich wydziałów Kampusu Ochota: biologii, geologii, chemii, fizyki oraz matematyki, informatyki i mechaniki zostały zaproszone do dwóch działań:
Znajdź miejsce dla słów
Studenci i pracownicy mogli wybrać spośród zaproponowanych kilkudziesięciu cytatów te, które mają dla nich szczególny sens, a następnie umieścić je w znaczący sposób na mapie Kampusu. Autorami cytatów byli naukowcy, artyści, a także przemysłowcy, duchowni i politycy. Cytaty dotyczyły sensu nauki, życia, relacji z innymi, postaw wobec rzeczywistości, emocjonalnych i racjonalnych wyborów, istoty kreatywności, postaw moralnych, sposobów kształcenia, samoświadomości. Wielkoformatowe mapy przez kilka godzin zapełniały się kolejnymi cytatami, tworząc nową, nasyconą emocjami i ideami mapę Kampusu.
Zaprojektuj swój uniwersytet
Celem akcji było poszerzenie perspektywy – przejście od bliskiego własnemu doświadczeniu Kampusu Ochota do idei uniwersytetu. Każda zainteresowana osoba otrzymywała biały, tekturowy sześcian, któremu za pomocą rąk mogła nadać formę wyrażającą własną wizję uniwersytetu. Na koniec mogła zapisać komentarz do stworzonego przez siebie obiektu. W ten sposób powstała bardzo różnorodna kolekcja obejmująca między innymi bryły z wydartymi otworami pojedynczymi lub z kilku stron, bryły częściowo zgniecione lub pozbawione jednego boku, rozłożone do płaskiego kartonu lub podarte na strzępy.
Zebrane realizacje powróciły na Kampus Ochota w formie mobilnej wystawy, która przez pięć tygodni podróżowała po wszystkich wydziałach.
Projekt Instytutu Kultury Polskiej powstał przy wsparciu Biura Innowacji Przestrzeni Akademickiej Uniwersytetu Warszawskiego.
https://animacjakultury.uw.edu.pl/nasze-uniwersytety-2/

ZOFIA DWORAKOWSKA: Ten projekt nie byłby możliwy bez prof. Anny Gizy-Poleszczuk, która włączyła go w szerszy projekt badania kampusu. Można by powiedzieć z perspektywy metodologicznej, że ona wierzyła w szeroką triangulację metod. Że bardzo różnymi sposobami generujemy wiedzę, dlatego że te różne sposoby wywołują trochę innego rodzaju wiedzę, ale też trafiają do innego rodzaju uczestników. Bo myśmy trafili z tym naszym modułem do osób, które przebywały w tych budynkach, a nie zawsze chciały lub mogły brać udział w wywiadach.

JANUSZ BYSZEWSKI: Te badania – tak jak Zofia powiedziała – były częścią dużego projektu i miały bardzo praktyczny wymiar, związany z planowaną przebudową kampusu. Ale chciałbym przywołać inny przykład. To działania realizowane w 2025/2026 roku na wystawie *Starsze miasto* w Muzeum Woli. Dwie interaktywne sytuacje, *Ściana pytań* i *Zaprojektuj swoją manifestację*, pozwoliły mi uzyskać wypowiedzi od około pięciuset osób o ważnych pytaniach, które osoby starsze chciałyby zadać i o nich rozmawiać, i o hasłach, z którymi chciałyby pójść na manifestację. Przez czas trwania wystawy zbiory odpowiedzi się powiększały i były dostępne dla autorów i dla publiczności. Otwarta struktura tych prac wypełniła się głosami uczestników. Natomiast dla mnie jest to bezcenny materiał przydatny w projektowaniu następnych działań z osobami starszymi. Krótko mówiąc, te badania to również moja metoda pracy, mój warsztat. Dwa dni temu miałem miłe spotkanie z seniorami, którzy współtworzyli prace na wystawie. Wiele osób mówiło o wzruszeniu, o emocjach, które im towarzyszyły podczas warsztatów. Ja też się wzruszyłem. I badania, i emocje są dla mnie integralną częścią tego projektu.

ZOFIA DWORAKOWSKA: Ale motywacje, które opisujesz, są przecież stricte badawcze. Bardzo zbliżone do tego, jakie mają na przykład etnografowie czy socjologowie.

ZUZANNA GRĘBECKA: To jest właśnie to, co chciałam powiedzieć. Twój przykład, Januszu, świetnie pokazuje to, że w pewnym momencie badania to badania. Czy napiszesz potem artykuł, czy zrobisz dzięki temu projekt, badanie pozostaje badaniem. Co więcej, działania badawcze może przeprowadzić sam artysta, może to być integralną częścią jego projektu, ale może też przyjść do niego badacz i zaproponować, że przy okazji działań artystycznych, warsztatu, wystawy zrealizuje jakiś własny projekt badawczy.

***Muzeum w drodze* vol. 2025**
Dwie sytuacje twórcze: *Ściana pytań* i *Zaprojektuj swoją manifestację*, pochodzące z projektu Janusza Byszewskiego *Muzeum w drodze. 2012-*, eksponowane były na wystawie *Starsze miasto* w Muzeum Woli, której kuratorkami były Magda Staroszczyk i Wanda Kaczor. Wystawa była głównym wydarzeniem siedemnastej edycji festiwalu „Warszawa w budowie", poświęconego doświadczeniu starzenia się i miejscu osób starszych w życiu miasta.
Prezentowane przez sześć miesięcy trwania wystawy interaktywne stanowiska inspirowane były ideą Fluxusu, którą najtrafniej sprecyzował Dick Higgins słowami: „Artysta daje ci strukturę, możesz sam ją wypełnić". Każdemu stanowisku towarzyszyła instrukcja, która zapraszała publiczność do włączania się w proces współtworzenie obiektów. W działaniu wzięło udział około pięciuset osób, głównie starszych.
Ściana pytań
Sytuacja zachęcała do zadawania istotnych dla siebie pytań i szukania odpowiedzi razem z innymi osobami. Ułatwiały to stół i krzesła, które były częścią aranżacji. Tytułowa ściana wypełniała się osobistymi i refleksyjnymi pytaniami, formułowanymi głównie przez seniorów: „Czy łatwo jest prosić o pomoc?", „Dlaczego często nie widzimy w starcu człowieka o konkretnym imieniu i biografii?", „Co robić ze smutkiem?", „Jak sobie wybaczyć?", „Dlaczego starość ma czynić niewidzialnym?", „Czy boisz się opieki nad swoimi rodzicami?", „Dlaczego nie kocham?", „Przyjemność na starość, co to dla Ciebie? Kiedy to dla siebie zrobiłeś?", „Czy można pogodzić się ze śmiercią?", „Czy starość jest straszna?", „Bardziej niż mojej starości boję się starości moich rodziców".
Zaprojektuj swoją manifestację
Sytuacja umożliwiała przygotowanie własnego hasła, mikrotransparentu, z którym dana osoba chciałby pójść na wiec. Otwarta struktura instalacji wypełniła się żądaniami, radykalnymi nawoływaniami, ale także humorem: „Kochajmy siwe włosy!", „Więcej życia w życiu!", „Starość dla wszystkich, nie dla wybrańców!", „Nie bój się bać!", „Aktywność, nie obecność!", „Mniej i wolniej!", „Średnik ma znaczenie!", „Odpierdolcie się od moich wyborów!", „Babciu enter, nie backspace!".
https://muzeumwoli.muzeumwarszawy.pl/wystawa/warszawa-w-budowie-starsze-miasto/

ZOFIA DWORAKOWSKA: Uparcie chcę wrócić na pole sztuki, może to jest dobry moment. Januszu, twoje motywacje są bardzo zbliżone do motywacji badaczy, czyli jesteś zainteresowany zdobywaniem wiedzy, rozpoznawaniem rzeczywistości i co więcej, zaznaczyłeś, że ta wiedza modyfikuje twoje dalsze kroki. Zatem to, jak bardzo projekt, efekt, rezultat jest zakorzeniony w terenie, zależny od procesu. I teraz pytanie: czy podobna motywacja towarzyszy artystom definiującym swoje projekty jako badania? Wydaje mi się, że oni nie zawsze są zainteresowani rozpoznawaniem rzeczywistości, ale

raczej jej diagnozowaniem, formułowaniem diagnoz, a to jest moim zdaniem inna motywacja.

Dobrym przykładem jest tu projekt *Oni* Artura Żmijewskiego z 2007 roku, który dziś funkcjonuje jako praca wideo mająca wszelkie znamiona dokumentalnego zapisu eksperymentu społecznego. Artysta w jednym pomieszczeniu zgromadził przedstawicieli skrajnych światopoglądowo grup Polaków, którzy otrzymywali szereg zadań dotyczących ekspresji swoich idei i wartości. W tym filmie widzimy osoby, które wyrażając odrębność swoich przekonań, przechodzą od agresji słownej do agresji fizycznej. Zostało to później zinterpretowane jako świetna diagnoza stanu podzielonego społeczeństwa polskiego. Trudno dyskutować z trafnością tej diagnozy, która potwierdza się z każdym rokiem. Warto jednak przywołać jeden z pierwszych pokazów tego wideo w Muzeum Sztuki Nowoczesnej, podczas którego wstał ktoś z sali i powiedział, że jest jedną z osób, które brały udział w tym projekcie. Opowiedział, że proces wyglądał zupełnie inaczej: był bardziej skomplikowany, jego uczestnicy czuli się zachęcani do takich, a nie innych zachowań, stawiali opór, niektórzy rezygnowali. Ujawnił więc skomplikowany, wielowątkowy, niejednoznaczny proces badawczy i autorytatywną pozycję artysty-badacza, który korzystając z narzędzi z pola sztuki: poetyki dokumentu czy możliwości montażu, formułuje ostateczny raport – wideo.

Czy Żmijewski był zainteresowany tym, co się rzeczywiście wydarzy w stworzonej przez niego przestrzeni konfrontacji? Wydaje się, że nie, był raczej zainteresowany użyciem obecności osób uczestniczących do sformułowania końcowej diagnozy, którą znał już wcześniej. Zresztą powiedział to wprost na tamtym spotkaniu, że nie twierdzi, że tak wyglądał proces, on sformułował diagnozę. „Czy ona nie jest słuszna?” – zapytał. Nie

był to więc de facto eksperyment, który zakłada niewiadomą. Może nas to prowadzić do pytania, czy wprowadzenie koncepcji badania w pole sztuki wiąże się jakoś z zawieszeniem kontroli. Czy jest tam miejsce na gotowość na to, co się wydarza, co się może też wydarzyć niezgodnie z wcześniejszym założeniem czy stanowiskiem?

DOROTA SOSNOWSKA: Myślę, że mamy tu do czynienia z pewnego rodzaju dialektyką kontroli i odpowiedzialności. Czasem motywacją działania w polu sztuk społecznych czy badań artystycznych jest odpuszczenie kontroli, otworzenie się na proces, zobaczenie, co rzeczywistość wnosi do kształtu estetycznego, do rezultatu działania. A czasem dochodzi do zawieszenia odpowiedzialności, zbudowania poczucia, że ponieważ jest to działanie zaangażowane społecznie, to nie musi być doskonałe, dokończone, świetne, wystarczy, że jest z ludźmi, jest partycypacyjne, zaangażowane. Kariera terminu „badania artystyczne" rozwija się w pewnym sensie równolegle do kariery *work in progress*, do przesunięcia się w stronę procesu. Można zauważyć według mnie ważny związek między jednym a drugim hasłem. Czasami są one wręcz nierozdzielne. Zastanawiam się, jak to się łączy z dyskursem generowania wiedzy. Mam wrażenie, że za używaniem tej formuły, za różnymi praktykami w tym polu stoi też przekonanie, że jest więcej niż jeden rodzaj wiedzy. Tutaj wracamy do cielesności, emocjonalności, intuicji.

ZOFIA DWORAKOWSKA: Z drugiej strony myślę o tym jako o pewnym usprawiedliwieniu. Wobec dekonstruowania tego, czym wiedza jest, i uświadamiania sobie, że jest tak różnorodna i tak niedefiniowalna, co oznacza także niepewność standardów i kryteriów i dochodzi do pomijania jakości artystycznej czy społecznej. Generowanie wiedzy jest wystarczającym uzasadnieniem. Ale jakiej wiedzy, o czym? Często przecież chodzi po prostu o

samowiedzę.

DOROTA SOSNOWSKA: Tak, tego typu praktyki często odwołują się przecież do autoetnografii, do autoteorii. Generowanie wiedzy staje się aktem indywidualnym i osobistym. I to też moim zdaniem zasila badania artystyczne. Zastanawiam się, czy nie istnieje takie niebezpieczeństwo, że pod pretekstem generowania wiedzy łatwo ukryć brak pewności co do jakości artystycznej działania lub brak pewności co do kryteriów oceny jakości artystycznej. Jeżeli nie da się określić jakości artystycznej czy społecznej tego, co robię, to zawsze mogę jeszcze nazwać to badaniem. W pewnym sensie uciec w to, że zawsze generuję wiedzę. I mam pod ręką właśnie te wszystkie przekroczenia i przekształcenia z historii nauk społecznych, które sprawiają, że w polu wiedzy mogą pojawić się zdjęcia, obraz, schemat, rysunek, dialog, sztuka teatralna itd. Jeżeli nawet coś nie jest uznane i nie może być, z różnych względów, legitymizowane jako sztuka czy jako nauka, to zawsze jest to wiedza. Zawsze można wejść w pole badań artystycznych. Wydaje mi się, że istnieje ryzyko takiego używania hasła „badania artystyczne”.

ZOFIA DWORAKOWSKA: Czy to nie jest wyraźna zmiana w stosunku do wspomnianej sztuki krytycznej? Artyści i artystki co prawda nie używali sformułowania „badania artystyczne”, ale formułowali wyraźne – nie definiuję, czy słuszne – diagnozy. Ale one miały właśnie formę (jakkolwiek je dzisiaj oceniamy) dzieł, były skomponowane, domknięte i bardzo wyraziste.

ZUZANNA GRĘBECKA: Zwróćcie jednak uwagę, że po drodze trochę się zmieniło rozumienie wiedzy, bo dla nas teraz jest oczywistością, że wiedza jest procesualna. Natomiast w momencie, kiedy myślano o wiedzy raczej jako o odkryciu, to wtedy ten wyraźny, mocny, diagnostyczny finał był oczywistą konsekwencją takiego rozumienia pozyskiwania wiedzy. Pozyskiwanie wiedzy

było trochę jak pozyskiwanie bryły węgla, którą mogę potem pokazać.

ZOFIA DWORAKOWSKA: Pojawia się jednak pytanie, czy ten procesualny wymiar wiedzy wyklucza jej konfrontowanie z odbiorcami: publicznością czy czytelnikami. Czy ta wiedza jest ujawniania, upubliczniana, przekazywana dalej, czy pozostaje samowiedzą tej grupy, która coś doświadczyła? Praca *Oni* Żmijewskiego, niezależnie od swojej jakości badawczej, dzięki swojej skończonej formie i funkcjonowaniu w polu sztuki, konfrontuje się z coraz to nowymi odbiorcami. Wydaje mi się zasadne pytanie, czy zwiększenie świadomości na temat procesualnego charakteru wiedzy nie niesie ryzyka usprawiedliwiania niekonfrontowania jej z odbiorcami, nietransmitowania jej w jakiś sposób.

ZUZANNA GRĘBECKA: Czy jest takie ryzyko? Pewnie tak. Rozpoznanie procesualności wiedzy jest świetnym pretekstem, żeby powiedzieć: taki jest charakter wiedzy, więc dlatego nie konkluduję. Ale z drugiej strony każe problematyzować samo konkludowanie. Teraz nie wystarczy powiedzieć: zrobiłam badania, zdobyłam wiedzę, teraz ją przekazuję, a forma tego przekazu jest drugorzędna. W tej chwili to już jest bardziej problematyczne, dlatego że trzeba powiedzieć, co właściwie przekazuję, z czego zdaję raport i czym jest ten efekt, bo na pewno nie jest czymś, co wydobyłam jako gotowy i trwały kawałek wiedzy. Z jednej strony używanie procesualności wiedzy jako usprawiedliwienia nie jest dobrą drogą, ale z drugiej strony naiwna wiara w to, że po zrobieniu badań się dowiedziałam, a teraz wam opowiem, czego się dowiedziałam, tak wprost, to też nie jest to, o co by chodziło.

DOROTA SOSNOWSKA: Myślę, że to, co sobie opowiadamy, to jest w jakimś sensie historia demokratyzacji zarówno wiedzy, jak i sztuki. Czyli z jednej strony pojawia się wyraźna i dla naszych tradycji istotna świadomość tego, że potrzebne jest upodmiotowienie osób badanych, z czym oczywiście ściśle

wiąże też rozpoznanie różnych rodzajów wiedzy, którymi ludzie dysponują i które mogą mieć znaczenie dla działalności politycznej, społecznej czy po prostu zasobu wiedzy o świecie. Pejzaż sztuki i nauki zmienia się wraz z emancypacją i rosnącym szacunkiem dla indywidualizmu, ale też dla różnych form egzystencji, bo moglibyśmy nawet tę linię prowadzić dalej, do języków posthumanistycznych, do świadomości więcej niż ludzkiej. Ale z drugiej strony, na te procesy nakłada się silny kryzys instytucjonalny, objawiający się w dezorientacji, do czego instytucje są i co wyznaczają. W kontekście polskim jest to bardzo ciekawe. Zofia przywołuje sztukę krytyczną i wskazuje, że to pożenienie sztuki i nauki w manifeście *Stosowane sztuki społeczne* Artura Żmijewskiego z 2007 roku pojawia w momencie hiperkryzysu poznawczego, czyli początku kapitalizmu, kiedy kolejne instytucje się rozpadają i właściwie już nie wiadomo, czym sztuka jest i po co ona ma być w społeczeństwie. Ten impuls zwrócenia się do jakiejś innej instytucji, do przekroczenia ram swojej instytucjonalności ku innej (w tym wypadku ku nauce) wydaje się bardzo interesujący. Może dzisiaj nawrót do badań artystycznych jest symptomem znaczącego kryzysu instytucjonalności.

ZOFIA DWORAKOWSKA: Zaczynam jednak myśleć, że to może jest powrót w polu terminologii, a nie powrót do tych samych praktyk; wydaje mi się teraz, że jednak praktyki badawcze, rozpoznawcze, diagnostyczne sztuki krytycznej są diametralnie różne od tego, co teraz jest wpisywane w obszar badań artystycznych. Wydaje się, że warto wracać do sztuki krytycznej i zastanawiać się, jak tamte prace sytuowały się wobec rzeczywistości, ale także wobec badań. Te relacje są przecież kluczowe dla manifestu *Stosowane sztuki społeczne* Artura Żmijewskiego. Trudno go dzisiaj analizować w oderwaniu od jego projektów, które w założeniu chyba realizują postulaty tego manifestu. Manifest ten miał jednak także ambicje teoretyczne. Sytuował się wobec tego podziału, który przywołał Janusz,

opowiadając się za autonomią sztuki, jednocześnie odróżniając ją od alienacji wobec rzeczywistości. Dla naszych rozważań szczególnie istotne jest to, że Żmijewski postulował wzmocnienie pozycji sztuki wobec polityki i religii, ale także nauki. Zwracał uwagę na potencjał poznawczy i diagnostyczny strategii artystycznych i postulował ich stosowanie w celach badawczych. Bardzo ważną kategorią w tym manifeście jest „skutek", co pozwala postawić pytanie dzisiejszym badaniom artystycznym: czy kategoria „skuteczności" jakoś organizuje refleksję czy praktykę w tym obszarze? Jak się ma programowa procesualność do takiej skuteczności, jak ją definiował manifest *Stosowane sztuki społeczne*? Wydaje się, że procesualność, która dystansuje się od przymusu ostatecznych sformułowań, a więc także ich upubliczniania, zawężając liczbę odbiorców, zawęża jednocześnie swoje pole oddziaływania.

ZUZANNA GRĘBECKA: Przyszło mi teraz do głowy coś, o czym nie myślałam wcześniej, a co jest koniunkcją sztuki, nauki i badań. Chodzi mi o gesty skierowane przeciwko zaangażowaniu, stosowaniu, społecznym wartościom. Ten moment, w którym artysta mówi: tworzę z potrzeby ducha, tworzę to, co czuję, chcę tworzyć i nie robię tego po to, żeby zbawić świat czy żeby jakaś grupa miała z tego korzyść. Tworzę, bo jestem twórcą. To byłby gest analogiczny do gestu badacza, który mówi: nie będę wypełniać we wniosku grantowym rubryki o aplikacyjności, dlatego że moje badania nie muszą być aplikowalne do niczego, chcę po prostu zdobyć wiedzę o świecie. To nie musi mieć żadnego praktycznego efektu.

ZOFIA DWORAKOWSKA: Moim zdaniem powiedzenie „jestem twórcą i tworzę" wpycha mnie w kryteria oceny artystycznej, a jeśli używam terminu „badania artystyczne", to tak, jakbym chciała uniknąć tej oceny.

JANUSZ BYSZEWSKI: Potrzeba realizowania badań wynika z kryzysu, o którym wspomniałyście. Ale to kryzys nie tylko instytucji kultury czy

uniwersytetów, to też kryzys zaufania do oficjalnych narracji, obrazów, które kreują i podają media czy politycy, i które zaczynają funkcjonować jako prawdziwe. Dlatego trochę niemodne i stare, ale ważne pytanie o prawdę jest tu zasadne. Wracając na chwilę do projektu z ludźmi starymi, zauważmy, że prawda, która wyłania się jako efekt działań twórczych z nimi zrealizowanych, jest inna niż stereotyp. W tym projekcie podjęcie badań wynikało z potrzeby podważenia utrwalanych obrazów, sprawdzenia ich i dotarcia do własnej prawdy. Ta wiedza, choć osobista, jest dla mnie bardzo istotna. A rozbieżność pomiędzy tymi dwoma obrazami starości to zachęta do realizacji następnego projektu.

ZOFIA DWORAKOWSKA: Tak, ale jednak się powołujesz na tę prawdę, czyli wiedzę, która została wygenerowana przez ten projekt. Można dość łatwo ją namierzyć i wyrazić w tekście.

JANUSZ BYSZEWSKI: Ale to jest prawda, że tak powiem, tylko na użytek tej grupy.

ZOFIA DWORAKOWSKA: Ma jednak jakieś formy, w jakichś mediach jest zapisana, co umożliwia też kontakt z kolejnymi grupami, funkcjonuje na wystawie na przykład. No i też wpływa na twoje dalsze praktyki. W wielu praktykach, które się współcześnie identyfikuje jako badania artystyczne, dość trudno namierzyć tę wiedzę. Czasem jest to bardzo indywidualne i osobiste rozumienie wiedzy. Wracam ciągle do tego, po co jest ten koncept artystom, bo badaczom sztuka była potrzebna z dwóch powodów. Po to, żeby tworzyć skuteczniejsze reprezentacje, czyli żeby lepiej transmitować wiedzę i upodmiotowić osoby badane. To, moim zdaniem, nie są impulsy istotne w polu sztuki.

DOROTA SOSNOWSKA: Jeżeli się cofamy w czasie, źródła myślenia o sztuce

w połączeniu z nauką znajdują się w myśleniu o formie użycia, aplikowania tego, co dzieje się w procesie artystycznym dla dobra społecznego. Myślę na przykład o Jerzym Ludwińskim, czyli poszukiwaniu takiej strategii, w której to, że artyści wykonują pracę na barwach, na kształtach, na przestrzeni, będzie się przekładało na coś, co może być społecznie istotne. W Muzeum Sztuki Aktualnej, które on projektował, nauka jest rozumiana jako transmisja do użycia społecznego. Wydaje się, że w jego projekcie instytucji muzeum chodzi o rodzaj praktyk na pograniczu spotkania między sztuką a nauką. Więc z jego perspektywy obraz nie wystarczy, żeby zaaplikować wiedzę wygenerowaną w procesie artystycznym.

ZOFIA DWORAKOWSKA: Ale czy współczesne badania artystyczne są w ogóle zainteresowane zagadnieniem transmisji? Wydaje się, że transmisja, oddziaływanie społeczne było stawką w manifeście Żmijewskiego, ale czy jest stawką dzisiaj? Jego tezy o poznawczym potencjale sztuki były otwarcie i celowo konfrontacyjne wobec pola nauki. Czy dzisiaj badania artystyczne mają jakieś roszczenia wobec nauki? To pytanie chyba musi pozostać otwarte, ale dotyczy ono zarówno sztuki, jak i stosunku do nauki – jak ona jest „używana", analogicznie do „używania" sztuki. Pytania o autonomię i ryzyko alienacji dotyczą przecież obu tych sfer, a także ich pola wspólnego. Dla nas są one szczególnie istotne w kontekście kierunku sztuki społeczne, usytuowanego w akademii, a więc na przecięciu praktyki i teorii, a jednocześnie nauki i sztuki.

Wzór cytowania:

Wiedza, proces, kontrola, odpowiedzialność – wokół wyzwań i możliwości badań artystycznych, rozmawiają Janusz Byszewski, Zofia Dworakowska, Zuzanna Grębecka i Dorota Sosnowska, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2026, nr 195, https://didaskalia.pl/pl/artykul/wiedza-proces-kontrola-odpowiedzialnosc-wokol-wyzwan-i-mo

zliwosci-badan-artystycznych.

Autor/ka

Rozmawiają Janusz Byszewski, Zofia Dworakowska, Zuzanna Grębecka i Dorota Sosnowska

Przypisy

1. Zespół sztuk społecznych w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, zob. https://ikp.uw.edu.pl/studia/sztuki-spoleczne/ [dostęp: 12.10.2026].
2. W tych dyskusjach w ciągu kilkunastu miesięcy brały udział także inne osoby związane z zespołem sztuk społecznych, m.in. Urszula Kochanowska, Maria Stokłosa, Karolina Wróbel-Bardzik, Joanna Zięba.
3. Tercet ¿Czy badania artystyczne?: Paulina Brelińska-Garsztka Zofia Małkowicz-Daszkowska Zofia Reznik, *Rozruchy badawczo-artystyczne w sztukach performatywnych: zbliżenie na taniec, ruch i choreografię*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021, nr 165, https://didaskalia.pl/pl/artykul/rozruchy-badawczo-artystyczne-w-sztukach-performatywnych-zblizenie-na-taniec-ruch-i [dostęp: 12.10.2026].
4. Język prosty, nazywany też językiem tutejszym, to jest język używany na Podlasiu: „wschodniosłowiański mikrojęzyk".
5. Master of Arts to tzw. MA, a Master of Science – tzw. MS. Po polsku ta różnica jest nieuchwytna.

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/wiedza-proces-kontrola-odpowiedzialnosc-wokol-wyzwan-i-mozliwosci-badan-artystycznych