

Andrea Průchová Hrůzová

Odnaučující
a světotvorná
politika vědění.
O umění
a výzkumu podle
Toma Holerta

Tom Holert

Umění
ve znalostní
polis

Esej *Umění ve znalostní polis* byla poprvé veřejnosti představena kritikem, kurátorem a spisovatelem Tomem Holertem na přelomu let 2008 a 2009. Nejprve zazněla jako přednáška, později byla přetavena v kratší text, se kterým se nyní seznamuje také české publikum. Reprezentuje jeden z výrazných projevů tehdy nově se formujícího pole uměleckého výzkumu, jehož vznik byl podpořen byrokraticko-akademickou dynamikou etablování doktorských, na praxi orientovaných programů vysokých uměleckých škol. V době psaní textu Holert nově působil na vídeňské Akademii, kde na popud umělkyně a kulturoložky Renate Lorenz, stále spjaté s doktorským studiem ve Vídni, formuloval a realizoval koncepci dodnes fungujícího programu „PhD. in Practice“. Jako profesionál vzdělaný v oblastech historie umění a teorie kultury Holert vystavěl svou akademickou činnost i předkládanou esej na dvou základních kamenech, dějinách umění a dějinách epistemologie, jež mu umožnily fenomén uměleckého výzkumu ukotvit v širším materiálním a symbolickém společenském poli.

Holertův dlouhodobý zájem o politiku vědění z textu přímo číší, a to nejen formou hojných odkazů na dílo Michela Foucaulta, jinde často na práci Jacquese Ranciera. Ukotvením problematiky uměleckého výzkumu v kontextu produkce znalosti chce Holert především nabídnout materiální, infrastrukturní pohled na věc. Zabývá se artikulací pravidel, postupů a formami jednání proto, aby uměleckou činnost vymanil z příliš abstraktních rovin úvah, které dle autora často vedou k promýšlení umělecké sféry coby „jiné“ vůči širší společenské skutečnosti a také výrazně elitní, určené pouze pro vybranou skupinu jedinců. Tuto výchozí perspektivu Holert znovu potvrzuje a posiluje v krátké revizi předkládané eseje, jež vyšla v roce 2020. V textu nazvaném „Afterword: ‚Art in the Knowledge-Based Polis‘, Ten Years On“ (Holert 2020), autor artikuluje potřebu deelitizovat umění, které – naopak – vnímá jako součást nejširší politiky vědění, jako „pouze“ jeden segment v globální dynamice znalostní produkce. Usiluje o ukázání uměleckého výzkumu jako článku rozsáhlého stroje vědění roztáčeného neoliberálními požadavky měřitelné inovace, implementace a efektivity. Tvůrčí výzkum tak na jedné straně může sloužit k reprodukci zavedeného společenského systému, protože zajišťuje kontrolu fungování nastavení společnosti. Na druhé straně má ale také velký potenciál tento mechanismus překonat, obejít či pozastavit, a tím vytvořit prostor pro rozvoj jiné politiky vědění.

Holert přímo píše: „Šlo mi o to ukázat myšlenku, že výzkum v umění je ve skutečnosti projevem disruptivní politiky redistribuuující poznatelné“ (Holert 2020, 138). V tomto ohledu Holertovo pojetí uměleckého výzkumu značně rezonuje s formulací termínu epistemologické neposlušnosti ústící v estetiku odporu, již coby centrální strategii a rys uměleckého výzkumu pojmenovává německá umělkyně a teoretička Hito Steyerl (Steyerl [2010] 2022). To nakonec nemusí být překvapením, když zvážíme kontext, v němž Steyerl i Holert své první úvahy k tématu uměleckého výzkumu psali. Oba se totiž na přelomu 10. let 21. století ocitli ve vídeňském uměleckém akademickém prostředí, jemuž dominovala otázka specifického typu vědění, který

tvůrčí praxe přináší a z jehož podhoubí vzešla publikace *Troubling Research. Performing Knowledge in the Arts* (Carola a kol. 2014).

Druhý, z textu zřetelný základní rámec Holertovy práce představuje uvažování v širším kulturně-historickém kontextu. V předkládané esejí konkrétně rozebírá příklad studentské stávky na umělecké škole Hornsey College of Art z roku 1968. V obecnější rovině však autorovi jde o zviditelnění historických vazeb mezi uměním a výzkumem. Výzkumnou praxi totiž chápe jako funkční rámec, pomocí něhož se umění vymaňuje ze zavedených dobových profesních mechanismů, a tím se distancuje od produkce určitého typu kapitálu, znalostí a hegemonických sil v umělecké sféře. Tato teze také zaznívá v Holertově poslední publikaci *Knowledge Beside Itself. Contemporary Art's Epistemic Politics* z roku 2020. V ní kritik prozkoumává důvody, proč dnes současné umění klade důraz na aspekt výzkumu a jak to činí. Dává tak prostor například umělecké tvorbě Adelity Husni-Bey, která se sama označuje nejen za umělkyni, ale také za pedagožku. Její praxe je často kolektivního charakteru, pomocí dramaturgických a experimentálních postupů pracuje s různorodými etnickými, třídními nebo profesními skupinami s cílem reflexe mocenských infrastruktur, jež se do kolektivů propisují. Jiný příklad nabízí tvorba skotské umělkyně Christine Borland, problematizující způsoby poznání moderní vědy, zejména medicíny, v níž autorka motivy těla, tělesných fragmentů a tělesného prožívání zpracovává pomocí tradičních uměleckých materiálů, jakými jsou keramika, sklo nebo bronz. Příklady umělců a umělekyní, s nimiž Holert pracuje, stojí na špičce pyramid současného uměleckého světa, ozářeného světlem velkolepých galerijních prostor, mezinárodních přehlídek a zajištěného společenským i soukromým investičním kapitálem. I navzdory tomu Holert nadále zdůrazňuje, že umělecký výzkum by neměl být dostupný pouze elitám a skupinám těch, kteří si díky společenskému a finančnímu zázemí mohou doktorské studium na umělecké škole dovolit. Současný komentář k původní, níže přeložené esejí, proto zakončuje slovy: „Aby se umělecký výzkum stal něčím skutečně osvobozujícím, světotvorným a odnaučujícím, musí být vymaněn ze spárů akademické exkluzivity a stát se zřetelně rozšířeným úsilím o epistemickou politiku namířenou proti mechanismům dohledu nad znalostí“ (Holert 2020, 140).

Poslední bod, který Holert vnáší do retrospektivního zhodnocení původní esejí, představuje časový horizont jedné dekády, jež od vydání textu uplynula. Až příliš stručně hovoří o důrazném nástupu výrazně pravicových hnutí a národovecké politiky, která se v posledním desetiletí prosadila napříč euroatlantickým prostorem. Ta nejen že zproblematizovala základní kulturní koncepty, jakými jsou národ, rodina, identita nebo lidská práva, ale také pojem vědění. V závěru se tedy nabízí „dopracovat“ tuto retrospektivní linku a podívat se na původní esejí očima současných událostí. Navázat lze totiž na již napsané minimálně ve třech ohledech. Prvním je zhodnocení dalšího rozvoje znalostní ekonomiky, který můžeme v tvůrčích oblastech pozorovat. Dochází k němu ruku v ruce s budováním mezinárodního legislativního a administrativního aparátu takzvaných kreativních průmyslů, operujících

v modu standardizace produkce, měření a hodnocení tvůrčích činností. Principy anglosaského vzdělávacího systému, postaveného na dominanci vědy, technologií, ekonomie a matematiky (STEM), pronikly nejen do širokého pole vzdělávání ve všech jeho stupních, ale výrazně zasáhly také tvůrčí obory. Ty však společně s humanitními disciplínami mají příliš slabé a dále chřadnoucí společenské postavení, než aby byly schopny této logice produkce znalosti vzdorovat.

Tím se dostáváme k druhému momentu k rozpracování, jež Holert naznačuje již v původní eseji, a tím je blízkost umělecké tvorby a humanitních věd. Jak výzkumné postupy vyplývající z umělecké praxe, tak ty spojované s humanitně orientovaným výzkumem totiž neodpovídají široce zakořeněné, tradiční představě o přímočarosti výzkumných postupů nebo o replikovatelnosti a aplikovatelnosti výzkumných zjištění. Naopak, klíčové komunikační strategie a výzkumné principy participativnosti, široce vedené diskuse a zdola řízených forem spolupráce jsou sdílené oběma sférami. Vysoká míra sebe-reflexivity, jež je vlastní tvůrčímu i humanitně zaměřenému badatelskému procesu, představuje jak společné metodologické východisko, tak i platformu, prostřednictvím níž se obě pole na zkoumané procesy, skupiny a jednotlivce spíše *nalad'ují*, než aby vyvíjely standardizované způsoby jejich poznání. Není proto od věci upozornit také na zájem, kterému se tvůrčí postupy těší na straně humanitních věd a do nichž zejména ve formě vizuálních a tělesně orientovaných metod pronikají již od 70. let minulého století. Ty jsou dekádou, kdy začíná docházet ke kritickému přehodnocení nerovného mocenského postavení mezi výzkumníky a subjekty výzkumu. Probíhá proto hledání nových forem spolupráce, zohledňujících produkci znalosti na straně zkoumaných subjektů a rozvoj participativních metod zkoumání. Tyto metody navíc často slouží jako nástroje k iniciaci a mobilizaci společenských změn v zapojených komunitách. Kritika postavy výzkumníka dnes zejména v oblasti etnografického výzkumu dospěla tak daleko, že je zpochybňováno, nakolik si vůbec profesionální badatel/ka může nárokovat autorství výzkumného projektu a jeho výstupů.

Posledním, třetím bodem zpětné reflexe je důraz, jež Holert klade na otevřenost uměleckého výzkumu vůči „neformální, efemérní a implicitní, praktické moudrosti“. Po další dekádě vývoje na poli umění, ale také humanitních věd, je patrné, že tato tendence posiluje. Holertem zmiňované feministické, subalterní, queer nebo postkoloniální formy vědění zřetelně získávají na širší rezonanci. Do tvůrčí-vědecké praxe vstupují nejen v podobě teoretického aparátu, ale zejména umožňují hledat nové výzkumné postupy a realizovat nové formáty výstupů. V uplynulé dekádě lze navíc za klíčový zdroj trhlín ve standardizované znalostní ekonomice označit zvýšené celospolečenské vědomí klimatické změny, jež sebou přineslo také rozšíření posthumanistické perspektivy. Ve chvíli, kdy posthumanismus upouští od binární logiky moderní společnosti postavené na dichotomii přírodního a kulturního a zabývá se hybridními sítěmi lidského a nelidského, dochází k překročení urbánního prostoru, jemuž Holert v závěru textu věnuje prostor. V imaginaci

i materiálním jednání, jež posthumanismus podněcuje, totiž došlo k uchopení celoplanetárního rozměru individuálního i kolektivního jednání.

Ve snaze nepřidávat do seznamu nových forem vědění ještě další lze zkusit namísto závěru navrhnout propojení všech výše jmenovaných epistemologických trajektorií pomocí zastřešujícího pojmu „dekolonizační alternativa“ (Mignolo a Escobar 2009). Tu kritik Walter D. Mignolo a antropolog Arturo Escobar chápou jako širokou platformu sloužící pro vymezení se vůči projektu modernity, ať už je zdůrazněn jakýkoliv jeho aspekt, včetně distribuce moci a produkce znalosti nebo dynamiky vztahu přírody a kultury. To však neznamena, že bychom měli jednotlivým disruptivním politikám vědění odnímat jejich jedinečnost. Neměly by se ale ani stát aktuálním trendem ve vyjadřování. Jak Holert napříč svými texty připomíná, je potřeba zůstat vůči povstávajícím, nehegemonickým způsobům produkce znalosti vždy ostražití. Jakmile se totiž stanou projevem určitého „stylu“ myšlení, a nikoliv vyjádřením svobodného nebo vymežujícího se způsobu poznávání skutečnosti, budou zakonzervovány, a s nimi i trhliny, jež do současné ekonomie znalosti mohly přinášet.

Seznam zdrojů

Dertnig, Carola, Diedrich Diederichsen, Tom Holert, Johannes Porsch, Johanna Schaffer, Stefanie Seibold a Axel Stockburger, eds. 2014. *Troubling Research. Performing Knowledge in the Arts*. Berlín: Sternberg Press.

Holert, Tom. 2020. „Afterword: ‚Art in the Knowledge-based Polis‘, Ten Years On.“ In Marquard Smith, ed. *Research: Practitioner, Curator, Educator*, 132–140. Vilnius: Vilnius Art Academy Press.

———. 2020. *Knowledge Beside Itself. Contemporary Art's Epistemic Politics*. Cambridge, MA: MIT Press.

Mignolo, Walter D. a Arturo Escobar, eds. 2009. *Globalization and the Decolonial Option*. New York, Londýn: Routledge.

Steyerl, Hito. (2010) 2022. „Estetika odporu? Umělecký výzkum jako disciplína a konflikt.“ Přeložil Petr Kovařík. *ArteActa*, 7: 125–132.

Tom Holert

Umění ve znalostní polis

Koncept „produkce znalostí“ přitahuje v rámci uměleckého diskurzu v poslední době opět pozornost a vyvolává značnou kritiku. Jedním z důvodů současného sporného postavení tohoto konceptu je způsob, jakým bývá spojován s ideologiemi a praktikami neoliberální vzdělávací politiky. V otevřeném dopise nazvaném „Producentům znalostí“ jistá osoba z řad studentstva vídeňské Akademie výtvarných umění výmluvně zkritizovala způsob, jakým jsou vzdělání a znalosti „komodifikovány, industrializovány, ekonomizovány a podřizovány volnému obchodu“ (Dokuzović a kol. 2008, 27).

Podobně se k této problematice vyjádřil i kritik Simon Sheikh, který uvedl, že „pojem produkce znalostí implikuje určité zařazení myšlení a idejí do rámce současné znalostní ekonomiky, tj. dematerializované produkce současného postfordistického kapitalismu“; důsledky takového zařazení do umění a uměleckého vzdělávání lze popsat jako nárůst „standardizace“, „měřitelnosti“ a „formování umělecké práce do formátů učení a výzkumu“ (Sheikh 2008, 196–7). Vezmeme-li v úvahu sugestivní rétoriku hlavní evropské sítě uměleckého vzdělávání ELIA (Evropská liga uměleckých institucí), která ve strategickém dokumentu zveřejněném v květnu 2008 spojila „umělecký výzkum“ s politikou EU v oblasti vytváření „nových znalostí“ v kreativní Evropě“ (ELIA 2008), získávají námitky tohoto druhu na naléhavosti.

Zajímá mě zejména to, jak se otázky aktuálních situací a významů v umění, umělecké praxi a umělecké produkci vztahují k otázkám týkajícím se konkrétního druhu *vědění*, vytvářeného lidmi na různých pozicích v umělecké sféře (nebo na uměleckém poli, jak preferuje Pierre Bourdieu). Různorodé kombinace umělců, učitelů, studentů, kritiků, kurátorů, editorů, pedagogů, sponzorů, tvůrců strategií, techniků, historiků, obchodníků, aukčních dražitelů, dodavatelů občerstvení, galerijních asistentů a tak dále ztělesňují specifické dovednosti a kompetence, vysoce unikátní způsoby a styly poznávání

a fungování ve flexibilizované, zasít'ované sféře produkce a spotřeby. Tuto rozmanitost a různorodost je třeba brát v úvahu, pokud chceme, aby tyto *epistémé* byly vůbec *uznány* a bylo možné získat alespoň rámcovou představu o tom, o co jde, když se mluví o vědění ve vztahu k umění – představu, která je v nejlepším případě podrobnější a různorodější než obvyklé popisy tohoto vztahu.

Jak řekl Foucault, „moc vědění zdaleka nebrání, naopak jej utváří“ (Foucault 1980, 59). Moc *vychází* z vědění, pravdivostních výroků a systémů víry a toto vědění současně *využívá* – moc se uskutečňuje *prostřednictvím* vědění, reprodukuje jej a utváří v souladu se svými anonymními a distribuovanými záměry. Právě odtud pochází její dosah a síla. Foucault chápal moc a vědění jako vzájemně závislé a tuto provázanost pojmenoval „moc/vědění“. Moc vědění nejen podporuje, ale také jej uplatňuje či využívá. Žádný mocenský vztah neexistuje bez vymezení oblasti vědění a není žádné vědění, které by z mocenských vztahů nevycházelo. Tyto vztahy tedy nelze analyzovat z hlediska vědoucího subjektu. Subjekty a objekty vědění, stejně jako způsoby získávání a distribuce vědění, jsou důsledky základního, hluboce provázaného komplexu moci/vědění a jeho historických proměn.

1. Revoluce na škole v Hornsey

28. května 1968 obsadilo uměleckou školu Hornsey College of Art v severním Londýně studentstvo. Důvodem okupace byl spor ohledně rozhodování o fondech Studentské unie. Avšak „plánovaný program, spočívající v promítání filmů a projevech řečníků, přerostl v kritiku veškerých aspektů uměleckého vzdělávání, společenské role umění a politických rovin designu. Vedl k šesti týdnům intenzivních debat, vytvoření více než sedmdesáti dokumentů, krátce trvajícimu Hnutí za přehodnocení vzdělávání v oblastech umění a designu (MORADE), třídní konferenci v Roundhouse v Camden Town, výstavě v Institutu současného umění, dlouhodobým střetům s místními úřady a vícero vystoupením před parlamentním Výborem pro vztahy se studenty“ (Tickner 2008, 13–14).

Historička umění Lisa Tickner studovala na Hornsey College of Art do roku 1967 a čtyřicet let poté publikovala podrobný popis těchto událostí a diskusí. Již v roce 1969 (tedy jen několik měsíců poté, co byla okupace školy v červenci 1968 nátlakem výše zmíněných místních úřadů ukončena) však nakladatelství Penguin vydalo knihu o tom, co vešlo ve známost jako „Aféra na škole v Hornsey“, redigovanou studenty a zaměstnanci. Brožura přináší velmi zajímavý psaný a vizuální materiál, který během týdnů okupace a sit-inů, diskusí, přednášek a promítání vznikl. Dokumentuje stopy a projevy vzácného entuziasmu v umělecko-vzdělávacím prostředí, které tehdy nebylo v Anglii považováno za nijak prestižní. Škola se nacházela jižně od rezidenční čtvrti Highgate a podle jednoho z účastníků se „tísnila v rozpadajících se starých budovách a chátrajících kůlnách na míle daleko od sebe a pohybovali se v ní

společenští odpadlíci, čímž připomínala uprchlickou kolonii“ (T.N. 1969, 15). Jeden z lektorů ji dokonce nazval „sbírkou veřejných záchodků roztroušených po severním Londýně“ (T.N. 1969, 29).

Tato příšerná modernistická zástavba se však stala fyzickým kontextem jedné z nejradikálnějších konfrontací a revolucí v rámci stávajícího systému uměleckého vzdělávání, k nimž došlo po událostech z května roku 1968. Nejenže se zde sešli nespokojení studenti a zaměstnanci, aby diskutovali o nových podmínkách a modelech síťového, sebeposilujícího a politicky relevantního vzdělávání v oblasti umění, ale tyto události a jejich mediální pokrytí přilákaly do Hornsey i prominentní aktivisty z postupně se globalizující alternativně-utopické scény, jako byl Buckminster Fuller.

Nevzpomíná se však jen na velké akce. O menších setkáních a spontánně vznikajících seminářích jeden student napsal:

Právě na malých seminářích, na kterých se sešlo maximálně dvacet lidí, se daly nejlépe tříbit myšlenky. Všichni se účastnili dialogu a připadalo jim, že musí hlasitě reagovat na vše, co bylo řečeno. Tyto diskuse se často protáhly až do ranních hodin. Kéž by taková situace byla možná v „normálních“ podmínkách. Nikdy předtím se tolik lidí nezapojovalo tak naplno. Nikdy předtím nebyla ve škole taková energie. Lidé zářili nadšením, protože mohli mluvit víc než kdykoli předtím. Konečně jsme objevili něco, co jsme všichni považovali za podstatné. Nebyli jsme přece pouhými vděčnými příjemci podřadného vzdělávacího systému. Aktivně jsme se o své vzdělání zajímali a chtěli jsme se na něm podílet (T.N. 1969, 37–38).

Z dnešního pohledu se objev debatování jako prostředku jednání, sdílení myšlenek a zlepšení vlastního postavení v rámci umělecké školy nebo uměleckého světa nezdá být ničím světoborným, ačkoli do běžné praxe má ještě daleko. Domnívám se, že objev debatování jako média v kontextu větší historické události, jakou byla „aféra na škole v Hornsey“, se sice může jevit jako prostá záležitost, představuje však jeden z nedoceněných momentů produkce vědění v umění – moment, na který bych rád upozornil a který by se dal označit (i když nikoliv nutně) jako „výzkum“. S využitím tohoto jinak až příliš vyhraněného pojmu se snažím předběžně zabývat způsobem chápání a interpretace institucionálních, sociálních, epistemologických a politických kontextů a předpokladů vědění, které se vytváří a šíří v umění i mimo něj.

Účastníci hornseyské revoluce před čtyřiceti lety měli velmi vyhraněné představy o tom, co to znamená, být umělci nebo studenti umění, o tom, co je vlastně v sázce, když se někdo nazývá designérem nebo malířem. Byli přesvědčeni, že znalosti a jejich sdělování v rámci uměleckého vzdělávání obsahují zásadní nedostatky, které je třeba odstranit:

Problémy mohou vyřešit pouze takovéto rozsáhlé reformy... jazykem školy v Hornsey to bylo popsáno jako nahrazení staré „lineární“ (specializované) struktury novou „sítovou“ (otevřenou, nespécializovanou) strukturou... Poskytla by flexibilní vzdělávání v oblasti zobecněné, základní tvůrčí práce, jaké je nezbytné pro přizpůsobení se rychle se měnícím okolnostem – byla by vlastně *skutečným* vzděláváním pro praxi... Vlastnosti potřebné pro takové skutečné vzdělávání se nijak neliší od ideálních vlastností potřebných k maximálnímu individuálnímu rozvoji. V umění a designu je dichotomie mezi dobrými řemeslníky a génii falešná. Jakýkoli systém hodný toho, aby byl nazýván „vzděláním“, jakýkoli systém hodný vznikajícího nového světa, musí být obojím zároveň. Musí vytvářet lidi, jejichž prací či „povoláním“ je tvůrčí, všeobecná přeměna prostředí (T.N. 1969, 116–117).

K vytvoření tohoto „důstojného“ systému bylo považováno za nezbytné odstranit „katastrofální důsledek rozdělení na praxi a teorii, na intelektuální a neintelektuální zdroje kreativity“ (T.N. 1969, 118). Proces měl přednost před výstupem a pro veškeré aspekty debat v Hornsey byla typická otevřenost a svobodná organizace vzdělávání (T.N. 1969, 122). Bylo také jasné, že jedním z nejdůležitějších trendů poloviny šedesátých let je rostoucí interakce a prolínání tvůrčích disciplín. „Umění a design,“ tvrdily dokumenty z Hornsey, „se sjednotily a posunuly směrem k myšlence totální architektury smyslové zkušenosti“, Anglie procházela „totální revolucí vnímání“ (T.N. 1969, 124).

Důsledky vzájemně se prolínajícího vývoje v revoltujícím kolektivu studentů a zaměstnanců v Hornsey (i jinde), stejně jako obecné změny ve společnosti a kultuře, se musely projevit v samotném konceptuálním rámci nejen uměleckého vzdělávání, ale i samotného uměleckého diskurzu. Proto se začalo všeobecně uznávat, že veškeré vysokoškolské vzdělávání v oblasti umění a designu by v budoucnu mělo uvnitř sebe sama zahrnovat neustálou diskusi. „Výzkum“ se v tomto smyslu začal jevit jako nepostradatelný prvek vzdělávání:

Považujeme za naprosto zásadní, aby byl výzkum organickou součástí vzdělávání v oblasti umění a designu. Žádný systém věnovaný podpoře kreativity nemůže správně fungovat, pokud v něm neustále neprobíhá originální práce a myšlení, pokud nesleduje nejnovější a nejpůvodnější vývojové trendy. Kromě obecných problémů umění a designu (techniky, estetika, historie atd.) se taková výzkumná činnost musí zabývat i *samotným vzdělávacím procesem*.... Musí být kritickým sebeuvědoměním systému a trvale pokračovat v práci, která zde byla v posledních týdnech [června a července roku 1968] zahájena. O zoufalství starého režimu nevypovídá nic radikálnější než podřadná, nejistá role, kterou v něm výzkum hrál. Je nepřijatelné, aby se na výzkum pohlíželo jako na nějaký luxus či vzácnou výsadu (T.N. 1969, 128–129).

Ačkoli tato důrazná výzva k „výzkumu“ byla formulována v historické situaci, která se od té naší podle všeho značně lišila, pomáhá nám pochopit i naši současnou situaci. Mnohé z těchto termínů a kategorií se v současných debatách o uměleckém výzkumu dostávají stále více do popředí, i když s velmi odlišnými záměry a programy. Vypadá to, že abychom pochopili současné debaty o umění, vědě a vědě, bude nanejvýš důležité porozumět i genealogii konfliktů a vazeb, které k nim vedly.

2. Katedra umění jako místo výzkumu v univerzitním systému

Umělecký výzkum (někdy synonymní s pojmy jako „prakticky orientovaný výzkum“, „výzkum založený na praxi“ nebo „praxe jako výzkum“), který se institucionalizuje jako akademická disciplína na rozhraní umělecké a vědecké praxe na stále větším počtu uměleckých univerzit po celé Evropě, má poměrně rozvětvenou historii. Některé linie trvají krátce, jiné po celá staletí. Důvody pro zakládání programů a kateder podporujících propojení praxe a výzkumu jsou jistě rozmanité a v jednotlivých institucích se liší. S tím, jak se umělecké školy explicitně ocitají v univerzitním systému a stávají se výzkumnými pracovišti, mění se i požadavky a očekávání badatelské komunity a institucionálních donátorů vůči výsledkům výzkumu, jež umělecké školy produkuje.

Nový program rakouské finanční instituce FWF s názvem „Rozvoj a výzkum umění“ si klade za cíl vytvořit koncepční a materiální prostředí pro interdisciplinární výzkum související s uměním v rámci vysokých uměleckých škol, mezi nimi i mimo ně. Koncepční parametry FWF jsou však zatím předmětem debat, zvažujících případné revize a rozšíření. Zvláště opatrní bychom měli být při jakémkoli ukvapeném roubování konvenční představy o „vědeckém“ modelu či způsobu výzkumu (ať už je to cokoli) na institucionální kontext umělecké akademie. Nejde jen o epistemologický problém, ale také o vzdělávací politiku a politickou debatu.

Stačí se podívat na historii zavádění „prakticky orientovaného výzkumu“ v oblasti umění a designu ve Velké Británii. V roce 1992 začala Rada pro zakládání vysokých škol v Anglii (HEFCE) v rámci hodnocení výzkumu (RAE) formulovat kritéria pro tzv. prakticky orientovaný výzkum či výzkum založený na praxi, zejména v oblasti performativních umění, designu a médií. V roce 1996 se hodnocení RAE dostalo do bodu, kdy definovalo výzkum jako „původní zkoumání prováděné za účelem získání znalostí a jejich pochopení. Zahrnuje práci, která má přímý význam pro obchod a průmysl, jakož i pro veřejný a neziskový sektor; vědeckou činnost; vynalézání a vytváření myšlenek, obrazů, výkonů a artefaktů včetně designu, pokud vedou k novým nebo podstatně zlepšeným poznatkům; a využívání stávajících poznatků v experimentálním vývoji za účelem výroby nových nebo podstatně zlepšených materiálů, zařízení, výrobků a procesů, včetně designu a konstrukce“ (Piccini 2002).

Vizuální nebo výtvarné umění nebylo v té době ještě do této validační struktury zahrnuto, ačkoli v následujících letech se různé doktorské programy ve Velké Británii i jinde snažily o jejich přesun do systému hodnocení zaměřeného na výstupy, který byl blízký těm, jež už byly zavedeny pro design, média a performativní umění. Žádoucími výsledky výzkumu jsou „nové nebo podstatně zdokonalené poznatky“ a také „podstatně zdokonalené materiály, zařízení, výrobky a procesy“ a v rámci hodnocení výzkumu nemohl být povinný „přímý význam pro obchod a průmysl“ formulován explicitněji.

PARIP (Practice as Research in Performance – Praxe jako výzkum v performativních uměních) je výzkumná skupina, která dohlíží na probíhající výzkum v novém uměleckém a designérském prostředí iniciovaný hodnocením RAE a dalšími organizacemi zabývajícími se vysokoškolským uměleckým vzděláváním ve Velké Británii, hodnotí jej a diskutuje o něm. Zpráva Angely Piccini z roku 2002 se opakovaně zaměřuje na vztah mezi výzkumem a (uměleckou) praxí a na subjekty a subjektivitu, kompetence a znalosti, které tento proces vytváří a vyžaduje. Po rozhovorech s různými skupinami výzkumníků a studentů z oblasti performativních umění a studií se ukázalo, že oba tyto koncepty nabývají specifických významů a funkcí, které si konfigurace jejich nových prostředí vyžaduje. Jedna ze skupin, s nimiž Piccini vedla rozhovory, se zamýšlela nad důsledky institucionálního řečového aktu, který mění *uměleckou praxi v uměleckou praxi jako výzkum*:

Rozhodnutí, že něco představuje praxi jako výzkum, ukládá praktickujícímu výzkumníkovi soubor předepsaných postupů, které spadají do následujících oblastí: 1) požadavek, aby výzkumník-praktik přišel se souborem oddělitelných a prokazatelných výzkumných zjištění, která lze zabstrahovat a vyvázat z konkrétní zkušenosti jejich provedení; a 2) musí se jednat o zjištění, spojená s praktickým provedením, která stanovuje originalitu díla, zasazuje jej do příslušného kontextu a činí jej užitečným pro širší badatelskou obec (Piccini 2002).

Dále bylo zmíněno, že „tyto předepsané postupy nejsou neměnné“, že „jsou institucionalizované (a proto podléhají kritice a revizi) a společenství výzkumníků-praktiků to musí uznat“. Zpráva vyjádřila rovněž obavy z „vyloučených praxí, které nejsou rámovány jako výzkum a nezabývají se současnými akademickými trendy a módou,“ a ptala se, „co s praxemi, které se zabývají kulturami, jež nejsou v akademickém světě zastoupeny“ (Piccini 2002).

Pokud se na věc podíváme optikou režimu akademického dohledu, hodnocení a kontroly (jak stále častěji funguje v eurosférách uměleckého vzdělávání) zaměňování termínů „praxe“ a „výzkum“ se jeví jako evidentní, i když se zřídka kdy vysvětluje. Snaha vzdělávacích institucí v oblasti umění a designu uspišit proces stanovování validačních a legitimizačních kritérií, která mají učinit kvalitu „nového vědění“ v oblasti umění a designu srozumitelnější, občas vede k bizarním a ahistorickým variacím sémantiky praxe a výzkumu, vědění a produkce vědění.

Aby mohly žádosti a návrhy projektů projít univerzitními výzkumnými komisi, musí být inovovány a formovány tak, aby se jejich nároky na originalitu vědomostí (a tím i na akademickou legitimitu) staly transparentními, srozumitelnými a obhajitelnými. Nicméně „vytvořit funkční konsenzus o hodnotě a hranicích praxe jako výzkumu jak v rámci komunity přímo zúčastněných, tak mimo ni“ se zdá být téměř neřešitelným úkolem (Pakes 2003, 144). Přinejmenším by to měl být úkol, který zůstává otevřený a z podstaty nevyřešený.

Problém je však v tom, že jakmile jednou vstoupíte do akademického mocensko-vědomostního systému kontrol odpovědnosti a hodnotícího dohledu, musíte buď explicitně, nebo implicitně parametry tohoto systému přijmout. Přijetí nemusí sice nutně znamenat, že se daným parametrům podřídíte nebo před nimi kapitulujete, základní uznání ideologických principů v nich vepsaných ale zůstává předpokladem pro jakoukoli formu přístupu, i když se s nimi člověk vyrovnává, zpochybňuje je, vyjednává o nich a reviduje je. Bylo by totiž poněkud neslučitelné se hlásit ke kritickému postoji vůči transformaci uměleckého vzdělávání prostřednictvím paradigmatu uměleckého výzkumu, a zároveň působit v samotném centru téhož systému. Sám pro to nemám řešení. Přesto si troufám tvrdit, že debata o mocenských vztazích, které motivují a vytvářejí onen druh institucionální legitimacy/posvěcení, o něž podobné výzkumné snahy usilují, by mohla přesáhnout rámec pouhých slov a účinně napomoci situaci změnit.

3. Umění ve znalostní polis

Rád bych s podporou a za přispění skupiny kolegů působících na Akademii výtvarných umění ve Vídni i mimo ni navrhl výzkumný projekt s názvem „Umění ve znalostní polis“. Konceptuálním východiskem tohoto projektu je široce pojatá otázka, jak lze umění chápat a popisovat jako specifický způsob vytváření a šíření znalostí. Jak by se dalo porozumět samotné genealogii zásadních změn, k nimž došlo v postavení, funkci a artikulaci vizuálního umění v rámci současných globalizujících se společností?

Pojem *polis* byl zvolen záměrně, s odkazem na práci francouzského sociologa Luca Boltanského, aby vykreslil hluboké prolínání jak materiálních (urbanisticko-prostorových, architektonických, infrastrukturních atd.), tak nemateriálních (kognitivních, psychických, sociálních, estetických, kulturních, právních, etických atd.) dimenzí městského života (Boltanski a Thévenot 1991, Boltanski a Chiapello 1999). Znalostní polis je navíc konfliktním prostorem politického sporu týkajícího se alokace, dostupnosti a využívání „znalostí“ a „lidského kapitálu“.

V důsledku toho je také třeba zkoumat, jak jsou organizovány a koncipovány „znalostní prostory“ uvnitř vizuálního umění a mezi protagonisty uměleckého oboru (Rheinberger a kol. 1997). Jaké jsou způsoby výměny a setkávání a jaké komunikační a myšlenkové „styly“ řídí tok jednotlivých druhů znalostí?

Jak se sestavují umělecké archivy současnosti a nedávné minulosti (technologicky, vzhledem k poznání, sociálně)? Jakým způsobem se změnila umělecká produkce (ve smyslu nastavení a napájení distribuovaných znalostních sítí ve věku „vztahové estetiky“) a v čem spočívají zásadní dopady těchto změn na princip individualizovaného autorství? (Jones 2007).

Důsledky tohoto návrhu jsou rozmanité a jistě je lze zpochybnit. V čem například spočívá kvalifikační faktor, umožňující přehledně rozlišovat mezi uměleckými a neuměleckými způsoby produkce vědění? S největší pravděpodobností žádný neexistuje. Počínaje tvrzeními (neo)avantgardy o překlenutí propasti mezi uměním a životem (nebo tezemi moderny, které na zachování této propasti trvají) a otázkami akademické disciplíny v době boloňského procesu a vzdělávání založeného na výsledcích konče, se zdá, že problematika dělení na umění/neumění přestala být aktuální. V současnosti to vypadá, že se tato dichotomie do značné míry smrškla na otázku, jak vytvořit diskurzivní pole schopné prezentovat epistemologickou a ontologickou oblast umělecké/studiové praxe jako vědecky platný výzkumný počín.

Jak uvádí historik umění James Elkins, pojmy týkající se programového vytváření „nových znalostí“ nebo „výzkumu“ mohou být skutečně „příliš rozptýlené a příliš vzdálené umělecké praxi na to, aby byly k něčemu dobré“ (Elkins 2006, 243). V tom může mít Elkins pravdu. Jeho skepse ohledně paradigmatu prakticky orientovaného výzkumu ve výtvarném umění vyplývá z toho, jak instituce (tj. univerzity a financující orgány) měří diskurzivní hodnotu výzkumu a doktorských programů podle standardů vědeckého, disciplinárního výzkumu. Podle Elkinse by „se slova jako výzkum a vědění měla používat maximálně v administrativních dokumentech a ze seriózní literatury by měla být vykázána“ (Elkins 2006, 247). Nejspíše na základě poznatků z vědeckých a technologických oborů a v inspiraci Brunem Latourem tvrdí, že by se místo toho měla pozornost obrátit na „specifičnost kresby uhlím, digitálního videa, nepřehledného uspořádání ateliérových učeben (tak odlišného od vědeckých laboratoří, a přesto tak podobného), zákruty Photoshopu, chaos slévarny a teplo nedostatečně větraných počítačových laboratoří“ (Elkins 2006, 246). Myslím, že tento argument je zcela pochopitelný.

Jakkoli se může používání termínů jako „výzkum“ a „vědění“ jevit jako neužitečné, je tato neužitečnost vázána na čtení a používání těchto termínů způsobem, který zůstává odtržen od konkrétních způsobů utváření diskurzu v rámci uměleckého diskurzu samotného. Ve chvíli, kdy se člověk ponoří do archivů spisů, kritik, rozhovorů, sylabů a dalších diskurzivních artikulací vytvářených a šířených v rámci uměleckého pole, ukáže se, že užívání termínů jako „výzkum“ a diskuse o politice a produkci „vědění“ jsou pro umění dvacátého století zásadní – zejména od nástupu konceptuálního umění na konci šedesátých let. Vždyť modernisté, neo-avantgardisté a post-avantgardisté opakovaně cílili na formy a postupy vztahující se k akademické a intelektuální práci – k výzkumu a publikování, ikonografii laboratoře, vědeckému výzkumu nebo think-tankům.

Administrativní a informační estetika či estetika služeb (service aesthetic), zavedená v různých momentech modernistického a postmodernistického umění, estetiku a rétoriku vědeckých komunit napodobovala, imitovala, karikovala a podporovala. Vytvářely se reprezentace a metodologie intelektuální práce na výstavách i mimo ně a zakládaly se migrující a flexibilní archivy, jejichž cílem bylo proměnit znalostní prostory galerií a muzeí, často v souladu s feministickými programy.

V dnešním světě umění se diskurzivní formáty rozšířených knihoven/seminářů/workshopů/sympozií/výstav staly převládajícími způsoby prezentace a produkce znalostí. V nedávném článku o „vzdělávacím obratu v kurátorství“ v časopise *e-flux* se teoretička Irit Rogoff zabývá různými „přechody, které v současnosti existují mezi pojmy ‚produkce znalostí‘, ‚výzkum‘, ‚vzdělávání‘, ‚otevřená produkce‘ a ‚samoorganizovaná pedagogika‘“, zejména proto, že „všechny tyto pojmy se v současnosti sbíhají v soubor parametrů pro nějaký obnovený aspekt produkce.“ Rogoff pokračuje: „Ačkoli se ve své genezi, metodologii a postupech značně liší, zdá se, že jistá vědomá blízkost ke ‚znalostním ekonomikám‘ učinila ze všech těchto termínů nedílnou součást určitého liberalizačního posunu ve světě současné umělecké praxe.“ Podle Rogoff však „hrozí, že se tyto iniciativy odtrhnou od svých původních podnětů a zatuhnou v rozpoznatelný ‚styl‘“. Vzhledem k tomu, že se svět umění „stal místem rozsáhlých debat“, což s sebou nese nové způsoby shromažďování vědomostí a lepší přístup k nim, Rogoff si právem klade otázku, zda „přikládáme nějakou hodnotu tomu, o čem se ve skutečnosti mluví“ (Rogoff 2008).

Jestliže tedy James Elkins pochybuje o schopnosti přetvářet výzkum a uměleckou produkci znalostí v něco, co by se mohlo setkat se „zájmem ze strany širší univerzity“ a být uznáno jako „pozice – a v posledku i disciplína, která je výpovědí o reálných problémech“, Rogoff mnohem víc zajímá, jak by mohly alternativní přístupy vzájemné pospolitosti a vytváření/distribuce znalostí přispět k posílení pozice.

4. Umělecké znalosti a znalostní ekonomiky

(Nejpozději) od neo-avantgard šedesátých let 20. století se vytváření znalostí v rámci vizuálního umění rozšiřuje prostřednictvím konstitutivního rozpouštění (nebo suspenze) jeho témat a médií. Jeho specifický estetický rozměr se mezitím nadále označoval jako neuchopitelný a nedostupný – jako dělání věcí, „o nichž nevíme, čím jsou“ (Adorno 1978). Výchozí a poněkud neskromnou hypotézou „Umění ve znalostní polis“ je, že tento zvláštní vztah mezi dostupností a nedostupností umělecké produkce znalostí je úkolem pro současnou teorii kultury jako takovou. Týká se nejen otázek estetiky a epistemologie, ale také jejího vztahu k jiným (zdánlivě neuměleckým) prostorům produkce vědění.

Abychom v tomto směru uvažování pokročili dál, je třeba vzít v úvahu různé rekonfigurace vědění, jeho sociální funkce a distribuci (reflektované v rámci pozdně modernistického a postmodernistického epistemologického diskurzu). Struktura, postavení a podoba vědění se výrazně změnily, a to počínaje odkazy na postindustriální informační společnost (Bell 1973) přes kritiku modernistických „metanarativů“ (Lyotard 1993) a konče teoriemi nových epistemologických paradigmat, jako je reflexivita, transdisciplinarita a heterogenita (Gibbons a kol. 1994). To vedlo mimo jiné ke vzniku řady specifických inovativních opatření týkajících se znalostí (a jejich produkce) na národní i nadnárodní úrovni (OECD 1996, EU Monitor 2006).

Ohniskem napětí, ze kterého by mohlo vzejít něco produktivního, je tradiční tvrzení, že umělci z podstaty pracují na opačné straně racionálně vysvětlitelného vědění – ve sféře ne-vědění nebo nově vznikajícího vědění. Zjevná neslučitelnost ne-vědění s hodnotami a zásadami znalostních ekonomik, jako je efektivita, inovace a přenositelnost, může v reakci na zákaz a marginalizaci odlišných znalostí ze strany establishmentu nabízet strategie, jak se z těchto dominantních režimů vymanit.

Epistemologie Michela Foucaulta nabízí nepříliš známou úvahu o uměleckém vědění, která se s důrazem na ne-vědění jeví být v rozporu a zároveň na tuto hádanku poskytuje metodologickou odpověď. Ve svém díle *L'Archéologie du savoir* (Archeologie vědění, česky 2002) z roku 1969 Foucault tvrdí, že technická, materiální, formální a konceptuální rozhodnutí v malířství jsou proniknuta „pozitivitou vědění“, jejíž rysy mohou být „pojmenovány, vysloveny, konceptualizovány v diskursivní praxi“ (Foucault 2002, 289–290). Právě tato „pozitivita vědění“ (jednotlivého uměleckého díla, konkrétní umělecké praxe nebo způsobu publikování, komunikace a vystavování) by neměla být zaměňována s racionalistickou transparentností vědění. Tato „diskursivní praxe“ může svou diskurzivitu dokonce odmítat. Nicméně díla a praxe jistou „pozitivitu vědění“ vykazují – což je typickým znakem vědění specifického (a nejspíš i tajného).

Jádrem „Umění ve znalostní polis“ by bylo rozpoznání, popis a analýza této „pozitivity“ – stejně jako zkoumání epistemologických podmínek, v nichž se objevuje. Formy a diskurzy, jejichž prostřednictvím umělci naplňují, vybavují, rámuji a komunikují svá díla, se staly rozmanitými a rozptýlenými, a v důsledku toho se otevřelo nové a stále se rozšiřující pole výzkumu.

Nedávné dějiny metodologií a způsobů vyjadřování ve vizuálním umění jsou v mnoha ohledech koevoluční s vývojem, který se podílí na komplexním přechodu od industriálního k postindustriálnímu režimu (nebo z hlediska teorie regulace od režimu fordistického k postfordistickému). Vztah mezi uměním a společností však pomocí terminologie jednostranné kauzality sociologického typu uchopit nelze. Spíše je třeba tento vztah chápat jako vysoce reciproční a vzájemně provázaný. Proto lze tvrdit, že ve společnostech, v nichž se „vědění“ srovnalo s „vlastnictvím“ a „prací“ jako „řídícími mechanismy“,

zůstává vizuální umění v izolovaném postavení (Stehr 2003, 30). Vhodný pojem „nemateriální práce“, který vznikl ve slovníku *post-operaismu* (kde má zahrnovat celou oblast „vědění, informací, komunikace, vztahů nebo dokonce afektů“), se stal jedním z nejdůležitějších zdrojů společenské a ekonomické produkce hodnot (Negri a Hardt 2004, 126). Proto je pro vizuální umění a jeho různé aktéry z řad producentů, komunikátorů a pedagogů klíčové, aby se do této reality začlenili, nebo se proti samotné logice a omezením jejího „kognitivního kapitalismu“ vymezili.

K takovým přístupům patří neformální, efemérní a implicitní „praktická moudrost“, která motivuje individuální a kolektivní zvyky, postoje a dialekty. Ve vztahu k vizuálnímu umění je navíc velmi důležitý vliv feministických, queer, subalterních či postkoloniálních epistemologií a „situovaných vědění“ (Haraway 1988). Pro účely zkoumání „Umění ve znalostní polis“ bude tedy řada uměleckých vyjádření (diskurzivních i těch, které jsou považovány za nediskurzivní) pojmána tak, že sahají daleko za běžné dichotomie umění/věda a teorie/praxe, přičemž budou po celou dobu pečlivě analyzovány stopy zanechané na uměleckých epistemologiích.

Přenesení a změna kontextu problematiky vědění vytváří prostor pro hru, který v tradičních plánech výzkumu chybí. Další podstatnou oblastí zájmu by měl být sociálně–prostorový rozměr produkce znalostí v rámci vizuálního umění. Městské prostory jsou dnes chápány nejen jako materiální, zastavěná prostředí, ale i jako infrastruktury síťových, digitálních architektur vědění. Současné „chytré“ město je strukturováno a řízeno informačními technologiemi a databázemi a nové technologie moci a způsoby řízení, které v jejich důsledku vznikají (od strategií dohledu přes zákony o ochraně duševního vlastnictví až po právní kontrolu přístupu k sítím), vyžadují adekvátně přizpůsobený soubor metodologií a kritických přístupů. Velká část práce, kterou je třeba vykonat, by mohla využívat aktualizované verze analýzy režimů a foucaultovských studií governmentality (což by v žádném případě nevylučovalo jiné přístupy). Tato městská „zasítovaná společnost“ vykazuje rysy komplexní „politiky vědění“, kterou nelze omezit na státní a korporátní řízení biotechnologického vědění, protože se aktivně podílí také na podpoře tzv. kreativních průmyslů, univerzit, muzeí atd. (Stehr 2003, 30). Z tohoto důvodu je také důležité zkoumat sociální, politické a ekonomické role, které vizuální umění ve znalostní polis zastává.

Je zapotřebí multifokální, multidisciplinární perspektiva s novým pohledem na interakce a konstitutivní vztahy mezi znalostmi a vizuálním uměním. Důležitou roli by měly hrát specifické, historicky poučené vztahy mezi uměleckými a vědeckými metodologiemi (jejich epistemologiemi, znalostními nároky a legitimizačními diskurzy). Nicméně, v rámci záměrného odlišení od srovnatelných výzkumných programů bude tento výzkum veden na rozšířeném epistemickém terénu, na němž již „vědecké“ poznání nemá privilegovanou pozici. Vnitřní výměny a komunikace mezi sociálními/kulturními světy vizuálního umění a jejich transdisciplinárními vztahy

budou strukturovány a utvářeny právě těmi formami vědění, jejichž legitimita a viditelnost jsou předmětem epistemologických střetů.

Je třeba vyvinout adekvátní metodologii výzkumu, která umožní badatelům zaujmout pozice v četných sociálně-materiálních časoprostorech skutečné tvorby a konání – pozice, které umožní a vlastně podpoří aktivní zapojení do uměleckých procesů ve fázích produkce ještě *před* zveřejněním, vystavením a kritickou recepcí. Domnívám se, že zásadní jsou zde pojetí „výzkumu“ motivovaná vědomím politické naléhavosti a převratnosti. Události na škole v Hornsey v roce 1968 ukázaly, že pozice, které jsou kritizovány (a žádány) kvůli ekonomickým a systémovým privilegiím, by měly být zpochybňovány a také (znovu)nárokovány. Jinak se obávám, že se zavádění prakticky orientovaných výzkumných programů a doktorských oborů na vysokých uměleckých školách stane jen dalším byrokratickým manévrem ke stabilizaci mocenských/znalostních konstelací, jdoucích proti potencialitám a historiím v jádru pojmů „praxe“ i „výzkum“.

Přeložil Petr Kovařík

Tato esej je revidovanou a zkrácenou verzí přednášky, která zazněla na konferenci „Umění/Znalosti. Mezi epistemologií a produkční estetikou“ na Akademii výtvarných umění ve Vídni 11. listopadu 2008. V angličtině vyšla poprvé v časopise *e-flux* v únoru 2009. Dostupné z: <https://www.e-flux.com/journal/03/68537/art-in-the-knowledge-based-polis/>.

Pokud není uvedeno jinak, překlady do češtiny jsou dílem překladatele.

Seznam zdrojů

Adorno, Theodor W. 1978. „Vers une musique informelle.“ In Theodor W. Adorno. *Gesammelte Schriften*, sv. 16, 493–540. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Anon. 2006. „Putting Knowledge into Practice: A broad-based Innovation Strategy for the EU.“ *EU Monitor*, 13. září, 2006. <https://www.eumonitor.eu/9353000/1/j9vvik7m1c3gyxp/vikqhkbzp5ys>.

Bell, Daniel. 1973. *The Coming of Post-Industrial Society*. New York: Harper & Row.

Boltanski, Luc a Laurent Thévenot. 1991. *De la justification. Les économies de la grandeur*. Paříž: Gallimard.

Boltanski, Luc a Éve Chiapello. 1999. *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paříž: Gallimard.

Dokuzović, Lina a kol., eds. 2008. *Intersections. At the Crossroads of the Production of Knowledge, Precarity, Subjugation and the Reconstruction of History, Display and De-Linking*. Videň: Löcler.

ELIA. 2008. „The Importance of Artistic Research and its Contribution to ‚New Knowledge‘ in Creative Europe.“ *ELIA: European League of Institutes of the Arts*, květen 2008. <https://elia-artschools.org/general/custom.asp?page=ELIALibrary&DGPCrSrt=&DGPCrPg=1>.

Elkins, James. 2006. „Afterword: On Beyond Research and New Knowledge.“ In Katy Macleod a Lin Holdridge, eds. *Thinking Through Art: Reflections on Art as Research*, 241–247. Londýn, New York: Routledge.

Foucault, Michel. 2002. *Archeologie vědění*. Přeložil Čestmír Pelikán. Praha: Herrmann a synové.

——— 1980. *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings, 1972–1977*. Sestavil Colin Gordon, přeložil Colin Gordon ad. New York: Pantheon Books.

Gibbons, Michael a kol. 1994. *The New Production of Knowledge: The Dynamics of Science and Research in Contemporary Societies*. Londýn: Sage.

Haraway, Donna. 1988. „Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective.“ *Feminist Studies* 14 (3): 575–599.

Jones, Caroline A. 2007. „The Server/User Mode: The Art of Olafur Eliasson.“ *Artforum International* 46 (2): 316–325.

Lyotard, Jean-François. 1993. *O postmodernismu*. Přeložil Jiří Pechar. Praha: Filosofia.

Moulier-Boutang, Yann. 2007. *Le capitalisme cognitif: La Nouvelle Grande Transformation*. Paříž: Éditions Amsterdam.

Negri, Antonio a Michael Hardt. 2004. *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*. New York: Penguin.

OECD. 1996. „The Knowledge-based Economy.“ Paříž: OECD. <https://one.oecd.org/document/OCDE/GD%2896%29102/En/pdf>.

Pakes, Anna. 2003. „Original Embodied Knowledge: The Epistemology of the New in Dance Practice as Research.“ *Research in Dance Education* 4 (2): 127–149.

Piccini, Angela. 2002. „An Historiographic Perspective on Practice as Research.“ *PARIP*, červen 2002. http://bristol.ac.uk/parip/t_ap.htm.

Rheinberger, Hans-Jörg, Michael Hagner a Bettina Wähg-Schmidt, eds. 1997. *Räume des Wissens: Repräsentation, Codierung, Spur*. Berlin: Akademie Verlag.

Rogoff, Irit. 2008. „Turning.“ *e-flux Journal*, 0. <https://www.e-flux.com/journal/00/68470/turning/>.

Sheikh, Simon. 2008. „Talk Value: Cultural Industry and Knowledge Economy.“ In Maria Hlavajova, Jill Winder a Binna Choi, eds. *On Knowledge Production: A Critical Reader in Contemporary Art*, 182–197. Utrecht: BAK.

Stehr, Nico. 2003. *Wissenspolitik: Die Überwachung des Wissens*. Frankfurt nad Mohanem: Suhrkamp.

Tickner, Lisa. 2008. *Hornsey 1968: The Art School Revolution*. Londýn: Frances Lincoln.

T. N. 1969. „Notes Towards the Definition of Anti-Culture.“ In Students and Staff of the Hornsey College of Art, eds. *The Hornsey Affair*. Harmondsworth, Londýn: Penguin.