UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
WYDZIAŁ SOCJOLOGII

Zofia Małkowicz

Sztuka i nauki społeczne. Współczesne relacje oraz ich uwarunkowania.

Rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem
prof. dr. hab. Marka Krajewskiego

Poznań 2022

Podziękowania

Chciałabym podziękować promotorowi prof. dr. hab. Markowi Krajewskiemu za nieocenioną opiekę merytoryczną oraz zaangażowanie na każdym etapie pracy nad rozprawą; za entuzjazm dla moich pomysłów badawczych oraz wyjątkową cierpliwość podczas ich realizacji.

Dr Katarzynie Chajbos-Walczak, dr Marcie Skowrońskiej i Jakubowi Pytlowi za pomoc w poszukiwaniu rozwiązań, dostrzeganiu logiki w splątanych wątkach oraz bezcenne dyskusje telefoniczne.

Moim rodzicom Katarzynie i Markowi Małkowiczom, a także przyjaciółkom Idze Kucharskiej, Franciszce Kujawskiej i Agacie Wiencis za wsparcie organizacyjne i emocjonalne w wymagającej codzienności.

Chciałabym również wyrazić wdzięczność dla wiernej przedstawicielki gatunku stowarzyszonego, Mory. Bez wspólnych spacerów po lesie żadna praca twórcza nie miałaby szans się wydarzyć.

Spis treści

Wstęp **8**

CZĘŚĆ TEORETYCZNA

I. Odmyśleć „sztukę” i „naukę”: historia pojęć, instytucji i społecznej modernizacji **14**

1. Wstęp 14
2. Przednowoczesne relacje między sztuką i nauką: pojęcia, praktyki, instytucje 15
2.1 Starożytność 17
2.2. Średniowiecze: starożytne pojęcia versus nowe instytucje 20
2.3. Czasy nowożytne: oddzielenie sztuki od rzemiosła, w kierunku rewolucji naukowej 24
3. Nowoczesność: modernizacja, specjalizacja, instytucjonalizacja autonomii 30
4. Współczesność: ugruntowanie podziału oraz dynamika utrzymywania autonomii 34
5. Podsumowanie 36

II. Interdyscyplinarność: historia koncepcji i jej dyskursywny wymiar **38**

1. Wstęp 38
2. Dyscyplina 41
3. Interdyscyplinarność – historia pojęcia i charakterystyka 45
4. Dyskursywny (i paradoksalny) wymiar interdyscyplinarności 51
5. Podsumowanie 55

III. „Interdyscyplinarne” predyspozycje nauk społecznych i współczesnej sztuki **57**

1. Wstęp 57
2. Ambiwalentny status nauk społecznych 60
3. Interdyscyplinarność a awangarda, intermedia i postmedia w sztuce 69
4. Podsumowanie 76

IV. Współczesne konteksty interdyscyplinarnych związków między sztuką a naukami społecznymi: uwarunkowania, miejsca splotów, problemy i bariery **77**

1. Wstęp 77
2. Teoria pola Pierre’a Bourdieu 78
3. Czynniki wpływające na relacje pomiędzy sztuką i naukami społecznymi 82
4. Zamiast podsumowania: kontinuum „miejsc splotów” 97

V. Stan wiedzy na temat projektów łączących sztukę i nauki społeczne **101**

1. Wstęp 101
2. Art&science i problematyczność paradygmatu „trzeciej kultury” 102
3. Stan wiedzy na temat związków sztuki i nauk społecznych 110
4. Podsumowanie 116

CZĘŚĆ EMPIRYCZNA

VI. Metodologia badań własnych **120**

1. Cele i problemy badawcze 120

2. Narzędzia badawcze – omówienie 122
3. Kwestionariusz CAWI 122
4. Przebieg badania 123
5. Konferencja „Czy badania artystyczne?" oraz cykl Sploty, zgrzyty, osobności pisany na zlecenie „Czasu Kultury" 131
6. Struktura wyników badań 133

VII. Wyniki badań: specyfika projektów 135

1. Wstęp 135
2. Ogólny charakter działań w projektach 135
3. Cele projektów 140
4. Obszary problemowe, tematyka podejmowana w projektach 152
5. Dyscypliny naukowe, w których zakorzenione są projekty 158
6. Media sztuki wykorzystywane w pracy nad projektem 159
7. Skala geograficzna i czasowa projektów 160
8. Kontekst instytucjonalny i produkcyjny realizacji projektów 162
9. Rola i status odbiorców/publiczności w projektach 165
10. Podsumowanie 166

VIII. Wyniki badań: motywacje autorów oraz problemy i ograniczenia w realizacji projektów 169

1. Motywacje 169
1.1. Przekonania na temat sztuki i nauki oraz relacji pomiędzy nimi 170
1.2. Użyteczność oraz inne korzyści płynące z łączenia sztuki i nauki 174
1.3. Specyfika problemu lub kontekstu wymagająca łączenia sztuki i nauki 179
1.4. Motywacje osobiste 183
2. Problemy i ograniczenia 187

IX. Wyniki badań: modele współpracy 194

1. Ogólna specyfika współpracy w projektach 194
2. Podział projektów ze względu na multi-, inter- i transdyscyplinarność 195
3. Podobieństwa 202
4. Różnice 204
5. Przykłady projektów multi-, inter- i transdyscyplinarnych 205
6. Zamiast podsumowania: krytyczne spojrzenie na wyniki badania modeli współpracy 210

Zakończenie 213

Bibliografia 219

Spis tabel i rycin 241

Aneks: wzór narzędzia badawczego 242

Wstęp

Relacje między sztuką a nauką, rozumianymi jako wykształcone przez modernizację, odrębne przestrzenie życia społeczno-kulturowego, od przynajmniej wieku zajmują zarówno artystów, jak i badaczy. „Terytoria" sztuki i nauki, które dotychczas były stosunkowo autonomiczne względem siebie, nieustannie podlegają wpływom makroprzemian społeczno-kulturowych, technologicznych i ekonomicznych. Konsekwencją tego nacisku jest także pojawianie się nowych płaszczyzn, na których sztuka może przenikać i spotykać się z nauką. Jedną z nich są zróżnicowane związki nauk społecznych[1] i sztuki współczesnej[2], stanowiące przedmiot badań prowadzonych na potrzeby mojej rozprawy doktorskiej.

W obrębie sztuki pierwsze wyraźne przejawy refleksji na ten temat można obserwować w działaniach artystów awangardy z początku XX wieku. Najbardziej intensywny rozwój dociekań – nie tylko po stronie sztuki, ale również w przestrzeni praktyki naukowej – rozpoczyna się jednak w latach 60. i jest związany z nurtem *art&science,* obejmującym połączenia pomiędzy sztuką a dyscyplinami nauk ścisłych i przyrodniczych. Należy zauważyć, że nauki społeczne również posiadają długą tradycję związków ze sztuką, choć nie zostały one jak dotąd ujęte w jednej wspólnej ramie. Zainteresowanie praktykami ich wzajemnego przenikania było obecne przede wszystkim w badaniach teoretyków sztuki i kultury oraz naukowców zajmujących się metodologią badań w naukach społecznych. Kanonicznymi wręcz przykładami z obszaru nauk o sztuce i kulturze, których tematem są wzajemne wpływy i interakcje pomiędzy sztuką i naukami społecznymi są np. badania nad *artistic research*, *hybrid art*, nad sztuką postmedialną czy partycypacyjną; natomiast na gruncie metodologii

---

[1] Ze względu na trudność w wyznaczeniu wyraźnej linii rozgraniczenia pomiędzy naukami społecznymi a humanistycznymi, przyjmuję następujące założenie: przedmiotem moich badań są powiązania pomiędzy sztuką a takimi dyscyplinami nauk społecznych, jak między innymi socjologia, psychologia, ekonomia, geografia społeczno-historyczna, pedagogika, a także „uspołecznionymi" dyscyplinami i obszarami badań w naukach humanistycznych, jak min. antropologia, historia czy filozofia społeczna. Kiedy używam kategorii „nauki społeczne" mam na myśli opisany powyżej zakres działalności oraz wiedzy naukowej.

[2] W odniesieniu do współczesnej sztuki moją główną uwagę kieruję przede wszystkim na sztuki wizualne, ale w ramach badań empirycznych włączałam również sztuki performatywne, ze względu na to, że granica pomiędzy nimi coraz częściej się zaciera; będę jednak posługiwać się jednym pojęciem sztuki.

badań w naukach społecznych, są to *arts-based research*, badania wizualne, autoetnografia ewokatywna lub arteterapia – wszystkie dotąd analizowano jako odrębne i stosunkowo niepowiązane przypadki. Jednak poza przywoływanymi przykładami cały czas kształtują się nowe, hybrydyczne formy, które nie zostały jeszcze nazwane ani skatalogowane. W związku z tym badania dotyczące współczesnych relacji sztuki i nauk społecznych nie mogą ograniczać się do opisu i analizy zaledwie pojedynczych przypadków. Aby lepiej rozumieć specyfikę praktyk z tego obszaru warto widzieć je w perspektywie kontinuum, w którym sztuka i nauka to przenikające się wymiary życia społeczno-kulturowego. Jeśli założyć, że pola sztuki i nauki nie są stabilnymi ani w pełni niezależnymi „światami", to zgodnie z myślą Pierre'a Bourdieu – do którego wielokrotnie się odwołuję – podejmowanie refleksji na temat tego, co dzieje się na ich pograniczach, może pomóc bardziej wnikliwie studiować dynamikę aktualnych mechanizmów funkcjonowania pól sztuki i nauki, sposobów w jakie oddziałują na siebie nawzajem, ale i przyszłego rozwoju każdego z nich.

Głównym problemem badawczym podejmowanym w rozprawie jest zatem próba odpowiedzi na pytanie, jaki charakter mają relacje łączące współczesną sztukę i nauki społeczne. Z jednej strony interesują mnie czynniki wpływające na dynamikę powiązań między nimi, a z drugiej – specyfika współczesnych przedsięwzięć łączących te dwie sfery życia. W tym obszarze przyglądam się ogólnemu charakterowi i celom działań z pogranicza interesujących mnie dziedzin, kontekstom realizowanych projektów, motywacjom ich autorów, problemom, z którymi się mierzą oraz modelom współpracy zespołowej.

Mojej pracy badawczej towarzyszą trzy główne cele dotyczące badań nad związkami sztuki i nauk społecznych: pierwszy obejmuje rekonstrukcję przemian w ich obrębie w kontekście europejskim oraz relacji pomiędzy nimi w perspektywie uwarunkowań historycznych i współczesnych; drugi zakłada uporządkowanie i rozwinięcie koncepcji interdyscyplinarności; trzeci jest związany z identyfikowaniem, systematyzowaniem oraz analizą współczesnych form współdziałania pomiędzy nimi.

Rozprawa została podzielona na dwie części: teoretyczną oraz empiryczną. Część teoretyczna pełni funkcję introdukcji, tworząc podstawy dla prowadzonych przeze mnie analiz oraz interpretacji w badaniach empirycznych. Pierwszy rozdział obejmuje

rekonstrukcję historycznych porządków społecznych, których sztuka i nauka były częścią. Odnoszę się tutaj do takich wątków, jak ewolucja pojęć „sztuki" i „nauki", specyfika praktyk (artystycznych i naukowych), rozwój instytucji oraz makroprzemiany społeczne. Moje główne zainteresowanie kieruję na historyczny moment, kiedy zachodnie społeczeństwa wkroczyły w nowoczesność oraz na wpływ procesów modernizacyjnych na kształtowanie się specyficznej autonomii praktyk związanych z tworzeniem wiedzy naukowej oraz sztuki. Drugi rozdział jest poświęcony koncepcji interdyscyplinarności: jej genezie, kontekstom świata nauki, z którymi jest powiązana, pierwszej typologii wielodyscyplinarnej współpracy (w tym multi-, trans- oraz interdyscyplinarności). Opisuję w nim również modele wytwarzania wiedzy, którymi operuje współczesna nauka, a także dyskursywny wymiar funkcjonowania interdyscyplinarności i związane z tym paradoksy. W trzecim rozdziale skupiam się na „interdyscyplinarnych" predyspozycjach i strategiach wpisujących się w logiki działania nauk społecznych oraz współczesnej sztuki. W ich obrębie poszukuję elementów stanowiących „lokalne" uwarunkowania wpływające na badane przeze mnie relacje sztuki i nauk społecznych. W czwartym rozdziale podejmuję problematykę współczesnych kontekstów interdyscyplinarnych związków między nimi; dla mnie fundament stanowi tutaj paradygmat socjologii sztuki w ujęciu zaproponowanym przez Bourdieu, zgodnie z którym przyglądam się relacjom sztuki i nauk społecznych jako układowi sił, na który wpływają różnorodne czynniki, między innymi logika funkcjonowania systemu kapitalistycznego, procesy składające się na globalizację, przemiany w obrębie społecznego statusu i roli wiedzy, zwroty i przesunięcia paradygmatyczne w obrębie zarówno nauki, jak i sztuki czy proces konsolidacji europejskiego szkolnictwa wyższego. Omawiam także „miejsca splotów", czyli obszary lub konteksty działań, gdzie hybrydyzacja sztuki i nauk społecznych jest szczególnie nasilona. Ostatni rozdział części teoretycznej to analiza stanu badań na temat przedsięwzięć je łączących. Wskazuję między innymi na znaczące rozproszenie dyskursu pomiędzy różnymi dyscyplinami i paradygmatami oraz niemożliwość wyznaczenia jednolitego kanonu opracowań z zakresu interesującej mnie problematyki. Kluczowym wątkiem w tym kontekście jest także brak przekrojowych analiz, które ujmowałyby we wspólnej ramie zróżnicowane działania z pogranicza sztuki i nauk

społecznych – za kontekst porównawczy przyjmując badania nad przedsięwzięciami z pogranicza sztuki i nauk ścisłych/przyrodniczych (*art&science*). Relacjonując stan badań koncentruję się wokół dwu zagadnień bezpośrednio odnoszących się do połączenia wpływów nauk społecznych i sztuki: *artistic research* oraz *arts-based research.*

Na część empiryczną składają się cztery kolejne rozdziały. W pierwszym z nich (jednocześnie VI rozdziale rozprawy) omawiam metodologię prowadzonych badań empirycznych oraz przebieg badania CAWI – przy jego pomocy rozwijałam wiedzę o projektach łączących dwie zajmujące mnie dziedziny, głównie w kontekście polskim, choć w niektórych przypadkach realizowanych również poza granicami kraju. Rozdział VII zawiera omówienie pierwszej części wyników badań, która dotyczy specyfiki zebranych przedsięwzięć. Jest ono poświęcone ośmiu głównym wątkom, jak: 1) ogólny charakter działań realizowanych w projektach; 2) cele projektów; 3) problematyka i tematyka podejmowana w projektach; 4) dyscypliny naukowe, w których zakorzenione były projekty; 5) media sztuki, które wykorzystywano w pracy nad projektem; 6) skala realizacji przedsięwzięć pod względem geograficznym i czasowym; 7) kontekst instytucjonalny i produkcyjny, w którym realizowano projekty; 8) charakter relacji z odbiorcami i publicznościami. Z kolei w rozdziale VIII prezentuję wyniki analizy motywacji towarzyszących autorom projektów oraz problemów i ograniczeń, na jakie ich działania napotykają. Omawiam motywacje związane z: 1) przekonaniami na temat sztuki i nauki oraz relacji pomiędzy nimi; 2) poszukiwaniem potencjału użyteczności oraz innych korzyści płynących z łączenia sztuki i nauki; 3) specyfiką problemu lub kontekstu, który wymaga łączenia sztuki i nauki; 4) osobistymi uwarunkowaniami. W odniesieniu do problemów napotykanych w projektach poddaję analizie kwestie odmiennych standardów pracy, mechanizmów funkcjonowania instytucji oraz oczekiwań osób zaangażowanych w projekt i jego odbiorców, które pokazują w jaki sposób utrzymywane są autonomie sztuki i nauk społecznych. W rozdziale IX przedstawiam ostatnią część wyników badań, związaną z modelami wielodyscyplinarnej współpracy. Pokazuję, w jaki sposób teoretyczny podział na multi-, inter- i transdyscyplinarność znajduje odzwierciedlenie w faktycznie zrealizowanych projektach. Analizuję podobieństwa i różnice pomiędzy przedsięwzięciami

przyporządkowanymi do tych trzech form współdziałania. Rozprawę domyka zakończenie wraz z najważniejszymi wnioskami z badań własnych oraz perspektywą ich przyszłego rozwoju. Uzupełnieniem pracy jest bibliografia, spis tabel i rycin oraz aneks zawierający wzór kwestionariusza CAWI, który wykorzystywałam w badaniach empirycznych.

Na koniec chciałabym wspomnieć o osobistym kontekście realizowanych badań. Moje zainteresowanie relacjami sztuki i nauk społecznych jest związane ze specyficzną ścieżką edukacji, którą przebyłam. Moje wykształcenie licencjackie ma charakter artystyczny – ukończyłam studia na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu na kierunku edukacja artystyczna w zakresie sztuk plastycznych, rzeźby i działań przestrzennych; moje wykształcenie magisterskie ma z kolei charakter humanistyczny – studiowałam media interaktywne i widowiska na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza; w końcu studia doktoranckie odbyłam na Wydziale Socjologii tego uniwersytetu. Własną biografię naukową traktuję zatem jako źródło motywacji w poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie, na czym polegają współczesne relacje sztuki i nauk społecznych w perspektywie wykraczającej poza moje inter- i transdyscyplinarne doświadczenia.

CZĘŚĆ TEORETYCZNA

I. Odmyśleć „sztukę” i „naukę”: historia pojęć, instytucji i społecznej modernizacji

1. Wstęp

Poszukiwanie odpowiedzi na podstawowe dla niniejszej pracy pytanie o to, jaki charakter mają relacje łączące współczesną sztukę i nauki społeczne, wymaga – poza studiowaniem aktualnej sytuacji – również pogłębionej analizy historycznej. Relacje pomiędzy tymi dwoma rodzajami działalności człowieka ewoluowały wraz z przemianami w obrębie porządku społecznego, warunkowanymi czynnikami gospodarczymi, technologicznymi i kulturowymi. W prowadzonych badaniach opieram się na założeniu, że współczesny kształt omawianych tutaj związków wynika bezpośrednio z dynamiki procesów modernizacyjnych, których korzenie sięgają mniej więcej XVI wieku, a osiągnęły swoje apogeum na przełomie wieków XIX i XX. Uzasadnienie tej tezy stawiam przed sobą jako jedno z zadań do realizacji w tym rozdziale. Zatem interesujące będą dla mnie wątki dotyczące tego, w jaki sposób zachodnie społeczeństwa wkroczyły w nowoczesność i jakie to miało znaczenie dla roli oraz społecznego statusu wiedzy, działalności badawczej oraz artystycznej; w jaki sposób kształtowała się specyficzna autonomia praktyk związanych z tworzeniem wiedzy naukowej oraz sztuki – przez jakie formujące się instytucje zaczynała być ona definiowana; a także, w jaki sposób determinowało to późniejszy kierunek rozwoju „sztuki” i „nauk społecznych”.

Wywód podzieliłam na cztery główne części problemowe. W pierwszych dwóch za cel stawiam sobie zarysowanie przednowoczesnych podziałów w społecznej organizacji praktyk naukowych i artystycznych – manifestujących się w języku, a zwłaszcza uchwycenie w tym obszarze momentu przechodzenia w nowoczesność w XVI i XVII w. Skupiłam się tutaj na rekonstrukcji pojęć, metafor i porządku instytucjonalnego, które odzwierciedlają społeczne role i statusy działalności współcześnie utożsamianych ze „sztuką” i „nauką”. W pozostałych dwóch częściach, poświęcam uwagę kulminacyjnemu okresowi w historii społecznej modernizacji, czyli wiekom XVIII i XIX oraz wieloaspektowym przemianom powiązanym z urbanizacją,

industrializacją, dojrzewaniem kapitalizmu, rozwojem demokracji, a także z myślą oświeceniową. Procesem, który szczególnie interesuje mnie w tym kontekście jest specjalizacja i koncepcja autonomii oraz konsekwencje, jakie niosą dla praktyk naukowych i artystycznych. W tej części stawiam również pytania o charakter „wielkich podziałów" wytworzonych w procesie modernizacji, takich jak między innymi natura-kultura czy rozum-wyobraźnia, które ustanowiły podwaliny dla nowoczesnej konstytucji rzeczywistości[3], w której sztuka i nauka zaczęły realizować zupełnie nowe społeczne zadania.

Problematyka analizowana w niniejszym rozdziale jest wyjątkowo rozległa pod względem historycznym oraz szczególnie wielowątkowa. Interesują mnie bowiem kwestie związane z ewolucją pojęć, specyfiką praktyk (artystycznych i naukowych), rozwojem instytucji oraz makro-przemianami społecznymi. Z tego powodu zdecydowałam się prowadzić narrację w sposób, który w wielu przypadkach opiera się na pewnych uogólnieniach. Intencją stojącą za opracowaniem tego rozdziału jest stworzenie kontekstu historycznych uwarunkowań dla współczesnych zjawisk, które stanowią główny przedmiot badań w mojej rozprawie.

2. Przednowoczesne relacje między sztuką i nauką: pojęcia, praktyki, instytucje

Przyglądanie się relacjom i występującym w ich obrębie podziałom wymaga na wstępie zrozumienia tego, pomiędzy jakimi „podmiotami" są wytwarzane. Dlatego określenie znaczenia pojęć „sztuki" i „nauki" w ujęciu społeczno-kulturowym jest tutaj kluczowym, choć trudnym zadaniem. To, jak definiujemy określone zjawiska i jak wyrażamy nasze wyobrażenia o nich w języku, jest przecież bezpośrednio powiązane z tym, w jaki sposób zorganizowany jest obowiązujący porządek świata. Jak wskazuje Zoltán Kövecses[4]: tworzone przez nas kategorie poznawcze opierają się na prototypach – znaczeniach czy mentalnych reprezentacjach pojęć najbardziej rozpowszechnionych i najszerzej uznanych w danej kulturze za „prawidłowe". Kulturowa zmienność prototypów uwarunkowana jest nie tylko geograficznie, ale również historycznie, co

---

[3] B. Latour, *Nigdy nie byliśmy nowocześni: studium z antropologii symetrycznej*, tłum. M. Gdula, Oficyna Naukowa, Warszawa 2011.

[4] Z. Kövecses, *Język, umysł, kultura,* tłum. M. Buchta, A. Kowalcze-Pawlik, TAiWPN Universitas, Warszawa 2011, s. 37-40.

sprawia, że znaczenia kategorii ulegają przekształceniom wraz z zachodzącymi przemianami porządku społecznego. Co to wnosi do problematyki niniejszego rozdziału? Pomimo że kategorie (słowa) pozostają niezmienne, ich dawne desygnaty zostają przesłonięte przez te współczesne, przez co stają się jeszcze trudniej dostępne badaniu. Na przykładzie „sztuki" może wyglądać to tak, jak opisuje Aleksander Lipski:

> *Obraz dziejów sztuki, z jakim mamy dziś do czynienia, jest (...) pochodną kategorii pojęciowych i schematów analitycznych stosowanych przez współczesną naukę o sztuce. Jeśli bez trudu przychodzi nam mówić o sztuce paleolitycznej, sztuce społeczeństw pierwotnych (...) czy średniowiecznej, to musimy pamiętać, że przeszłość odbija się w krzywym zwierciadle teraźniejszości, że abstrahując od pierwotnych funkcji kulturowych danych obiektów i zjawisk, interpretujemy je wedle obowiązujących przyzwyczajeń.*[5]

Wytwarzanie sztucznej ciągłości w obrębie narracji historycznej niesie za sobą zagrożenie, że nie tylko przestaniemy potrafić rozumieć to, co się wydarzyło w przeszłości, ale także to, co dzieje się współcześnie[6]. Działanie, które miałoby szansę umożliwić większą elastyczność przyjmowanych perspektyw, mogłoby polegać na „odmyśleniu"[7] tych kategorii pojęciowych, które stanowią centrum rozważań niniejszej pracy. W związku z tym proponuję chronologicznie zrekonstruować etymologię pojęć: „sztuka" i „nauka" w perspektywie skoncentrowanej na poszukiwaniu tego, jak zorganizowane były ich relacje, szczególnie w kontekście ewoluującego porządku społecznego i instytucji regulujących jego funkcjonowanie. Żeby to „odmyślenie" zrealizować niezbędne będą jeszcze pojęcia takie, jak między innymi: umiejętności, wiedza, rzemiosło, teoria, praktyka, intelektualne, manualne, mechaniczne, wyzwolone. Przyporządkowanie ich do jednego z dwu zbiorów „sztuki" lub „nauki" nie jest jednak tak oczywiste, jak mogłoby się wydawać.

---

[5] A. Lipski, *Elementy socjologii sztuki*, *problem awangardy artystycznej XX wieku*, Atla 2, Wrocław 2001, s. 24.

[6] zob. H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, tłum. E. Domańska, M. Wilczyński, TAiWPN Universitas, Kraków 2010.

[7] I. Wallerstein, *Unthinking Social Science: The Limits of Nineteenth-Century Paradigms*, Temple University Press, Philadelphia 2001.

2.1 Starożytność

Zacznijmy od Arystotelejskiego podziału na „sztukę" i „naukę", który utworzył podwaliny dla starożytnego (a w efekcie również średniowiecznego) myślenia na temat aktywności poznawczych człowieka. „Nauka" i „sztuka" miały tu oczywiście znaczenie zupełnie inne od współczesnego: podział *scentia i ars* odnosił się do rozróżnienia na teorię i praktykę – jako rodzajów podejmowanej przez ludzi aktywności poznawczej i (wy)twórczej[8], Jak tłumaczy Władysław Tatarkiewicz:

> *„Nauka" jest dość prosta, ponieważ pochodzi od łacińskiego słowa „scientia" oznaczającego wiedzę. Nauka jest zatem zasobem wiedzy, którą człowiek może opanować. Sposobem opanowania nauki jest po prostu poznanie lub odkrycie całej prawdy jaką można w tej dziedzinie i zintegrowanie jej, o ile to możliwe, ze wszystkim, co zna. „Sztuka" nie jest jednak zasobem wiedzy, ale umiejętnością tworzenia lub produkowania czegoś.*[9]

W tym ujęciu „nauka" była nie tyle praktyką (dzisiaj rozumianą jako „uprawianie nauki"), co efektem pewnych czynności, z których część można było przyporządkować do zakresu definicji „sztuk". „Nauka" to również wyodrębniający się przez wieki zbiór problemów poznawczych oraz sposobów ich podejmowania oraz systematyzowania – a także „stan wiedzy", który można było osiągnąć przy pomocy rozwijania określonych umiejętności („sztuk"). W europejskiej tradycji mającej źródła grecko-rzymskie, „nauka" we współczesnym rozumieniu zawierała się początkowo w filozofii (metafizyce i filozofii przyrody) oraz w sztuce (gr. *téchnē*, łac. *ars*). Relacje pomiędzy tymi pojęciami: ich wzajemne nakładanie, odwoływanie się do desygnatów, które we współczesnym wyobrażeniu o porządku świata są inaczej zorganizowane – pokazują już na samym wstępie, że rekonstrukcja etymologii nie będzie jednak tak prosta, jak

---

[8] P. Burke, *Społeczna historia wiedzy*, tłum. A. Kunicka, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2016, s. 105.

[9] W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 2014, *Wstęp* (ebook).

chciałby tego Tatarkiewicz. Spróbujmy zrozumieć, czym według starożytnych była sztuka?

> *„Techne" w Grecji, „ars" w Rzymie (...) znaczyło tyle, co umiejętność, mianowicie – umiejętność wytwarzania/odtwarzania jakiegoś przedmiotu czy rzeczy np. „domu, posągu, okrętu, łóżka, garnka, odzieży, a ponadto także umiejętność dowodzenia wojskiem, mierzenia pola, przekonywania słuchaczy. Wszystkie te umiejętności były nazywane sztukami: sztuka architekta, rzeźbiarza, garncarza, krawca, stratega, geometry, retora. Umiejętność polega na znajomości reguł, nie było więc sztuki bez reguł, przepisów: sztuka architekta ma własne reguły, a inne ma sztuka rzeźbiarza, garncarza, geometry, generała.*[10]

Wyznacznikiem sztuki była więc umiejętność, „wiedza" profesjonalna. Dlatego za sztukę uznawana było nie tylko szeroka wytwórczość, rzemiosło, działalność artystyczna, ale również gramatyka czy logika (współczesne przykłady reprezentacji kategorii nauka) – właśnie jako „fachowa umiejętność"[11]. Co ciekawe, starożytni Grecy i Rzymianie nie mieli oddzielnego pojęcia wskazującego na (współcześnie rozumiane) sztuki piękne. Ani Arystoteles, ani Platon nie traktowali malarstwa, rzeźby czy architektury jako czegoś przynależącego do odrębnej kategorii[12]. Również literatura, poezja czy teatr realizowały funkcje zupełnie inne od współczesnych[13]. Były jednymi z wielu rodzajów „praktycznych umiejętności" osadzonych w swojej użytkowości; pozostających w bliskich zależnościach z innymi obszarami życia i rodzajami działalności poznawczej. Posłużę się ilustracją: „Antygona" – współcześnie rozpatrywana w kategoriach spektaklu teatralnego – była w starożytności zdecydowanie bardziej wydarzeniem polityczno-religijnym niż artystycznym *per se,* chociaż

---

10 Tamże, *Rozdział pierwszy*.

11 Kolejna różnica między znaczeniem starożytnym a współczesnym jest taka, że *ars*/*techne* nie odnosiło się w ogóle do klasy przedmiotów czy wytworów działalności – jak ma to miejsce współcześnie – ale wyłącznie do umiejętności i czynności.

12 L. Shiner, *Invention of Art: A Cultural History*, University of Chicago Press, Chicago 2001, s. 19.

13 Tamże.

oczywiście posiadała walory artystyczne. Taki porządek rzeczy nie oznaczał jednak, że w obrębie „sztuk" w ujęciu starożytnym nie istniały żadne wewnętrzne klasyfikacje – przebiegały one po prostu według odmiennej logiki niż ta odnosząca się do produktów danego typu działalności (np. malarstwo, rzeźba).

Warto tutaj zwrócić uwagę na rozróżnienie pochodzące z czasów późnej kultury hellenistycznej i rzymskiej. Mowa tu o podziale na sztuki wolne (*liberal)* i pospolite (*vulgar, servile*)[14]*,* odzwierciedlającym ówczesną strukturę społeczną i związanym z nią brakiem konieczności podejmowania pracy fizycznej przez wyżej urodzonych obywateli[15]. Podział ten odnosił się do sposobu uprawiania danej sztuki i rodzaju wykorzystywanych do tego umiejętności oraz, idącego za tym, jej społecznego statusu i uznania. Sztuki wolne opierały się na umiejętnościach intelektualnych, przypisywane były wyżej urodzonym. Należały do nich na przykład logika i gramatyka. Edukacja w ich zakresie wymagała określonych predyspozycji umysłowych oraz stosownego pochodzenia/uposażenia. Sztuki pospolite bazowały na wykorzystaniu siły czy też pracy fizycznej lub ewentualnej zapłacie. Związane były bezpośrednio z pracą rąk wymagającą określonych narzędzi, jak na przykład w rzemiośle. Sztuki pospolite (służebne/niewolnicze) przypisywano niżej sytuowanym. W starożytnych Grecji i Rzymie edukacja w zakresie sztuk wyzwolonych była realizowana zgodnie z modelem siedmiu sztuk – *trivium i quadrivium*[16] – *o* którym piszę w kolejnym podrozdziale. To rozróżnienie stało się kluczowe dla dalszych losów pojęć „sztuki" i „nauki" w średniowieczu.

Starożytne pojęcie sztuki było zatem znaczeniowo szersze niż to współcześnie używane. Oznaczało przede wszystkim umiejętność (kunszt, technikę) wytwarzania rzeczy w oparciu o znajomość zasad, posługiwanie się metodami, przepisami, regułami. Z tego powodu „sztuki" obejmowały również elementy praktyki charakterystyczne współcześnie dla nauki i włączano je do sztuk razem z rzeźbiarstwem czy tkactwem. Należy również zastanowić się, czym sztuki jednak nie były? Poza tym, że nie odnosiły

---

[14] Tamże s. 22.

[15] Paradoksalnie taki podział przetrwał do dziś – zarówno w strukturze społecznej (pracownicy fizyczni i umysłowi), jak w odniesieniu do sztuk (sztuka konceptualna i użytkowa – rzemiosło).

[16] M. J. Gondek, *Artes liberales*, [w:] *Powszechna encyklopedia filozofii*, t. 1 (a-b), (red.) A. Maryniaczyk, Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, Lublin 2000, s. 1–10.

się do kategorii jakichkolwiek obiektów czy rezultatów czynności (tak jak dzieje się to współcześnie) – jak wskazuje Tatarkiewicz: „Ani wolność, ani zabawa, ani naśladowanie, ani wytwórczość nie były tymi własnościami, które mogłyby definiować sztuki w nowoczesnym (węższym) słowa znaczeniu”[17]. Definicję „nauki” wyprowadzonej ze starożytnego podejścia rozwijam natomiast dalej w kontekście średniowiecznego systemu nauczania.

2.2. Średniowiecze: starożytne pojęcia versus nowe instytucje

Wczesnośredniowieczni myśliciele kultywowali podział na sztuki wyzwolone i pospolite. Szczególną uwagę poświęcali sztukom wyzwolonym, nie interesując się zanadto tymi drugimi. Pokłosiem tych praktyk było synekdochiczne zawężenie znaczenia pojęcia „sztuka”. *Ars* bez dalszego dookreślenia była rozumiana wyłącznie jako sztuka doskonalszego rodzaju, to znaczy jako sztuka wolna[18]. Około VI wieku na terenie dawnego Imperium Rzymskiego zaczęły pojawiać się pierwsze zakony i budowane przez nie klasztory[19], które poza realizowaniem celów religijnych, pełniły również funkcję pewnego rodzaju centrów kultury i „nauki” (w dzisiejszym rozumieniu), koncentrując działalność edukacyjną i literacką[20]. W szkołach przyklasztornych nauczano „sztuk” w starożytnym systemie *trivium* (logika, gramatyka, retoryka) i *quadrivium* (arytmetyka, geometria, astronomia, teoria muzyki[21]). Należy jednak podkreślić, że między V a X wiekiem rozwój w obrębie edukacji i „nauki” w Europie był stosunkowo powolny. Ze względu na zmniejszoną populację, reakcyjne idee polityczne oraz nieustające zagrożenie najazdami Normanów, Madziarów,

---

17 W. Tatarkiewicz, *Dzieje*…, dz. cyt., *Rozdział drugi*.

18 Tamże.

19 J. C. Moore, *A Brief History of Universities*, Palgrave Pivot, Cham 2019, s. 6.

20 Niektóre reguły zakonne, np. benedyktyńska, wymagały od mnichów posiadania/nabywania umiejętności czytania i pisania. Wielu z nich nauczało łaciny nie tylko duchowieństwo diecezjalne, ale również ludzi świeckich. Zakonnicy funkcjonowali w tym czasie również jako eksperci w dziedzinie rękodzieła i rzemiosła.

21 Oryginalnie w spisie sztuk widniała „muzyka”, jednak miała ona niewiele wspólnego z odtwarzaniem czy wykonywaniem muzyki (co uznawano za rzemiosło), a jej znaczenie odnosiło się do teorii muzyki i harmonii.

muzułmanów – Europa koncentrowała się przede wszystkim na przetrwaniu[22]. Dopiero wiek XI i stosunkowe ustabilizowanie sytuacji politycznej, ujednolicenie systemu religijnego, wzrost liczby ludności oraz ożywienie kontaktów handlowych wniosło nowe siły witalne do rozwoju kultury Europy Zachodniej. W wiekach XI i XII napływ nowych źródeł wiedzy filozoficznej (arabskie tłumaczenia greckich dzieł) zasilił „naukę" i edukację w szkołach przyklasztornych i przykościelnych. Gospodarczy i kulturalny rozwój miast powodował rosnące zapotrzebowanie ze strony kleru, mieszczaństwa i arystokracji na produkty działalności „artystyczno-rzemieślniczej"[23]. Rzemieślnicy-artyści-fachowcy-wytwórcy-odtwórcy nie będący paradoksalnie częścią ówczesnego „świata (wyzwolonej) sztuki" edukowali się i coraz efektywniej organizowali w obrębie cechów. W XII wieku dochodzi do pierwszej ważnej – od czasów starożytnych – zmiany w nazewnictwie i rozróżnieniu w obrębie „sztuk". Hugon ze św. Wiktora, odpowiadając na postulaty podniesienia społecznego statusu praktyk wykorzystujących pracę rąk, zaproponował zmianę pejoratywnego określenia „pospolite" czy „służebne/niewolnicze" na sztuki „mechaniczne"[24]. Sztuki mechaniczne odnosiły się nie tylko do malarstwa, rzeźby, rozrywek teatralnych (teatru, tańca), ale również między innymi do tkactwa, szermierki, zapasów, handlu, rolnictwa, myślistwa i medycyny. Filozof postulował zrównanie sztuk mechanicznych ze sztukami teoretycznymi (filozofią, fizyką) i sztukami praktycznymi (polityką, etyką i logiką). W takim „równouprawnieniu" sztuk upatrywał szansy (będącej oczywiście częścią „Boskiego planu") na lepszy rozwój człowieka i społeczeństwa. Około sto lat później jego koncepcję zakwestionował Tomasz z Akwinu, który opierając się na nowych tłumaczeniach Arystotelesa, chciał przywrócić starożytny podział na sztuki teoretyczne i pospolite – deprecjonujący wszelkie umiejętności manualne w stosunku do tych intelektualnych[25]. W efekcie obie perspektywy konkurowały ze sobą w późnośredniowiecznych wyobrażeniach na temat tego, jak zorganizowane są ludzkie aktywności poznawcze i wytwórcze, a także, jaka jest ich społeczna wartość.

---

[22] J. C. Moore, *A Brief...,* dz. cyt., s. 7.

[23] A. Hauser, *The Social History of Art: Naturalism, Impressionism, the Film Age*, Vol. 4, Routledge, London 1972, s. 133.

[24] L. Shiner, *The invention*..., dz. cyt., s. 29.

[25] Tamże, s. 133.

Kluczowym wątkiem pozwalającym lepiej rozumieć ewoluujące relacje pomiędzy średniowiecznymi znaczeniami pojęć „sztuki" i „nauki" jest pojawienie się w XII i XIII wieku uniwersytetów. Ich początki należy wiązać z Bolonią i Paryżem, gdzie studenci szkół katedralnych (najczęściej przyjezdni), aby walczyć o swoje prawa i zapewnić sobie ochronę władz miejskich, oddolnie organizowali się w stowarzyszenia – nazywane właśnie *universitas*. To *universitas* dały początek formalnej instytucjonalizacji szkolnictwa wyższego oraz współcześnie rozumianej działalności naukowej. Powstające wtedy uniwersytety (w miastach na terenach dzisiejszych: Francji, Włoch, Niemiec, Wielkiej Brytanii, Hiszpanii) wykładały „sztuki" (wyzwolone) na *Facultas Artium* – w obowiązującym od starożytności systemie *trivium i quadrivium*. *Artes liberales* nie były jednak „przedmiotami" ani ciałami dającej się wykazać wiedzy, lecz wysoce złożonymi umiejętnościami, które studenci musieliby ćwiczyć na przestrzeni lat pod ogólnym kierunkiem filozofii, prawa i teologii. Wzorem dla uczelni wyższych w całej Europie stał się paryski model *Studium Generale*[26] (koniec XIII w.) – jednostki o ponadpaństwowej renomie, gdzie nauczano nie tylko *artes liberales*. *Studium Generale* oferowało zaawansowanym studentom kursy teologii, prawa lub medycyny – prowadzone przez międzynarodową kadrę na jednym z trzech wydziałów[27]. Można uznać, że podwaliny pod współcześnie rozumiany podział na sztukę i naukę zaczynał się wyraźnie zarysowywać właśnie w XII –XIII wieku w związku z stabilizowaniem i ujednolicaniem programów nauczania uniwersyteckiego w obrębie całej Europy Zachodniej i Środkowej (bliżej XIV wieku). To właśnie sztuki (wyzwolone) przekładają się na bezpośredni rozwój w obrębie współcześnie rozumianej nauki, ale żadna ze sztuk pospolitych czy mechanicznych, jak malarstwo, rzeźba czy architektura, nigdy nie weszła w skład programu nauczania europejskich uniwersytetów[28]!

> *Dla średniowiecznego filozofa współcześni naukowcy kształcący się wyłącznie w obszarze matematyki i astronomii lub humaniści*

---

[26] O. Pedersen, *The First Universities: Studium Generale and the Origins of University Education in Europe*, tłum. R. Notrh, Cambridge University Press, Cambridge 2009, s. 122.

[27] Tamże, s. 149.

[28] J. C. Moore, *A brief....,* dz. cyt*.,* s 23.

wyspecjalizowani tylko w języku i logice (...) byliby na wpół wykształceni. Jeszcze bardziej zdziwiłaby go dzisiejsza koncepcja „sztuki" i „nauki". „Scientia" oznaczała dla niego wyższy stopień edukacji, do której właśnie sztuka [ars] mogłaby doprowadzić uzdolniony umysł. W jego świecie każdy wyedukowany człowiek był „artystą", ale tylko nieliczni wybrani zostawali „naukowcami". Ta średniowieczna koncepcja scientia mogłaby znaleźć odzwierciedlenie we współczesności wyłącznie przy założeniu, że rzeczywiście istnieją dwie odrębne kategorie czy też obszary wiedzy, które można nazwać „Sztuką" i „Nauką" – ale w sensie takim, jak rozumieli je scholastycy, a nie w ich obecnym użyciu. Sztukę należy zatem odczytywać jako „technikę" (jak w słowie „artefakt"), a scientia jako coś w rodzaju „struktury idei" (...).[29]

W średniowiecznym systemie nauczania było wiele *artes*, ale tylko jedna *scientia.* Taki układ wynikał z podporządkowania czynności „uczenia" innemu wyobrażeniu o możliwościach ludzkiego poznania i roli „naukowca". Takich, które zgodne były z założeniami scholastyki. Warto podkreślić, że średniowieczne „badania" polegały na racjonalizowaniu chrześcijańskich prawd[30] – na które monopol posiadała wyłącznie instytucja Kościoła. Odbywało się to poprzez studiowanie tekstów w oparciu o perspektywę poznawczą właściwą doktrynie wiary, a nie na wykorzystaniu weryfikowalnych metod zorientowanych na odkrywanie obiektywnej „prawdy" – jak rozumiane jest zadanie nowoczesnej nauki. Wraz z rozwojem uniwersytetów treści i metody nauczania stawały się coraz bardziej złożone, w związku z czym rosła liczba tematów i obszarów, którymi zajmowali się średniowieczni „badacze". Proces ten rozpoczął się w momencie, gdy znów można było rozszerzać analizy czysto intelektualne o poznanie zmysłowe – dzięki zwróceniu się na powrót ku tradycjom humanistycznym filozofii antycznej (XIV/XV w.) oraz poszukiwaniu nowych sposobów

---

[29] J. Ackerman, *On scientia*, „Daedalus", Vol. 94/1 (Winter, 1965), s. 14; (tłum. Z. Małkowicz).

[30] zob. W. Seńko, *Jak rozumieć filozofię średniowieczną*, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2001.

wyjaśniania zjawisk przyrodniczych, opartych na nowych metodach obserwacji, eksperymentach oraz włączaniu w większym stopniu wiedzy matematycznej[31].

Co ciekawe, w średniowiecznym rozumieniu termin *artista* zarezerwowany był wyłącznie dla studentów wydziału sztuk i nie miał żadnego związku z działaniami artystów-rzemieślników-rękodzielników – nazywanych wówczas *artifex*[32]. Społeczna rola tych ostatnich była głównie związana z koncepcją sztuki sakralnej, a więc z podążaniem za istniejącymi kanonami i rozwiązaniami[33]. Z tego powodu ich edukacja była zorganizowana według modelu mistrzowskiego, w którym głównym zadaniem adeptów-rzemieślników było kopiowanie, a nie poszukiwanie oryginalności czy innowacyjności. Nie oznaczało to jednak, że taki porządek uniemożliwiał awans artystów-rzemieślników w społecznych hierarchiach, co stało się przedmiotem aspiracji oraz postulatów niektórych twórców i myślicieli renesansowych we Włoskich miastach – o czym piszę poniżej.

2.3. Czasy nowożytne: oddzielenie sztuki od rzemiosła, w kierunku rewolucji naukowej

Wraz z początkami renesansu relacje pomiędzy praktykami artystycznymi i naukowymi oraz rzemiosłem zaczynały się instytucjonalizować w nowy sposób. *Artes liberales* powiązane bezpośrednio z kształceniem „naukowym" i rozwijane na uniwersytetach od średniowiecza, zasilone dopływem nowej wiedzy oraz technologii, zaczęły przekładać się na pełzającą rewolucję naukową, która swoje apogeum osiągnęła w oświeceniu. Równolegle rozpoczynał się również kluczowy dla rozumienia autonomii współczesnej sztuki proces powolnego oddzielania się rzemiosła od „sztuk pięknych" poprzez profesjonalizację zawodu „artysty" (rozumianego współcześnie). Jak wskazuje Nathalie Heinich – brakującym ogniwem w narracjach dotyczących tego, w jaki sposób średniowieczni „rzemieślnicy" stali się nowoczesnymi „artystami" jest proces instytucjonalizacji nauczania w ramach akademii sztuki. Nie należy jednak zapominać o obowiązującej jeszcze w renesansie definicji *ars*. Akademie sztuki były

---

31 M. Ciszewski, *Renesansu filozofia*, [w:], *Powszechna Encyklopedia Filozofii*, t. 8 (p-s), (red.) A. Maryniarczyk, Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, Lublin 2000.

32 J. C. Moore, *A Brief...,* dz. cyt., s. 31.

33 E. Gombrich, O *sztuce*, Dom Wydawniczy Rebis*,* Poznań 2008, s. 163.

w gruncie rzeczy „akademiami profesjonalnie nauczającymi umiejętności" – nie tylko takich jak rzeźba, malarstwo czy muzyka, ale również szermierka czy myślistwo[34]. Trzeba jednak przyjrzeć się temu, jaka była rola samego pojęcia „akademii" w wytwarzaniu się nowego porządku pomiędzy praktykami „artystycznymi" i „naukowymi".

W połowie XV wieku w związku z upadkiem Konstantynopola i napływem ludności oraz kultury greckiej do Włoch, można było zaobserwować wzrost zainteresowania dokonaniami klasycznej filozofii. Funkcjonujące w tamtym czasie kręgi filozofów i humanistów, zainspirowane ideami platońskimi, zaczęły tworzyć nieformalne „kluby dyskusyjno-czytelnicze", które nazywano „akademiami". Praktykowane w ich obrębie metody poszukiwania i wymiany wiedzy odbiegały znacząco od metody scholastycznej rozpowszechnionej na uniwersytetach w całej Europie. Z czasem jednak – około roku 1500. pojęcie „akademii" zaczęło nabierać nowego znaczenia. Akademia zaczęła stawać się coraz bardziej „modnym" słowem, określającym nową jakość spotkań skoncentrowanych na intelektualnej wymianie[35]. Warto zwrócić uwagę na moment przemodelowania programu kształcenia w *Studium Generale*, w ramach którego zaczynano włączać w coraz większym zakresie treści i metod pracy właściwe naukom humanistycznym[36]. Od tego momentu termin „academia" zaczął stawać się synonimem uniwersytetu (na przykład Akademia Krakowska). Na czym polega jednak powiązanie problemu „akademii" i przemian społecznego porządku w odniesieniu do praktyk artystycznych?

---

34 N. Heinich, *Być artystą: rzecz o przekształceniach statusu malarzy i rzeźbiarzy*, tłum. L. Mazur, Warszawa 2007.

35 N. Pevsner, *Academies of art: Past and Present*, Cambridge University Press, Cambridge 2014, s. 4.

36 Należy zwrócić uwagę, że nauki humanistyczne zaczęto postrzegać jako spójną i odrębną dziedzinę wiedzy dopiero od XIX w. Wcześniej rozważania dotyczące „tajemnic umysłu czy tajemnic natury" stanowiły część aktywności intelektualnej mieszczącej się w ramach filozofii; zob. R. Bod, *Historia humanistyki: zapomniane nauki*, tłum. R. Pucek, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2013, s.17-19; w ramach programu nauczania *artes liberales* poza *trivium i quadrivium* wprowadzono odrębne *studia humanitas* uwzględniające m.in gramatykę, retorykę, historię, filozofię, zob. L. Shiner, *The Invention…*, dz. cyt., s. 35.

Artyści renesansowi – w opozycji do średniowiecznych – byli ze wszech miar racjonalni[37], a przekonania te gruntowali w antycznym wyobrażeniu, zakładającym, że zarówno „nauki", jak i „sztuki" muszą być jasno ustrukturyzowane, by dostarczać określonej wiedzy i doznań estetycznych. Spójrzmy na przykład szeroko wykształconych Leonarda da Vinci, Michała Anioła czy Rafaela Santiego[38], dla których techniki rysunku i malarstwa były równoprawnymi z filozofią przyrody narzędziami poznawania świata. Ze względu na rosnące społeczne uznanie dla ich dokonań oraz powiększające się grono naśladowców, zyskali oni również możliwość wpływania na społeczne postrzeganie roli artysty. Ta perspektywa stworzyła podwaliny dla nowego statusu artysty, który nie tyle „odtwarzał", co raczej „studiował" otaczającą rzeczywistość. Należy podkreślić, że Da Vinci jako pierwszy postulował oddzielenie sztuki (odnosił się tutaj do rysunku i malarstwa) od rzemiosła.

> *Do oddzielenia sztuk pięknych od rzemiosł przyczyniła się sytuacja społeczna: dążenia plastyków do podwyższenia swej pozycji. Piękno w czasach renesansowych zaczęło być cenione wyżej i odgrywać w życiu rolę, jakiej nie miało od czasów starożytnych; wyżej też byli cenieni jego producenci, malarze, rzeźbiarze, architekci; sami zresztą uważali się za coś lepszego od rzemieślników, chcieli zerwać wspólnotę z rzemieślnikami. Pomogła im jeszcze, niespodziewanie, zła sytuacja ekonomiczna; handel i przemysł, które kwitły w późnym średniowieczu, teraz podupadały, wszystkie dotychczasowe lokaty kapitałów okazały się niepewne – i zaczęto dzieła sztuki traktować jako lokatę nie gorszą, a nawet lepszą od innych. To poprawiło stan majątkowy i pozycję społeczną artystów i z kolei podniosło ich ambicje; chcieli być wyróżniani, oddzieleni od rzemieślników, potraktowani jako przedstawiciele sztuk wyzwolonych. I osiągnęli to, acz tylko stopniowo; malarze wcześniej od rzeźbiarzy.*[39]

---

37 A. C. Crombie, *Science, Art and Nature in Medieval and Modern Thought*, Bloomsbury Publishing, London 1990, s. 90.

38 Jako rzemieślnicy marzący o awansie społecznym musieli podejmować się innych zajęć – nabywali wykształcenie również w nauce, zob. N. Heinich, *Być artystą*…, dz. cyt., s. 19.

39 W. Tatarkiewicz, *Dzieje*…dz. cyt., *Rozdział pierwszy*.

Zwiększony w renesansie popyt na sztukę przyczynił się do przemiany rzemieślników w wolnych pracowników umysłowych[40]. Nowa koncepcja „artysty" wywarła znaczący wpływ na sposoby kształcenia rysowników, malarzy, rzeźbiarzy, którzy mieli przede wszystkim nabywać nową wiedzę, a nie tylko doskonalić umiejętności w ramach pracy w warsztacie[41]. Pojawienie się nieformalnych, ale coraz bardziej społecznie uznawanych sposobów nauczania w ramach „akademii", utorowało nową drogę awansu społecznego dla ówczesnych rysowników, malarzy i rzeźbiarzy. To właśnie wymienieni powyżej Da Vinci, Buonarotti i Santi, którzy poszukując nowych możliwości podniesienia swojej pozycji (przy pomocy łączenia praktyk „artystycznych" z „naukowymi") przekazywali swoim coraz liczniejszym uczniom i naśladowcom nowy wzorzec uprawiania sztuki. „Akademie" artystyczne na początku opierały się na prywatnych inicjatywach. Warto tutaj przywołać Accademia e Compania delle Arti del Disegno, założoną przez Giorgio Vasariego w połowie XVI wieku, która w swoim pionierskim zamyśle miała zrównywać status sztuk „rysunkowych" i „wyzwolonych" oraz jako pierwsza ubiegała się o protekcję władz we Florencji (analogicznie jak w przypadku uniwersytetów w XII wieku). Model edukacji w ramach „akademii sztuki" zaczął się rozpowszechniać w Europie, zmierzając do pełniejszej instytucjonalizacji i legitymizacji przez władze. Jako pierwsza królewską protekcję królewską uzyskała Akademia Francuska – założona przez kardynała Richelieu pod nazwą Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby. W ślad za nią zaczęły pojawiać się inne akademie królewskie, na przykład tańca, złotnictwa etc. Opisana powyżej „akademizacja" praktyk artystycznych to jeden z filarów powolnego procesu autonomizacji sztuk, którego przejawem stała się „intelektualizacja" zawodu artysty opierająca się na złożonym systemie selekcji członków społeczności, w ramach której premiowano wartości takie, jak talent czy wysoka jakość. O sukcesie nie decydował już odgórny mecenat zapewniający ograniczony popyt, a kształtujący się powoli niezależny rynek sztuk i – co najważniejsze – wewnętrzna ocena innych twórców. W wieku XVII wraz z nową literaturą poświęconą sztuce, rozwijała się aktywna krytyka artystyczna, a z kolei w wieku XVIII pojawiły się pierwsze salony – nadając rangę „akademicką" sztukom

---

[40] A. Hauser, *The Social History*…, dz. cyt. s. 249.

[41] N. Pevsner, *Academies*…, dz. cyt., s. 34-35.

rysunkowym. Ważnym sygnalizatorem ukorzenienia tych przemian w obrębie porządku społecznego było wprowadzenie nowego podziału i terminologii w obrębie praktyk naukowych i artystycznych na: naukę, literaturę, sztuki piękne oraz sztuki stosowane[42]. Termin „artysta" zaczął odnosić się do nowego desygnatu – został skojarzony z działalnością malarzy, rzeźbiarzy i rysowników – co wskazuje, że „artystom" jako grupie zawodowej udało się wywalczyć prawo do społecznego prestiżu – odłączając się tym samym od „rzemieślników" i ugruntowując obowiązującą do dziś hierarchię wykonywanych zawodów na umysłowe i fizyczne.

W kontekście praktyk naukowych początki procesu autonomizacji miały z kolei związek z uniezależnianiem się od instytucji Kościoła jako jedynej instancji legitymizującej wiedzę[43]. Głównym kontekstem społeczno-kulturowym dla tych przemian były: reforma Kościoła; odkrywanie świata poza Europą dzięki wyprawom przez ocean; wspomniane wcześniej rosnące inspiracje antyczną filozofią; rozwój biurokracji; a także wynalezienie prasy drukarskiej[44]. Istniejące od czasów średniowiecza europejskie uniwersytety doskonaliły i konsolidowały swoje programy nauczania, co umożliwiło studentom większą mobilność. Nowożytne uniwersytety opierały się na dwustopniowym systemie wywiedzionym ze średniowiecza: 1) bakalaureatu: *trivium*, *quadrivium* oraz trzech filozofii (etyka, metafizyka, filozofia przyrody); 2) kurs na jednym z trzech wydziałów teologii, prawa i medycyny – w obrębie którego zaczęto wprowadzać nowe obszary wiedzy, na przykład historię czy chemię[45]. Jednym z ważnych przejawów przemian w obrębie szkolnictwa wyższego było powstawanie nowych uniwersytetów, które przesuwały nacisk w kształceniu ze scholastyki na humanistykę (uniwersytety w Wittenberdze, Alcalá de Henares i Lejdzie[46]). To, w jaki sposób ewoluowała koncepcja poznania naukowego związane było bezpośrednio – jak wskazywałam wcześniej – z coraz większym zainteresowaniem poznaniem zmysłowym, rozwojem nowych technik i aparatur (na przykład teleskopów,

---

42 N. Heinich, *Być artystą*…, dz. cyt., s. 29.

43 Do tego procesu przyczyniły się również ruchy reformatorskie wewnątrz Kościoła.

44 J. C. Moore, *A Brief*…, dz. cyt., s. 37; P. Burke, *Społeczna historia*…, s. 148.

45 Tamże, s. 114.

46 Tamże, s. 54.

mikroskopów i innych instrumentów) umożliwiających studiowanie świata. Tworzyło to podwaliny dla „rewolucji naukowej”[47] utożsamianej z upowszechnianiem badań empirycznych jako podstawy dla poznania naukowego. Za ich głównego inicjatora uchodzi żyjący w XVII wieku Francis Bacon[48], który skoncentrował się na usystematyzowaniu obserwacji jako metody naukowej oraz wykazaniu jej użyteczności w praktykach naukowych. Bacon krytykował z jednej strony chrześcijańską scholastykę, a z drugiej nadmierną koncentrację na poznaniu czysto zmysłowym, proponując podejście łączące „teorię” z „praktyką”. Ważnym czynnikiem wspierającym opisywane tutaj przemiany było wynalezienie druku, tworzenie alternatywnych obiegów wiedzy oraz zawiązywanie się instytucji nowego rodzaju. Od XVI wieku również biblioteki i laboratoria stawały się miejscami spotkań i dyskusji uczonych. Zawiązywały się towarzystwa naukowe, które kontestując uniwersytecki *establishment,* rozwijały koncepcję „nowej filozofii”, eksplorowały progresywne idee i sprzyjały innowacyjności[49]. W XVII wieku nastąpił znaczący wzrost liczby uczonych, którzy mogli dążyć do kariery intelektualnej nie tylko w charakterze nauczyciela uniwersyteckiego czy pisarza, ale również w roli członków różnych organizacji i stowarzyszeń zajmujących się gromadzeniem wiedzy. Mowa tu o akademiach nauk[50], które w wieku XVIII pełniły coraz większą rolę w promowaniu badań nie tylko przyrodniczych, ale również humanistycznych w tym historycznych (na przykład *Royal Societies*)[51]. To także moment, kiedy poprzez pogłębiającą się instytucjonalizację działalności naukowej zaczynał zarysowywać się porządek opierający się na zróżnicowanych i konkurujących ze sobą gałęziach wiedzy, które wraz z modernizacją zaczęły ulegać większej specjalizacji. Rewolucja naukowa i dążenie do obiektywizacji prowadzenia badań przyniosła za sobą także perspektywy na postęp wiedzy poprzez akumulację[52].

---

[47] Tamże, s. 55.

[48] Tamże, s. 60.

[49] Tamże, s. 60.

[50] Tamże, s. 39.

[51] Tamże, s. 62.

[52] Tamże, s. 135.

3. Nowoczesność: modernizacja, specjalizacja, instytucjonalizacja autonomii

Wraz z nastaniem oświecenia zaczął krystalizować się porządek społeczny oparty na przekonaniu o potędze wiedzy jako siły umożliwiającej panowanie nie tylko nad naturą, ale także nad zachowaniami jednostek oraz funkcjonowaniem zbiorowości. Proces ten ugruntował kluczowe dla nowoczesności podziały, jak rozum-wyobraźnia, kultura-natura, obiektywny-subiektywny – oraz osadzony bezpośrednio na wyżej wymienionych antagonizm nauki i sztuki, który również dziś funkcjonuje w myśleniu potocznym. Jak wskazuje György Márkus:

> *Nauki oparte są na prawodawczej sile rozumienia (...), ponieważ stopniowo uwalniają się od empirycznych ograniczeń ludzkich zmysłów. Z drugiej strony, twórczość artystyczna zakorzeniona jest w emancypacji produktywnej wyobraźni, która przeciwstawia się rozumieniu i z góry ustalonym pojęciom. W świetle myśli oświeceniowej są sobie przeciwne, ponieważ obiektywizm wiedzy przeciwstawia się subiektywności odczuwania; ponieważ jedność naukowej prawdy, idealnie stanowiąca jeden spójny system, przeciwstawia się nieredukowalnej wielości obiektów piękna, z których każdy jest ściśle indywidualny i niezastąpiony; ponieważ jednoznaczne znaczenie pojęć przeciwstawia się wieloznacznemu i niewyczerpanemu znaczeniu ideału estetycznego (...); ponieważ surowe, uniwersalne i precyzyjnie powtarzalne zasady metody naukowej są przeciwne swobodnej kreatywności, której żadne określone regulacje nie mogą obejmować, a której jedność przejawia się tylko w niepowtarzalny „sposób" jako wyraz wyjątkowej osobowości.*[53]

Spróbujmy przyjrzeć się bliżej kontekstowi, w którym ta opozycyjna relacja zaczęła się utrwalać. Jaki miało to wpływ na autonomizujące się praktyki artystyczne i naukowe? Za najważniejsze czynniki pogłębiające pęknięcia pomiędzy wymienionymi wcześniej podziałami oraz katalizujące dalsze przemiany można wskazać: rewolucję francuską (oraz imperatyw dążenia do upadku szeroko rozumianego *ancien régime*,

---

[53] G. Márkus, *Culture, Science, Society: The Constitution of Cultural Modernity*, Brill, Leiden 2011, s. 53 (tłum. Z. Małkowicz).

a także zwycięstwo laickich idei i wartości, jak równość i wolność); gwałtowną urbanizację; przyspieszającą industrializację; a także rozwijającą się nową koncepcję jednostki i społeczeństwa związaną z pojawieniem się nowych klas społecznych (robotników, burżuazji)[54].

Mimo, że początków uprzemysłowienia należy upatrywać w Anglii drugiej połowy XVIII w., dopiero kilkadziesiąt lat później proces ten zaczął wywierać coraz szersze społeczno-kulturowe wpływy w obrębie całej Europy[55]. Wraz z nastaniem ery industrialnej coraz większy wpływ na organizację życia społecznego zaczęła wywierać wizja świata, zgodnie z którą technika i wiedza znajdują się w uprzywilejowanej pozycji[56]. Jedną z konsekwencji tak kształtującego się systemu wartości była rosnąca wiara w postęp (powiązana z rozwojem środków transportu i przekazu informacji), reprodukowalność i możliwość powielania nie tylko przedmiotów fizycznych, ale i pojęć abstrakcyjnych oraz koncepcji[57]. Aby można było dążyć do tak zdefiniowanego rozwoju społecznego, niezbędne stały się nowe narzędzia organizacji pracy. Kluczowa w projekcie modernizacji okazała się idea podziału pracy, zgodnie z którą większa specjalizacja, umożliwiała lepszą kontrolę nad procesami produkcji, dążąc do ich optymalizacji i przyspieszenia. Jak wskazuje Zygmunt Bauman, nowe formy regulacji i dyscypliny oparte na „manufakturyzacji" sprawdzały się nie tylko w kontekście przemysłowym, ale również w obrębie działalności naukowej oraz produkcji kulturowej – co w tym drugim przypadku związane jest z narodzinami przemysłu kulturowego[58]. W kontekście praktyk naukowych specjalizacja manifestowała się poprzez definiowanie granic nowych dyscyplin (takich jak między innymi fizyka, chemia, biologia, socjologia)[59], w ramach których doskonalono i unifikowano metody badań, a także różnicowano sposoby wyjaśniania uchwyconych w ich ramach prawidłowości. Postępy

---

[54] J. C. Moore, *A Brief*…, dz. cyt., s. 61.

[55] H. Salmi, *Europa XIX wieku. Historia Kulturowa*, tłum. A. Szurek, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 1-2.

[56] Tamże, s. 3.

[57] Tamże, s. 18-19.

[58] Z. Bauman, T. May, *Socjologia*, tłum. J. Łoziński, Zysk i S-ka, Poznań 2015, s. 87.

[59] A. Giddens, P. W. Sutton. *Socjologia*, tłum. O. Siara, A. Szulżycka, P. Tomanek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 31.

industrializacji przyczyniły się także do większego uznania dla użytecznej wiedzy oraz zainteresowania matematycznym modelem wyjaśniania rzeczywistości[60], co z kolei owocowało podniesieniem statusu inżynierii oraz nauk stosowanych[61]. Powstawały nowe szkoły techniczne – z których wiele wyewoluowało z czasem w uniwersytety, dzięki czemu inżynieria stała się standardem w edukacji wyższej. Kluczowym momentem w procesie autonomizacji nauki jest pojawienie się w XIX wieku „modelu berlińskiego" jako wzoru dla instytucji badawczych[62]. Jej głównym zadaniem było stworzenie warunków do swobodnego zgłębiania i gromadzenia wiedzy w stosunkowej niezależności od władz państwowych i kościelnych. Autonomię tę uzyskiwano poprzez tworzenie wewnętrznych systemów oceny i weryfikacji oraz wewnętrzną biurokratyzację instytucji edukacyjnych. Należy zwrócić uwagę, że rosnące zainteresowanie badaniami nad społeczeństwem realizowane było w znaczącym wymiarze poza murami uniwersytetów w ramach różnego rodzaju instytucji publicznych (instytutów, muzeów, szkół technicznych i medycznych etc.) lub z prywatnej inicjatywy. Teoretycy społeczni – jak Comte, Durkheim, Weber czy Marks – pomimo posiadania wyższego wykształcenia w ówcześnie funkcjonujących dyscyplinach, nigdy nie uzyskali stopnia profesora uniwersyteckiego. Dopiero wraz z nastaniem przełomu XIX/XX wieku nauki społeczne zaczęły się instytucjonalizować (w Europie pierwsze wydziały socjologii to uniwersytet w Bordeaux, Londyńskie School of Economics oraz uniwersytety w Monachium i Frankfurcie), a także pojawiały się pierwsze czasopisma naukowe z tego obszaru (na przykład *L'Anne Sociologique* czy *American Journal of Sociology*).

W jaki sposób rewolucja przemysłowa oraz wymienione powyżej inne czynniki przemian społecznych wpłynęły na obszar praktyk artystycznych? W drugiej połowie XIX w., wraz z rozkwitem kapitalizmu napędzanego nowymi odkryciami oraz przemianami politycznymi, nastąpił bezprecedensowy *boom* ekonomiczny. Kluczowe znaczenie w kontekście autonomizacji sztuki miały bliźniacze procesy proletaryzacji i bohemizacji, które przełożyły się na wytworzenie nowych zachowań i potrzeb

---

[60] P. Burke, *Społeczna historia*…, dz. cyt., s. 336.

[61] Tamże, s. 134.

[62] J. C. Moore, *A Brief*…, dz. cyt., s. 67.

odbiorców działalności artystycznej. Z jednej strony rozwijała się masowa publiczność oraz napędzany nowymi możliwościami reprodukcji przemysł kulturowy, z drugiej strony burżuazyjny obieg sztuki wraz salonami i „sztuką wysoką" przestał odpowiadać na potrzeby nowej grupy społecznej. Jak wskazuje Bourdieu[63] do oddzielenia sztuki od pozostałych obszarów ludzkiej aktywności przyczyniło się pojawienie miejskiej bohemy, której styl życia opierał się na kontestowaniu społecznych norm, torując drogę dla artystycznych działań awangardowych. Zainteresowania bohemy bazowały na biegłej znajomości historii sztuki w połączeniu z reagowaniem na aktualne wydarzenia i kształtującą się kulturę popularną, kreując wtórnie nowe grono twórców i odbiorców w zaprzeczeniu wobec tego, co zarówno „tradycyjne", jak i „pospolite". Jest to także czas, kiedy pojawia się koncepcja „sztuki dla sztuki"[64]. Wskazuje ona na szczególny moment w rozwoju praktyk artystycznych, gdy sztuka staje się autonomiczna nie tylko poprzez język wyrazu, ale także poprzez towarzyszący jej styl życia oraz tworzące się niezależnie instytucje galerii oraz miejsca spotkań. Podstawowym desygnatem sztuki stały się (także w konsekwencji nowożytnych przekształceń) – sztuki piękne. Wyłonienie się nowej funkcji sztuki miało również związek z postępującą laicyzacją życia społecznego i poszukiwaniem doznań dotychczas właściwych praktykom religijnym. Od XIX wieku sztuka miała dostarczać tego, na co nie było miejsca w modernizującej się codzienności: duchowości, emocji, transcendencji, przestrzeni dla nieskrępowanej wyobraźni[65]. Wraz z ideą wolności jednostki zaczęła pojawiać się nowa rola artysty – jako symbolu ponadprzeciętnej oryginalności, wrażliwości i wyjątkowej pomysłowości[66]. Tym samym ścieżka artystyczna stała się jedną z nowych pożądanych możliwości w poszukiwaniu dystynkcji oraz podniesienia społecznego statusu[67].

---

[63] B. Fowler, *Pierre Bourdieu and Cultural Theory: Critical Investigations,* SAGE Publications, London 1997, s. 51.

[64] L. Shiner, *The Invention…*, dz. cyt., s. 189.

[65] Tamże, s. 194-195.

[66] Tamże, s. 197.

[67] B. Fowler, *Pierre Bourdieu…*, dz. cyt., s. 60.

4. Współczesność: ugruntowanie podziału oraz dynamika utrzymywania autonomii

Od przełomu wieku XIX i XX podział na „sztukę" i „naukę" wynikający z dążenia do autonomii zaczął się trwale ugruntowywać. Potrzeba porządkowania, strukturyzowania i racjonalizowania działalności w obliczu rosnącej złożoności życia społecznego wywarła szczególny wpływ na praktyki naukowe napędzane imperatywem rozwoju. Postępująca biurokratyzacja samego uniwersytetu oraz związane z nią „reguły gry" zabezpieczane przez konstytuujące się instancje kontroli jakości nauki (czasopisma, systemy finansowania działalności badawczej) dawała obietnicę swoistej niezależności i wolności w prowadzeniu badań pomimo zaostrzających się rygorów. Nauki ścisłe i przyrodnicze w obliczu przyspieszenia technologicznego i gospodarczego, wyposażone w coraz bardziej precyzyjne metody i narzędzia badawcze stabilizowały swoją uprzywilejowaną pozycję. Nastąpiło także gwałtowne rozmnożenie dyscyplin naukowych wraz z odpowiadającymi im miejscami w strukturze uczelni[68]. Idąc śladem filozofii i historii zaczęły konstytuować się nowe jednostki naukowe na uniwersytetach (wydziały, instytuty wraz z towarzyszącymi im stopniami naukowymi) dedykowane poszczególnym dyscyplinom nauk społecznych – które rozwijały problematykę podejmowaną wcześniej na pograniczu nauk humanistycznych i przyrodniczych. Rosnące zainteresowanie ludzkim umysłem, zachowaniami i społecznymi przekonaniami, relacjami władzy czy dynamiką rynku – wynikające z gwałtownych przemian społecznych (geometrycznego wzrostu ludności, urbanizacji, nowego systemu pracy, migracji oraz konfliktów wojennych na nową skalę) – w połączeniu z nowymi metodami empirycznymi stworzyły podwaliny dla legitymizacji dyscyplin takich jak geografia, ekonomia, psychologia, socjologia i politologia. Dostarczanie wiedzy dało możliwość nie tylko rozumienia otoczenia społecznego, ale również wywierania wpływu na jego kształt oraz podlegania zewnętrznym naciskom i wymogom aplikowalności. Taka relacja pomiędzy naukami społecznymi a studiowanym obszarem rzeczywistości, przełożyła się na szczególną pozycję nauk

[68] J. C. Moore, *A Brief* …, dz. cyt., s. 104.

społecznych, które na przestrzeni ostatniego wieku poszukiwały dla siebie nowych narzędzi utrzymywania kruchej autonomii[69].

Instytucjonalizacja oraz rosnąca specjalizacja w obrębie praktyk naukowych przyniosła także mniej oczekiwane konsekwencje dla sposobów utrzymywania autonomii pola naukowego[70]. Zaczęły nasilać się wewnętrzne napięcia, które przekładały się na nowe strategie utrzymywania czy podnoszenia statusu działających w obrębie pola podmiotów. Od czasów powojennych – kiedy wraz z bezprecedensowym przyrostem liczby studentów, upowszechnieniem edukacji wyższej oraz powstawaniem nowych uniwersytetów, a także ułatwioną komunikacją i wymianą wiedzy pomiędzy naukowcami, „świat nauki" coraz wyraźniej stawał się przestrzenią walk o władzę nie tylko pomiędzy konkurującymi ze sobą dyscyplinami czy instytucjami, ale również paradygmatami. Proces związany z rywalizacją w obrębie paradygmatów – opisany choćby przez Thomasa Kuhna w *Strukturze rewolucji naukowych*[71] – stał się jednym z istotnych przejawów imperatywu nowości i innowacji, kształtującego dynamikę rozwoju pola nauki w kolejnych dekadach XX i XXI wieku. Co ciekawe, jak wskazuje Nathalie Heinich analogiczna „wywrotowa" tendencja dążenia ku nowości zaczęła intensyfikować się polu sztuki w podobnym czasie, choć realizowana była w odmienny sposób.

Początek XX wieku dla sztuki to coraz wyraźniejsze „zrywanie z tradycją" przy jednoczesnej próbie zdefiniowania, czym działalność artystyczna może być nie tylko w odniesieniu do jej produktów (dzieł sztuki), ale również kontekstu, w którym jest realizowana. Mowa tu zarówno o 1) właściwych dla konstytuującego się „świata sztuki"[72] instytucjach (galerie i muzea), publicystyce/krytyce, odbiorcach, innych twórcach, infrastrukturze produkcyjnej etc.; 2) jak i „zewnętrznych" odniesieniach, wobec których „pole sztuki" musi na bieżąco się pozycjonować, jak na przykład wydarzenia historyczne, nowe technologie (na przykład aparat fotograficzny),

---

[69] Więcej uwagi temu zagadnieniu poświęcam w rozdziale III i IV.

[70] P. Bourdieu, *Specyfika dziedziny naukowej i społeczne warunki rozwoju wiedzy,* tłum. E. Neyman, [w:] *Kryzys i schizma*, t. II, (red.) E. Mokrzycki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1984.

[71] zob. T. Kuhn, *Struktura rewolucji naukowych*, tłum. H. Ostromęcka, I. Hacking, Warszawa 2020.

[72] zob. A. Danto, *The Artworld,* „The Journal of Philosophy", vol. 61, nr 19, 1964, s. 571–84.

przemiany rynku. Działania i awangardy[73] – odcinające się definitywnie zarówno od historycznego podejścia do wytwarzania sztuki, jak i od popularnej rozrywki oraz logiki działania rynku – zapoczątkowały wyłonienie się nowej strategii. Jej cel zaczął się jawić dwojako: zabezpieczyć autonomię sztuki (prawo do samodefiniowania i określania reguł gry) przed zewnętrznymi wpływami; 2) włączać nowe obszary życia w obręb pola sztuki. W uproszczeniu strategia ta polega na nieustającym podważaniu obowiązujących definicji oraz przekraczaniu granic pomiędzy „sztuką", a innymi obszarami życia takimi, jak choćby nauka, produkcja przemysłowa czy zdrowy rozsądek. Jak wskazuje Nathalie Heinich: dla sztuki współczesnej najważniejszą transgresją jest zmiana sposobu definiowania tego, co jest sztuką[74]. W tej perspektywie dzieło sztuki przestaje być faktycznym przedmiotem stworzonym przez artystę, a staje się konglomeratem operacji, interpretacji i odniesień, a działanie artysty zorientowane jest na poszukiwanie sposobu na wyrażenie własnej „propozycji" wobec aktualnie i historycznie panujących relacji[75]. Kluczowym momentem w procesie autonomizacji pola sztuki – podobnie jak w przypadku nauki – są lata 60., kiedy strategia ta się konsoliduje i rozpowszechnia dzięki kulturze popularnej[76] – o czym piszę w rozdziale III.

5. Podsumowanie

W niniejszym rozdziale starałam się pokazać, w jaki sposób praktyki naukowe i artystyczne oraz towarzyszące im sposoby instytucjonalizacji ewoluowały na przestrzeni wieków – prowadząc do wytworzenia się dwóch autonomicznych pól działalności. To historyczne „odmyślenie" kategorii pojęciowych ma dla mnie szczególne znaczenie w kontekście możliwości pogłębionego rozumienia współczesnych relacji pomiędzy naukami społecznymi (którym poświęcam więcej

---

[73] zob. P. Bürger P., *Theory of the Avant-Garde*, *tłum. M. Shaw,* University of Minnesota Press, Minneapolis 1984.

[74] N. Heinich, *Practices of Contemporary Art: A Pragmatic Approach to A New Artistic Paradigm*, [w:] *Artistic Practices Social interactions and cultural dynamics*, (ed.) T. Zembylas, Routledge, London 2015,
s. 34.

[75] zob. G. Dickie, *Art and the Aesthetic: an Institutional Analysis,* Nowy Jork 1974.

[76] H. Van Mannen, *How to Study Artworlds: on the Societal Functioning of Aesthetic Values,* Amsterdam University Press, Amsterdam 2010.

uwagi w kolejnych rozdziałach) a sztuką. Opisane powyżej procesy stopniowego uzyskiwania „odrębności" związane są przede wszystkim z nabywaniem przez oba pola prawa do samoorzekania o własnej tożsamości (samodefiniowania) oraz określaniu panujących w ich obrębie „reguł gry". i tak – pomimo że sztuka i nauka realizują to na różne sposoby – w pewien przewrotny sposób upodabniają się do siebie nawzajem. Paradoksalną konsekwencją dynamiki „oddzielania" i „enklawizacji" jest poszukiwanie nowych możliwości rozwoju (również ekspansji) oraz odbudowywania utraconych połączeń z „zewnętrznym" światem. Jedną ze strategii radzenia sobie z niekorzystnymi skutkami specjalizacji jest właśnie koncepcja interdyscyplinarności (a także analogiczne dążenia w obrębie sztuki), którą omawiam szczegółowo w następnych dwóch rozdziałach.

II. Interdyscyplinarność: historia koncepcji i jej dyskursywny wymiar

1. Wstęp

Problematyka interdyscyplinarności stała się niezwykle popularnym aspektem debat dotyczących współczesnej nauki oraz jej instytucji. W wyobraźni akademików interdyscyplinarność funkcjonuje pod różnymi postaciami, na przykład jako fakt, czyli rzeczywista właściwość działalności naukowej, truizm czy tymczasowa moda, albo jako zagrożenie, nadzieja czy nawet panaceum na wszelkie bolączki świata, w którym oni działają. Niewątpliwie, nie byłoby interdyscyplinarności, gdyby nie podział na dyscypliny. Te ostatnie z kolei mają tylko sens w liczbie mnogiej, niezależnie od tego, czy będziemy rozmawiać o naukach przyrodniczych, humanistycznych lub społecznych. Możemy bez końca wyszukiwać przeszłe i współczesne związki[77], chociażby pomiędzy socjologią a psychologią czy filozofią lub pomiędzy biologią, chemią a fizyką. Oczywiście, może być to jeden ze sposobów na potwierdzenie tezy, że te konkretne i realnie istniejące dyscypliny naukowe są „z natury" interdyscyplinarne. Może się też okazać, że właśnie w ten sposób wyraża się specyfika wszystkiego, co poddane zostało nowoczesnym „zabiegom porządkującym" i że problematyka interdyscyplinarności jest ściśle związana z modernizacją. Jednym z efektów takich „manewrów" było przecież wyłonienie odrębnych kategorii[78] (w tym wypadku dyscyplin odpowiadających poszczególnym obszarom ludzkiego – i nie tylko – życia na Ziemi oraz poza nią) z sieci zawiłych relacji i połączeń. Nie sprawiło to jednak, że powiązania te przestały istnieć, ale ich struktura musiała ulec rekonfiguracji. Dyscyplinarność, podobnie jak inne produkty nowoczesnych porządków, poddawana jest współcześnie działaniom różnorodnych sił i procesów – kwestionujących jej dotychczasowy status i funkcje. W ten sposób bezpośrednio związane z nią pojęcie „interdyscyplinarności" również potrafi okazać się problematyczne. Pojawiają się głosy

---

77 K. Abriszewski, *Pogranicze, wykluczanie, krzyżowanie i emigrowanie*, [w:] *Granice dyscyplin-arne w humanistyce*, (red.) J. Kowalewski, W. Piasek, M. Śliwa, COLLOQUIA HUMANIORUM, Olsztyn 2006, s. 23.

78 zob. B. Latour, *Nigdy nie byliśmy nowocześni: studium z antropologii symetrycznej*, tłum. M. Gdula, Oficyna Naukowa, Warszawa 2011.

wskazujące, że złożone i wielokierunkowe przemiany[79] doprowadziły do sytuacji postępującego rozmywania granic dyscyplin i w związku z tym mówienie o interdyscyplinarności jest anachronizmem[80]. Mówi się także o kryzysie idei interdyscyplinarności[81], który może być związany z fizyczną niemożliwością wdrożenia wymagających czy nawet utopijnych idei w życie ze względu na skomplikowane uwarunkowania infrastrukturalne, kulturowe czy polityczne i głęboko zakorzenioną[82] „silosową" strukturę społecznej rzeczywistości. Nie powinnyśmy jednak zapominać o tym, że powstawanie dyscyplin ufundowało podstawy dla XX-wiecznego postępu naukowego, czyli wiedzy, która niezbędna jest dla naszego przetrwania na Ziemi. Co dzieje się jednak w przypadku, gdy traktuje się granice dyscyplin jako wyznaczniki jedynego słusznego porządku w obrębie świata nauki? Skutkiem takiej perspektywy są represje[83] wobec tych, których specyfika pracy opiera się na nieustannych migracjach pomiędzy różnymi obszarami badawczymi. Ten rodzaj transgresyjnych działań dotyczy przecież bezpośrednio relacji współczesnej sztuki i nauk społecznych, którym przyglądam się w tej rozprawie. Interesują mnie w końcu badacze i artyści, którzy „podróżują" między odmiennymi porządkami, paradygmatami, metodologiami czy zasobami wiedzy, choć rzadko ktokolwiek z nich otrzymuje oficjalny „paszport". Aby dowiedzieć się, na co się im pozwala, jakie napotykają ograniczenia – czyli jak skonstruowane są światy nauki i sztuki w perspektywie interakcji nawiązywanych

---

[79] Szczególnie te związane z rozwojem technologii, postępującą mobilnością zarówno ludzi, jak i danych – w tym dostępem do wiedzy i sposobem jej cyrkulowania. Specyfice tych przemian poświęcam rozdział IV.

[80] zob. I. Wallerstein, *Koniec świata jaki znamy*, tłum. M. Bilewicz, A. W. Jelonek, K. Tyszka, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2004; K. Majbroda, O *nieszczelnych granicach współczesnej nauki. Przypadek antropologizowania (się) humanistyki*, [w:], *Nauka w kontekście wzorców kultury,* (red.) Płonka-Syroka B., Kaźmierczak Z., Warszawa 2011.

[81] zob. M. Dudzikowa, *Sytuacja problematyczna interdyscyplinarności w naukach społecznych*, [w:] *Interdyscyplinarnie o interdyscyplinarności: między ideą a praktyką,* (red.) A. Chmielewski, M. Dudzikowa, A. Grobler, Oficyna Wydawnicza IMPULS, Kraków 2012; R. Nycz, *Glosa do artykułu Barbary Kaszowskiej*, [w:] *Szkice o pograniczach nauki,* (red.) F. Czech, P. Ścigaj, A. Włodarczyk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.

[82] Mam tutaj na myśli zakorzenienie nie tylko w strukturze i mechanizmach działania instytucji, ale również w wyobraźniach jej pracowników i innych uczestników tego systemu; szerzej o tym piszą: T. Becher, P. Trowler, *Academic Tribes and Territories: Intellectual Enquiry and the Culture of Disciplines,* Philadelphia 2011.

[83] K. Abriszewski, *Pogranicze…,* dz. cyt., s. 24.

pomiędzy różnymi dyscyplinami czy polami – proponuję cofnąć się w czasie i przyjrzeć temu, w jaki sposób powstała „interdyscyplinarność" oraz prześledzić losy tego pojęcia.

Międzynarodowy dyskurs na temat interdyscyplinarności w nauce rozwija się od lat 70. XX w., a moment jego rozkwitu przypada na lata 90. i 2000. W tym czasie w obrębie różnych dyscyplin naukowych i na ich pograniczach równocześnie „pączkują" artykuły, powstają także pierwsze przekrojowe monografie[84] poświęcone interdyscyplinarności. Ta koncepcja ma wiele lokalnych odmian – w sensie dyscyplinarnym i geograficznym – ponieważ dotyka zróżnicowanych poziomów prowadzenia badań naukowych: od wymiarów teoretycznych, metodologicznych przez aspekty komunikacyjne, organizacyjne, instytucjonalne czy społeczno-kulturowe. Nie sposób zatem ustalić ścisłego grona najważniejszych badaczy interdyscyplinarności, ponieważ każda dyscyplina, wśród nich psychologia, medycyna czy geografia (czy też ich pochodne krzyżówki), mają swoich lokalnych protagonistów specjalizujących się w przekraczaniu granic dyscyplinarnych. Aby przyjąć usystematyzowany sposób orientowania się w tak zróżnicowanym dyskursie (również w sensie jakościowym) – umożliwiający ustalenie spójnych definicji – przyjmuję, że punktem wyjścia będą dla mnie książki-monografie, których podstawowym tematem jest interdyscyplinarność jako taka, a także artykuły źródłowe poświęcone problematyce interdyscyplinarności, wielokrotnie cytowane w pracach innych autorów. Ważny dla mnie będzie również kontekst dziedzin, w których publikacje te powstawały – oczywiście na myśli mam tutaj nauki społeczne i humanistyczne.

Moim głównym celem w niniejszym rozdziale jest rekonstrukcja i analiza idei interdyscyplinarności. Skoncentruję się zatem na bardziej ogólnej (i międzynarodowej) historii pojęcia „interdyscyplinarności" oraz na stojących za nim metaforach. Będę przyglądać się najważniejszym definicjom interdyscyplinarności, które jako pierwsze wyłoniły się w kręgu kultury anglosaskiej. Oczywiście, o interdyscyplinarności nie sposób rozmawiać bez odwołania nie tylko do pojęć, takich jak dyscyplina, konieczne jest przywołanie takich kategorii, jak multidyscyplinarność i transdyscyplinarność – które zostały zdefiniowane w podobnym czasie, co pierwsze z tych pojęć – dlatego tym formom współpracy także poświęcę uwagę w tym rozdziale. Odniosę się również do

[84] Do najważniejszych spośród nich odwołuję się w kolejnych częściach tego rozdziału.

koncepcji dwu modeli wytwarzania wiedzy naukowej – stanowiącej pokłosie pojawienia się oficjalnych typologii „interdyscyplinarności". Zarysowanie ogólnego kontekstu genezy „interdyscyplinarności" niezbędne jest do tego, by w kolejnych częściach pracy poddawać analizie to, jak kształtuje się jej specyfika w odniesieniu do pól nauk społecznych i sztuki współczesnej, tzn. w jaki sposób interdyscyplinarność jest tam rozumiana czy interpretowana; w jaki sposób się ją praktykuje i realizacji jakich celów służy, a także w jaki sposób może (lub nie) stanowić narzędzie służące przekraczaniu nowoczesnych podziałów w nauce.

2. Dyscyplina

O interdyscyplinarności nie powinno się rozmawiać bez odwołania do pojęcia dyscypliny – ponieważ niezależnie od tego, jaką formę interdyscyplinarność przyjmuje i z jakich pobudek wypływa, zawsze polega ona na angażowaniu oddzielonych od siebie rodzajów wiedzy, metod czy paradygmatów. Warto w tym miejscu przyjrzeć się z bliska podstawom semantycznym terminu „dyscyplina"[85]. To pojęcie funkcjonuje współcześnie w dwóch kontekstach[86]: z jednej strony odnosi się do określonej gałęzi wiedzy, jest synonimem obszaru badawczego czy zbioru powiązanych ze sobą tematów, problemów; natomiast z drugiej, odwołuje się do utrzymywania porządku i kontroli wśród podległych grup przy wykorzystaniu zróżnicowanych form karania[87]. Ambiwalentne znaczenie dyscypliny – jako sposobu uczenia się uwzględniającego hierarchię i działania władzy – wywodzi się z łaciny. Już w starożytności termin ten odnosił się do sytuacji nauczania młodzieży przez osoby od nich starsze, posiadające specjalistyczną wiedzę[88]. „Dyscyplina", w tym kontekście, sugerowała również szczególny rodzaj treningu moralnego, którego celem było nauczenie właściwego postępowania, porządku i samokontroli. W ten sposób – wracając do nowoczesności i współczesności – pojęcie to denotuje również umiejętność panowania nad chaosem procesów myślowych i konieczność jednostkowego podporządkowania się zasadom

---

85 *Wprowadzenie*, (red.) J. Kowalewski, W. Piasek, M. Śliwa, [w:] *Granice dyscyplin-arne w humanistyce*, COLLOQUIA HUMNIORUM, Olsztyn 2006, s. 5.

86 J. Moran, *Interdisciplinarity*, Routledge, New York 2010, s 2.

87 Choć nie należy również zapominać o dyscyplinach sportowych.

88 Tamże.

obowiązującym w określonej społeczności czy instytucji, a w omawianym przeze mnie kontekście – wtórną socjalizację do roli naukowca.

„Proto-dyscyplinarne" koncepcje na temat podziału ludzkiej wiedzy sięgają filozofii greckiej – na przykład Arystoteles hierarchicznie usystematyzował nauczaną wiedzę w zależności od tego, czy miała ona charakter teoretyczny, praktyczny czy produktywny[89]. Konstruując taki schemat, stworzył fundamenty pod dalszy rozwój dyscyplin. Wzorzec ten przetrwał przez następne stulecia, przyjmując w średniowieczu formę podziału na *trivium* i *quadrivium* (o którym pisałam w poprzednim rozdziale), aby zostać ostatecznie przekształcony w „dyscypliny" przez nowoczesne siły rynkowe i zmiany instytucjonalne. Rozwój dyscyplin oraz ich konsolidacja w epoce nowożytnej były zasadniczo związane zarówno z rozpowszechnieniem i rozwojem uniwersytetów, jak i z rosnącą złożonością życia społecznego. XVII- i XVIII-wieczna myśl oświeceniowa – pomimo dużego wewnętrznego zróżnicowania – przejawiała szczególny rys związany z dążeniem do postępu ludzkiej wiedzy i umiejętności poprzez siły rozumu i racjonalności[90]. Orientacja na poznawanie rzeczywistości przy pomocy rozumu polegała w dużej mierze na opracowaniu jaśniejszych, bardziej usystematyzowanych procedur i metodologii wewnątrz różnych, wyodrębnionych najczęściej przedmiotowo, rodzajów wiedzy i badań (dyscypliny, we współczesnym rozumienia tego słowa, jako takie jeszcze nie istniały), a także na większej specjalizacji i profesjonalizacji procesu zdobywania wiedzy. Można wyszczególnić pięć właściwości-dominant ruchu oświeceniowego, które przyczyniły się bezpośrednio do wykrystalizowania się dyscyplin jako odrębnych obszarów wiedzy i praktyki

---

[89] Przedmioty teoretyczne były najwyższą formą wiedzy i obejmowały teologię, matematykę i fizykę – w porządku malejącym; przedmioty praktyczne obejmowały etykę i politykę; przedmioty produktywne, które były najniżej w hierarchii, obejmowały sztuki piękne, poetykę i inżynierię; J. Moran, *Interdisciplinarity*…, dz. cyt., s. 4.

[90] Oświeceniowy projekt porządkowania i klasyfikowania informacji opierał się na wcześniejszych pracach, których autorzy próbowali wprowadzać ambitne taksonomie wiedzy, jak *Idea Methodica* Matthiasa Martiniego (1606) i niedokończone *Instauratio Magna Scientiarum* (1620) Francisa Bacona – wielozadaniowe przedsięwzięcie, którego celem było „rozpoczęcie całkowitej rekonstrukcji nauk, sztuki i wszelkiej wiedzy ludzkiej, podniesionej na odpowiednich fundamentach". Pragnienie Bacona, by zreorganizować i skonslolidować dyscypliny, wynikało z jego przekonania, że nauka powinna być zbiorowym projektem opartym na uporządkowanej wymianie wiedzy między uczonymi i podejmującymi podobne badania, aby nie dochodziło do czasochłonnej replikacji teorii i odkryć; J. Moran, *Interdisciplinarity*…, dz. cyt., s. 5.

naukowej[91]: (1) *specjalizacja, fragmentacja, redukcjonizm* – jeden z bezpośrednich wpływów rewolucji przemysłowej związany z dążeniem do uczynienia produkcji (ale też wszelkiej aktywności) bardziej efektywną poprzez podział zadań i zminimalizowanie liczby elementów czy problemów, którym należy równolegle poświęcać uwagę; (2) *empiryzm* – rozum staje się podstawą poznania świata, co prowadzi do potrzeby opracowywania racjonalnych metod umożliwiających wytwarzanie „faktów"; (3) *profesjonalizacja* – ograniczanie zainteresowań do obszaru, w którym doskonali się kompetencje, uczynienie z pracy naukowca „zawodu"; (4) *legitymizacja i autonomizacja* – wprowadzenie wewnętrznych systemów weryfikacji wiedzy i statusu, dążenie do uniezależnienia wewnętrznych kryteriów oceny od zewnętrznych wpływów; (5) *departamentacja* – instytucjonalizacja praktyk naukowych, grupowanie zadań i pracowników przy jednoczesnym ustanawianiu hierarchii organizacyjnej[92]. Cele pojedynczej dyscypliny naukowej (początkowo wyodrębnianej zresztą wyłącznie w odniesieniu do nauk przyrodniczych i ścisłych) były zatem z konieczności wąskie: ustanowić prawa, które wyjaśniają zjawiska w obrębie własnej dziedziny – koncentrując się tym samym tylko na niewielkiej części rzeczywistości; ograniczyć obszar badany – mówiąc inaczej wykluczyć to, co „nie należy do nas" – po to by proces zdobywania wiedzy mógł przyspieszyć i stać się bardziej efektywny; uprawomocnić wytwarzaną wiedzę, tak by miała moc sprawczą – żeby przyczyniała się do postępu ludzkiego gatunku. Powodzenie projektu „dyscyplinarnego" w kontekście nauk ścisłych i przyrodniczych, sprawiło, że tak „unaukowiony" model poznania i pracy badacza wywarł istotny wpływ na kształtowanie się wszystkich dyscyplin, w tym również społecznych i humanistycznych. Trzeba mieć na uwadze, że powstanie każdej nowej dyscypliny determinowało większą autonomizację innych. Spójrzmy dla przykładu na socjologię – żeby powstać, musiała oddzielić się nie tylko od nauk przyrodniczych, ale również wskazać na to, co odróżnia ją od psychologii czy historii.

Granice dyscyplin dla wielu badaczy wyznaczają przestrzeń bezpiecznej tożsamości –określając zasięg tego, co dozwolone[93]. Utrzymywanie i umacnianie granic

---

[91] zob. Repko A., Szostak R., Phillips Buchberger M., *Introduction to Interdisciplinary Studies,* SAGE Publications, Los Angeles 2017.

[92] Tamże.

[93] K. Abriszewski, *Pogranicze*…, dz. cyt., s. 23.

prowadzi również do zmniejszenia rozproszenia metodologicznego wewnątrz dyscypliny, przyspiesza krążenie wiedzy wewnątrz i wyklucza możliwe „niekompatybilności" na przykład języka (terminologii)[94], źródeł czy kanonów. Jednakże drugi desygnat „dyscypliny" – krótki bat[95], który nie przestaje widnieć na horyzoncie – przypomina o skutkach ubocznych utrzymywania tak rozumianego porządku. Co zatem złego może się wydarzyć, jeśli postanowimy przekroczyć granice? Spotkania na pograniczach, niepoznanych dotąd przestrzeniach albo cudzych terytoriach mogą w łagodnych przypadkach nieść za sobą ryzyko wzajemnego niezrozumienia z przedstawicielami innych dyscyplin, a także to, że proces uwspólniania podstawowych pojęć i narzędzi może okazać się zbyt czasochłonny i nieefektywny co w rezultacie okaże się stratą czasu[96]. A co, jeśli zdarzy nam się oddalić zbyt daleko od granicy? Wtedy narażamy nasz lokalny status na degradację, a w skrajnym wypadku musimy podjąć ryzyko wykluczenia ze „środowiska" – ponieważ wtedy okazuje się, że to, czym się zajmujemy, nie ma „nic wspólnego" z tym, co jest przedmiotem zainteresowania naszej dyscypliny. Pomimo widma zagrożeń, zarówno pogranicza, jak i nieco dalsze wspólne ekspedycje potrafią dawać obietnice rozwoju. Spotkania takie „odświeżają" wzajemnie zasoby dyscyplin, wnoszą nowe perspektywy, spojrzenia, metafory a nawet narzędzia. W przypadku aktywnej interakcji i wymiany mobilizują się ukryte, zapomniane czy nieużywane w lokalnym kontekście rezerwuary wiedzy[97], uruchamiają „nieuczęszczane" ścieżki rozumowania, dzięki czemu szansa na powstanie nowej wiedzy rośnie. Niektóre konfrontacje i krzyżówki potrafią być na tyle silne i znaczące, że ta nowo powstała wiedza i podążające za nią praktyki badawcze mogą uformować się w odrębną nową dyscyplinę.

---

[94] W ten sposób, w sensie Luhmannowskim, tworzy się system autopojetyczny o wewnętrznym modelu komunikacji. Zamykając granice, umożliwia się lepsze wzajemne zrozumienie podsystemów, ujednoliconą interpretację kodów, a więc dążenie do konsensusu znaczeń (zob. N. Luhmann, *Systemy społeczne: zarys ogólnej teorii*, tłum. M. Kaczmarczyk, Zakład Wydawniczy NOMOS, Kraków 2007).

[95] J. Kowalewski, W. Piasek, M. Śliwa, *Wprowadzenie*…, dz. cyt., s. 4.

[96] Krzysztof Abriszewski, *Pogranicze*…, dz. cyt., s. 24.

[97] Tamże, s. 26.

3. Interdyscyplinarność – historia pojęcia i charakterystyka

Kiedy używamy słowa „interdyscyplinarny", sugerujemy pewną krytyczną świadomość relacji pomiędzy wiedzą a władzą wpisaną w strukturę „dyscypliny"[98]. „Inter" jest ambiwalentnym prefiksem, co staje się szczególnie widoczne w kontekście języka angielskiego, w którym termin „interdyscyplinarność" zaistniał po raz pierwszy. „Inter" może oznaczać nawiązywanie lub utrzymywanie komunikacji między odrębnymi całościami oraz łączenie się, scalanie, jak w słowach takich, jak „*international"* (międzynarodowy) i „*intercourse*" (stosunek), lub odnosić się do oddzielenia, jak w „*interval*" (interwał) czy „*to intercalate*" (wstawiać coś pomiędzy)[99]. Ta dwuznaczność sprawia, że „interdyscyplinarność" niesie za sobą nie tylko pozytywne skojarzenia. Może sugerować fałszowanie połączeń między różnymi dyscyplinami; może to również oznaczać ustanowienie pewnego rodzaju „niezdyscyplinowanej" strefy w przestrzeniach pomiędzy dyscyplinami, a nawet próbę całkowitego przekroczenia granic dyscyplinarnych. Jak sugeruje złożony charakter samego pojęcia, „interdyscyplinarność" zakłada istnienie i względną odporność dyscyplin jako sposobów myślenia i praktyk instytucjonalnych. Interdyscyplinarność ma potencjał, by wykroczyć poza jedynie łączenie różnych dyscyplin. Może stanowić część bardziej ogólnej krytyki specjalizacji akademickiej jako całości oraz natury uniwersytetu jako instytucji odcinającej się od świata zewnętrznego w małych enklawach wiedzy[100].

Należy zwrócić uwagę, że definicje interdyscyplinarności potrafią być niezwykle zróżnicowane i odnosić się do odmiennych poziomów funkcjonowania działalności naukowej. Jak wskazuje Julie T. Klein[101]– jedna z najszerzej cytowanych badaczek interdyscyplinarności – u podstaw wszelkich ruchów i praktyk przekraczających podziały dyscyplinarne leży poszukiwanie rozwiązań przynoszących poczucie jedności

---

[98] J. Moran, *Interdisciplinarity*…, dz. cyt., s. 14.

[99] G. Bennington, *Inter*, [w:] *Post-Theory: New Directions in Criticism*, (eds) M. McQuillan and al., Edinburgh University Press, Edinburgh 1999, s. 104.

[100] J. Moran, *Interdisciplinarity*…, dz. cyt., s. 4.

[101] J. Thompson Klein, *A Short History of Knowledge Formations*, [w:] *The Oxford Handbook of Interdisciplinarity*, (eds) R. Frodeman, J. Thompson Klein, C. Mitcham, Oxford University Press, Oxford 1990.

i syntezy. W tym kontekście badaczka wyszczególnia cztery ogólne motywacje stojące za inicjowaniem interdyscyplinarnych działań: (1) potrzeba odpowiadania na złożone pytania i reagowanie na skomplikowane problemy; (2) chęć eksplorowania specyfiki działania dyscyplin i funkcjonujących w ich ramach stosunków zawodowych; (3) konieczność rozwiązywania problemów, które znajdują się poza zasięgiem pojedynczych dyscyplin; (4) dążenie do osiągania pewnej formy syntezy wiedzy czy to na ograniczonym – lokalnym, czy też szerokim poziomie[102]. Pomimo spójnych fundamentów, „interdyscyplinarność" jest niezwykle problematycznym terminem. Jej niejednoznaczny status związany jest przede wszystkim z historią samego pojęcia, kontekstami, w których jest używane i przywoływane, a także z rozproszeniem dyskursu na jej temat. Warto w tym miejscu cofnąć się do początków refleksji nad działaniami „przekraczającymi" podziały w nauce.

Problem „jedności" wiedzy czy też obawy związane z jej nadmierną specjalizacją zaczęły krystalizować się wraz z rozwojem średniowiecznych uniwersytetów i wspomnianego już wyżej podziału na *trivium* oraz *quadrivium*[103]. Jak można się domyślać – proporcjonalnie do stopnia autonomizacji rozwijających się dyscyplin, niepokoje dotyczące nadmiernej fragmentaryzacji instytucjonalnej wiedzy rosły[104]. Specjalizacja „dyscyplinarna" osiągnęła jednak swoją dojrzałość na przełomie XIX i XX w., kiedy to uniwersytety formowały się ostatecznie jako systemy organizacyjne dominujące w świecie nauki. Równolegle do tego procesu zaczęły rozwijać się pomysły na to, jak przeciwdziałać fragmentaryzacji wiedzy, jak integrować metody, teorie i perspektywy. W pierwszej i drugiej dekadzie XX w. pojawiały się pierwsze postulaty wskazujące na to, że powinno wspierać się zainteresowanie „podmiotami leżącymi pomiędzy podziałami nauki" czy „wzajemnymi relacjami między naukami"[105]. Lata 20. i 30. to z kolei czas pojęć takich, jak „nowe pola", „powiązane badania", „pogranicza"

---

[102] Tamże, s.11.

[103] Tamże.

[104] Pierwsze przejawy takiej refleksji można znaleźć w pracach Kanta, Hegla, Comte'a, Bacona, Kartezjusza czy encyklopedystów.

[105] R. Frank, *Interdisciplinarity': The First Half Century*, [w:] *Words: For Robert Burchfield's Sixty-Fifth Birthday*, (eds) E. G. Stanley, T. F. Hoad; D. S. Brewer Publisher, (b.m.) 1988 s. 140.

czy „badania graniczne", „badania kooperacyjne"[106]. Najprawdopodobniej jest to również czas, kiedy w Nowym Jorku po raz pierwszy pojawia się termin „interdyscyplinarny" w odniesieniu do promowanych przez Social Science Research Council badań, których specyfika opierała się angażowaniu od dwóch do siedmiu specjalistów z różnych dyscyplin[107]. W latach trzydziestych zawiązał się ruch „Jedności Nauki" – zainicjowany przez filozofów nauki i przyrodników związanych z Kołem Wiedeńskim[108] – nie wywarł jednak większego wpływu na środowisko naukowe[109]. „Interdyscyplinarność" po raz pierwszy w oficjalnym dyskursie naukowym pojawia się w roku 1933 w *American Journal Of Sociology*, a następnie w 1937 w *Journal of Educational Sociology*[110] – co wskazuje na silne związki konceptu „interdyscyplinarności" z socjologiczną refleksją nad sposobem uprawiania nauki. Niemniej jednak już wtedy – jak wskazuje Roberta Frank[111] – termin „interdyscyplinarność" w obrębie nauk społecznych zyskał miano „wytrychu", modnego określenia na „nowatorskie" praktyki badawcze, którego użycie często mijało się z jego faktycznym znaczeniem. Co ciekawe, w tym samym czasie w pozostałych naukach najbardziej rozpowszechnione było pojęcie „wiedzy zintegrowanej" –

---

106 Tamże.

107 Tamże, s. 139.

108 Członkowie ruchu obrali za zadanie wypracowanie wspólnego podejścia empirycznego dla wszystkich nauk ścisłych i przyrodniczych, a także dążyli do opracowania jednego, uniwersalnego języka naukowego. Przedstawiciele ruchu jedności nauki wierzyli, że zunifikowane podstawy filozoficzne i metodologiczne dla nauk mogą zostać skonstruowane za pomocą wyżej wymienionych środków oraz przez ostrożne odchodzenie od perspektywy „metafizycznej", tj. wycofywanie z użycia nieempirycznych pojęć; zob. (red.) *Foundations of the Unity of Science*: *Toward an International Encyclopedia of Unified Science*, Vol. 1, (ed.) O. Neurath O. et al., Chicago 1938.

109 Powody niewielkiej popularności projektu w innych dyscyplinach mogły być dwojakie: po pierwsze, projekt ruchu jedności nauki wypłynął wyłącznie ze środowiska filozoficznego; po drugie, ich prace zostały przerwane przez wybuch II wojny światowej; członkowie ruchu wyemigrowali do USA i Wielkiej Brytanii, gdzie już osobno, w latach 50. i 60. przyczynili się do rozwoju filozofii nauki (P. Weingart, *A Short History of Knowledge Formations*, [w:] *The Oxford Handbook of Interdisciplinarity*, (eds) R. Frodeman, J. Thompson Klein, C. Mitcham, Oxford University Press, Oxford 2010. s. 12

110 R. Frank, *Interdisciplinarity*…, dz. cyt., s. 142.

111 Tamże, s. 141.

o znaczeniu bliskim „interdyscyplinarności" – które dominowało w „ogólno-naukowym" dyskursie aż do początku lat 70[112].

Pod koniec lat 60. i 70. XX wieku, w kontekście debat na temat prognozowania technologii i ochrony środowiska, British Group for Research & Innovation in Higher Education zainicjowała nową debatę na temat interdyscyplinarności[113]. Odnotowano wtedy – dotychczas uznawane za niejasne – rozróżnienie na „wiedzę zintegrowaną" a „interdyscyplinarną", wskazując, że *interdisciplinary* – przerzuca mosty, a *integrating* – restrukturyzuje[114]. Przerzucanie mostów odnosi się do ukonstytuowanych dyscyplin, niesie za sobą mniejsze ryzyko i koszty – w gruncie rzeczy wymaga mniejszego wysiłku, ponieważ odnosi się do już istniejącego i funkcjonującego porządku. Z kolei restrukturyzacja wymaga ustanawiania porządku na nowo, co niesie za sobą większe nakłady zaangażowania i mobilizacji również struktur instytucjonalnych. Pierwsza oficjalna „interdyscyplinarna" typologia została opublikowana kilka lat później przez międzynarodową organizację – Organizacja Współpracy Gospodarczej i Rozwoju (OECD), po debatach prowadzonych na międzynarodowej konferencji w Nicei 1972 r.[115]. Raport zatytułowany *Interdisciplinarity: Problems of Teaching and Research in Universities*[116] – jako międzynarodowe przedsięwzięcie został stworzony przez badaczy z sześciu różnych państw europejskich: Austrii, Belgii, Francji, Niemiec, Szwajcarii i Wielkiej Brytanii. W typologii OECD zostały wyszczególnione trzy rodzaje współpracy wielodyscyplinarnej – „multidyscyplinarność", „interdyscyplinarność" i „transdyscyplinarność" – które ustanowiły podwaliny dla późniejszego rozwoju dyskursu na temat interdyscyplinarności.

W klasyfikacji OECD multidyscyplinarność została zdefiniowana jako podejście, które zestawia dyscypliny. „Zestawianie" to wspiera przepływ wiedzy, informacji

---

[112] J. Thompson Klein, *Interdisciplinarity*…, dz. cyt., s. 18.

[113] P. Weingart, *A Short History of Knowledge Formations*, [w:] *The Oxford Handbook of Interdisciplinarity*, (eds) R. Frodeman, J. Thompson Klein, C. Mitcham, Oxford University Press, Oxford 2010, s. 12.

[114] J. Thompson Klein, *Interdisciplinarity History, Theory, and Practice*, Wayne State University Press, Detroit 1990, s. 12.

[115]J. Thompson Klein, *A taxonomy of interdisciplinarity*, [w:] Julie Thompson Klein & Carl Mitcham (eds), *The Oxford Handbook of Interdisciplinarity*. Oxford 2010, s. 14.

[116] L. Apostel, *Interdisciplinarity: Problems of teaching and research in universities,* OECD – Centre for Educational Research and Innovation, Paris 1972.

i metod. W takim układzie dyscypliny współwystępują obok siebie – pozostają odrębne, poszczególne elementy zachowują swoją oryginalną tożsamość, a istniejąca struktura wiedzy nie jest kwestionowana. Tendencja ta jest widoczna podczas konferencji, w publikacjach czy projektach badawczych, które przedstawiają różne poglądy na ten sam temat lub problem w porządku seryjnym. Podobnie, wiele tzw. „interdyscyplinarnych" programów nauczania jest w rzeczywistości multidyscyplinarnym zbiorem kursów, które wymagają od studentów wyboru ścieżek nauczania opartych na odrębnych dyscyplinach[117]. Podejście multidyscyplinarne polega zatem na prostym akcie zestawienia kilku konwencjonalnych dyscyplin w celu uzyskania szerszego zrozumienia jakiegoś tematu lub problemu, którym zajmuje się odrębnie każda z nich.

Kiedy integracja i interakcja stają się aktywne, przekroczona zostaje granica między multidyscyplinarnością a interdyscyplinarnością[118]. Zintegrowane zostają: wiedza, metody i narzędzia, a poszczególne elementy „dyscyplinarne" ulegają restrukturyzacji, jak na przykład w kontekście zagadnień czy pytań/problemów specyficznych dla poszczególnych dyscyplin. Podobnie, w kontekście edukacji, programy nauczania koncentrują się na całościowym, przekrojowym zrozumieniu problemu przy połączeniu perspektyw różnych dyscyplin. Wąska interdyscyplinarność występuje między dyscyplinami z kompatybilnymi teoretycznie i metodologicznie takimi, jak historia czy literatura. Zwykle zaangażowanych jest także mniej dyscyplin, co upraszcza komunikację. Szeroka interdyscyplinarność jest bardziej złożona. Występuje między dyscyplinami o niewielkiej lub żadnej zbieżności, takimi jak nauki ścisłe i humanistyczne, które mają odmienne paradygmaty i metody – w takiej sytuacji zazwyczaj jest też zaangażowanych więcej dyscyplin[119].

W typologii OECD transdyscyplinarność została zdefiniowana jako wspólny system aksjomatów, który wykracza poza wąski zakres światopoglądów dyscyplinarnych poprzez nadrzędną syntezę – czyli jako wiedza, która znajduje się „poza" podziałami dyscyplinarnymi. Transdyscyplinarność uznano za cel społeczny, do

---

[117] Tamże; na polskim gruncie będą to na przykład Międzywydziałowe Indywidualne Studia Humanistyczne (MISH).

[118] J. Thompson Klein, *A taxonomy ...,* dz. cyt., s.17.

[119] Tamże.

którego powinno się dążyć w hierarchicznym modelu systemu nauki, edukacji i innowacji[120]. Pojawienie się transdyscyplinarności można również uznać za przejaw klimatu intelektualnego przełomu lat 60. i 70., charakteryzującego się zainteresowaniem logiką, cybernetyką, ogólną teorią systemów, strukturalizmem i teorią organizacji. Od tego czasu termin „transdyscyplinarność" rozprzestrzenił się, stając się słowem kluczem na przykład dla badań nad przyszłością, holistycznego podejścia do opieki zdrowotnej oraz kompleksowego programu nauczania integracyjnego opartego na słowie kluczowym „*transcending"* (przekraczanie).

Wraz z opublikowaniem raportu OECD koncepcja interdyscyplinarności zaczęła zyskiwać na znaczeniu i popularności w początkach lat 70., wywołując dyskusje na temat tego, jak rozwiązać problem związany z fragmentaryzacją wiedzy zarówno na poziomie metodologicznym jak i instytucjonalnym. Krótko potem zaczęły pojawiać się alternatywne klasyfikacje czy definicje interdyscyplinarności pogłębiające semantyczne zamieszanie – czego efekty można obserwować zarówno w dyskursie naukowym czy debacie publicznej właściwie po dziś dzień. Typologia zaprezentowana przez OECD stała się jednym z najważniejszych fundamentów dla bardziej przekrojowej i syntetycznej koncepcji zaproponowanej dwie dekady później przez Michaela Gibbonsa, Helgę Nowotny i Petera Scotta[121]. Badacze zwiastowali pojawienie się nowego sposobu wytwarzania wiedzy zwanego „Mode 2" – który odnosił się bezpośrednio do elementów modelu inter- i transdyscyplinarnego. „Mode 1" to produkcja tradycyjnej „nauki dyscyplinarnej", w której przeważa zainteresowanie akademicką „czystą" wiedzą. Celem jest tutaj uzyskanie teoretycznej wiedzy o naturze (zarówno przyrody, jak i człowieka). Miejsce, z którym związany jest „Mode 1" to uniwersytet zorganizowany wzdłuż linii dyscyplinarnych – jednolity pod względem struktur organizacyjnych, hierarchiczny i stosunkowo stabilny. Kontrola jakości ma charakter wewnętrzny i opiera się na systemie czasopism. W przeciwieństwie do niego, „Mode 2" jest inter- oraz transdyscyplinarny i zorientowany na wytwarzanie wiedzy możliwej do zaaplikowania w kontekście pozaakademickim. W „Mode 2"

---

[120] P. Weingart, *A Short History…,* dz. cyt., s.12.

[121] M. Gibbons, H. Nowotny, P. Scott, *Re-Thinking Science: Knowledge and the Public in an Age of Uncertainty*, M. Gibbons, H. Nowotny, S. Peter, Polity Press, Cambridge–Oxford–Boston 2001.

koncentrujemy się nie tyle na odkrywaniu „praw natury", ile na badaniu artefaktów i działaniu złożonych systemów. W jego ramach współistnieją różne formy organizacyjne, a badania nie są skoncentrowane wyłącznie wokół instytucji uniwersytetu. System kontroli jakości jest szerszy, a nie tylko oparty na wzajemnej ocenie prac naukowych – obejmuje użyteczność i odpowiedzialność społeczną, a więc szeroką cyrkulację wiedzy. „Mode 2" wymaga zaangażowania zróżnicowanych podmiotów do procesu tworzenia wiedzy, badaczy z różnorodnych dyscyplin, specjalistów-praktyków, jak i przedstawicieli grup społecznych, których dany problem dotyczy. „Mode 2" zyskuje na znaczeniu – odzwierciedlają to duże międzynarodowe programy badawcze finansowane przez UE[122] – ale nie zastępuje badań realizowanych zgodnie z pierwszym, tradycyjnym trybem, ponieważ pozostaje cały czas zależny od rozwoju wiedzy dyscyplinarnej.

4. Dyskursywny (i paradoksalny) wymiar interdyscyplinarności

> *Interdyscyplinarność bywała różnie definiowana w tym stuleciu: jako metodologia, koncepcja, proces, sposób myślenia, filozofia czy ideologia refleksyjna. Znaczenie interdyscyplinarności zostało powiązane z dążeniem do ujawniania niebezpieczeństw wypływających z fragmentaryzacji wiedzy, do przywracania dawnych powiązań, badania powstających relacji i tworzenia nowych obszarów problemowych odpowiadających naszym współczesnym potrzebom. Jeśli spojrzymy na te wszystkie teorie przekrojowo, okaże się, że zawierają w sobie jedną powtarzającą się ideę. Interdyscyplinarność jest sposobem rozwiązywania problemów i odpowiadania na pytania, które nie mogą być zadowalająco rozwiązane za pomocą metod lub podejść wypracowanych przez pojedyncze dyscypliny. Niezależnie od tego, czy kontekst dla takich działań ma krótki,*

[122] Wspieranie interdyscyplinarności stanowi jeden z priorytetów flagowego programu Unii Europejskiej „HORIZON Europe" – finansującego działalność naukową [https://ec.europa.eu/info/research-and-innovation/funding/funding-opportunities/funding-programmes-and-open-calls/horizon-europe_en] [dostęp 23.05.2022; W ramach Horizon realizowaną są także międzynarodowe projekty badawcze poświęcone problematyce interdyscyplinarności jak na przykład „SHAPE-ID" https://www.shapeid.eu/ [dostęp 23.05.2022].

instrumentalny zasięg, czy też jest dalekosiężną rekonceptualizacją epistemologii, koncepcja interdyscyplinarności stanowi ważną próbę zdefiniowania i ustanowienia wspólnej płaszczyzny dla rozwoju nauki[123].

Julie Thompson Klein – choć nie robi tego wprost – wskazuje, że pomimo wspólnych motywacji leżących u podstaw działań przekraczających podziały dyscyplinarne, problem związany z definiowaniem interdyscyplinarności jest wpisany w jej specyfikę właściwie od samego początku. Potoczne definicje interdyscyplinarności – jak podkreślała również prawie 40 lat temu Roberta Frank – rozmijają się często ze znaczeniem, które zostało jej nadane, jak na przykład to z 1972 roku, autorstwa OECD. Co ciekawe, dziesięć lat po wydaniu pierwszego raportu, OECD w kolejnej publikacji[124] zauważa, że jej pierwsze wysiłki związane ze stworzeniem klasyfikacji miały niewielki wpływ na realne praktyki w środowisku naukowym. Diagnoza była następująca: pojęcie interdyscyplinarności nie miało wystarczającej siły przebicia, a wydziały jako główne struktury organizacyjne uniwersytetu i zgodne z ich logiką „wewnątrz-dyscyplinarne" praktyki naukowe nie tylko przetrwały, ale najwyraźniej zostały wzmocnione. Jeszcze bardziej interesujący w tym kontekście jest paradoks związany z tym, że autokrytyczna refleksja OECD z 1985 r. w żaden sposób nie spowolniła jednak tempa rozwoju dyskursu na temat interdyscyplinarności.

Większość badaczy wydaje się zgodna co do tego, że podstawy interdyscyplinarności są wspólne, bo wynikają z tych samych pobudek i motywacji, żeby integrować wiedzę i lepiej odpowiadać na problemy współczesnej, złożonej rzeczywistości – i dlatego należy się nią zajmować. Trudno oprzeć się wrażeniu, że to zaledwie deklaracje, a prawdziwy cel podejmowania dyskusji na temat interdyscyplinarności jest jednak inny. Jeśli wpiszemy w wyszukiwarkę *Google Scholar* hasło „*interdisciplinarity*" okaże się, że większość tekstów dotyczących interdyscyplinarności na pierwszych 10. stronach wyszukiwań dotyka tylko jej konceptualnych wymiarów. Znajdziemy tam: wyzwania, klasyfikacje, definicje,

---

[123] J. Thompson Klein, *Interdisciplinarity…*, dz. cyt., s.196 (tłum. Z. Małkowicz).

[124] *Interdisciplinary Revisited: Re-Assessing the Concept in the Light of Institutional Experience*, (eds) L. Levin, I. Lind, OECD/CERI, Swedish National Board of Universities and Colleges, Lisiskoping University, Stockholm 1985**,** s. 9.

krytyczne ujęcia, modele współpracy, metafory, powody dla których warto nią się zajmować i przeglądy definicji. Jeśli zaczniemy szukać głębiej, odnajdziemy tuziny wzajemnie wykluczających się typologii[125]. Wiele z nich bazuje w dużej mierze na tej zaproponowanej przez OECD: nie zmieniają się pojęcia, ale ich znaczenia są modyfikowane – przede wszystkim parafrazowane i odnoszone do innych wymiarów praktyki naukowej oraz jej lokalnych odmian[126]. Dyskurs na temat interdyscyplinarności jest niezwykle rozbudowany, a każda dyscyplina próbuje mieć w nim swój udział. Jeśli przypomnimy sobie, że „interdyscyplinarność" od swoich początków jest związana z naukami społecznymi i socjologią – dziwi, że zdecydowana większość publikacji odnosi się tylko do poziomu teoretycznego. Niewiele jest badań empirycznych zgłębiających, jak ten model sprawdza się w działaniu. Należy tutaj zwrócić uwagę na dwa większe projekty skupiające się na tym, jak interdyscyplinarność funkcjonuje w praktyce – pierwszy dotyka specyfiki działania dyscyplin i jest szerokim badaniem jakościowym opisanym w książce *Academic Tribes & Territories*[127] z końca lat 80.; drugi, Investigating *Interdisciplinary Collaboration*[128] *z* 2017 roku, podejmuje problem społecznego funkcjonowania interdyscyplinarnych badaczy. Są to tylko dwie empiryczne pozycje pośród całego ogromu publikacji, poruszających temat interdyscyplinarności na poziomie wyłącznie konceptualnym. Dyskusje na temat definicji interdyscyplinarności i jej plusów czy minusów przyjmują charakter wręcz ideologiczny i pojawiają się w wielu dyscyplinach równolegle i wygląda na to, że nie chcą się zakończyć. Niezwykle interesujący jest fakt, że mało który temat wywołuje tak powszechne poruszenie wśród tak odmiennych dyscyplin.

---

[125] W pewnym sensie jest to paradoks w paradoksie: badacze zajmujący interdyscyplinarnością trudnią się jej jeszcze większym różnicowaniem – co pokazuje niezwykle silne zakorzenienie nowoczesnych modeli myślenia.

[126] Na przykład: B. Hansson, *Interdisciplinarity: For what purpose?*, „Policy Sciences" 1999/32, s. 339-343; Theo van Loeve, *Three models of interdisciplinarity*, [w:] *A New Agenda in (Critical) Discourse Analysis: Theory, methodology and interdisciplinarity*, (eds) R. Wodak, P. Chilton, John Benjamin Publishing Company, Cardiff 2005; K. Huutoniemi et al., *Analyzing Interdisciplinarity: Typology and Indicators*, „Research Policy" 2010 39, No. 1, s.79-88; F. Morillo, M. Bordons, I. Gómez, *Interdisciplinarity in science: A tentative typology of disciplines and research areas*, „Journal of the Association Science and Technology", Vol. 54/13, 2003, s. 1237-1249.

[127] T. Becher, P. Trowler, *Academic Tribes*…, dz. cyt.

[128] *Investigating Interdisciplinary Collaboration: Theory and Practice Across Disciplines*, (eds) S. Frickel, A. Mathieu, B. Prainsack; Rutgers University Press, New Brunswick (NJ) 2016.

Co może być tego powodem? Proponuję spojrzeć na problem dyskursu o interdyscyplinarności jako na odzwierciedlenie pewnego rodzaju układu sił, w którym strony ingerują w swoje kompetencje i rywalizują o pozycję w społecznym świecie. Warto w tym miejscu przywołać teorię pola zaproponowaną przez Pierre'a Bourdieu – którą omawiam szczegółowo w rozdziale czwartym. Jeśli dyscypliny uznać za tożsame z polami, możemy zobaczyć interdyscyplinarność jako meta-problem dotykający fundamentalnych reguł, zgodnie z którymi funkcjonują światy nauki – czyli podziałów dyscyplinarnych i wyznaczających je granic. „Walki" toczy się tutaj o kwestie takie, jak „cel i sposób prowadzenia badań", „natura wiedzy i jej wytwarzanie" czy „kompatybilność przekonań i habitusów". Kiedy rozważamy koncepcję „pola", musimy mieć na uwadze, że spory toczone o kształt granic zawsze są podwójną grą. Poza zewnętrzną konfrontacją (zorientowaną wokół tematów autonomii i stref wpływów) równocześnie chodzi tutaj o renegocjowanie relacji władzy wewnątrz samego pola i ustanawianie prawomocnego światopoglądu pomiędzy ortodoksyjnymi a heterodoksyjnymi uczestnikami dyskusji. Jak podkreśla Małgorzata Jacyno[129], aby można było prowadzić takie „negocjacje", potrzeba zaangażować zewnętrznych ekspertów. Dlatego dyskusja o interdyscyplinarności z jednej strony może być skoncentrowana na pokazywaniu, że „nasze" lokalne spojrzenie jest tym prawidłowym – w końcu z perspektywy każdej dyscypliny, czy też subdyscypliny problem interdyscyplinarności wygląda zupełnie inaczej. Z drugiej strony może być też subwersywną strategią, mającą na celu podnoszenie statusu wewnątrz rodzimego pola. Jeśli weźmiemy pod uwagę dwie strategie walki w obrębie pola nauki, które wyodrębnia Bourdieu: sukcesję oraz rewolucję[130] – okaże się, że „interdyscyplinarność" realizuje tę drugą. Odwoływanie się do pojęcia „interdyscyplinarności" i dokładanie do dyskusji swojego udziału, to sposób na narzucenie innym nowej definicji pola i podziałów w jego obrębie, a co za tym idzie zdobycia władzy w tak skonstruowanym obszarze.

---

[129] Tamże, s. 55.

[130] P. Bourdieu, *Specyfika dziedziny naukowej i społeczne warunki rozwoju wiedzy,* tłum. E. Neyman, [w:] *Kryzys i schizma*, t. II, (red.) E. Mokrzycki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1984

Ostatni problem związany z dyskursywnym wymiarem funkcjonowania „interdyscyplinarności" – któremu chciałabym w tym rozdziale poświęcić uwagę – związany jest ze stosunkiem do samej idei interdyscyplinarności, który można zaobserwować w tekstach odnalezionych na pierwszych dziesięciu stronach wyszukiwarki *Google Scholar*. Pomijając prace historyczne, do których odwołuję się w niniejszym rozdziale, większość autorów artykułów – w swoich milczących założeniach – zdaje się być raczej entuzjastycznie nastawiona wobec samej idei interdyscyplinarności[131]. Uznają ją za coś zdecydowanie dobrego, a nawet lepszego od tradycyjnych – dyscyplinarnych sposobów wytwarzania wiedzy. Jeśli do czegoś odnoszą się zdecydowanie krytycznie, to do definicji proponowanych przez innych badaczy lub ograniczeń nakładanych przez instytucje czy organizacje, albo innych trudności, które takie działania napotykają. Zastanawia jednak, dlaczego rzadko pojawia się podejrzliwość wobec możliwych związków konceptu interdyscyplinarności z późnym kapitalizmem – głównie wśród socjologów i ogólnie badaczy nauk społecznych. W społeczeństwie wiedzy, gdzie staje się ona głównym kapitałem i zasobem, interdyscyplinarnością może okazać się zainteresowany również system – na podobnej zasadzie, jak interesuje go kreatywność[132], parametryzacja i mierzalność osiągnięć. W tym wypadku jednak nie chodzi tylko o to, że interdyscyplinarność jest bardziej efektywna w rozwiązywaniu problemów niż dyscyplinarność, ale również o to, że w idei tej wyraża się ważna zasada współczesnego systemu, jaką jest eliminacja granic utrudniających przepływy: zasobów, ludzi i szeroko rozumianego kapitału.

5. Podsumowanie

W rozdziale starałam się pokazać, jak bardzo złożonym pojęciem jest „interdyscyplinarność" i z jakimi kontekstami świata nauki jest powiązana historycznie. Na początku odniosłam się do pojęcia dyscypliny, wyjaśniając jego semantyczne implikacje dla mechanizmów funkcjonowania nowoczesnej nauki, a także sposoby w jakie porządkowana była historycznie wiedza, by ostatecznie przyjąć formę

---

131 P. Weingart, *Interdisciplinarity: The Paradoxical Discourse*, [w:] *Practising Interdisciplinarity*, (eds) N. Stehr, P. Weingart, University of Toronto Press, Toronto 2000, s. 27.

132 Temu pojęciu i jego relacjom z gospodarką kapitalistyczną będę poświęcać uwagę w rozdziale IV.

nowoczesnej „dyscypliny". Następnie zrekonstruowałam historię „interdyscyplinarności" odnosząc się do pierwszych „proto-interdyscyplinarnych" idei, przez XX-wieczne koncepcje o integrowaniu wiedzy, wskazując na kontekst socjologii i szkolnictwa wyższego jako pierwszych obszarów praktyki naukowej, w których po raz pierwszy oficjalnie użyto pojęcia „interdyscyplinarności. Przywołałam pierwszą typologię wielodyscyplinarnej współpracy (w tym multi-, trans- oraz interdyscyplinarności) zaproponowaną na początku lat 70. przez OECD. Pokazałam, w jaki sposób typologia ta stała się fundamentem dla pojawienia się późniejszej koncepcji dotyczącej trybów – sposobów wytwarzania wiedzy („Mode 1" oraz „Mode 2") współwystępujących obok siebie we współczesnym naukowym świecie. W ostatniej części koncentrowałam się na dyskursywnym wymiarze funkcjonowania interdyscyplinarności i towarzyszących jej w tym kontekście paradoksach. Na koniec podjęłam refleksję na temat tego, dlaczego prowadzenie dyskusji na temat interdyscyplinarności może mieć szczególne znaczenie w kontekście walk o władzę w obrębie pola nauki i stanowi specyficzny performatywny gest, umożliwiający podnoszenie statusu.

III. „Interdyscyplinarne" predyspozycje nauk społecznych i współczesnej sztuki

1. Wstęp

W poprzednim rozdziale starałam się zrekonstruować koncepcję interdyscyplinarności: przybliżyć genezę pojęć dyscypliny, interdyscyplinarności oraz innych im pokrewnych, wytłumaczyć problematykę związaną ze stosowaniem określonego nazewnictwa w obrębie dyskursów naukowych oraz omówić modele wytwarzania wiedzy, którymi operuje współcześnie świat nauki. Moim zamiarem było stworzenie fundamentów dla prowadzenia pogłębionej refleksji na temat relacji pomiędzy naukami społecznymi a współczesną sztuką – oglądanymi właśnie z perspektywy „interdyscyplinarności". W niniejszym rozdziale poświęcam zatem uwagę „interdyscyplinarnym" predyspozycjom i strategiom, które są wpisane w logiki działania nauk społecznych[133] oraz współczesnej sztuki. Na wstępie muszę jednak zaznaczyć, jakimi rodzajami „interdyscyplinarnych" powiązań będę tutaj się zajmować. Po pierwsze, odwołuję się do jednego z podstawowych rozróżnień w obrębie definicji „interdyscyplinarności" zaproponowanych przez Julie Thompson Klein[134] – o którym pisałam wcześniej. Chodzi tutaj o podział na interdyscyplinarność wąską i szeroką. W kontekście specyfiki prowadzonych badań, szczególnie interesować mnie będzie interdyscyplinarność szeroka, tzn. taka, która występuje pomiędzy dyscyplinami, których 1) sposoby wytwarzania wiedzy znacząco różnią się między sobą i których 2) kultury akademickie są stosunkowo od siebie „odległe". Szeroka interdyscyplinarność dotyczy współpracy choćby pomiędzy naukami ścisłymi lub inżynieryjno-technicznymi a społecznymi i humanistycznymi (na przykład pomiędzy inżynierią biomedyczną a socjologią czy archeologią i chemią). Na potrzeby poniższych rozważań należałoby właściwie posługiwać się pojęciem „interdziedzinowości", które precyzyjniej oddaje moje intencje – chodzi w końcu o badanie relacji pomiędzy

[133] Mam tutaj na myśli predyspozycje i strategie sięgające początków kształtowania się nowoczesnej nauki i uniwersytetu – czyli wieku XIX i początku XX.

[134] J. Thompson Klein, *A taxonomy*…, dz. cyt., s. 17.

dziedziną działalności naukowej (nauki społeczne) a dziedziną działalności artystycznej (sztuki wizualne, sztuki performatywne). Problem polega na tym, że ani w języku polskim ani angielskim pojęcie „interdziedzinowości" (*interbranch, interfield*) praktycznie nie funkcjonuje w obiegu naukowym. Sytuacja ta wskazuje na sposób, w jaki zorganizowane są społeczne wyobrażenia o konstrukcji świata nauki. To dyscypliny stanowią podstawowe kategorie wyznaczające horyzont dla wyobrażeń, sposobów postrzegania i pojęć, którymi posługujemy się w analizach. Inter-, multi-, trans-, „n"- dycyplinarność mieszczą w sobie szerokie spektrum relacji pomiędzy odrębnymi sposobami wytwarzania wiedzy czy kulturami akademickimi. Żeby jednak nie komplikować mojego wywodu, korzystam – w niniejszym rozdziale, jak i w dalszych częściach pracy – z pojęcia „interdyscyplinarności", w domyśle odwołując się do jej konkretnego rodzaju, czyli szerokiej interdyscyplinarności, która zawiera w sobie również „interdziedzinowe" stosunki. Oznacza to, że nie będę prowadzić refleksji na temat „wąskich" interdyscyplinarnych związków, jak te zachodzące pomiędzy względnie pokrewnymi socjologią, antropologią, psychologią czy historią. Zawiłe relacje nauk społecznych i humanistycznych, czy nawet w obrębie samych dyscyplin nauk społecznych, mogłyby bowiem same stanowić przedmiot osobnej dysertacji.

Kolejna problematyczna kwestia, wymagająca doprecyzowania we wstępie do rozważań zawartych w tym rozdziale, dotyczy zastosowania pojęcia „interdyscyplinarności" w odniesieniu do współczesnej sztuki. Interdyscyplinarność (jak i pojęcia jej pokrewne) – ze względu na ich rodowód, któremu poświęciłam uwagę w poprzednim rozdziale – rozważana jest przede wszystkim w odniesieniu do sposobów uprawiania nauki i praktyk wytwarzania wiedzy. Pomimo że sztuka jako taka „nie deklaruje" tworzenia wiedzy jako podstawowego celu swojej działalności[135], na potrzeby tej pracy chciałabym odnieść ten model również do tego kontekstu. Interesuje mnie to, czy w obrębie „świata sztuki" interdyscyplinarność lub analogiczne wobec niej formy współpracy, jak i sposoby przekraczania dyscyplinarnych czy „gatunkowych"

[135] Jest to założenie dyskusyjne, wielokrotnie kwestionowane przez współczesnych badaczy sztuki. Tym problemem zajmuję się w kolejnym rozdziale, gdzie odnoszę się do kontekstu wiedzy jako podstawowego zasobu w społeczeństwie informacyjnym. Warto zwrócić uwagę także na „naukowość" „świat sztuki" związaną z wymiarem instytucjonalnym – artyści pracujący w akademiach sztuki muszą spełniać podobne wymogi, jak pracownicy naukowi.

podziałów – są w ogóle możliwe do zaobserwowania, a jeśli tak, to jaka jest ich specyfika. Chodzi tutaj o to, by zastanowić się nad tym, jakie mogą być potencjalne „naturalne" – niekoniecznie nowe – płaszczyzny spotkań pomiędzy naukami społecznymi i współczesnej sztuki, które wynikają z ich „wewnętrznych" trajektorii rozwoju. Metafora pola, którą czerpię z teorii Pierre'a Bourdieu, podpowiada, by traktować nauki społeczne oraz sztukę nie tyle jako stabilne, odrębne całości, ile raczej jako dynamiczne, zróżnicowane krajobrazy o niejednorodnych krawędziach i punktach styku. Oznacza to, że koncentruję się tutaj na poszukiwaniu zarówno już istniejących i uczęszczanych połączeń, jak i na tych mniej oczywistych powiązaniach pomiędzy tymi polami. Poddaję refleksji również to, gdzie przebiegają granice pomiędzy nimi i w jaki sposób zmieniały się w czasie.

Jestem świadoma tego, że studiowany przeze mnie obszar nauk społecznych jest niezwykle zróżnicowany – o czym piszę we wstępie. Mam na myśli tutaj nie tylko podział na dyscypliny, ale i odrębne tradycje oraz wieloparadygmatyczność. Oznacza to, że pomimo posługiwania się niezwykle szerokimi pojęciami „nauk społecznych" i „sztuki" – nie traktuję ich desygnatów jako monolitów, ale podejmuję decyzję o ograniczeniu szczegółowości analizy. Zgodnie z metateoretyczną perspektywą George'a Ritzera: „rzeczywistość społeczną najlepiej widzieć jako ogromną różnorodność zjawisk społecznych zaangażowanych w nieustające interakcje i ulegających zmianie"[136]. Dlatego staram się nie dokumentować wewnętrznych zróżnicowań w obrębie wskazanych powyżej obszarów, a uchwycić makro-dynamiki przemian charakterystyczne dla obszarów praktyk naukowych i artystycznych, które ugruntowują powyższą optykę. Biorąc pod uwagę ograniczony zakres moich prac w rozprawie oraz cel niniejszego rozdziału – będę konsekwentnie koncentrować się, z jednej strony, na socjologii (stanowiącej główny kontekst dla mojej działalności badawczej), a z drugiej, na awangardowych tendencjach w obrębie XX-wiecznej sztuki, które oczywiście stanowią tylko część strategii rozpowszechnionych w polu sztuki w danym momencie historycznym.

Chciałabym, aby prowadzone rozważania miały charakter systematyczny, dlatego na początku poświęcę uwagę procesowi kształtowania się specyficznego statusu nauk

[136] G. Ritzer, *Klasyczna teoria socjologiczna*, Zysk i Ska, Poznań 2004, s. 317.

społecznych w odniesieniu do innych „dziedzin": nauk ścisłych i przyrodniczych z jednej strony, a z drugiej, wobec literatury i sztuki. W drugiej kolejności będę się przyglądać kontekstowi sztuki współczesnej, starając się zrekonstruować pokrewne strategie polegające na przekraczaniu czy podważaniu uznanych granic pola.

2. Ambiwalentny status nauk społecznych

> *Rodzi się ta nauka wtedy, gdy znaczna część problematyki, do której aspiruje, jest już przyporządkowana innym dyscyplinom […]. W tych warunkach nic dziwnego, że przedstawiciele socjologii przez wiele lat od jej narodzin poświęcają tyle uwagi uzyskaniu dla niej odrębnego miejsca w systemie nauk, że powstają liczne spory graniczne i kompetencyjne, a zakres socjologii rozszerza się lub zwęża […].*[137]

Jak ponad 60 lat temu sygnalizował Stanisław Ossowski: „interdyscyplinarność"[138] socjologii oraz spokrewnionych z nią dyscyplin posiadających za swój przedmiot zjawiska społeczne, jest wpisana od początku w ich tożsamość. Jedną z konsekwencji takiego stanu rzeczy są cyklicznie pojawiające się kryzysy[139] i trudności w definiowaniu wyrazistych granic, nie tylko pomiędzy dyscyplinami przynależącymi do zbioru nauk społecznych, ale także tymi, znajdującymi się poza nim. Ossowski akcentował dwa istotne w tym kontekście momenty historyczne, kiedy „problem" relacji nauk społecznych z otoczeniem naukowym (i nie tylko) nabierał znaczenia: połowę XIX wieku oraz lata 60 XX wieku. Późniejsi badacze, do których odwołuję się poniżej, wskazują również na kolejną odsłonę „interdyscyplinarnego" problemu przypadającą na początek lat 80., a także na jego ostatnią fazę, która ma miejsce współcześnie. Zatem proponuję chronologicznie, od samego początku, prześledzić „szeroko-interdyscyplinarne" tendencje w obrębie nauk

---

[137] S. Ossowski, O *osobliwościach nauk społecznych*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1983, s. 11.

[138] Pojęcie „interdyscyplinarność" nie pojawia się w opracowaniu Ossowskiego – w tamtym czasie nie funkcjonowało jeszcze w polskim obiegu naukowym.

[139] zob. J. Szacki, *Czy kryzys socjologii?,* Czytelnik, Warszawa 1977.

społecznych, rozpoczynając od kwestii kształtowania się nowoczesnych struktur wiedzy.

Immanuel Wallerstein[140] wskazuje na konsolidację nowoczesnego systemu uniwersyteckiego – jako instytucji, która wywarła największy wpływ na wyłonienie się epistemologicznego podziału na dwie kultury akademickie oraz związanej z nim ambiwalentnej roli przypisanej naukom społecznym. Pojawienie się „nowego" uniwersytetu w połowie XIX wieku[141], związane było z głębokimi przemianami życia społecznego oraz wyczerpaniem się w XVII wieku średniowiecznej formuły uniwersytetu jako instytucji podległej Kościołowi, gdzie wytwarzanie wiedzy pełniło zupełnie inne funkcje, niż współcześnie. Rozkwit myśli oświeceniowej, koncentrującej się na rozumowym poznaniu i obiektywności, w połączeniu z rozwojem gospodarki kapitalistycznej spowodował, że najważniejszą wartością (strukturą wiedzy) poszukiwaną w świecie nauki stała się „pewność"[142]. Empiryczne poznanie prawdy – tworzenie wiedzy dającej się przełożyć na ulepszenie technologii w efekcie przynoszącej postęp – uzyskiwało coraz większe społeczne poparcie. Jednym z efektów tego procesu był „rozwód" między nowoczesną empiryczną nauką a tzw. filozofią uosabiającą metody hermeneutyczne – który przybrał kształt sporu pomiędzy „naukowcami" a „uczonymi". W konsekwencji intensyfikowania się dyskusji o podziale na przełomie XIX i XX wyłoniły się dwie dominujące kultury wiedzy: ścisła/ przyrodnicza i humanistyczna – dające podwaliny dla dalszego wyodrębniania się poszczególnych dyscyplin. W rezultacie tych „ruchów tektonicznych" stworzyła się osobliwa przestrzeń „pomiędzy", którą zaczęły zasiedlać rozwijające się w tym czasie nauki społeczne. Ich metody badawcze oraz podejmowane obszary problemowe od samego początku czerpały z dorobku zarówno nauk humanistycznych, jak i przyrodniczych. Jak wskazuje Wallerstein[143], ten epistemologiczny podział mniej więcej do czasu II wojny światowej przyczyniał się do ukierunkowania rozwoju nauk podejmujących problematykę społeczną równolegle w dwu kierunkach: z jednej strony

---

[140] I. Wallerstein, *Europejski uniwersalizm. Retoryka władzy*, tłum. A. Ostolski, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2007, s. 73.

[141] Tamże, s. 76.

[142] Tamże, s. 66.

[143] Tamże, s. 80.

nauki społeczne, jak ekonomia, socjologia i psychologia, zwracały się ku naukom przyrodniczym; z drugiej, antropologia, historia, historia sztuki czy orientalistyka, kierowały się bardziej ku naukom humanistycznym. Podział ten po II wojnie światowej przestał być jednak dominujący, ponieważ inne społeczne procesy i czynniki zaczęły wywierać wpływ na strukturę świata nauki – o czym piszę dalej.

Specyficzne usytuowanie w odniesieniu do nauk przyrodniczych i humanistycznych, nie jest jednak jedynym ważnym wątkiem w historii o wrodzonej interdyscyplinarności nauk społecznych. Interesującą kwestią są również ich narodziny „w sporze" ze sztuką (literaturą), o czym pisze Wolf Lepenies[144]. „Trzecia Kultura", tytułem nawiązująca do Comte'owskiej wizji socjologii jako trzeciej drogi pomiędzy naukami przyrodniczymi a sztuką, koncentruje się na formującym się w XIX wieku „froncie"[145] pomiędzy socjologią a literaturą. Przedmiotem dyskusji były pytania o to „kto" – literatura czy socjologia – lepiej orientuje się w kluczowych sprawach współczesności; „kto" dysponuje lepszymi metodami obserwacji, potrafi dokładniej uchwycić specyfikę otaczającej rzeczywistości społecznej i bardziej precyzyjnie ją opisać? Oczywiście, do tego sporu nie mogłoby dojść, gdyby nie dylematy tożsamościowe nauk społecznych związane z procesami modernizacyjnymi wywierającymi wpływ na całą strukturę świata naukowego. Jednym z istotnych wskaźników tego procesu było ideowe pęknięcie pomiędzy kategoriami rozumu i wyobraźni przypisywanych osobno nauce (rozum) i sztuce (wyobraźnia) – o którym pisałam w pierwszym rozdziale. Należy zauważyć, że dopiero pod koniec XVIII wieku pojawia się rozróżnienie pomiędzy sposobami produkcji dzieł literackich i naukowych[146]. Wcześniej – również w naukach przyrodniczych – jednym z kryteriów naukowej doskonałości była barwność opisów, kunszt językowy oraz umiejętność przyciągania uwagi czytelnika. Modernizacja w obrębie nauki powodowała dyscyplinarne „sterylizowanie" narzędzi, języków, kultur akademickich. To właśnie w tym czasie (XIX w.) pytanie o to, co odróżnia naukę od sztuki zaczęło zyskiwać na

---

144 W. Lepenies, *Trzy kultury. Socjologia między literaturą a nauką*, tłum. K. Krzemieniowa, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1997.

145 Front rozumiem tutaj – za Bourdieu – jako przebieg granic pomiędzy wyodrębniającymi się nowoczesnymi polami.

146 W. Lepenies, *Trzy kultury…,* dz. cyt., s. 18.

znaczeniu, a dla nauk społecznych, ze względu na ich ambiwalentny status, stało się kwestią szczególnie problematyczną. W tym kontekście przyjrzyjmy się bliżej socjologii. Jak wskazuje Lepenies, socjologia od początku oscylowała między specyfiką pracy nauk przyrodniczych a twórczością literacką, a więc artystycznym sposobem reflektowania rzeczywistości, na przykład poprzez skoncentrowanie się na wnikliwej obserwacji i tworzeniu złożonych narracji na temat zjawisk społecznych[147]. Nowoczesne unaukowienie socjologii polegało zatem w założeniach na dowartościowywaniu wpływów nauk ścisłych[148]przy jednoczesnym odcinaniu powiązań z literaturą i sztuką, choćby poprzez wypracowanie metod badawczych przynoszących policzalne rezultaty i poprzez ujednolicanie zobiektywizowanego, specjalistycznego języka. Co ciekawe, „przyrodnicze wpływy" nigdy nie stały się na tyle dominujące, by w pełni wyeliminować „literackie" inklinacje socjologii. Efektem nowoczesnych porządków była raczej polaryzacja w obrębie socjologicznych praktyk naukowych, która przybrała kształt nierozwiązywalnego dylematu czy nawet lejtmotywu – powracającego cyklicznie w wiekach XX i XXI pod różnymi postaciami. Z perspektywy współczesnej – jak wskazuje George Ritzer[149] – dylemat ten wyraża się na przykład we współistnieniu trzech podstawowych paradygmatów – wywiedzionych z tradycji klasycznej (a obecnych wyraźnie we współczesnych, wewnętrznych podziałach dyscypliny), z których dwa są ściśle scjentystyczne: 1) społeczno-faktograficzny (post-Durkheimowski), skoncentrowany na faktach społecznych struktur oraz instytucji i 2) społeczno-behawioralny (postskinnerowski) za przedmiot badań stawiający bezwiedne zachowania jednostek. Z kolei trzeci paradygmat – społeczno-definicyjny (post-Weberowski) ma charakter zdecydowanie bardziej humanistyczny, ponieważ kieruje uwagę badaczy na to, w jaki sposób aktorzy definiują swoje sytuacje społeczne. O tym, w jakie jeszcze sposoby w obrębie nauk społecznych rozkładają się

---

147 Podobnie jak miało to miejsce w dziełach XIX-wiecznych powieściopisarzy, wśród nich Honoriusza Balzaka, którego Lepenies przywołuje.

148 Tych wpływów nie trzeba szukać daleko; zanim pojęcie „socjologia" zaczęło funkcjonować w obiegu akademickim, poprzedzała je fizjologia (fizyka) społeczna, co było związane z ideą prowadzenia wystandaryzowanych pomiarów różnych stanów rzeczywistości społecznej – analogicznie do nauk przyrodniczych; zob. J. Szacki, *Historia myśli socjologicznej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006.

149 G. Ritzer, *Klasyczna teoria…,* dz. cyt., s. 315.

napięcia pomiędzy naukami ścisłymi a humanistyką/sztuką piszę w odniesieniu do sytuacji bliższej historycznie.

Powróćmy jednak do kontekstu relacji nauk społecznych z dynamiką makroprzemian społecznych oraz wewnętrznych pęknięć w obrębie dyscypliny do czasu II wojny światowej. Jak wskazuje Alvin Gouldner, powstanie socjologii w XIX w. stanowiło odpowiedź na rozwój kultury utylitarystycznej.[150] W poszczególnych okresach swojej historii (pozytywizm, marksizm, socjologia klasyczna, funkcjonalizm strukturalny, socjologia refleksyjna) socjologia na różne sposoby rozumiała swoją użyteczność. Warto podkreślić tutaj rozwijającą się od jej początków szczególną metafunkcjonalność związaną z pełnieniem roli „nauki uzupełniającej" („nauka n+1)[151]. Socjologia zajmowała się – i nadal zajmuje – tym wszystkim, „czym inne nauki oraz jeszcze czymś więcej". To zainteresowanie „ogółem dziedzin", ale także problemami, które przez inne dyscypliny nie zostały zagospodarowane, sprawiło, że socjologia stała się wyjątkowo podatna na interdyscyplinarne związki z innymi naukami. Od początku XX wieku w obrębie socjologii coraz silniej zarysowywały się wpływy – nie tylko nauk ścisłych/przyrodniczych, ale także innych „interesariuszy", jak naród, rewolucja czy przede wszystkim przemysł. Taki układ sił przyczynił się do powstawania kolejnych pęknięć[152] w obrębie dyscypliny (w początkowym okresie na przykład na socjologię i socjalizm czy marksizm i socjologię akademicką)[153], na którą w późniejszych latach zaczął nakładać się policentryzm – o którego uwarunkowaniach piszę poniżej. Lata

---

150 A. W. Gouldner, A. W., Co *zdarzyło się w socjologii: historyczny model rozwoju strukturalnego?*, tłum. B. Szacka, [w:] *Czy kryzys socjologii?*, (red.) Szacki J., Czytelnik, Warszawa 1977, s. 127

151 Tamże, s. 138.

152 Należy również zwrócić uwagę na pęknięcie pomiędzy socjologią kontynentalną (europejską) a amerykańską, zachodzące od czasów sprzed II wojny. To właśnie w USA „użyteczność" i aplikowalność wiedzy socjologicznej była jedną z głównych dominant rozwoju tej dyscypliny, która miała stanowić odpowiedź na nowe problemy społeczeństwa wielokulturowego; zob. A. W. Gouldner, *Co zdarzyło się* …, dz. cyt. W tym kontekście rozwijały się nie tylko badania sondażowe czy opinii publicznej, ale także projekty etnograficzne i dokumentalne (włączające fotografię), które problematyzowały doświadczenia biedy, pracy dzieci itp.; zob. T. Ferenc, S*ztuka fotografowania biedy – komu służą zdjęcia nędzy*, „Kultura i Społeczeństwo" 2005, nr 4.

153 W tym miejscu warto przywołać, powiązany z opisaną wyżej dynamiką, podział funkcjonalności w obrębie współczesnej pracy socjologicznej zaproponowany przez Michaela Burawoya; chodzi tu o socjologię akademicką, krytyczną, praktyczną i publiczną (*Michael Burawoy*, *2004 Presidential Address: for Public Sociology*, „American Sociological Review", Vol. 70/1, 2005).

międzywojenne to istotny moment w kontekście instytucjonalizacji i umacniania odrębności dyscyplin nauk społecznych na uniwersytetach w Europie.

Przez dwie dekady po II wojnie światowej nauki społeczne konsolidowały się jako odrębna gałąź nauki, gruntowały swoją pozycję podejmując nowe, aktualne problemy społeczne wyznaczające terytoria dla kolejnych obszarów badawczych w ramach ukonstytuowanego podziału. Narodziny społeczeństwa postindustrialnego i pojawianie się nowych, medialnych obiegów wiedzy[154] wywierały bezpośredni wpływ na gwałtowny i wielokierunkowy rozwój nauk społecznych. Mniej więcej w połowie lat 60. XX wieku postępujący rozwój gospodarki kapitalistycznej, umasowienie kształcenia wyższego oraz wewnętrzne przemiany w obrębie świata nauki zaczęły skutkować wyłanianiem się wieloparadygmatycznej kondycji nauk społecznych[155]. Nowa rola uniwersytetu jako podmiotu rynkowego, decentralizacja wiedzy, pojawianie się nowych nieakademickich ośrodków badawczych oraz nowych aktorów w życiu publicznym – wywierających wpływ na kształt i tematykę badań – zaczęły prowadzić do co raz większej fragmentaryzacji w obrębię nauk społecznych[156], objawiającej się pod postacią kolejnego cyklicznego dylematu tożsamościowego. W 1980 roku Clifford Geertz pisał o „niebywałym pomieszaniu form gatunkowych”[157] i eklektyzmie wynikającym z ambiwalentnej relacji nauk społecznych z naukami ścisłymi, humanistyką i sztuką. Stan „międzydyscyplinarnych” relacji pomiędzy nimi, przypadający na lata 70. XX wieku, opisywał tak:

> *Co do nauk społecznych […] często wywołujący ubolewanie brak własnych cech wyróżniających już nie spycha ich na margines. Trudno dzisiaj traktować je jako spóźnioną w rozwoju odmianę nauk przyrodniczych, oczekujących, że okrzepną z upływem czasu i dzięki pomocy lepiej rozwiniętych dyscyplin. Albo jako wytwór zadufanej ignorancji, uzurpującej sobie posłannictwo humanistyczne, obiecującej pewność tam, gdzie żadnej*

---

154 Więcej o tym w kolejnym rozdziale.

155 G. Ritzer, *Klasyczna teoria*…, dz. cyt., s. 315.

156 I. Wallerstein, *Europejski*…, dz. cyt., s. 81.

157 C. Geertz, *O gatunkach zmąconych: nowe konfiguracje myśli społecznej,* „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja” nr 2/1990, 113-130, s. 113.

pewności być nie może. Czy wreszcie jako wyraźną odrębną dziedzinę, jakąś trzecią kulturę, między dwiema kulturami kanonicznymi, w rozumieniu Snowa. Tym lepiej jednak. Uwolnieni od obowiązku taksonomicznej nieskazitelności, jako że nikt już obowiązkowi temu sprostać nie zdoła […].[158]

Geertz wskazywał na zwroty kulturowe (na przykład lingwistyczny, interpretatywny), które wywarły wpływ na zmiany w sposobach prowadzenia badań w naukach społecznych. W perspektywie Geertza to zróżnicowanie i rozdrobnienie form gatunkowych w obrębie nauk społecznych – przejawiające się między innymi w czerpaniu metod i metafor z nauk humanistycznych, filozofii, sztuki – było raczej pozytywnie oceniane. Według niego rozwój pluralizmu, dialogiczności czy wychodzenie poza jedną dominującą narrację miały sygnalizować pojawienie się nowych szans dla nauk społecznych[159]. Warto w tym miejscu przywołać również lokalną diagnozę Jerzego Szackiego[160] – postrzegającego coraz większe „rozdrobnienie" w obrębie nauk społecznych z mniej entuzjastycznej perspektywy. Według Szackiego, sytuacja zbyt dużej heterogeniczności w obrębie nauk społecznych (tu koncentrował się na socjologii) i braku wystarczającej liczby pomostów między poszczególnymi subdyscyplinami skutkuje niemożnością porozumienia się ze sobą nawzajem nawet w obrębie jednej dyscypliny:

Socjologia współczesna to istna Wieża Babel. Nikt, w gruncie rzeczy, nie wie dobrze, co się w niej dzieje i jak daleko zajdzie jej różnicowanie. Jeszcze trochę, a nie będziemy w stanie pobieżnie choćby przeglądać wszystkich publikacji z zakresu naszych własnych na pozór specjalizacji.[161]

---

158 Tamże, s 115.

159 K. Pietrowicz, *Podejścia sieciowe w socjologii: przyczółki, splecenia i przeobrażenia dyscypliny,* Oficyna Wydawnicza Epigram, Bydgoszcz 2016, s. 20.

160 J. Szacki, *Socjologia jako Wieża Babel*, „Studia Socjologiczne" 1(184), 2007.

161 Tamże, s. 28.

Zarówno pierwsza, jak i druga diagnoza odnosiły się do postępującej od lat 70. XX w. rewolucji postmodernistycznej[162] przejawiającej się w obrębie nauk społecznych między innymi w wieloparadygmatyczności, odejściu od pozytywizmu na rzecz hermeneutyki, kwestionowaniu dotychczasowych wzorców poznania i sposobów prowadzenia narracji naukowych oraz nastawieniu na krytyczną meta-refleksję nad strukturą samej dyscypliny naukowej. W tym kontekście warto odwołać się do analizy Andrzeja Kojdera[163] – wskazującego, że współczesne relacje pomiędzy poszczególnymi dyscyplinami i subdyscyplinami w naukach społecznych wkraczają w nowe stadium, w którym co raz trudniej wykreślić jest ostre granice pomiędzy nimi. Kojder przywołuje tu za przykład socjologię oraz jej subdyscypliny, których specyfikę od samego początku cechowała interdyscyplinarność[164]: element wiedzy pochodzący z innej dyscypliny był „naturalnie" niezbędny jako fundament dla tworzenia wiedzy socjologicznej – tworząc tzw. relację duodyscyplinarną. Autor podkreśla, że ten rodzaj interakcji międzydyscyplinarnej intensyfikuje się i silnie zakorzenia w praktyce naukowej właśnie od czasu zwrotu postmodernistycznego[165]. Jako adekwatne dla współczesnej sytuacji, proponuje pojęcie „postdyscyplinarności", zgodnie z którym do różnych wpływów i zapożyczeń dochodzi ponad, czy pomimo, podziałów dyscyplinarnych. Wyrazem postdyscyplinarności jako stanu, w którym znalazły się nauki społeczne, jest pluralizm stanowisk, racji, punktów odniesienia, metod badawczych założeń i celów[166].

Przyjrzyjmy się zatem, jak ta współczesna „postdyscyplinarność" nauk społecznych może kształtować się w przypadku relacji z inną, oddaloną dziedziną nauki. Krzysztof Pietrowicz pokazuje, w jaki sposób to rozdrobnienie, zróżnicowanie struktury badań w naukach społecznych, ich „lepkość" – gotowość do nawiązywania połączeń z innymi dyscyplinami czy wyjątkowo porowata struktura granic, prowadzi do wytworzenia się w polu specyficznego układu sił, w który uwikłane są nauki przyrodnicze. Autor ten posługuje się metaforą przyczółków, obrazującą efekt

---

[162] K. Pietrowicz, *Podejścia sieciowe ...,* dz. cyt., s. 20.

[163] A. Kojder, *Postdyscyplinarność socjologii?*, „Normy, dewiacje i kontrola społeczna", t. 13, r. 2012, str. 15-35.

[164] Tamże, s. 18.

[165] Tamże, s. 30.

[166] Co ciekawe w fazę postdyscyplinarną pierwsza weszła sztuka; tamże, s. 20.

wielokierunkowej i wieloletniej „inwazji" rozmaitych dyscyplin z nauk przyrodniczych[167] w nauki społeczne, a szczególnie w obszar socjologii. Sytuacja ta przejawia się w stopniowym „zawłaszczaniu" pojedynczych fragmentów wiedzy na temat życia społecznego przez nauki przyrodnicze, a dokładniej na roszczeniu sobie praw do wypowiadania się w perspektywie naukowej na ich temat i wykorzystywaniu do tego metod badawczych dostarczających silnie zobiektywizowanych, policzalnych danych. Bezpośrednia przyczyna tego stanu rzeczy – jak tłumaczy Pietrowicz – leży w specyficznym splocie teorii z praktyką oraz w działaniach różnorodnych lobby związanych z gospodarką kapitalistyczną. Powiązane jest to z hierarchią w obrębie dyscyplin naukowych[168], o której pisałam wcześniej: nauki przyrodnicze są bardziej uprawnione do wypowiadania się na temat otaczającej nas rzeczywistości. Mają większe społeczne uznanie jako przydatne dla rozwoju zachodniej cywilizacji: bezpośrednio zwiększają szanse adaptacyjne, łatwiej poddają się wdrażaniu, a co za tym idzie – dysponują większym potencjałem do komercjalizacji. Ma to związek z funkcją jaką pełni wytwarzana tam wiedza, która napędza postęp technologiczny i zasila kapitalistyczną gospodarkę. Pietrowicz rozwija swoją koncepcję w stosunku do relacji nauk społecznych z przyrodniczymi, choć nie oznacza to, że „inwazja" rozgrywa się tylko z tej strony naukowego świata. W tym miejscu należy zwrócić uwagę na to, że współczesny, późny kapitalizm nie jest napędzany już tylko empiryczną wiedzą pochodzącą z nauk ścisłych i przyrodniczych, ale również afektami, obrazami, doświadczeniami, wirusowymi trendami – będących domeną przemysłów kulturowych, których częścią jest sztuka. Zarządzanie uwagą, emocjami i wielozmysłową percepcją staje się równie istotną potrzebą jak dostarczanie mierzalnych danych – o czym piszę szerzej w kolejnym rozdziale. Co to może oznaczać dla interdyscyplinarnych predyspozycji nauk społecznych? Jeśli powrócimy do obrazu pola, którego kształt i granice poddawane są nieustannie zewnętrznym uwarunkowaniom, okaże się, że pogranicza mogą być niezwykle zróżnicowane. Jest miejsce zarówno dla wpływów przyrodniczych, jak i artystycznych – które wzajemnie się nie wykluczają. Metafora przyczółków pozwala zobaczyć, że w interdyscyplinarnych spotkaniach nie tyle idzie

---

[167] K. Pietrowicz, *Podejścia sieciowe ...,* dz. cyt., s. 45.

[168] Tamże, s. 64.

o typowe ponowoczesne zacieranie granic, ale o – czasami pożądane, a niekiedy przeciwnie – wzajemne zasiedlanie się, swoiste „mnożenie się" przez siebie nawzajem. W pewien sposób tak, jak ma to miejsce w przypadku zwrotów kulturowych – o czym pisał Geertz – gdy niektóre problemy, metody, narracje rozpowszechniane przy pomocy migrujących trendów, zakorzeniają się na terytorium więcej niż jednej dyscypliny, w pewien sposób upodabniając je do siebie wzajemnie. Choć nie zawsze dzieje się to w oczywisty sposób.

3. Interdyscyplinarność a awangarda, intermedia i postmedia w sztuce

W kontekście sztuki rzadko kiedy stosuje się pojęcie interdyscyplinarności. Jak już wspominałam, idea ta zrodziła się w kontekście naukowym i w nim do dziś jest najsilniej zakorzeniona. Nie oznacza to jednak, że nie istnieją żadne powiązania interdyscyplinarności ze sztuką, ani analogiczne tendencje w obrębie tej ostatniej. Najbardziej rozpowszechniony związek dotyczy przede wszystkim „interdyscyplinarnych badań" nad sztuką lub nad złożonymi problemami, których sztuka jest częścią, ale kategoria ta pojawia się również jako przymiotnik w biogramach artystów chętnie włączających metody pracy i wiedzę na przykład z obszaru nauki (artystka interdyscyplinarna). Nie oddaje to jednak transgresywnego charakteru współczesnych praktyk artystycznych, którym przyglądam się w tym rozdziale. Spróbujmy zatem na początku zrozumieć, dlaczego dosłowne zastosowanie pojęcia „interdyscyplinarności" w odniesieniu do sztuki nie sprawdzi się w przyjętej przeze mnie optyce badawczej.

Problem z definiowaniem i klasyfikowaniem praktyk artystycznych jest kwestią fundamentalną, wpisaną w tożsamość współczesnej sztuki – co starałam się zrekonstruować w ujęciu historycznym w rozdziale pierwszym. Z perspektywy aktualnych badań nad sztuką współistnieje co najmniej kilka równoległych, niewykluczających się definicji, które porządkują obszar sztuki w zależności od przyjętego kryterium (na przykład definicja nominatywna, instytucjonalna, kontekstualna[169]). Jeśli poszukiwać w obrębie klasyfikacji analogicznej wobec tej

[169] zob. H. Van Mannen, *How to Study Artworlds: on the Societal Functioning of Aesthetic Values,* Amsterdam University Press, Amsterdam 2010.

obowiązującej w nauce (tj. uwzględniającej dziedziny czy dyscypliny) – znajdziemy ją przede wszystkim w nazwach wydziałów czy obszarach wiedzy, w ramach których nadaje się stopnie naukowe. Związane jest to ze strukturalnym ujednoliceniem systemu edukacji wyższej, którego częścią są akademie (czy uniwersytety) sztuki. Dla przykładu: w polskiej klasyfikacji z 2018 r.[170] – nawiązującej do tej zaproponowanej przez OECD w 2006 r.[171] znajdziemy „dziedzinę sztuki", w ramach której mieszczą się „dyscypliny artystyczne" takie, jak 1) sztuki filmowe i teatralne 2) sztuki muzyczne 3) sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki – do których poza sztukami wizualnymi zaliczają się również architektura oraz wzornictwo. Powyższa systematyka okazuje się jednak stosunkowo problematyczna, gdy weźmiemy pod uwagę historię definicji sztuki oraz jej wpływ na potoczne rozumienie tego, jak zorganizowane są praktyki artystyczne wraz z ich społeczną funkcją i statusem. Kluczowym punktem odniesienia jest tutaj kategoria zaproponowana w XVIII w. przez Charlesa Batteux[172]: „sztuki piękne", która definitywnie oddzieliła te ostatnie od sztuk użytkowych (mechanicznych), by następnie stać się dominującym desygnatem dla sztuki w ogóle. Obecnie pod kategorią „sztuki piękne" – jak wskazuje Słownik Języka Polskiego PWN[173] – kryją się sztuki plastyczne jak malarstwo, rzeźba, architektura i rzemiosło artystyczne. Nie jest to jednak wyczerpująca definicja, szczególnie jeśli weźmiemy pod uwagę: 1) mnogość gatunków – a w tym nowych, które mieszczą się w definicji sztuki współczesnej oraz ich krzyżówki; 2) nadal obecny podział na sztukę „współczesną" oraz sztukę użytkową. Jak widać, w odniesieniu do praktyk artystycznych sposoby klasyfikacji są dużo bardziej skomplikowane niż w przypadku nauki.

W jaki sposób poszukiwać zatem „interdyscyplinarnych" właściwości współczesnej sztuki, jeśli nie możemy sprowadzić jej do wspólnego mianownika

---

[170] Dziennik Ustaw Rzeczypospolitej Polskiej: Rozporządzenie Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego z dnia 20 września 2018 w sprawie dziedzin nauki i dyscyplin naukowych oraz artystycznych: https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU20180001818/O/D20181818.pdf [dostęp: 22.05.2022]

[171] DSTI/EAS/STP/NESTI(2006)19/FINAL, 27-Feb-2007 (REVISED FIELD OF SCIENCE AND TECHNOLOGY (FOS) CLASSIFICATION IN THE FRASCATI MANUAL/OECD document): https://www.oecd.org/science/inno/38235147.pdf [dostęp 22.05.2022]

[172] P. O. Kristeller, *The Modern System of the Arts*, „Journal of the History of Ideas", XII, 4, 1951 oraz XIII, l, 1952.

[173] https://sjp.pwn.pl/slowniki/sztuki%20pi%C4%99kne.html [dostęp 22.05.2022]

z nauką? Punktem wyjścia może być tutaj pojęcie medium[174], które silniej jest zakorzenione w potocznym rozumieniu porządku świata sztuki. To właśnie różnorodne media, zarówno te o starszym rodowodzie[175], jak malarstwo, rzeźba, rysunek, grafika oraz te młodsze, jak: fotografia, film/wideo, performans, odpowiadają kierunkom studiów czy kursów na akademiach sztuk pięknych – zostały więc instytucjonalnie uznane za odrębne całości. Można więc potraktować „media" jako jednostki miary o podobnym zasięgu i randze jak dyscypliny w nauce. Spróbujmy zatem przyjrzeć się konkretnym tendencjom i strategiom w obrębie sztuki, które – jako pokrewne interdyscyplinarności – koncentrują się na przekraczaniu podziałów na poszczególne media.

Problematyka uznania tego, co uchodzi za medium sztuki a co nie, jest *stricte* związana z procesami modernizacyjnymi i autonomizacją sztuki jako odrębnej sfery działalności człowieka. Wiek XIX to również czas, w którym rozwija się także jej nowa transgresyjna modalność, główny motor przemian w obrębie sposobów uprawiania sztuki – awangarda[176], która z założenia ma za cel testowanie, przesuwanie granic:

> *Cechą awangardy jest nie tylko nowość, ale także skrajność. Liczba zaś rozwiązań skrajnych jest ograniczona. Połączenie natomiast tych dwóch skłonności – ku nowości i ku skrajności – dało przemianom postać przerzucania się z krańca na kraniec, polaryzacji, odchodzenia i wracania na krańcowe pozycje.*[177]

Dążenie do przekraczania istniejących podziałów, renegocjowanie ustalonych granic, podważanie, naruszanie przyjętego porządku – najważniejsze wyróżniki awangardy, wskazują na to, że to właśnie awangarda stworzyła pewnego rodzaju pierwszy program proto-intermedialny. W kontekście działań futurystów i dadaistów kwestionowano,

---

174 Kendall L. Walton, *Categories of Art Source, „*The Philosophical Review", Vol. 79, No. 3 (Jul. 1970), pp. 334-367.

175 Wyodrębnienie tych mediów czy gatunków sięga renesansu; D. Higgins, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, tłum. K. Brzeziński i in., Słowo/Obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 117.

176 zob. P. Bürger, *Teoria awangardy*, tłum. J. Kita-Huber, TAiWPN Universitas, Kraków 2006

177 W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 2014, Rozdział pierwszy.

z jednej strony, odrębność świata sztuki od innych sfer życia, rozważano, testowano możliwości ustanowienia nowego porządku społecznego oraz po raz pierwszy łączono ze sobą dotychczas „niekompatybilne" media, takie jak na przykład poezja i malarstwo czy rzeźba i muzyka. Z drugiej strony, w działaniach surrealistów, pojawiły się otwarte fascynacje wiedzą naukową – psychoanalizą, świadczące o pierwszych świadomych ruchach kierujących uwagę artystów w stronę nauk społecznych. Bauhaus z kolei był instytucją, gdzie wprowadzono pierwszy model proto-interdyscyplinarnego nauczania (w rozumieniu współczesnym), który miał przyczynić się do lepszego – zintegrowanego kształcenia studentów na przyszłych artystów i projektantów[178]. Ta awangardowa wywrotowość nie skończyła się jednak wraz z wybuchem II wojny światowej, a raczej wyewoluowała w trwały program nowoczesnej i ponowoczesnej sztuki, pokazując, że celem sztuki jest przekraczanie samej siebie. Jak pisał w latach 50. XX wieku Theodor W. Adorno:

> *Sztuka potrzebuje czegoś wobec niej heterogenicznego, aby stać się nim. W przeciwnym razie proces, którym z uwagi na treści jest każde dzieło samo w sobie, nie miałby punktu zaczepienia, przebiegałby w pustce.*[179]

Jeśli spojrzeć na historię XIX i XX-wiecznej sztuki jak na następujące po sobie cykle awangardowych negacji, przewrotów i wypraw na obce terytoria, perspektywa ta sugeruje duże podobieństwo do tej proponowanej przez Thomasa Kuhna w *Strukturach rewolucji naukowych*[180]. Jak sygnalizowałam w rozdziale pierwszym, w przypadku postępu naukowego motorem napędowym są przewroty paradygmatyczne. Dzięki współczesnej socjologii nauki i sztuki wiemy jednak, że światy nauki ani sztuki, ani nawet ich dyscypliny czy gatunki, nie są liniowo rozwijającymi się spójnymi całościami. Kształtują się bardziej jako złożone topografie, gdzie w tym samym

---

[178] zob. R. Billé, R. V. Sharman, Sharman, *The Spirit of the Bauhaus*, Thames&Hudson, London 2018.

[179] T. Adorno, *Sztuka i sztuki: wybór esejów*, tłum. K. Krzemień-Ojak, K. Sauerland, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1991, s. 36. Cytat ten przywodzi na myśl, że w pewnej mierze motywacje i sposoby działania sztuki i socjologii są do siebie zbliżone – jak pisał o tym przywoływany wcześniej Andrzej Kojder: socjologia wymaga duodyscyplinarności.

[180] T. Kuhn, *Struktura rewolucji naukowych,* tłum. H. Ostromęcka, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2020.

momencie może dochodzić do zwrotów czy zerwań ciągłości w jednym miejscu, a w innym wszelkie wysiłki koncentrowane są na utrzymaniu *status quo*. Popatrzmy z bliska na te niejednorodne pogranicza w połowie XX wieku:

> *W ostatnim czasie granice między gatunkami sztuki stają się płynne lub, dokładniej mówiąc, ich linie demarkacyjne często na siebie zachodzą.*[181]

> *Gatunki artystyczne wydają się cieszyć jakimś rodzajem promiskuizmu, który dopuszcza się występku przeciwko cywilizacyjnemu tabu. (...) Podczas gdy pomieszanie czyściutko uporządkowanych klas sztuki budzi cywilizacyjne obawy, trend ten niewidocznie dla zatrwożonych, niejako włącza się w racjonalną i cywilizacyjną tendencję, w której sztuka zawsze miała swój udział.*[182]

Obserwacje Adorno wskazywały na to, że dochodzi do pewnego rodzaju pomieszania form gatunkowych, co w jego ujęciu wydawało się paradoksalnie być spójne z szerszą historią XIX i XX-wiecznej sztuki. Po upływie około dziesięciu lat tendencja ta wykrystalizowała się jako jeden z głównych tematów działań II-awangardowych artystów, gdzie pojęcie medium zostało poddane dyskusji w nowych formach artystycznego wyrazu, jak asamblaż, instalacja, happening, performance czy też w sztuce technologii wideo i komputerowych. Sytuacja ta została opisana przez Dicka Higginsa (artystę i teoretyka Fluksusu) w koncepcji „intermediów"[183] jako nowej modalności sztuki, dzięki której przekraczane są granice uznanych mediów lub artystycznych form wypowiedzi, co objawia się w tworzeniu nowych jakości estetycznych i znaczeniowych.

> *Użycie intermediów staje się mniej lub bardziej uniwersalne we wszystkich dziedzinach sztuki, jako że znamienną cechą naszej nowej mentalności jest raczej ciągłość, a nie klasyfikacja.*[184]

---

181 T. Adorno, *Sztuka i sztuki…,* dz. cyt., s. 29.

182 Tamże, s. 32.

183 D. Higgins, *Nowoczesność od czasu*…, dz. cyt.

184 Tamże, s. 127

Zarówno Higgins, jak i Adorno, swoją refleksją na temat granic pomiędzy mediami i gatunkami – podobnie jak Geertz kilkanaście lat później – reagowali na pełzającą wówczas rewolucję postmodernistyczną. Tak jak wskazywał Kojder[185], sztuka „rejestrowała" zmiany społeczno-kulturowe o 20-30 lat szybciej niż nauka. Lata 60. XX wieku są również czasem, w którym rozwija się sztuka konceptualna znosząca granice pomiędzy teorią sztuki a praktyką artystyczną[186]. Uznaje się to za moment pierwszego bezpośredniego otwarcia się sztuki na naukę, jak miało to miejsce na przykład w działaniach minimalistów, gdzie wiedza naukowa – tu fenomenologia – stanowiła ważny element praktyki artystycznej, czy właśnie konceptualistów, wprost odwołujących się do semiotyki. Wtedy także pojawia się wizja *trzeciej kultury*[187] – syntezy nauk ścisłych i przyrodniczych oraz sztuki, która tworzy pierwszy jawne w XX wieku połączenie pomiędzy światami sztuki i nauki, dając inspiracje kolejnym pokoleniom artystów i badaczy. W drugiej połowie lat 70. krytyk i teoretyk sztuki Jerzy Ludwiński[188], zwrócił uwagę, że w efekcie zwrotu postmodernistycznego oraz oddziaływania złożonych uwarunkowań społecznych, technologicznych i ekonomicznych, mamy do czynienia z wyłonieniem się nowej postartystycznej kondycji sztuki, która objawia się tym, że zakres działań artystycznych rozszerza się na inne sfery życia niż tylko specyficzne dla sztuki. W związku z tym precyzyjne wskazanie, gdzie przebiegają jej granice, w praktyce przestaje być możliwe. Warto w tym kontekście przywołać także spojrzenie Grzegorza Dziamskiego[189] na sztukę postmodernistyczną, uwypuklające wątek podważania wielkich narracji i podziałów nowoczesności – zarówno tych związanych z odrębnością świata sztuki od innych obszarów życia, jak i wyzwoleniem od paradoksalnie jednostajnej i przewidywalnej „przewrotowej" dynamiki działań awangardy. Autor opisuje na kilku przykładach (między innymi sztuka performansu, body artu, Fluksusu), w jaki sposób sztuka

---

185 A. Kojder, *Postdyscyplinarność socjologii?*…, dz. cyt., s. 20.

186 J. Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, (red.) Jarosław Kozłowski, Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, Poznań 2009, s. 73.

187 C. P. Snow, *The Two Cultures and the Scientific Revolution*, Cambridge University Press, New York 1961.

188 Jerzy Ludwiński, *Sztuka w epoce*…, dz. cyt. s. 65.

189 G. Dziamski, *Awangarda po awangardzie. Od neoawangardy do postmodernizmu*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1995.

nieustannie poszukuje dla siebie nowych sposobów wchodzenia w interakcję z otaczającym światem, kwestionowania własnej definicji oraz wyrażania się poprzez nowe środki. Co ważne, Dziamski przedstawia powyższe tendencje w optyce uwzględniającej wielokierunkowe i paralelne przemiany. Wskazuje także na pojawienie się „sztuki socjologicznej" w latach 70. – jako pierwszego wyrazistego momentu, w którym praktyki artystyczne stawiają sobie za główny przedmiot zainteresowania to, czym dotychczas zajmowała dyscyplina naukowa, a celem tych działań – poza stymulowaniem krytycznego myślenia – staje się również dostarczanie wiedzy o społecznej codzienności.

Połączenie intermediów, post-artystycznej specyfiki sztuki w II poł. XX wieku z rewolucją postmodernistyczną oraz intensywnym i gwałtownym postępem technologicznym, poskutkowało w następnych 30-40 latach kolejnym poruszeniem w obrębie „medialnego" porządku. Współczesna sztuka osiągnęła pewnego rodzaju post-medialne stadium, w ramach którego media definiujące dotychczas odrębne „dyscypliny" sztuki, przestały istnieć jako takie.[190] Peter Weibel podkreśla, że nic nie dzieje się w sztuce i kulturze poza regułami medialnych form ekspresji. W związku z tym nie ma obecnie medialnych technologii, które dominowałyby w praktyce sztuki albo takich, które byłyby z niej programowo wykluczone[191]. Post-medialna orientacja stała się immanentną właściwością współczesnej sztuki, która nieustannie kwestionuje czy renegocjuje swoje zakresy, definicje, estetyki i narzędzia. Jak wskazuje Ewa Wójtowicz[192] wspólną cechą działań z obszaru sztuki post-mediów jest przekraczanie granic: zarówno tych związanych z dostępem, jak i normatywnych oraz przestrzennych. Za sprawą twórców sztuki post-mediów, wiedza i nauka przenikają do świata sztuki jeszcze intensywniej niż dotąd miało to miejsce. O tym, dlaczego tak się dzieje i jakie są przykłady takiego przenikania, piszę szerzej w kolejnym rozdziale.

Na koniec wróćmy do narodzin sztuki modernistycznej. Awangardowa transgresja – jako napęd do przekraczania różnego rodzaju granic – przez ostatnie

---

[190] zob. P. Weibel, *Foreword*, [w:] *The Art and Science of Interface and Interaction Design, t. 1,* (eds) C. Sommerer, L. C. Jain, L. Mignonneau, Berlin–Heidelberg 2008.

[191] zob. P. Celiński, *Postmedia: cyfrowy kod i bazy danych*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2013.

[192] E. Wójtowicz Ewa, *Sztuka w kulturze postmedialnej*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2016, s. 320.

półtora wieku przechodziła przez trzy wyróżniające się etapy. Zaczynając od czasu, gdy sztuka się autonomizowała jako pole społeczno-kulturowej działalności, awangardowość w wymiarze strukturalnym objawiała się kwestionowaniem definicji sztuki, sprawdzaniem, gdzie przebiegają jej granice oraz jaki jest ich kształt, a także podejmowaniem pierwszych prób renegocjowania podziału na media sztuki. W drugim etapie awangardowe wysiłki koncentrowały się na łamaniu medialnego porządku i integrowaniu medialnych form wyrazu (intermedia to co innego niż multimedia – podobnie jak interdyscyplinarność i multidyscyplinarność), studiowaniu pogranicza; dochodziło również do pierwszych jawnych prób wchodzenia w reakcję z nauką. W trzeciej fazie – kiedy problemy związane z podziałem na odrębne media zostały zgłębione i wysycone – płynność medium stała się pewnym ogólnie przyjętym stanem i przyszedł czas na poddanie próbom kolejnych granic. Tym razem jedną z dominujących kwestii będą linie demarkacyjne oddzielające od siebie światy nauki i sztuki.

4. Podsumowanie

W niniejszym rozdziale starałam się prześledzić „wewnętrzne" predyspozycje nauk społecznych i sztuki do nawiązywania inter- i transdyscyplinarnych relacji. Zgodnie z perspektywą, którą proponuję w rozprawie, tendencje związane z „zapożyczaniem" czy „mieszaniem" stanowią jeden z wielu sposobów wzajemnego „międzydyscyplinarnego" reagowania. Równolegle dochodzi przecież do ruchów antagonistycznych, a więc takich, które mają zabezpieczać autonomię, wyraźniej wykreślając granice dyscypliny. To napięcie pomiędzy przeciwstawnymi siłami może dawać wrażenie nierozwiązywalnych „kryzysów" obecnych zarówno w naukach społecznych, jak i sztuce – które od kilku dekad pojawiają się w co raz to nowych odsłonach. Żeby uchwycić złożoność interdyscyplinarnych relacji pomiędzy sztuką i naukami społecznymi w kolejnym rozdziale skoncentruję się na makrospołecznych uwarunkowaniach nasilających z jednej strony „przepływy" i „zmącenie", ale także tych, które katalizują wtórne „grodzenie" i umacniają „czystość" gatunkową.

IV. Współczesne konteksty interdyscyplinarnych związków między sztuką a naukami społecznymi: uwarunkowania, miejsca splotów, problemy i bariery

1. Wstęp

W częściach rozprawy poprzedzających ten rozdział starałam się przybliżyć teoretyczne podstawy interdyscyplinarności, ze szczególnym uwzględnieniem lokalnych kontekstów nauk społecznych oraz sztuki współczesnej w XX wieku. Z kolei rozdział niniejszy ma na celu omówienie aktualnych związków pomiędzy tak zdefiniowanymi obszarami działalności naukowej i artystycznej. Przedmiotem mojej analizy są uwarunkowania wpływające, z jednej strony, na wyzwalanie ponaddyscyplinarnych przepływów między sztuką a naukami społecznymi oraz, z drugiej strony, na pojawianie się nowych barier utrwalających wykształconą wraz z modernizacją autonomię świata sztuki i nauki oraz blokujących ich dalsze „mieszanie" ze sobą. Ze względu na to, że procesy te realizują się na wielu poziomach i wielu różnych zakresach równocześnie, mamy do czynienia z niezwykle szerokim spektrum praktyk i przypadków. Jak wskazuję w kolejnym rozdziale, dotychczas były one studiowane i opisywane najczęściej odrębnie, jako pojedyncze nurty, tendencje czy zjawiska. Z tego powodu zdecydowałam się poprowadzić analizę w oparciu o perspektywę, która pozwoli mi: 1) uchwycić wewnętrzne zróżnicowanie interakcji pomiędzy sztuką i naukami społecznymi oraz 2) poszukiwać wspomnianych uwarunkowań i przyglądać się im w możliwie szerokim kontekście. Relacje między sztuką a naukami społecznymi stanowią niezwykle złożone i wielowątkowe zagadnienie, które zakorzenione jest także w innych wymiarach życia ludzkiego oraz zachodzących w ich obrębie przemianach. Mam tu na myśli w szczególności wzajemnie ze sobą splecione wymiary społeczne, kulturowe, technologiczne czy gospodarcze. Główną ramą interpretacyjną, na której opieram mój tok rozumowania jest paradygmat socjologii sztuki w ujęciu zaproponowanym przez Pierre'a Bourdieu[193] – umożliwiający

[193] P. Bourdieu, *Reguły sztuki: Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. A. Zawadzki, M. Sugiera, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2015.

oglądanie dynamiki interesujących mnie relacji jako układu sił, wyzwalanych przez różnorodne czynniki, jak między innymi logika funkcjonowania systemu kapitalistycznego, przemiany w obrębie społecznego statusu i roli wiedzy, zwroty i przesunięcia paradygmatyczne w obrębie zarówno nauki, jak i sztuki czy proces konsolidacji europejskiego szkolnictwa wyższego. W obrębie mojej analizy teoria Bourdieu stanowi punkt wyjścia[194], który uzupełniam innymi perspektywami teoretycznymi podejmującymi temat współczesnych przemian zarówno w obrębie ogólnego porządku społecznego, jak i w kontekście funkcjonowania pól sztuki oraz nauki.

2. Teoria pola Pierre'a Bourdieu

W teorii praktyk społecznych Pierre'a Bourdieu kluczową rolę odgrywa figura pola, którą można zdefiniować jako relatywnie wydzieloną z makrokosmosu społecznego sferę aktywności, cechującą się szczególnymi regułami gry oraz stawkami obowiązującymi w jej obrębie.[195] Pole można także określić jako arenę o specyficznych relacjach władzy, dynamice i strukturze, na którą składają się takie elementy, jak: aktorzy o zróżnicowanych pozycjach społecznych, habitusy (czyli – uwewnętrznione w procesie socjalizacji i uzewnętrzniane w praktykach – dyspozycje do działania, myślenia i postrzegania rzeczywistości w określony sposób) i różne rodzaje kapitału (od ekonomicznego po symboliczny), a także interakcje pomiędzy funkcjonującymi w polu podmiotami. Co ważne, pole (na przykład naukowe, polityczne, artystyczne, religijne) nie tyle jest oddzielną całością, a w umowny sposób wyodrębnionym z szerszego

---

194 Decyzja o przywołaniu koncepcji pola jako jednej z głównych ram interpretacyjnych motywowana jest – poza uargumentowaną powyżej merytoryczną adekwatnością w odniesieniu do prowadzonych przeze mnie badań – istotnym wkładem Pierre'a Bourdieu w rozwój subdyscypliny socjologii sztuki, a także zwróceniem uwagi na potencjał narzędzi wizualnych wykorzystywanych w badaniach społecznych (zob. P. Bourdieu, *Photography: a middle-brow art,* Stanford University Press*,* Stanford 1965. O Bourdieu mówi się również jako o pierwszym „socjologu wizualnym" (zob. M. Grenfell, C. Hardy, *Art Rules: Pierre Bourdieu and the visual arts*, Berg, Oxford – New York 2007; Gullion J. S., L. Schäfer L., *An overview of artsbased research in sociology, anthropology, and psychology*, [w:] *Handbook of arts-based research*, (ed.) P. Leavy, Guilford Press, New York 2017, s. 511–525.

195 K. Sztandar-Sztanderska, *Teoria praktyki i praktyka teorii: Wstęp do socjologii Pierre'a Bourdieu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 49.

kontekstu społecznego obszarem praktyk[196], w ramach którego działania przyjmują różne formy, nabierają odmiennego znaczenia – w ten sposób reprodukując i podtrzymując porządek społeczny[197]. Oznacza to, że pole – naukowe czy artystyczne – stanowi część szerszego pola kultury. Pozostaje więc w relacji z innymi obszarami praktyk społecznych, nieustannie ulegając wpływom wydarzeń i procesów, które możemy potocznie klasyfikować jako ekonomiczne, polityczne czy biurokratyczne. Należy podkreślić, że „zewnętrzne" oddziaływania różnią się w zależności od tego, na przykład w obrębie jakiego państwa, systemu instytucjonalnego lub dyscypliny praktyki naukowe czy artystyczne są realizowane. W związku z powyższym możemy mówić o pewnych ogólnych i ponadpaństwowych (w kręgu społeczeństw zachodnich) „regułach gry" obowiązujących w polach nauki lub sztuki, ale musimy brać pod uwagę ich lokalne zróżnicowania (kulturowe, dyscyplinarne, instytucjonalne), a także to, w jaki sposób przekłada się to na podejmowane przez poszczególnych aktorów w polu strategie działania.

Charakterystyczną cechą „pola" jest to, że dochodzi w jego obrębie do walk o władzę i ustanowienie prawomocnego światopoglądu, reguł gry w nim obowiązujących. Jak wskazuje Bourdieu, nie da się precyzyjnie wytyczyć czy zdefiniować granic pojedynczego pola (politycznego, naukowego, religijnego, artystycznego) – dlatego, że to właśnie granice same w sobie stanowią przedmiot walk, w ten sposób formułując „front" pomiędzy poszczególnymi polami[198]. Celem starć pomiędzy tymi ostatnimi jest wytwarzanie i utrzymywanie autonomii[199] przy równoczesnym wprowadzaniu „rodzimego światopoglądu" oraz logiki działania na

---

[196] Wyodrębnienia poszczególnych sfer jest procesem historycznym, który również może podlegać analizie (K. Sztandar-Sztanderska, *Teoria praktyki*…, s. 98.) – co starałam się zrobić we wcześniejszych rozdziałach.

[197] W teorii Bourdieu porządek rozumiany jest dynamicznie jako nieustannie rekonstruujący się proces, a nie metastruktura porządkująca ludzkie decyzje i działania, jak na przykład u Levi-Straussa.

[198] M. Jacyno, *Iluzje codzienności: O teorii socjologicznej Pierre'a Bourdieu*. Wydawnictwo IFiS PAN, 1997. s. 51

[199] „Im więcej autonomii, udało się wywalczyć dla pola – tym bardziej zasady, którymi ono się rządzi wynikają z jego własnej logiki, a nie z zewnętrznych przymusów" (K. Sztandar-Sztanderska, *Teoria praktyki*…, dz. cyt., s. 50) – tak, jak dzieje się to w przypadku pola nauki i pola sztuki, choć charakter tych autonomii jest skrajnie różny. Zagadnieniu przyglądam się bliżej w części tego rozdziału poświęconej wewnętrznym uwarunkowaniom.

cudze terytorium – tj. „poszerzaniu obszaru stosowanej prawomocności”[200]. Spory te dotyczą mianowania i interpretacji kwestii wyłaniających się w toku walk (czyli reakcji na to, co dzieje się w szerszym otoczeniu społecznym). Aby zrozumieć użyteczność tej metafory, spójrzmy na relacje pomiędzy naukami społecznymi a sztuką jak na „front” (na który, oczywiście, składają się również pomniejsze, lokalne subfronty). Starcia prowadzone są tutaj o takie kwestie, jak na przykład „sposób prowadzenia badań”, „natura wiedzy i metody jej wytwarzania” czy „społeczna rola artystów/naukowców” – czyli o to, do jakiego porządku przynależą, jakie jest ich znaczenie i kto ma do nich prawa. Kiedy rozważamy koncepcję „pól” sztuki i nauki, musimy mieć na uwadze, że spory toczone o kształt granic zawsze są podwójną grą. Poza zewnętrzną konfrontacją (zorientowaną wokół autonomii oraz stref wpływów) chodzi też w nich o renegocjowanie relacji wewnątrz samego pola i ustanawianie prawomocnego światopoglądu pomiędzy ortodoksyjnymi a heterodoksyjnymi uczestnikami dyskusji. W tym konkretnym kontekście może odnosić się również do „przeciwników” i „zwolenników” interdyscyplinarności. Jak podkreśla Małgorzata Jacyno[201], aby można było prowadzić takie „negocjacje” potrzeba zaangażować „zewnętrznych ekspertów”, których dopuszczenie do udziału w dyskusji powiązane jest z wydarzeniami czy przemianami charakterystycznymi dla pozostałych obszarów życia społecznego w danym momencie historycznym. Przykładowo mogą to być zarówno wydarzenia incydentalne, jak na przykład konflikty zbrojne czy wprowadzenie na rynek nowej technologii, jak i długofalowe przemiany obyczajów. Jak wskazuje Bourdieu[202], kluczową siłą determinującą różnorodne działania podejmowane przez aktorów, ich wspólne zainteresowanie tym, by utrzymać istnienie pola w obliczu zmieniających się okoliczności. W jaki sposób jest to realizowane? Warto przypomnieć przywoływane przeze mnie w rozdziale II strategie sukcesji i rewolucji, które organizują wysiłki podejmowane zarówno w polu sztuki, jak i nauki. W przypadku tej ostatniej sukces wymaga zakumulowania wcześniejszego dorobku (kapitału), a dopiero w dalszej kolejności odróżnienia od pozostałych teorii przez stworzenie stosunkowo niezależnej

---

[200] Tamże.

[201] Tamże, s. 55

[202] zob. P. Bourdieu, *Quelques proprietes des champs*, [w:] P. Bourdieu, *Questions de sociologie*, Les Éditions de Minuit, Paris 1984/2002, s. 113-120.

własnej propozycji[203]. Co ważne, rewolucja naukowa możliwa jest do zrealizowania tylko przez osoby, które w doskonałym stopniu opanowały dokonania poprzedników działających w ramach obowiązującego paradygmatu[204]. Aktorzy posiadający zgromadzony kapitał symboliczny – czyli prestiż, aby utrzymać swoją pozycję najczęściej wykorzystują bardziej konserwatywne (ortodoksyjne) sposoby działania[205]. Oznacza to, że odwołują się do ukonstytuowanych porządków instytucjonalnych, dyscyplinarnych, a także podejmują działania wpisujące się w istniejące konwencje i tradycje. Z kolei aktorzy „początkujący" – pracujący dopiero na zdobycie uznania, a więc kierowani potrzebą zdobycia bardziej uprzywilejowanej pozycji w hierarchii, podejmują się bardziej subwersywnych (heterodoksyjnych) strategii. Co ważne, aby nowi aktorzy zostali uznani za pełnoprawnych członków pola, muszą wykazać się znajomością reguł gry obowiązujących w jej ramach[206]. W przypadku sztuki jedna z dominujących reguł gry odnosi się do transgresji, a więc kwestionowania i przekraczania przyjętych sposobów działania i myślenia – co sprawia, że szczególnie strategie „rewolucyjne" są tutaj bardziej rozpowszechnione. Czym jest jednak stawka w grze i o co, z perspektywy Bourdieu, toczą się walki zarówno w polu sztuki, jak i nauki? Najważniejsza zasada zakłada, że ten, kto ma władzę (kontroluje na przykład kryteria oceny, drogi awansu), posiada prawo do definiowania tego, co sztuką/nauką jest, a co nie jest, a także do wpływania na kształt innych reguł gry toczonej w obrębie pola. Jest to wyraźnie widoczne w kontekście pola sztuki – jak wykazywałam w rozdziale III – gdzie wszystkie możliwe granice były kolejno poddawane pod wątpliwość (jak na przykład estetyki/piękna, życia codziennego, obiegu instytucjonalnego), by skoncentrować na najważniejszej kwestii związanej z definicją sztuki *per se.*

---

203 K. Sztandar-Sztanderska, *Teoria Praktyki ...,* dz. cyt., s. 74-75.

204 W tym miejscu Bourdieu odwołuje się wprost do Thomasa Kuhna.

205 H. van Mannen, *How to Study Artworlds: on the Societal Functioning of Aesthetic Values,* Amsterdam University Press, Amsterdam 2010, s. 61-62.

206 Tamże.

3. Czynniki wpływające na relacje pomiędzy sztuką i naukami społecznymi

Zgodnie z opisaną powyżej perspektywą należy postawić pytania o to, co sprawia, że z jednej strony granice na froncie pomiędzy sztuką a nauką mogą się „otwierać" – wyzwalając tym samym ponaddyscyplinarny przepływ i prowadząc w konsekwencji do „mieszania" kultur oraz praktyk naukowych i artystycznych. Z drugiej natomiast, w jaki sposób zaistniałe zjawiska czy przemiany mogą wpływać na utrzymanie, czy też ochronę (obronę), istniejących form autonomii. W tym dychotomicznym napięciu wyraża się dynamika analizowanych tutaj relacji sztuki i nauk społecznych. W niniejszym rozdziale opisuję więc szereg czynników, na które świat sztuki i świat nauki reagują w różnorodne sposoby – intensyfikując wzajemne interakcje lub też osłabiając je czy blokując. W ostatniej części tego rozdziału poświęcam uwagę „miejscom splotów" – czyli obszarom praktyk, gdzie w szczególnym nasileniu można zaobserwować wzajemne przenikanie się sztuki i nauk społecznych. Przyjmując rozumienie sztuki i nauki – zarówno za Bourdieu, jak i za Jerzym Kmitą[207] – jako przestrzeni działalności społeczno-kulturowej splecionych z innymi sferami życia ludzkiego – interesujących mnie czynników można poszukiwać również w tych obszarach, które mogą wydawać się stosunkowo odległe od specyfiki pracy artystycznej i naukowej. Koncentruję się zatem zarówno na takich, które związane są z funkcjonowaniem współczesnych społeczeństw zachodnich (na przykład w perspektywie społeczno-kulturowej, gospodarczej, technologicznej), a także na tych, które stanowią lokalną odpowiedź na makroprzemiany w obrębie funkcjonowania pól sztuki i nauki (nauk społecznych) oraz panujących tam reguł – również tych niejawnych. Ze względu na to, że przywoływane poniżej poszczególne procesy i zjawiska są ze sobą wzajemnie powiązane (choć można je przyporządkować do różnych wymiarów i poziomów życia społecznego), a zależności pomiędzy nimi przyjmują bardziej kształt sieci, aniżeli prostego ciągu przyczynowo-skutkowego – prezentuję je w postaci listy, gdzie każdy z elementów osadzony jest w kontekście pozostałych. Wyodrębnione przeze mnie czynniki to: 1) logika kapitalizmu: ekspansja, kreatywność, nowość, innowacja; 2) mobilność, złożoność, standaryzacja; 3) kompresja

[207] J. Kmita, G. Banaszak, *Społeczno-regulacyjna koncepcja kultury*, Instytut Kultury, Warszawa 1994.

kulturowa i hybrydyzacja form; 4) przemiany społecznego statusu i roli wiedzy; 5) nowe kryzysy; 6) imperatyw użyteczności; 7) zwrot społeczny w sztuce; 8) przesunięcia paradygmatyczne i zwroty kulturowe w obrębie nauki; 9) przemiany szkolnictwa wyższego. Jest to subiektywny zbiór najbardziej wyrazistych i istotnych wątków, które pozwalają uchwycić dynamikę przemian w obrębie relacji sztuki i nauk społecznych.

1) **Logika kapitalizmu: ekspansywność, kreatywność, nowość, innowacja**

   Na samym początku chciałabym zwrócić uwagę na kontekst systemu ekonomicznego, który historycznie w dużej mierze określa (choć pewnie nie determinuje) dynamikę rozwoju współczesnych zachodnich społeczeństw[208]. Główną siłą napędową dla systemu kapitalistycznego jest zysk, czego rezultatem jest ekspansja i transgresja. Aby realizować imperatyw wzrostu i przyspieszenia[209] logika kapitalistyczna zakłada poszukiwanie „nowości" w obszarze towarów, form produkcji, źródeł surowców, siły roboczej, rynków zbytu, ale także potrzeb konsumentów/użytkowników. Oznacza to, że system „nie oszczędza" żadnego z obszarów ludzkiej działalności i całościowo wpływa na charakter obowiązującego porządku społecznego[210]. Jakie znaczenie ma to jednak dla sztuki i nauki, które wydają się nie być bezpośrednio zaangażowane w kontekst rozwoju gospodarczego? Podstawowa dynamika systemu kapitalistycznego opiera się na założeniu, że nauki przyrodnicze, ścisłe i – w niektórych przypadkach – nauki społeczne, są bardziej użyteczne lub społecznie potrzebne, ponieważ dostarczają wiedzy empirycznej niezbędnej do realizowania postępu technologicznego w oparciu o odkrycia naukowe i generowania nowego kapitału poprzez ich (odkryć) dystrybucję w pożądanych kontekstach[211]. Należy podkreślić tutaj znaczenie

---

208 K. Pobłocki, *Kapitalizm: historia krótkiego trwania*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2020.

209 H. Rosa, *Przyspieszenie, wyobcowanie, rezonans. Projekt krytycznej teorii późnonowoczesnej czasowości,* tłum. J. Duraj, J. Kołtan, Europejskie Centrum Solidarności, Gdańsk 2020.

210 K. Pobłocki, *Kapitalizm*…, dz. cyt.

211 Ł. Afeltowicz, K. Pietrowicz. *Maszyny społeczne: Wszystko ujdzie, o ile działa,* Wydawnictwo Naukowe PWN, 2013.

„nowości" oraz „innowacji"[212] jako społecznego celu samego w sobie, w który wpisują się programy współczesnej sztuki i nauk społecznych. W szczególności sztuka stanowi swoistą enklawę („fasę"[213]) dla wytwarzania nowości w warunkach bezpiecznych dla reszty społecznego świata. Przy pomocy hermetycznego odseparowania – opartego na przypisywaniu sztuce cech takich, jak ekscentryczność, radykalność, dziwactwo, oryginalność, możliwe staje się eksperymentowanie z radykalnymi nowościami, które w razie zagrożenia systemu neutralizuje się przy pomocy stwierdzenia „to tylko sztuka" [214]. Nie sprawia to jednak, że to, co dzieje się w obrębie pola sztuki, pozostaje tylko w jego ramach. Podobnie zresztą jak w przypadku nauk społecznych, które równolegle do pozytywistycznych tradycji uwikłane są w złożone relacje z podmiotami rynkowymi oraz politycznymi. Wiedza, odkrycia i nowe technologie krążą pomiędzy różnymi obszarami praktyk społecznych reagujących na poszczególne incydenty zgodne z wewnętrzną logiką działania. Spójrzmy na historyczne przykłady aparatu fotograficznego czy Internetu, których możliwości i zastosowania eksplorowane były na początku równocześnie przez artystów i naukowców dla własnych celów poznawczych – by następnie wejść do powszechnego użytku dzięki utowarowieniu i wprowadzaniu ich do powszechnego obiegu. To właśnie udział sztuki, humanistyki i nauk społecznych jest instrumentalnie niezbędny do zapewnienia systemowi pożądanej „kreatywności"[215]. W końcu jedną z kluczowych gałęzi gospodarki wpływającą na „powodzenie" pozostałych jest przemysł kreatywny[216]. Co to oznacza dla relacji pomiędzy sztuką a naukami w społecznymi? W określonych okolicznościach te ostatnie mogą stawać się „bardziej miękkie": otwierając się na artystyczne wpływy, dzięki czemu mają szansę zyskiwać potencjał innowacyjności. W świetle teorii Bourdieu – otwieranie

---

[212] M. North, *Novelty: A History of the New*, The University of Chicago Press, Chicago-London 2015.

[213] M. Krajewski, *Nowość w fasie sztuki,* „Biuro" nr 17, 2018.

[214] Tamże, s. 4.

[215] A. Reckwitz, *Odkrycie kreatywności: O procesie społecznej estetyzacji,* tłum. Katarzyna Kończal, Zofia Sucharska, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2017.

[216] S. Lash, C. Lury, *Globalny przemysł kulturowy: medializacja rzeczy*, tłum. J. Majmurek, R. Mitoraj, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.

się na interdyscyplinarny przepływ – jest możliwe tylko w odniesieniu do heterodoksyjnych krańców pól, przy jednoczesnym zachowaniu ortodoksyjnego „trzonu", podkreślającego „silnie naukową" tożsamość (mowa tu zwłaszcza o paradygmatach badań ilościowych, które zbliżają się w swojej formie do nauk przyrodniczych[217]). Z kolei sztuki i humanistyka w dobie kwantyfikacji, parametryzacji i algorytmizacji[218] wykształcają specyficzną strategię polegającą na stawaniu się bardziej mierzalnym. W wymiarze infrastrukturalnym, organizacyjnym, ale też w obszarze przedmiotów zainteresowania upodabniają się do „silniejszego" gracza – czyli do świata nauki (*science)*. W ten sposób problemy takie, jak „prowadzenie badań" czy „wytwarzanie wiedzy" stają się również sprawą osób związanych z polem sztuki.

2) **Mobilność, złożoność, standaryzacja**

Jedną z konsekwencji ekspansji kapitalizmu jest budowa globalnych systemów złożonych, które łączą ze sobą zróżnicowane i wcześniej niepowiązane elementy oraz podmioty. Ich cechą szczególną – jak wskazuje John Urry – jest relacjonalność[219], która sprawia, że „każda część systemu jest funkcją zmienną sposobu bycia-w-relacji w różnych przenikających się i coraz bardziej ruchliwych światach materialnych"[220]. Układy złożone wymagają zaawansowanych sposobów koordynowania, które będą prowadzić do minimalizowania strat i zwiększania efektywności oraz zysku (wpisanych w kapitalizm). Aby ruchliwość była możliwa, niezbędna jest standaryzacja (uniformizacja) zarówno samych podmiotów znajdujących się w sieci relacji, jak i sposobów na realizowanie przepływu. Przykładem może być tutaj globalne ujednolicanie sposobów przesyłu danych, wprowadzanie wspólnej waluty na przykład euro, czy zbliżonych procedur w handlu międzynarodowym. Prowadzi to do sytuacji, w której „elementy

---

[217] K. Pietrowicz, *Podejścia sieciowe w socjologii: przyczółki, splecenia i przeobrażenia dyscypliny,* Oficyna Wydawnicza Epigram, Bydgoszcz 2016.

[218] L. Manovich, *Software Takes Command*, Bloomsbury Publishing, New York 2013.

[219] M. Dillion, *Poststructuralism, Compexity and Poetics*, „Theory, Culture and Society" 17 (5), 2000, s. 1-26.

[220] J. Urry, *Globalne układy złożone*, [w:] *Kultura w czasach globalizacji*, (red.) A. Wieczorkiewicz, A. Jawłowska, M. Kempny, IFiS PAN, Warszawa 2004, s. 167.

znajdujące się w jednym miejscu, wywierają wpływ na zdarzenia odległe w czasoprzestrzeni”[221]. Dzieje się tak za sprawą wzrostu szeroko rozumianej mobilności, spowodowanej rozwojem nowych technologii komunikacyjnych, form transportu, otwarciem granic państw oraz rynków międzynarodowych[222]. Przyczynia się to z kolei do kwestionowania funkcji, pozycji oraz społecznej roli instytucji sztuki i nauki w ich dotychczasowych postaciach. „Wędrują” nie tylko „pojęcia”[223], ale i ludzie (na przykład za sprawą multidyscyplinarnego wykształcenia), a także metody pracy, narzędzia technologiczne, innowacje, estetyki czy zasoby wiedzy – których zastosowania stają się zrelatywizowane w zależności od kontekstu, w którym się je wykorzystuje. Co ważne, procesy globalizacyjne, które stanowią przyczynę tych „przepływów” i mieszania się dotychczas autonomicznych obszarów praktyk – wywołują różnorodne reakcje ze strony aktorów działających w polach sztuki i nauki, na przykład będą to reakcje: 1) dążące do upodobnienia sposobów działania pomiędzy sztuką i nauką– jak wskazywałam powyżej; 2) próbujące ochronić *status quo* poprzez wtórną „sterylizację” w obrębie metod pracy; 3) problematyzujące skutki globalizacji jako przedmiot swoich krytycznych działań twórczych lub badawczych.

3) **Kompresja kulturowa i hybrydyzacja form**

Jedną z istotnych konsekwencji globalizacji i złożoności systemów społecznych jest kompresja kulturowa[224], która determinuje dynamikę „mieszania się” dotąd oddzielonych od siebie obszarów życia społecznego. „Kompresja” prowadzi do wytwarzania się nowych form kulturowych, których charakter jest silnie hybrydyczny i skreolizowany[225]. Oznacza to, że coraz trudniej jest odnaleźć praktyki, które można byłoby uznawać za w pełni autonomiczne. W tym kontekście

---

[221] Tamże.

[222] J. Urry, *Socjologia mobilności*, tłum. Janusz Stawiński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.

[223] M. Bal, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych,* tłum. M. Bucholc, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2012.

[224] R. Paine, *The Marbar Caves*, [w:] *Contemporary Futures: Perspectives from Social Anthropology*, (ed.) S. Wallman, Routledge, London 1992.

[225] M. Krajewski, *Incydentologia*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2017, s. 14.

warto odwołać się do pojęcia „ambiwalencji ponowoczesności" Baumana[226] lub do „nowoczesnej konstytucji" Brunona Latoura[227] rozdzielającej naturę i kulturę, zgodnie z którymi procesy modernizacyjne, dążące do wprowadzania ładu opartego na jednoznacznej kategoryzacji zjawisk, skutkują pojawianiem się rosnącej liczby bytów nierozstrzygalnych, ponieważ ustanawianie każdego nowego podziału tworzy też nowe przypadki graniczne. W związku z powyższym można oczekiwać coraz większej ilości enigmatycznych precedensów, o których trudno będzie decydować czy jeszcze są nauką czy już sztuką – lub odwrotnie. Nie oznacza to jednak, że hybrydyzacja jest jedynym kierunkiem rozwoju obecnym w polu nauki czy sztuki. Odwołując się do teorii Bourdieu, należy zauważyć, że wraz z dążeniami heterodoksyjnymi współwystępują tendencje ortodoksyjne, chroniące odrębność danego pola. Jak wskazuje Marek Krajewski jedną z reakcji na doświadczenie złożoności, gęstości i niepewności, które wykraczają poza możliwości poznawcze, są „polityki prostoty"[228]. Celem tych wysiłków jest próba modyfikowania rzeczywistości, tak by bardziej przystawała do sposobu myślenia o rzeczywistości, który zakorzeniony jest w wartościach oraz podtrzymujących je instytucjach powstałych w nowoczesności[229]. Jak mogą zatem wyglądać „polityki prostoty" w odniesieniu do praktyk naukowych i artystycznych? Jedną z dostępnych strategii jest realizacja „czystych" działań naukowych czy artystycznych odwołujących się do „tradycji" danej dziedziny czy dyscypliny. Inna może polegać na kategoryzacji nowych hybrydycznych zjawisk, która wpisywać je będzie w już istniejące systemy klasyfikacji. Istotną przeszkodą dla dalszej hybrydyzacji będą również reguły działania instytucji utrzymujących porządek w polu (naukowym czy artystycznym). W takim kontekście praktyki „z pogranicza" będą postrzegane jako niespełniające kryteriów, nieprzynależące „nigdzie" i oceniane negatywnie na

---

226 Z. Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, tłum. J. Bauman, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995.

227 B. Latour, *Nigdy nie byliśmy nowocześni: studium z antropologii symetrycznej*, tłum. M. Gdula, Oficyna Naukowa, Warszawa 2011.

228 M. Krajewski, *Przeciwzłożoność: polityki prostoty*, „STUDIA SOCJOLOGICZNE", 4 (211), 2013.

229 M. Douglas, *Jak myślą instytucje,* tłum. O. Siara, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.

przykład w perspektywie merytorycznej. Konsekwencją takiej sytuacji może być z jednej strony ograniczony dostęp do środków na realizację tego rodzaju projektów w ramach odgórnie skonstruowanych programów finansowania (nauki lub sztuki), czy też mniej uprzywilejowana recepcja i słabsza pozycja w dyskusji głównego nurtu w obrębie pola.

4) **Przemiany społecznego statusu i roli wiedzy**

Należy podkreślić szczególne znaczenie wiedzy w perspektywie funkcjonowania postindustrialnych społeczeństw. Wraz z postępującym rozwojem technologii komunikacyjnych – jednym z głównych (oraz ubocznych) produktów współczesnej gospodarki stała się informacja. Jak wskazują Castells i Himmanen[230], to właśnie dane stały się jednym z dominujących surowców „społeczeństwa informacyjnego". Problematyczne jednak okazuje się to, że „powódź" informacji – których nadrzędną cechą jest natychmiastowość i dezaktualizacja[231] – nie ułatwia lepszego rozumienia otaczającej rzeczywistości. Ludzka percepcja oraz możliwości przyswajania i analizowania danych są ograniczone, a coraz większe wyspecjalizowanie (w obrębie dyscyplin naukowych, ale także w innych obszarach działalności na przykład zawodowej) powoduje, że nabywanie nowej wiedzy, której przyrost postępuje stale w obrębie pojedynczych zagadnień, zajmuje coraz większą ilość czasu i wymaga nieustającej edukacji. Oznacza to, że w „społeczeństwie wiedzy"[232] potrzebujemy nie tyle nowych informacji, co nowej wiedzy. Taki status „nabywania wiedzy" na pierwszy rzut oka zdaje się wzmacniać pozycję nauki. Pomimo tego, że nauka staje się coraz bardziej niezbędną instancją – zgodnie z perspektywą Ulricha Beck'a[233] – w obliczu rosnącej demokratyzacji dostępu do informacji napędzanej rozwojem sieci oraz popularyzacji postaw *creative commons* czy premiujących

---

230 M. Castells, P. Himanen. *Społeczeństwo informacyjne i państwo dobrobytu: model fiński*, tłum. M. Penkala, M. Sutowski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009.

231 J. Łukasiewicz, *Eksplozja ignorancji: czy rozumiemy cywilizację przemysłową*, tłum. A. Rabś-Retkiewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2001, s.7.

232 P. F. Drucker, *Społeczeństwo pokapitalistyczne*, tłum. G. Karnas [w:] „Roczniki Nauk Społecznych" 30/2002, nr 1.

233 U. Beck, *Społeczeństwo ryzyka: w drodze do innej nowoczesności,* tłum. S. Cieśla, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2004.

ustawiczną edukację (w tym pozainstytucjonalną i oddolną) dotychczasowy porządek ulega przekształceniom. *Z* jednej strony powoduje to, że sztuka i nauki społeczne mogą stosunkowo swobodnie dystrybuować i wzajemnie korzystać ze swoich dokonań; z drugiej strony, gdy będziemy rozumieć demokratyzację jako proces redystrybucji zdolności do tworzenia i upowszechniania wiedzy oraz utraty władzy nad tymi procesami przez powołane do kontroli obiegów wiedzowych nowoczesne instytucje, to okaże się, że w szczególności nauka mierzy się z kryzysem „eksperckości". Objawem tego stanu rzeczy mogą być pojawiające się coraz liczniejsze spekulacje i teorie spiskowe napędzane niedoborem zaufania dla naukowych orzeczeń (wynikającego m.in z porażek nauki, jej upolitycznienia, zaangażowania w prywatne interesy). Mierzenie się z delegitymizacją i utratą dotychczasowych autorytetów oraz społecznej sprawczości sprawia, że w szczególności nauka poszukuje dla siebie nowych sposobów zabezpieczania swojej autonomii w zakresie prawa do orzekania o kształcie otaczającej rzeczywistości. Jednym z przejawów może być próba zaostrzania kryteriów oceny wiedzy wytwarzanej w obrębie pola nauki, na przykład poprzez rygorystyczną parametryzację w obrębie ewaluacji działalności naukowej[234].

5) **Nowe kryzysy i nowe ruchy społeczne**

Nieustannie pojawiające się nowe, złożone kryzysy, dotykające wielu sfer życia ludzkiego jednocześnie, takie jak na przykład konflikty zbrojne, kryzys migracyjny, klimatyczny, zdrowia publicznego (pandemia czy głód) osadzone są w warunkach ekspansji kapitalizmu oraz zmiany porządku władzy w państwie i przerzucania odpowiedzialności za rozwiązywanie problemów na niższe instancje[235]. To jawne rozczarowanie i brak zaufania wobec instytucji scentralizowanej władzy w kontekście postępujących procesów demokratyzacji – ma także bezpośredni związek z rozwojem od lat 60. XX wieku nowych ruchów społecznych

[234] G. Węgrzyn, *Parametryzacja edukacji drogą donikąd,* „Studia Ekonomiczne", 2013 (131), s. 116-124.

[235] Czego przykładem może być skala oddolnego wsparcia, z jakim w Polsce spotkali się uchodźcy wojenni z Ukrainy (przy niewystarczającej pomocy administracji państwowej i samorządowej).

(antysystemowych)[236]. Charakterystyką tych ostatnich jest to, że przyjmują zróżnicowane formy organizacyjne[237] – jak między innymi nieformalne lokalne stowarzyszenia czy międzynarodowe sieci, a także koncentrują się na inicjowaniu zmiany w specyficznym dla siebie obszarze życia społecznego, jak choćby praw kobiet, osób ze społeczności LGBTQiA, ekologii etc. Spójrzmy na krajobraz, który wytwarza się pod wpływem połączenia narastającej złożoności zjawisk wraz z dezaktualizacją dotychczasowych narracji oraz apokaliptycznym tonem diagnoz współczesności[238]. Jedną z odpowiedzi na niedomagania państwa opiekuńczego (i rosnący brak zaufania wobec władzy) w obliczu trudności jest samoorganizacja jednostek i próba rozwiązywania problemów na własną rękę. Potrzeba wpływania na kształt otaczającej rzeczywistości społeczno-kulturowej znajduje swoje odbicie w rosnącym znaczeniu działalności III sektora, czyli organizacji pozarządowych, które z konieczności przejmują na siebie wiele z dotychczasowych obowiązków administracji państwowej i samorządowej. Także w obrębie społeczności identyfikujących się ze światem sztuki i nauki, pojawia się coraz więcej inicjatyw przyjmujących na siebie odpowiedzialność za podejmowanie działań naprawczych[239]. Zarówno nauki społeczne, jak i sztuka, poszukują nowych narzędzi, które umożliwią lepsze niż dotychczas oraz bardziej skuteczne zaangażowanie w rozwiązywanie kwestii krytycznych – nawet jeśli społeczna sprawczość realizujących je podmiotów jest znacząco ograniczona. Jak wskazuje Ulrich Beck, globalizacja ryzyka powoduje, że relatywizują się różnice i granice społeczne[240], pojawiają się nowe, niewidoczne i niezrozumiałe zagrożenia wymykające się zdolnościom ludzkiego poznania i postrzegania. Sprawia to, że co raz bardziej potrzebujemy „organów percepcji nauki”[241], nowych

---

236 C. Offe, *Nowe ruchy społeczne: przekraczanie granic polityki instytucjonalnej*, [we:] *Władza i społeczeństwo: Antologia tekstów z socjologii polityki*, (red.) J. Szczupaczyński, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 1995.

237 Inaczej niż w przypadku „starych ruchów społecznych” – silnie zhierarchizowanych i masowych, na przykład partii politycznych czy związków zawodowych.

238 M. Krajewski, *Incydentologia*, dz. cyt., s. 8.

239 Tamże.

240 U. Beck, *Społeczeństwo ryzyka*…, dz. cyt., s. 36.

241 Tamże, s. 37.

eksperymentalnych narzędzi (którymi może dysponować na przykład sztuka) pozwalających rozumieć oraz interweniować w to, co dzieje się dookoła w sytuacji, gdy dotychczasowe rozwiązania przestają wystarczać. W związku z przełamywaniem monopolu racjonalności naukowej i w obliczu nowych form zagrożeń, nauka staje się coraz bardziej „niezbędną i równocześnie coraz mniej wystarczającą instancją”[242]. Wzmaga to potrzebę współdziałania ponad dyscyplinami, grupami obywateli, przedsiębiorcami, administracją i polityką. Okazuje się to jednak nie być proste do wdrożenia ze względu na ograniczoną możliwość działania w systemach instytucjonalnych, funkcjonujących w logice „silosowej”, a więc podtrzymującej porządek dyscyplinarny.

6) **Imperatyw użyteczności**

Jednym z dominujących imperatywów współczesności – zyskujących na znaczeniu od czasów nowoczesności (o czym pisałam w rozdziale i i III) wraz z rozwojem kapitalizmu i utowarowieniem wiedzy – jest „użyteczność”. W przypadku nauk społecznych możliwość wytwarzania wiedzy „aplikowalnej”, wywierającej wpływ na kształt otaczającej rzeczywistości, coraz silniej determinuje wartość działań podejmowanych w polu nauki. Na Światowym Forum Nauki w 2003 r. w Budapeszcie odnotowano znaczący wzrost liczby „badań stosowanych” w przeciwieństwie do „badań podstawowych”. „Aplikowalność” stała się jedną z głównych cech nauki XXI wieku, nasilającą się od lat 70. wieku poprzedniego [243]. Przejawia się to z jednej strony w zacieśnianiu zależności pomiędzy państwem, korporacjami a działalnością akademicką[244] – na przykład poprzez prywatyzację uczelni, ukierunkowywanie treści kształcenia na potrzeby rynkowe, czy zmiany sposobów finansowania (granty, projekty) – upodobniając w wymiarze biurokratycznym i strukturalnym uniwersytety do „fabryk”. Z drugiej strony próbą odpowiedzi na imperatyw „użyteczności” w kontekście społecznego zaangażowania

[242] Tamże, s. 240

[243] R. Krebbs, S. Wenk, *Disciplinary Barriers between the Social Sciences and Humanities: Comparative Report*, J. W. Goethe Universität, Frankfurt am Main 2005, s. 3.

[244]Jakab et al., *Disciplinary Boundaries between the Social Sciences and Humanities: National Report on Hungary*, Central European University, Budapest 2005, s. 46, [online:] https://www.york.ac.uk/res/researchintegration/National_Report_Hungary.pdf (dostęp: 30.06.2022).

nauki były na przykład nowe modele jej uprawiania jak *Science Mode 2.0*[245]. W ramach *Mode 2*. zadaniem nauki przestało być wyłącznie wytwarzanie wiedzy w „trybie akumulatywnym", ale również zaangażowanie w rozwiązywanie newralgicznych problemów (społecznych, ekonomicznych, zdrowotnych, ekologicznych etc. – o których pisałam powyżej) w sposób włączający nie tylko teoretyków, ale również specjalistów-praktyków, aktywistów, projektantów, artystów czy tych, których problem bezpośrednio dotyczy.

7) **Zwrot społeczny w sztuce**

Zgodnie z perspektywą Claire Bishop, istotą zwrotu społecznego, który realizuje się w sztuce od czasów II awangardy (lat 60.) jest założenie, że również artyści mogą zostać włączeni w kształtowanie innych sfer życia, które dotąd były regulowane przez wiedzę ekspercką, hierarchiczne struktury i profesjonalne instytucje[246]. Ma to związek z procesami demokratyzacji, reakcją na wydarzenia polityczne oraz wewnętrznymi przeobrażeniami w obrębie pola sztuki, które za jeden z obiektów zainteresowania przyjęły kwestie wykluczenia, uprzywilejowania, budowania wspólnoty oraz kryzysu społecznego zaufania. Równocześnie w obliczu wyczerpania kategorii „estetycznych" jako podstawowych wartości przypisywanych działalności artystycznej (formalizm, dekontekstualizacja i depolityzacja stały się synonimem konserwatywnej hierarchii kulturowej), artyści zaczęli poszukiwać dla siebie nowych narzędzi, umożliwiających wyrażanie politycznego sprzeciwu oraz podążanie za imperatywem innowacji przy jednoczesnym dążeniu do skuteczności[247], tj. wywierania większego wpływu na rzeczywistość społeczną. W ten sposób jedną z cech charakterystycznych produktów twórczości artystycznej stały się między innymi działania, warsztaty, eksperymenty, prowokacje czy „sytuacje" w przestrzeni publicznej, które za główne medium obierają sobie interakcje z ludźmi oraz dążenie ku zmianie społecznej. Prowadzi to do sytuacji, w której działania sztuki partycypacyjnej mogą spotykać

[245] M. Gibbons, H. Nowotny, S. Peter, *Re-Thinking*…, dz. cyt**.**

[246] M. Krajewski, *Incydentologia,* dz. cyt., s. 41.

[247] C. Bishop, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityki widowni*, tłum. J. Staniszewski, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015.

się i krzyżować z praktykami badawczymi charakterystycznymi dla nauk społecznych, a w szczególności socjologii i antropologii[248]. Nie oznacza to jednak, że w tym obszarze nie istnieją żadne ograniczenia chroniące autonomię zarówno sztuki, jak i nauki. Jak wskazuje Bishop, projekty partycypacyjne pozostają często na poziomie emblematycznego ideału (hermetycznie oddzielonego od reszty świata społecznego). Jednakże kontekstem porównawczym dla artystycznych działań partycypacyjnych nie będą projekty zakładające wprowadzanie rzeczywistej zmiany społecznej (jak na przykład te realizowane przez niektóre organizacje pozarządowe), a inne przedsięwzięcia przynależące do domeny sztuki współczesnej[249]. W jaki sposób jest to realizowane? Każde z pól (nauk społecznych czy sztuki) posiada odrębne kryteria oceny oraz systemy obiegu treści wytwarzanych w ich obrębie. Z tego powodu – niezależnie od zbieżności celów czy wzajemnego podobieństwa pomiędzy działaniami artystyczno-partycypacyjnymi czy naukowo-partycypacyjnymi – ich wytwory pozostaną najczęściej zamknięte w obrębie własnych światów oraz interpretowane w ramach wewnętrznych systemów waloryzacji i nadawania znaczeń. Wyjście poza tę logikę, stanowi jedno z największych ograniczeń dla projektów interdyscyplinarnych.

8) **Przesunięcia paradygmatyczne i zwroty kulturowe w obrębie nauki**

W przypadku nauk humanistycznych i społecznych odpowiedzią na nie dość adekwatne wobec zmieniającej się rzeczywistości kryteria naukowe, były liczne zwroty kulturowe[250], w ramach których weryfikowano oraz przedefiniowywano przedmioty i sposoby prowadzenia badań. Zwroty, jak między innymi performatywny, wizualny czy materialny, umożliwiły włączenie w obręb praktyki naukowej alternatywnych rodzajów narracji opartych o media i narzędzia, które

---

[248] L. Thevenot, Thevenot L., *Engaging in the politics of participative art in practice*, [w:] *Artistic Practices Social interactions and cultural dynamics*, (ed.) T. Zembylas, Routledge, London 2015.

[249] C. Bishop, *Sztuczne* ..., dz. cyt., s. 46.

[250] D. Bachmann-Medick, *Cultural turns: Nowe kierunki w naukach o kulturze*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012.

wykraczają poza słowo i tekst[251]. Równocześnie nie można ignorować rozwoju refleksji nad paradygmatem badań nie tylko jakościowych, ale również post-jakościowych[252], kwestionujących ostatnie pozostałości po obiektywistycznym modelu poznania, takie jak m.in pojęcia natury ludzkiej, reprezentacji wiedzy, prawdy, racjonalności. Celem badań post-jakościowych nie jest tradycyjnie rozumiane badanie i eksponowanie problemów istniejących w „empirycznym świecie", ale reorientacja myśli w celu eksperymentowania i tworzenia nowych form myślenia i życia[253]. Dopuszczenie do prawomocnego obiegu nauki „łagodniejszych" i bardziej subiektywnych form prowadzenia i prezentacji badań może wiązać się również z większą świadomością ograniczeń wynikającej ze stosowania tekstu jako podstawowego narzędzia do komunikowania wiedzy.

9) **Przemiany szkolnictwa wyższego**

Kluczowym procesem, który zainicjował przyspieszenie zmian zarówno w sztuce, jak i nauce stało się wprowadzenie konsolidacji europejskiego szkolnictwa wyższego[254] – zapoczątkowanej na przełomie lat 2000. W jej ramach między innymi wprowadzono trzystopniowy podział studiów (licencjackie, magisterskie, doktoranckie); uwspólniono system punktowego rozliczania osiągnięć studentów (ECTS); uruchomiono programy mobilności studentów i wykładowców (na przykład Erasmus) oraz zapoczątkowano rozwój współpracy międzynarodowej w zakresie zapewnienia jakości kształcenia oraz opracowania kryteriów i metod oceny.[255] Jedną z niezaprzeczalnych konsekwencji „procesu bolońskiego" jest to, że po raz pierwszy w tak szerokiej skali możliwe stało się podejmowanie przez

---

[251] zob. R. W. Kluszczyński, *Sztuka spotyka naukę*, [online:] https://www.academia.edu/40102670/Art_Meets_Science_Sztuka_spotyka_nauk%C4%99 (dostęp: 01.07.2022).

[252] P. Lather, E. A. St. Pierre, *Post-qualitative research*. *„International Journal of Qualitative Studies in Education"*, No. 26, 6, 2013, s. 629–633.

[253] E. A. St. Pierre *Why Post Qualitative Inquiry?*, „Qualitative Inquiry" 2021;27(2), s. 163-166.

[254] zob. W. Kostrzewa-Zorbas, *Harmonizacja systemów szkolnictwa wyższego w Europie*, Polsko-Holenderskie Podyplomowe Studia Europejskie, Warszawa 2003, [online:] https://www.mimuw.edu.pl/~sjack/usw/harm.pdf (dostęp: 04.07.2022).

[255] zob. M. Kwiek, *Transformacje uniwersytetu: Zmiany instytucjonalne i ewolucje polityki edukacyjnej w Europie*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2010.

studentów wielodyscyplinarnych ścieżek kształcenia – nie tylko w obrębie kierunków na uczelniach naukowych, ale i artystycznych. W efekcie hybrydyczne wykształcenie studentów (na wszystkich stopniach nauczania akademickiego) zaczęło być coraz bardziej rozpowszechnione. Oznacza to również, że na uczelniach artystycznych zaczęli pojawiać się studenci wyposażeni w narzędzia poznawcze nabyte na studiach z dyscyplin nauk społecznych czy humanistycznych; analogicznie, na kierunkach takich, jak socjologia, psychologia, antropologia zaczęła zwiększać się liczba studentów z doświadczeniami edukacji w obszarze sztuki. W rezultacie procesu bolońskiego wiele akademii artystycznych stało się uniwersytetami. W Polsce znaczącym efektem takiej zmiany było przejście akademii sztuki spod opieki Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego pod kuratelę Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego. W ten sposób uczelnie artystyczne za sprawą arbitralnej decyzji administracyjnej weszły do świata nauki i zaczęły oferować studia doktoranckie, a także podejmować działania zmierzające do strukturalnej unifikacji w obrębie programów nauczania i parametryzacji działań artystyczno-naukowych. Jednym z istotnych wymogów stało się realizowanie praktyki artystycznej, która równocześnie ma spełniać naukowe standardy. Sytuacja ta zmusiła artystów i teoretyków sztuki do przystosowania się do nowych okoliczności, ukierunkowując ich zainteresowania na „wytwarzanie wiedzy" – czego przykładem może być pojawienie się praktyk z obszaru *artistic research*/ badań artystycznych (o których piszę w części poświęconej „miejscom splotów"). W przypadku nauk społecznych, których autonomia jest nieustannie renegocjowana, a zwłaszcza socjologii, która od swoich początków funkcjonuje w oparciu o logikę „nauki n+1" (o czym pisałam w poprzednim rozdziale) – ta sytuacja prowadzi do mieszania się kapitałów naukowych z innymi kapitałami[256]. W rezultacie osoby, które z jednej strony szukają uznania poza rodzimym polem, a z drugiej wnoszą „zewnętrzne" wpływy w jego obręb, nie są automatycznie dyskredytowane – inaczej niż ma to miejsce w naukach ścisłych[257]. Sytuacja ta otwiera drogę do pojawiania się nowych naukowo-artystycznych habitusów,

[256] P. Bourdieu, *Une science qui dérange*, [w:] P. Bourdieu, *Questions de sociologie*, Les Éditions de Minuit, Paris 1984/2002.

[257] K. Sztandar-Sztanderska, *Teoria*…, dz. cyt., s. 82.

uwzględniających mieszane schematy działania oraz sposoby postrzegania i problematyzowania podejmowanych kwestii. Dyspozycje te napędzane są nie tylko osobistymi biografiami, ale również instytucjonalnym otwarciem takich możliwości. Okazuje się jednak, że dla osób o interdyscyplinarnym profilu wykształcenia rozwój kariery nie jest jednak prosty. Akademicy o hybrydowym wykształceniu napotykają szereg przeszkód na swojej drodze, a jednostkowa interdyscyplinarność realizowana w praktyce stanowi niezwykle wyboistą ścieżkę kariery[258]. Mierzą się z trudnościami związanymi z: 1) nastawieniem (osobiste motywacje, zwiększony nakład pracy i czasu, poczucie przynależności); 2) z komunikacją (żargon, współpraca zespołowa, uzyskiwanie konsensusu), 3) kontekstem instytucjonalnym (dyscyplinarna struktura uczelni, możliwości uzyskiwania stopni naukowych, finansowanie); 4) merytoryczną oceną działalności naukowej[259]. Każda dyscyplina posiada odrębną kulturę: słownictwo, modele działania, aparaty poznawcze, narzędzia i metody. Nieprzystawalność „interdyscyplinarnych" habitusów może skutkować na poziomie indywidualnym poczuciem braku przynależności do „plemienia"[260], negatywną merytoryczną oceną działalności, ale także i brakiem uznania w środowisku[261].

Przywoływane przeze mnie powyżej czynniki uruchamiają szereg procesów, które często są opisywane pod pojedynczą etykietą „globalizacji". Trudno jednak w szczegółowy sposób wykazać, jak „globalizacja" wpływa na dynamikę przemian w relacjach sztuki i nauk społecznych bez przywołania jej pojedynczych składowych. Na koniec warto podkreślić znaczenie pojęć takich, jak transgresja, rosnąca złożoność, przyspieszenie przepływów, uniformizacja, decentralizacja oraz niestabilność – opisujących kontekst, w którym osadzone są współczesne praktyki naukowe

---

258 *Investigating Interdisciplinary Collaboration: Theory and Practice Across Disciplines*, (eds) S. Frickel, A. Mathieu, B. Prainsack; Rutgers University Press, New Brunswick (NJ) 2016.

259 *Barriers to Interdisciplinary Research and Training* [w:] *Disciplines in the Brain, Behavioral, and Clinical Sciences* (ch. 3), (eds) T. C. Pellmar, L. Eisenberg L, *Bridging*, National Academies Press (US), Washington 2000, [online:] https://www.ncbi.nlm.nih.gov/sites/books/NBK44876/ (dostęp: 01.07.2022).

260 T. Becher, *Academic Tribes…, dz. cyt.*

261 J. Lanterman, S. J Blithe, *The Benefits, Challenges, and Disincentives of Interdisciplinary Collaboration*, „Commoning Ethnography" Vol. 2, No. 1 (2019).

i artystyczne, a także determinujące je kierunki rozwoju. Jeśli weźmiemy pod uwagę, że zarówno jednostki, jak i systemy nieustannie dążą o stanu względnej (i dynamicznej) równowagi[262] – należy zadać pytanie, w jaki sposób starają się to realizować? W przypadku sztuki i nauk społecznych poza pojawianiem się nowych wyzwań i trudności związanych z funkcjonowaniem w wymiarze instytucjonalnym, otwierają się także szanse na eksperymentowanie z nowymi narzędziami poznawczymi, budowanie nieistniejących wcześniej sojuszy, a także rozwijanie społecznej sprawczości i zaangażowania wobec problemów, dla których nie było dotychczas rozwiązania.

4. Zamiast podsumowania: kontinuum „miejsc splotów"

W konsekwencji wpływu opisanych powyżej czynników na dyscyplinowe mieszanie się i hybrydyzację, wyodrębniają się obszary (nie zawsze nowe), gdzie można zaobserwować wyraziste „sploty" praktyk artystycznych oraz naukowych/ badawczych. Należy jednak podkreślić, że specyfika „miejsc splotów" pomiędzy sztuką a naukami społecznymi jest zdecydowanie mniej oczywista, aniżeli w przypadku praktyk z pogranicza sztuki i nauk ścisłych/przyrodniczych, które ujmowane są poprzez osobną i dobrze ugruntowaną w literaturze przedmiotu kategorię *art&science*, rozwijającą się od lat 60. XX wieku – o czym piszę więcej w kolejnym rozdziale. Dlatego, by uchwycić formy, jakie przyjmują praktyki z interesującego mnie pogranicza sztuk (wizualnych i performatywnych) oraz nauk społecznych, warto oglądać te wzajemne wpływy jako kontinuum – w ramach którego poszczególne składowe (artystyczne i te pochodzące z nauk społecznych) mogą przyjmować różny stopień nasilenia. Zacznę więc od tych mniej „wyrazistych", by przejść do dwóch, z mojej perspektywy skrajnie hybrydycznych i kluczowych przykładów: *artistic research*/badań artystycznych oraz *arts-based-research*/badań opartych na sztuce – które stanowią główny przedmiot mojej analizy w rozdziale dotyczącym stanu badań nad zjawiskami łączącymi sztukę i nauki społeczne.

Na początku trzeba zwrócić uwagę na praktyki wystawiennicze i kuratorskie, które od XIX wieku zajmują się prezentacją oraz syntezą wiedzy wywodzącej się

---

[262] zob. *Błędnik: utrzymując równowagę*, (red.) M. Krajewski, Z. Małkowicz-Daszkowska, Bęc Zmiana, Warszawa 2018.

z różnych dyscyplin i obszarów życia oraz wymagają łączenia kompetencji artystycznych, kuratorskich czy projektowych, z tymi badawczymi[263]. Ważnym kontekstem dla pracy kuratorskiej są także wszelkiego rodzaju archiwa (najczęściej tworzone w ramach praktyk z obszaru nauk humanistycznych i społecznych czy inicjatyw organizacji pozarządowych), stanowiące istotne zasoby źródeł w procesie tworzenia wystaw, ale również podstawowe indywidualne środowiska pracy dla niektórych artystów. Innym obszarem wzajemnej interferencji mogą być także praktyki skoncentrowane wokół wizualizacji danych czy performatyzacji (lub szerzej popularyzacji) wiedzy – w którą zaangażowani są zarówno artyści, jak i naukowcy. Warto wymienić tu również domenę projektów dokumentalnych, na przykład fotograficznych czy filmowych, które są realizowane w kontekstach artystycznych i naukowych (na przykład fotoesej, film socjologiczny czy antropologiczny). Na uwagę zasługuje również wykształcenie się w obrębie nauk społecznych postaw takich, jak paradygmat badań wizualnych[264], arteterapii[265], badań w działaniu, etnometodologii, a także w obrębie wszelkich innych praktyk badawczych, które poszukują inspiracji w działaniach artystycznych i artystycznym sposobie postrzegania rzeczywistości, jak na przykład autoetnografia ewokatywna[266].

Czym jest zatem *artistic research*/badania artystyczne? (dalej: AR). Mówi się o tego rodzaju praktykach jako o tendencji, ruchu, nurcie czy nawet dziedzinie z pogranicza sztuki i nauki, która rozwija się głównie w Europie Zachodniej i Skandynawii od około dwudziestu lat[267], a na przestrzeni ostatnich kilku lat staje się powoli przedmiotem zainteresowania artystów i badaczy – również w Polsce. Definicje

---

[263] *Curatorial Challenges: Interdisciplinary Perspectives on Contemporary Curating*, (eds) M. V. Hansen, A. Henningsen, A. Gregersen, Routledge, London 2020**.**

[264] L. Pauwels, *Reframing Visual Social Science: Towards a More Visual Sociology and Anthropology*, Cambridge University Press, Cambridge 2015; S. Pink, *Doing Visual Ethnography: Images, Media and Representation in Research*, SAGE Publications, London 2012.

[265] G. E. Kwiatkowska, *Arteterapia*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1991.

[266] A. Kacperczyk, *Autoetnografia – technika, metoda, nowy paradygmat? O metodologicznym statusie autoetnografii,* „Przegląd Socjologii Jakościowej", Vol. X, No. 3, 2014, s 32-75, e-ISSN 1733-8069 [online:] https://czasopisma.uni.lodz.pl/socjak/issue/view/1011 (dostęp: 04.07.2022).

[267] H. Borgdorff*, A Brief of Current Debates on the Concepts and Practices of Research in the Arts*, [w:] *SHARE Handbook for Artistic Research Education*, (eds.) M. Wilson, S. van Ruiten, ELIA, Amsterdam 2013, s. 146-152.

artistic research wskazują na coraz częstsze adaptowanie przez artystów metod działania i technik zapożyczonych ze świata nauki, a w szczególności tych pochodzących z nauk humanistycznych i społecznych[268] – przede wszystkim jakościowych. Mowa tu głównie o prowadzeniu badań terenowych lub pracy w archiwach, czy też, ujmując rzecz ogólniej, o artystycznej pracy z materiałami i danymi generowanymi przy wykorzystaniu naukowych technik i procedur. Inną optykę proponują podejścia wskazujące na dyskursywny charakter metod pracy w ramach *artistic research,* podkreślając ich potencjał do wytwarzania wiedzy – mogącej stanowić alternatywę czy uzupełnienie dla wiedzy naukowej[269]. *Artistic research* jako aktywność oparta o praktykę (*practice-led activity*) rozumiana jest również jako synteza dwóch rodzajów działania: procesu artystycznego oraz pracy konceptualnej i interpretatywnej, której rezultatem są dzieła sztuki i wiedza naukowa[270].

Najbardziej wyrazistym „miejscem splotu" wywodzącym się z pola nauk społecznych jest a*rts-based research*[271]/badania oparte na sztuce (dalej: ABR). ABR jest podejściem badawczym, w którym traktuje się sztukę i artystyczne metody pracy jako wartościowe narzędzia umożliwiające docieranie do innych rodzajów wiedzy lub działania współtworzące dyskurs dotyczący problemów stanowiących przedmiot zainteresowania naukowego. Początki ABR sięgają drugiej połowy lat 90. oraz wprowadzenia ich jako metodologii badań jakościowych w pedagogice, opartej na pracy z formami literackimi. W ciągu ostatnich dwóch dekad praktyki ABR otwierały się również na nowe metody i narzędzia wizualne, performatywne lub muzyczne

---

[268] M. Hannula, *Catch Me If You Can – Chances and Challenges of Artistic Research*, [online:] https://www.academia.edu/34763911/Catch_Me_If_You_Can_Chances_and_Challenges_of_Artistic_Research/ (dostęp: 01.07.2022).

[269] S. Mühl, Artistic *Research as a Challenge for Art Criticism*. „Notebook for Art, theory and Related Zones", No. 20, 2016, [online:] http://vvp.avu.cz/wp content/uploads/2016/12/muhl.pdf/ (dostęp: 01.07.2022); H. Borgdorff, *The Production of Knowledge in Artistic Research* [w:] *The Routledge Companion to Research in the Arts,* (eds) M. Biggs, H. Karlsson, Routledge, London 2011, s. 44–63; F. Dombois, *Intellectual Birdhouse: Artistic Practice As Research,* (eds) Dombois F. et al., Walther König, Köln 2011.

[270] C. Caduff, *Artistic Research: Methods-Development of a Discourse-Current Risks*, [w:] *Poetry of the real: Aufzeichnungen der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW,* (ed.) K. Langkilde et al., Christoph Merian Verlag, Basel 2016, s. 311-323.

[271] P. Leavy, *Metoda spotyka sztukę: Praktyki badawcze oparte na sztuce,* tłum. K. Stanisz, J. Kucharska, NCK, Warszawa 2018; S. McNiff, *Arts-based research*, London 1998, Jessica Kingsley Publishers Ltd; T. Barone, E. W. Eisner, *Arts Based Research,* Sage Publications, London 2012.

i zaczęły rozpowszechniać się również innych dyscyplinach nauk społecznych[272], umożliwiając nie tylko dostęp do pozawerbalnych form komunikacji w prowadzeniu badań, ale i dając szansę na docieranie do bardziej zróżnicowanych grup społecznych, również tych doświadczających szeroko rozumianego wykluczenia.

[272] J. S. Gullion, L. Schäfer, *An overview*…, dz. cyt. s. 511-525.

V. Stan wiedzy na temat projektów łączących sztukę i nauki społeczne

1. Wstęp

Analiza stanu badań na temat projektów łączących sztukę i nauki społeczne jest zadaniem szczególnie wymagającym. Wynika to ze: 1) znaczącego rozproszenia dyskursu pomiędzy obszarami wiedzy rozwijanymi w różnych dyscyplinach naukowych, ich wieloparadygmatyczności oraz, w związku z powyższym, z niemożliwości wyznaczenia jednolitego kanonu opracowań z zakresu interesującego mnie zagadnienia; 2) nieprzystających do siebie sposobów ujmowania omawianej tu problematyki, lokujących się na pograniczach wielu rodzajów aktywności naukowej, artystycznej i społecznej, realizowanych w odmiennych kontekstach geograficznych, kulturowych oraz instytucjonalnych; 3) rozbieżności w nazewnictwie (i to pomimo podobieństwa samych zjawisk), a także z rosnącego zróżnicowania praktyk stanowiących przedmiot refleksji w rozprawie; 4) braku przekrojowych badań, które ujmowałyby we wspólnej ramie zróżnicowane działania z pogranicza sztuki i nauk społecznych – szczególnie, jeśli kontekstem porównawczym będą tutaj badania nad przedsięwzięciami z pogranicza sztuki i nauk ścisłych/przyrodniczych (*art&science*).

Syntetyzowanie i poszukiwanie wspólnego mianownika dla tak wielu różnych rodzajów aktywności, które dotychczas były studiowane z różnorodnych perspektyw badawczych – wymagało podjęcia określonych decyzji merytorycznych. Za punkt wyjścia poszukiwań obrałam założenie, zgodnie z którym koncentruję się na zreferowaniu stanu badań dotyczącego kilku, w wielu przypadkach nakładających się na siebie, obszarów tematycznych. Te zagadnienia są często analizowane i opisywane osobno – a z mojej perspektywy są ze sobą blisko powiązane. Opierając się na rozpoznaniu wynikającym z pięcioletniej pracy nad artykułami naukowymi[273]

[273] Z. Małkowicz, *Nie tylko art&science: czyli jak myśleć o praktykach łączących sztukę i naukę? Propozycja nowej typologii,* „Kultura i Społeczeństwo", nr 1/2017; Z. Małkowicz, *Blurred affiliations. Transfromations between fields of art, science, humanities: case of artistic research and arts-based research* [w:] *Spectra of Transformation: Arts Education Research and Research and Cultural Dynamics,* (eds) B. Jörissen et al., Waxman, 2018; Z. Małkowicz-Daszkowska, *Przypadek Artistic research albo rzecz o artystycznych strategiach przetrwania w XXI wieku,* „Czas Kultury" nr 2/2019; P. Brelińska-Garsztka, Z. Małkowicz, Z. Reznik, *Rozruchy badawczo-artystycze w sztukach performatywnych: zbliżenie na taniec, ruch, choreograifię,* „Didaskalia. Gazeta Teatraln" nr 165, s. 202.

wyszczególniłam trzy zagadnienia, wokół których ogniskują się badania nad praktykami łączenia sztuki i nauki. Są to kolejno: *art&science;* badania oparte na sztuce (*arts-based research*) oraz badania artystyczne (*artistic research*). Ze względu na tak rozproszony i szeroki obszar badań, w niniejszym rozdziale zdecydowałam się przywołać wyłącznie te pozycje, które są najczęściej cytowane, a także w najbardziej przekrojowy sposób podejmują interesującą mnie problematykę.

Mimo że bezpośrednim przedmiotem moich analiz są relacje pomiędzy sztuką a naukami społecznymi, istotnym kontekstem wpływającym na charakter podejmowanej analizy jest dyskusja na temat *art&science*, a więc działań łączących w sobie sztukę i (najczęściej) nauki ścisłe oraz przyrodnicze, a także technologię. Dlatego w niniejszym rozdziale rozpoczynam od zarysowania z historycznej perspektywy refleksji nad *art&science*, następnie przywołuję – najistotniejsze dla badań w mojej dysertacji – opracowania podejmujące problematykę łączenia szeroko rozumianej nauki i sztuki z ostatnich dwudziestu lat, by kolejno skoncentrować się na udokumentowanych badaniach dotyczących praktyk bliżej związanych z naukami społecznymi. W podsumowaniu uzasadniam także decyzje merytoryczne określające charakter realizowanych przeze mnie badań empirycznych.

2. *Art&science* i problematyczność paradygmatu „trzeciej kultury"

Dyskusja dotycząca przedsięwzięć, w których sztuka łączy się z nauką i technologią, rozwija się najintensywniej na przestrzeni ostatniego ćwierćwiecza. Za najważniejszy punkt w historiografii, tworzący fundamenty dla prowadzonej współcześnie debaty, należy uznać przełom lat 60. i 70. XX wieku i wzrost zainteresowania konsekwencjami nadmiernej specjalizacji i autonomizacji poszczególnych dyscyplin naukowych – o czym pisałam w rozdziałach dotyczących interdyscyplinarności. W tym kontekście trzeba zwrócić uwagę na esej Charles'a P. Snowa z 1959 roku: *The Two Cultures and the Scientific Revolution*[274] – który stał się „tekstem założycielskim" dla wszelkich refleksji dotyczących łączenia sztuki i nauki. Snow wskazywał na pogłębiający się w kontekście anglosaskim dystans pomiędzy

[274]C.P. Snow, *The Two Cultures and the Scientific Revolution*, Cambridge University Press, New York 1961.

dwoma kulturami naukowymi: humanistyczno-artystyczną oraz ścisłą, który utrwalany był instytucjonalnie poprzez akademickie programy kształcenia. W jego perspektywie brak komunikacji pomiędzy tymi dwoma sferami prowadził do licznych negatywnych skutków – także w życiu społecznym, jak choćby ograniczenie możliwości rozwiązywania złożonych problemów, na przykład ubóstwa czy wykluczenia społecznego. W tekście *Two Cultures: a second look*[275] Snow zaproponował wyłonienie się „trzeciej kultury", która miałaby stanowić antidotum na niepokojącą sytuację w nauce i życiu społecznym. Ta obietnica stała się motywacją dla wielu pokoleń badaczy i twórców próbujących łączyć sztukę i naukę. Pod koniec lat 60. Idea „trzeciej kultury" przyświecała między innymi Frankowi Malinie – twórcy legendarnego już czasopisma „Leonardo", które do dzisiaj cieszy się niepodważalną pozycją w historii współtworzenia dyskursu o *art&science.* Metafora przeciwdziałania dychotomicznemu podziałowi, poprzez połączenie dwóch kultur za sprawą trzeciej, stała się na tyle nośna, że zainspirowała kolejne pokolenia twórców i teoretyków[276]. Wraz z rozwijającą się dyskusją o praktykach łączenia sztuki i nauki, perspektywa Snowa stała się kanonicznym – wielokrotnie bezkrytycznie przyjmowanym – punktem odniesienia, argumentującym konieczność interdyscyplinarnej dyskusji w sytuacji, gdy zasadność prowadzenia działań z pogranicza praktyk artystycznych i naukowych była szeroko kwestionowana. O tym, jakie implikacje dla prowadzenia badań nad praktykami naukowymi i artystycznymi wnosi automatyczne powielanie perspektywy Snowa, pisał między innymi Guy Ortolano w artykule *The literature & the science of two cultures historiography*[277]. Obawy związane z rozwijaniem dyskursu w oparciu o pojedynczą narrację „trzeciej kultury" wyrazili również Georgina Born i Andrew Barry w tekście

---

[275] C.P. Snow, *The Two Cultures and A Second Look,* Cambridge University Press, Cambridge 1963.

[276] zob. *Trzecia kultura*, (red.) J. Brockman, tłum. P. Amsterdamski, Wydawnictwo CiS, Warszawa 1996; Kepes Gyorgy *The Visual Arts and Sciences: A Proposal for Collaboration*, „Daedalus", Vol. 94, No. 1, Science and Culture (Winter, 1965) s. 117-134; *Art@science. O związkach nauki ze sztuką*, [w:] W *stronę trzeciej kultury. Koegzystencja sztuki, nauki i technologii*, (red.) R. W. Kluszczyński, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Gdańsk 2011; Scott J., Hediger I., *Recomposing Art and Science: artists-in-labs*, De Gruyter, Berlin 2016; P. Weibel, *Beyond Art: A Third Culture: A Comparative Study in Cultures, Art and Science in 20th Century Austria and Hungary*, Springer, Wien–New York 2005.

[277] G. Ortolano, Ortolano G., *The literature & the science of two cultures historiography*, „Studies in History and Philosophy of Science", No. 39/2008, s. 143-150.

ART-SCIENCE: From Public Understanding to Public Experiment[278]*,* wskazując na heterogeniczność interdyscyplinarnych związków między sztukami, naukami oraz społeczeństwem, a także instytucjami, w ramach których działania te są realizowane. Born i Barry rekonstruują z kolei alternatywną genealogię praktyk *art&science* m.in w oparciu o podejście zaproponowane przez Helgę Nowotny[279] (*Science Mode 2*) oraz badania etnograficzne dotyczące eksperymentalnych projektów z pogranicza sztuki i nauki realizowanych w krajach anglosaskich (USA, Wielkiej Brytanii i Australii).

Jak sygnalizują przywołani powyżej badacze, „trzecia kultura" do dziś stanowi ważny fundament myślenia o procesach łączących sztukę i naukę. Z mojego punktu widzenia niesie to za sobą kilka konsekwencji dla aktualnego stanu badań w tym obszarze. Pierwszą z nich jest dominacja narracji na temat praktyk łączenia sztuki i nauki, która opiera się na założeniu, że światy nauki oraz sztuki są odrębnymi bytami – „monolitami", które należy intencjonalnie ze sobą splatać. Binarny podział odwraca uwagę od pluralizmu kultur akademickich i mnogości powiązań o zróżnicowanym charakterze, a tym samym wyklucza z dyskusji głównego nurtu te przedsięwzięcia z pogranicza sztuki i nauki, które realizuje się inaczej niż te postulowane w ramach paradygmatu „trzeciej kultury" czyli na przykład bioartu, sztuki transgenicznej czy robotycznej. W opracowaniach dotyczących *art&science* nie znajdziemy przykładów transdyscyplinarnych przedsięwzięć łączących w sobie wiedzę, estetyki i metody pracy, choćby na przykład socjologii i sztuk wizualnych czy performatywnych. Druga konsekwencja wiąże się z reprodukowaniem uprzywilejowanej perspektywy anglosaskiej w opisywaniu zjawisk występujących w innych częściach świata – i są osadzone w innych warunkach instytucjonalnych i społeczno-kulturowych. Nawet w obrębie krajów Europy Zachodniej możemy odnaleźć znaczące różnice w funkcjonowaniu systemów edukacji wyższej, form oraz zakresów finansowania, a także w sposobach postrzegania społecznych ról sztuki i nauki – nie wspominając o sytuacji państw jeszcze bardziej oddalonych od centrum. Jest to szczególnie problematyczne, gdy analizy praktyk łączenia sztuki i nauki nie traktują kontekstu

---

[278] G. Born, A. Barry, *ART-SCIENCE: From Public Understanding to Public Experiment*, „Journal
of Cultural Economy", Vol. 3/1, 2010, s. 103-119.

[279] H. Nowotny, P. Scott, M. Gibbons, *Re-Thinking*…, dz. cyt.

społeczno-organizacyjno-instytucjonalnego jako istotnego uwarunkowania. Z mojej perspektywy prowadzi to często do uproszczeń w interpretacjach, którym towarzyszy milczące założenie o istnieniu kosmopolitycznego nurtu *art&science* (który zakorzeniony jest jednak w warunkach anglosaskich, traktowanych jako uniwersalne), a także zawęża optykę badawczą odwracając uwagę od lokalnych zróżnicowań w charakterze prowadzonych przedsięwzięć. Trzecia konsekwencja związana jest z nieuwzględnianiem wątku złożonych i wielowymiarowych interakcji nie tylko pomiędzy sztuką a nauką, ale także innymi praktykami życia społeczno-kulturowego na przykład aktywizmem, dizajnem czy edukacją. Czwarta konsekwencja – wynikająca bezpośrednio z powyższych – polega na tym, że opracowania dotyczące szeroko rozumianego łączenia sztuki i nauki, które byłyby oparte na alternatywnej logice niż ta wywiedziona z Charlesa P. Snowa lub kwestionowałby wprost jej założenia, są niezwykle rzadkie. Pośród wielu opracowań podejmujących refleksję nad *art&science*, systematyzujących i opisujących wybrane przypadki projektów warto zwrócić uwagę na pozycje, które w przekrojowy i innowacyjny sposób analizując problematykę podejmowaną w dysertacji:

1) Chronologicznie pierwszą pozycją, która w szczegółowy i wielowymiarowy sposób podejmowała zagadnienie łączenia sztuki i nauki jest *Information Arts: Intersections of Art, Science and Technology* Edwarda Wilsona[280]. Autor szczegółowo opisuje przełom lat 90. i 2000. oraz działania artystów wówczas podejmowane – głównie w kontekście amerykańskim, choć również zachodnioeuropejskim – z pogranicza sztuki i nauk przyrodniczych, wykraczające poza rozpowszechnione wcześniej eksperymenty z nowymi technologiami. W opracowaniu możemy znaleźć przegląd działań realizowanych na styku z różnorodnymi dyscyplinami czy problemami naukowymi, na przykład mikrobiologią, medycyną, astronomią, nanotechnologią, geologią, algorytmami, sztuczną inteligencją (AI), kinetyką etc. W książce można znaleźć opis działań takich osób, jak między innymi Joe Davis, Eduardo Kac, George Gessert, Natalie Jeremijenko, Symbiotica, Suzanne Anker czy Ellen Levy. Wilson studiuje

[280] S. Wilson, *Information Arts: Intersections of Art, Science and Technology*, MIT Press, Cambridge (MA) 2003.

przekrojowo sposoby, w jakie artyści adaptują do swojej pracy wiedzę, estetyki, metodologie i technologie wywodzące się z nauki. Autor przygląda się również postawom i motywacjom artystów, którzy podejmują się współpracy z nauką. Wyodrębnia tutaj 3 kategorie strategii realizowanych w tym obszarze: (1) kontynuowanie modernistycznej praktyki; (2) praktyka krytyczna; (3) sztuka jako badanie. Odnosząc się do nich kolejno: 1) Według Wilsona artyści kontynuujący modernistyczną praktykę, poszukują współczesnych technologii i estetyk (pochodzących z nauki) do tego, aby tworzyć nowe rodzaje obrazów, dźwięków, instalacji czy performansów. Postrzegają nowe technologie oraz teorie jako narzędzia umożliwiające rozwój artystycznej praktyki. W takim ujęciu artyści koncentrują się na wytwarzaniu obiektów czy sytuacji w kontekstach ściśle związanych ze sztuką – instytucjach takich jak galerie czy muzea. (2) Drugą kategorię stanowią artyści, którzy uważają, że współczesna, centralna pozycja nauki i technologii wymaga radykalnego komentarza ze strony sztuki. W swoich działaniach kontynuują tradycję performansu konceptualnego czy sytuacjonistycznej sztuki konkretnej. W tej perspektywie głównym zadaniem sztuki jest dekonstrukcja społeczno-kulturowych modeli adaptowania odkryć nauki, a więc dokonywanie ich złożonej, krytycznej analizy. Jako miejsce prezentacji wyników swoich analiz artyści wybierają częściej platformy internetowe. (3) W trzeciej perspektywie: sztuki jako badania, artyści uważają, że najlepszą odpowiedzią na rozwój naukowo-technologiczny jest wejście w rolę badacza. Angażują się bezpośrednio w procesy badawcze realizowane przez naukowców, żeby zwrócić uwagę na problemy i tematy wykluczone przez refleksję głównego nurtu. W takim modelu, artyści często współpracują z instytucjami naukowymi.

2) Raport *Steps to an Ecology of Networked Knowledge and Innovation: Enabling new forms of collaboration among sciences, engineering, arts, and design*[281] to rezultat pracy zespołu, w którego skład wchodzą Roger F. Malina, Carol Strohecker, Carol LaFayette, oraz Amy Ione. To opracowanie poddające pogłębionej analizie

[281] R. F. Malina, et al., *Steps to an Ecology of Networked Knowledge and Innovation: Enabling new forms of collaboration among sciences, engineering, arts, and design*, [online:] http://sead.viz.tamu.edu/projects/pdf/SEAD_WP__vol_1.pdf (dostęp: 30.07.2022).

transdyscyplinarne praktyki łączące sztukę, naukę i technologie. Raport został oparty na przestudiowaniu ponad 50. opracowań *case-study* realizowanych w ramach SEAD Network White Papers Steering, zrzeszającej ponad dwustu wórców-badaczy z Afryki Południowej, Ameryki Łacińskiej, Azji, Europy Środkowej i Wschodniej. Autorzy raportu identyfikują jedenaście procesów-składowych transdyscyplinarnych działań z pogranicza sztuki, nauki i technologii. Są to kolejno: 1) „tłumaczenie" – pomiędzy społecznościami akademickimi, komercyjnymi i obywatelskimi; 2) „przekraczanie dyscyplinarnego porządku"; 3) „facylitację" i tworzenie środowisk sprzyjających wymianie; 4) „włączanie" – wzmacnianie różnorodności w poszukiwaniu rozwiązań zarówno lokalnych jak i globalnych; 5) „osadzanie" — w społecznym zaangażowaniu i szerszym kontekście cyfryzacji, demokratyzacji nauki oraz oddolnych ruchów obywatelskich; 6) „sytuowanie" – w ekosystemach komunikacyjnych; 7) „tworzenie znaczeń" poprzez zróżnicowane sposoby wytwarzania wiedzy i „rozumienia"; 8) „dokumentowanie"; 9) „uczenie się" i dzielenie się doświadczeniami; 10) „współpracowanie" i stosowanie metodologii współpracy pomiędzy jednostkami, dyscyplinami, ale również instytucjami; 11) „rozwijanie" w społecznościach przy uwzględnieniu kwestii etycznych i przyjętych wartości. W raporcie pojawia się również analiza demograficzna, wskazująca na wyłaniające się pokolenie jednostek o „hybrydowym" profilu zawodowym, posiadających wykształcenie wyższe i doświadczenie pracy w dziedzinie sztuki, projektowania lub nauk humanistycznych oraz wykształcenie w kierunku technicznym lub nauk ścisłych/przyrodniczych. Opracowanie uwzględnia również listę najważniejszych konferencji oraz słownik pojęć pomocnych w poruszaniu się po literaturze przedmiotu.

3) James Elkins – historyk sztuki i badacz kultury wizualnej, podczas wykładu dla CUE Art Foundation (Manhattan, USA) w 2017 r.[282] wyróżnił osiem modeli interakcji pomiędzy sztuką a nauką. Podstawą tej klasyfikacji była analiza działań twórców, którzy w różnorodny sposób: wykorzystują naukę w swojej praktyce

[282] [online:] https://www.youtube.com/watch?v=o62nyrpcMk0 (dostęp: 05.07.2022).

artystycznej, współpracują z naukowcami, wdrażają do praktyki badawczej i naukowej elementy charakterystyczne dla sztuki, pracują w ramach rezydencji w instytucjach sztuki lub towarzyszą ekspedycjom badawczym, prezentują naukę jako sztukę. Zaproponowane przez Elkinsa modele odzwierciedlają, w jaki sposób twórcy-badacze myślą o relacjach pomiędzy sztuką i nauką oraz jak wpływa to na podejmowane przez nich działania. Te osiem wyodrębnionych modeli to kolejno sytuacje, w których: 1) Sztuka i nauka posługują się odrębnymi gramatykami (zakwestionowanie teorii Snowa); 2) Sztuka i nauka podzielają wątki związane z estetyką (piękno, doniosłość); 3) Współpraca pomiędzy sztuką i nauką stanowi „trzecią kulturę"; 4) Sztuka i nauka to przynajmniej dwie kultury, choć jest ich więcej; 5) Sztuka i nauka to zakresy działalności, które mają część wspólną (Diagram Venna[283]); 6) Sztuka i nauka mogą się ze sobą mieszać, w ten sposób tworząc hybrydę lub prowadząc do konwergencji; 7) Sztukę i naukę łączy kreatywność, inspiracja i zdumienie; 8) Sztuka i nauka prowadzą ze sobą „rozmowę na rauszu": fascynują się sobą nawzajem, ale nie występuje w tej komunikacji płaszczyzna porozumienia. Elkins analizuje każdy z modeli, podając referencje teoretyczne oraz przykłady praktyk.

4) W *Practicing art&science: Experiments in an Emerging Field*[284] *z* 2019 pod redakcją trójki badaczy: Philippe Sormaniego, Guelfo Carbonego i Priski Gesler autorzy przyglądają się działaniom z pogranicza sztuki i nauki w perspektywie teoretycznej studiów nad nauką i techniką (STS) oraz „zwrotu praktycznego"[285].

---

[283] Diagram Venna to wykorzystywany w logice model graficzny do przedstawiania relacji pomiędzy zbiorami. Ikoniczną ilustrację stanowi rysunek dwóch nachodzących na siebie okręgów wraz z wykreślonym w ten sposób obszarem wspólnym; zob. E. W. Weisstein, *Venn Diagram*, „Wolfram MathWorld", [online:] https://mathworld.wolfram.com/VennDiagram.html/ (dostęp 15.06.2022).

[284] *Practicing Art/Science: Experiments in an Emerging Field*, (eds) P. Sormani, G. Carbone., P. Gisler, London–New York 2019.

[285] zob. B. Latour, S. Woolgar, *Give Me a Laboratory and i Will Raise the World*, [w:] *Observed: Perspectives on the Social Study* of Science, (eds) K. Knorr Cetina i M. Mulkay, M. Science, SAGE Publications, London 1983; *Science as Practice and Culture,* (ed.) A. Pickering, The University of Chicago Press, Chicago and London 1992; K. Knorr Cetina, Laboratory Studies: The Cultural Approach to the Study of Science, [w:] Handbook of Science *and Technology Studies*, (eds) S. Jasanoff et al., SAGE Publication, Thousend Oaks–London–New Delhi 1995.

Podkreślają również niedobór badań empirycznych w analizach relacji łączących sztukę i naukę. Jest to jedno z niewielu opracowań, w których rama interpretacyjna została skonstruowana w oparciu o logikę odległą od metafory „oddzielnych światów". W pierwszej części książki (autorzy: Mick Wilson, Nathalie Heinich, Priska Gesler) refleksja jest skoncentrowana na instytucjonalnym wymiarze współpracy pomiędzy sztuką i nauką oraz symbolicznym i materialnym „polu zasobów", które są do tego współdziałania zaangażowane. Poruszane są tutaj najważniejsze kwestie związane z edukacją artystyczną na wyższych uczelniach, a w tym problem badań artystycznych oraz aktualne przemiany w dziedzinie sztuki. W części drugiej, autorzy (Michael Lynch, Dirk vom Lehn, Bernhard Böhm, Yaël Kreplak, Fernando Domínguez Rubio) skupiają się na konkretnych przykładach eksperymentów z pogranicza sztuki i nauki, analizując je w powiązaniu z lokalnymi kontekstami, w których są one urzeczywistniane: od laboratoriów naukowych po instytucje artystyczne, z uwzględnieniem różnorodności ich uwarunkowań instytucjonalnych, technicznych i materialnych. Zebrano szereg studiów przypadków, począwszy od etnometodologicznych badań nad eksperymentami z nanotechnologią po długoterminową etnografię (quasi-)eksperymentalnej konserwacji *Mona Lisy*. W części trzeciej, autorzy (Serena Cangiano, Davide Fornari, Azalea Seratoni, Johanne Mohs, Hans-Jörg Rheinberger) rozważają społeczne konsekwencje, jakie niosą za sobą hybrydowe eksperymenty realizowane na styku sztuki, nauki i technologii.

Podsumowując, w obszarze badań nad praktykami wpisującymi się w nurt *art&science* możemy wyodrębnić dominującą grupę opracowań nawiązujących do koncepcji „trzeciej kultury"; jednak nie jest ona podstawą, na której chciałabym opierać moją analizę. Z drugiej strony – również ze względu na rozbudowaną tradycję prowadzenia refleksji na temat działań z pogranicza sztuki i nauk ścisłych/ przyrodniczych oraz technologii – odnajduję wątki, które stanowią cenny punkt odniesienia dla mojego projektu badawczego. Mam na myśli szczególnie te z powyższych opracowań, które poszukują nowych ujęć teoretycznych pozwalających oglądać relacje sztuki i nauki pod różnymi kątami i z uwzględnieniem aspektów

społeczno-kulturowych, instytucjonalnych oraz organizacyjnych, a także tych, które opierają swoje wnioski na większej liczbie przedsięwzięć poddawanych analizie.

3. Stan wiedzy na temat związków sztuki i nauk społecznych

Podobnie jak w przypadku *art&science* najintensywniejszy rozwój refleksji nad powiązaniami pomiędzy naukami społecznymi a sztuką przypada na ostatnie 20-30 lat. Jednak poszczególne składowe dyskusji są rozproszone pomiędzy odrębnymi dyscyplinami nauk społecznych oraz humanistycznych i skupiają się wokół pojedynczych nurtów i zjawisk. Z tego powodu, zgodnie z moją wiedzą nie znajdziemy żadnego opracowania, które ujmowałoby i problematyzowało temat relacji sztuki i nauk społecznych w sposób analogiczny do tego w dyskursie o działaniach z pogranicza sztuki i nauk przyrodniczych (*art&science*), gdzie zakres zainteresowania teoretyków jest precyzyjnie zdefiniowany. W obiegu wiedzy nie funkcjonuje kategoria *art&social science*"[286], co oznacza to, że referowany poniżej stan badań opiera się na subiektywnej selekcji prac, w których odnajduję – pośród wielu różnych treści i zagadnień – pojedyncze wątki powiązane z przedmiotem mojego zainteresowania w rozprawie.

Temat związków sztuki i nauk społecznych podejmowany jest przede wszystkim w pracach badaczy pochodzących z krajów skandynawskich, z Finlandii[287], krajów anglosaskich, a także Szwajcarii i Niemiec[288]. Nawiązując do rozróżnienia, które

---

[286] Powodem może być m.in to, że związki pomiędzy sztuką a naukami społecznymi posiadają długą tradycję; co więcej, w niektórych aspektach mogą być wobec siebie „niepokojąco" podobne (w perspektywie ochrony granic tożsamości), co w przeszłości (XIX w.) mogło zagrażać kształtującej się autonomii dyscyplin nauk społecznych, na przykład w socjologii; zob. W. Lepenies, *Trzy kultury*…, dz. cyt.

[287] To, jak w danym kraju zaawansowany jest rozwój dyskursu uwarunkowane jest dostępną infrastrukturą instytucjonalną w interesujących mnie sferach nauki oraz sztuki. Przykładem może być Finlandia, gdzie system edukacji wyższej najszybciej otworzył się na problematykę działań transdyscyplinarnych na przykład poprzez wprowadzenie wspierającego systemu grantów i stabilnego finansowania w tym obszarze. Dla porównania w Polsce praktyki inter/ transdyscyplinarne, jak łączenie sztuki i nauki, z powodu niedoboru wsparcia instytucjonalnego są realizowane głównie oddolnie lub dzięki zagranicznym programom grantowym (o czym piszę w rozdziale poświęconym wynikom badań). Znajduje to również odzwierciedlenie w niewielkiej liczbie opracowań na ten temat.

[288] Niestety, brak biegłej znajomości języka uniemożliwił mi zapoznanie z opracowaniami pochodzącymi z kręgu kultury niemieckiej. Z kolei, co ciekawe, mogłam się zapoznać z publikacjami fińskimi, które najczęściej są wydawane języku angielskim – może mieć to związek z poszukiwaniem możliwości otwierania się na międzynarodowy przepływ wiedzy i poszerzanie możliwości współpracy z osobami spoza Finlandii.

zaproponowałam w rozdziale czwartym: jedna z najważniejszych obserwacji wyniesionych z analizy dostępnej literatury dotyczy tego, że interakcje pomiędzy sztuką a naukami społecznymi stanowią przedmiot badań rozwijanych w dwóch względnie niezależnych perspektywach: 1) otwierania się nauk społecznych na sztukę – a więc koncentracji wokół problematyki *arts-based research* (dalej: ABR) / badań opartych na sztuce; 2) otwierania się sztuki na nauki społeczne/humanistyczne, a więc zogniskowania wokół zagadnienia *artistic research* (dalej: AR)/badań artystycznych. Co ciekawe, dyskursy te rozwijane są równolegle i najczęściej w sposób zupełnie od siebie niezależny.

Specyfika analiz podejmowanych w odniesieniu do ABR i AR dotyczy w dużym uogólnieniu czterech głównych obszarów problemowych: a) jakie paradygmaty, narzędzia, estetyki czy tematy „migrują" (lub mogą migrować) w obrębie opisywanych praktyk łączących sztukę i nauki społeczne/humanistyczne – tzn. w jaki sposób nauka lub sztuka korzystają nawzajem ze swoich dokonań, w jakim zakresie i celu je wykorzystują[289]; b) w jaki sposób poszczególne przypadki łączenia nauk społecznych/ humanistycznych i sztuki mogą (lub nie) być legitymizowane w określonych dyskursach (naukowych lub artystycznych) – tzn., czy i w jakim zakresie mogą być nadal zaliczane do danej dziedziny/dyscypliny i od czego uzależniona jest ich przynależność[290]; c) na ile praktyki te mogą być użyteczne w rozwoju danej dyscypliny i dostarczaniu nowego rodzaju wiedzy, danych i doświadczeń[291]; d) jaki jest społeczno-kulturowy kontekst takich działań[292]; (e) jaki jest ich stopień partycypacyjności,

---

[289] zob. red. K. Macleod, L. Holdridge, *Thinking through art: reflections on art as research,* Routledge 2005; P. Leavy, *Metoda spotyka…*, dz. cyt.; *What Do Artists Know?, (ed.) J. Elkins,* The Penn State University Press, Philadephia 2012; M. Hannula, J. Suoranta, T. Vadén, *Artistic Research Methodology: Narrative, Power and the Public,* Peter Lang International Academic Publishers, New York–Bern–Berlin–Bruxelles–Frankfurt am Main–Oxford–Wien, 2014; S. McNiff, *Art as research: Opportunities and Challenges*, Bristol 2013.

[290] zob. D. Matcham, *Practices of legitimacy and the problem of artistic research*, „Arts and Humanities in Higher Education", nr 13/2014; *Reclaiming Artistic Research*, (ed.) L. Cotter et al., Hatje Cantz Verlag, Berlin-Stuttgart 2019; red. G. Bast, E. G. Carayannis, and D. F. J. Campbell, *Arts, Research, Innovation and Society*, Springer International Publishing, Cham 2015.

[291] zob. P. Leavy, *Metoda spotyka sztukę…*; dz. cyt… S. McNiff, *Arts-based…*, dz. cyt.; T. Barone, E. W. Eisner, *Arts Based…*, dz. cyt.; H. Borgdorff, *Artistic Research Within the Fields of Science,* Leiden University Press, Leiden 2012; H. Borgdorff, *The Production…*, dz. cyt.; M. Schwab, *Experimental Systems: Future Knowledge in Artistic Research,* 2016.

[292] zob. *Arts, Research…*, (eds) G. Bast, E. G. Carayannis, D. F. J. Campbell, dz. cyt.

społecznej sprawczości wytwarzanej w ten sposób wiedzy[293] i (f) w jaki sposób budowane są relacje z odbiorcami/uczestnikami badań. Co ciekawe ani w kontekście studiów nad ABR, ani AR, badacze nie nawiązują do paradygmatu „trzeciej kultury" Snowa, a proponowane przez nich ujęcia teoretyczne stanowią wręcz przeciwieństwo podejścia w nim obecnego. Główna linia argumentacyjna – tłumacząca uwarunkowania dla wyłonienia się praktyk z pogranicza sztuki i nauki – wywodzona jest z badań nad wiedzą milczącą i pozadyskursywną[294], a także z rozpoznań dotyczących „zwrotów kulturowych"[295], zmieniających się relacji pomiędzy sztuką, nauką, ekonomią i społeczeństwem[296], przemian w sposobach prowadzenia badań jakościowych[297] oraz ich przełożenia na lokalne konteksty w zależności od dyscypliny czy tradycji

---

[293] P. Liamputtong, J. Rumbold, *Knowing Differently: Arts-based and Collaborative Research Methods*, Nova Science Publishers, New York 2008; V. Wang, *Art, Research and Society: New Ecology: The Affective Power* [w:] tamże.

[294] zob. Michael Polanyi, Polanyi M., *The Tactic Dimension,* University of Chicago Press, Chicago 2009,

[295] zob. D. Bachmann-Medick, C*ultural turns*…, dz. cyt.

[296] H. Nowotny, *Foreword*, [w:] *The Routledge Companion to Research in the Arts*, (eds) M. Biggs,
H. Karlsson, Routledge, London 2011.

[297] *Handbook of Qualitative Research*, (eds) N. K. Denzin, Y. S. Lincoln, SAGE Publications, Thousand Oaks 1994.

badawczej/artystycznej[298]. Nie znajdziemy jednak całościowego czy syntetyzującego ujęcia, które traktowałoby zjawisko przenikania się sztuki i nauk społecznych – ujmowanego tak, jak czynię to w mojej pracy, a więc jako przejawu społeczno-kulturowych przemian czy też jako pewnego rodzaju szerszą tendencję związaną z ponad-dyscyplinarnym przepływami wiedzy, metod, technologii i estetyk[299]. Ponadto, w trakcie kwerend bibliotecznych nie udało mi się natrafić na jakiekolwiek badania empiryczne, zgłębiające w jaki sposób poszczególne projekty/inicjatywy funkcjonują na przykład w lokalnej rzeczywistości instytucjonalnej czy społecznej, czy też jakie motywacje kierują osobami, które podejmują się działań z pogranicza sztuki i nauk społecznych.

Pomimo względnego podobieństwa samych praktyk czy rezultatów działań mieszczących się w ramach ABR i AR, refleksje badaczy reprezentujących każdy z tych nurtów koncentrują się jednak na innych kwestiach. Różnorodność tych perspektyw umożliwia przyglądanie się także ukrytym założeniom, motywacjom i standardom pracy naukowej – leżącym u podstaw zainteresowań badawczych charakterystycznych

---

[298] Ukazało się bardzo niewiele przekrojowych opracowań dotyczących ABR i AR w Polsce. W przypadku ABR wskazać należy na: 1) tematyczny numer „Przeglądu Socjologicznego" pod redakcją Doroty Rancew-Sikory i Joanny Bieleckiej-Prus („Przegląd Socjologiczny", t. XVI, nr 2, 2020) w którym autorki starają się odpowiedzieć na pytanie, jakie miejsce zajmuje sztuka w jakościowych badaniach socjologicznych, a także za pomocą jakich działań artystycznych i badawczych można zmierzyć się z problemem inności i obcości (także w relacji artystów i badaczy). Opracowanie reprezentuje stanowisko bardziej umiarkowane niż radykalne, ale – z perspektywy redaktorek – pozwalające zapewnić odrębność i specjalizację obu dziedzin wytwarzania wiedzy z uwzględnieniem ograniczeń i wymagań pochodzących z kontekstu społecznego. Jest to zbiór opisów i analiz wybranych przypadków przygotowanych przez pojedynczych autorów; 2) Numer tematyczny „Sztuki i Dokumentacji" pod redakcją Marty Kosińskiej („Sztuka i Dokumentacja" nr 14, 2014) poświęcony opisom praktyk z obszaru badań opartych na sztuce. Z kolei dyskusje na temat AR w Polsce rozwijają się dopiero od kilku lat, również w obszarze przekrojowych analiz i z moim udziałem – między innymi jako współorganizatorki konferencji „*Czy badania artystyczne?*" z 2020 r. – o której piszę w kolejnym rozdziale; jestem także współautorką leksykonu badań artystycznych pt. *Z krajobrazu badań artystycznych* (*Brelińska P., Małkowicz-Daszkowska Z., Reznik Z., Z krajobrazu badań artystycznych, [w:] „NN6T", [online:]* https://nn6t.pl/2021/03/01/z-krajobrazu-badan-artystycznych/) oraz artykułu *Rozruchy badawczo-artystyczne*…, (dz. cyt.) poświęconego przeglądowi praktyk z pogranicza tańca/ruchu/choreografii i nauk humanistycznych oraz społecznych, zawierającego studium praktyk oraz przekrojowe obserwacje dotyczące metod wymiany wiedzy, kontekstu instytucjonalnego oraz modeli współpracy.

[299] Wyjątek stanowi opracowanie red. M. Biggs i H. Karlsson pt. *The Routledge Companion to Research in the Arts*…, które koncentruje się na zróżnicowanych wymiarach przepływu pomiędzy sztuką a nauką (w tym, pośród wielu, naukami społecznymi), nie skupia się na podziale na AR i ABR, a także osadza problematykę w kontekście społeczno-kulturowym oraz instytucjonalnym.

dla poszczególnych dyscyplin nauk społecznych (w odniesieniu ABR) czy nauk o sztuce (w odniesieniu do AR)[300]. Na czym polegają więc główne różnice w ujmowaniu problematyki łączenia sztuki i nauk społecznych/humanistycznych w refleksji dotyczącej ABR i AR?

1) Namysł nad *arts-based research*/badań opartych na sztuce skoncentrowany jest bardziej na wymiarze praktycznym[301]: porządkuje i zestawia się metodologie, analizuje się ich możliwe zastosowania oraz szanse i zagrożenia płynące z wykorzystywania takiego podejścia. W opracowaniach[302] można znaleźć szczegółowe opisy stosowanych metod, a także uzasadnienia dla ich wykorzystywania w pracy naukowej. Jak wnioskuję – związane jest to ze standardami weryfikacji rzetelności prowadzenia badań w naukach społecznych.

---

[300] O znaczeniu konwencji w kontekście prowadzenia działań z pogranicza sztuki i nauki piszą między innymi: M. Biggs, D. Buchler, *Communities, Values, Conventions and Action,* [w:] *The Routledg*…, dz. cyt.

[301] zob. P. Leavy, *Metoda spotyka*…; dz. cyt.; S. McNiff, *Arts-based research*…, dz. cyt.; T. Barone, E. W. Eisner, *Arts Based Research*…; S. McNiff, *Art As Research*…, dz. cyt.

[302] W tym kontekście na uwagę zasługują dwie pozycje: 1) książka Patricii Leavy *Metoda spotyka Sztukę*, w której autorka omawia uwarunkowania rozwoju praktyk badawczych opartych na sztuce, szczegółowo porządkuje i prezentuje metody pracy badawczej – w ramach ABR – wzbogacając je o przykłady. Co ważne, Leavy dokonuje przeglądu szerokiego spektrum praktyk z pogranicza nauk społecznych/humanistycznych i dziedzin sztuki: od literatury, poezji, przez muzykę po sztuki performatywne i wizualne. Nie ogranicza się do pojedynczej dyscypliny naukowej, pokazuje, jak można włączać metody oparte na sztuce do badań socjologicznych, antropologicznych, psychologicznych czy pedagogicznych. Dostarcza również źródeł wiedzy, z których warto korzystać we własnych poszukiwaniach. Porównuje główne założenia i celowość ABR zestawiając je z metodami ilościowymi i jakościowymi wykorzystywanymi w naukach społecznych, a także proponuje rozbudowane kryteria oceny praktyki badawczej opartej na sztuce; 2) P. Leavy, *Metoda spotyka sztukę*…, dz. cyt.; rozdział – którego autorkami są Jessica Smartt Gullion i Lisa Schäfer – *An overview of arts-based research in Sociology, Anthropology and Psychology z* kolejnej książki Leavy pt. *Handbook of arts-based research.* Autorki dokonują tutaj szczegółowego przeglądu metod ABR w odniesieniu do dyscyplin, które stanowią bezpośredni przedmiot zainteresowania w mojej rozprawie. Pokazują szerokie spektrum metod, zarówno od takich, gdzie sztuka stanowi przedmiot inspiracji dla praktyk naukowych (na przykład paradygmat socjologii wizualnej oraz socjologii sztuki) po takie, których specyfika lokuje się na pograniczu z praktyką artystyczną (na przykład wybrane metody badań wizualnych jak *photovoice*, a także s*ocial fiction* czy etnodrama). Co ważne, autorki porównują również dynamikę adaptowania metod ABR oraz ich status w wymienionych trzech dyscyplinach. Analizują także dostępne możliwości prezentacji wyników badań prowadzonych w nurcie ABR w istniejących czasopismach naukowych, zob. J.S. Gullion, i Schäfer, L. *An overview of arts-based research in sociology, anthropology, and psychology*, [w:] red. P. Leavy, *Handbook of arts-based research* (pp. 511–525). Guilford Press, 2018.

Opisywane są również powody, dla których badacze sięgają po metody ABR[303] (czego nie znajdziemy w opracowaniach dotyczących AR).

2) Rozważania na temat *artistic research*/badań artystycznych najczęściej koncentrują się na genealogii tego rodzaju praktyk[304], teoretycznych podstawach dla ich legitymizowania[305], uwarunkowaniach instytucjonalnych[306] oraz na wykazywaniu istotności praktyk AR w kontekście społecznej transmisji wiedzy[307]. Duża uwaga kierowana jest na definicje AR[308] oraz spokrewnionych pojęć opisujących sposoby prowadzenia badań w obrębie sztuki/działań artystycznych[309], a także na różnice pomiędzy różnymi rodzajami wiedzy (między innymi naukowej, artystycznej)[310]. Badacze raczej nie omawiają szczegółowo metod pracy (w przeciwieństwie do

---

[303] Greenwood J., *Arts-based Research: Weaving Magic and Meaning,* International Journal of Education & Arts, Vol. 13, Int. 1, March 31, 2012, [online:] https://www.researchgate.net/publication/279371991_Arts-based_research_Weaving_magic_and_meaning (dostęp: 01.07.2022).

[304] zob. G. Sullivan, *Art Practice as Research: Inquiry in Visual Arts*, SAGE Publications, Los Angeles–London–New Delhi–Singapore–Washington DC 2009

[305] zob. red. D. Matcham, *Practices of legitimacy*…, dz. cyt.; W. Balkema, H. Slager, *Artistic Research*, Rodopi B.V., Amsterdam 2004; M. Hannula et al., *Artistic Research – Theories, methods and practices*, Academy of Fine Arts & ArtMonitor, Helsinki–Gothenburg 2005.

[306] zob. E. Kirkkopelto, *Artistic Research as Institutional Practice*, [w:] „From Arts College to University – Artistic Research Yearbook 2015", / „Från konstnärlig högskola till universitet, Årsbok 2015", Vetenskapsrådet, 2015, [online:] https://www.vr.se/download/18.f1bedda162d16aa53a700e/1529480535174/Artistic-Research-YearbookS+E_VR_2015.pdf/ (dostęp: 01.07.2022).

[307] K. Juhola, M. Huhmarniemi, K. Raatikainen, *Artistic Research on Dialogical Aesthetics – Ethics of Gathering*, Research Catalogue, [online:] https://www.researchcatalogue.net/view/696352/696353 (dostęp: 01.07.2022): *Encountering Artistic Research Practices: analyzing their critical social potentialities, (eds) K.* Hannes, R. Laermans, „Art/Research International: A Transdisciplinary Journal", Vol. 5/1, 2020.

[308] J. Klein, *What is Artistic research*, „Journal for Artistic Research JAR" 23/04/2021, ISSN 2235-0225, [online:] https://jar-online.net/en/what-artistic-research (dostęp: 04.07.2022).

[309] S. Rubidge, *Artists in the academy: Reflections on artistic practice as Research*', 2004 [online:] https://ausdance.org.au/articles/details/artists-in-the-academy-reflections-on-artistic-practice-as-research (dostęp: 07.07.2022); *Artistic Research: Charting a Field in Expansion*, (eds) P. De Assis, L. D'Errico, 2020, [online:] http://www.vlebooks.com/vleweb/product/openreader?id=none&isbn=9781786611512 (dostęp: 30.06.2022).

[310] H. Borgdorff, *The production*…, dz. cyt.

opisów procesu twórczego[311], uzyskanych rezultatów czy społecznych reakcji) – ponieważ jednym z kluczowych wyznaczników AR jest swoboda metodologiczna,[312] oparta na indywidualnych predyspozycjach i zasobach twórców/ badaczy. Pojawiają się opracowania podejmujące problematykę funkcjonowania AR w kontekście instytucjonalnym na Zachodzie Europy, w szczególności w odniesieniu do doktoratów na uczelniach artystycznych[313], a także krytycznie analizujące problematyczność usytuowania AR[314] w kontekście akademii, podziałów dyscyplinarnych czy przemian społecznych oraz sygnalizujące trudności związane z ewaluacją[315].

4. Podsumowanie

W jaki sposób ustalenia wywiedzione z powyższej analizy przekładają się na kształt prowadzonych przeze mnie badań empirycznych? Pierwsza kwestia dotyczy niedoboru (a w przypadku polskiego kontekstu – zupełnego braku) badań empirycznych koncentrujących się na identyfikacji oraz analizie przedsięwzięć łączących w sobie sztukę i naukę, zwłaszcza zaś takich, które integrują sztukę i nauki społeczne. Ta obserwacja – poczyniona na samym początku mojej pracy nad koncepcją rozprawy – sprawiła, że podjęłam decyzję o przeprowadzeniu badania CAWI, o charakterze eksploracyjnym i jakościowym. Tak, jak pisałam we wstępie tego rozdziału – z mojej perspektywy cenne jest połączenie odrębnych podejść badawczych reprezentowanych przez teoretyków zajmujących się *art&science* oraz ABR i AR; zatem; które rozpoznania stanowiące rezultat analizy stanu badań są dla mnie szczególnie istotne?

---

311 zob. T. Saastad, Saastad T., *Displacements: An Artistic Work Process – There, and Back Again*, Bergen National Academy of The Arts., Bergen 2007, [online:] http://www2.khib.no/ futuretextile/wp-content/ uploads/2008/05/tone_saastad_english.pdf/ (dostęp: 30.06.2022).

312 zob. M. Hannula, J. Suoranta, T. Vadén, *Artistic Research*…, dz. cyt.

313 zob. H. Borgdorff, *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia.* 2012; C. Caduff, *Artistic Research*…, dz. cyt. s. 311-323; J. Elkins, *Artists with PhDs: On the New Doctoral Degree in Studio Art*, New Academia Publishing, Washington DC 2009.

314 G. Schisser, *What Is at Stake: qu'est-ce que l'enjeu? Paradoxes: Problematics: Perspectives in Artistic Research Today,* [w:] *Arts, Research, Innovation and Society*, (eds) G. Bast, E. G. Carayannis, D. F. J. Campbell, Springer International Publishing, Cham 2015.

315 M. Biggs, H. Karlsson, *Evaluating*…, dz. cyt.

Po pierwsze, w badaniach nad *art&science* warte uwagi jest poszukiwanie meta-ramy dla zjawisk z pogranicza sztuki i szerokiej gamy dyscyplin naukowych (jak u S. Wilsona), a także przyglądanie się sztuce i nauce jako odrębnym obszarom praktyk kulturowych osadzonych w kontekście makro-przemian społecznych. Istotne są też próby odwoływania się do alternatywnych podejść teoretycznych (takich jak na przykład *STS* i zwrot praktyczny – które bezpośrednio związane są z badaniami społecznymi nad nauką i sztuką), a także przekrojowe analizy opierane na większym zbiorze przypadków niż pojedyncze *case study* (jak jest to realizowane w przypadku raportu *Steps to an Ecology of Networked Knowledge and Innovation…*). Nie mniej ważne są również próby tworzenia nowych typologii (jak u Elkinsa).

Po drugie, w badaniach nad ABR i AR interesujące jest dla mnie podejście uwrażliwione na kontekstualność zjawisk świata społecznego oraz wewnętrzną różnorodność nauki (jak u Patricii Leavy). Równie istotne są szczegółowe analizy i syntezy sposobów działania w obrębie praktyk badawczych wykorzystujących sztukę, czy też realizowanych w jej obrębie, a także detaliczne omawianie ich praktycznych zastosowań oraz podkreślanie trudności w definiowaniu praktyk z pogranicza sztuki i nauki, których charakter jest hybrydyczny.

Mając powyższe na uwadze, moje badania empiryczne opieram na następujących założeniach: 1) Na poziomie teoretycznym – staram się nie ograniczać do pojedynczej perspektywy paradygmatycznej, co starałam się wykazać w poprzednich rozdziałach. Zarówno na poziomie tworzenia narzędzia, jak i analizy wyników, korzystam przede

wszystkim z koncepcji interdyscyplinarności i teorii pola Bourdieu;[316] 2) Zależało mi na połączeniu meta-perspektywy uwzględniającej szeroki kontekst społeczno-kulturowy oraz instytucjonalny ze studium zróżnicowanych przypadków; 3) Moją intencją było stworzenie narzędzia badawczego, które umożliwi mi wielowymiarową analizę jak największej liczby przedsięwzięć łączących sztukę i nauki społeczne. Chciałam uzyskać wgląd w to, jaki jest charakter takich projektów (jakie są ich założenia, cele oraz przebieg); przekonania i motywacje towarzyszące ich twórcom/badaczom, obecne w tych przedsięwzięciach modele współpracy, relacje z odbiorcami; a także w uwarunkowania instytucjonalne, produkcyjne, biograficzne oraz napotykane problemy i ograniczenia (zarówno w wymiarze produkcyjnym, jak i społeczno-kulturowym).

[316] Istotnym punktem odniesienia w prowadzeniu badań nad praktyką naukową/artystyczną jest perspektywa STS (ang. *Science Technology Studies* lub *Science, Technology and Society studies*), której głównym przedmiotem zainteresowań są relacje pomiędzy uwarunkowaniami społecznymi, politycznymi, kulturowymi a badaniami naukowymi, sposobami wytwarzania i dystrybucji wiedzy oraz innowacjami technicznymi. Co istotne, Studia nad Nauką i Techniką przyglądają się poszczególnym problemom, wykraczając poza podziały na odrębne sfery życia czy dyscypliny naukowe. Podejściem badawczym, w pewien sposób pokrewnym z perspektywą przyjętą w mojej pracy, jest antropologia nauki i etnografia laboratorium – postulująca prowadzenie empirycznych badań w zróżnicowanych wymiarach praktyk naukowych. (por. na przykład B. Latour, *Splatając*…, dz. cyt.) Jeśli chciałabym odwołać się w moich badaniach do STS, to problematyczne mogłoby się okazać ukierunkowanie tej perspektywy na nauki przyrodnicze i ścisłe oraz rolę infrastruktury technologicznej, przy pomocy której dochodzi do wytwarzania „wiedzy" – czego skutkiem mogłoby być nieprzystosowanie narzędzi (wypracowanych w jej obrębie) do badania specyfiki funkcjonowania nauk społecznych; zastosowanie metod etnograficznych z pewnością mogłoby przynieść wartościowe rezultaty, ale byłoby przedsięwzięciem wymagającym środków finansowych i nakładu czasu niemożliwych do uzyskania przy realizacji projektu doktorskiego.

CZĘŚĆ EMPIRYCZNA

VI. Metodologia badań własnych

1. Cele i problemy badawcze

W badaniach własnych skoncentrowałam się na realizacji jednego z trzech głównych celów mojej rozprawy, który jest związany z identyfikowaniem oraz systematyzowaniem współczesnych form współdziałania (jak na przykład interdyscyplinarna współpraca czy wzajemne zapożyczenia lub inspiracje) pomiędzy sztuką a naukami społecznymi. Główne pytania, które leżą u podstaw moich badań, dotyczą charakteru przedsięwzięć łączących sztukę i nauki społeczne; kontekstów, w jakich są one realizowane; uwarunkowań społeczno-kulturowych oraz motywacji kierujących twórcami/badaczami podejmującymi się aktywności z pogranicza nauk społecznych i sztuki. Opierając się na ustaleniach poczynionych w rozdziale referującym stan wiedzy przyjęłam następujące założenia dotyczące charakteru realizowanych badań: 1) ze względu na brak istniejących przekrojowych badań empirycznych nad praktykami łączenia sztuki i nauk społecznych, zdecydowałam, że mój projekt badawczy będzie mieć charakter eksploracyjny oraz jakościowy; 2) koncentruję się zarówno na specyfice konkretnych projektów, jak i na szerokich uwarunkowaniach społeczno-kulturowych, które wpływają na kształt i przebieg przedsięwzięć łączących sztukę i nauki społeczne; 3) uwagę kieruję zarówno na porządki oraz „reguły gry" obecne w polu sztuki i nauk społecznych, mechanizmy działania instytucji, indywidualne perspektywy, a także strategie działania podejmowane przez twórców/badaczy; 4) stworzone narzędzie badawcze ma mi umożliwić wielowymiarową analizę kilkudziesięciu przedsięwzięć łączących sztukę i nauki społeczne, analizę uwzględniającą kwestie takie, jak między innymi charakter projektów (jakie są ich założenia, cele oraz przebieg); przekonania i motywacje towarzyszące ich twórcom/badaczom, obecne w tych przedsięwzięciach modele współpracy, relacje z odbiorcami; a także w uwarunkowania instytucjonalne, produkcyjne, biograficzne oraz napotykane problemy i ograniczenia (zarówno w wymiarze produkcyjnym, jak i społeczno-kulturowym). Na podstawie tak zdefiniowanego celu wyodrębniłam dwa główne pytania badawcze: 1. Na czym

polegają współczesne formy współpracy i powiązań pomiędzy sztuką a naukami społecznymi? Co je charakteryzuje? 2. Co sprawia, że tego rodzaju działania są realizowane? Jakie są ich uwarunkowania? – które są uzupełniane przez pytania szczegółowe.

I. Na czym polegają współczesne formy współpracy i powiązań pomiędzy sztuką a naukami społecznymi? Co je charakteryzuje?

1) Jakiego rodzaju działania są podejmowane w ramach przedsięwzięć z pogranicza sztuki
   i nauk społecznych? Jakie są ich cechy charakterystyczne?
2) W jakich kontekstach instytucjonalnych te projekty są realizowane?
3) W jaki sposób i w jakim zakresie są finansowane?
4) Kto jest zaangażowany w realizację tego rodzaju projektów?
5) W jaki sposób ludzie ze sobą współpracują?
6) Jaka jest rola odbiorców?
7) Do kogo i w jaki sposób kierowane są treści i rezultaty projektów?

II. Co sprawia, że tego rodzaju działania są realizowane? / Jakie są ich uwarunkowania?

1) Jakie motywacje kierują artystami/badaczami?
2) W jaki sposób dominujący porządek społeczno-kulturowy może determinować charakter
   i przebieg tego rodzaju przedsięwzięć?
3) Jakiego rodzaju trudności, problemy, wyzwania, porażki pojawiają się podczas ich realizacji?

2. Narzędzia badawcze – omówienie

Badania empiryczne zostały zrealizowane w latach 2020-2021 i składały się z etapu głównego oraz uzupełniającego – który traktuję jako źródło wiedzy o charakterze pomocniczym. Pierwszym z nich było badanie CAWI skierowane do autorów projektów, w ramach których łączono sztukę z naukami społecznymi. Podczas drugiego etapu, w trakcie współorganizowanej przeze mnie konferencji naukowej dotyczącej problematyki badań artystycznych, rozwijałam wiedzę na temat praktyk z pogranicza sztuki i nauki prowadzonych na terenie Polski, a także gromadziłam materiały na temat zrealizowanych projektów będących przedmiotem moich badań oraz prowadziłam rozmowy z ich autorami. W opracowaniu wyników rozprawy doktorskiej nie odwołuję się jednak bezpośrednio do tych treści (z wyjątkiem wywiadów publicystycznych), co tłumaczę w podpunkcie opisującym konferencję.

3. Kwestionariusz CAWI

Konstrukcja narzędzia oraz charakterystyka próby

Badanie ankietowe było skierowane do osób realizujących przedsięwzięcia łączące sztuki wizualne lub performatywne z naukami społecznymi czy pokrewnymi dyscyplinami humanistycznymi. Mowa tu między innymi o socjologii, psychologii, ekonomii, geografii społeczno-ekonomicznej, antropologii, historii społecznej. Przedmiotem badania były projekty artystyczne, badawcze, kuratorskie, animacyjne i wszelkie inne, w których korzysta się z wiedzy, narzędzi oraz sposobów działania, myślenia i tworzenia, charakterystycznych zarówno dla nauk społecznych (oraz spokrewnionych), jak i sztuki. Kwestionariusz zawierał część podstawową oraz rozszerzoną, a udział w badaniu na poziomie podstawowym nie zobowiązywał do uczestnictwa w badaniu na poziomie rozszerzonym. Decyzja o podwójnej konstrukcji tego narzędzia była uwarunkowana potrzebą zgromadzenia możliwie wielu odpowiedzi również w sytuacji, gdy respondent lub respondentka nie mieliby możliwości lub chęci poświęcić więcej niż kilka minut na udział w badaniu. Kwestionariusz został przygotowany w dwóch językach: polskim i angielskim, ponieważ planowałam dystrybuować go w kraju i za granicą.

W pierwszej części kwestionariusza zbierałam podstawowe informacje, które miały pozwolić mi zrozumieć kontekst powstania oraz ogólny charakter przedsięwzięcia. Poza metryką projektu (tytuł, autor, lata realizacji, instytucja etc.) prosiłam autorów i autorki między innymi o określenie modelu pracy zespołowej, ogólnego charakteru przedsięwzięcia (artystyczny, badawczy archiwistyczny, kuratorski, edukacyjny etc.) oraz jego założeń; o wskazanie z jakimi dyscyplinami naukowymi czy dziedzinami sztuki ich projekt jest powiązany, a także o ocenę, na ile poszczególne elementy projektu wpisują się w kontekst artystyczny lub naukowy. Autorzy mieli również za zadanie opisać swoje motywacje do działań na pograniczu sztuki/nauki. Za pomocą drugiej części kwestionariusza chciałam dotrzeć do szczegółowych informacji dotyczących finansowania projektów, specyfiki zespołu, kontekstu instytucjonalnego, charakteru efektów realizacji przedsięwzięć, a także ewentualnych trudności czy problemów, na które napotkały. Podsumowując, przeprowadzone przeze mnie badanie ankietowe miało cel eksploracyjny o charakterze jakościowym. Kwestionariusz został zamieszczony do wglądu w aneksie dysertacji.

4. Przebieg badania

Badanie ankietowe zostało zrealizowane w maju 2020 roku i trwało trzy tygodnie. Zostało zebranych 61 odpowiedzi, które stanowiły ok. 6% wszystkich wyświetleń ankiety. Kwestionariusz – umieszczony na platformie internetowej webankieta.pl – był dystrybuowany zarówno w Polsce, jak i za granicą przy pomocy: 1) kanałów prywatnych – osobistych kontaktów w środowisku artystycznym i naukowym; 2) bezpośredniej korespondencji z instytucjami czy podmiotami, które mogą mieć wiedzę o projektach stanowiących przedmiot badań lub realizowały tego rodzaju przedsięwzięcia; 3) w bezpośredniej korespondencji kierowanej do twórców lub badaczy, o których wiedziałam, że realizują tego rodzaju projekty; 4) w mediach społecznościowych – na grupach zrzeszających użytkowników, którzy mogli być zainteresowani tematem badań. W związku z przyjętymi założeniami dotyczącymi sposobów i kanałów dystrybucji kwestionariusza, w toku prowadzenia badań spotkałam się z różnorodnym odbiorem moich działań: od postaw nacechowanych emocjonalnie (pozytywnych i negatywnych) po zupełny brak odpowiedzi. Przez odbiór rozumiem

tutaj zarówno reakcje osób, z którymi się kontaktowałam w celu dystrybucji ankiety, jak i te, wyrażane bezpośrednio przez respondentów. Społeczny rezonans prowadzonego badania stanowi dla mnie nie tylko zasób wiedzy na temat jego praktycznego wdrożenia i przebiegu, ale przede wszystkim daje możliwość wglądu w skomplikowane relacje w polach sztuki, nauk społecznych, a przede wszystkim na ich pograniczach, które mogę obserwować „w działaniu". Zatem traktuję sam przebieg badania – oglądany z perspektywy autorefleksyjnej – jako element procesu diagnozującego dynamikę powiązań pomiędzy sztuką i nauką.

Pierwszym etapem, na którym doszło do konfrontacji moich wstępnych założeń i wyobrażeń z sytuacją zastaną, było podołanie trudnemu zadaniu właściwego sformułowania odezwy zamieszczonej we wstępie do kwestionariusza. Zależało mi, żeby była czytelna i zrozumiała dla osób zajmujących się odmiennymi aktywnościami twórczymi i badawczymi, równocześnie precyzyjnie definiująca, do kogo moje badanie jest kierowane, aby wykluczyć przedsięwzięcia niezwiązane z tematem. Jej ostateczna treść brzmiała następująco:

> *„**Sztuka + nauki społeczne: projekty/przedsięwzięcia/działania***
>
> *Nazywam się Zofia Małkowicz-Daszkowska, jestem doktorantką na Wydziale Socjologii UAM, gdzie przygotowuję rozprawę doktorską dotyczącą relacji sztuki i nauk społecznych. Na potrzeby prowadzonych badań poszukuję projektów/przedsięwzięć, łączących sztuki wizualne lub performatywne z naukami społecznymi czy z pokrewnymi naukami humanistycznymi. Chodzi tu o dyscypliny takie, jak m.in. socjologia, psychologia, ekonomia, geografia społeczno-ekonomiczna, antropologia, historia społeczna etc. Przedmiotem badań są przedsięwzięcia artystyczne, badawcze, kuratorskie, animacyjne i wszelkie inne, w których korzysta się z wiedzy, narzędzi oraz sposobów działania, myślenia i tworzenia charakterystycznych zarówno dla nauk społecznych (oraz spokrewnionych), jak i sztuki. Mogą to być projekty interdyscyplinarne, ale i wykorzystujące sztukę/naukę jako inspirację. Spektrum jest możliwie szerokie.*

Interesują mnie projekty zakończone (z ostatnich 10 lat), będące w trakcie realizacji oraz takie, które nie doszły do skutku lub są dopiero planowane. Celem tego etapu badań jest zbudowanie bazy danych o tego rodzaju przedsięwzięciach. Ankietę kieruję w szczególności do autorów/ek, współautorów/ek i koordynatorów/ek takich inicjatyw. Jeśli projekt był realizowany przez zespół, wystarczy, że kwestionariusz wypełni jedna osoba.

Ankieta składa się z dwóch poziomów: podstawowego i rozszerzonego. Udzielenie odpowiedzi na poziomie podstawowym (zajmuje ok. 10 min.) nie zobowiązuje do uzupełniania poziomu rozszerzonego (kolejne 10 min.). Pytania w dużej mierze są zamknięte. W razie wątpliwości, problemów lub pytań, proszę o kontakt (...)".

Od momentu rozpoczęcia badania aż do jego zamknięcia dostawałam wiele zapytań o to, czy dany projekt nadaje się do opisania w ankiecie. Wielokrotnie, gdy zapoznawałam się z krótkimi opisami przedsięwzięć zawartymi w korespondencji mailowej z potencjalnymi respondentami, odnosiłam wrażenie, że są to przypadki w całości spełniające opisane przeze mnie kryteria. Wątpliwości autorów nie były dla mnie zaskoczeniem, jednak zastanawiała mnie ich liczba, która dawała ważną wskazówkę interpretacyjną dotyczącą problemów związanych z identyfikacja praktyk łączących sztukę i nauki społeczne na poziomie językowym. Tak, jak działania z obszaru *art&science* mają ukonstytuowaną terminologię i są rozpoznawane przez twórców i odbiorców kultury/sztuki/nauki, tak przedsięwzięcia z pogranicza sztuki oraz nauk społecznych czy humanistycznych – pomimo realizowania pokrewnych *art&science* form współpracy pomiędzy sztuką i nauką – są rozproszone w kategoriach zorganizowanych według innych porządków, takich jak na przykład sztuka partycypacyjna, badania oparte na sztuce, aktywizm etc. – o czym pisałam w rozdziale V. Oznacza to, że być może pojęcia, którymi posługuję się w odniesieniu do identyfikowanej przeze mnie kategorii działań z pogranicza sztuki/nauk społecznych nie są czytelne dla respondentów. Nawet jeśli desygnaty tych określeń są zgodne z realizowanymi przez badanych faktycznymi działaniami. Trafnie ilustrują to dwie

wypowiedzi zebrane w ramach kwestionariusza, dotyczące projektów w całości spełniających przyjęte przeze mnie kryteria:

> *(...) nie wiem, czy ten projekt w ogóle pasuje do tej ankiety (...) [W_A_K40-50]*[317]

> *Trudno jest ten akurat projekt włożyć w ramy proponowanych pytań. Z pewnością inspiracją były zainteresowania naukowo-badawcze (historia fotografii, historia Polski, antropologia kultury wizualnej, doświadczenie etnograficzne, animacja kultury), ale równie ważne były doświadczenia zawodowe (animacja kultury) i inspiracje artystyczne. Większe napięcie niż na linii nauka-sztuka, widzę między animacją kultury-sztuką. [W_A_K30-40]*

Występowanie napięcia pomiędzy samoidentyfikacją a przyporządkowywaniem określonego działania do zewnętrznych kategorii sugeruje, że istnieje potencjał „nazwotwórczy" ułatwiający systematyzowanie zróżnicowanych praktyk z pogranicza sztuki i nauk społecznych – nie tylko pod względem przynależności do określonych dyscyplin naukowych i/lub artystycznych, ale także pod względem samego charakteru i celu tych projektów czy występujących w ich ramach modeli współpracy.

Drugim elementem procesu konfrontacji moich założeń wstępnych były kwestie związane z możliwościami docierania do twórców i badaczy poza granicami Polski. Ze względu na to, że badanie prowadzone było w maju 2020 roku, czyli w czasie i fali pandemii COVID-19, kiedy wszelka działalność artystyczna i naukowa została przeniesiona do Internetu – można było odnieść wrażenie, że dystans pomiędzy pozostałymi użytkownikami sieci (oddalonymi nawet o tysiące kilometrów) został skrócony. Było to jednak założenie błędne – co potwierdził wskaźnik odpowiedzi w ankiecie z zagranicy. Pomimo równie szerokiego kolportażu poza Polską –

---

[317] Cytaty z korespondencji mailowej oznaczam kodami W_A_płeć_wiek – odnoszące się do osób bliżej związanych ze środowiskiem artystycznym lub W_N_płeć_wiek – odnoszące się do osób bliżej związanych ze środowiskiem naukowym. Z kolei cytaty pochodzące z badania CAWI oznaczam kodami S_A lub N lub A+N_płeć_wiek – odnoszące się do osób bliżej związanych ze środowiskiem artystycznym / naukowym / lub funkcjonujących na pograniczu obu. Natomiast fragmenty z wywiadów z czasopisma „Czasu Kultury" oznaczam kodem CK_nazwisko rozmówcy.

korzystałam z osobistych, a także zapośredniczonych sieci kontaktów w następujących krajach: Niemcy, Wielka Brytania, Irlandia, Finlandia, Holandia, Norwegia, Estonia, Australia, Indie oraz w wielu innych – na 61 wszystkich odpowiedzi zaledwie pięć stanowiły te pochodzące spoza kraju. Powodów niskiej responsywności badanych z zagranicy może być wiele, ale istotnym tropem interpretacyjnym wydaje się to, że mam podwójnie niski kapitał symboliczny. Tak jak w kontekście polskim największe zainteresowanie badaniem uzyskiwałam dzięki wsparciu osób o wyższej od mojej pozycji w polu naukowym/artystycznym (na przykład profesorów, niezależnych badaczy, kuratorów, krytyków o długim stażu i znaczącym dorobku), tak w kontekście zagranicznym te kapitały traciły na znaczeniu. Zarówno ja sama byłam nierozpoznawalna (mgr a nie PhD), jak również instytucja Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu (nie w Warszawie i Krakowie!) mogła kojarzyć się z peryferyjnym przedsięwzięciem badawczym, któremu nie warto poświęcać uwagi.

Trzecim elementem były bezpośrednie reakcje na prowadzenie przez badaczkę społeczną bez tytułu, dopiero budującą kapitał symboliczny w polu nauki i sztuki, badania ankietowego dotyczącego działań związanych ze sztuką. Warto podkreślić, że dystrybucja ankiety wywoływała emocje – zarówno pozytywne, jak i negatywne – w czego konsekwencji można wyodrębnić kilka najważniejszych postaw respondentów: 1) entuzjazm, zainteresowanie wykraczające poza sam udział w badaniu; 2) odmowy wprost: motywowane niechęcią wobec narzędzi socjologicznych; 3) odmowy niejawne: brak zainteresowania / brak jakiejkolwiek odpowiedzi; 4) edukowanie.

1) entuzjazm, zainteresowanie wykraczające poza sam udział w badaniu

Uczestnicy badania – zapytani w kwestionariuszu o chęć otrzymania raportu z badań – w 100% zadeklarowali zainteresowanie opracowywanymi przeze mnie wynikami badań. Równocześnie dostałam kilkanaście wiadomości (kontakt mailowy i przez media społeczności) ze słowami wsparcia, życzeniami powodzenia oraz deklaracjami gotowości do dzielenia się dodatkowymi informacjami w razie potrzeby kontynuacji badania. Część wypowiedzi koncentrowała się także na użyteczności prowadzonych przeze mnie działań w kontekście niedoborów tego rodzaju wiedzy w dyskursie naukowym i artystycznym.

(...) To bardzo interesujące badania. Życzę Pani powodzenia. (...) [W_N_M-40-50]

(...) Super, że to robisz. Jestem bardzo ciekaw wyników. (...) [W_A_30-40]

(...) Nie widziałam, żeby ktoś wcześniej badał działania tego rodzaju – to jest bardzo potrzebne. Daj znać, jeśli mogę się jeszcze do czegoś przydać. (...) [W_A_K30-40]

2) odmowy wprost: motywowane niechęcią wobec narzędzi socjologicznych

Pośród zróżnicowanych i niekiedy skrajnych reakcji na prowadzone badania jako szczególne interesujące jawią się odmowy wprost – motywowane uprzedzeniami czy też niechęcią wobec narzędzi badań socjologicznych takich, jak ankieta, czy też w ogólnie sposobu, w jaki problematyzuje się zagadnienia w naukach społecznych. Ten rodzaj reakcji przypomina, że poza kontekstem naukowym praktyki badawcze mogą być odbierane w odmienny sposób. Nie należy zapominać, że wykorzystywanie narzędzia kwestionariusza ankiety może się kojarzyć z badaniami marketingowymi czy komercyjnymi i w związku z tym budzić niechęć potencjalnych respondentów. W takim ujęciu kwestionariusz ankiety traktowany jest jako działanie zmierzające do nadmiernego uproszczenia zjawisk, nierespektujące ich złożoności, a nawet pozbawione elementarnego szacunku wobec różnorodności. Dezaprobata sygnalizowana była najczęściej przez osoby związane ze światem sztuki – jego badaczy, artystów, kuratorów – o stosunkowo wysokim kapitale symbolicznym. Często nie mieli ochoty poświęcać czasu na uzupełnianie „męczących" i szczegółowych tabel albo pytań wielokrotnego wyboru. W niektórych przypadkach woleli udzielić wywiadu – kojarzonego również z publicystyką (a więc identyfikowanego jako uznana i akceptowana forma wymiany wiedzy):

(...) A nie możemy się umówić na wywiad? (...) [W_A_M40-50]

(...) Wolałabym o tym jednak porozmawiać (...) [W_A_M30-40]

Jawna niechęć i uprzedzenia wyrażane były tutaj przy pomocy uwag wskazujących na to, że już sama moja prośba o wypełnienie ankiety jest „nie na miejscu".

(...) Ja niestety nie mam czasu na wypełnienie, a poza tym ta ankieta powala mnie swoją bezdusznością. Nie wierzę, że z odpowiedzi uzyskanych na takiej drodze można wyprowadzić sensowne wnioski. (...) [W_A_K50-60]

(...) Dopóki to nie będą pytania odnoszące się bezpośrednio do naszego konkretnego projektu, nie jesteśmy zainteresowani udziałem. (...) [W_A?[318]]

Powyższe reakcje interpretuję jako wskaźniki pewnej uniwersalnej narracji prowadzonej w obrębie pola sztuki, którą można byłoby wyrazić przy pomocy zdania: „Sztuki nie da się zmierzyć przy pomocy narzędzi świata nauki – tu nie obowiązują reguły działające w innych obszarach życia społecznego". O podobnych reakcjach na swoje badania z zakresu socjologii sztuki oraz prezentację ich wyników pisała Nathalie Heinich w *Sztuka jako wyzwanie dla socjologii*[319]. Z kolei w przypadku recepcji po stronie badaczy wywodzących się ze świata nauk społecznych można było zaobserwować reakcje wskazujące raczej na zainteresowanie, ale też krytyczny stosunek wobec merytorycznego aspektu mojego projektu badawczego – o czym piszę poniżej.

3) odmowy niejawne: brak zainteresowania / brak jakiejkolwiek odpowiedzi

Aby mówić o przejawach braku zainteresowania – bez możliwości ich bezpośredniego zarejestrowania – warto odnieść się o do sytuacji przeciwstawnej. Jakie cechy posiadają respondenci, którzy chcieli wziąć udział w badaniu? Najczęściej – ponad ⅔ odpowiedzi – artyści i badacze byli w przedziale wiekowym 30-44, pracujący jeszcze nad ugruntowaniem swojej pozycji w polu sztuki i nauki. Otrzymałam również znaczącą liczbę – prawie ⅓ – odpowiedzi osób w przedziale wiekowym 45-59 lat, ale – co ważne – były to prawie wyłącznie osoby związane ze światem nauki. Kiedy zestawiłam metryki respondentów z charakterystycznymi kanałami dystrybucji ankiety, okazało się, że największą liczbę niejawnych odmów otrzymałam ze strony artystów czy kuratorów,

---

318 Płeć i wiek nieznane ze względu na anonimową tożsamość członków kolektywu.

319 N. Heinich, *Sztuka jako wyzwanie dla socjologii. Rozmowy z Julienem Ténédosem*, tłum. J. M. Kłoczowski, Fundacja Terytorium Książki, Gdańsk 2020, s. 33.

których charakteryzuje duża rozpoznawalność w środowisku (jak i poza nim) – co przekłada się na wysoką pozycję w polu sztuki lub nauki. Oczywiście, powodów niejawnej odmowy może być wiele: od braku czasu, niezainteresowanie tematem badania, zagubienia wiadomości w skrzynce mailowej, aż po niezrozumienie kierowanej przeze mnie prośby o wypełnienie ankiety. Z drugiej strony, warto mieć na uwadze, że hermetyczność pola sztuki objawia się właśnie na „zamykaniu dostępu osobom z zewnątrz" i niepoświęcaniu uwagi przedsięwzięciom nie spełniającym kryteriów „prestiżowości".

4) krytyczne uwagi i porady

Jedną z charakterystycznych reakcji ze strony innych badaczy społecznych (najczęściej mężczyzn z długim stażem pracy) było doradzanie i wyrażanie krytycznych uwag wobec merytoryki mojego projektu. Polegało to głównie na sugerowaniu, w jaki sposób powinnam badać relacje sztuki i nauki lub na punktowaniu, czego nie uwzględniłam w kwestionariuszu, albo jak mogłabym go poprawić – mimo że nie kierowałam do nich takiej prośby. Niekiedy przyjmowało to formę dobrych rad, ale zdarzały się też komentarze sugerujące „lepsze rozwiązania" – najczęściej jednak łączyły się one z oporem przed wypełnieniem ankiety.

> *Myślę, że jeśli badasz relacje sztuki i nauki to powinnaś zwrócić bardziej uwagę na (...) Na Twoim miejscu nawiązałbym tutaj do (...) Brakuje mi perspektywy uwzględniającej (...) [W_A_M30-40]*

> *Według mnie bardzo dobrze mieści się to w metodologii (...) i spokojnie można by zaanalizować ten projekt za pomocą kategorii (...) [W_A_M40-50]*

Tego rodzaju uwagi postrzegam jako przejawy ważnej dynamiki w polu nauki polegającej na tym, że „nowi aktorzy" (którzy nie mają jeszcze wystarczająco ugruntowanej pozycji) muszą wykazać się znajomością reguł i odwołaniem do dorobku zakumulowanego w obrębie (sub)dyscypliny (w tym miejscu warto przypomnieć etymologię pojęcia „dyscyplina", którą rekonstruuję w rozdziale II). W przypadku przedmiotu moich badań jest to sytuacja o tyle problematyczna, że lokuje się on nie

tylko pomiędzy różnymi paradygmatami, ale również dyscyplinami. Nie dziwi więc, że z perspektywy osób pracujących w obrębie różnych nauk mój projekt badawczy może zawierać istotne braki. Funkcjonalność tego rodzaju nieproszonych komentarzy wobec mojej prośby o wypełnienie ankiety (nie był to przecież ani artykuł naukowy, ani wystąpienie na konferencji z definicji zakładające miejsce na polemikę) widzę również w perspektywie utrzymywania relacji władzy w polu, gdzie „młoda doktorantka, zajmująca się nieukonstytuowanym jeszcze obszarem badań" powinna brać pod uwagę opinię innych badaczy – zwłaszcza jeśli są od niej bardziej doświadczeni.

Podsumowując refleksje dotyczące przebiegu badania, chciałabym zwrócić uwagę na kilka wątków. Po pierwsze, musiałam poddać krytycznej refleksji moje początkowe wyobrażenia na temat charakteru i kształtu praktyk łączących sztukę i nauki społeczne. Wzajemne zapożyczenia, inspiracje czy współprace pomiędzy sztuką, nauką i innymi obszarami życia społecznego, nie zawsze są rozumiane jako działania „łączące w sobie sztukę i naukę". Po drugie, zajmowanie się interdyscyplinarnością czy też „pogranicznością" – jak wskazuje Krzysztof Abriszewski[320] – wymaga od badaczy wysokiej i ugruntowanej pozycji w polu (lub poczucia, że „nie mają nic do stracenia") – którą nie dysponuję. Po trzecie stało się dla mnie jasne, że społeczne rozumienie celu praktyk twórczych/badawczych może być różne w polu sztuki i nauki. Omawiane wyżej obserwacje, traktuję jako punkty wyjścia do analizy rozwijanej w kontekście materiału zebranego w badaniu.

5. Konferencja „Czy badania artystyczne?" oraz cykl *Sploty, zgrzyty, osobności* pisany na zlecenie „Czasu Kultury"

Od połowy 2019 roku rozpoczęłam równoległą pracę nad działaniami badawczymi i popularyzacyjnymi we współpracy z dwoma badaczkami i kuratorkami: Zofią Reznik (z Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego) i Pauliną Brelińską-Garsztką (niezależną kuratorką i badaczką związaną ze Strefą Kultury Wrocław) jako interdyscyplinarny kolektyw badawczy Tercet ¿Czy badania artystyczne?. W ramach wspólnych działań rekonstruujemy tradycję badań artystycznych w Polsce oraz mapujemy, archiwizujemy i poddajemy refleksji

[320] K. Abriszewski, *Pogranicze*…, dz. cyt.

współczesne praktyki artystyczno-badawcze. W październiku 2020 r. pod egidą Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu i Sympozjum 70/20 – oddolnym Konsorcjum Inicjatyw celebrujących wydarzenia z sympozjum awangardowego Wrocław ’70 – odbyła się zorganizowana przez nas konferencja naukowa pt. „Czy badania artystyczne?”. W konferencji wzięli udział badacze (związani zarówno z historią, teorią sztuki i dizajnu, antropologią, kulturoznawstwem czy socjologią), twórcy (związani ze sztukami i dizajnem) oraz wiele innych osób utożsamiających się z rodzajami aktywności, które lokują się na pograniczach sztuki, nauki, aktywizmu, projektowania i inżynierii. Podczas trzech dni konferencji miały miejsce wystąpienia oraz dyskusje, które w wielu wypadkach odnosiły się bezpośrednio do zagadnień poruszanych przeze mnie w rozprawie. W tym kontekście szczególnie istotne wydają mi się osobiste perspektywy wnoszone do dyskusji przez prelegentów oraz słuchaczy, które wielokrotnie potwierdzały oraz uzupełniały moje obserwacje wywiedzione ze wstępnej analizy danych zebranych w ankiecie. Oprócz tradycyjnego formatu wymiany wiedzy w ramach konferencji, wspólnie z pozostałymi koordynatorkami zainicjowałyśmy projekt „Kart metodologicznych” – bazy wiedzy o metodach pracy twórczo-badawczej wykorzystywanej w konkretnych projektach. Nabór do „kart metodologicznych” skierowany był do autorów projektów badawczo-artystycznych, którzy opisywali swoje decyzje merytoryczne i przebieg projektu w ramach częściowo strukturyzowanego formularza. Na ten ostatni składały się pytania o metrykę projektu, wykorzystywane w jego ramach metody, narzędzia artystyczne i badawcze oraz polecenie wykonania rysunku ilustrującego przebieg przedsięwzięcia. Udało się zebrać opisy 16. projektów. Jednak w toku prac nad rozprawą okazało się, że dane zgromadzone przy pomocy tego narzędzia odnoszą do innych wątków niż te, które poruszam w analizie i na tym etapie pracy badawczej nie wnoszą istotnej wartości dla wyników moich badań.

Pokłosiem działań związanych z konferencją oraz rozbudową sieci kontaktów wśród osób zajmujących się tematem badań artystycznych było także zapoczątkowanie współpracy naszego kolektywu z magazynem „Czas Kultury”. Jej rezultatem jest trwający od 2021 roku cykl wywiadów z twórcami/badaczami pt. *Sploty, zgrzyty, osobności, w* ramach którego […] *przyglądamy się z bliska spotkaniom na styku sztuk, nauk, dizajnu, technologii i innych obszarów życia. Interesuje nas to, co składa się na*

procesy badawczo-artystyczne i jak wygląda ich dynamika. Dlatego nawiązujemy do konkretnych projektów i oglądamy je od podszewki. Rozmawiamy i rozważamy o osobistych doświadczeniach, obserwacjach i potknięciach. O oporze istniejących struktur oraz ludzkiej, instytucjonalnej czy technologicznej materii. Przyglądamy się modelom współpracy, strategiom działania na pograniczach i autorskim metodom artystyczno-badawczej pracy. Do czasu ukończenia prac nad moją rozprawą ukazało się sześć tekstów[321] (pięć wywiadów i felieton) z udziałem: Agnieszki Grodzińskiej, Magdaleny Zamorskiej, Katarzyny Roj, Michała Sity, Dominiki Łabądź i Yael Vishnizki-Levi. Praca nad wywiadami pozwoliła pogłębić niektóre wątki, którym poświęcam uwagę w mojej analizie w rozprawie. Z tego powodu w rozdziale dotyczącym uwarunkowań (motywacji i napotykanych problemów) przywołuję również istotne cytaty uzupełniające moje rozważania.

Zarówno wiedza o charakterze półformalnym pozyskana podczas dyskusji konferencyjnych oraz rozmowy z twórcami publikowane w „Czasie Kultury" stanowią dla mnie wartościowy zasób informacji. Z jednej strony traktuję go jako pomocnicze uzupełnienie interpretacyjne dla materiału zgromadzonego w badaniu ankietowym, który, z drugiej strony, pozwala mi oglądać studiowane przeze mnie relacje pomiędzy sztuką a naukami społecznymi w szerszej perspektywie i daje możliwość zastanowienia się nad ewentualnymi kierunkami rozwoju moich badań w tym obszarze.

6. Struktura wyników badań

Opracowane przeze mnie wyniki badań uporządkowałam w obrębie trzech rozdziałów. W pierwszym z nich (jednocześnie siódmym rozdziale dysertacji) omawiam specyfikę projektów zebranych w badaniu CAWI: przyglądam się ich cechom charakterystycznym w kilku wymiarach, a także kontekstom, w jakich były realizowane. Poszukuję tutaj ogólnych tendencji w obszarze praktyk łączących sztukę i nauki społeczne, ale i aspektów różnicujących, które ugruntowuję w wiedzy zrekonstruowanej w rozdziale czwartym i piątym. Kolejny rozdział podejmuje tematykę uwarunkowań wpływających na kształt oraz przebieg realizowanych projektów

[321] Z pełną treścią rozmów można zapoznać się pod linkiem: https://czaskultury.pl/autor/tercet-cba/ [dostęp 08.07.2022]

z pogranicza sztuki i nauk społecznych. W tej części wyników prezentuję analizę motywacji towarzyszących autorom projektów oraz problemów i ograniczeń, na jakie ich działania napotykają. W ostatnim rozdziale – IX – omawiam modele współpracy wielodyscyplinarnej, które udało mi się zaobserwować wśród projektów zebranych w badaniu.

VII. Wyniki badań: specyfika projektów

1. Wstęp

Pierwsza część omówienia wyników badań jest poświęcona specyfice projektów, które zostały opisane przez respondentów przy pomocy kwestionariusza CAWI. Wnioski zebrane w toku analizy prezentuję pogrupowane w następujące osiem obszarów: 1) ogólny charakter działań realizowanych w projektach; 2) cele projektów; 3) problematyka i tematyka podejmowana w projektach; 4) dyscypliny naukowe, w których zakorzenione były projekty; 5) media sztuki, które wykorzystywano w pracy nad projektem; 6) skala realizacji przedsięwzięć pod względem geograficznym i czasowym; 7) kontekst instytucjonalny i produkcyjny, w którym realizowano projekty; 8) charakter relacji z odbiorcami i publicznościami. Aby ułatwić czytelnikom poruszanie się po tak rozbudowanym i wielowątkowym zakresie zagadnień, zdecydowałam, że na początku omówienia każdego z wymienionych wyżej obszarów, podsumuję najważniejsze wnioski wywiedzione z analizy zebranych przeze mnie danych. Prezentowane interpretacje stanowią bezpośrednie odniesienie, a w wielu przypadkach także egzemplifikację ustaleń poczynionych w rozdziałach części teoretycznej.

2. Ogólny charakter działań w projektach

<u>Najważniejsze wnioski:</u>

1. **Przekraczanie granic pomiędzy sztuką a naukami społecznymi oraz podejmowanie interdyscyplinarnych działań zdecydowanie częściej jest inicjowane w obrębie praktyk artystycznych.**

2. **Zgodnie z ustaleniami z rozdziału IV – kontekst sztuki jako „bezpieczna przestrzeń dla społecznych eksperymentów" pozwala twórcom na łatwiejsze podejmowanie działań, których charakter wykracza poza przyjęte porządki. Sztuka może „pozwolić sobie na więcej" niż nauki społeczne.**

3. **Heterogeniczność w projektach łączących sztukę i nauki społeczne polega nie tylko na integracji praktyk artystycznych z badawczymi, ale w większości uwzględnia jeszcze inne wpływy związane na przykład z edukacją czy partycypacją.**

Kiedy pytamy o ogólny charakter przedsięwzięć, które zostały opisane w ramach badania CAWI, musimy na początku zastanowić się nad tym, jakiego rodzaju praktyki składają się na aktywność „naukową" i „artystyczną". Ani sztuki, ani nauki nie możemy rozumieć tylko poprzez działania, które w efekcie składają się na wytworzenie wiedzy czy artefaktu – byłoby to nadmierna redukcja złożoności tych systemów. Kiedy spojrzymy na sztukę/naukę zgodnie z perspektywą Bourdieu, okazuje się, że aktywności i strategie podtrzymujące funkcjonowanie pola, podejmowane są ze zróżnicowanych pobudek. Dla przykładu: w obrębie sztuki poza wytwarzaniem artefaktów i ich prezentowaniem przed publicznością można wyodrębnić jeszcze szereg praktyk zorientowanych na przykład na edukację, współtworzenie dyskursu (jak krytyka), aplikowanie wypracowanych narzędzi i włączanie ich w szersze konteksty czy problemy dotykające społecznego świata. Zależności pomiędzy tego rodzaju praktykami opisywałam w części poświęconej współczesnym kontekstom przenikania się granic pomiędzy sztuką i nauką. W pytaniu nr 4: *Proszę określić ogólny charakter przedsięwzięcia. W przypadku charakteru mieszanego proszę wybrać więcej niż jedną odpowiedź.* – zaproponowane przeze mnie odpowiedzi odnosiły do potocznych sposobów rozumienia charakteru działań podejmowanych w ramach projektów łączących sztukę i nauki społeczne: 1) artystyczny; 2) badawczy/naukowy; 3) kuratorski/wystawienniczy; 4) aktywistyczny/interwencyjny; 5) projektowy/ użytkowy/wdrożeniowy; 6) edukacyjny/popularyzatorski; 7) animacyjny; archiwistyczny/dokumentacyjny. Pierwsze dwa wybory na liście miały na celu pomóc określić poczucie przynależności do obszarów praktyk charakterystycznych dla sztuki lub nauki. Jednak nie oczekiwałam, że wybór przez respondentów pierwszej lub drugiej opcji będzie miał dla mnie szczególne znaczenie podczas analizy. Poza pojedynczymi wypadkami, przy opisie wszystkich projektów wskazano jedną z odpowiedzi: 1) artystyczny albo 2) badawczy/naukowy, lub zaznaczono obie. Ta hybrydowość, czy też podwójność, pojawia się w połowie przypadków i na tym etapie potwierdza, że

w badaniach kwestionariuszowych wzięły udział osoby realizujące projekty odpowiadające kryteriom zdefiniowanym w badaniu, tj. łączące sztukę i naukę, tu: nauki społeczne. W kontekście analizy ogólnego charakteru tych przedsięwzięć, bardziej istotne jest dla mnie to, z czym ta „artystyczność" czy „naukowość/ badawczość" dalej się łączy. W ten sposób chciałam zrozumieć, z jakiego rodzaju innymi praktykami w obrębie pola – lub na jego pograniczach – można mieć do czynienia w przypadku projektów stanowiących przedmiot moich badań. Z następującą częstotliwości pojawiały się takie kombinacje (skrót: „a+n/b" oznacza dalej artystyczny + naukowy/badawczy):

1) **a + n/b + edukacyjny** (prawie ½ wszystkich odpowiedzi) stanowiło najpopularniejsze połączenie – w tego rodzaju przedsięwzięciach podejmowano praktyki dzielenia się wiedzą/twórczością z osobami o różnych kompetencjach odbiorczych.
2) **a+n/b + kuratorski** (ponad ⅓ odpowiedzi) – odnoszący się do przedsięwzięć, w ramach których realizowano działania wystawiennicze.
3) **a+n/b + interwencyjny** (ok. ⅓ odpowiedzi) – związany z wywieraniem wpływu na rzeczywistość społeczną albo poszukujący rozwiązania dla określonego problemu w tym kontekście.
4) **a+n/b + animacyjny** (ok. ⅙ odpowiedzi) – skoncentrowany na społecznych wymiarach działań, budowaniu relacji z odbiorcami wspólnoty i pracy, na przykład, ze społecznością lokalną.
5) **a+n/b + archiwistyczny** – mający na celu systematyzowanie, porządkowanie, gromadzenie zarówno wątków historycznych, jak i na przykład rejestrowanie współczesności/codzienności.
6) **a+n/b + projektowy/wdrożeniowy** (tylko kilka przypadków), stanowiło najmniej rozpowszechnioną kombinację odpowiedzi – co może być związane z tym, że działania artystyczne zazwyczaj nie są zorientowane użytkowo. W języku polskim określenie „sztuki użytkowe" odnosi się do kategorii działań związanych z projektowaniem, na przykład dizajnem, inżynierią czy architekturą.

Omówione powyżej proporcje odpowiedzi sygnalizują „przechylenie" w stronę artystyczną przedsięwzięć łączących sztukę i nauki społeczne. Z czego to może

wynikać? Pierwsza interpretacja związana jest z metaperspektywą dotyczącą przebiegu samego badania CAWI. Dominacja projektów realizowanych w kontekście artystycznym może stanowić efekt bardziej rozbudowanej dystrybucji kwestionariusza w obrębie „świata sztuki" – uwarunkowanej posiadaniem przeze mnie obszernej sieci kontaktów w tym obszarze.

Druga interpretacja – związana ze specyfiką tego rodzaju hybrydycznych działań – będzie powracać jako lejtmotyw wyników przeprowadzonych przeze mnie badań i odnosi się do konwencji pracy i poszukiwań twórczych w obrębie współczesnej sztuki, które z łatwością adaptują „zewnętrzne" metody, wiedzę i narzędzia pracy. Ta transgresyjna predyspozycja wpisana trwale w tożsamość sztuki współczesnej wpływa na to, że projekty przekraczające podziały i łączące w sobie sztukę i nauki społeczne/ humanistyczne częściej jednak są inicjowane w polu sztuki i wywodzą się z kontekstu artystycznego. Ma to również związek z regułami obowiązującymi w polu sztuki, gdzie wykraczanie poza „czystość gatunkową" (oczywiście w sposób zgodny z innymi zasadami) jest jedną z rozpowszechnionych strategii praktyk artystycznych. Chodzi tu o poszukiwanie nowości, innowacji (o czym pisałam w rozdziale IV), a także przekraczanie istniejących konwencji. W obrębie pola sztuki, wyraźna jest presja na tworzenie własnej, odrębnej, oryginalnej perspektywy, równocześnie nawiązującej i „zrywającej" z dotychczasowymi dokonaniami poprzedników.

Skomplikowanie instytucjonalnych procedur parametryzacyjnych i skoncentrowanie na uzyskiwaniu możliwie przewidywalnych rezultatów może powodować, że w ten sposób w obrębie nauki rzadziej wychodzi się poza ustalone ramy,a w związku z tym trudniej inicjuje działania o charakterze artystyczno-naukowym – nawet jeśli ich celowość jest uzasadniona. Przestrzeganie istniejących standardów jest gwarantem bezpieczeństwa i „prawdziwości" wytwarzanej wiedzy oraz stanowi jedną z głównych składowych względnie autonomicznej pozycji nauki (o czym pisałam w rozdziale czwartym) – dającą jej prawo do orzekania o kształcie otaczającej rzeczywistości. Jedną z konsekwencji takiego porządku jest ograniczenie możliwości rozwoju działalności „na pograniczach" w polu nauki. Nie oznacza to jednak, że heterodoksyjne praktyki nie mają miejsca, prezentują po prostu inne cechy i realizują odmienne cele od tych inicjowanych w polu sztuki. Od przedsięwzięć wywodzących się

z nauk społecznych, ale włączających sztukę, wymaga się wiarygodnego uzasadnienia dla wykraczania poza istniejące standardy przy równoczesnym spełnianiu wybranych kryteriów umożliwiających uznanie ich za wartościowe przedsięwzięcia dla kontekstu naukowego. Dla przykładu: nawet jeśli w ramach projektu wykorzystuje się metody wywodzące się ze sztuki czy włącza do współpracy artystów, oczekuje się, że poza rezultatami prezentowanymi na przykład w galeriach, powstaną publikacje oparte na rzetelnej analizie danych uzyskanych przy pomocy poprawnie skonstruowanych narzędzi badawczych. Warunkuje to oczywiście sposób, w jaki konstruowane są założenia projektów zanim jeszcze dojdzie do rozpoczęcia ich realizacji. Z kolei w kontekście sztuki od artystów nie wymaga się, by uzasadniali swoje decyzje merytoryczne ani wskazywali źródła, z których czerpią materiały do pracy. Brak wymogu pełnej transparencji daje większą swobodę i sprawia, że artystom „łatwiej" jest sięgać po wiedzę, metody czy estetyki pochodzące ze świata nauki aniżeli dzieje się to w drugą stronę.

W tym kontekście spójrzmy na formy prezentacji czy dzielenia się rezultatami procesu. Najpopularniejszym rozwiązaniem (niezależnie od tego, czy projekt osadzony był bardziej w kontekście artystycznym czy naukowym) była wystawa/ekspozycja (prawie ⅔ przedsięwzięć opisywanych przez badanych). Równocześnie w połowie projektów zakładających realizację wystawy, pojawia się równolegle jakiś rodzaj publikacji naukowej (artykuł w recenzowanym czasopiśmie, monografia naukowa czy rozdział w książce naukowej). Wskazuje to na potrzebę komunikowania wyników przedsięwzięć z uwzględnieniem różnych kontekstów (naukowych, artystycznych i innych) oraz standardów pracy. Należy jednak zwrócić uwagę, że wystawa/ekspozycja nie jest postrzegana jako format zarezerwowany wyłącznie dla działalności stricte artystycznej, ale funkcjonujący z powodzeniem również w praktykach naukowych, szczególnie w kontekście działań związanych z popularyzacją wiedzy – zwłaszcza gdy adresatami są nie-profesjonaliści.

Wśród odpowiedzi pojawia się także wątek wskazujący, że to właśnie działania kuratorskie i realizacja wystaw jako przestrzeni ekspozycji i systematyzacji wiedzy o zróżnicowanym charakterze – w tym artefaktów, danych, tekstu etc. – może stanowić „naturalne" miejsce splotu praktyk artystycznych i naukowych, któremu poświęcam

uwagę w kolejnym rozdziale. Oznacza to, że w procesach realizowanych na pograniczach sztuki i nauki potrzebny jest pośrednik – ktoś, kto bierze na siebie trud łączenia, wiązania i poszukuje odpowiednich narracji, które mogłyby docierać do odbiorców operujących innym językiem czy posiadających odmienny poziom wiedzy eksperckiej niż dzieje się to w pierwotnym środowisku.

Pozostałe formy dzielenia się rezultatami projektów, na które wskazywali respondenci, w większości były związane z umożliwieniem szerszego dostępu odbiorcom o różnych poziomach kompetencji, czy też tworzeniem sytuacji wymiany wiedzy przy aktywnym zaangażowaniu uczestników. Były to na przykład spotkania/ dyskusje (½ odpowiedzi), warsztaty (¼ odpowiedzi). Warto również zwrócić uwagę na rozpowszechnienie formy takiej jak dokumentacja/relacja fotograficzna i wideo/ sprawozdanie (½ odpowiedzi) – której zastosowanie wynika z tego, że w realizowanych procesach występują etapy czy też aktywności, których charakter jest nietrwały lub czasowy i związany z bezpośrednim zaangażowaniem grup odbiorców. Często pojawiała się książka artystyczna lub popularnonaukowa (⅓ odpowiedzi), która – w przeciwieństwie do tradycyjnych akademickich publikacji (⅙ odpowiedzi) – wymaga od twórców mniejszego rygoru pod względem przestrzegania standardów opracowania treści. Stosunkowo rozpowszechnionym sposobem na dzielenie się doświadczeniami pracy w obrębie środowiska specjalistycznego, głównie akademickiego, zarówno wśród osób związanych z kontekstem naukowym, jak i artystycznym, są wystąpienia na konferencjach (⅓ odpowiedzi), artykuły w czasopismach naukowych (ponad ¼ odpowiedzi) lub branżowych (około ¼ odpowiedzi).

3. Cele projektów

<u>Najważniejsze wnioski:</u>

1. **Cele projektów charakteryzuje ukierunkowanie praktyczne, na przykład poprzez: a) poszukiwanie rozwiązań, które można wdrożyć dla osiągnięcia zmiany w obrębie danego problemu społecznego; b) skoncentrowanie na popularyzacji wiedzy z określonego tematu.**

2. Projekty łączące sztukę i nauki społeczne traktowane są często jako przestrzeń eksperymentu dla testowania narzędzi poznawczych/badawczych, eksplorowania możliwości oraz ograniczeń mediów artystycznych czy rozpowszechnionych paradygmatów uprawiania sztuki/nauki.

Definiowanie celu jest skomplikowanym działaniem analitycznym nie tylko dla osoby badającej, ale również dla respondentów, którzy sami konstruują koncepcje realizowanych przez siebie projektów. Jest to zadanie o tyle złożone, że wymaga równoczesnego wglądu w kilka wzajemnie ze sobą splecionych kategorii informacji. Jedną z powszechnych trudności jest mylne utożsamianie „celów" przedsięwzięcia z podejmowaną w jego ramach problematyką czy oczekiwanymi rezultatami działań. Dlatego postanowiłam prosić respondentów wprost o zdefiniowanie celów ich projektów, ale rekonstruować tę wiedzę w oparciu o zbiory danych rozproszonych w kilku pytaniach na przestrzeni całego kwestionariusza. Uznałam, że w ten sposób będzie mi łatwiej dotrzeć do podstawowych intencji, które kierowały autorami projektów. Poddałam analizie odpowiedzi zgromadzone w trzech pytaniach: nr 4: *Proszę określić ogólny charakter przedsięwzięcia* [pytanie wielokrotnego wyboru]; nr 5: *Proszę wymienić do pięciu słów-kluczy najtrafniej opisujących projekt* [pytanie otwarte]; nr 8: *Proszę wskazać, które z dwóch zdań w parze lepiej oddaje założenia projektu* [wskazanie wartości na skali od 1-5] – w tym przypadku interesowały mnie dwie pary założeń: (1) *tworzenie wiedzy teoretycznej – rozwiązywanie problemów praktycznych* oraz (2) *działanie na rzecz rozwoju dyscypliny/dziedziny – działanie na rzecz społeczności/świata*. W oparciu o informacje zebrane dzięki odpowiedziom na pytania nr 4 oraz 5 wyodrębniłam sześć głównych kategorii celów, które powiązane są bezpośrednio z tym, jaki był ogólny charakter poszczególnych projektów (nawiązuję tym samym do wyników omówionych w poprzedzającym podpunkcie), a także jakie intencje stały za działaniami podejmowanymi w ich ramach. Należy podkreślić, że każde pojedyncze przedsięwzięcie realizuje kilka celów jednocześnie, dlatego nie sposób przywoływać przykłady projektów realizujących wyłącznie pojedynczy cel. Aby zilustrować wyodrębnione w trakcie analiz kategorie celów, odnoszę się do przykładów projektów, w których cel określonego rodzaju jest komunikowany w sposób wyrazisty i stanowi dominantę w głównej idei projektu. Cele zidentyfikowane w trakcie analiz

zgromadzonego materiału można uporządkować w następujące kategorie, których specyfikę omawiam poniżej:

1) **Tworzenie**: wiedzy/narracji/sztuki/działania (około ⅚ projektów).
2) **Poznanie/rozumienie/eksplorowanie** problemów (około ⅔ projektów).
3) **Eksperymentowanie/testowanie:** narzędzi i kontekstów pracy, na przykład wykorzystywanie określonych metodologii, eksplorowanie granic mediów lub dyscyplin (około ½ projektów).
4) **Wywieranie społecznego wpływu** (około ½ projektów).
5) **Przekazywanie wiedzy:** edukowanie / popularyzowanie (około ⅓ projektów).
6) **Archiwizowanie/dokumentowanie/gromadzenie:** wiedzy lub treści (mniej niż ⅙ projektów)

1) Tworzenie: wiedzy/narracji/sztuki/działanie

Cele projektów w zdecydowanej większości (około ⅚ przedsięwzięć) wiązały się z **„tworzeniem”** zarówno wiedzy, teorii, narracji, jak i sztuki – rozumianej nie tylko jako artefakty, ale również jako wystawy czy działania lub sytuacje artystyczne. Tak samo w sztuce, jak w nauce, rezultat działania – **wytwór –** stanowi kluczowy element procesu, wokół którego koncentrują się wysiłki podejmowane w tych polach; staje się powodem, dla którego projekty są inicjowane. W ramach tej kategorii można odnaleźć wszelkie działania ukierunkowane na opracowywanie raportów badawczych, artykułów naukowych, tworzenie ekspozycji, działań performatywnych czy spektakli. Przykładem może być tutaj naukowy projekt badawczy *Niewidzialne miasto* pod kierownictwem Marka Krajewskiego, którego głównym celem było **(1) wytworzenie wiedzy** dotyczącej fenomenu „codziennego urbanizmu” oraz **(2) poznanie/rozumienie/ eksplorowanie** tego problemu przy pomocy zróżnicowanych metod badawczych dających wgląd w perspektywę mieszkańców miast. W efekcie powstały zarówno opracowania tekstowe, jak również ekspozycje przestrzenno-wizualne. W przywoływanym projekcie trzecim ważnym celem było oddolne **(6) archiwizowanie/ dokumentowanie/gromadzenie** danych wizualnych w postaci kolektywnie tworzonej platformy. Ze względu na to, że cel związany z **tworzeniem** dominuje w prawie wszystkich odpowiedziach, aby lepiej zrozumieć jego istotę, warto

zastanowić się, za jakimi projektami taka intencja nie stoi. Są to najczęściej działania o charakterze aktywistycznym, ukierunkowanie na wprowadzanie istotnej zmiany społecznej, gdzie zamiar tworzenia wiedzy czy dzieła artystycznego jest co najmniej drugorzędna. Przykładem może być tutaj projekt Łukasza Surowca *Poczekalnia, w* ramach którego artysta oddał przestrzeń galerii na potrzeby schronienia dla osób bezdomnych. Jego cel z jednej strony zakładał **(4) wywieranie społecznego wpływu, a** z drugiej **(3) eksperymentowanie/testowanie narzędzi i kontekstu** (…) instytucji sztuki oraz wynikających z nich ograniczeń. Można powiedzieć, że artysta wręcz zanegował imperatyw dotyczący wytwarzania, podejmując wątek cyrkulacji zasobów i społecznej odpowiedzialności związanej z tworzeniem sztuki.

2) Poznanie/rozumienie/eksplorowanie problemów

Drugim najbardziej rozpowszechnionym celem (około ⅔ odpowiedzi) jest **poznanie, zrozumienie lub eksploracja określonych problemów** (o tym, jakie problemy i tematy podejmowano w projektach, piszę w części zamieszczonej poniżej – poświęconej obszarom problemowym). Wykorzystywanie nowych narzędzi poznawczych/badawczych oraz łączenie ich w innowacyjne kombinacje pozwala oglądać z nowej perspektywy zagadnienia, które posiadają już dostatecznie dobrze ugruntowane opracowania. Zaciekawienie określonym problemem, próba jego zgłębienia staje się najczęściej impulsem oraz fundamentem dla zainicjowania projektu, zmobilizowania wysiłków i zaangażowania oraz poszukiwania zasobów umożliwiających jego realizację. Za takim przedsięwzięcia stoi chęć poszukiwania odpowiedzi na pytania, jak na przykład w projekcie Kingi Bartniak *Komodyfikacja wolności,* gdzie artystka definiuje przedmiot swoich zainteresowań pod postacią pytania: *Co znajduje się pomiędzy czasem pracy a czasem wolnym?* Autorka podjęła się interwencji badawczej (wskazującej na cel związany z **(4) wywieraniem społecznego wpływu** i **(1) tworzeniem wiedzy**) w pewnej firmie, żeby zgłębić problemy takie, jak antywydajność, superwydajność, szczęście czy praca. Drugim przykładem jest projekt badawczo-artystyczny pod kierownictwem Waldemara Kuligowskiego i Marka Wasilewskiego *Pamięć, przyjemność i wstyd: przestrzeń publiczna Beratu, w* którego ramach wykorzystano między innymi metody badawcze oparte na sztuce (*arts-based*

research), by studiować problem pamięci, nostalgii i sloganów w przestrzeni publicznej jednego z albańskich miast z perspektywy antropologii oraz sztuki.

3) **Eksperymentowanie/testowanie** narzędzi i kontekstów pracy, na przykład wykorzystywanie określonych metodologii, eksplorowanie granic mediów lub dyscyplin.

W połowie projektów widoczny jest wyraźny rys eksperymentalny, który często stanowi argument dla łączenia metod i wiedzy wywodzących się z odrębnych kontekstów sztuki i nauk społecznych. Tutaj cele zakładają testowanie narzędzi, eksplorowanie ich praktycznych zastosowań czy też wynikających z nich ograniczeń. Chodzi także o analizowanie możliwości wykorzystywania specjalistycznych technologii lub sposobów pracy (na przykład interdyscyplinarnych), nowych metod badawczych, jak *arts-based research*. Chodzi też o eksperymentowanie z granicami mediów czy pól dyscyplinarnych (sztuki lub nauki). Przykładem realizacji takiego celu może być projekt realizowany przez Wojciecha Pustołę, Waldemara Rapiora, Wojciecha Ziemilskiego, Seana Palmera oraz Urszulę Hajdukiewicz. Był to performans badawczy / sytuacja badawcza / spektakl teatralny pt. *Sean powie parę słów o sobie* (realizowany w ramach projektu NCN *Moralność milcząca*), który eksplorował możliwość wykorzystania narzędzi pracy artystycznych (w tym wypadku performatywnych) do prowadzenia badań socjologicznych dotyczących moralności i dynamiki grupowego podejmowania decyzji (a więc zakładał **(1) wytworzenie wiedzy/sytuacji artystycznej**, **(2) poznanie/ zrozumienie problemu).** Z kolei w projekcie badawczo-artystyczno-kuratorskim *Zanurzenie – Naznaczenie – Interpolacje* (realizowanym przez Zuzannę Dyrdę, Aleksandrę Janik, Sidey Myoo, Marcina Pazerę, Karola Pomykałę, Martę Annę Raczek-Karcz), eksplorowano grafikę jako medium społeczne, analizowano mechanizmy działania „hejtu" i powstawania „fejk newsów", zmiany klimatyczne i powiązany z nimi lęk przed przyszłością.

4) **Wywieranie społecznego wpływu**

Jednym z kluczowych powodów, dla których w ramach projektu łączy się metody pracy czy perspektywy wywodzące się z różnych kontekstów jest poszukiwanie skuteczności

czy umożliwienie lepszego docierania do odbiorców i aktywizowania ich (około ½ projektów). Perspektywa interdyscyplinarna, czy też łącząca różne perspektywy i metody, daje obietnicę lepszego zaaplikowania wiedzy i rozwiązań w rzeczywistości. Cele związane z wywieraniem społecznego wpływu przejawiają się na przykład w rozwoju świadomości, integrowaniu środowiska, dążeniu do zmiany w obrębie praktyk lub zachowań, budowaniu określonej relacji i tworzeniu wymiany z odbiorcami (jak w działaniach partycypacyjnych). Przykładem może być projekt popularyzacyjno-kuratorski *Magiczne Zaangażowanie* realizowany przez kolektyw kuratorsko-badawczy (między innymi Zofia Nierodzińska, Anna Siekierska, Paweł Błęcki, Kinga Mistrzak) w Galerii Miejski Arsenał w Poznaniu, który poza **(1) stworzeniem wystawy/narracji** był zorientowany właśnie na **(4)** sieciowanie grup społecznych, budowanie społecznej świadomości i stymulowanie zaangażowania poprzez jej (świadomości) wzrost oraz **(3) eksperymentowanie** z narzędziami kuratorskimi, między innymi poprzez włączanie do działania nieprofesjonalistów.

5) **Przekazywanie wiedzy:** edukowanie / popularyzowanie

W około ⅓ projektów można wyodrębnić cele związane z transmisją istniejącej wiedzy, a więc zakładające edukację, popularyzację wiedzy, która najczęściej jest realizowana wśród grup odbiorców takich jak dzieci/młodzież, osoby społecznie wykluczone (na przykład z niepełnosprawnością lub z doświadczeniem migracji), a także wśród społeczności lokalnych. Ilustrację stanowią tutaj projekty realizowane przez Iwonę Bigos (oraz zespoły innych specjalistek i specjalistów), na przykład *Hasior – Assemblage 2016 czy Międzynarodowy projekt artystyczny / International art project, w* ramach których nie tylko popularyzuje się wiedzę i sztukę wśród osób o zróżnicowanej sprawności psychofizycznej, ale również prowadzi (**3) eksperymentalne działania na styku sztuki i edukacji**. Innym sposobem na popularyzowanie, choć niezwiązane z działaniami edukacyjnymi, jest wykorzystywanie już istniejących zasobów wiedzy – ale niedostępnych dla szerszych publiczności. Traktowanie ich jako materiału, na bazie którego **(1) wytwarza się** własną narrację lub sytuację artystyczną. Przykładem może tutaj być *Tropicale* autorstwa Łukasza Gniadka i Krystyny Jędrzejewskiej-Szmek – książka artystyczna, w ramach której twórcy eksplorują zbiory

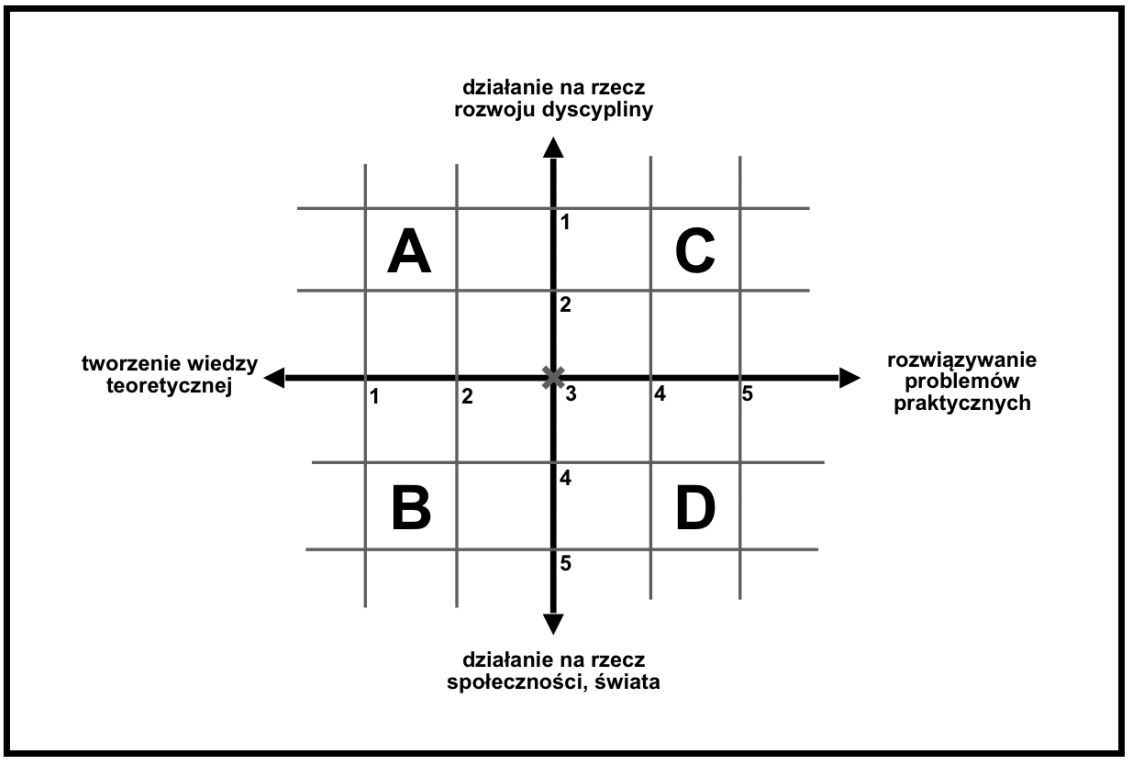
Ogrodu Botanicznego Uniwersytetu Warszawskiego, by prowadzić opowieść o kolonializmie, archiwizowaniu/kolekcjonowaniu, władzy i botanice.

6) **Archiwizowanie**/**dokumentowanie**/**gromadzenie** zasobów wiedzy lub treści

Ostatnia kategoria celów (mniej niż ⅙ projektów) zorientowana jest na archiwizowanie/ dokumentowanie/gromadzenie informacji, praktyk, doświadczeń czy wszelkiego innego rodzaju treści. Są to często działania, które umożliwiają kolektywny udział w wytwarzaniu wiedzy, na przykład poprzez korzystanie z modelu archiwum społecznego, lub ułatwiają docieranie do przekrojowej perspektywy – szczególnie w kontekście zgłębiania problemów natury codziennej lub historycznej. Przykładem może być projekt *Formy Zamieszkiwania z*realizowany we współpracy Instytutu Socjologii UAM oraz Katedry Fotografii UAP, gdzie zarówno działania socjologów oraz fotografów zakładały **udokumentowanie** i **(2) uchwycenie specyfiki** współczesnych form zamieszkiwania a następnie zaprezentowanie zgromadzonej i **(1) wytworzonej wiedzy oraz narracji** pod postacią wystawy i publikacji. Projekt autorstwa Poli Rożek *Koprzywnica Patrzy/My,* polegał z kolei na tworzeniu społecznego archiwum poświęconego historii trzech sołectw. Włączał mieszkańców również jako ekspertów w ramach wywiadów etnograficznych – udzielał im głosu w odniesieniu do kwestii bezpośrednio ich zajmujących – co z kolei sprawiało, iż mieścił się on też w celu **(3) wywieranie społecznego wpływu.**

Przejdźmy teraz do drugiej perspektywy pozwalającej zrozumieć specyfikę celów realizowanych w przedsięwzięciach opisanych w ramach badania. Kiedy weźmiemy pod uwagę odpowiedzi zebrane w pytaniu nr 8 (*Proszę wskazać, które z dwóch zdań w parze lepiej oddaje założenia projektu)* – możemy przyjrzeć się celom projektów przez pryzmat ich oczekiwanych rezultatów: t*worzenie wiedzy teoretycznej* vs *rozwiązywanie problemów praktycznych* oraz adresatów działań; *działanie na rzecz rozwoju dyscypliny, dziedziny* vs *działanie na rzecz społeczności lub świata*. Badani mieli za zadanie określić adekwatność określenia (w stosunku do własnego projektu) przy pomocy skali od 1-5, gdzie „1" i „5" oznaczały pełną identyfikację z jedną lub drugą intencją wyrażoną przy pomocy przywołanych powyżej zdań. Przy skrzyżowaniu

tych dwóch przeciwstawnych twierdzeń, uzyskujemy cztery główne profile (A, B, C, D) ukierunkowania celów w projektach, jeden lokujący się w centrum obu parametrów („tak samo jedno, jak drugie"), a także pozostałe cztery mieszczące się na pograniczach kategorii w pojedynczym wymiarze. Pojawienie się czterech profilów pogranicznych (A/B, A/C, B/D, C/D), związane jest z tym, że wielu respondentów deklarowało ambiwalentną identyfikację założeń projektu w (przynajmniej) jednej z osi.



Ryc. 1. Cele projektów

Cele oś x: wytworzyć wiedzę teoretyczną – rozwiązać problemy praktyczne

Cele oś y: działać na rzecz rozwoju dyscypliny, dziedziny – działać na rzecz społeczności, świata

A. Tworzenie wiedzy teoretycznej i działanie na rzecz rozwoju dyscypliny, dziedziny (10 odpowiedzi)

Projekty „A" są skoncentrowane na wytwarzaniu wiedzy teoretycznej lub też refleksji artystycznej stosunkowo zdystansowanej wobec zewnętrznego świata, a więc na kreowaniu wiedzy, która bezpośrednio odnosi się do kontekstu, w którym

przedsięwzięcie jest realizowane. Projekty przynależące do tej kategorii tworzą wiedzę lub kreują sztukę, zaś wywieranie społecznego wpływu jest tutaj dokonywane poprzez krytyczną perspektywę, analizę i konstruowanie metanarracji na temat mechanizmów organizujących relacje i praktyki obecne w określonym polu. W przypadku tego rodzaju inicjatyw, działania osadzone są głównie w paradygmacie tzw. *science 1.0*, gdzie wytwarzanie i akumulacja wiedzy pozwalają na lepszy rozwój w obrębie pojedynczej dziedziny / dyscypliny / paradygmatu naukowego / nurtu artystycznego i usprawniają działania innych osób pracujących w ich obrębie. Mechanizm ten jest stosunkowo podobny zarówno w obrębie nauki, jak i sztuki. Społeczny wpływ realizowany jest głównie w zakresie budowania świadomości. Są to przede wszystkim projekty o tradycyjnym charakterze akademickim, na przykład granty badawcze lub przedsięwzięcia artystyczne realizowane w ramach uczelni artystycznych. Przykładem może być *New Approaches in the Conservation of Contemporary Art* – naukowy grant badawczy pod kierownictwem Joanny Kiliszek nakierowany na wytwarzanie w holistyczny sposób wiedzy dotyczącej konserwacji współczesnej sztuki. W przypadku tego typu projektów poznanie i rozumienie stanowią główny imperatyw dla działań, a wytworzona wiedza komunikowana/prezentowana jest w klasyczny sposób, tak aby docierać do odbiorców, których stopień otwartości na innowacje może być ograniczony. Działania edukacyjne czy też popularyzacyjne skierowane są głównie na inne osoby będące częścią pola, na przykład innych specjalistów lub studentów.

B. Tworzenie wiedzy teoretycznej i działanie na rzecz społeczności, świata (sześć odpowiedzi)

Projekty o profilu „B", podejmują zróżnicowane problemy i zakładają wytwarzanie wiedzy, która może być przydatna dla rozumienia określonych procesów społecznych, ale także stanowić podstawę dla innych działań, które w dalszej kolejności mogą koncentrować się na rozwiązywaniu problemów czy wprowadzaniu zmiany. Podobnie jak w typie „A" rozpowszechnione są tutaj formaty uznane za skuteczne pod względem komunikacyjnym. Mowa tu o eksponowaniu, prezentowaniu refleksji teoretycznej, na przykład przy pomocy książek, wystaw, filmów etc. Wywieranie społecznego wpływu osiąga się poprzez nagłaśnianie problemów czy wytwarzanie

narracji i współtworzenie dyskursu. Są to zazwyczaj działania o charakterze akademickim lub realizowane przez instytucje sztuki/kultury, które zainteresowane są bieżącymi problemami społecznymi. Istnieją również działania skierowane bezpośrednio do członków społeczności artystycznej, jak ma to miejsce w przypadku projektu Agnieszki Grodzińskiej *Classy of An Art Class (Ćwiczenia/Nawigacje)* – dwutomowej publikacji wydanej przez Akademię Sztuki w Szczecinie zawierającej między innymi fragmenty wywiadów z artystami-pedagogami oraz wyniki wizualnego śledztwa dotyczącego kształcenia na uczelniach artystycznych. Innym przykładem może być też *Demon's brain* Agnieszki Polskiej – wideoinstalacja podejmująca problem początków kapitalizmu w Polsce w kopalniach soli w XIV w., która bierze sobie za cel, jak mówi sama artystka, „posłannictwo wiedzy".

C. Rozwiązywanie praktycznych problemów i działanie na rzecz rozwoju dyscypliny, dziedziny (dwie odpowiedzi)

Projekty typu „C" koncentrują się na rozwiązywaniu praktycznych problemów, które w większości przypadków dotyczą mechanizmów funkcjonowania samej sztuki lub nauki. Są to najczęściej inicjatywy o charakterze eksperymentalnym, realizowane w progresywnych instytucjach badawczych/artystycznych. Są one zorientowane na wprowadzanie zmiany w obrębie przekonań na temat porządków świata sztuki, jak i nauki (oraz ich lokalnych kontekstów), podtrzymujących je praktyk, a także instytucjonalnych regulacji. Łączenie metod oraz odmiennych perspektyw ma w tym przypadku użyteczne zastosowanie i jest motywowane ideą podejścia holistycznego – umożliwiającego lepszy (wielokierunkowy) wgląd w podejmowane problemy. Wykorzystywane metody są często innowacyjne, zaś same narzędzia i sposoby wytwarzania wiedzy/sytuacji artystycznych stanowią główny przedmiot zainteresowania autorów projektu. Społeczny wpływ realizowany jest poprzez wypracowywanie możliwych do zaaplikowania rozwiązań czy ekspertyz lub rekomendacji, a przekazywanie wiedzy odbywa się tutaj poprzez całe spektrum form – od tradycyjnych, podawczych, po bardziej interaktywne, między innymi warsztatowe. Nie jest to jednak popularny model pracy. Przykładem może być projekt badawczy pod kierownictwem Tima Ingolda *Knowing From the Inside: Anthropology, Art,*

Architecture and Design, w ramach którego interdyscyplinarnie pracowano nad modelami wytwarzania wiedzy w kontekstach antropologii, sztuki, architektury i dizajnu.

D. Rozwiązywanie praktycznych problemów i działanie na rzecz społeczności (19 odpowiedzi)

Projekty o profilu „D", koncentrujące się na rozwiązywaniu praktycznych problemów i działaniu na rzecz społeczności, to najbardziej rozpowszechniona konfiguracja, gruntująca obserwację dotyczącą praktycznego i społecznie zaangażowanego przesunięcia w obrębie przedsięwzięć łączących sztukę i nauki społeczne. Są to inicjatywy realizowane w różnego rodzaju instytucjach artystycznych, naukowych, kulturalnych, społecznych, a także oddolnie – pozainstytucjonalnie. Celem jest tutaj interwencja i wpływ na praktyki lub społeczne dyskursy wokół danego problemu. Projekty te mają charakter eksperymentalny, często partycypacyjny, performatywny, a ich prezentacja – zdarza się, że – ma miejsce w przestrzeni publicznej. Formaty pracy i charakter wykorzystywanych narzędzi określony jest w tym przypadku przez uczestnictwo lub odbiór osób o zróżnicowanych kompetencjach. Przykładem może być przedsięwzięcie Karoliny Gembary *Nowi Warszawiacy, Nowe Warszawianki* podejmujące problem wykluczenia osób z doświadczeniem uchodźczym w kontekście życia miejskiego. W jego ramach powstały publikacje, warsztaty i wystawy, a treści kierowane były do zróżnicowanego grona odbiorców. Inny sposób zaangażowania w zmianę społecznych przekonań był realizowany w projekcie Urszuli Kluz Knopek *Latający dom Śmierci* – którego jednym z efektów była publikacja prezentująca wiedzę dotyczącą społecznego postrzegania problemu śmierci. Istotny był tu proces wytwarzania wiedzy zgromadzonej w książce, do którego zostali włączeni uczestnicy warsztatów nie będący ekspertami. Znacząca dominacja tego profilu może oznaczać, że projekty o takim charakterze prawdopodobnie mają szansę „obronić" zasadność ich realizacji, wpisując się we współczesny paradygmat kulturowy „użyteczności" i „praktyczności". Idea łączenia i współpracy tylko w wypadku tego rodzaju przedsięwzięć jest powszechnie akceptowana – warunkiem jest odwołanie do jakiegoś zewnętrznego problemu. Inaczej niż w sytuacji, gdy zainicjowanie projektu

oparte jest wyłącznie na osobistych motywacjach twórców/badaczy – co może spotykać się z krytyką środowiska.

E. Centrum: zarówno tworzenie wiedzy teoretycznej, jak i rozwiązywanie problemów; zarówno działanie na rzecz rozwoju dyscypliny, dziedziny, jak i na rzecz społeczności (sześć odpowiedzi)

Projekty zlokalizowane w centrum tego wykresu mają charakter złożony. Podejmowane problemy oraz związane z nimi cele dotykają wielu wymiarów i kierunków jednocześnie, a często w ich ramach prowadzona jest refleksja na metapoziomie. Realizowane działania niejednokrotnie wychodzą poza obręb pojedynczego środowiska, w związku z czym działania i treści kierowane są ku zróżnicowanym uczestnikom i odbiorcom. Typową cechą takich przedsięwzięć jest zaangażowanie w proces koalicji podmiotów badawczych, artystycznych, kulturalnych czy społecznych. Inicjatywy te mogą często mieć charakter parasolowy i angażują zróżnicowane zasoby ludzkie i produkcyjne. Wytwarzanie wiedzy oraz rozwiązywanie problemów związane jest z posiadaniem dużego kapitału symbolicznego umożliwiającego społeczną sprawczość legitymizowaną nie tylko w obrębie pola/ dziedziny. Przykładem może być *Rok Antyfaszystowski* – projekt zorganizowany przez koalicję instytucji, nieformalnych kolektywów, organizacji pozarządowych, osób prywatnych – obejmujący ok. 150 wydarzeń w okrągłe rocznice II wojny światowej, którego celem jest wyrażanie oraz popularyzowanie sprzeciwu wobec wszelkich form współczesnego faszyzmu. Innym przedsięwzięciem o charakterze „centralnym" może być projekt badawczo-innowacyjny *RurAction. Social Enterpreneurship in Structurally Weak Rural Regions: Analysing Innovative Troubleshooters in Action* realizowany przez konsorcjum Ruraction przy współudziale badaczy z Wydziału Socjologii UAM oraz fotografów z PixHouse, którego realizacja miała miejsce w kilku europejskich państwach. Idea projektu opierała się na tworzeniu i międzysektorowej wymianie wiedzy na styku badań nad rozwojem obszarów wiejskich, innowacjami społecznymi i przedsiębiorczością społeczną. Działania w projekcie zakładały prowadzenie zarówno klasycznych badań naukowych, jak i fotograficznej eksploracji i dokumentacji oraz

aktywności pobudzających tworzenie i dzielenie się wiedzą w sposób integrujący zróżnicowane środowiska (naukowe, artystyczne, przedsiębiorców, mieszkańców etc.)

Poddając analizie typy „pograniczne" (łączące cechy opisanych powyżej) warto zwrócić uwagę na powtórzenie dominującej tendencji dotyczącej społecznego zaangażowania inicjatyw z pogranicza sztuki i nauk społecznych. Jednym z najbardziej rozpowszechnionych profilów wśród wszystkich projektów zebranych w badaniu – tuż obok typu D (rozwiązywanie praktycznych problemów i działanie na rzecz społeczności, 19 odpowiedzi) – był typ z pogranicza B/D, którego celem jest zarówno tworzenie wiedzy teoretycznej, jak również rozwiązywanie problemów praktycznych oraz działanie na rzecz społeczności/świata (14 odpowiedzi). W ten sposób projekty ukierunkowujące swoje cele na społeczny pożytek (typy B, D, B/D) stanowią prawie 2/3 wszystkich projektów. Taki rozkład proporcji wskazuje na znaczenie „wymiaru społecznego" będącego istotnym – jeśli nie fundamentalnym – elementem działań spajających nauki społeczne i sztukę. Społeczne umotywowanie takich projektów może być ważną „kartą przetargową" zarówno w kontekście uzyskiwania poparcia ze strony odbiorców, jak i instytucji, które rozdysponowują publiczne środki finansowe na realizację działań. Warto zwrócić uwagę na wątek „przestrzeni publicznej" – która stanowi miejsce prezentacji rezultatów w ⅓ wszystkich projektów. Takie „miejsce spotkania" poza hermetycznym kontekstem instytucji świata sztuki i nauki stwarza zarówno nowe możliwości, jak i niesie za sobą pewne ograniczenia. Z jednej strony umożliwia prowadzenie działań o charakterze wykraczającym poza przyjęte standardy, daje szansę na budowanie innych relacji z odbiorcami i społecznościami skoncentrowanymi wokół problemu zajmującego zróżnicowane grupy społeczne. Z drugiej strony może się wiązać z utratą określonych przywilejów wynikających z wpisywania się w „instytucjonalną ramę", jak na przykład trudności z uzyskiwaniem finansowania czy podważaniem „profesjonalizmu" zaangażowanych w projekt osób – o czym piszę w rozdziale IX.

4. Obszary problemowe, tematyka podejmowana w projektach

<u>Najważniejsze wnioski:</u>

1. **W projektach łączących sztukę i nauki społeczne równocześnie podejmuje się problemy związane z „zewnętrznym kontekstem", jak i autotematyczne (odnoszące się do mechanizmów funkcjonowania pól sztuki i nauki).**

2. **Poruszane problemy są najczęściej predefiniowane przez działania naukowe. Staje się to „naturalną" i łatwo dostępną płaszczyzną do wymiany „ponaddyscyplinarnej". Jednocześnie, wiele z tych problemów było z powodzeniem publicznie nagłaśnianych czy eksponowanych poprzez działania artystyczne nawet zanim zyskały one na znaczeniu w dyskursach naukowych.**

Problematyka podejmowana w projektach zebranych w badaniu jest niezwykle różnorodna, a w wielu przypadkach autorzy koncentrowali się równocześnie na więcej niż jednym temacie/zagadnieniu. Można jednak wyodrębnić kilka dominujących tendencji w tym obszarze. Pierwszy ogólny sposób systematyzacji podejmowanych problemów można oprzeć na odpowiedziach pochodzących z pytania 8.3, gdzie respondenci proszeni byli o określenie na pięciostopniowej skali (*Proszę wskazać, które z dwóch zdań w parze lepiej oddaje założenia projektu*), który kontekst problemów określa lepiej tematykę projektu – *zajmowanie się problemami związanymi ze światem sztuki/nauki* (wartość: 1) czy *zajmowanie się problemami innej sfery życia społecznego* (wartość: 5). Proporcje odpowiedzi wskazują jednoznacznie na dominację zagadnień związanych z „innymi sferami życia społecznego" – ponad połowa respondentów wskazała wartości 4 i 5, podczas gdy około ¼ respondentów zadeklarowało, że projekt koncentruje się głównie na kwestiach związanych ze światem sztuki/nauki, czyli autotematycznych (wartości: 1 i 2). Również około ¼ to przedsięwzięcia, których problematyka jest zakorzeniona w obu kontekstach (wartość: 3).

Aby dowiedzieć się, jakie dokładnie zagadnienia były poruszane w obrębie zebranych projektów, analizę oparłam na odpowiedziach z pytania nr 1.3.: *Proszę o uzupełnienie podstawowych informacji o przedsięwzięciu: 3. tematyka (ogólne hasła).* Kontynuując podział na zagadnienia związane z innymi sferami życia społecznego i te odnoszące się do świata sztuki/nauki (autotematyczne), wyodrębniłam 14 głównych kategorii obszarów tematycznych. Co ważne, w zdecydowanej większości projektów

(pięć na sześć przypadków) poruszana tematyka odnosiła się równocześnie do kilku grup zagadnień.

Zagadnienia związane z innymi sferami życia społecznego:

Najczęściej pojawiającą się grupą zagadnień były te związane z **(1) Dynamiką relacji międzyludzkich/wspólnotą/współpracą/procesem grupowym** (26 odpowiedzi). Warto w tym miejscu wymienić przykłady takie, jak projekt Klary Łucznik *Shared Creativity and Flow in Dance Improvisation* podejmujący wątki twórczości w grupie, improwizacji i *flow,* tańca. Z kolei działanie Poli Rożek *Koprzywnica Patrzy/My* koncentrowało się na lokalnej historii, archiwaliach, przekazie ustnym oraz współpracy ze społecznością. Drugi w kolejności (16 odpowiedzi) jest obszar tematów związanych z **przestrzenią i terytoriami: przestrzenią publiczną / miastem / wsią / zamieszkiwaniem**. Przedsięwzięcia z tej grupy to na przykład: projekt „Formy Zamieszkiwania" (prowadzony przez Piotra Wołyńskiego i Rafała Drozdowskiego) eksplorujący kwestie mieszkań, miasta, tożsamości, stylu życia, komfortu, bezpieczeństwa i prywatności; realizowany przez Tomasza Ferenca i Marka Domańskiego „Borderlands", którego problematyka dotyczy granic, migracji, kryzysu, rubieży UE i pogranicza. W kolejnej kategorii 3) **Władza/polityka/demokracja** (13 odpowiedzi) mieszczą się przedsięwzięcia takie jak *RePrezentacje: nowa edukacja*, którego przedmiotem są dzieciństwo, demokracja, prawa dziecka, edukacja, polityka głosu, dom dziecka, kryzys uchodźczy; *Łagodny bieg w dół* Liliany Piskorskiej podejmujący wątki związane ze skrajną prawicą, marksizmem kulturowym i teoriami spiskowymi. W grupie czwartej w kolejności (11 odpowiedzi) uwagę kierowano na **(4) aktualne problemy społeczne: wykluczenie/migrację/uchodźctwo/bezdomność.** Przykładami mogą być w tym kontekście projekt Marty Romankiv *Wybory* dotyczący praw wyborczych migrantów lub *BEZ(DO)MNIE* (realizowany przez studentów Wydziału Architektury Politechniki Wrocławskiej, słuchaczy Policealnego Studium Animatorów Kultury SKIBA, mieszkańców schroniska dla bezdomnych mężczyzn we Wrocławiu, zespół Muzeum Współczesne Wrocław), gdzie zagadnienia dotyczyły architektury, wychodzenia z kryzysu bezdomności, polityki społecznej, tworzenia i arteterapii. W kategorii **(5) Historia, pamięć, dekonstrukcja narracji historycznych**

(dziewięć odpowiedzi) można wskazać na przykład projekt *Notatki o fiolecie* Olgi Dziubak Studium koloru fioletowego, podejmujący kwestie związane z historią rewolucji, tworzeniem alternatywnych narracji historycznych, feminizmem, konfliktami społecznymi; czy *Tropicale* Łukasza Gniadka i Krystyny Jędrzejewskiej-Szmek zgłębiający historię, kolonializm, botanikę, archiwalia, kolekcje instytucjonalne. W obrębie kategorii **(6) Teorie feministyczne i *queer* / płeć kulturowa i orientacja seksualna** (dziewięć odpowiedzi) mieszczą się przedsięwzięcia takie jak *PinkDik* Mateusza Czyczerskiego, gdzie tematyka związana była z płcią kulturową, męskością i tożsamością; *Lost Element / The reconstruction of the Witch* Anki Leśniak podejmujący zagadnienia sztuki kobiet, feminizmu, artystek rzeźbiarek, artystek żydowskich, wiedźm**. (7) Nowe technologie** (pięć odpowiedzi) jako temat sam w sobie pojawiały się na przykład w działalności wystawienniczej i mediacji sztuki podczas Biennale Sztuki Mediów WRO (któremu dyrektorował Piotr Krajewski) lub w projekcie „VR: Noccc" Sandry Frydrysiak, gdzie problematyka odnosiła się do *Virtual Reality*, ruchu, ucieleśnienia, tańca, choreografii, poezji. To ostatnie przedsięwzięcie może być również zaklasyfikowane do kolejnej kategorii zagadnień **(8) ciało/ucieleśnienie/ruch (**cztery odpowiedzi). Z kolei w odniesieniu do grupy tematów związanych z **(9) ekologią, kryzysem klimatyczny** (cztery odpowiedzi) warto zwrócić uwagę na projekt realizowany przez Piotra Puldziana Płucienniczaka, Łukasza Podgórni i Aleksandrę Korzelską – „Chwastocen", który podejmuje zagadnienia związane z antropocenem, katastrofą klimatyczną i „żulerstwem"; czy prowadzony przez Zofię Nierodzińską, Annę Siekierską, Pawła Błęckiego, Kingę Mistrzak projekt kuratorski *Magiczne zaangażowanie* zgłębiający tematy związane ze sztuką, aktywizmem, wspólnotowością, edukacją, animacją kulturową, zaangażowaniem, *queer*, magią, polityką, ekologią i przyrodą. Problematykę (**10) Archiwum i pracy z archiwaliami** (trzy odpowiedzi) podejmowały wymieniane wcześniej przedsięwzięcia Poli Rożek, Olgi Dziubak oraz Łukasza Gniadka i Krystyny Jędrzejewskiej. **(11) Zagadnienie ekonomii/pracy/ przedsiębiorczości** (cztery odpowiedzi) było poruszane na przykład w projekcie Joanny Wowrzeczki „Cytując targowisko" – gdzie przedmiotem były relacje między pracodawcami a pracobiorcami, jak i między samymi ludźmi pracy, zanikające środowiska pracy będące równocześnie kulturą społeczną. Temat **(12) etyki**

i moralności (dwie odpowiedzi) eksplorowały przedsięwzięcia takie jak na przykład *Muzeum Psów* Kingi Mistrzak (badania na zwierzętach, opieka, relacje w laboratorium, psy, muzeum) lub *Sean powie parę słów o sobie*, realizowane przez Wojciecha Pustołę, Waldemara Rapiora, Wojciecha Ziemilskiego, Seana Palmera i Urszulę Hajdukiewicz (moralność, decyzje moralne, proces decyzyjny, wieloetapowość moralnego rozumowania, podejmowanie grupowych decyzji, proces decyzyjny *in situ* oraz współpraca artystów i naukowca).

Zagadnienia związane ze światem sztuki/nauki (autotematyczne)

W przedsięwzięciach zebranych w badaniu równolegle do tematyki związanej ze zróżnicowanymi sferami życia społecznego w połowie przypadków (28 odpowiedzi) rozwijano również **(13) zagadnienia charakterystyczne dla świata sztuki** takie jak sposoby funkcjonowania instytucji, granice mediów, metody pracy twórczej. Warto przywołać tutaj realizowany przez Mieke Bal projekt „Image-Thinking", który koncentrował się na medium wideo, budowaniu relacji, pisaniu, patrzeniu i tworzeniu teorii lub kierowany przez Tima Ingolda „Knowing From the Inside: Anthropology, Art, Architecture and Design", zgłębiający sposoby pracy w obrębie antropologii, sztuki, architektury, dizajnu i edukacji. Zarówno pierwszy, jak i drugi przykład dobrze ilustrują drugą grupę zagadnień autotematycznych, które związane są z **(14) problemami charakterystycznymi dla świata nauki** takimi jak sposoby wytwarzania wiedzy lub metody pracy naukowej/twórczej/sposoby funkcjonowania instytucji czy systemy ewaluacji (11 odpowiedzi).

W przypadku problemów związanych z innymi sferami życia społecznego prawie połowa projektów podejmowała wątki związane z dynamiką relacji międzyludzkich, między innymi ze wspólnotowością, procesem grupowym, społecznym zaangażowaniem. Co ciekawe, jest to temat, który był rozwijany równolegle nie tylko z wątkami charakterystycznymi dla nauk społecznych (na przykład władza czy aktualne problemy społeczne), ale najczęściej współwystępował obok zagadnień związanych ze światem sztuki (funkcjonowanie instytucji czy granic mediów) (⅕ wszystkich odpowiedzi).Perspektywa naukowa (metafory, kategorie pojęciowe, interpretacja mechanizmów działania) pozwala odsłonić prawidłowości niedostrzegalne z codziennej

perspektywy osoby będącej częścią pola sztuki, którego cechą szczególną jest operowanie na niejawnych „regułach gry".

Pozostałe odpowiedzi dotyczące podejmowanej problematyki dają cenną wskazówkę dla interpretacji tego, w jaki sposób zawiązują się relacje pomiędzy sztuką a nauką przy pomocy „wspólnego" zagadnienia. W przypadku większości projektów przedmiot zainteresowania najczęściej stanowią tematy będące już ukonstytuowanym oraz społecznie ugruntowanym przedmiotem badań w naukach społecznych. Może to wynikać z powszechnego zainteresowania artystów problematyką społeczną, dla których wiedza wytworzona w sposób naukowy stanowi ważne źródło inspiracji. Warto mieć na uwadze, że narracje powstające w obrębie nauki (oraz leżące u ich podstaw sposoby kategoryzowania i nazywania zjawisk) współtworzą to, w jaki sposób w danej kulturze pojmuje się i problematyzuje określone kwestie. Z drugiej strony współczesna sztuka często pozostawała wrażliwa na kwestie społeczne oraz nagłaśniała i eksponowała palące problemy – czasami czyniąc to szybciej niż nauka (jak w odniesieniu do kwestii związanych z rasizmem, równouprawnieniem kobiet czy opresją systemu kapitalistycznego – podejmowanych przez artystów neoawangardowych). W obrębie zainteresowania tematami, które w ostatnich latach zyskują na znaczeniu w obrębie popularnego dyskursu medialnego możemy wyróżnić na przykład teorie *queer*, nowe technologie, podejmowanie problemów ekologicznych czy kryzysu klimatycznego. Włączenie sztuki do działań zakorzenionych bardziej w kontekście naukowym pozwala z kolei na eksplorowanie zagadnień z nowych perspektyw, docieranie do innych rodzajów wiedzy, a także budowanie społecznego zaangażowania.

Obszar problemów podejmowanych w projektach jest zatem stosunkowo „naturalną" płaszczyzną do potencjalnej ponad-dyscyplinarnej wymiany – przepływu nie tylko wiedzy, ale również estetyk, narzędzi pracy czy również włączania do współpracy osób, które dysponują specyficzną wiedzą. Natomiast skoncentrowanie na „sprawach publicznych" stanowi jedną z ważniejszych cech charakterystycznych dla projektów łączących sztukę i nauki społeczne. Jest to też wyjątkowy rodzaj działań – motywowanych aplikowalnością w kontekstach pozanaukowych i pozaartystycznych

(o czym pisze więcej w kolejnym rozdziale) – w ramach których zarówno sztuka, jak i nauka gotowe są zrezygnować ze swojej autonomii w imię „wyższego celu".

5. Dyscypliny naukowe, w których zakorzenione są projekty

Najważniejsze wnioski:

1. **W ramach analizowanych projektów z pogranicza sztuki i nauk społecznych dominują dyscypliny naukowe mające tradycję współpracy ze sztuką, na przykład socjologia oraz antropologia i etnologia.**

2. **Ugruntowana pozycja psychologii i kognitywistyki w badanych projektach – jako najbardziej „przyrodniczych" z nauk społecznych – może wynikać z powszechnej rozpoznawalności nurtu *art&science* jako uznanego modelu współpracy sztuki z nauką.**

W pytaniu nr 7 poprosiłam respondentów o określenie (…) w *jakich dyscyplinach naukowych (obszarach wiedzy) projekt był / jest zakorzeniony?* Rozkład najczęściej wybieranych odpowiedzi może być bezpośrednio powiązany z kanałami dystrybucji ankiety oraz sprofilowaniem moich sieci kontaktów, ale może też zwracać uwagę na istniejące potencjały do współpracy artystyczno-naukowej w obrębie specyfiki samych dyscyplin. W połowie projektów autorzy wskazywali dyscypliny, takie jak socjologia oraz antropologia i etnologia. Z jednej strony, problemy podejmowane przez te dyscypliny wielokrotnie pokrywają się z zainteresowaniami artystów, ale i w obrębie samych praktyk naukowych – socjologicznych czy antropologicznych – panuje duża otwartość na wizualne czy performatywne sposoby ekspresji, a także pojawiają się innowacyjne sposoby badań włączające narzędzia artystyczne. Następnym wyborem w kolejności była historia (ok. ⅓ odpowiedzi) – co odzwierciedla zainteresowanie tematyką dekonstruowania narracji historycznych, czy pracą z archiwami, które deklarowane było przez respondentów w pytaniach o metrykę projektu. Warto zwrócić uwagę na duży udział psychologii (ok. ⅕ odpowiedzi). Badania nad poznaniem i twórczością stanowią ważny i popularny wspólny obszar zainteresowań artystów, a inspiracje i narzędzia artystyczne mają ukonstytuowane miejsce w obrębie dyskursu psychologicznego. Ponadto psychologia i spokrewniona z nią blisko kognitywistyka

uznawane są za najbardziej ścisłe z nauk społecznych. To właśnie połączenie sztuki z naukami przyrodniczymi posiada najdłuższą społecznie ugruntowaną tradycję w ramach nurtu *art&science* i może przekładać się na mniejsze opory w inicjowaniu takich projektów. Pozostałe dyscypliny, które wskazywano w odpowiedziach to filozofia (mniej niż ⅕ odpowiedzi), pedagogika (⅙ odpowiedzi), geografia społeczno-ekonomiczna (1/10 odpowiedzi), politologia (pojedyncze odpowiedzi), ekonomia (pojedyncze odpowiedzi), nauki prawne (pojedyncze odpowiedzi).

6. Media sztuki wykorzystywane w pracy nad projektem

<u>Najważniejsze wnioski:</u>

1. **W projektach łączących sztukę i nauki społeczne najczęściej wykorzystuje się media takie, jak fotografia i wideo – do których dostęp jest najbardziej demokratyczny.**

2. **Inną ważną cechą mediów, z których korzysta się w przedsięwzięciach „z pogranicza" jest to, że można je adaptować w zróżnicowanych kontekstach i dostosowywać do nowych sposobów pracy.**

W pytaniu nr 6 respondenci poproszeni o wskazanie W *jakich dziedzinach sztuki zakorzeniony był projekt?* mieli możliwość wyboru więcej niż jednej odpowiedzi z następującej listy: architektura, film animowany/animacja, fotografia, grafika projektowa, grafika warsztatowa, happening, instalacja, literatura/poezja, malarstwo, opera, performans, rysunek, rzeźba, sztuka dźwięku (*sound art*), sztuka Internetu (*net art*), taniec, teatr, wideo/film, wzornictwo, 3D mapping i inne. Najczęściej wybierane przez badanych media sztuki to wideo i fotografia, które w obu przypadkach były wskazywane w połowie projektów. Jakie mogą być tego przyczyny? Po pierwsze, fotografia i wideo – jako technologie obrazowania – odkąd je wynaleziono funkcjonują zarówno w kontekstach artystycznych, jak również naukowych. Są kojarzone zarówno z obiektywizującym spojrzeniem – typowym dla nauki, dokumentacją i reportażem (powiązanych z aktywizmem czy dziennikarstwem), jak i działaniami eksperymentalnymi charakterystycznymi dla kontekstu artystycznego. Po drugie, fotografia i wideo to także najbardziej demokratyczne narzędzia, do których dostęp jest

powszechny – co wynika z rozwoju technologii obrazowania cyfrowego, prowadzącego do większej poręczności i intuicyjności ich użytkowania (smartfony, interfejs, automatyzacja). Są to media na stałe splecione z naszą codziennością, których nauka obsługi jest jeszcze prostsza niż w przeszłości ze względu na popularyzację tej wiedzy Internecie. Trzecim, najbardziej rozpowszechnionym medium sztuki wskazywanym przez respondentów w ponad połowie odpowiedzi, była instalacja, która stwarza przestrzeń do prezentowania – w jednym miejscu i czasie – materiałów i wiedzy o zróżnicowanym charakterze: jest pojemną formą prezentacji przestrzennej. Jest także stosunkowo nowym medium sztuki, ugruntowanym w twórczości artystów neoawangardowych, którzy przekraczali podziały nie tylko w obrębie gatunków sztuki (intermedia), ale też te dyscyplinarne, niejednokrotnie inspirując się nauką, technologią, czy innymi obszarami życia społecznego. Instalacja jest jednym z najbardziej elastycznych mediów, które z łatwością można adaptować do zróżnicowanych kontekstów i treści. Następne w kolejności dziedziny sztuki, na które wskazywano, to performans i rysunek (po około ⅓ odpowiedzi każde z nich). Co ciekawe prawie w ⅓. odpowiedzi wybrano malarstwo – kojarzone jednak z tradycyjną działalnością artystyczną. Pozostałe odpowiedzi ilustrują raczej charakter realizowanych projektów niż wskazują na istotne interpretacyjnie tendencje.

7. Skala geograficzna i czasowa projektów

<u>Najważniejsze wnioski:</u>

1. **Projekty realizowane są głównie w dużych ośrodkach akademickich w Polsce i za granicą.**
2. **Kontekst małych miejscowości jest istotny w przypadku projektów o charakterze partycypacyjnym czy edukacyjnym.**
3. **W zdecydowanej większości przedsięwzięcia łączące sztukę i nauki społeczne miały charakter procesualny i długoterminowy (od roku do ośmiu lat).**

Miejsca realizacji projektów w większości skoncentrowane są wokół głównych ośrodków akademickich i artystycznych w kraju – Warszawy, Krakowa, Poznania

i Wrocławia – oraz za granicą, na przykład Wiednia, Berlina, Londynu, Utrechtu czy Aberdeen. Istotne jest to, że działania realizowane za granicą dotyczą również twórców/ badaczy polskiego pochodzenia lub trwale związanych z rodzimym kontekstem, którzy z dużym prawdopodobieństwem za granicą odnajdują potrzebną infrastrukturę przystosowaną do realizacji i odbioru tego rodzaju praktyk (o kontekście instytucjonalnym i produkcyjnym piszę w kolejnym podpunkcie). W przypadku odpowiedzi wskazujących na lokalizacje odbiegające od powyższego schematu, najczęściej mówiono o małych miastach lub wsiach, których mieszkańcy stanowili bezpośrednich adresatów działań, byli ich uczestnikami lub współtwórcami procesu – jak dzieje się to w projektach ukierunkowanych na partycypację czy edukację.

Jeśli zaś chodzi o skalę i zasięgi działań projektów pod względem geograficznym, to w około połowie miały one charakter lokalny – były realizowane w obrębie jednej miejscowości i adresowane do jej mieszkańców, uwzględniające lokalną specyfikę odbioru oraz infrastrukturę instytucjonalną. Druga połowa przedsięwzięć była realizowana na skalę ponadlokalną. Oznacza to między innymi prowadzenie działań badawczych czy animacyjnych w kilku miejscach równolegle lub prezentowanie wystaw lub pokazów (w tym takich o charakterze efemerycznym czy performatywnym) w kilku miejscowościach po kolei. Wśród projektów były również takie, gdzie działania w kilku lokalizacjach były zsynchronizowane w ramach tzw. „koalicji".

Jak wyglądała realizacja opisanych w badaniu projektów pod względem czasu? W zdecydowanej większości (około ⅔ odpowiedzi) były to projekty długoterminowe, gdzie czas trwania wynosił co najmniej rok, a w kilku przypadkach było to nawet sześć czy osiem lat. Pozostałe przedsięwzięcia zostały przeprowadzone na przestrzeni jednego roku. Trudno jednak stwierdzić, jaki udział w czasie trwania przedsięwzięć miały przygotowywania czy prace twórcze, badawcze, produkcyjne, a jaki elementy procesu związane z prezentacją rezultatów czy też udziałem publiczności w działaniach. Warto jednak zwrócić uwagę na to, że stosunkowo długi czas trwania (nie były to jednorazowe efemeryczne działania) jest jedną z cech charakterystycznych projektów z pogranicza sztuki i nauk społecznych. Może ona wynikać ze złożoności kontekstów (instytucjonalnych, społecznych), w których zakorzenione są przedsięwzięcia, ale także

wskazywać na to, że realizacja działań przekraczających podziały wymaga czasochłonnych przygotowań.

W czasie przeprowadzania badania zdecydowana większość projektów została ukończona (⅔ odpowiedzi), ⅓ była w trakcie realizacji, a pojedyncze planowane były do zrealizowania w przyszłości. Pomimo możliwości wyboru odpowiedzi wskazującej na projekt, który nie doszedł do skutku lub się nie powiódł (pozostając tylko na etapie koncepcji lub wniosku), nie zgłoszono ani jednego takiego przypadku. Byłam tym faktem zaskoczona, ponieważ prowadząc nieformalne rozmowy (w ramach konferencji „Czy badania artystyczne?) z twórcami/badaczami pracującymi na pograniczu sztuki i nauki wielokrotnie słyszałam o przedsięwzięciach, których z różnych powodów nie udało się zrealizować. Taki rezultat badania w tym konkretnym aspekcie może być również związany z „wymazywaniem" czy wypieraniem porażek ze świadomej opowieści na temat dokonań twórczych/zawodowych lub też na to, że ze względu na sposób finansowania (na przykład grantowy) twórcy projektów zobowiązani byli do ich ukończenia nawet w sytuacji, gdy realizacja napotykała poważne trudności. Dominująca większość respondentów (91%) miała doświadczenia udziału pracy w innych projektach łączących sztukę i naukę – pytanie jednak, czy wśród nich znajdowały się takie, które się nie powiodły. Być może także poświęcanie czasu na wypełnienie ankiety w kontekście projektu, który się nie wydarzył, respondentom mogło wydawać się pozbawione sensu.

8. Kontekst instytucjonalny i produkcyjny realizacji projektów

<u>Najważniejsze wnioski:</u>

1. **Oddolne działania na pograniczu sztuki i nauk społecznych cechuje niedofinansowanie pomimo instytucjonalnej afiliacji projektów.**

2. **Przedsięwzięcia są niedofinansowane i napędzane indywidualnymi zasobami (środki pieniężne, czas, sprzęt, własne sieci kontaktów, indywidualne umiejętności).**

3. **Zdobycie wsparcia instytucjonalnego dla projektu „z pogranicza" może być prostsze w polu sztuki, inaczej niż w przypadku instytucji naukowych**

i badawczych, które cechują precyzyjne standardy i kryteria określające charakter działań podejmowanych w ich ramach.

Rozumienie kontekstu instytucjonalnego i produkcyjnego projektów łączących sztukę i naukę wymaga spojrzenia na kilka poziomów równocześnie, między innymi na: 1) systemowe możliwości realizacji projektów; 2) instytucje-matki/parasolowe, w ramach których realizuje się te przedsięwzięcia; 3) sposoby finansowania; 4) wysokości budżetu oraz 5) skalę wydarzeń w projekcie.

Żeby zrozumieć, na czym polegają systemowe możliwości realizacji przedsięwzięć łączących sztukę i naukę, warto odnieść się do porównania pomiędzy Polską a krajami Europy Zachodniej – w tym również do przypadków projektów zagranicznych realizowanych przez twórców polskiego pochodzenia na przykład w formacie rezydencji czy międzynarodowych projektów badawczych. W Finlandii, Wielkiej Brytanii, Niemczech czy Holandii realizacja takich przedsięwzięć jest wspierana na poziomie systemowym, na przykład w ramach konkursów grantowych czy odgórnych regulacji dotyczących kierunków rozwoju aktywności artystycznej i naukowej, co sprawia, że ważną rolę pełnią w tej sytuacji uczelnie wyższe (szczególnie takie, gdzie wspiera się rozwój badań artystycznych, na przykład Uniarts Helsinki). W krajach tych znajdują się również instytucje kultury specjalizujące się we wspieraniu form twórczości czy działań o społecznym charakterze łączących w sobie elementy zarówno ze sztuki czy szeroko rozumianej nauki, jak na przykład Festiwal Ars Electronica, Transmediale, V2, Haus der Kulturen der Welt, Hiet Nieuve Institut, Nida Art Colony. Nie oznacza to jednak, że w Polsce takiej infrastruktury nie ma. Istnieje wiele instytucji i programów wspierających działania z pogranicza sztuki i nauk społecznych, na przykład Biennale Warszawa, Forum Przyszłości Kultury, Centrum WRO, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia czy stypendium badawcze Grażyny Kulczyk przy Art Stations Foundation. Są to jednak instytucje zorientowane raczej na kontekst artystyczny.

W kontekście instytucji-matek/parasolowych powtarza się schemat związany z „uartystycznieniem" analizowanych przedsięwzięć. W zdecydowanej większości projekty (pięć na sześć przypadków) były realizowane przy zaangażowaniu przynajmniej jednego podmiotu osadzonego w kontekście pola sztuki – uczelni

artystycznej lub muzeum/galerii. Jeśli chodzi zaś o podmioty związane ze światem nauki, na przykład uczelnie naukowe czy techniczne, to miały udział w około ⅓ przedsięwzięć.

Ważnym elementem wskazującym na specyfikę finansowania kultury w Polsce jest również udział podmiotów o innym charakterze, głównie instytucji miejskich/ samorządowych lub NGO-sów specjalizujących się konkretnych problemach z obszaru polityki społecznej. W kilku przypadkach wydarzenia były realizowane zupełnie oddolnie – poza instytucjami, z indywidualnej inicjatywy. Około ⅓ przedsięwzięć posiadała wsparcie co najmniej dwóch instytucji o zróżnicowanym profilu działalności. Zdarzały się kombinacje takie, jak uczelnia artystyczna + uczelnia naukowa/techniczna lub tez instytucja kultury/sztuki + podmiot miejski. W przypadku niektórych projektów były zaangażowane również całe koalicje instytucji lub sieci organizacji.

Jednak, kiedy na kontekst instytucjonalny nałożymy kwestie związane z finansowaniem, obraz zaczyna się komplikować. Pomimo że w metrykach projektów w zdecydowanej większości deklaruje się afiliacje instytucjonalne, okazuje się, że głównym motorem napędowym dla przedsięwzięć z pogranicza sztuki i nauk społecznych są środki własne autorów. Wkład ten niejednokrotnie był jedynym zasobem lub stanowił składową pośród innych rodzajów finansowania. Aż w połowie wszystkich projektów autorzy korzystali z własnych środków finansowych lub eksploatowali osobiste zasoby innego rodzaju (sprzęt, czas, kompetencje, znajomości) – oznacza to, że finansowanie instytucjonalne zdecydowanie nie zaspokaja potrzeb projektów. Ta sytuacja pokazuje brak stabilności, ale również elastyczności istniejących infrastruktur, które dla projektów „nieprzystających" do najbardziej rozpowszechnionych modeli wytwarzania wiedzy/ /artefaktów/działań są jeszcze mniej bezpieczne. W kilku przypadkach pojawiają się prywatni sponsorzy czy *crowdfunding*. Ta tendencja jednak nie jest niczym nowym, ponieważ społeczna zgoda na wykorzystywanie prywatnych zasobów w celu realizowania działań naukowych, artystycznych czy kulturalnych, a zwłaszcza przyzwolenie na zaniżone budżety ma z jednej strony uwarunkowania kulturowe (praca naukowa/artystyczna to misja), ale z drugiej stanowi po prostu odpowiedź na trudne warunki pracy w sektorze kultury i nauki.

Popularnym modelem finansowania jest udział w programach grantowych (mniej niż połowa), z czego większość przeznaczona była na działania w sektorze sztuki/ kultury, a mniejszość na badania naukowe. Uczestnicy, pytani o budżety projektów, w większości wskazywali na stosunkowo niewielkie lub średnie kwoty. Ponad połowa projektów była realizowana w ramach budżetu nie większego niż 50 tys. złotych, co przy produkcji filmów/wystaw/instalacji/książek i zaangażowaniu kilkuosobowego zespołu jest kwotą z pewnością w niewystarczającą, szczególnie jeśli weźmiemy pod uwagę, że czas pracy nad pojedynczym projektem w zdecydowanej większości (⅔ odp.) wynosi minimum dwa lata. Ok ⅓ stanowiły projekty z budżetami większymi niż 50 tys. złotych, z czego zdecydowaną większość tworzyły te z finansowaniem na poziomie ponad 200 tys. Co ciekawe, były to duże i długotrwające (przeważnie kilka lat) międzynarodowe projekty badawcze powiązane między innymi z instytucjami nauki lub przedsięwzięcia związane z polem sztuki, ale realizowane przez postaci o wysokim kapitale symbolicznym.

9. Rola i status odbiorców/publiczności w projektach

<u>Najważniejsze wnioski:</u>

1. **Cechą charakterystyczną projektów łączących sztukę i nauki społeczne jest przesunięcie akcentu w stronę odbiorcy, zarówno pod względem założeń projektów, jak i formatów, które mają bardziej dostępny charakter.**

2. **Odbiorcy są nie tylko adresatami treści, ale również stają się bezpośrednimi uczestnikami działań – szczególnie partycypacyjnych lub edukacyjnych.**

W projektach analizowanych w badaniu relacje z odbiorcami oraz role pełnione przez uczestników zostały w wyraźny sposób dowartościowane. Widać to na przykład w zwiększonej uwadze kierowanej na odbiór i społeczny rezonans treści oraz forma prezentacji rezultatów czy nawet we włączaniu odbiorców-uczestników w sam proces tworzenia/badania. Ten zwrot ku publicznościom, społecznościom i nieprofesjonalnym twórcom widać zarówno na poziomie deklaratywnym, jak i operacyjnym. W pytaniu o założenia projektu (nr 8), zdecydowana większość respondentów (około ⅔) wskazała, że projekt był realizowany bardziej z myślą o szerszej publiczności niż wąskim gronie

specjalistów. Dodajmy do tego ⅕ wszystkich odpowiedzi wskazujących oba kierunki – za którymi stoją w szczególności działania edukacyjne oraz popularyzujące, których celem jest zmiana poziomu wiedzy czy kompetencji odbiorców. To wychodzenie poza „gmachy" świata sztuki i świata nauki dzieje się bowiem w wielu kierunkach jednocześnie i wymaga odpowiednich uzasadnień, na przykład związanych z transmisją wiedzy i poszukiwaniem dla niej praktycznych zastosowań. W projektach łączących sztukę i nauki społeczne często zdarza się, że pojedynczy odbiorcy lub całe społeczności współtworzą projekt (½ odpowiedzi), podczas gdy ⅓ odpowiedzi wskazuje na pracę w gronie samych specjalistów. Wątki związane ze współpracą będę jednak szczegółowo rozwijać w rozdziale dziewiątym.

Nastawienie na potrzeby odbiorców oraz dostrojenie przekazu do ich możliwości poznawczych widać również w kontekście form prezentacji rezultatów. Przeważają tutaj formy takie, jak spotkania/dyskusje (połowa odpowiedzi) czy wystawy (mniej niż ⅔ projektów) lub warsztaty (¼ projektów). Miejsca realizacji to najczęściej instytucje otwarte na obecność odbiorców o różnym profilu (mniej niż ⅔ wszystkich odpowiedzi). Są to podmioty takie jak domy kultury czy biblioteki, które odwiedzają publiczności zdecydowanie bardziej zróżnicowane aniżeli ma to miejsce w przypadku choćby galerii sztuki współczesnej. Wielokrotnie (⅓ odpowiedzi) pojawia się także „przestrzeń publiczna", stanowiąca pewnego rodzaju symbol „otwarcia się" hermetycznych światów sztuki i nauki. Pytanie jednak, czy wprowadzanie działań i prezentowanie rezultatów w „przestrzeni publicznej" przynosi dla każdego z tych projektów oczekiwane efekty i pozwala na rzeczywiste nawiązywanie dialogu z odbiorcami.

10. Podsumowanie

Podsumowując opracowane wyniki w odniesieniu do specyfiki projektów zebranych w badaniu, warto podkreślić kilka istotnych wyłaniających się tendencji. Po pierwsze, relacje pomiędzy sztuką a naukami społecznymi z pewnością nie są symetryczne. Artyści i naukowcy wzajemnie wykorzystują swoje zasoby w różnych celach i co najważniejsze, ich działania determinowane są przez „reguły gry" pól, w których są silniej zakorzenione. Nawet w przedsięwzięciach, których charakter jest silnie interdyscyplinarny można zaobserwować strategie „lawirowania" pomiędzy

obowiązującymi wymaganiami zarówno w polu nauki, jak i sztuki. Może być to realizowane na przykład w obrębie form prezentacji rezultatów (jak choćby połączenie wystawy i artykułu naukowego), sposobów finansowania (istotne inwestycje zasobów własnych) czy uzyskiwania wsparcia instytucjonalnego (współpraca pomiędzy różnymi rodzajami podmiotów, które mają odmienne wymagania). Po drugie, nie istnieje „przestrzeń pomiędzy", w której projekty łączące sztukę i nauki społeczne mogłyby funkcjonować niezależnie. Chodzi tutaj bardziej o współistniejące równolegle pogranicza obu „światów", gdzie może dochodzić do współpracy czy wzajemnych zapożyczeń – ale na określonych dla danego kontekstu warunkach. Oznacza to, że autorzy są często zobowiązani do przestrzegania podwójnych standardów i poszukiwania rozwiązań, które umożliwią im funkcjonowanie zarówno w jednym, jak i drugim obszarze. Sytuacja zaczyna się jeszcze bardziej komplikować, gdy na to doświadczenie „podwójności" nakładają się sposoby działania oraz wpisane w nie oczekiwania innych interesariuszy, jak na przykład instytucji pozarządowych czy lokalnych społeczności. Po trzecie, tym, co łączy artystów, naukowców/badaczy, a także inne osoby we wspólnej pracy są istotne społecznie problemy. To właśnie w praktykach interdyscyplinarnych dostrzegają oni szansę na większą sprawczość aniżeli w sytuacji działania „w pojedynkę". Po czwarte, wielokrotnie pojawiającą się intencją towarzyszącą projektom z pogranicza sztuki i nauk społecznych są działania popularyzacyjne czy edukacyjne, które zmieniają dotychczasową rolę odbiorców na bardziej zaangażowaną niż ma to miejsce w tradycyjnych sposobach uprawiania sztuki i nauki.

Chciałabym zwrócić uwagę na wątek związany ze szczegółowością prowadzonej przeze mnie analizy w odniesieniu do charakteru pojedynczych projektów. Tak skonstruowane narzędzie badawcze nie uwzględniało jednak precyzyjnego opisu przebiegu przedsięwzięć ani wykorzystywanych metod – które pozwoliłoby mi przyglądać się poszczególnym przypadkom w większym zróżnicowaniu. Co ważne, wiele spośród przykładów zebranych w badaniu można byłoby przyporządkować do już istniejących kategorii (o których wspominałam w rozdziale IV) opisujących wybrane praktyki łączące w sobie sztukę i nauki społeczne. Mam na myśli na przykład badania wizualne, badania artystyczne czy badania oparte na sztuce. Moją intencją nie było

jednak powielanie istniejących kategorii pojęciowych, a wyjście poza przyjęte ramy poznawcze i poszukiwanie nieco bardziej ogólnych interpretacji od tych, które można znaleźć w dostępnej literaturze. Kontynuacja mojego projektu badawczego przy pomocy narzędzi jakościowych, jak indywidualne wywiady pogłębione czy obserwacje, umożliwiłaby mi poszukiwanie nowych, istotnych wątków oraz rozwijanie ustaleń poczynionych na tym etapie. Poznając z bliska cechy charakterystyczne pojedynczych przedsięwzięć, mogłabym dokonywać kolejnych systematyzacji opierając je nie tyle na deklaracjach i przyporządkowaniach autorów, co poprzez poszukiwanie zróżnicowań i podobieństw w obrębie na przykład metod pracy, wykorzystywanych materiałów/ zasobów czy modeli komunikacyjnych występujących we współpracy pomiędzy osobami/podmiotami zaangażowanymi w projekt. W takiej perspektywie z pewnością przydatne okazałyby się metody wypracowane w obrębie *Science Technology Studies,* mających długą tradycję badań etnograficznych nad sposobami wytwarzania wiedzy i współpracy w nauce.

VIII. Wyniki badań: motywacje autorów oraz problemy i ograniczenia w realizacji projektów

Jedno z dwóch głównych pytań, na które poszukiwałam odpowiedzi w badaniach empirycznych dotyczy tego, jakiego rodzaju uwarunkowania wpływają na realizację przedsięwzięć łączących sztukę i nauki społeczne. W związku z powyższym w tej części opracowania wyników badań przyglądam się motywacjom towarzyszącym autorom projektów oraz problemom i ograniczeniom, jakie ich działania napotykają. Jest to wątek, który zdecydowanie warto byłoby pogłębiać w przyszłości w badaniach jakościowych, na przykład przy pomocy wywiadów IDI, jednakże na poziomie projektu doktorskiego okazało się to być zadanie przekraczające możliwości czasowe i finansowe. Z tego powodu traktuję poniższe ustalenia jako wstępną eksplorację – pozwalającą uchwycić wewnętrzne zróżnicowanie uwarunkowań wpływających na kształt projektów opisywanych w badaniu. W niektórych przypadkach, aby lepiej zilustrować poczynione przeze mnie ustalenia, odwołuję się także do cytatów pochodzących z wywiadów prowadzonych przeze mnie oraz kolektyw ¿Czy badania artystyczne? na zlecenie czasopisma „Czas Kultury".

1. Motywacje

W ramach pytania nr 12 przeprowadzonego sondażu poprosiłam respondentów wprost o opisanie swoich motywacji do realizacji przedsięwzięć z pogranicza sztuki i nauki: *Proszę podać 2-3 najważniejsze powody motywujące do pracy nad przedsięwzięciem łączącym w sobie sztukę i naukę.* Zebrane odpowiedzi pogrupowałam w cztery główne kategorie, które dalej omawiam szczegółowo:

1. Przekonania na temat sztuki i nauki oraz relacji pomiędzy nimi.
2. Użyteczność oraz inne korzyści płynące z łączenia sztuki i nauki.
3. Specyfika problemu lub kontekstu, który wymaga łączenia sztuki i nauki.
4. Motywacje osobiste.

1.1. Przekonania na temat sztuki i nauki oraz relacji pomiędzy nimi

Najważniejsze wnioski:

1. **Przekonania na temat charakteru relacji sztuki i nauki stanowią jedno z istotnych uwarunkowań wpływających na to, że działania z ich pogranicza w ogóle są realizowane.**

2. **Badani najczęściej widzą sztukę i naukę jako zupełnie odmienne światy, które doskonale się uzupełniają na wielu płaszczyznach. To właśnie komplementarność jest jednym z czynników motywujących ich do działania.**

Pierwszy rodzaj motywacji wpływających na podejmowanie przez respondentów działań z pogranicza sztuki i nauki związany jest z tym, w jaki sposób rozumieją oni społeczne funkcje zarówno sztuki, jak i nauki, a także jak wyobrażają sobie relacje pomiędzy nimi. Najbardziej rozpowszechnionym w tej grupie przekonaniem jest założenie, że sztuka i nauka są wobec siebie odmienne i w związku z tym, paradoksalnie, doskonale się nawzajem dopełniają. W tym kontekście widać wyraźnie dwoistość wywiedzioną z par przeciwstawnych metafor determinujących wyobrażenia o porządku społecznym. Mowa tu o takich opozycjach pojęć, jak poniższe:

Sztuka	Nauka
wyobraźnia	rozum
emocjonalne	racjonalne
kreacja	analiza
swoboda	struktura
fikcja	fakty
przystępne w odbiorze	zrozumiałe tylko dla ekspertów

Tabela 1. Przeciwstawne metafory dot. porządku społecznego.

Przeciwstawność własności przypisywanych sztuce i nauce oraz przekonanie o odrębności tych dwóch sfer stanowią jeden z dominujących stereotypów, które kształtowały się w naszej kulturze od czasów oświecenia – o czym pisałam w rozdziale

I. Warto zwrócić uwagę na to, że autorzy projektów z pogranicza sztuki i nauki właśnie w komplementarności tych różnic widzą czynnik motywujący do realizacji swoich działań. Uważają, że pomimo ugruntowanej autonomii pola sztuki i nauki, mogą one być dla siebie „pomocne" – mają szansę wzbogacać siebie nawzajem. Taka perspektywa staje się punktem wyjścia dla poszukiwań możliwych płaszczyzn dla spotykania oraz przenikania sztuki i nauki. Badani dostrzegają przestrzeń „pomiędzy", która przyjmuję formę różnorodnych metafor:

> *Mam łatwość w wyobrażeniu sobie, że między nauką i sztuką nie musi istnieć mur, że mogą one wzajemnie sobie pomóc. [S_N_M30-44]*

> *Stworzenie przestrzeni wzajemnego przeglądania się w sobie sztuki i nauki i czerpania wiedzy i źródeł mogących wzbogacić te dwa pola. [S_N_M30-44]*

Wskazują także w jakich obszarach do tych spotkań może dochodzić:

> *Świadomość, że te dwa światy (ich metody pracy, ale także języki, rozpoznania) za rzadko się spotykają, nie wzmacniają nawzajem. [S_N_M30-44]*

> *Możliwość wymiany poglądów, teorii, koncepcji, ale także dzielenie się odmiennymi wrażliwościami, pozwalające na poszerzenie pola oglądu zarówno badawczego, jak i artystycznego. [S_N_K30-44]*

Z punktu widzenia respondentów sztuka i nauka mogą dopełniać się na zróżnicowane sposoby. Z jednej strony sztuka służy nauce poprzez:

1) uatrakcyjnienie treści oraz ich popularyzację

> *Myślę, że ten projekt zaczął się w obrębie pola nauki, ale nie mógł zostać zrealizowany wyłącznie przez naukowców, bo wymagał i kompetencji artystycznych, jak i takich przestrzeni prezentacji, które mogły dawać mu szeroką recepcję. Ta ostatnia była potrzebna, by móc kontaktować się z mieszkańcami. [S_N_M45-59]*

2) dostarczanie wiedzy, materiału badawczego i perspektyw innego rodzaju

Narzędzia sztuki pozwalają odnosić się do problemów naukowych z innej perspektywy, wnoszą emocje i empatię, pozwalają też inaczej opowiedzieć o problemie – uczynić go bardziej dostępnym [S_A_K30-44]

Rola fotografii (sztuki) jako dostarczyciela materiału badawczego dla nauk społecznych. [S_A_M60+]

3) oferowanie nowych narzędzi poznawczych

Uważam, że te dwie dziedziny są ze sobą ściśle związane, zwłaszcza z perspektywy nauk humanistycznych i społecznych (chociaż oczywiście nie tylko): praktyki artystyczne są fascynującym narzędziem wytwarzania wiedzy. [S_A+N_K30-44]

4) wspieranie w budowaniu współpracy, relacji ze społecznościami i lepszym docieraniu do grup odbiorców; również pomaga wzmacniać przekaz w wymiarze politycznym

Myślę też, że podstawowe pole działania sztuki: fikcja i wyobraźnia są silnym narzędziem politycznym, umożliwiającym wymyślanie i testowanie nowych sposobów gromadzenia się, współpracy, wytwarzania relacji społecznych. [S_A+N_K30-44]

Z drugiej strony nauka może wzmacniać przekaz sztuki na przykład poprzez dostarczanie wiedzy wytworzonej przy pomocy wystandaryzowanych procedur – budując tym samym bardziej wiarygodne odniesienie do otaczającej rzeczywistości:

Nauka dopełnia sztukę, robi ją bardziej merytoryczną. [S_N_M30-44]

Nauka może także uatrakcyjniać działania artystyczne, stanowiąc istotny zasób inspiracji, nowych perspektyw, tematów, ale również narzędzi pracy, treści wizualnych czy estetyki.

Podbudowa naukowa uatrakcyjnia sztukę, osadza ją w nowych kontekstach. [S_N_M30-44]

Z kolei nauka dostarcza inspiracji, ale i narzędzi pracy dla sztuki. [S_A+N_K30-44]

Rola nauk społecznych jako inspiracji dla sztuki. [S_A_M60+]

Warto zwrócić uwagę na hierarchię, która wyłania się w tak rysowanych relacjach pomiędzy sztuką a nauką. Niejednokrotnie pełnią one wobec siebie podrzędną rolę, w zależności od tego w jakim (artystycznym czy naukowym) kontekście dane działania są bardziej zakorzenione. Funkcja „dostarczyciela" ma stosunkowo instrumentalny charakter i stanowi jeden spośród wielu możliwych rodzajów interakcji. Pojawiają się jednak głosy postulujące nie tyle równorzędny status sposobów pracy i wytworów sztuki i nauki, ale dostrzeżenie ich jako alternatywnych (choć nadal różnych) sposobów tworzenia wiedzy oraz narracji o społecznej rzeczywistości.

Według mnie obok badań naukowych potrzebujemy również uwzględnienia wytworów badań artystycznych, bo one z powodzeniem mogą analizować i opisywać z użyciem własnych metod historię, kulturę, relacje społeczne. [CK_Grodzińska]

Niektóre wypowiedzi sygnalizują, że sztuka i nauka są w pewnych wymiarach do siebie podobne i nie ma w związku z tym powodu, żeby je rozdzielać. Zgodnie z taką perspektywą są one ze sobą „naturalnie powiązane" i na tej podstawie można dążyć do ich wzajemnego splatania w praktykach twórczych/badawczych. Badani opisują to używając między innymi takich przykładów:

Myślę, że nauka jest sztuką. Chcę zrozumieć to, czego nie wiem i chcę się tym dzielić. [S_A_M30-44]

Uświadomiłam sobie też (...) że sztuka również ma charakter badawczy, ale na swoich zasadach. [CK_Grodzińska]

Przekonania na temat tego, w jaki sposób zorganizowane są relacje pomiędzy sztuką i nauką stanowią jeden z istotnych uwarunkowań wpływających na to, że działania z ich pogranicza w ogóle są realizowane. To, co możliwe jest z perspektywy autorów projektów wynika bezpośrednio z tego, jakie dostrzegają potencjały i trudności w specyfice funkcjonowania każdej z tych dziedzin. Szczególnie interesujący wydaje się wątek związany z towarzyszącym tym przekonaniom metaforom, który warto byłoby zgłębiać w dalszych badaniach jakościowych.

1.2. Użyteczność oraz inne korzyści płynące z łączenia sztuki i nauki

Najważniejsze wnioski:

1. **Łączenie sztuki i nauki motywowane jest najczęściej potrzebą wprowadzania zmiany, wywierania społecznego wpływu, rozwiązywania określonych problemów – wobec których dziedziny te mają ograniczoną sprawczość.**

2. **Motywacje ukierunkowane na „pożyteczność" pozwalają nie tylko uzasadnić wysiłki wkładane w realizację działań przekraczających istniejące porządki, ale także zdobyć społeczną akceptację dla działań nieprzystających do uznanych standardów oraz wytworzyć nowe powiązania z pozostałymi elementami rzeczywistości.**

Najczęściej pojawiającym się rodzajem motywacji (w około połowie wszystkich odpowiedzi) był ten związany z dostrzeganiem pożyteczności łączenia sztuki i nauki, która wynika bezpośrednio z wyobrażeń na temat komplementarności różnic pomiędzy nimi. Poszukiwanie nowych możliwości docierania do odbiorców, realizowanie społecznych interwencji czy wprowadzanie innowacji oraz poszukiwanie nowych zastosowań dla wiedzy i rozwiązań wpisuje się w jeden z głównych motorów napędowych związanych z potrzebą rozwijana „aplikowalności" zarówno sztuki, jak i nauki – o czym pisałam w rozdziale IV.

Wśród odpowiedzi respondentów wyraźnie odzwierciedla się wątek zwrotu społecznego w sztuce (opisywanego szerzej w rozdziale IV), a także poszukiwania przez naukę nowych form dzielenia się wiedzą, sposobów jej aplikowania w rzeczywistości lub, przy jej pomocy, rozwiązywania problemów (jak w *Mode 2*).

Intencją towarzyszącą działaniom z pogranicza sztuki i nauk społecznych często jest chęć wywierania społecznego wpływu, wzmacniania społecznej sprawczości, prowadzenia praktyk aktywistycznych czy budowania społecznego zaangażowania, na przykład poprzez partycypację. Autorzy projektów wierzą, że dzięki integracji metod ze sztuki i nauk społecznych – zmiany, które chcą wprowadzić w zróżnicowanych obszarach czy problemach życia społecznego w wybranym przez siebie kontekście, będą miały szansę być bardziej efektywne niż przy stosowaniu pojedynczego (naukowego lub artystycznego) podejścia lub metody pracy. Badani wymieniają następujące przykłady motywacji, które można przyporządkować do zdefiniowanego powyżej obszaru:

> *Zmiany społeczne, integracja społeczeństwa, budowa relacji społecznych opartych na szacunku [S_A_K25-29]*

> *Wiara w to, że przez sztukę można dokonywać zmian w ludziach i społecznościach; potrzeba wspierania dzieci i młodzieży z trudnych środowisk. [S_N_M30-44]*

> *Sprzeciw wobec wszelkich form (...) [przemocy] za pomocą wszelkich środków dostępnych sztuce i naukom społecznym, szczególnie ważny w kontekście (...) [aktualnej sytuacji politycznej]. [S_A+N_M30-44]*

Wskazywano również, że łączenie sztuki i nauki związane jest z próbą radzenia sobie ze złożonością otaczającej rzeczywistości i zakorzenionych w niej nierozwiązywalnych problemach, wobec których pojedyncze dyscypliny (czy też sztuka i nauka osobno) mają ograniczone możliwości interwencji, jak na przykład w obszarze tematów objętych społecznym tabu.

> *Uważam, że sztuka ma charakter sprawczy, gdy jest poparta rzetelną wiedzą i badaniami oraz dostosowana do odbiorcy (język musi być zrozumiały dla docelowej grupy odbiorców). Zależy mi, by tak delikatne tematy jak (...) znalazły swoje miejsce w debacie publicznej (...) [S_A_K30-44]*

Respondenci-artyści wskazują również na potrzebę wprowadzania zmian w obrębie praktyk obecnych w samym centrum pola artystycznego i problemów związanych z mechanizmami funkcjonowania świata sztuki, w czym może pomagać włączanie wiedzy i metod pracy naukowej.

> *(...) [projekt artystyczno-badawczy] miał szansę uwypuklić problemy związane z naszym myśleniem o sposobach uczenia sztuki w ramach instytucji edukacyjnych. Mógłby też wesprzeć wypracowanie konkretnych rozwiązań czy udogodnień albo pogłębić społeczną świadomość dotyczącą pewnych mechanizmów i zachowań w obrębie środowiska artystycznego. [A. Grodzińska]*

> *(...) [dzięki włączeniu perspektywy naukowej] oduczyłam się wpojonego wyzysku i samowyzysku w kolektywnej pracy. Nie chciałam robić doktoratu cudzym kosztem –potrzebowałam więc rozwiązać dylemat używania innych osób, z którym mierzy się sztuka partycypacyjna. [CK_Łabądź]*

Uzyskiwanie większej społecznej sprawczości dzięki połączeniu sztuki i nauk społecznych może być realizowane także w obrębie popularyzacji wiedzy, edukacji oraz próby lepszego i bardziej bezpośredniego docierania do odbiorców:

> *Ciekawa i niestandardowa forma i tematyka współpracy, która daje duże możliwości rozpowszechniania rezultatów pracy. [S_N_M44-59]*

> *Produkcja wiedzy, edukacja poprzez sztukę. [S_A_K30-44]*

> *Możliwość tworzenia projektów artystycznych, które stanowić będą żywą odpowiedź na potrzeby publiczności, uwzględniając tematykę oraz formy interakcji, które są oczekiwane przez odbiorców. [S_A_K30-44]*

Potencjalna użyteczność wynikająca z połączenia sztuki i nauki może przynosić korzyści dla przebiegu samego procesu twórczego/badawczego. Respondenci wskazywali tutaj między innymi na aspekty takie, jak 1) na przykład inspiracje estetyczne: *Nauka sama w sobie jest estetyką, którą można modyfikować i czerpać z niej inspiracje [S_A_M30-44];* 2) możliwość podejmowania nowych tematów/problemów

z niepraktykowanej dotychczas perspektywy: *Możliwość twórczego podjęcia klasycznych tematów z zakresu nauk humanistycznych i społecznych. [S_N_M30-44], Zbadanie nowych obszarów. [S_A_K18-24];* 3) pozyskiwanie nowej wiedzy: *Pozyskanie nowej praktycznej i teoretycznej wiedzy. [S_N_K45-59];* 4) pogłębianie procesu uczenia się: *Nauka poprzez sztukę jest bardziej dogłębna niż w obrębie samych badań akademickich [S_A+N_K60+];* 5) rozwijanie narzędzi twórczych i badawczych: *rozwój narzędzi twórczych [S_A+N_K30-44];* 5) poszukiwanie nowych sposobów wyjaśniania i reprezentowania problemów: *szukanie nowych form wyjaśnień i reprezentacji [S_N_M45-59];* 6) empiryczne eksplorowanie teorii naukowych: *Możliwość weryfikacji teorii psychologicznych w praktyce [S_A+N_K30-44].*

Ważną intencją była także chęć poszukiwania i wdrażania innowacji na poziomie samego procesu badawczego/twórczego:

> *Wyjście z zamkniętego własnego podwórka i znalezienie innowacyjnych rozwiązań [S_N_K45-59]*
>
> *Szukanie innowacji w procesie badawczym [S_N_M45-59]*

Autorzy projektów, chcą wychodzić poza utarte sposoby myślenia i działania, żeby zwrotnie doskonalić swój warsztat pracy:

> *Działając interdyscyplinarnie, poszerzam pole widzenia i rozumienia; pozwala mi to na stosowanie różnych narzędzi w trakcie. [S_A_K30-44]*

Współpraca w „mieszanym" interdyscyplinarnym zespole potrafi przyjmować także inną dynamikę i wnosi szanse na uzyskiwanie odmiennych rezultatów (na przykład jakości wiedzy) niż w gronie homogenicznym. Jak opisują respondenci:

> *To związane jest z metodami pracy nad wartościowym dokumentem w ramach fotografii czy filmu – z naukowcami społecznymi da się pracować dłużej, celem jest nowa wiedza, da się uruchomić proces, w ramach którego weryfikowane są wstępne założenia. [S_N_M45-59]*
>
> *Często wspominam słowa artysty Łukasza Rusznicy, który uważa, że na pewnym poziomie jeden plus jeden równa się trzy. Interdyscyplinarne*

współprace wnoszą nową wartość i generują najciekawszą formę prezentowania świeżej wiedzy na dany temat. [CK_Roj]

Badani mają świadomość, że prowadzenie działań na pograniczu sztuki i nauki związane jest z ponoszeniem określonych kosztów i ryzyka, ale potencjalne korzyści stanowią dla nich przeważający czynnik motywujący. Mowa tu na przykład o przełamywaniu dominujących i utartych sposobów myślenia:

Warto jednak ponosić to ryzyko dlatego, że projekty badawczo-artystyczne są w stanie dostarczyć fascynujących i przełomowych sposobów myślenia, patrzenia, otwierać perspektywy, których na co dzień może brakować zarówno nauce, jak i praktykom artystycznym. [CK_Sita]

Kolejny rodzaj dostrzeganej pożyteczności w działaniach łączących sztukę i naukę związany jest z myśleniem o specyfice rozwoju zawodowego w tych kontekstach. Z tej perspektywy działania „na pograniczu" dają możliwość wchodzenia w nowe relacje z innymi badaczami/twórcami (i nie tylko), które stymulują wymianę wiedzy oraz doświadczeń. Motywacja ta wiąże się z potrzebą profesjonalnego rozwoju poprzez kontakt z innymi specjalistami, na przykład w ramach międzynarodowych sieci kontaktów. Autorzy projektów wskazują na chęć poznawania ludzi i rozwijania możliwości współpracy:

Współpraca w międzynarodowym zespole, budująca sieci relacji. Wizyty terenowe w zagranicznych miejscowościach. [S_N_M30-44]

Traktuję swoją praktykę artystyczną jak mediację, odczuwam potrzebę rozmowy z innymi twórcami i twórczyniami. Praca artystyczno-kuratorska ma coś z procesu pedagogicznego i moderowania wiedzy. Uważam, że warto się nią dzielić. [CK_Vishnizki-Levi]

„Wchodzenie w dialog" jest istotnym motorem napędowym dla pracy twórczej i badawczej, szczególnie w kontekście (naukowym i artystycznym). Jednakże w obrębie tych ostatnich społeczny nacisk stawiany jest na pracę własną (samotniczą), a ścieżkę

kariery buduje się w oparciu o indywidualny dorobek. Jak zwraca uwagę jedna z artystek:

> *Wtedy też oduczyłam się indywidualistycznego podejścia do praktyki artystycznej, które stanowi jedną z podstaw akademickiego przekazu o tym, jak być profesjonalną i ,,dojrzałą" artystką. [CK_Łabądź]*

Warto zwrócić uwagę na to, że również relacje pomiędzy autorami projektów a uczestnikami/badanymi mogą stanowić ważną przestrzeń wymiany doświadczeń, rozwoju i uczenia się samych twórców/badaczy. Budowanie innego rodzaju relacji z badanymi/odbiorcami pozwala także docierać do rodzajów wiedzy trudniej dostępnych przy zastosowaniu klasycznych metod badawczych:

> *Możliwość nowych doświadczeń poprzez spotkanie innych ludzi, aranżowanie gęstych sytuacji, które dają wgląd w inny rodzaj zachowań, emocji, [S_A_M30-44]*

Działania z pogranicza sztuki i nauk społecznych w perspektywie respondentów dają szansę na tworzenie platformy umożliwiającej spotkanie i wymianę z ludźmi z „innych" światów.

> *Chciałam stworzyć miejsce dialogu i oddać głos ,,wszystkim" [CK_Łabądź]*

Motywacje ukierunkowane na „użyteczność" pozwalają nie tylko uzasadnić wysiłki wkładane w realizację działań przekraczających istniejące porządki, ale także wytworzyć nowe powiązania z już istniejącymi i ukonstytuowanymi elementami rzeczywistości społecznej. Dzięki temu praktyki łączące sztukę i nauki społeczne, budując swoją tożsamość w oparciu o „bycie potrzebnym" dla pozostałych podmiotów – stwarzają miejsce dla siebie pośród innych rodzajów społecznych aktywności.

1.3. Specyfika problemu lub kontekstu wymagająca łączenia sztuki i nauki

<u>Najważniejsze wnioski:</u>

1. **Gdy punktem wyjścia dla projektu z pogranicza sztuki i nauki jest konkretny problem poszukiwania wiedzy i narzędzi w innych dyscyplinach i dziedzinach, jawią się jako „naturalne" rozwiązanie.**

2. **Szczególnie motywujące dla badanych jest podejmowanie złożonych, istotnych społecznie problemów, które uznawane są za wymagające interwencji.**

3. **Badani wskazują na istniejące „miejsca splotów", czyli konteksty pracy twórczej/badawczej, gdzie praktyki artystyczne i naukowe mają dłuższą tradycję łączenia.**

Trzecia grupa motywacji związana jest bezpośrednio z definicją działań inter- i transdyscyplinarnych, gdzie głównym powodem dla ich realizacji jest chęć zrozumienia lub rozwiązania określonego problemu, który wymaga zaangażowania zróżnicowanej wiedzy oraz kompetencji. Respondenci wskazywali tutaj na świadomość ograniczeń płynących z wykorzystywania zasobów, źródeł, perspektyw i narzędzi właściwych pojedynczym dyscyplinom czy obszarom pracy naukowej lub artystycznej. Rozumieją także, że „silosowe" podejście do problemów wynika bezpośrednio z infrastruktury instytucjonalnej w obrębie pola nauki i sztuki.

> *Brak możliwości oddzielenia od siebie dziedzin w rzeczywistości społecznej; oddzielnie funkcjonują jedynie w akademickim uniwersum. [S_A_K30-44]*

Dostrzegają oni w związku z tym potrzebę stosowania „holistycznego podejścia", by zbadanie danego problemu czy też przeprowadzenie interwencji mogły zostać zrealizowane z powodzeniem:

> *Holistyczne widzenie problemów [S_N_K45-59].*

Tematy podejmowane przez autorów projektów zakorzenione są równocześnie w wielu aspektach życia społecznego i stanowią przedmiot zainteresowania zróżnicowanych dyscyplin naukowych. Respondenci uważają, że społeczna istotność wybieranych przez siebie problemów wymaga właśnie łączenia wpływów naukowych, artystycznych i projektowych:

By to uczynić [zgłębić problem] potrzebna jest wiedza zarówno z antropologii (...) (by zrozumieć okoliczności zmian jakie zaszły na tym polu), socjologii (uwarunkowania społeczne), psychologii (rozmowa z uczestnikami). Bardzo istotna była dla mnie również wiedza z dziedzin kreatywnego projektowania, mam tu na myśli metodologię design thinking, która pomaga zrozumieć potrzeby i problemy użytkownika (tutaj: odbiorcy projektu) i do nich dostosowywać przekaz i środki przekazu. [S_A_K30-44]

Przyszłość zależy od wyników tych badań, dlatego zadaję sobie pytanie o to, jak uzupełnić ekspertyzę przyrodniczą o wartości emocjonalne i estetyczne. Mam wrażenie, że dyscypliny naukowe nie są w stanie ująć tej wiedzy wyczerpująco. Widzę ogromny potencjał dyscyplin projektowych, artystycznych w stworzeniu nowego języka komunikacji o przyrodzie, środowisku, ekologii. Musimy zmienić perspektywę postrzegania człowieka jako czegoś odrębnego od przyrody. [K. Roj]

Problemy, którymi zajmuje się sztuka, są zgłębiane w obrębie nauki – i na odwrót. Nie sposób więc sztucznie ich od siebie oddzielać, ponieważ sposoby ich ujmowania wzajemnie się na siebie nakładają w wyobraźniach twórców/badaczy i wpływają na to, w jaki sposób formują oni cele i problemy badawcze/twórcze. Jak wskazują badani:

Problem, który badałam jest zakorzeniony w obu tych obszarach, (...) [jest to ważna kwestia] zarówno w projektach artystycznych, jak i naukowych [S_A_K30-44]

W przypadku wymienionego projektu jest to wielość pytań nie tylko z zakresu sztuki czy historii sztuki, ale również historii, miejsca kobiet w historii i społeczeństwie, w szczególności kobiet o wieloetnicznych korzeniach, funkcjonujących na pograniczu kultur. A także pytanie o pamięć zbiorową, o to jak polityka wpływa na traktowanie dziedzictwa. [S_A_K30-44]

Z perspektywy respondentów to właśnie interdyscyplinarne podejście może ich przybliżyć do bardziej efektywnego badania i lepszego rozumienia podejmowanych

przez siebie wątków. W sytuacji, gdy w centrum projektu znajduje się właśnie konkretny „problem" wymagający zgłębienia – poszukiwanie wiedzy z innych (nowych) źródeł podporządkowane jest logice procesu, i bezpośrednio z niej wynika.

Istotny jest również kontekst, w ramach którego sytuują się aktywności twórcze/ badawcze podejmowane w danym projekcie. Jak wskazywałam w rozdziale czwartym – istnieją „miejsca splotów", które w stosunkowo „naturalny" sposób wymagają od autorów łączenia wiedzy i kompetencji pochodzących zarówno ze sztuki, jak również nauki. Mowa tu między innymi o:

1) książce artystycznej, która stanowi dogodną przestrzeń dla eksperymentu – będąc równocześnie medium wykorzystywanym zarówno w sztuce, jak i nauce:

   Książka artystyczna dostarcza szerokiego spektrum możliwości, jest prosta w produkcji, wymaga bardzo niewielkiej instytucjonalnej zależności i równocześnie daje ogromną swobodę w obszarze decyzji merytoryczno-artystycznych. (...) daje przyzwolenie na eksperymentowanie. (....) pozwala lawirować między instytucjonalnymi i finansowymi wymaganiami, jakie starają się narzucać sprawdzone i sztampowe sposoby myślenia i komunikowania. [CK_Sita]

2) praktykach kuratorskich, które łączą w sobie elementy typowo badawcze, a także twórcze – i od swoich początków stanowiły narzędzie służące również „ekspozycji wiedzy":

   To chyba trochę typowe dla kuratorstwa. [S_A_K30-44]

3) animacji społeczno-kulturowej oraz badań partycypacyjnych, wykorzystujących metody pracy powiązane również ze sztuką (i edukacją artystyczną oraz szerzej – kulturową)

   Etyka badań terenowych, poczucie wiedzy i umiejętności, charakter wiedzy o zasobach lokalnych wspólnot [S_N_M45-59]

4) pracy z archiwami, stanowiących zbiory źródeł (na przykład pisanych, wizualnych, przedmiotów) wykorzystywanych w pracy zarówno przez artystów, ale i badaczy:

> *Archiwa postrzegam jako wiadomość z przeszłości, z którą coś trzeba zrobić, w jakiś sposób przetworzyć. Opowiadam o tym, co wiem, poszukuję, rozmawiam. Bardzo podoba mi się niehierarchiczny model dzielenia się wiedzą. Wierzę w pedagogiczną odpowiedzialność sztuki i archiwów. [CK_Vishnizki-Levi]*

Podporządkowanie dynamiki procesu oraz decyzji merytorycznych konkretnemu problemowi czy też kontekstowi, który twórcy/badacze chcą eksplorować w stosunkowo „naturalny" sposób organizuje ich pracę oraz odsyła ich do obszarów wiedzy oraz narzędzi charakterystycznych dla innych dziedzin oraz dyscyplin. W takim ujęciu interdyscyplinarność jawi się bardziej jako „poręczne" narzędzie czy też konsekwencja założeń projektu aniżeli cel sam w sobie.

1.4. Motywacje osobiste

<u>Najważniejsze wnioski:</u>

1. **Respondenci wskazują na wielodyscyplinarne wykształcenie lub pracę w środowisku sprzyjającym interdyscyplinarności jako na ważne czynniki motywujące ich do działania. Badani związani są najczęściej blisko z kontekstem akademickim i w zdecydowanej większości brali udział lub realizowali inne projekty z pogranicza sztuki i nauki.**

2. **Motywacje osobiste, które towarzyszą respondentom, mają również wymiar emocjonalny. Ważną motywacją jest na przykład „zaciekawienie", którego doświadczanie dają właśnie praktyki eksperymentalne z pogranicza sztuki i nauki, czy też społeczna istotność poruszanego w projekcie problemu.**

Czwarta grupa motywacji związana jest z osobistymi pobudkami autorów projektów. Respondenci wskazywali tu na potrzebę poszukiwań w obrębie własnej tożsamości (związanej z multidyscyplinarnym wykształceniem czy doświadczeniami biograficznymi). Dostrzegali u siebie kompetencje i zainteresowania, których nie mogli

rozwijać w pełni wyłącznie w obrębie pojedynczego kontekstu (na przykład artystycznego czy określonej dyscypliny naukowej), w związku z czym poszukują „miejsca dla siebie" i swoich praktyk twórczych/badawczych.

> *Szukanie własnego miejsca/własnego pola, zgodnego z moją własną tożsamością/ /samopoczuciem [S_N_K30-44]*

> *Przez cały czas próbowałem łączyć w swoich działaniach fotografię i antropologię. Poruszanie się na pograniczu dyscyplin i korzystanie z różnych rodzajów wiedzy oraz włączanie ich do prac artystycznych o charakterze analitycznym od dawna było dla mnie bardzo ważne. [CK_Sita]*

Ważną determinantą jest w tym kontekście również kwestia wielodyscyplinarnego wykształcenia czy też pracy w środowisku sprzyjającym podejmowaniu interdyscyplinarnych działań. Jak wskazują respondenci:

> *Ukończyłam studia magisterskie zarówno na uniwersytecie, jak i na Akademii Sztuk Pięknych. Interesuje mnie zarówno praktyka, jak i teoria. Staram się łączyć te dwie dziedziny. [S_A+N_K30-44]*

> *Gdy zaczynałam [projekt] byłam doktorantką kulturoznawstwa, zawodową animatorką kultury, pracowniczką NGO, autorką własnych działań twórczych – nie chciałam tego dzielić, chciałam to łączyć, bo było w zgodzie ze mną. [S_N_K30-44]*

W kontekście osobistych uwarunkowań warto zwrócić uwagę na dane metryczkowe deklarowane przez autorów projektów: ⅔ respondentów posiada tytuł doktora, doktora habilitowanego lub profesora, a pozostała ⅓ (z pojedynczymi wyjątkami) ma wykształcenie wyższe pełne. Proporcje odpowiedzi wskazują wyraźnie, że działania z pogranicza sztuki i nauk społecznych realizowane są głównie przez osoby związane blisko z kontekstem akademickim – nawet jeśli inicjatywy same w sobie mają charakter pozainstytucjonalny. Istotne jest także to, że ¼ respondentów posiada wykształcenie hybrydyczne, to jest zarówno artystyczne, jak i naukowe. Natomiast w pytaniu *Czy*

organizował(a) lub uczestniczył(a) Pan/Pani w innym przedsięwzięciu łączącym sztukę i naukę? 91% respondentów udzieliło odpowiedzi twierdzącej, a zaledwie 9% wskazało, że projekt opisywany w ankiecie był ich pierwszym doświadczeniem. Oznacza to, że osobom podejmującym się działań z pogranicza sztuki i nauk społecznych ten rodzaj działań pracy/twórczej badawczej jest dobrze znany – czy to w oparciu o własne inicjatywy, czy też kontekst środowiska, w którym pracują.

Inicjatywy przekraczające istniejące porządki oraz utarte sposoby myślenia i działania niosą za sobą większe nakłady pracy i zaangażowania – z tego powodu wymagają od autorów znaczących inwestycji czasu i energii. Jednym z „napędów" w tym obszarze jest wymiar emocjonalny. Respondenci wskazywali, że motywujące dla nich jest „zaciekawienie", którego doświadczanie dają właśnie praktyki eksperymentalne (z pogranicza sztuki i nauki), czy też społeczna istotność danego problemu. W tym wątku wyraźnie odzwierciedla się imperatyw nowości czy transgresji, który jest bezpośrednio związany ze strategiami funkcjonowania w polu sztuki czy nauki. To, czy dany problem lub temat jest „ciekawy" najczęściej decyduje o tym, czy badacz/twórca ma gotowość do zainicjowania projektu i ponoszenia kosztów oraz trudności związanych z jego realizacją. Co może być ciekawe dla autorów projektów? 1) osobiste zainteresowania i chęć zdobywania wiedzy w danym obszarze: *Ciekawość świata, uczenie się, powody osobiste [S_A_K30-44], Zaciekawienie tematem. [S_N_30-44]*; 2) istotny społecznie temat – *chęć pracy nad ważnym i ciekawym tematem [S_N_30-44];* 3) specyfika interdyscyplinarnej współpracy – *ciekawa i niestandardowa forma i tematyka współpracy (...) [S_N_30-44]*; 4) eksperymentalne metody pracy: *(...) uwielbiam podejście etnometodologiczne; fascynują mnie eksperymenty naukowe (nie tylko z nauk społecznych). [S_N_M30-44];* 5) zaciekawienie wynikami procesu czy rezultatami eksperymentu: *Ciekawość wyników [S_N_M30-44]; ciekawość dotycząca skutków eksperymentu na pograniczu dwóch sposobów konceptualizowania rzeczywistości społeczno-kulturowej [S_N_45-59]*. Warto tutaj podkreślić, że łączenie sztuki i nauki może być samo w sobie ekscytujące:

> *Dobrze, kiedy działania artystyczne i naukowe towarzyszą sobie, współpracują lub zgrzytają. Przebywanie w swoim królestwie nie jest tak ekscytujące, jak bycie na granicy. [CK_Roj]*

Kluczowym napędem emocjonalnym jest także doświadczenie przyjemności wynikające z większej swobody – mniejszej presji związanej z istniejącymi rygorami i standardami pracy (obecnych szczególnie w polu naukowym):

> *Fakt, że realizowaliśmy pracę nieco inną, że działaliśmy w obszarze sztuki i działań edukacyjnych, pozwolił wszystkim na tę swobodę. [CK_ Sita]*

> *Badania artystyczne porządkują i mówią o procesie twórczym w nierestrykcyjny naukowo sposób. Dostarczają poczucia spokoju i wolności. [CK_Łabądź]*

Przyjemny sam w sobie jest proces integrujący sztukę i naukę na przykład poprzez łączenie teorii z praktyką:

> *Chciałam wykorzystać (...) wiedzę w działaniu, odczuwać przyjemność z toczącego się procesu. [CK_Grodzińska]*

Można też odnajdywać motywację do działania poprzez postrzeganie sztuki, jak i nauki jako „zabawy", która bezdyskusyjnie dostarcza przyjemności:

> *Zarówno sztuka i nauka to zabawa! Dlaczego ich ze sobą nie łączyć? :) [S_A+N_M_30-44]*

Przyjemność płynie także ze spotkania z innymi ludźmi, z dostrzegania społecznej pożyteczności realizowanych działań na pograniczu sztuki i nauki oraz tworzonej w ten sposób wiedzy:

> *Przyjemność to motor dla działań. Potrzeba bycia wśród ludzi nadaje dynamikę projektom. (...) Z drugiej strony, w nawiązaniu do problematyki kolektywności, trzeba też wspomnieć o innego rodzaju przyjemności. Nie potrafię czerpać radości z tego, że potrafię namalować ładny obraz; kluczowy jest impakt społeczny, czyli wytwarzanie wiedzy, która ma służyć publiczności. [CK_Łabądź]*

Podsumowując, motywacje opisywane przez respondentów związane są bezpośrednio ze sposobami rozumienia porządku społecznego, którego częścią jest sztuka oraz nauka. Dominujące w naszej kulturze metafory wpływają na wyobrażanie o możliwościach i korzyściach płynących z realizacji projektów, które łączą w sobie elementy naukowe i artystyczne. Należy podkreślić tutaj również znaczenie wątków osobistych i biograficznych (składających się na indywidualny habitus naukowca/ artysty/twórcy z „pogranicza"), które mogą stanowić istotny czynnik wpływający na decyzje autorów projektów. Z pewnością jest to obszar, który warto byłoby pogłębić w kolejnych badaniach, pozwalających uchwycić większe zróżnicowanie (i podobieństwa) prezentowanych postaw i doświadczeń. Motywacją osobistą, której nie sposób jednak było zbadać przy pomocy deklaracji respondentów w badaniu CAWI (a który sugerują moje ustalenia z rozdziałów części teoretycznej) może również być dążenie do podniesienia własnej pozycji w polu (sztuki lub nauki). Zainteresowanie transgresją i sięganie po „nierodzime" sposoby pracy oraz wiedzę wpisuje się przecież w heterodoksyjne sposoby uzyskiwania prestiżu – jak między innymi strategia rewolucji opisana przez Bourdieu, do której odwoływałam się w rozdziale IV.

2. Problemy i ograniczenia

<u>Najważniejsze wnioski:</u>

1. **Problemy napotykane podczas realizacji projektów odzwierciedlają „silosowy" porządek społecznej rzeczywistości. Odmienne standardy pracy, mechanizmy funkcjonowania instytucji oraz oczekiwania osób zaangażowanych w projekt (lub jego odbiorców) pokazują, w jaki sposób utrzymywane są autonomie sztuki i nauk społecznych.**

2. **Heterogeniczny charakter projektów sprawia, że ich autorzy ponoszą często większe koszty niż w przypadku przedsięwzięć wpisujących się w uznane w danej dyscyplinie/dziedzinie kryteria. Mowa tu zarówno o kwestiach takich, jak czas, finansowanie, ale również osobiste zmagania – na przykład z negatywną recepcją w środowisku naukowym lub artystycznym.**

Jakiego rodzaju problemy napotykano w projektach łączących sztukę i nauki społeczne? W około ⅔ projektów wskazywano na trudności w obszarze komunikacyjnym, mowa tu zarówno o komunikacji w obrębie zespołu pracującego w projekcie, jak i na poziomie relacji z instytucjami wspierającymi. Pojawiały się tutaj kwestie związane z różnicami zdań, interesów oraz oczekiwań poszczególnych podmiotów zaangażowanych w realizację projektu oraz odrębności wyobrażeń na temat przebiegu procesu, w którym brano udział.

> *Odmienne wizje członków szeroko rozumianego zespołu wobec planowanych rezultatów pracy. [S_N_M45-59]*

Problematyczna okazuje się zmienność, zarówno w obrębie zasobów ludzkich, na przykład koordynatorów, jak i nieprzewidywalność dynamiki „niestandaryzowanego" procesu. Ta nieprzystawalność „hybrydycznych projektów" do istniejących przyzwyczajeń poznawczych, modeli pracy oraz istniejących infrastruktur przejawia się między innymi w nieporozumieniach związanych z doprecyzowywaniem potrzeb, egzekwowaniem warunków produkcyjnych czy lokalowych, jak i nieprzychylnych postawach pracowników instytucji wobec sposobów pracy.

> *Reżim produkcji nie przystawał do warunków tworzenia projektu i realizacji w innym środowisku z lokalnymi partnerami [S_A_M30-44]*

> *Problemy ze wsparciem projektu i kierownika projektu ze strony wydziału […] – mimo próśb. [S_N_M30-44]*

Pojawiały się tutaj głosy wskazujące na trudności w uzyskiwaniu wsparcia instytucjonalnego, czy braku istniejących regulacji prawnych (jak prawa autorskie) dotyczących utworów lokujących się pomiędzy sztuką i nauką. Wątki związane z produkcją tego rodzaju wydarzeń pojawiały się również w odniesieniu do dotrzymywania założonych terminów realizacji projektów (ok. ⅙ projektów). Wielokrotnie wynika to z trudności komunikacyjnych lub niewystarczających zasobów (na przykład ludzkich, finansowych, lokalowych) – co związane jest z przymusem przenoszenia kosztów na autorów i autorki (o czym pisałam w podpunkcie związanym z wymiarem finansowym i produkcyjnym).

Brak zewnętrznego finansowania jednej z wystaw. [S_A_M30-44]

Warto jednak w tym miejscu wziąć pod uwagę kontekst, w którym prowadziłam badanie CAWI. W wielu przypadkach trudności związane z dotrzymywaniem zobowiązań w czasie związane były z pandemią i pojawieniem się różnego rodzaju obostrzeń w kontaktach społecznych, przesuwając pojedyncze *deadline'y* w „nieokreśloną przyszłość". Respondenci wskazywali także na trudności wynikające bezpośrednio z nieprzystosowania istniejących infrastruktur do „niestandaryzowanych" działań, jak te łączące sztukę i nauki społeczne. Objawiało się to między innymi w niemożliwości uzyskania finansowania w ramach konkursów grantowych ukierunkowanych na przykład na działania stricte artystyczne czy kulturalne (ok ⅙ odpowiedzi).

Należy zwrócić uwagę na istotną kwestię społecznego postrzegania przedsięwzięć z pogranicza nauk społecznych i sztuki w środowisku artystycznym lub naukowym, która pojawiła się aż w ½ odpowiedzi. Hybrydyczny charakter takich projektów napotyka trudności związane z wpisywaniem się w istniejące standardy pracy, systemy ewaluacji, ale przede wszystkim milczące założenia dotyczące tego, jaki powinien być charakter oraz cel przedsięwzięcia realizowanego w polu sztuki lub nauki. Sytuację dobrze ilustrują wypowiedzi respondentów. W odniesieniu do projektów osadzonych silniej w kontekście naukowym, autorzy spotykali się z następującymi przekonaniami i postawami ze strony środowiska:

1) artyści osadzeni w kontekście szkolnictwa wyższego (uczelni artystycznych) nie są traktowani jako partnerzy dla akademików–naukowców

   Niewielki oddźwięk, jaki projekt wywołał w środowisku naukowym wiąże się przede wszystkim z wciąż jeszcze istniejącym przekonaniem, że działania artystów, nawet tych posiadających tytuły i stopnie naukowe, nie może być traktowany na równych prawach z akademicką działalnością badawczą. [S_A_K30-44]

2) wykorzystanie narzędzi artystycznych czy też sposobów pracy charakterystycznych dla sztuki może powodować deprecjonowanie jego merytorycznej wartości – odbierać „naukowość”

Projekt w dużej mierze opierał się na danych wizualnych (zdjęcia), co budziło często brak akceptacji. Projekt spoglądał na (...) [problem] w sposób poetycki, co również budziło problemy z jego recepcją. [S_N_M45-59]

Projekt zbyt „artystyczny” i „animacyjny”. [S_A_K30-44]

3) Uznane sposoby pracy naukowej są na tyle ugruntowane (a niekiedy nawet fetyszyzowane), że może brakować otwartości na wprowadzanie innowacji w tym obszarze

Projekt siedzi pomiędzy – trochę za dużo liczb dla tancerzy; za miękki na dobrą publikację [naukową]. [S_A+N_K30-44]

Środowisko psychologiczne nie uznaje rozwiązań zastosowanych w projekcie, które według obserwatorów bardzo dobrze się sprawdziły w przeprowadzonym projekcie. [S_N_M30-44]

Z kolei w środowisku artystycznym krytyka ogniskowała się na niewystarczającej „artystyczności”.

Zarzut zbyt niskiego poziomu artyzmu. [S_A_K30-44]

Jedną z dominujących kwestii jest zagadnienie łączenia sztuki z działaniami edukacyjnymi.

Projekt uznawany za „edukacyjny”, „integracyjny” a dodatkowo „fotograficzny” nie przyciąga zazwyczaj uwagi w środowisku „artystycznym”. [S_A_K30-44]

Brak czystości gatunkowej – osiąganej przez stosowanie odpowiednich (dla pola sztuki) narzędzi pracy, dobór uznanych kontekstów prezentowania rezultatów – wpływa na

percepcję jakości projektu. Paradoksalnie, odnosząc się tutaj do przypisywanej sztuce cechy „przystępnej w odbiorze, działania artystyczne muszą być realizowane przez „profesjonalistów", dysponujących określonym dorobkiem i znajomością pozostałych „reguł gry".

> *Projekt prezentował zdjęcia wykonane przez nieprofesjonalistów, ale prezentowano je w galeriach sztuki, co budziło napięcia. [S_N_M45-59]*

Ponadto, przemiany szkolnictwa wyższego – o których pisałam w rozdziale IV oraz parametryzacja akademickiej działalności artystycznej sprawiają, że z jednej strony pojawiają się nowe oczekiwania wobec artystów, jak na przykład te związane z „wytwarzaniem wiedzy", ale nie przekłada się to na zmianę w obrębie niepisanych przekonań i kryteriów regulujących standardy określające symboliczną wartość „dzieła sztuki".

> *W większości artyści i artystki w Polsce robią wystawy i monografie, a projektów badawczych jest jeszcze niewiele. Z jednej strony piszemy wnioski grantowe i merytoryka staje się wtedy szczególnie istotna, z drugiej, gdy na akademii realizujesz projekt artystyczny/naukowy, finalnie nikogo nie obchodzi treść i wiedza – liczą się punkty i promocja wydawnictwa. [CK_Grodzińska]*

Powyższe odpowiedzi wskazują jednak, że pomimo coraz większego rozpowszechnienia postaw interdyscyplinarnych „silosowy" porządek społeczny utrzymywany jest przy pomocy infrastruktury instytucjonalnej, kryteriów ewaluacji działalności, ale przede wszystkim przez milczące oraz uwewnętrznione założenia o tym, czym są i jaki powinien być charakter praktyk artystycznych/naukowych.

Inny rodzaj trudności, z jakim spotykają się twórcy/badacze związany jest z ich osobistymi doświadczeniami i postrzeganiem skuteczności projektu – mowa tu na przykład o satysfakcji z rezultatów (tylko dwie odpowiedzi). Chciałabym jednak podkreślić trudność w docieraniu do tego rodzaju wiedzy przy pomocy wyjątkowo rozbudowanego narzędzia CAWI, którego celem było jednak badanie wielu zróżnicowanych wymiarów projektów łączących sztukę i nauki społeczne. Z tego

powodu poznanie indywidualnej perspektywy, która może nie ujawnić się na poziomie deklaratywnym – nie mogła zostać uwzględniona w pytaniu i wymagałaby odrębnego pogłębionego badania o charakterze jakościowym. Jak wskazywałam w rozdziale czwartym – istotne w tym kontekście są kwestie związane na przykład dylematami tożsamościowymi, nieprzystawalnością indywidualnych habitusów, zwiększeniem nakładów czasu na edukację, pracę badawczą/twórczość, ale także inwestycja własnych środków finansowych w realizację przedsięwzięć. Chciałabym odnieść się w tym miejscu do wypowiedzi rozmówców z wywiadów opublikowanych w „Czasie Kultury" – które sygnalizują obszary warte dalszego zgłębiania w kolejnych projektach badawczych, jak na przykład:

1) braki kompetencyjne

> *Lęk kompetencyjny pojawia się przed podjęciem aktywności wymagającej określonych umiejętności, paraliżując, demotywując i stawiając przyszłe działanie pod znakiem zapytania. Jednak w przypadku powodzenia zamierzeń może się on przeistoczyć w syndrom oszustki – poczucie, że sukces ów jest niezasłużony, a źródłem wszelkich osiągnięć był zwykły łut szczęścia. Natomiast ich daleki kuzyn, poczucie zbędności, jest w tym kontekście czymś innym: jego źródłem jest raczej uświadomienie sobie, a raczej uwewnętrznienie przemian, jakim podlega sztuka współczesna, która nauczyła się wypowiadać w swoim własnym imieniu. [CK_Zamorska]*

2) dylematy tożsamościowe, role zawodowe

> *Uporanie się z graniem wielu ról zajęło mi sporo czasu – w przeszłości brak pojedynczej profesji nie był dla mnie łatwy. Wszyscy moi koledzy mają już swoje zawody, robią doktoraty, a ja dopiero kończę pracę magisterską, którą zaczynałam trzy razy. Ale teraz dostrzegam w tym korzyści. [CK_Vishnizki-Levi]*

3) trudność w zdobywaniu pracy zarobkowej w „silosowym" systemie, który wymaga dysponowania określonym dorobkiem właściwym dla danego kontekstu – jako „progiem wejścia"

> *To jest duży problem. Przede wszystkim ciężko jest znaleźć pracę zarobkową. W środowisku artystycznym na początku często nie ma czego pokazać w portfolio. [CK_Vishnizki-Levi]*

Podsumowując, główne problemy, które pojawiają się w projektach łączących sztukę i nauki społeczne, związane są przede wszystkim ze społecznymi wyobrażeniami i oczekiwaniami dotyczącymi rzeczywistych praktyk charakterystycznych dla obu kontekstów, niewystarczającą wiedzą na temat przebiegu procesu i potrzeb uczestników, oraz konstrukcją infrastruktury reprodukującej istniejące przekonania i stereotypy. Warto podkreślić, że opisywane powyżej problemy i trudności, jakie napotykają przedsięwzięcia łączące sztukę i nauki społeczne są oparte wyłącznie na perspektywie ich autorów. Badanie tego, w jaki sposób te procesy są odbierane przez adresatów działań, na przykład, czy budzą zainteresowanie, czy proponowane rozwiązania przynoszą zmianę, czy są skuteczne w osiąganiu swoich założeń – jest trudne do określenia na podstawie materiału, którym dysponuję. Przy pomocy badania CAWI kierowanego do osób realizujących projekty z pogranicza sztuki i nauk społecznych niemożliwe było zbadanie, jakie koszty i ryzyka ponoszą inni członkowie zespołu, osoby pracujące w instytucjach – w ramach których realizuje się projekty, ale przede wszystkim społeczności biorące udział w działaniach. Jak wskazywałam w rozdziale IV – ze względu na hermetyczną (i niekiedy wybiórczą) ocenę jakości w obrębie sztuki i nauki przy pomocy obowiązujących kryteriów, kwestie społecznego impaktu oraz rzeczywistego wpływu na kształt relacji społecznych w realizowanych projektach pozostają nieznane. Potrzeba tutaj również prowadzenia badań w ujęciu krytycznym – związanych z identyfikowaniem zagrożeń oraz konsekwencji ponoszonych przez inne grupy w związku z realizacją przedsięwzięć łączących sztukę i nauki społeczne. Takie badanie powinno koncentrować się na poznaniu perspektywy grup odbiorczych, innych osób zaangażowanych w projekt czy też instytucji, w ramach których dane projekty były realizowane.

IX. Wyniki badań: modele współpracy

1. Ogólna specyfika współpracy w projektach

Najważniejsze wnioski:

1. **W projekty na pograniczu sztuki i nauk społecznych zaangażowanych jest wiele osób o zróżnicowanych kompetencjach, co pokazuje, że złożoność kontekstów, wielość standardów, wychodzenie w stronę szerszych publiczności wymaga zaangażowania istotnych nakładów czasu i wysiłku.**

Cechą charakterystyczną przedsięwzięć przekraczających podziały dyscyplinarne jest to, że wymagają zaangażowania zasobów wiedzy oraz umiejętności pochodzących ze zróżnicowanych kontekstów. Wypełnienie tego rodzaju zapotrzebowania wykracza najczęściej poza możliwości pojedynczego autora czy pomysłodawcy projektu, co przekłada się na włączanie w proces innych specjalistów. Może się to odbywać w różnych konfiguracjach i na innych etapach w każdym przypadku – co jest podyktowane celem i przebiegiem danego projektu. Prawie wszystkie analizowane w badaniu przedsięwzięcia realizowano na zasadzie pracy zbiorowej, lecz cechowała je zróżnicowana struktura zespołów. Średnia liczba osób zaangażowanych w działania w projekcie wynosiła 32., a najczęściej (w ponad połowie odpowiedzi) wskazywano na udział od trzech do 20. uczestników. Najbardziej rozpowszechnionym modelem współdziałania (w więcej niż połowie projektów) była współpraca zespołowa pod kierownictwem jednej lub kilku osób. Kolejna w skali popularności (około ⅓ odpowiedzi) była praca w pojedynkę, ale wspierana działaniami specjalistów, konsultantów lub wykonawców. W tym modelu twórca zarządza i samodzielnie realizuje projekt, ale uzupełnia wybrane elementy procesu pracą innych osób. W kilkunastu przypadkach współpraca przyjmowała postać kolektywności opartej na horyzontalnej strukturze władzy. Praca w pojedynkę cechowała najmniejszą liczbę projektów – zidentyfikowano ją tylko w dwu przedsięwzięciach

2. Podział projektów ze względu na multi-, inter- i transdyscyplinarność

Najważniejsze wnioski:

1. **W obrębie projektów wpisujących się w każdy z trzech modeli współpracy (multi-, inter- czy transdyscyplinarny) można zauważyć przewagę działań „terenowych" nad pracą „laboratoryjną". Wyjście poza „mury" uniwersytetu czy instytucje eksperckie jest związane ze zwrotem społecznym w sztuce i zwrotem praktycznym w naukach społecznych.**

2. **Horyzontalna struktura władzy uchodzi za najbardziej sprzyjającą „mieszaniu" się zasobów wiedzy oraz sposobów pracy, ale równocześnie wymaga od twórców pracy w warunkach pozwalających na swobodę w obrębie spełniania kryteriów – o co często łatwiej w kontekście artystycznym.**

3. **Praca w gronie samych specjalistów pojawiała się najczęściej w grupie projektów multidyscyplinarnych, a w przypadku transdyscyplinarności były to w zdecydowanej większości procesy oparte na włączaniu społeczności/ odbiorców w sam proces twórczy/badawczy; stanowi to z pewnością jeden ze sposobów zwiększania aplikowalności uzyskiwanej przez nadanie im (społecznościom/odbiorcom) sprawczości już na etapie tworzenia/badania.**

Analiza poszczególnych modeli współpracy interdyscyplinarnej realizowanych w ramach projektów zebranych w badaniu, wymagała przyjęcia kilku założeń wynikających z ustaleń poczynionych w części teoretycznej. Ze względu na to, że współpracę wielodyscyplinarną rozważa się najczęściej w ujęciu stricte teoretycznym (jak wskazywałam w rozdziale II), wyodrębnienie kryteriów umożliwiających zrozumienie jak jest ona realizowana w praktyce, jest stosunkowo trudne. Przywołane przeze mnie definicje (multi-, inter- i transdyscyplinarności) dają jednak wskazówkę umożliwiającą stworzenie parametru różnicującego. Oczywiście, ze względu na stopień złożoności badanych przeze mnie projektów, a także ograniczeń wynikających z charakteru danych zebranych w badaniu CAWI, musiałam założyć, że sama dynamika współpracy pozostanie dla mnie trudna do uchwycenia. Moim celem była jednak wstępna eksploracja i przyjrzenie się, czy poszczególne rodzaje współdziałania, jak

multidyscyplinarność, interdyscyplinarność i transdyscyplinarność, przejawiają istotne różnice również w praktyce, a nie tylko w teorii – a jeśli tak, jakich obszarów różnice te mogą dotyczyć. Na początku chciałabym przypomnieć najważniejsze cechy każdej z powyższych form współdziałania odwołując się do ustaleń poczynionych w podziale drugim.

Głównym celem działań angażujących ludzi, wiedzę oraz kompetencje właściwe różnym dyscyplinom jest poszukiwanie rozwiązań oraz odpowiedzi na problemy wykraczające poza „silosową" strukturę rzeczywistości społeczno-kulturowej. Te inicjatywy mają za zadanie przynosić poczucie jedności i syntezy, a także dawać szansę na zwiększanie skuteczności w obszarze realizowanych interwencji. Czym jednak różnią się od siebie multi-, inter- i transdyscyplinarność? Spójrzmy na poniższą tabelę z porównaniem:

MULTIDYSCYPLINARNOŚĆ	**INTERDYSCYPLINARNOŚĆ**	**TRANSDYSCYPLINARNOŚĆ**
Zestawianie i paralelne stosowanie różnych narzędzi, wiedzy, kompetencji	**Integracja** metod, narzędzi, wiedzy	**Przekraczanie,** transgresja, synteza
Wspieranie przepływu wiedzy przy jednoczesnym zachowywaniu odrębności wkładu każde z obszarów wiedzy/praktyk	**Wzajemne restrukturyzowanie** poszczególnych elementów	**Hybrydyczność** podyktowana specyfiką problemu; wzajemne wpływy niemożliwe do wyodrębnienia
Współwystępowanie różnych perspektyw; wzajemne dopełnianie się	**Przekrojowe perspektywy** umożliwiające całościowe rozumienie problemu	**Wytworzenie nowej wiedzy i rozwiązań poza dotychczasowymi podziałami dyscyplinarnymi –** tak, by były możliwe do zaaplikowania w rzeczywistości

Tabela 1. Różnice pomiędzy multi-, inter- i transdycyplinarnością

W teorii najważniejsza różnica pomiędzy trzema powyższymi formami współpracy opiera się na stopniu „zmieszania" poszczególnych nauk/sztuk w procesie, który przekłada się bezpośrednio na charakter powstałych rezultatów. Należy zatem zapytać o to, kiedy członkowie zespołu są gotowi wyjść poza uznane (i sprawdzające się

w pozostałych kontekstach) schematy działania i myślenia, które nabywali w procesie wtórnej socjalizacji do swojej roli zawodowej. Można przyjąć, że im bardziej w projekcie wielodyscyplinarnym twórcy/badacze próbują zgłębić lub rozwiązać konkretny problem (wykraczający poza zasięg poznawczy/sprawczy pojedynczej dyscypliny, a przy tym społecznie istotny), tym bardziej jest prawdopodobne, że realizacja takiego założenia będzie od nich wymagać integrowania metod pracy i zasobów wiedzy; wypracowywania nowych narzędzi (lub wprowadzania innowacji w ich obrębie); ścierania poglądów i oczekiwań; syntetyzowania i poszukiwania rozwiązań, które pozwolą połączyć zróżnicowane perspektywy i znaleźć dla nich wspólną ramę. Zgodnie z tym przypuszczeniem przyjęłam główne kryterium różnicujące stopień interdyscyplinarności, opierając się na pytaniu nr 8, a dokładniej na ostatniej z sześciu par przeciwstawnych twierdzeń: *Proszę wskazać [na skali 1-5], które z dwóch zdań w parze lepiej oddaje założenia projektu: podział pracy zgodny z przygotowaniem zawodowym poszczególnych członków zespołu [1] – podział pracy podporządkowany logice problemu badawczego i dynamice projektu [5]. Z*ałożyłam, że odpowiedzi wskazujące jednoznacznie na pierwsze twierdzenie [wartość: 1], odnosiły się do projektów, które prezentowały cechy charakterystyczne dla multidyscyplinarności – uczestnicy pozostawali w swoich dotychczasowych dyscyplinarnych sposobach pracy. Z kolei odpowiedzi z drugiego końca skali [wartość: 5], gdzie podział pracy był jednoznacznie podporządkowany logice podejmowanego problemu, mogły prezentować cechy modelu transdyscyplinarnego. Pośrednie wartości [2, 3, 4] przypisałam do interdyscyplinarności. W ten sposób otrzymałam trzy grupy projektów, zaś w każdej z nich znalazła się odmienna liczba analizowanych przedsięwzięć.

WARTOŚCI	MODEL WSPÓŁPRACY	LICZBA PRZYPORZĄDKOWANYCH PROJEKTÓW
1	Multidyscyplinarność	9
2, 3, 4	Interdyscyplinarność	41
5	Transdyscyplinarność	11

Tabela 2. Przyporządkowanie projektów do modeli współpracy

Zgodnie z przyjętymi założeniami, tym, co odróżnia multidyscyplinarność od interdyscyplinarności, jest dynamika procesu, w której poszczególni specjaliści pracują zgodnie z własnym przygotowaniem zawodowym – równolegle obok siebie. Z kolei inter- i transdyscyplinarność w wielu elementach mogą przejawiać sporo cech wspólnych, ale warunkiem uznania interdyscyplinarności projektu jest pełne podporządkowanie jego logiki konkretnemu problemowi oraz praktyczne ukierunkowanie celu na społeczną interwencję. Postanowiłam sprawdzić, czy takie kryterium pozwoli trafnie przyporządkować projekty zebrane w badaniu. Ze względu na to, że sposób kwalifikowania przedsięwzięć do określonej kategorii dokonywany przez badanych ma charakter subiektywny, zaproponowany przeze mnie podział stanowi umowny punkt wyjścia dla poszukiwania cech szczególnych każdego z trzech modeli w odniesieniu do przypadków zgromadzonych w moim badaniu.

W oparciu o dane zebrane w badaniu CAWI wyodrębniłam dziewięć parametrów istotnych dla dynamiki współpracy przekraczającej podziały dyscyplinarne, w odniesieniu do których porównuję projekty przypisane przeze mnie do multi-, inter- i transdyscyplinarności. Są to kolejno: 1) hierarchia relacji w zespole; 2) liczebność zespołu; 3) zróżnicowanie profili zawodowych w obrębie projektu; 4) zróżnicowanie mediów sztuki wykorzystywanych w projekcie; 5) zróżnicowanie dyscyplin naukowych, w których osadzony był projekt; 6) cel projektu: tworzenie wiedzy, czy tworzenie praktycznych rozwiązań; 7) adresaci działań: tworzenie dla ekspertów, czy tworzenie dla szerokiej publiczności; 8) uczestnicy procesu: praca w gronie specjalistów, czy praca ze społecznością; 9) kontekst: praca w laboratorium, czy praca terenowa. Aby móc w uporządkowany sposób omówić analizowane dane, poniżej umieszczam tabele z wartościami pochodzącymi z odpowiedzi na pytania odnośnie do przywołanych dziewięciu wymiarów. Ze względu na to, że liczebności każdej z trzech grup projektów są różne, posłużyłam się przelicznikiem procentowym (także pomimo niewielkiej próby w badaniu), aby lepiej zilustrować proporcje lokowania projektów w poszczególnych kategoriach, a tym samym ułatwić porównanie.

		MULTI	INTER	TRANS	OGÓŁEM
1	**Hierarchiczność relacji w zespole**				
	Praca zespołowa pod kierownictwem jednej osoby:	3	10	2	15
	% w kolumnie	**33%**	**24%**	**18%**	25%
	Praca zespołowa pod kierownictwem kilku osób:	2	7	5	14
	% w kolumnie	**22%**	**17%**	**46%**	23%
	Praca kolektywna	0	8	3	11
	% w kolumnie	**0%**	**20%**	**27%**	18%
	Praca w pojedynkę przy wsparciu wykonawców:	4	12	1	17
	% w kolumnie	**45%**	**29%**	**9%**	29%
	Praca w duecie	0	2	0	2
	% w kolumnie	**0%**	**5%**	**0%**	3%
	Praca w pojedynkę	0	2	0	2
	% w kolumnie	**0%**	**5%**	**0%**	3%

Tabela 3. Hierarchiczność relacji w zespole

W pierwszej tabeli prezentuję dane związane z rozpowszechnieniem określonego rodzaju relacji władzy w zespole – w każdej z trzech grup projektów. Jak widać, najbardziej popularne wśród ogółu przypadków są różnego rodzaju modele pracy zespołowej – niezależnie od tego, czy zostały przyporządkowane do współpracy multi-, inter- czy transdyscyplinarnej. Z kolei najmniej popularna była praca w pojedynkę lub w duecie.

		MULTI	INTER	TRANS	OGÓŁEM
2	**Średnia liczba osób zaangażowanych w projekt**	**18**	**29**	**50**	**32**
3	**Średnia liczba różnych profili zawodowych w obrębie zespołu**	5	5	5	5
4	**Średnia liczba mediów sztuki wykorzystywanych w projekcie**	4	4	5	4

5	**Średnia liczba dyscyplin naukowych, w których osadzony był projekt**	2	2	2	2

Tabela 4. Średnie liczebności zespołów, profili zaw., mediów oraz dyscyplin w projektach

W drugiej tabeli znajdują się średnie dotyczące kolejno: liczebności zespołów, liczby profili zawodowych w ich obrębie, a także liczby różnorodnych mediów sztuki oraz dyscyplin naukowych, w których osadzone były projekty. Można zauważyć, że zespoły pracujące nad projektami były rozbudowane, a zaangażowane w nie osoby charakteryzowały się pięcioma różnymi profilami zawodowymi. Natomiast średnia liczba mediów sztuki (4) wykorzystywanych w projekcie jest we wszystkich przypadkach wyższa od liczby dyscyplin naukowych (2). W dużej mierze może to być pochodna złożoności problemów, których projekty te dotyczą oraz partycypacyjnego charakteru działań w ich ramach podejmowanych.

		MULTI	**INTER**	**TRANS**	**OGÓŁEM**
		wiedza - rozwiązania	**wiedza - rozwiązania**	**wiedza - rozwiązania**	**wiedza - rozwiązania**
6	**Cel:** tworzenie wiedzy teoretycznej vs praktycznych rozwiązań	2 - **4** - 3	**17** - 13 - 11	0 - 4 - **7**	19 - 21 - 21
	%	22% - **44%** - 33%	**41%** - 31% - 26%	0 - 36% - **63%**	32% - 34% - 34**%**

Tabela 5. Cel: tworzenie wiedzy teoretycznej vs. praktycznych rozwiązań

W trzeciej tabeli umieściłam dane wskazujące na cel projektu podyktowany formą planowanych rezultatów. Informacje te uzyskałam w oparciu o odpowiedzi z pytania nr 8: *Proszę wskazać [na skali 1-5], które z dwóch zdań w parze lepiej oddaje założenia projektu w* odniesieniu do par twierdzeń: *tworzenie wiedzy – praktycznych rozwiązań.* Respondenci mogli wskazać jedną z pięciu wartości na skali, gdzie 1 odnosiła się jednoznacznie do pierwszego twierdzenia, a 5 do drugiego z pary. Aby uprościć analizę, rekodowałam zmienne tak, by uzyskać tylko trzy możliwe odpowiedzi. W poszczególnych komórkach skrajna pozycja po lewej stronie oznacza liczbę projektów identyfikujących się z pierwszym twierdzeniem (bardziej tworzenie wiedzy teoretycznej – suma odpowiedzi przypisanych do wartości: 1; 2), z kolei wskazania po

prawej (suma odpowiedzi przypisanych do wartości: 4; 5) odnoszą się do przedsięwzięć definiujących się przez drugie określenie – tworzenie praktycznych rozwiązań. Natomiast środkowa pozycja wskazuje na liczbę projektów deklarujących założenia zgodne zarówno z pierwszym, jak i drugim zdaniem (wartość: 3). W przypadku parametru określającego cel przedsięwzięć można zauważyć, że rozkład odpowiedzi był zróżnicowany dla każdej z grup projektów (multi-, inter- i transdyscyplinarnych). Analogiczny sposób rekodowania oraz liczenia i zapisu odpowiedzi zastosowałam w kolejnych tabelach (parametry 7-9).

		MULTI	**INTER**	**TRANS**	**OGÓŁEM**
		eksperci – sz. Publiczności	**eksperci – sz. Publiczności**	**eksperci – sz. Publiczności**	**eksperci – sz. Publiczności**
7	**Adresaci:** tworzenie dla ekspertów *vs* dla szerokiej publiczności	1 – 2 – **6**	3 – 12 – **26**	2 – 2 – **7**	6 – 16 – **39**
	%	11% - 22% - **66%**	7% - 29% - **63%**	18% - 18% - **64%**	10% - 26% - **64%**

Tabela 6. Adresaci: tworzenie dla ekspertów vs dla szerokiej publiczności

Podobnie jak w odniesieniu do poprzedniego parametru, zebrane odpowiedzi opierają się na wyborze jednego z dwu twierdzeń w dyferencjale semantycznym z pytania nr 8: *tworzenie dla ekspertów vs szerokiej publiczności i* wskazują, do jakich adresatów kierowane były działania/rezultaty projektów. Należy zauważyć, że w każdej z kategorii (multi-, inter-, transdyscyplinarności) proporcje odpowiedzi są stosunkowo podobne i wskazują na dominantę tworzenia przedsięwzięć z myślą o szerokiej publiczności oraz na stosunkowo rzadkie kreowanie ich na potrzeby ekspertów.

		MULTI	**INTER**	**TRANS**	**OGÓŁEM**
		Specjaliści – społeczność	**Specjaliści – społeczność**	**Specjaliści – społeczność**	**Specjaliści – społeczność**
8	**Uczestnicy:** praca w gronie specjalistów *vs*	**5** – 2 – 2	12 – 11 – **18**	1 – 0 – **10**	18 – 12 – **30**
	%	**56%** - 22% - 22%	29% - 26% - **43%**	9 – 0 – **91%**	30% - 20% - **50%**

Tabela 7. Uczestnicy: praca w gronie specjalistów vs ze społecznością

Parametr ósmy odnosi się do charakterystyki uczestników samego procesu twórczego/ badawczego (*praca w gronie specjalistów – ze społecznością*). W tym obszarze można zaobserwować największe zróżnicowanie pomiędzy trzema grupami projektów. Zespoły składające się z samych specjalistów dominowały w modelu multidyscyplinarnym, natomiast udział społeczności w roli uczestników procesu najczęściej pojawiał się w przedsięwzięciach transdyscyplinarnych.

		MULTI	INTER	TRANS	OGÓŁEM
		laboratorium – teren	**laboratorium – teren**	**laboratorium – teren**	**laboratorium – teren**
9	**Kontekst:** praca w laboratorium *vs* *w* terenie	2 – 2 – **5**	5 – 6 – **30**	1 – 2 – **8**	8 – 10 – **43**
	%	22 % - 22% - **55%**	12% - 15% - **73%**	9% - 18% - **72%**	13% - 16% - **71%**

Tabela 8. Kontekst: praca w laboratorium vs w terenie

Ostatnia tabela ilustruje proporcje odpowiedzi w odniesieniu do dziewiątego parametru, tj. dotyczącego kontekstu pracy w projekcie, definiowanego jako *praca w laboratorium* lub *praca terenowa.* W każdej z trzech grup można dostrzec dominujący udział projektów charakteryzujących się „pracą w terenie".

W dalszej części rozdziału analizuję poszczególne kategorie projektów (muli-, inter-, transdyscyplinarnych) pod względem istotnych podobieństw oraz różnic pomiędzy nimi.

3. Podobieństwa

Zacznijmy od porównania podobieństw występujących w powyższych trzech grupach projektów. Praca w pojedynkę była najmniej popularnym rozwiązaniem, niezależnie od tego, czy dotyczy to modelu multi-, inter- czy transdyscyplinarnego. Potwierdza to moje wstępne założenia o tym, że integrowanie różnych zasobów wiedzy oraz sposobów pracy wykracza poza możliwości jednostki niezależnie od tego, jaki jest stopień „zmieszania" wpływów poszczególnych dyscyplin. W projekty zaangażowanych jest wiele osób, co pokazuje, że do pracy lokującej się na

pograniczach potrzeba przede wszystkim ludzi. Złożoność kontekstów, wielość standardów, wychodzenie w stronę szerszych publiczności wymaga zaangażowania istotnych nakładów czasu i wysiłku. Jest to o tyle ciekawy wątek, że dominującym modelem pracy w sztuce jest „kariera solo”[322]. Podobnie jest w przypadku nauk społecznych, gdzie pomimo współpracy zespołowej w ramach grantów naukowych indywidualny dorobek stanowi nadal najważniejszą składową prestiżu. W przypadku wychodzenia poza przyjęte i uznane sposoby działania okazuje się, że podejmowanie ich w pojedynkę może nieść za sobą zbyt wiele kosztów i ryzyk. Nawet, gdy twórca/ badacz decyduje się na pracę indywidualną korzysta ze wsparcia innych specjalistów czy podwykonawców w procesie (taki model współpracy pojawia się w sumie w ⅓ wszystkich projektów). Warto również zwrócić uwagę na zróżnicowanie profili zawodowych w obrębie członków zespołu – w każdej z grup projektów ich średnia wynosi 5, co wskazuje, że ogólnie projekty łączące sztukę i nauki społeczne charakteryzuje stosunkowo duża heterogeniczność w obszarze kompetencji, którymi dysponują osoby zaangażowane we współpracę.

Kolejna cecha wspólna dotyczy większej średniej liczby zróżnicowanych mediów sztuki (M: 4; I: 4; T: 5) od dyscyplin naukowych (M, I, T: 2), w których projekty były zakorzenione. Takie proporcje mogą wskazywać na większą kompatybilność w obrębie modeli twórczych/poznawczych i większy potencjał do wewnętrznej transgresji w obrębie samej sztuki, a także większą elastyczność w doborze samych narzędzi pracy, aniżeli ma to miejsce w obrębie dyscyplin nauk społecznych, w których precyzja metodologiczna stanowi jeden z istotnych standardów pracy.

Wyraźne podobieństwo widać także w odniesieniu do adresatów działań realizowanych projektów. W każdej z trzech grup ⅔ projektów kierowało swój przekaz do szerszej publiczności, co potwierdza opisywaną przeze mnie wcześniej (w rozdziale VII) ogólną tendencję występującą w obrębie przedsięwzięć łączących sztukę i nauki społeczne, związaną z intencją popularyzowania wiedzy i docierania do nowych grup odbiorców. Analogicznie, w przypadku kontekstu, w jakim realizowano projekty, we

322 Więcej o zjawisku zindywidualizowanej konkurencji w sztuce piszą: *Fabryka Sztuki. Podział pracy oraz dystrybucja kapitałów społecznych w polu sztuk wizualnych we współczesnej Polsce*, (red.) M. Kozłowski, J. Sowa, K. Szreder, Wolny Uniwesytet Warszawy, Warszawa 2014.

wszystkich trzech modelach widać zdecydowaną przewagę działań „terenowych". Wyjście poza „mury" uniwersytetu czy instytucje eksperckie związane jest ze zwrotem społecznym w sztuce i zwrotem praktycznym w naukach społecznych – o których pisałam w rozdziałach IV i V.

4. Różnice

Pierwsza znacząca różnica dotyczy średniej liczebności zespołów (M:18; I:29; T:50). W przypadku grupy projektów multidyscyplinarnych jest ona najniższa, a najwyższa w transdyscyplinarnych. Takie proporcje mogą wskazywać, że silne skoncentrowanie na rozwiązaniu określonego społecznego problemu (w ⅔ projektów transdyscyplinarnych wskazano wyłącznie na ten cel) wymaga zaangażowania większej liczby osób. Wyższa liczebność zespołu przekłada się również na złożoność interakcji, a także na większy udział zróżnicowanych perspektyw i doświadczeń, które wnoszą poszczególni członkowie.

Druga istotna różnica dotyczy hierarchiczności w obrębie zespołów. Kolektywny model współpracy pojawia się wyłącznie w grupach projektów inter- i transdyscyplinarnych, ale wyższy udział ma w tych drugich. Horyzontalna struktura władzy uchodzi za najbardziej sprzyjającą „mieszaniu" się zasobów wiedzy oraz sposobów pracy, ale równocześnie wymaga od twórców pracy w warunkach pozwalających na swobodę w obrębie spełniania kryteriów – o co często łatwiej w kontekście artystycznym. Z kolei w przypadku multidyscyplinarności równie popularnym modelem, co praca zespołowa, była praca indywidualna, ale przy wsparciu innych specjalistów/podwykonawców (prawie połowa projektów), która równocześnie występuje rzadziej w pozostałych grupach (I: 29%; T: 9%). W tym modelu wpływy innych dyscyplin nauki/sztuki pełnią funkcję uzupełniającą wobec kompetencji autora. Z kolei w przypadku interdyscyplinarności widać największe zróżnicowanie w obrębie podejmowanych form współpracy zespołowej. Może to być związane z największą liczbą przypadków przyporządkowanych do tej grupy oraz ich różnorodnością.

W kontekście celów realizowanych w obrębie analizowanych przedsięwzięć, można zauważyć, że grupa projektów transdyscyplinarnych przejawia najwyższe skoncentrowanie na poszukiwaniu praktycznych rozwiązań (M: 44%; I: 41%; T: 63%).

Potwierdza to moje wstępne założenia o bardziej interwencyjnym charakterze przedsięwzięć tego rodzaju, niż ma to miejsce w przypadku dwóch pozostałych grup. Najwyraźniejsza różnica dotyczy jednak charakterystyki członków zespołu (specjaliści vs. społeczność), którzy mieli wpływ na przebieg i realizację projektu. Praca w gronie samych specjalistów (nawet realizowana w terenie) pojawiała się najczęściej w grupie projektów multidyscyplinarnych (M: 56%) – co może być związane ze sposobem współdziałania, gdzie celem włączania poszczególnych dyscyplin jest ich wzajemne uzupełnianie prowadzące do zestawiania perspektyw (a nie ich integracji). Z kolei w przypadku transdyscyplinarności zdecydowaną większość (T: 91%) stanowiły procesy oparte na włączaniu społeczności/odbiorców w sam proces twórczy/badawczy, co stanowi z pewnością jeden ze sposobów zwiększania aplikowalności uzyskiwanej przez nadanie im sprawczości już na etapie tworzenia/badania.

5. Przykłady projektów multi-, inter- i transdyscyplinarnych

Chciałabym przywołać po trzy zróżnicowane przykłady z każdej z grup przedsięwzięć (inter-, multi-, transdyscyplinarnych), aby pokazać, w jaki sposób ogólne wnioski wywiedzione przeze mnie z powyższej analizy odnoszą się do faktycznych działań zrealizowanych w projektach. Istotną obserwacją płynącą z powyżej omówionego porównania w zestawieniu ze specyfiką pojedynczych przypadków, jest to, że nawet pomimo ogólnego podobieństwa wewnątrz jednej grupy (multi-, inter- czy transdyscyplinarnej) pod względem stopnia „zmieszania" wpływów, projekty znacząco różnią się od siebie nawzajem również w obrębie zaproponowanych przeze mnie kryteriów.

W odniesieniu do grupy projektów multidyscyplinarnych wybrałam dwa przykłady, które są realizowane w modelu pracy zespołowej pod kierownictwem kilku osób oraz jeden projekt polegający na pracy w pojedynkę przy wsparciu ekspertów. Warto zwrócić uwagę, że różnią się one zarówno pod względem ogólnego charakteru, profili zawodowych członków zespołu, wyboru dyscyplin naukowych oraz mediów sztuki wykorzystywanych w pracy. Zarówno projekt pod kierownictwem Waldemara Kuligowskiego i Marka Wasilewskiego: *Pamięć, przyjemność, wstyd: przestrzeń publiczna Beratu*, jak i *Formy Zamieszkiwania* prowadzone przez Piotra Wołyńskiego

i Rafała Drozdowskiego miały na celu wytworzenie wiedzy teoretycznej poprzez pracę „w terenie", ale pierwszy przy udziale społeczności, a drugi wyłącznie w gronie specjalistów. Z kolei trzeci – *Notatki o fiolecie* Olgi Dziubak, to przykład współpracy multidyscyplinarnej realizowanej poprzez zapraszanie podwykonawców do procesu realizowanego przez artystkę w ramach „pracy laboratoryjnej". Widać tutaj większe zróżnicowanie profili zawodowych w obrębie zespołu, ale są one zdecydowanie bardziej związane z kontekstem artystycznym.

	Waldemar Kuligowski Marek Wasilewski: *Pamięć, przyjemność, wstyd: przestrzeń publiczna Beratu*	**Piotr Wołyński i Rafał Drozdowski: *Formy Zamieszkiwania***	**Olga Dziubak: *Notatki o fiolecie***
Charakter projektu	badawczy/naukowy	artystyczny + badawczy/naukowy + kuratorski/wystawienniczy + edukacyjny/popularyzatorski	artystyczny + badawczy/ naukowy + kuratorski, archiwistyczny
Włączane media i dyscypliny	happening + rysunek + antropologia	Fotografia + wideo + socjologia	Fotografia + grafika + historia + socjologia
Hierarchiczność relacji w zespole	Praca zespołowa pod kierownictwem kilku osób	Praca zespołowa pod kierownictwem kilku osób	Praca w pojedynkę przy wsparciu ekspertów
Liczba osób zaangażowanych	20	Brak danych	5
Profile zawodowe członków zespołu	artyści + badacze/ naukowcy	artyści + badacze/naukowcy	Artyści, kuratorzy, projektanci graficzni, tłumacze
Cel	Tworzenie wiedzy teoretycznej	Tworzenie wiedzy teoretycznej	Tworzenie wiedzy teoretycznej
Adresaci	Tworzenie dla szerszej publiczności	Tworzenie dla wąskiej grupy odbiorców związanej ze światem sztuki/nauki	Tworzenie zarówno dla wąskiej społeczności, jak i dla świata
Uczestnicy	Współpraca ze społecznością	Praca w gronie specjalistów	Praca w gronie specjalistów

Kontekst	Praca w terenie	Praca w terenie	Zarówno praca laboratoryjna, jak i w terenie

Tabela 9. Przykłady projektów multidyscyplinarnych

W przypadku projektów interdyscyplinarnych są to przedsięwzięcia, z których każde miało inną strukturę władzy (zespołowa pod kierownictwem kilku osób, pod kierownictwem jednej osoby i praca kolektywna), inną liczebność zespołu oraz inne profile zawodowe uczestników. W obrębie ogółu przedsięwzięć (41) z tej grupy zróżnicowanie jest bardzo duże i z tego powodu zależało mi, by pokazać zupełnie inne przypadki. To, co łączy te trzy przykłady, to cel zorientowany zarówno na wytwarzanie wiedzy teoretycznej, jak i praktycznych rozwiązań. W przypadku projektu *Noccc* (Sandra Frydrysiak) była to praca zespołowa pod kierownictwem kilku osób. Widać tutaj wpływy z różnych dyscyplin nauk społecznych oraz wielość wykorzystywanych mediów sztuki. Noccc była pracą laboratoryjną, prowadzoną w gronie specjalistów, ale miała na celu tworzenie zarówno z myślą o wąskiej społeczności (świata sztuki i nauki), jak i szerszych publicznościach. Pozostałe dwa projekty łączy kontekst pracy terenowej oraz włączanie społeczności do procesu. Różnica polega na tym, że *Cytując targowisko* Joanny Wowrzeczki była pracą w pojedynkę przy wsparciu wykonawców, gdy projekt *Etnografia/Animacja/Sztuka* (Kolektyw Terenowy) realizowano w modelu kolektywnym.

	Sandra Frydrysiak: *Noccc*	**Joanna Wowrzeczka: *Cytując targowisko***	**Kolektyw Terenowy: *Etnografia / animacja / sztuka***
Charakter projektu	Artystyczny + naukowy/ badawczy	Artystyczny + naukowy/ badawczy + aktywistyczny	Artystyczny + badawczy/ naukowy + kuratorski/ wystawienniczy + aktywistyczny + projektowy / użytkowy / wdrożeniowy + animacyjny

Włączane media i dyscypliny	Antropologia + filozofia + historia + psychologia + kulturoznawstwo + wideo + taniec + sound art + taniec + poezja + grafika + performans	Antropologia + socjologia + media sztuki poza przyporządkowaniem (np. estetyka relacyjna)	Antropologia + fotografia + happening + instalacja + rysunek + sound art + teatr
Hierarchiczność relacji w zespole	Praca zespołowa pod kierownictwem kilku osób	Praca w pojedynkę przy wsparciu podwykonawców	Praca kolektywna
Liczba osób zaangażowanych	10	20	27
Profile zawodowe członków zespołu	Artyści + aktorzy/ performerzy + naukowcy/ badacze + koordynatorzy produkcji + programiści + pracownicy techniczni + realizatorzy dźwięku + tłumacze + specjaliści od komunikacji	Osoby o łączonym profilu działalności (artyści/badacze) + pracownicy targowiska, mieszkańcy + wolontariusze	Artyści + performerzy + badacze/naukowcy + działacze społeczni / aktywiści, koordynatorzy, kuratorzy sztuki
Cel	Zarówno tworzenie wiedzy teoretycznej jak i praktycznych rozwiązań	Zarówno tworzenie wiedzy teoretycznej jak i praktycznych rozwiązań	Zarówno tworzenie wiedzy teoretycznej jak i praktycznych rozwiązań
Adresaci	Tworzenie zarówno dla wąskiej społeczności jak i dla świata	Tworzenie dla szerszej publiczności	Tworzenie dla szerszej publiczności
Uczestnicy	Praca w gronie specjalistów	Zarówno praca w gronie specjalistów jak i ze społecznością	współpraca ze społecznością
Kontekst	praca laboratoryjna	Praca w terenie	Praca w terenie

Tabela 10. Przykłady projektów interdyscyplinarnych

Przywołane poniżej projekty transdyscyplinarne łączy skoncentrowanie na poszukiwaniu praktycznych rozwiązań (choć w trzecim przypadku, celem jest również wytworzenie wiedzy teoretycznej). W projekcie *Latający dom śmierci* Urszuli Kluz-Knopek oraz *Magiczne Zaangażowanie* (Zofia Nierodzińska, Anna Siekierska, Paweł Błęcki, Kinga Mistrzak) proces przebiegał w oparciu o współpracę kolektywną „w terenie". W trzecim przypadku (Konsorcjum projektu Re-shape: *Reshape: Reflect,*

Practice, Share, Experiment) działania prowadzono w ramach pracy zespołowej pod kierownictwem kilku osób. Warto zwrócić uwagę na wysoką liczebność osób zaangażowanych w proces, ale pracujących w kontekście „laboratoryjnym".

	Urszula Kluz-Knopek: ***Latający dom śmierci***	**Zofia Nierodzińska, Anna Siekierska, Paweł Błęcki, Kinga Mistrzak:** ***Magiczne Zaangażowanie***	**Konsorcjum projektu Re-shape:** ***Reshape: Reflect, Practice, Share, Experiment***
Charakter projektu	Artystyczny + edukacyjny/ popularyzatorski	Artystyczny + kuratorski/ wystawienniczy + aktywistyczny/interwencyjny + animacyjny + archiwistyczny	Artystyczny + badawczy/ naukowy + aktywistyczny/ interwencyjny
Włączane media i dyscypliny	Antropologia + psychologia + socjologia + happening + instalacja	Socjologia + historia + archiwistyka + nauki przyrodnicze + fotografia + grafika + happening + literatura/poezja + malarstwo + performans + rysunek + sound art + net art + taniec + wideo + wzornictwo	Antropologia + filozofia + socjologia + instalacja + performans + taniec + wideo
Hierarchiczność relacji w zespole	praca kolektywna	praca kolektywna	Praca zespołowa pod kierownictwem kilku osób
Liczba osób zaangażowanych	15	15	65
Profile zawodowe członków zespołu	Artyści + naukowcy/badacze + koordynatorzy + pracownicy techniczni + publiczność	Artyści + performerzy + badacze/naukowcy + działacze społeczni/aktywiści + koordynatorzy + kuratorzy sztuki + pracownicy administracyjni + pracownicy techniczni + projektanci graficzni + prawnicy + specjaliści od komunikacji i PR	Artyści + działacze społeczni/ aktywiści + koordynatorzy + kuratorzy + specjaliści od komunikacji i PR + facylitatorzy
Cel	Rozwiązywanie praktycznych problemów	Rozwiązywanie praktycznych problemów	Zarówno tworzenie wiedzy teoretycznej jak i rozwiązywanie problemów praktycznych
Adresaci	Tworzenie dla szerszej publiczności	Tworzenie dla szerszej publiczności	Tworzenie dla wąskiej grupy związanej ze światem sztuki/ nauki

Uczestnicy	Praca ze społecznością/ odbiorcami	Praca ze społecznością/ odbiorcami	Praca w gronie specjalistów
Kontekst	Praca w terenie	Praca w terenie	Praca laboratoryjna

Tabela 11. Przykłady projektów transdyscyplinarnych

6. Zamiast podsumowania: krytyczne spojrzenie na wyniki badania modeli współpracy

Próba zastosowania modelu teoretycznego zakładającego istotne różnice pomiędzy multi-, inter- i transdyscyplinarnością do badania faktycznie zrealizowanych projektów, co starałam się zrobić w tym rozdziale, z mojego punktu widzenia jest z kilku powodów problematyczna. Badane projekty, niezależnie od przyporządkowania do jednej z trzech grup (multi-, inter-, transdyscyplinarnej), prezentują wiele cech wspólnych, które już opisywałam w rozdziale VI – poświęconym specyfice przedsięwzięć. Istnieją różnice, takie jak te, odnoszące się do liczebności zespołów, hierarchiczności relacji w ich obrębie a także poziomu włączania odbiorców w sam proces twórczy/badawczy, ale nie wnoszą one nowej wiedzy prowadzącej do lepszego rozumienia sposobów, w jakie przebiega sama współpraca. Realizując badania miałam nadzieję, że uda się uchwycić, w jaki sposób dochodzi do mieszania poszczególnych wpływów dyscyplinarnych. Z tego powodu uwzględniłam w kwestionariuszu pytanie (nr 18), w którym prosiłam respondentów o wskazanie, z jakim kontekstem (artystycznym; naukowym; zarówno jednym i drugim) łączą się takie aspekty projektu jak: inspiracje, sposób formułowania problemu, wykorzystane metody, estetyki czy forma prezentacji wyników. Jednak okazało się, że zebrane odpowiedzi niewiele wnoszą dla lepszego rozumienia dynamiki tych przedsięwzięć. Przy zestawieniu ich z charakterystyką poszczególnych przypadków (pod względem na przykład tego, czy były realizowane przez osobę bliżej związaną ze światem artystycznym czy naukowym, lub jakie były formy komunikowania wyników) nie wyłaniała się żadna istotna prawidłowość, co więcej uzyskane dane (z pytania nr 18) wielokrotnie nie pokrywały się z pozostałymi informacjami na temat danego przedsięwzięcia. Być może pytanie zostało źle przeze mnie skonstruowane lub też sami autorzy urefleksyjniają „mieszanie" sztuki i nauki w sposób inny od mojego. Wskazywał na to również problem ze

sformułowaniem odezwy towarzyszącej ankiecie, o którym pisałam w części poświęconej przebiegowi mojego badania.

Decyzja o zastosowaniu kryterium stopnia integracji („zmieszania") poszczególnych wpływów wynikała bezpośrednio z prac nad artykułem opublikowanym w 2017 roku w czasopiśmie „Kultura i Społeczeństwo"[323]. W tekście przedstawiam typologię przedsięwzięć łączących sztukę i naukę, którą opracowałam na podstawie definicji multi-, inter- i transdyscyplinarności w połączeniu z analizą danych zastanych na temat przykładów projektów tego rodzaju. Sądziłam, że przy zastosowaniu w badaniu empirycznym takiego sposobu systematyzacji, otrzymam istotne zróżnicowanie, które pozwoli mi na wyodrębnienie tendencji charakterystycznych dla każdego z trzech rodzajów współpracy. Okazało się jednak, że próba przyłożenia modelu teoretycznego (wywiedzionego z definicji) do złożoności i zniuansowania poszczególnych projektów, nie dostarcza wyników, które prowadziłyby do dalszej eksploracji różnic pomiędzy multi-, inter- i transdyscyplinarnością w odniesieniu do projektów, które lokują się na pograniczu sztuki i nauk społecznych. Z tego powodu jest to zagadnienie, któremu warto byłoby poświęcić uwagę w kolejnych badaniach.

W kontekście badań nad działaniami łączącymi sztukę i nauki społeczne rozróżnienie pomiędzy definicjami multi-, inter- i transdyscyplinarności oparte na stopniu integracji wpływów z poszczególnych dyscyplin oraz charakteru powstałych rezultatów (właściwych dla jednego lub drugiego kontekstu) może paradoksalnie być mniej istotne niż powody, dla których takie projekty są realizowane lub konteksty, w jakich są osadzone. To, w jaki sposób dochodzi do „mieszania" się dyscyplin w każdym pojedynczym przypadku podyktowane jest wieloma zmiennymi, jak na przykład uznanymi standardami pracy w danej dyscyplinie, warunkami instytucjonalnymi, produkcyjnymi i przede wszystkim specyfiką problemu podejmowanego w projekcie. Co więcej, podobny „stopień zmieszania" może dawać zupełnie inny rezultat w różnych warunkach, jak starałam się pokazać przy pomocy przywołanych przykładów – w związku z tym, analiza stopnia „interdyscyplinarności" z pewnością wymaga wykorzystania metod badawczych uwzględniających wywiady i obserwacje. W mojej ocenie, w budowaniu typologii przedsięwzięć łączących sztukę

[323] Z. Małkowicz, *Nie tylko art&science: czyli jak myśleć o praktykach łączących sztukę i naukę? Propozycja nowej typologii*, „Kultura i Społeczeństwo", nr 1/2017.

i nauki społeczne istotniejszym kryterium – od stopnia hybrydyczności projektu – jest to, w jaki sposób dobiera się narzędzia, decyduje o strukturze władzy w zespole z myślą o realizacji konkretnego celu w określonym kontekście. Z tego powodu, zaproponowany przeze mnie w rozdziale VI (Specyfika Projektów: punkt 3. Cele projektów), model systematyzujący cele podejmowane w projektach, uważam za bardziej użyteczny w kontekście badania dynamiki współpracy w projektach tego rodzaju. W perspektywie kontynuacji badań w przyszłości, mógłby stanowić podstawę dla doboru próby z myślą o rozbudowanym badaniu jakościowym.

Zakończenie

W poszczególnych rozdziałach mojej rozprawy starałam się odpowiadać na pytanie o to, jaki charakter mają relacje łączące współczesną sztukę i nauki społeczne. Zaprezentowane przeze mnie ujęcie obejmuje zarówno rekonstrukcję historycznych, jak i aktualnych uwarunkowań tego związku, wspartą jeszcze analizą praktycznie realizowanych przedsięwzięć z interesującego mnie pogranicza. W tym miejscu chciałabym bardziej przekrojowo podsumować moje ustalenia i wyodrębnić najbardziej wyraziste wątki. Jakie zatem najważniejsze obserwacje wynikają z prowadzonej przeze mnie analizy?

Pierwsza kwestia odnosi się do przekonań odzwierciedlających porządek społeczny, których sztuka i nauki społeczne są częścią. Zarówno powody realizacji badanych przeze mnie działań, jak i problemy napotykane przez osoby je urzeczywistniające, wynikają bezpośrednio z dominujących wyobrażeń na temat relacji sztuki i nauki, które są podtrzymywane i ugruntowywane przez instytucje eksperckie. Warto zwrócić uwagę na trwałość wielu z tych przekonań opierającą się na dualistycznym ujęciu przeciwstawiającym sobie sztukę i naukę – zostało ono wywiedzione wprost z myśli oświeceniowej, a dodatkowo ugruntowała je modernistyczna „specjalizacja". Badani najczęściej widzą te dwie sfery rzeczywistości jako zupełnie oddzielne i odmienne światy, jednak doskonale się uzupełniające w wielu płaszczyznach. Równocześnie problemy napotykane podczas realizacji projektów odzwierciedlają „silosowy" porządek rzeczywistości społecznej. Odmienne standardy pracy, mechanizmy funkcjonowania instytucji oraz oczekiwania odbiorców czy osób zaangażowanych w projekt pokazują, że autonomia każdego z pól – sztuki i nauki – nie znika, a strategie jej utrzymywania są realizowane w coraz to nowych obszarach. Z drugiej strony makroprzemiany społeczne, ekonomiczne i technologiczne, które wywierają wpływ między innymi na funkcjonowanie szkolnictwa wyższego (stanowiącego centrum progresywnych aktywności naukowych, ale również artystycznych) sprawiają, że zarówno artyści, jak i badacze są zmuszeni do poszukiwania nowych strategii przetrwania w dynamicznie zmieniających się realiach. Dychotomia przekonań dotyczących porządku społecznego ma zatem ambiwalentny

wpływ na realizację badanych przeze mnie przedsięwzięć. Z jednej strony leżą one u podstaw osobistych motywacji do inicjowania współpracy z pogranicza sztuki i nauki, z drugiej – utrwalają istniejące podziały i stają się dla niej bezpośrednią przeszkodą.

Druga obserwacja jest związana z „uartystycznieniem" praktyk z pogranicza sztuki i nauk społecznych. Przekraczanie granic pomiędzy sztuką a naukami społecznymi oraz podejmowanie interdyscyplinarnych działań jest inicjowane zdecydowanie częściej w obrębie praktyk artystycznych. Tego rodzaju przedsięwzięcia często są traktowane jako przestrzeń do eksperymentowania z narzędziami poznawczymi/badawczymi, eksplorowania możliwości oraz ograniczeń mediów artystycznych czy rozpowszechnionych sposobów uprawiania sztuki i nauki. Zdobycie wsparcia instytucjonalnego dla projektu „z pogranicza" może być prostsze w polu sztuki, inaczej niż w przypadku instytucji naukowych i badawczych, które cechują precyzyjne standardy i kryteria określające charakter działań podejmowanych w ich ramach. Kontekst sztuki jest uznawany za „bezpieczną przestrzeń dla społecznych eksperymentów", co pozwala twórcom na łatwiejsze podejmowanie działań, których charakter wykracza poza przyjęte porządki. Zgodnie z tą perspektywą sztuka może „pozwolić sobie na więcej" niż nauki społeczne. Jedną z dominujących reguł w obrębie pola sztuki jest kwestionowanie uznanych konwencji i standardów. Z tego powodu transgresja jest w tym kontekście oczekiwana i nagradzana, co sprzyja przekraczaniu rozmaitych granic, również dyscyplinarnych. Inaczej niż ma to miejsce w polu naukowym, gdzie pilnie się ich strzeże i oczekuje postaw prowadzących bardziej do akumulacji niż zerwania z logiką przyjętą w środowisku.

Trzeci wątek odnosi się do heterogeniczności działań łączących sztukę i nauki społeczne. Polega ona nie tylko na integracji praktyk artystycznych z badawczymi, ale w większości uwzględnia jeszcze inne wpływy związane na przykład z edukacją, animacją społeczno-kulturową czy partycypacją. Problemy poruszane w projektach stanowią „przestrzeń spotkania" nie tylko sztuki i nauki, ale także innych obszarów rzeczywistości. W projekty z pogranicza sztuki i nauk społecznych w wielu przypadkach są zaangażowane instytucje kultury ukierunkowane na różne grupy odbiorców i zróżnicowane dziedziny sztuki (na przykład domy kultury), organizacje pozarządowe a także nieformalne społeczności. Sieci powiązań między podmiotami

oraz obszary wiedzy, w których projekty są zakorzenione każdorazowo determinowane są przez specyfikę danego zagadnienia oraz specyfikę celu podejmowanego w projekcie. W rezultacie, przedsięwzięcia znacząco różnią się między sobą i nie sposób ustalić wspólnej reguły „mieszania" poszczególnych wpływów.

Czwarta obserwacja dotyczy imperatywu społecznej użyteczności towarzyszącego większości analizowanych przeze mnie działań. Cele projektów są zdecydowanie praktyczne: twórcy/badacze poszukują rozwiązań, które można wdrożyć dla osiągnięcia zmiany w trakcie rozwiązywania określonego problemu społecznego lub koncentrują się na popularyzacji wiedzy dotyczącej jakiejś sfery rzeczywistości. Motywacje ukierunkowane na „pożyteczność" pozwalają nie tylko uzasadnić wysiłki wkładane w realizację działań przekraczających istniejące porządki, ale dają też szansę na zdobycie większej społecznej akceptacji dla transgresywnych przedsięwzięć nieprzystających do istniejącego porządku. Warto zwrócić uwagę na społeczno-relacyjny charakter takich działań, który można powiązać również z praktykami artystycznymi z obszaru estetyki relacyjnej opisanej przez Nicolasa Bourriaud'a[324]. Intencją stojącą za realizacją projektu wielokrotnie jest wzmacnianie więzi (w obrębie społeczności, sąsiedztwa czy grup wykluczonych) lub rozwiązywanie palących kwestii społecznych, wobec których pozostałe instancje są bezsilne lub nie dość zainteresowane. Jest to o tyle ciekawa obserwacja, że praktyczność nie jest jednak wpisana w ogólną definicję działań interdyscyplinarnych.

Działania łączące sztukę i nauki społeczne charakteryzuje swoista eksterytorialność, która objawia się zdecydowanym wyjściem poza akademię i instytucje eksperckie. W ich obrębie dominuje „praca w terenie" oraz przesunięcie akcentu w stronę odbiorcy, zarówno pod względem założeń projektów, jak i formatów, które mają bardziej dostępny charakter. Odbiorcy są nie tylko adresatami treści, ale również stają się bezpośrednimi uczestnikami działań – szczególnie partycypacyjnych lub edukacyjnych. W wielu przypadkach podkreśla się też znaczenie przestrzeni publicznej – jako miejsca spotkania „pomiędzy" światami sztuki, nauki, ale i innych

[324] N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, tłum. Ł. Białkowski, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, Kraków 2012.

obszarów życia społecznego. Można również stwierdzić za de Certeau[325], że praktyki z pogranicza sztuki i nauk społecznych przyjmują charakter „taktyk" (przeciwnych do strategii) realizowanych na terytorium „innego". Ta delokalizacja połączona ze społeczną pożytecznością pozwala stworzyć bezpieczną przestrzeń dla działań niemieszczących się w uznanych regułach i standardach, a także uzasadnić ich celowość oraz transgresyjność.

Kolejną cechą projektów łączących sztukę i nauki społeczne jest ich subwersywność oraz oddolny charakter. Z jednej strony sztywność akademickich standardów w obrębie nauki i sztuki, a z drugiej kryzys scentralizowanej władzy państwowej wobec nowych problemów społecznych, sprawiają, że potrzeba interwencji i zaangażowanie się w złożone i istotne społecznie problemy motywują autorów projektów do wykraczania poza uznane modele pracy. Oddolność pozwala na większą plastyczność procesu oraz swobodę w obrębie decyzji merytorycznych, ale niesie za sobą określone koszty. Warto zwrócić uwagę, że w rezultacie takie działania cechuje niedofinansowanie i to pomimo instytucjonalnej afiliacji projektów – często są napędzane indywidualnymi zasobami (pieniądze, czas, sprzęt, własne sieci kontaktów, indywidualne umiejętności). W projekty zaangażowane jest wiele osób o zróżnicowanych kompetencjach, co pokazuje, że złożoność kontekstów, wielość standardów i wychodzenie w stronę szerszych publiczności wymaga zaangażowania istotnych nakładów czasu i wysiłku. Konsekwencją subwersywności mogą być także osobiste zmagania autorów z negatywną recepcją w środowisku naukowym lub artystycznym. Wychodzenie poza przyjęte sposoby działania, „niewpasowywanie się" w społeczne wyobrażenia o przebiegu i rezultatach projektów z obszaru sztuki i nauki może jednak nieść za sobą nowe trudności, szczególnie w obliczu intensyfikacji prób sparametryzowania działalności naukowej i artystycznej.

Ostatnia refleksja dotyczy relacji pomiędzy sztuką a naukami społecznymi w kontekście teoretycznego podziału w obrębie działań wielodyscyplinarnych. Podkreślanie różnić między multi-, inter- i transdyscyplinarnością, czy też poszukiwanie kolejnych pojęć bardziej precyzyjnie nazywających określone rodzaje praktyk, upewnia, że istnieje potrzeba stworzenia bezpiecznej „przestrzeni pomiędzy",

---

325 M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.

w której projekty niemieszczące się w uznanych standardach będą realizowane bez narażenia na niebezpieczeństwo wynikające z „silosowego" charakteru rzeczywistości instytucjonalnej. Taką przestrzenią miała być „trzecia kultura" Charlesa P. Snowa. Z perspektywy prowadzonych przeze mnie badań widać jednak, że nie tyle istnieje „przestrzeń pomiędzy" tak wieloma różnymi dyscyplinami naukowymi i sztuk, co bardziej pewnego rodzaju „przyczółki" sztuki w naukach społecznych i dyscyplin nauk społecznych w sztuce – odwołując się do metafory zaproponowanej przez Krzysztofa Pietrowicza[326]. Z mojego punktu widzenia są to bardziej „przybrzeżne archipelagi" – które, po pierwsze, odzwierciedlają paradygmatyczne rozproszenie dyskusji na temat poszczególnych zjawisk z pogranicza sztuki i nauk; po drugie, wewnętrzne zróżnicowanie samych praktyk naukowych i artystycznych, a po trzecie – wielość wymiarów, w których dochodzi do „kreolizacji" każdej z tych dwu sfer rzeczywistości. Pomimo znaczącej liczby cech wspólnych badanych przeze mnie projektów, każdy z nich jest bardziej osadzony w innym kontekście – „bliżej" określonej (sub)dyscypliny naukowej czy paradygmatu uprawiania sztuki/nauki, a jego charakter jest determinowany przez splot zróżnicowanych decyzji, wpływów i czynników wykraczających poza dyscyplinarne podziały.

Na koniec o możliwych perspektywach rozwoju prowadzonych przeze mnie badań: moją główną intencją była wstępna eksploracja, w związku z czym zakładałam, że uda mi się wskazać obszary, które będą wymagać pogłębiania wiedzy. W oparciu o uzyskane wyniki dostrzegam trzy niewykluczające się kierunki badań o charakterze jakościowym. Pierwszy zakłada kontynuację badań nad projektami, które łączą w sobie wpływy pochodzące ze sztuki oraz nauk społecznych. Umożliwiłoby mi to pogłębianie wiedzy zarówno na temat dynamiki współpracy oraz komunikacji w obrębie zespołu, ale także rekonstrukcję szerszego kontekstu, w którym dany projekt jest realizowany (mam na myśli instytucje, standardy, recepcję w środowisku, relacje z uczestnikami/ odbiorcami). Narzędzia mogłyby uwzględniać obserwacje, indywidualne i grupowe wywiady pogłębione, a także analizę danych zastanych. Istotną kwestią byłby tutaj odpowiedni dobór kilku zróżnicowanych projektów (na przykład pod względem realizowanych celów – jak wskazywałam w ostatnim rozdziale). Analiza mogłaby

326 K. Pietrowicz, *Podejścia sieciowe w socjologii: przyczółki, splecenia i przeobrażenia dyscypliny,* Oficyna Wydawnicza Epigram, Bydgoszcz 2016.

przyjąć formę *case study*. Drugi kierunek jest związany z poznawaniem indywidualnej perspektywy autorów projektów. Takie badanie mogłoby zakładać realizację kilkunastu wywiadów indywidualnych, w których poruszałabym wątki związane z osobistymi motywacjami, biograficznymi uwarunkowaniami, strategiami funkcjonowania w zróżnicowanych kontekstach, ale i doświadczeniami wynikającymi ze współpracy w ramach realizowanych przez siebie projektów – w tym napotykanymi trudnościami. Trzeci możliwy scenariusz zakłada wnikliwą analizę kontekstu instytucjonalnego oraz sposobów, w jaki odzwierciedlają się przemiany porządku społecznego w obrębie relacji sztuki i nauk społecznych. Badanie mogłoby obejmować analizę programów grantowych, regulacji w obrębie systemu szkolnictwa wyższego oraz standardów ewaluacyjnych dla działań, które nie mieszczą się w tradycyjnie rozumianych ramach „sztuki" i „nauki". Istotnym elementem mogłyby tu być wywiady eksperckie z osobami zajmującymi się współtworzeniem rozwiązań systemowych.

Bibliografia

Abriszewski K., *Pogranicze, wykluczanie, krzyżowanie i emigrowanie*, [w:] *Granice dyscyplin-arne w humanistyce*, (red.) J. Kowalewski, W. Piasek, M. Śliwa, COLLOQUIA HUMANIORUM, Olsztyn 2006, ISBN 83-60636-02-8.

Ackerman J., *On scientia*, „Daedalus", Vol. 94/1 (Winter, 1965).

Adorno T., *Sztuka i sztuki: wybór esejów*, tłum. K. Krzemień-Ojak, K. Sauerland, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1991, ISBN EAN 8306019083.

Afeltowicz Ł., Pietrowicz K., *Maszyny społeczne: Wszystko ujdzie, o ile działa,* Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013, 978-83-011-7291-6.

Apostel L., *Interdisciplinarity: Problems of teaching and research in universities,* OECD – Centre for Educational Research and Innovation, Paris 1972.

Artistic Research: Charting a Field in Expansion, (eds) P. De Assis, L. D'Errico, 2020, [online:] http://www.vlebooks.com/vleweb/product/openreader?id=none&isbn=9781786611512 (dostęp: 30.06.2022).

Arts, Research, Innovation and Society, (eds) G. Bast, E. G. Carayannis, D. F. J. Campbell, Springer International Publishing, Cham 2015, ISBN 978-3-319-09908-8.

Arts, Research, Innovation and Society, (eds) G. Bast, E. G. Carayannis, D. F. J. Campbell, Springer International Publishing, Cham 2015, ISBN 978-3-319-09908-8.

Bachmann-Medick D., C*ultural turns: Nowe kierunki w naukach o kulturze*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012, ISBN 978-83-773-7040-7.

Bal M., *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych*, tłum. M. Bucholc, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2012, ISBN 978-83-615-8780-4.

Balkema W., Slager H., *Artistic Research*, Rodopi B.V., Amsterdam 2004, ISBN EAN 9789042010970

Banaszak G., Kmita J., *Społeczno-regulacyjna koncepcja kultury*, Instytut Kultury, Warszawa 1994, ISBN EAN 8385323732.

Barone T., Eisner E. W., *Arts Based Research,* SAGE Publications, London 2012, ISBN EAN 9781412982474.

Barriers to Interdisciplinary Research and Training [w:] *Disciplines in the Brain, Behavioral, and Clinical Sciences* (ch. 3), (eds) T. C. Pellmar, L. Eisenberg L, *Bridging*, National Academies Press (US), Washington 2000, [online:] https://www.ncbi.nlm.nih.gov/sites/books/NBK44876 (dostęp: 01.07.2022).

Bauman Z., May T., *Socjologia*, tłum. J. Łoziński, Zysk i S-ka, Poznań 2015, ISBN 83-72-98-566-9.

Bauman Z., *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, tłum. J. Bauman, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995, ISBN 83-01-11716-8.

Becher T., Trowler P., *Academic Tribes, and Territories: Intellectual Enquiry and the Culture of Disciplines,* Philadelphia 2011, ISBN 978-0335206278.

Beck U., *Społeczeństwo ryzyka: w drodze do innej nowoczesności*, tłum. S. Cieśla, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2004, ISBN EAN 8373831169.

Bennington G., *Inter*, [w:] *Post-Theory: New Directions in Criticism*, (eds) M. McQuillan and al., Edinburgh University Press, Edinburgh 1999, ISBN EAN 9780748610655.

Biggs M., Buchler D., *Communities, Values, Conventions and Action*, [w:] *The Routledge Companion to Research in the Arts*, (eds) M. Biggs, H. Karlsson, Routledge, London 2011, ISBN 9780415697941

Biggs M., Karlsson H., *Evaluating Quality in Artistic Research*, [w:] *The Routledge Companion*
to Research in the Arts, (eds) M. Biggs, H. Karlsson, Routledge, London 2011, ISBN EAN 9780415697941

Bishop C., *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityki widowni*, tłum. J. Staniszewski, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015, ISBN 978-83-62418-45-9.

Błędnik: utrzymując równowagę, (red.) M. Krajewski, Z. Małkowicz-Daszkowska, Bęc Zmiana, Warszawa 2018, ISBN 978-83-66082-02-1.

Bod R., *Historia humanistyki: zapomniane nauki*, tłum. R. Pucek, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2013, ISBN 978-83-628-5843-9.

Borgdorff H., *A Brief of Current Debates on the Concepts and Practices of Research in the Arts*, [w:] *SHARE Handbook for Artistic Research Education*, (eds.) M. Wilson, S. van Ruiten, ELIA, Amsterdam 2013, ISBN 978-90-810357-0-5.

Borgdorff H., *The Production of Knowledge in Artistic Research* [w:] *The Routledge Companion*
to Research in the Arts, (eds) M. Biggs, H. Karlsson, Routledge, London 2011, ISBN EAN 9780415697941.

Borgdorff H., *The Production of Knowledge*, [w:] *The Routledge Companion to Research in the Arts,* (eds) M. Biggs, H. Karlsson, Routledge, London 2011, ISBN EAN 9780415697941.

Borgdorff H., *Artistic Research Within the Fields of Science,* Leiden University Press, Leiden 2012, ISBN 978-90-8728-167-0.

Borgdorff H., *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia,* Leiden University Press, Leiden 2012, ISBN EAN 9789087281670.

Born G., Barry A., *ART-SCIENCE: From Public Understanding to Public Experiment*, „Journal of Cultural Economy", Vol. 3/1, 2010, ISSN 1753-0350.

Bourdieu P., *Photography: a middle-brow art,* Stanford University Press*,* Stanford 1965.

Bourdieu P., *Quelques proprietes des champs*, [w:] P. Bourdieu, *Questions de sociologie*, Les Éditions de Minuit, Paris 1984/2002, ISBN 978-2-7073-1825-1,

[online:] https://monoskop.org/images/4/47/Bourdieu_Pierre_Questions_de_sociologie_2002.pdf (dostęp: 03.07.2022).

Bourdieu P., *Reguły sztuki: Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. A. Zawadzki, M. Sugiera, TAiWPN Universitas, Kraków 2007, ISBN 97883-242-0797-8.

Bourdieu P., *Specyfika dziedziny naukowej i społeczne warunki rozwoju wiedzy,* tłum. E. Neyman, [w:] *Kryzys i schizma*, t. II, (red.) E. Mokrzycki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1984, ISBN EAN 8306010086.

Bourdieu P., *Une science qui dérange*, [w:] P. Bourdieu, *Questions de sociologie*, Les Éditions de Minuit, Paris 1984/2002, ISBN EAN 9782707303257.

Bourriaud N., *Estetyka relacyjna*, tłum. Ł. Białkowski, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, Kraków 2012, ISBN 978-83-62435-44-9.

Brelińska P., Małkowicz-Daszkowska Z., Reznik Z., *Z krajobrazu badań artystycznych*, [w:] „NN6T", [online:] *https://nn6t.pl/2021/03/01/z-krajobrazu-badan-artystycznych* (dostęp: 01.07.2022).

Brelińska-Garsztka P., Małkowicz-Daszkowska Z., Reznik Z., *Rozruchy badawczo-artystyczne w sztukach performatywnych: zbliżenie na taniec, ruch i choreografię*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" nr 165, 2021, ISSN 2720-0043.

Brelińska-Garsztka P., Małkowicz-Daszkowska Z., Reznik Z., *Rozruchy badawczo-artystyczne w sztukach performatywnych: zbliżenie na taniec, ruch, choreografię,* „Didaskalia – Gazeta Teatralna" nr 165, październik 2021, [online:] https://didaskalia.pl/pl/artykul/rozruchy-badawczo-artystyczne-w-sztukach-performatywnych-zblizenie-na-taniec-ruch-i (dostęp: 01.07.2022).

Burawoy M., *2004 Presidential Address: for Public Sociology*, „American Sociological Review", Vol. 70/1, 2005, ISSN 0003-1224.

Bürger P., *Teoria awangardy*, tłum. J. Kita-Huber, TAiWPN Universitas, Kraków 2006, ISBN 83-242-0704-X.

Bürger P., *Theory of the Avant-Garde*, *tłum. M. Shaw,* University of Minnesota Press, Minneapolis 1984, ISBN EAN 9780816610686.

Burke P., *Społeczna historia wiedzy*, tłum. A. Kunicka, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2016, ISBN 978-83-62858-94-1.

Caduff C., *Artistic Research: Methods-Development of a Discourse-Current Risks*, [w:] *Poetry of the real: Aufzeichnungen der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW*, (ed.) K. Langkilde et al., Christoph Merian Verlag, Basel 2016, ISBN EAN 9783856168346.

Castells M., Himanen P., *Społeczeństwo informacyjne i państwo dobrobytu: model fiński*, tłum. M. Penkala, M. Sutowski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009, ISBN EAN 9788361006275.

Celiński P., *Postmedia: cyfrowy kod i bazy danych*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2013, ISBN 978-83-7784-352-9.

Certeau M. de, *Wynaleźć codzienność*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, ISBN 978-83-233-2597-0.

Ciszewski M., *Renesansu filozofia*, [w:], *Powszechna Encyklopedia Filozofii*, t. 8 (p-s), (red.)
A. Maryniarczyk, Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, Lublin 2000, ISBN 978-83-60144-06-0.

Crombie A. C., *Science, Art and Nature in Medieval and Modern Thought*, Bloomsbury Publishing, London 1990, ISBN EAN 9781852850678.

Curatorial Challenges: Interdisciplinary Perspectives on Contemporary Curating, (eds) M. V. Hansen, A. Henningsen, A. Gregersen, Routledge, London 2020, ISBN EAN 9780367671679.

Danto A., *The Artworld,* „*The Journal of Philosophy*", Vol. 61, No. 19, 1964.

Dickie G., *Art and the Aesthetic: an Institutional Analysis*, New York 1974.

Dillion M., *Poststructuralism, Compexity and Poetics*, „Theory, Culture and Society", 17(5), 2000, ISSN 02632764.

Douglas M., *Jak myślą instytucje,* tłum. O. Siara, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011, ISBN 978-83-01-16489-8.

Drucker P. F., *Społeczeństwo pokapitalistyczne*, tłum. G. Karnas [w:] „Roczniki Nauk Społecznych" 30/2002, nr 1, ISSN 0137-4176.

DSTI/EAS/STP/NESTI(2006)19/FINAL, 27-Feb-2007 (REVISED FIELD OF SCIENCE AND TECHNOLOGY (FOS) CLASSIFICATION IN THE FRASCATI MANUAL/OECD document), [online:] https://www.oecd.org/science/inno/38235147.pdf (dostęp 22.05.2022).

Dudzikowa M., *Sytuacja problematyczna interdyscyplinarności w naukach społecznych*, [w:] *Interdyscyplinarnie o interdyscyplinarności: między ideą a praktyką,* (red.) A. Chmielewski, M. Dudzikowa, A. Grobler, Oficyna Wydawnicza IMPULS, Kraków 2012, ISBN 978-83-7587-958-2

Dziamski G., *Awangarda po awangardzie. Od neoawangardy do postmodernizmu*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1995, ISBN 83-7112-086-9.

Dziennik Ustaw Rzeczypospolitej Polskiej z 2018, poz. 1818, Rozporządzenie Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego w sprawie dziedzin nauki i dyscyplin naukowych oraz artystycznych, [online:] https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU20180001818/O/D20181818.pdf [dostęp: 22.05.2022]

Elkins J., *Artists with PhDs: On the New Doctoral Degree in Studio Art*, New Academia Publishing, Washington DC 2009, ISBN EAN 9780981865454.

Encountering Artistic Research Practices: analyzing their critical social potentialities, (eds) K. Hannes, R. Laermans, „Art/Research International: A Transdisciplinary Journal", Vol. 5/1, 2020, ISSN 2371-3771.

Fabryka Sztuki. Podział pracy oraz dystrybucja kapitałów społecznych w polu sztuk wizualnych we współczesnej Polsce, (red.) M. Kozłowski, J. Sowa, K. Szreder, Wolny Uniwesytet Warszawy, Warszawa 2014, [online:] https://www.nck.pl/badania/raporty/-fabryka-sztuki-podzial-pracy-oraz-dystrybucja-kapitalow-w-polu-sztuk-wizualnych-we- (dostęp: 16.07.2022)

Ferenc T., S*ztuka fotografowania biedy – komu służą zdjęcia nędzy*, „Kultura i Społeczeństwo" 2005, nr 4, ISSN 0023-5172.

Foundations of the Unity of Science: *Toward an International Encyclopedia of Unified Science*, Vol. 1, (ed.) O. Neurath O. et al., Chicago 1938.

Fowler B., *Pierre Bourdieu and Cultural Theory: Critical Investigations,* SAGE Publications, London 1997, ISBN EAN 9780803976269.

Frank R., *'Interdisciplinarity': The First Half Century*, [w:] *Words: For Robert Burchfield's Sixty-Fifth Birthday*, (eds) E. G. Stanley, T. F. Hoad; D. S. Brewer Publisher, (b.m.) 1988, ISBN EAN 9780859912594.

Geertz C., *O gatunkach zmąconych: nowe konfiguracje myśli społecznej,* „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja" nr 2/1990, ISSN 0867-0633.

Giddens A., Sutton P. W., *Socjologia*, tłum. O. Siara, A. Szulżycka, P. Tomanek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, ISBN EAN 9788301169565

Gombrich E., O *sztuce*, Dom Wydawniczy Rebis*,* Poznań 2008, ISBN 978-83-7510-216-1.

Gondek M. J., *Artes liberales*, [w:] *Powszechna encyklopedia filozofii*, t. 1 (a-b), (red.) A. Maryniaczyk, Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, Lublin 2000, ISBN 83-914431-1-6.

Gouldner A. W., Co *zdarzyło się w socjologii: historyczny model rozwoju strukturalnego?*, tłum. B. Szacka, [w:] *Czy kryzys socjologii?*, (red.) Szacki J., Czytelnik*,* Warszawa 1977.

Greenwood J., *Arts-based Research: Weaving Magic and Meaning,* International Journal of Education & Arts, Vol. 13, Int. 1, March 31, 2012, [online:] https://www.researchgate.net/publication/279371991_Arts-based_research_Weaving_magic_and_meaning (dostęp: 01.07.2022).

Grenfell M. i Hardy C., *Art Rules: Pierre Bourdieu and the visual arts*, Berg, Oxford – New York 2007, ISBN 978-1-84520-234-7.

Gullion J. S., L. Schäfer L., *An overview of arts-based research in sociology, anthropology, and psychology*, [w:] *Handbook of arts-based research*, (ed.) P. Leavy, Guilford Press, New York 2017, 978-1462521951.

Handbook of Qualitative Research, (eds) N. K. Denzin, Y. S. Lincoln, SAGE Publications, Thousand Oaks 1994, ISBN EAN 9780803946798.

Hannula M. et al., *Artistic Research – Theories, methods and practices*, Academy of Fine Arts & ArtMonitor, Helsinki–Gothenburg 2005, ISBN EAN 9789515327437.

Hannula M., *Catch Me If You Can – Chances and Challenges of Artistic Research*, [online:] https://www.academia.edu/34763911/Catch_Me_If_You_Can_Chances_and_Challenges_of_Artistic_Research (dostęp: 01.07.2022).

Hannula M., Suoranta J., Vadén T., *Artistic Research Methodology: Narrative, Power and the Public*, Peter Lang International Academic Publishers, New York–Bern–Berlin–Bruxelles–Frankfurt am Main–Oxford–Wien, 2014, ISBN EAN 9781433126673.

Hannula M., Suoranta J., Vadén T., *Artistic Research Methodology: Narrative, Power and the Public,* Peter Lang, 2014, ISBN EAN 9781433126673.

Hansson B., *Interdisciplinary: For what purpose?,* „Policy Sciences", 1999, Vol. 32, No. 4, s. 339-343, ISSN 00322687.

Hauser A., *The Social History of Art: Naturalism, Impressionism, the Film Age*, Vol. 4, Routledge, London 1999, ISBN EAN 9780415199483.

Heinich N., *Być artystą: rzecz o przekształceniach statusu malarzy i rzeźbiarzy*, tłum. L. Mazur, Warszawa 2007, ISBN EAN 9788360283431.

Heinich N., *Practices of Contemporary Art: A Pragmatic Approach to A New Artistic Paradigm*, [w:] *Artistic Practices Social interactions and cultural dynamics,* (ed.) T. Zembylas, Routledge, London 2015, ISBN 978-1138195622.

Heinich N., *Sztuka jako wyzwanie dla socjologii. Rozmowy z Julienem Ténédosem*, tłum. J. M. Kłoczowski, Fundacja Terytorium Książki, Gdańsk 2020, s. 33, ISBN 978-83-7908-177-6.

Higgins D., *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, tłum. K. Brzeziński i in., Słowo/Obraz terytoria, Gdańsk 2000, ISBN 83-87316-68-7.

Huutoniemi K. et al., *Analyzing Interdisciplinarity: Typology and Indicators*, „Research Policy" 2010 39, No. 1., ISSN 0048-7333.

Intellectual Birdhouse: Artistic Practice As Research, (eds) Dombois F. et al., Walther König, Köln 2011, ISBN EAN 9783863351182.

Interdisciplinary Revisited: Re-Assessing the Concept in the Light of Institutional Experience, (eds) L. Levin, I. Lind, OECD/CERI, Swedish National Board of Universities and Colleges, Lisiskoping University, Stockholm 1985, ISBN EAN 9789140051189.

Investigating Interdisciplinary Collaboration: Theory and Practice Across Disciplines, (eds) S. Frickel, A. Mathieu, B. Prainsack; Rutgers University Press, New Brunswick (NJ) 2016, ISBN EAN 9780813585895.

Jacyno M., *Iluzje codzienności: O teorii socjologicznej Pierre'a Bourdieu*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1997, ISBN EAN 8386166819.

Jakab et al., *Disciplinary Boundaries between the Social Sciences and Humanities: National Report on Hungary*, Central European University, Budapest 2005, [online:]

https://www.york.ac.uk/res/researchintegration/National_Report_Hungary.pdf (dostęp: 30.06.2022).

Juhola K., Huhmarniemi M., Raatikainen K., *Artistic Research on Dialogical Aesthetics – Ethics of Gathering*, Research Catalogue, [online:] https://www.researchcatalogue.net/view/696352/696353 (dostęp: 01.07.2022).

Kacperczyk A., *Autoetnografia – technika, metoda, nowy paradygmat? O metodologicznym statusie autoetnografii,* „Przegląd Socjologii Jakościowej", Vol. X, No. 3, 2014, e-ISSN 1733-8069 [online:] https://czasopisma.uni.lodz.pl/socjak/issue/view/1011 (dostęp: 04.07.2022).

Kepes G., *The Visual Arts and Sciences: A Proposal for Collaboration*, „Daedalus", Vol. 94, No. 1, Science and Culture (Winter, 1965).

Kirkkopelto E., *Artistic Research as Institutional Practice*, [w:] „From Arts College to University – Artistic Research Yearbook 2015", / „Från konstnärlig högskola till universitet, Årsbok 2015", Vetenskapsrådet, 2015, [online:] https://www.vr.se/download/18.f1bedda162d16aa53a700e/1529480535174/Artistic-Research-YearbookS+E_VR_2015.pdf (dostęp: 01.07.2022).

Kluszczyński R. W., *Art@science. O związkach nauki ze sztuką*, [w:] W *stronę trzeciej kultury. Koegzystencja sztuki, nauki i technologii*, (red.) R. W. Kluszczyński, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Gdańsk 2011, ISBN EAN 9788361587545.

Kluszczyński R. W., *Sztuka spotyka naukę*, [online:] https://www.academia.edu/40102670/Art_Meets_Science_Sztuka_spotyka_nauk%C4%99 (dostęp: 01.07.2022).

Knorr Cetina K., *Laboratory Studies: The Cultural Approach to the Study of Science*, [w:] *Handbook of Science and Technology Studies*, (eds) S. Jasanoff et al., SAGE Publication, Thousend Oaks–London–New Delhi 1995, ISBN EAN 9780761924982.

Kojder A., *Postdyscyplinarność socjologii?*, „Normy, dewiacje i kontrola społeczna", t. 13, r. 2012, ISSN 2299-7725.

Kostrzewa-Zorbas W., *Harmonizacja systemów szkolnictwa wyższego w Europie*, Polsko-Holenderskie Podyplomowe Studia Europejskie, Warszawa 2003, [online:] https://www.mimuw.edu.pl/~sjack/usw/harm.pdf (dostęp: 04.07.2022)

Kövecses Z., *Język, umysł, kultura*, tłum. M. Buchta, A. Kowalcze-Pawlik, TAiWPN Universitas, Kraków 2011, ISBN 978-83-242-1653-6.

Krajewski M., *Incydentologia*, Fundacja Nowej Kultury, Bęc Zmiana, Warszawa 2017, ISBN 978-83-62418-76-3.

Krajewski M., *Nowość (w fasie sztuki),* „Biuro" nr 17, 2018, ISSN 2081-24-34.

Krajewski M., *Przeciwzłożoność: polityki prostoty*, „STUDIA SOCJOLOGICZNE", 4 (211), 2013, ISSN 0039-3371.

Krebbs R., Wenk S., *Disciplinary Barriers between the Social Sciences and Humanities: Comparative Report*, J. W. Goethe Universität, Frankfurt am Main 2005.

Kristeller P. O., *The Modern System of the Arts*, „Journal of the History of Ideas", XII, 4, 1951 oraz XIII, l, 1952.

Kuhn T., *Struktura rewolucji naukowych,* tłum. H. Ostromęcka, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2020, ISBN 978-83-656-8074-7.

Kwiatkowska G. E., *Arteterapia*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1991, ISBN 83-227-0443-7.

Kwiek M., *Transformacje uniwersytetu: Zmiany instytucjonalne i ewolucje polityki edukacyjnej*
w Europie, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. A. Mickiewicza, Poznań 2010, ISBN 978-83-232-2207-1.

Lanterman J., Blithe S. J., *The Benefits, Challenges, and Disincentives of Interdisciplinary Collaboration*, „Commoning Ethnography", Vol. 2, No. 1 (2019), ISSN 2537-9879.

Lash S., Lury C., *Globalny przemysł kulturowy: medializacja rzeczy*, tłum. J. Majmurek, R. Mitoraj, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, ISBN 978-83-23331-89-6.

Lather P., St. Pierre E. A., *Post-qualitative research*. *„International Journal of Qualitative Studies in Education,"* No. 26, 6, 2013, ISSN: 9518398.

Latour B., *Give Me a Laboratory and i Will Raise the World*, [w:] *Observed: Perspectives on the Social Study of Science*, (eds) K. Knorr Cetina i M. Mulkay, M. Science, SAGE Publications, London 1983, ISBN EAN 9780803997820.

Latour B., *Splatając na nowo to, co społeczne: wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, tłum. K. Abriszewski, TAiWPN Universitas, Kraków 2010, ISBN 978-83-24209-86-6

Latour B., Woolgar S., *Laboratory Life: The Social Construction of Scientific Facts*, SAGE Publications, Los Angeles 1979, ISBN 0-8039-0993-4.

Latour B., *Nigdy nie byliśmy nowocześni: studium z antropologii symetrycznej*, tłum. M. Gdula, Oficyna Naukowa, Warszawa 2011, ISBN EAN 9788377370209.

Leavy P., *Metoda spotyka sztukę: Praktyki badawcze oparte na sztuce*, tłum. K. Stanisz, J. Kucharska, NCK, Warszawa 2018, ISBN 978-83-7982-276-8

Leeuven T. van, *Three models of interdisciplinarity*, [w:] *A New Agenda in (Critical) Discourse Analysis: Theory, methodology and interdisciplinarity*, (eds) R. Wodak, P. Chilton, John Benjamin Publishing Company, Cardiff 2005, ISBN EAN 9789027227034.

Lepenies W., *Trzy kultury. Socjologia między literaturą a nauką*, tłum. K. Krzemieniowa, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1997, ISBN EAN 8386138521.

Liamputtong P., Rumbold J., *Knowing Differently: Arts-based and Collaborative Research Methods*, Nova Science Publishers, New York 2008, ISBN EAN 9781604563788.

Lipski A., *Elementy socjologii sztuki*, *problem awangardy artystycznej XX wieku*, Atla 2, Wrocław 2001, ISBN EAN 8386882638.

Loeve Theo van, *Three models of interdisciplinarity*, [w:] *A New Agenda in (Critical) Discourse Analysis: Theory, methodology and interdisciplinarity*, (eds) R. Wodak, P. Chilton, John Benjamin Publishing Company, Cardiff 2005.

Ludwiński J., *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, (red.) Jarosław Kozłowski, Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, Poznań 2009, ISBN 978-83-88400-36-0.

Luhmann N., *Systemy społeczne: zarys ogólnej teorii*, tłum. M. Kaczmarczyk, Zakład Wydawniczy NOMOS, Kraków 2007, ISBN 978-83-7688-010-5.

Łukasiewicz J., *Eksplozja ignorancji: czy rozumiemy cywilizację przemysłową*, tłum. A. Rabś-Retkiewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2001, ISBN 978-83-85505-92-1.

Majbroda K., O *nieszczelnych granicach współczesnej nauki. Przypadek antropologizowania (się) humanistyki*, [w:], *Nauka w kontekście wzorców kultury,* (red.) Płonka-Syroka B., Kaźmierczak Z., Warszawa 2011, ISBN 978-83-7181-710-6.

Malina R. F. et al., *Steps to an Ecology of Networked Knowledge and Innovation: Enabling new forms of collaboration among sciences, engineering, arts, and design*, [online:] http://sead.viz.tamu.edu/projects/pdf/SEAD_WP__vol_1.pdf (dostęp: 30.07.2022).

Małkowicz Z., *Blurred affiliations. Transfromations between fields of art, science, humanities: cases of artistic research and arts-based research*, [w:] *Spectra of Transformation: Arts Education Research and Cultural Dynamics*, (eds) B. Jörissen et al., Waxmann, 2018.

Małkowicz Z., *Nie tylko art&science: czyli jak myśleć o praktykach łączących sztukę i naukę? Propozycja nowej typologii,* „Kultura i Społeczeństwo", nr 1/2017, ISSN 0023-5172.

Małkowicz-Daszkowska Z., *Przypadek Artistic research albo rzecz o artystycznych strategiach przetrwania w XXI wieku,* „Czas Kultury", nr 2/2019, ISSN 0867-2148.

Mannen H van., *How to Study Artworlds: on the Societal Functioning of Aesthetic Values,* Amsterdam University Press, Amsterdam 2010, ISBN 9789089641526.

Manovich L., *Software Takes Command*, Bloomsbury Publishing, New York 2013, ISBN EAN 9781623567453.

Márkus G., *Culture, Science, Society: The Constitution of Cultural Modernity*, Brill, Leiden 2011, ISBN EAN 9789004202405.

Matcham D., *Practices of legitimacy and the problem of artistic research*, „Arts and Humanities in Higher Education", nr 13/2014, ISSN 14740222.

McNiff S., *Arts-based research*, London 1998, Jessica Kingsley Publishers Ltd., ISBN EAN 9781853026218

McNiff S., *Art As Research: Opportunities and Challenges*, Intellect Ltd., Bristol 2013, ISBN EAN 9781783200016.

Moore J. C., *A Brief History of Universities*, Palgrave Pivot, Cham 2019, ISBN 978-3-030-01318-9.

Moran J., *Interdisciplinarity*, Routledge, New York 2010, ISBN EAN 9780415560078.

Morillo F., Bordons M., Gómez I., *Interdisciplinarity in science: A tentative typology of disciplines and research areas*, „Journal of the Association Science and Technology", Vol. 54/13, 2003, ISSN 2330-1635.

Mühl S., Artistic *Research as a Challenge for Art Criticism*. „Notebook for Art, theory and Related Zones", No. 20, 2016, [online:] http://vvp.avu.cz/wp content/uploads/ 2016/12/muhl.pdf (dostęp: 01.07.2022).

Niepel V., *Social Effects of Art – Perspectives From Helsinki*, „Journal for Artistic Research JAR" 24/05/2021, ISSN 2235-0225, [online:] https://doi.org/10.22501/jarnet.0042 (dostęp: 04.07.2022).

North M., *Novelty: A History of the New*, The University of Chicago Press, Chicago-London 2015, ISBN 978-0-226-07787-1.

Nowotny H., *Foreword*, [w:] *The Routledge Companion to Research in the Arts*, (eds) M. Biggs, H. Karlsson, Routledge, London 2011, ISBN EAN 9780415697941.

Nycz R., *Glosa do artykułu Barbary Kaszowskiej*, [w:] *Szkice o pograniczach nauki,* (red.) F. Czech, P. Ścigaj, A. Włodarczyk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, ISBN 978-83-2332-291-7.

Offe C., *Nowe ruchy społeczne: przekraczanie granic polityki instytucjonalnej*, [w:] *Władza i społeczeństwo: Antologia tekstów z socjologii polityki*, (red.) J. Szczupaczyński, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 1995, ISBN EAN 8387367249.

Ortolano G., *The literature & the science of two cultures historiography*, „Studies in History and Philosophy of Science", No. 39/2008, ISSN 0039-3681.

Ossowski S., O *osobliwościach nauk społecznych*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1983, ISBN 8301050756.

Paine R., *The Marbar Caves*, [w:] *Contemporary Futures: Perspectives from Social Anthropology*, (ed.) S. Wallman, Routledge, London 1992, ISBN EAN 9780415066631.

Pauwels L., *Reframing Visual Social Science: Towards a More Visual Sociology and Anthropology*, Cambridge University Press, Cambridge 2015, ISBN EAN 9781139017633.

Pedersen O., *The First Universities: Studium Generale and the Origins of University Education in Europe*, tłum. R. Notrh, Cambridge University Press, Cambridge 2009, ISBN EAN 9780511562488.

Pietrowicz, K. *Podejścia sieciowe w socjologii: przyczółki, splecenia i przeobrażenia dyscypliny,* Oficyna Wydawnicza Epigram, Bydgoszcz 2016, ISBN 9788361231776 8361231773.

Pevsner N., *Academies of art: Past and Present,* Cambrigde University Press, Cambridge 2014, ISBN EAN 9781107421448.

Pink S., *Doing Visual Ethnography: Images, Media and Representation in Research*, SAGE Publications, London 2012, ISBN EAN 9781446296035.

Pobłocki K., *Kapitalizm: historia krótkiego trwania*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2020, ISBN 978-83-624-1878-7.

Polanyi M., *The Tactic Dimension*, University of Chicago Press, Chicago 2009, ISBN EAN 9780226672984.

Practicing Art/Science: Experiments in an Emerging Field, (eds) P. Sormani, G. Carbone., P. Gisler, London–New York 2019, ISBN 978-1-138-03941-4.

„Przegląd Socjologiczny", t. XVI, nr 2, 2020, ISSN 0033-2356.

Reckwitz A., *Odkrycie kreatywności: O procesie społecznej estetyzacji,* tłum. Katarzyna Kończal, Zofia Sucharska, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2017, ISBN EAN 9788379822751.

Reclaiming Artistic Research, (ed.) L. Cotter, Hatje Cantz Verlag, Berlin-Stuttgart 2019, ISBN 978-3-7757-4631-1.

Repko A., Szostak R., Phillips Buchberger M., *Introduction to Interdisciplinary Studies,* SAGE Publications, Los Angeles 2017, ISBN EAN 9781506346892.

Re-Thinking Science: Knowledge and the Public in an Age of Uncertainty, M. Gibbons, H. Nowotny, S. Peter, Polity Press, Cambridge–Oxford–Boston 2001, ISBN 978-0-745-62607-9.

Ritzer G., *Klasyczna teoria socjologiczna*, Zysk i Ska, Poznań 2004, ISBN 83-7298-405-0.

Rosa H., *Przyspieszenie, wyobcowanie, rezonans. Projekt krytycznej teorii późnonowoczesnej czasowości,* tłum. J. Duraj, J. Kołtan, Europejskie Centrum Solidarności, Gdańsk 2020, ISBN 978-83-66532-03-8.

Rubidge S., *Artists in the Academy: Reflections on Artistic Practice as Research*, 2005.

Saastad T., *Displacements: An Artistic Work Process – There, and Back Again*, Bergen National Academy of The Arts., Bergen 2007, [online:] http://www2.khib.no/futuretextile/wp-content/ uploads/2008/05/tone_saastad_english.pdf (dostęp: 30.06.2022).

Salmi H., *Europa XIX wieku. Historia Kulturowa*, tłum. A. Szurek, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, ISBN 978-83-233-2995-4.

Schisser G., *What Is at Stake: qu'est-ce que l'enjeu? Paradoxes: Problematics: Perspectives in Artistic Research Today*, [w:] *Arts, Research, Innovation and Society*, (eds) G. Bast, E. G. Carayannis, D. F. J. Campbell, Springer International Publishing, Cham 2015, ISBN 978-3-319-09908-8.

Schwab M., *Experimental Systems: Future Knowledge in Artistic Research,* Orpheus Institute, Gent 2016, ISBN EAN 9789462700604.

Science as Practice and Culture, (ed.) A. Pickering, The University of Chicago Press, Chicago and London 1992, ISBN EAN 9780226668017.

Scott J., Hediger I., *Recomposing Art and Science: artists-in-labs*, De Gruyter, Berlin 2016, ISBN EAN 9783110473087.

Seńko W., *Jak rozumieć filozofię średniowieczną*, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2001, ISBN 83-88524-12-7.

Sharman R. V., *The Spirit of the Bauhaus*, Thames&Hudson, London 2018, ISBN EAN 9780500021804

Shiner L., *Invention of Art: A Cultural History*, University of Chicago Press, Chicago 2001, ISBN EAN 9780226753430.

Snow C. P., *The Two Cultures and the Scientific Revolution*, Cambridge University Press, New York 1961.

Snow C. P., *Two Cultures and A Second Look,* Cambridge University Press, Cambridge 1965.

St. Pierre E. A., *Why Post Qualitative Inquiry?*, „Qualitative Inquiry" 2021;27(2), ISSN 1077-8004.

Sullivan G., *Art Practice as Research: Inquiry in Visual Arts*, SAGE Publications, Los Angeles–London–New Delhi–Singapore–Washington DC 2009, ISBN EAN 9781412974516.

Szacki J., *Czy kryzys socjologii?,* Czytelnik, Warszawa 1977.

Szacki J., Socjologia *jako Wieża Babe*l, „Studia Socjologiczne" 1(184), 2007, ISSN 0039-3371.

Szacki J., *Historia myśli socjologicznej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006, ISBN 9788301138448.

Sztandar-Sztanderska K., *Teoria praktyki i praktyka teorii: Wstęp do socjologii Pierre'a Bourdieu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, ISBN 9788323507925.

„Sztuka i Dokumentacja", nr 14, 2014, ISSN 2080-413X.

Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 2014, e-ISBN 978-83-01-18091-1.

The Routledge Companion to Research in the Arts, (eds) M. Biggs, H. Karlsson, Routledge, London 2011, ISBN EAN 9780415697941

Thevenot L., *Engaging in the politics of participative art in practice*, [w:] *Artistic Practices Social interactions and cultural dynamics,* (ed.) T. Zembylas, Routledge, London 2015, ISBN EAN 9781138195622.

Thinking through art: reflections on art as research, (eds) K. Macleod, L. Holdridge, Routledge, London 2005, ISBN EAN 9780415364775.

Thompson Klein J., *A taxonomy of interdisciplinarity*, [w:] *The Oxford Handbook of Interdisciplinarity*, (eds) R. Frodeman, J. Thompson Klein, C. Mitcham, Oxford University Press, Oxford 2010, ISBN EAN 9780199236916.

Thompson Klein J., *Interdisciplinarity History, Theory, and Practice*, Wayne State University Press, Detroit 1990, ISBN 0814320880.

Thompson Klein J., *What is Artistic research*, „Journal for Artistic Research JAR" 23/04/2021, ISSN 2235-0225, [online:] https://jar-online.net/en/what-artistic-research (dostęp: 04.07.2022).

Trzecia kultura, (red.) J. Brockman, tłum. P. Amsterdamski, Wydawnictwo CiS, Warszawa 1996, ISBN 83-85458-58-1.

Urry J., *Globalne układy złożone*, [w:] *Kultura w czasach globalizacji*, (red.) A. Wieczorkiewicz, A. Jawłowska, M. Kempny, IFiS PAN, Warszawa 2004, ISBN EAN 9788373880597.

Urry J., *Socjologia mobilności*, tłum. Janusz Stawiński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, ISBN EAN 9788301157272.

Wallerstein I., *Europejski uniwersalizm. Retoryka władzy*, tłum. A. Ostolski, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2007, ISBN 978-83-7383-266-4

Wallerstein I., *Koniec świata jaki znamy*, tłum. M. Bilewicz, A. W. Jelonek, K. Tyszka, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2004, ISBN 83-7383-078-2.

Wallerstein I., *Unthinking Social Science: The Limits of Nineteenth-Century Paradigms*, Temple University Press, Philadelphia 2001, ISBN EAN 9781566398992.

Walton Kendall L., *Categories of Art Source, „*The Philosophical Review", Vol. 79, No. 3 (Jul. 1970).

Weibel P., *Beyond Art: A Third Culture: A Comparative Study in Cultures, Art and Science in 20th Century Austria and Hungary*, Springer, Wien–New York 2005, ISBN 978-3-211-24562-0.

Weibel P., *Foreword*, [w:] *The Art and Science of Interface and Interaction Design, t. 1,* (eds) C. Sommerer, L. C. Jain, L. Mignonneau, Berlin–Heidelberg 2008, ISBN 978-3-540-79869-9.

Weingart P., *A Short History of Knowledge Formations*, [w:] *The Oxford Handbook of Interdisciplinarity*, (eds) R. Frodeman, J. Thompson Klein, C. Mitcham, Oxford University Press, Oxford 2010, ISBN EAN 9780199236916.

Weingart P., *Interdisciplinarity: The Paradoxical Discourse*, [w:] *Practising Interdisciplinarity*, (eds) N. Stehr, P. Weingart, University of Toronto Press, Toronto 2000, ISBN EAN 9780802081391.

Weisstein E. W., *Venn Diagram*, „Wolfram MathWorld", [online:] https://mathworld.wolfram.com/VennDiagram.html (dostęp 15.06.2022).

Węgrzyn G., *Parametryzacja edukacji drogą donikąd,* „Studia Ekonomiczne", 2013 (131), ISSN 2083-8611.

What Do Artists Know?, (ed.) J. Elkins, The Penn State University Press, Philadephia 2012, ISBN 978-0-271-05424-7.

White H., *Poetyka pisarstwa historycznego*, tłum. E. Domańska, M. Wilczyński, TAiWPN Universitas, Kraków 2010, ISBN EAN 9788324212699.

Wilson M., Ruiten S. van, *SHARE Handbook for Artistic Research Education*, ELIA, Amsterdam 2013, ISBN 978-90-810357-0-5, [online:] https://cdn.ymaws.com/elia-artschools.org/resource/collection/22A440F4-F60B-43F8-9C8F-EE8AEB3B4972/

share-handbook-for-artistic-research-education-high-definition.pdf (dostęp: 01.07.2022).

Wilson S., *Information Arts: Intersections of Art, Science and Technology*, MIT Press, Cambridge (MA) 2003, ISBN EAN 9780262232098.

Wójtowicz E., *Sztuka w kulturze postmedialnej*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2016, ISBN 978-83-6515-516-0.

Spis tabel i rycin

Ryc. 1. Cele projektów 147

Tabela 1. Przeciwstawne metafory dot. porządku społecznego. 170

Tabela 1. Różnice pomiędzy multi-, inter- i transdycyplinarnością 196

Tabela 2. Przyporządkowanie projektów do modeli współpracy 197

Tabela 3. Hierarchiczność relacji w zespole 199

Tabela 4. Średnie liczebności zespołów, profili zaw., mediów oraz dyscyplin w projektach 200

Tabela 5. Cel: tworzenie wiedzy teoretycznej vs. praktycznych rozwiązań 200

Tabela 6. Adresaci: tworzenie dla ekspertów vs dla szerokiej publiczności 201

Tabela 7. Uczestnicy: praca w gronie specjalistów vs ze społecznością 201

Tabela 8. Kontekst: praca w laboratorium vs w terenie 202

Tabela 9. Przykłady projektów multidyscyplinarnych 207

Tabela 10. Przykłady projektów interdyscyplinarnych 208

Tabela 11. Przykłady projektów transdyscyplinarnych 210

Aneks: wzór narzędzia badawczego

Nazywam się Zofia Małkowicz-Daszkowska, jestem doktorantką na Wydziale Socjologii UAM, gdzie przygotowuję rozprawę doktorską dotyczącą relacji sztuki i nauk społecznych. Na potrzeby prowadzonych badań poszukuję projektów/przedsięwzięć łączących sztuki wizualne lub performatywne z naukami społecznymi lub pokrewnymi naukami humanistycznymi. Chodzi tu o dyscypliny takie, jak m.in.: socjologia, psychologia, ekonomia, geografia społeczno-ekonomiczna, antropologia, historia społeczna etc. Przedmiotem badań są przedsięwzięcia artystyczne, badawcze, kuratorskie, animacyjne i wszelkie inne, w których korzysta się z wiedzy, narzędzi oraz sposobów działania, myślenia i tworzenia charakterystycznych zarówno dla nauk społecznych (oraz spokrewnionych), jak i sztuki. Mogą to być zarówno projekty interdyscyplinarne, jak i wykorzystujące sztukę/naukę jako inspirację. Spektrum jest możliwie szerokie. Interesują mnie projekty zakończone (z ostatnich 10 lat), będące w trakcie realizacji oraz takie, które nie doszły do skutku lub są dopiero planowane. Celem tego etapu badań jest zbudowanie bazy danych o tego rodzaju przedsięwzięciach. Ankietę kieruję w szczególności do autorów/ek, współautorów/ek i koordynatorów/ek takich inicjatyw. Jeśli projekt realizowany był przez zespół, wystarczy, że kwestionariusz wypełni jedna osoba. Ankieta składa się z dwóch poziomów: podstawowego i rozszerzonego. Udzielenie odpowiedzi na poziomie podstawowym (co zajmuje ok. 10 min.) nie zobowiązuje do wzięcia udziału w badaniu na poziomie rozszerzonym (kolejne 10 min.). Pytania w dużej mierze są zamknięte. W razie wątpliwości, problemów lub pytań, proszę o kontakt: zofia.malkowicz@amu.edu.pl/ Wersja angielska ankiety jest dostępna pod adresem internetowym: [https://art-social-sciences.webankieta.pl/]

Zebrane odpowiedzi będą analizowane zbiorczo w oderwaniu od danych osobowych. W ramach opracowań badawczych (pracy doktorskiej i innych) jest planowane – za zgodą autorów – przywołanie wybranych przypadków z nazwy. Omówienie pojedynczego projektu będzie się odnosić wyłącznie do informacji uzyskanych z pytań ogólnych bloku pierwszego (1-12), czyli ogólnej metryki projektu, a także tych zawartych w załączonych linkach/materiałach – tylko jeśli mają charakter publicznie dostępny. Przypominam, iż badanie jest realizowane przez doktorantkę socjologii reprezentującą Wydział Socjologii UAM w Poznaniu. Administratorem Państwa danych osobowych jest Wydział Socjologii UAM w Poznaniu. Państwa dane osobowe będą przetwarzane na podstawie art. 6 ust. 1 lit. a), c) i e) Rozporządzenia Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2016/679 z dnia 27 kwietnia 2016 roku w sprawie ochrony osób fizycznych w związku z przetwarzaniem danych osobowych i w sprawie swobodnego przepływu takich danych oraz uchylenia dyrektywy 95/46/WE (RODO). Wzięcie udziału w badaniu (wypełnienie kwestionariusza online) jest równoznaczne z udzieleniem zgody na przetwarzanie w/w danych. Osoba, której dane dotyczą, ma prawo dostępu do treści swoich danych osobowych oraz prawo ich sprostowania, usunięcia, ograniczenia przetwarzania, prawo do przenoszenia danych, prawo do cofnięcia zgody w dowolnym momencie bez wpływu na zgodność z prawem przetwarzania, którego dokonano na podstawie zgody przed jej cofnięciem. Zgodę na przetwarzanie danych osobowych przez administratora można wycofać poprzez wysłanie oświadczenia o wycofaniu zgody na adres e-mail: zofia.malkowicz@amu.edu.pl

BLOK 1: pytania ogólne (nr 1 - 13)

1. Proszę o uzupełnienie podstawowych informacji o przedsięwzięciu.

Na potrzeby ankiety będę posługiwać się wymiennie pojęciami "projekt" i "przedsięwzięcie".

autorzy/ki (imię i nazwisko / pseudonim / nazwa własna grupy): _

tytuł projektu: _

tematyka (ogólne hasła): _

kraj(e) realizacji:: _

miasto/a (lub inne miejsce) realizacji:: _

instytucja/e (jeśli przedsięwzięcie posiadało ramę instytucjonalną):: _

rok / lata realizacji: _

2. Czy projekt został ukończony?

Zaznacz tylko jedną odpowiedź

tak, udało się zrealizować

nie, jest w trakcie realizacji

nie, ale jego realizacja planowana jest w przyszłości

nie, nie udało się go zrealizować

3. Proszę określić, jaki model pracy zespołowej najbardziej pasuje do opisu sytuacji w projekcie?

Zaznacz tylko jedną odpowiedź

praca w pojedynkę

praca w pojedynkę przy wsparciu wykonawców / ekspertów / konsultantów

praca zespołowa pod kierownictwem jednej osoby

praca zespołowa pod kierownictwem kilku osób

praca kolektywna

inny model (*jaki?):

_ _

4. Proszę określić ogólny charakter przedsięwzięcia.

W przypadku charakteru mieszanego proszę wybrać więcej niż jedną odpowiedź.

Zaznacz kilka odpowiedzi

artystyczny

badawczy / naukowy

kuratorski / wystawienniczy

aktywistyczny / interwencyjny

projektowy / użytkowy / wdrożeniowy

edukacyjny / popularyzatorski

animacyjny

archiwistyczny / dokumentacyjny

inny (jaki?):

_ _

5. Proszę wymienić do pięciu słów kluczy najtrafniej opisujących projekt.

Słowa należy oddzielić przecinkiem.

_____-

6. W jakich dziedzinach sztuki projekt był / jest zakorzeniony?

Zaznacz kilka odpowiedzi

7. W jakich dyscyplinach naukowych (obszarach wiedzy) projekt był / jest zakorzeniony?

Jeżeli wykorzystywano / wykorzystuje się dorobek innych dyscyplin niż te reprezentujące nauki społeczne np. z dziedziny nauk przyrodniczych, proszę je podać w kategorii "inne". W komentarzu możliwe jest dopisanie subdyscypliny lub szczegółowego obszaru wiedzy/badań.

Zaznacz kilka odpowiedzi

antropologia i etnologia:

_____

ekonomia:

_____

filozofia:

_____

geografia społeczno-ekonomiczna:

_____

historia:

_____

nauki prawne:

_____

psychologia:

_____

pedagogika:

_ _

politologia:

_ _

socjologia:

_ _

inne (*jakie?):

_ _

8. Proszę wskazać, które z dwóch zdań w parze lepiej oddaje założenia projektu.

Aby odpowiedzieć, należy przesunąć suwak w kierunku wypowiedzi, którą uważa Pan / Pani za bardziej adekwatną. (1) zdecydowanie pierwsze (2) raczej pierwsze (3) oba w takim samym stopniu (4) raczej drugie (5) zdecydowanie drugie

Wpisz liczbę z przedziału 1-5 gdzie 1 oznacza wartość z lewej strony skali, a 5 wartość z prawej strony

tworzenie wiedzy teoretycznej	_ _ _ _ _ _	rozwiązywanie problemów praktycznych
działanie na rzecz rozwoju dyscypliny / dziedziny	_ _ _ _ _ _	działanie na rzecz społeczności / świata
zajmowanie się problemami związanymi ze światem sztuki /	_ _ _ _ _ _	zajmowanie się problemami innej sfery życia społecznego
tworzenie dla wąskiej grupy odbiorców związanych ze światem sztuki / nauki	_ _ _ _ _ _	tworzenie dla szerszej publiczności
praca laboratoryjna	_ _ _ _ _ _	praca w terenie
praca w gronie specjalistów	_ _ _ _ _ _	praca bazująca na współpracy ze społecznością lub odbiorcami

podział pracy zgodnie z przygotowaniem zawodowym poszczególnych członków zespołu	_ _ _ _ _ _	podział pracy podporządkowany logice problemu badawczego i dynamice projektu

9. Gdzie mogę dowiedzieć się czegoś więcej o tym projekcie?

architektura

film animowany / animacja

fotografia

grafika projektowa

grafika warsztatowa

happening

instalacja

literatura / poezja

malarstwo

opera

performans

rysunek

rzeźba

sztuka dźwięku (sound art)

sztuka Internetu (net art)

taniec

teatr

wideo / film

wzornictwo

3D mapping

inne (*jakie?):

Chodzi tu o źródła [linki, odniesienia do książek / artykułów lub pliki], z których mogłabym dowiedzieć się np. jaki jest cel, przebieg czy recepcja projektu. Może to być strona www, wydarzenie na b, wzmianka w mediach, link do dokumentacji, recenzji, odniesienie do artykułu naukowego/książki, czy też plik z wnioskiem grantowym lub raportem. Jeśli posiada Pan / Pani pliki do przesłania, w kolejnym punkcie można je załączyć. Jeśli takich źródeł jeszcze nie ma, proszę o informacje, kiedy i w jaki sposób (na końcu ankiety proszę o podanie kontaktu mailowego) mogłabym się w tej sprawie ewentualnie skontaktować.

_ _

10. [ZAŁĄCZENIE PLIKÓW] Gdzie mogę dowiedzieć się czegoś więcej o tym projekcie? [nieobowiązkowe]

Jeśli rozmiar pliku przekracza 5 MB, proszę o kontakt mailowy (zofia.malkowicz@amu.edu.pl).

11. Czy mogę prosić o polecenie osoby / instytucji, z którą powinnam się jeszcze skontaktować, żeby dowiedzieć się więcej o tym projekcie lub jego kontekście?

_ _

12. Proszę podać 2-3 najważniejsze powody motywujące do pracy nad przedsięwzięciem łączącym w sobie sztukę i naukę?

_ _

_ _

_ _

_ _

13. Czy zechce Pan / Pani odpowiedzieć na bardziej szczegółowe pytania w dalszej części ankiety?

W drugiej części znajduje się 10 pytań, w zdecydowanej większości zamkniętych. Odnoszą się one w sposób pogłębiony do kwestii organizacyjnych i merytorycznych projektu.

Zaznacz tylko jedną odpowiedź

- tak
- nie, proszę mnie przekierować do sekcji pytań metryczkowych

BLOK 2: pytania szczegółowe (nr 14 - 22)

14. W jaki sposób projekt był / jest finansowany?

W przypadku łączonego finansowania należy wybrać kilka odpowiedzi.

Zaznacz kilka odpowiedzi

- w ramach programów grantowych instytucji nauki
- w ramach programów grantowych instytucji sztuki / kultury
- w ramach stałego finansowania działalności / dotacji instytucji nauki

w ramach stałego finansowania działalności / dotacji instytucji sztuki / kultury

przy wsparciu prywatnych sponsorów / partnerów

ze środków zebranych w ramach crowdfundingu

z własnych środków finansowych

w oparciu o eksploatację pozafinansowych zasobów własnych

inaczej (*proszę określić jak):

_ _

nie umiem lub nie chcę odpowiedzieć na to pytanie

projekt nie był / nie jest w żaden sposób finansowany

15. Jaki był / jest budżet projektu?

Zaznacz tylko jedną odpowiedź

poniżej 1,5 tys. zł

1,5 - 5 tys. zł

5 -10 tys. zł

10 - 20 tys. zł

20 tys. - 50 tys. zł

50 tys. - 100 tys. zł

100 tys. - 200 tys. zł

powyżej 200 tys. zł

budżet projektu stanowiły wyłącznie pozafinansowe zasoby własne

nie umiem lub nie chcę odpowiedzieć na to pytanie

projekt nie był / nie jest w żaden sposób finansowany

16. Proszę określić liczbę osób bezpośrednio zaangażowanych w realizację projektu.

Jeśli opisywany projekt to wystawa, proszę podać liczbę osób należących do zespołu lub ściśle współpracujących przy jej realizacji. Przykład: jeśli wystawa, na której pokazywane były prace 5 artystów (niezaangażowanych w proces) – przygotowywana była przez 3 kuratorki i 5 pracowników innej specjalizacji, należy wpisać "8". Jeśli artyści uczestniczyli w procesie powstawania wystawy, należy wpisać "13".

_ _

17. Proszę wskazać profil zawodowy osób bezpośrednio zaangażowanych w realizację projektu.

Jeśli w ramach projektu zaangażowane są osoby o łączonym profilu zawodowym, np. osoba o profilu kuratora + badacza + działacza społecznego – proszę uwzględnić takie osoby odrębnie w ostatnim punkcie ze wskazaniem, jakie profile łączą w swojej działalności.

Zaznacz kilka odpowiedzi

artyści/stki, twórcy/czynie sztuk wizualnych

artyści/stki, twórcy/czynie sztuk performatywnych (np. reżyserzy/ki, choreografowie/ki)

aktorzy/ki, performerzy/ki, tancerze/ki

badacze/ki, naukowcy/czynie,

działacze/ki społeczni, aktywiści/stki

inspicjenci/tki

inżynierowie/ki (*jakiego rodzaju?):

_ _

koordynatorzy/ki projektu (odrębni)

koordynatorzy/ki produkcji

kuratorzy/ki sztuki / teatralni/e / muzealni/e

pracownicy/e administracyjni/e

pracownicy/e techniczn/e

programiści/stki

projektanci/ki graficzni

projektanci/tki innego rodzaju (*jakiego?):

_ _

prawnicy/czki

realizatorzy/ki dźwięku, obrazu lub światła

scenografowie/ki

specjaliści/stki od komunikacji i PR

stażyści/stki, wolontariusze/ki

tłumacze/ki

inni (*o jakim profilu?):

_ _

osoby o łączonym profilu zawodowym (*jakim?):

_ _

18. Proszę ocenić, czy poniższe elementy omawianego tu projektu łączą się bardziej z kontekstem artystycznym czy naukowym?

W każdym wierszu zaznacz tylko jedną odpowiedź

	typowe dla sztuki	**właściwe sztuce, ale z wpływami naukowymi**	**zarówno artystyczne jak i naukowe**	**właściwe nauce, ale z wpływami artystycznymi**	**typowe dla nauki**	**nie dotyczy / nie umiem ocenić**
inspiracje						

sposób
ujmowania
głównego
problemu
projektu
(problematyzowa
nia)

wykorzystane
techniki /
narzędzia

formy
prezentowania /
przekazywania
wiedzy

charakter
rezultatów

estetyka

19. Proszę wskazać formy prezentacji rezultatów projektu.

Jeśli projekt nie został jeszcze zrealizowany, proszę wskazać planowane formy.

Zaznacz kilka odpowiedzi

- artykuł w czasopiśmie / magazynie popularnonaukowym lub branżowym
- artykuł w recenzowanym czasopiśmie naukowym
- dokumentacja / sprawozdanie
- komunikat medialny: np. artykuł lub wywiad w prasie / telewizji / radio / Internecie

książka artystyczna

książka naukowa recenzowana

książka naukowa recenzowana [rozdział]

książka popularnonaukowa lub branżowa

książka popularnonaukowa lub branżowa [rozdział]

performans / happening

raport badawczy

spektakl

spotkanie / dyskusja

warsztaty

wykład

wystawa / pokaz

wystąpienie na konferencji naukowej / sympozjum

inne:

_ _

projekt nie był / nie będzie prezentowany

20. Proszę wskazać przestrzeń / miejsce publicznej prezentacji rezultatów projektu.

Jeśli projekt nie został jeszcze zrealizowany, proszę wskazać planowane przestrzenie / miejsca.

Zaznacz kilka odpowiedzi

biblioteka

instytucja badawcza / naukowa (niezależna od uczelni)

instytucja kultury o szerokim profilu / centrum kultury / dom kultury

instytucja teatralna / teatr / opera

instytucja z obszaru sztuk wizualnych / galeria / muzeum

kanały internetowe

prasa / media o szerokim profilu odbiorców

prasa / media specjalistyczne lub branżowe

przestrzeń publiczna

uczelnia artystyczna

uczelnia naukowa

inne (jakie?):

_ _

projekt nie był / nie będzie publicznie prezentowany

21. Czy realizacja projektu napotkała / napotyka jakiekolwiek trudności lub problemy wynikające z wielodyscyplinarnego charakteru działań? Jeśli tak, proszę określić, w jakim obszarze.

Jest możliwość określenia problemu szczegółowego w komentarzu przy wybranej kategorii.

Zaznacz kilka odpowiedzi

komunikacja w obrębie zespołu:

_ _

komunikacja z instytucją wspierającą projekt:

_ _

realizacja w założonych ramach czasowych:

_ _

zdobycie wsparcia instytucjonalnego:

_ _

uzyskanie finansowania np. w ramach konkursów grantowych lub dotacji:

_ _

wdrażanie wypracowanych rozwiązań / wiedzy:

_ _

satysfakcja autorów/ek z rezultatów przedsięwzięcia:

_ _

uzyskanie uznania w środowisku artystycznym:

_ _

uzyskanie uznania w środowisku naukowym:

_ _

zdobycie zainteresowania publiczności / mediów:

_ _

inne:

_ _

nie umiem określić lub nie chcę udzielić odpowiedzi

nie pojawiły się żadne problemy tego rodzaju

22. Czy chciałby Pan / chciałaby Pani podzielić się jeszcze innymi informacjami lub refleksjami dotyczącymi omawianego tutaj przedsięwzięcia? Np. dotyczącymi przebiegu projektu, sposobu pracy, reakcji publiczności lub środowiska.

[odpowiedź nieobowiązkowa]

_ _

_ _

_ _

_ _

Chciałabym prosić o podanie kilku informacji o sobie.

23. Funkcja pełniona w projekcie.

Zaznacz kilka odpowiedzi

- autor/ka
- kierownik/czka
- koordynator/ka
- wykonawca/czyni
- inna (*jaka?):

_ _

- nie chcę udzielać odpowiedzi

24. Czy organizował(a) lub uczestniczył(a) Pan / Pani w innym przedsięwzięciu łączącym sztukę i naukę?

Zaznacz tylko jedną odpowiedź

- tak
- nie, opisywany tutaj projekt jest jedyny

25. Płeć

Zaznacz tylko jedną odpowiedź

- kobieta
- mężczyzna
- inna

26. Wiek

Zaznacz tylko jedną odpowiedź

18 - 24 lat

25 - 29 lat

30 - 44 lat

45 - 59 lat

powyżej 60 lat

nie chcę udzielać odpowiedzi

27. Posiadane wykształcenie

Zaznacz tylko jedną odpowiedź

podstawowe

gimnazjalne

zasadnicze zawodowe

średnie (liceum ogólnokształcące, technikum)

pomaturalne

półwyższe (nieukończone studia / licencjat)

wyższe

posiadam stopień / tytuł naukowy (doktor, doktor habilitowany, profesor)

inne (*jakie?):

_ _

28. Rodzaj wykształcenia na poszczególnych etapach edukacji wyższej

Proszę wpisać w komentarzach, na jakich konkretnie kierunkach / w jakich dyscyplinach realizowano edukację wyższą.

Zaznacz kilka odpowiedzi

licencjat w dziedzinie sztuki:

_ _

licencjat / inżynier w dziedzinie nauki:

_ _

magister w dziedzinie sztuki:

_ _

magister / magister inżynier w dziedzinie nauki:

_ _

doktorat w dziedzinie sztuki:

_ _

doktorat w dziedzinie nauki:

_ _

nieukończone studia w dziedzinie sztuki:

_ _

nieukończone studia w dziedzinie nauki:

_ _

inne (np. szkoły podyplomowe):

_ _

nie chcę udzielić odpowiedzi

Blok 3: zgody (nr 26 - 28)

29. Proszę o wyrażenie zgody na przywoływanie omawianego tutaj projektu z nazwy w mojej pracy doktorskiej i innych opracowaniach mojego autorstwa.

Poza zbiorczą i anonimizowaną analizą danych, w ramach opracowań badawczych (pracy doktorskiej i innych) planowane jest przywołanie wybranych przypadków z nazwy. Omówienie pojedynczego projektu odnosić się będzie wyłącznie do informacji uzyskanych z pytań bloku

pierwszego (1-12) czyli ogólnej metryki projektu, a także tych zawartych w załączonych linkach/ materiałach – tylko jeśli mają charakter publicznie dostępny.

Zaznacz tylko jedną odpowiedź

tak, wyrażam zgodę

nie, nie wyrażam zgody

30. Proszę o wyrażenie zgody na udział w drugim etapie badań.

Drugi etap polegać będzie na rozmowie (telefonicznej / online) dotyczącej szczegółów projektu oraz osobistych doświadczeń związanych z pracą badacza/ki / artysty/ki / kuratora/ki / etc.

Zaznacz tylko jedną odpowiedź

tak, wyrażam zgodę

nie, nie wyrażam zgody

31. Czy jest Pan / Pani zainteresowany/a otrzymaniem raportu z badań?

Zaznacz tylko jedną odpowiedź

tak

nie

32. W jaki sposób mogę się z Panem / Panią skontaktować?

** Dane zbierane wyłącznie na potrzeby organizacji dalszych etapów badań. **

imię i nazwisko / pseudonim: _

adres e-mail / telefon: _

33. Dane osobowe

Zaznacz tylko jedną odpowiedź

Wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych przez Zofia Małkowicz-Daszkowska, Wydział Socjologii, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, z siedzibą przy ul. Szamarzewskiego 89c, kod pocztowy 60-568 w Poznań, Polska dla potrzeb niezbędnych do przeprowadzenia badań oraz analizy wyników tych badań, zgodnie z art. 6 ust. 1 lit. a Rozporządzenia Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2016/679 z dnia 27 kwietnia 2016 roku w sprawie ochrony osób fizycznych w związku z przetwarzaniem danych osobowych i w sprawie swobodnego przepływu takich danych oraz uchylenia dyrektywy 95/46/WE (RODO). Przyjmuję do wiadomości, że wyrażona przeze mnie zgoda może być