

Andrea Průchová Hrůzová

Od „co“ k „jak“.

Výzvy
uměleckého
výzkumu
pro tvůrčí
a akademické
sféry 21. století

Umělecký výzkum představuje hybridní tvůrčí a teoretickou oblast, která se v současné umělecké akademické sféře intenzivněji rozvíjí již po dvě dekády. Jejím cílem je poukázat na schopnost umění pomocí různorodých vyjadřovacích prostředků a postupů generovat nový typ poznání a porozumění světu kolem nás. O tom, jaké tyto prostředky mohou být, jaké jsou jejich limity, jaké postupy lze v uměleckém výzkumu uplatnit a jakou specifickou kvalitu mají nové informace a zakoušení světa prostřednictvím umění, se dnes živě diskutuje. Problémy volby nástrojů tvůrčího vyjádření, metodického postupu a charakteru vědění utvářeného uměním lze proto bez váhání označit za tři klíčové momenty určující dynamiku zkoumaného pole. Do rámce tohoto výchozího trojúhelníku jsou pak včleněna širší témata: vztah mezi uměním a vědou, podoby produkce znalosti v současné společnosti, vztah mezi teorií a praxí, institucionální kritika uměleckého vzdělávání a pozice uměleckého výzkumu a uměleckého doktorátu v rámci akademické obce a způsoby hodnocení jejich výstupů. Předkládaný text, jenž vychází z původní výzkumné zprávy,¹ si klade za cíl čtenáře s těmito problémy postupně seznámit.

Od instituci k instalaci

Článek vychází ze studia literatury publikované zejména po roce 2009. Období okolo roku 2010 lze totiž považovat za pomyslný formativní milník, kdy dochází k dobudování základní infrastruktury pro praktikování uměleckého výzkumu a teoretickou diskuzi o něm, jež zahrnuje doktorské programy, pravidelné konference a odborné časopisy. S uzavřením první dekády 21. století je také publikováno několik významných textů, jež jsou retrospektivně hodnoceny jako formující diskurz teoretické reflexe uměleckého výzkumu, a v březnu roku 2010 dochází k založení klíčové publikační platformy, online časopisu *Journal for Artistic Research (JAR)*.² S koncem roku 2010 proto můžeme mluvit o uzavření první fáze vývoje pole uměleckého výzkumu, již lze označit za fázi *institucionální*. Jejím hlavním cílem je představit, co umělecký výzkum je, a to zejména prostřednictvím ohledávání vztahu mezi uměleckou tvorbou a výzkumným procesem a tázáním se po specifické poznání, jež umění přináší. Důležité rámce pro tyto úvahy představují fenomény tělesnosti a subjektivity, jež úzce souvisejí s vnitřní introspekci tvůrce-výzkumníka. Z toho důvodu se klíčovými pojmy uměleckého výzkumu stávají přímá smyslová zkušenost a uvědomění si vlastní pozice jako nestabilní, dočasné situovanosti v otevřeném poli dalších subjektů, procesů a dynamik, jež jsou podle fenomenologicky orientovaných teoretiků, mezi něž lze zařadit Juliana Kleina,

1 Původní výzkumná zpráva vznikla jako výstup badatelského projektu realizovaného na Akademii múzických umění v Praze v letech 2019 a 2020. Druhým výstupem se stal tříhodinový online program přednášek a diskuzí dostupný na www.umelecky-vyzkum.cz.

2 <http://www.jar-online.net>.

Miku Hannulu, Floriana Domboise či Dietera Lesage, spjaty s přítomností smyslového aspektu poznání.

Druhá fáze, již se tento text věnuje především, pak v mnoha ohledech předchozí dekádu reviduje a kritizuje, a to zejména ve věci přílišné institucionalizace oblasti uměleckého výzkumu. Pro vysvětlení rozdílných pozic těchto období můžeme najít dva hlavní důvody. Tím prvním je prohloubení diskuze o neoliberalizaci vysokoškolského vzdělávání a ekonomizaci vědění. Prozatím stručně zmiňme alespoň problém systému produkce znalostí, jenž dnes operuje na základě modelu nezastavitelného stroje, jehož výstupy jsou hodnoceny měřítky kvantifikace a efektivity. To také úzce souvisí s problémem instrumentalizace vědění, kdy je poznání člověka redukováno pouze na budoucí monetarizované uplatnění získaných informací a zkušeností. Kritiku tohoto vývoje v kontextu uměleckého vzdělávání, již v detailu rozebírám níže, podniká kritik a kurátor Tom Holert.³ Důležitou poznámku kritizující tehdejší tendence institucionalizovat umělecký výzkum vznáší také vizuální umělkyně a teoretička Hito Steyerl.⁴ Autorka požaduje revizi psaní historie uměleckého výzkumu. Odmítá totiž situovat minulost uměleckého výzkumu výhradně do kontextu moderních dějin umění globálního Severu, zvláště pak éry konceptuálního umění 60. let 20. století, jak tomu často bývá. Steyerl se proto zaměřuje na umění ve službách boje proti politickému a společenskému establishmentu napříč geografickými regiony. Tyto tvůrčí projevy, jež k dosažení svých cílů využívají *strategie epistemické neposlušnosti*, nazývá *estetikou odporu*.⁵ Touto optikou za předzvěsti uměleckého výzkumu autorka označuje práci sovětských faktografů a sovětské avantgardní kinematografie a vznik žánru filmové eseje, včetně jeho využití pro artikulaci antikoloniálního myšlení. Z pozdějšího období pak zmiňuje proti totalitě a diktatuře namířené manifesty třetí a nedokonalé kinematografie. Pomocí těchto a dalších příkladů Steyerl usiluje o dosažení změny jak v uvažování o uměleckém výzkumu jako institucionalizované akademické disciplíně, tak o uměleckém výzkumu jako současném tvůrčím trendu, jímž se aktivně zaobírají především umělci ze západní kultury. Věří, že „pokud je nesouvislá genealogie uměleckého výzkumu viděna perspektivou sociálních bojů, stává se téměř globální, s dlouhou a často přerušovanou historií“.⁶

Druhý důvod obsahového posunu mezi první a druhou dekádu představuje odlišný soubor teoretických východisek, jež inspiruje umělce a teoretiky k promýšlení tvůrčího výzkumu. Fenomenologická pozice, důležitá pro první dekádu, nachází v textech stále své místo, a to v důsledně

3 Tom Holert. Art in the Knowledge-Based Polis. *e-flux*, 2009, č. 3. Dostupné z: <https://www.e-flux.com/journal/03/68537/art-in-the-knowledge-based-polis/> (cit. 7. 11. 2021).

4 Hito Steyerl. Aesthetics of Resistance? Artistic Research as Discipline and Conflict. *transversal texts*, 2010, č. 1. Dostupné z: <https://transversal.at/transversal/0311/steyerl/en> (cit. 7. 11. 2021).

5 *Tamtéž.*

6 *Tamtéž.*

opakované reflexi fenoménu subjektivity umělce a jedinečnosti situace, v níž se během uměleckého bádání ocitá. Současné úvahy však zásadně překračují reflexi tvůrčího subjektu směrem k rozvaze o širším prostředí, v němž se výzkumná tvorba odehrává. Toto období proto můžeme pracovně nazvat dekádou *environmentální*. O uměleckém výzkumu je uvažováno jako o umělecké *instalaci*,⁷ která je proměnlivou sítí vzájemně interagujících prvků. Této instalaci již nedominuje tvůrčí subjekt, ale na základě aplikace perspektivy ne-lidského ji tvoří také technologie. Dochází ke zviditelnění materiálního prostředí, v němž se aktivita odehrává, přičemž do interakční sítě spadají také další činitelé, například akademické disciplíny a tvůrčí pole, jež práce umělce aktivizuje. Ve vztahu k poslednímu bodu Marquard Smith dokonce mluví o *planetárním kontextu* uměleckého výzkumu, jímž má na mysli ekologii vztahů na různých úrovních, od práce s konkrétní hmotou až po teoretický koncept reflektující ve společnosti se projevující problém.⁸ Důraz, který současní autoři kladou na zkoumání materiality prostředí a její technologické infrastruktury, vychází z inspirace objektově-orientovanou ontologií,⁹ geologií médií¹⁰ a dílem filozofky Donny Haraway, která dlouhodobě otevírá horizonty myšlení o světě, v jehož centru nestojí člověk a jeho aktivita, ale svět představuje jako síť živého a neživého.¹¹ Z myšlenek Haraway je také čerpáno při zdůrazňování role imaginace a práce se spekulativními narativy, jež umožňují utvářet představy o nových podobách společnosti a napomáhají narušit zavedená pojmenování problémů i postupy řešení, tedy motivy, jež hojně provázejí diskuzi o uměleckém výzkumu.

Výzkumná kultura praktiků

Další významnou referenci současného uměleckého výzkumu tvoří dílo filozofky vědy Isabelly Stengers.¹² Práce této autorky je úzce spjatá s kritikou vědy podniknutou Bruno Latourem z pozic současné antropologie a sociologie, na niž odkazují autoři první „institucionální“ dekády. Stengers využívá Latourových tezí k tomu, aby nás zbavila představ o výzkumné činnosti jako objektivní, metodologicky přesné, a tedy i jasně

- 7 Mika Elo. Ecologies of Artistic Research Practice. In: Jeffrey Schwartz (ed). *Indisciplines: Actes del Congrés sobre la recerca en la pràctica de les arts / Actas del Congreso sobre la investigación en la práctica de las artes / Proceedings of the Conference on Research in Arts Practice*. Barcelona: Universitat de Barcelona – Campus de les Arts, 2010, s. 31–50. Dostupné také z: <https://www.campusdelesarts.org/proceedings> (cit. 7. 11. 2021).
- 8 Marquard Smith. Introduction. In: Marquard Smith (ed). *Research: Practitioner, Curator, Educator. Research as Practice Series*. Vilnius: Vilnius Academy of Arts Press, 2010, s. 9. Dostupné také z: https://www.academia.edu/42249558/Research_Practitioner_Curator_Educator (cit. 7. 11. 2021).
- 9 Timothy Morton. Před objektem. In: Václav Janoščík (ed.) *Objekt*. Přeložil: Václav Janoščík a Zdeněk Havlíček. Praha: Kvalitář, 2015, s. 27–45.
- 10 Jussi Parikka. *Geologie médií*. Přeložil Jan Petříček. Praha: Karolinum, 2020.
- 11 Donna Haraway. *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham, NY: Duke University Press, 2016, s. 12.
- 12 Česky jako Isabelle Stengers. Zamyšlení nad materialismem. In: Václav Janoščík, Lukáš Likavčan a Jiří Růžička (eds). *Mysl v terénu. Filosofický realismus v 21. století*. Praha: VVP AVU, 2018, s. 129–145, a také Ilja Prigonin – Isabelle Stengers. *Řád z chaosu. Nový dialog člověka s přírodou*. Přeložil Jan Pichal. Praha: Mladá fronta, 2001.

klasifikovatelné aktivitě.¹³ Přístup Stengers je aktuálnímu uvažování o uměleckém výzkumu bližší z toho důvodu, že již nepojmenovává a nevynechává pole působnosti výzkumu (a umění), ale autorce jde především o reflexi tvůrčího myšlenkového procesu ve vztahu k různým kontextům, subjektům a hybným silám. Kritická pozice Stengers vychází z předpokladu, že expertní znalost a profesionalizace v konkrétním vědním odvětví dnes představují překonaný model vědění neschopný reagovat na hybridní a proměnlivou povahu soudobé společnosti.¹⁴ Ta si vyžaduje spíše schopnost improvizace a situační znalost. S tím, jak společnost čelí dosud nepoznaným výzvám a těžce uchopitelným problémům, jakými jsou klimatická krize či dopady globálního kapitalismu, se rozpadá také vize existence široce sdíleného, univerzálního vědění. Naše jednání je podle Stengers určováno *společnou příčinou* (common cause), a tedy momentem, kdy člověk sám přirozeně naráží na určitý problém v životě a kdy její činnost sama nutí přemýšlet. Tradiční věda naopak pracuje s předem definovaným předmětem zájmu, vůči němuž se snaží zaujmout vhodné stanovisko opřené o konkrétní teorie a metody. Stengers proto navrhuje začít uplatňovat novou *ekologii jednání* (ecology of practices),¹⁵ díky níž budou překročeny zavedené rutinní a protokolární postupy a která umožní situační řešení, podpoří experiment a dovolí politické angažování výzkumníka v problému. Přímo do oblasti uměleckého výzkumu tuto úvahu přenáší finský teoretik a umělec Mika Elo, který v návaznosti na Stengers požaduje *ekologizaci* uměleckého výzkumu a tvrdí, že „na umělecký výzkum nečeká žádné univerzální řešení. Musíme se soustředit na situační formulování problému, a ta posílit“.¹⁶

Odklon od profesionalizovaného a expertního řešení problémů, ztělesněného akademickým systémem vědy, k *výzkumné kultuře praktiků* (practitioner's research culture)¹⁷ se odehrává napříč různými směry současného uměleckého výzkumu. Kritik a kurátor Marquard Smith pojmenovává tento obrat jako zájem o *způsoby provádění* (ways of doing) a umělecký výzkum chápe jako ztělesnění pojmu *výzkum jako praxe* (research as praxis).¹⁸ Aktuálně preferovaný přístup, jenž chápe nově vytvářené znalosti a řešený problém jako prvky, které neustále interagují a vyměňují pozice, je uplatňován také na představu o fungování uměleckých institucí. Při bližším pohledu na způsob vnitřní organizace a vnějšího jednání některých z nich lze totiž zřetelně rozpoznat tendence k horizontální organizační struktuře a typům programů, jež jsou postaveny na vytváření společné zkušenosti a sdílení, vedoucím ke vzniku kolektivně utvářených znalostí. Obecně můžeme tyto procesy označit termíny *deinstitucionalizace*

13 Bruno Latour. *Nikdy jsme nebyli moderní*. Přeložil Miroslav Marcelli. Bratislava: Kalligram, 2003.

14 Isabelle Stengers. *Power and Invention. Situating Science*. Přeložil Paul Bains. Minnesota: Minnesota University Press, 1997.

15 I. Stengers. Introductory Notes on Ecology of Practices. *Cultural Studies Review*. 2005, 11, č. 1, s. 183–196.

16 M. Elo. *Ecologies of Artistic Research Practice*, s. 42.

17 I. Stengers. Introductory Notes on Ecology of Practices, s. 192.

18 M. Smith. Introduction, s. 21.

či *odnaučování se zaběhnutému* (unlearning things).¹⁹ V tomto ohledu je vypovídající také struktura mnohých aktuálních titulů věnovaných uměleckému výzkumu, jež mají podobu méně formálních rozhovorů.²⁰ I v oblasti publikování je tedy patrný posun směrem k výzkumné kultuře praktiků. Primárním cílem této skupiny textů totiž není nově teoreticky pojmenovávat tvůrčí proces nebo artikulovat vztah mezi uměleckou a výzkumnou činností, ale sdílet konkrétní příběhy a zkušenosti, v jejichž rámci se problémy a řešení samy přirozeně ukazují.

Za poslední současný teoretický rámec, z něhož druhá fáze uměleckého výzkumu čerpá, lze označit feministická východiska úzce propojená s genderovými studii a dekoloniálními tendencemi. Tyto pozice, které se přirozeně objevují také v dílech Haraway a Stengers, jsou současnými autory využívány především k formulování potřeby revidovat prostředí uměleckých škol a profesionálního umění, v nichž se tvůrčí výzkum odehrává. Umělecký výzkum je jimi postaven do konfrontace s globálními problémy, jakými jsou klimatická změna, diskriminace původních obyvatel či systémový rasismus.²¹ Tvůrčí činnost je pojímána především jako etická aktivita mající za cíl transformaci společnosti. V rámci uměleckých škol a profesionální kultury má umělecký výzkum usilovat o aplikaci antidiskriminačních strategií komunikace. Tento požadavek rezonuje s revizí způsobu, jímž je psána historie uměleckého výzkumu, tak jak ji formulovala Steyerl, i s blízkostí tvůrčího badání interdisciplinárnímu poli kulturních studií. Právě z něj mnozí umělci čerpají jak v rámci teorie, tak při používání kvalitativních výzkumných metod.

Poznávání světa prostřednictvím umění

Přestože lze v současném vývoji uměleckého výzkumu vysledovat nové způsoby uvažování, společným klíčovým momentem první a druhé fáze zůstává snaha popsat, v čem spočívá jedinečnost poznávání světa prostřednictvím umění. Uvažováno je přitom o pozici tvůrce i diváka. Klíčovou roli v této otázce sehrává smyslový, tělesný prožitek. Ten se může odehrát jak v rovině individuální, kdy je reflektováno zejména setkání s audiovizuálním uměleckým dílem, tak i v rámci kolektivu, což se týká především performativních umění. Na významu tu proto nabývá holistická teze o propojení myšlení a poznání v jeden celek s naším tělem. Například hudebníci a teoretici Marc Duby a Paul Barker hovoří o *vtělené znalosti* (embodied knowledge),²² již vyjadřují jednotu myšlení, tělesného

19 Carolina Rito – Bill Balaskas. Introduction. In: Carolina Rito – Bill Balaskas (ed). *Institution as Praxis*. Berlin: Sternberg Press, 2020, s. 14.

20 Například Lucy Cotter (ed). *Reclaiming Artistic Research*. Berlin: Hatje Cantz, 2019.

21 Natalie Loveless. *How to Make Art and the End of the World*. Durham, NY: Duke University Press, 2019.

22 Marc Duby – Paul Barker. Deterritorializing the Research Space: Artistic Research, Embodied Knowledge, and the Academy. *SAGE Open Journal*, October 2017. Dostupné z: <https://doi.org/10.1177/2158244017737130> (cit. 8. 11. 2021).



Research Pavilion 3, „Research Ecologies“, Benátské bienále 2019.
Kurátoři: Mika Elo a Henk Slager. Foto Haupt and Binder.

prožívání a prostředí, v němž se nacházíme. Rozporují tím představu myšlení jako autonomního stroje (v kognitivních vědách často vyjádřenou metaforou počítače) a překonávají tradiční karteziánský dualismus duše a těla. Vlivný teoretik uměleckého výzkumu Henk Borgdorff zase mluví o *hraniční práci* (boundary work),²³ jež propojuje tělesný smysl (*sense*) a smysl coby význam (*meaning*). Navozuje tak představu určitého prolomování hranic, kdy se tělesný prožitek stává zvláštním druhem poznání. Důležitou roli v tomto procesu vždy sehrává kontext obklopující umělecké dílo. Ten ovlivňuje jeho epistemologický i ontologický charakter, což Borgdorffa vede k pojetí děl jako *hraničních objektů* neboli abstraktních i konkrétních předmětů, které jsou schopné se přizpůsobovat různým kontextům, aniž by přitom ztrácely vnitřní integritu, která dovoluje jejich rozpoznání v dalších prostředích.²⁴

Přibližně od roku 2010 zdůrazňuje teorie uměleckého výzkumu pod vlivem relační estetiky a sociálně-angažované polohy umění potřebu vytvářet tvorbou nikoliv prostor pro kontemplaci, ale pro vytvoření přímé osobní zkušenosti. Kritička a kurátorka Irit Rogoff popisuje tvůrčí činnost jako *kreativní procesy tvorby vědění* (creative processes of knowledge production) a vztahuje je především na kolektivní a participativní umění.²⁵ Teoretik a pedagog Dónal O’Donoghue na tuto zjevnou

23 Henk Borgdorff. Production of Knowledge in Artistic Research. In: Michael Biggs – Henrik Karlsson (eds). *The Routledge Companion to Research in the Arts*. London: Routledge, 2010, s. 77.

24 Henk Borgdorff. *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden: Leiden University Press, 2012, s. 128–140.

25 Irit Rogoff. Turning. *e-flux*, November 2008. Dostupné z: <https://www.e-flux.com/journal/00/68470/turning/> (cit. 8. 11. 2021).

změnu ve strategiích umělecké tvorby reaguje pomocí rozlišení dvou způsobů vztahování se k dílu, jež vycházejí z pragmatické filozofie Johna Deweyho.²⁶ Odlišuje *umění spojené s uznáním* (art of recognition) a *umění spojené s vnímáním* (art of perception).²⁷ Zatímco první modus setkání s dílem vede k jeho posouzení na základě známých kategorií (např. estetické kvality, zpracování tématu) a k jeho ocenění v kánonu určité linie tvorby, druhý diváka zapojuje ve smyslu aktivního zkoumání. Vede k re-konstrukci světa i dosavadní osobní zkušenosti. Z této pozice se pak umělecký výzkum jeví jako relační fenomén, jehož objekt, povaha zkoumání i nové poznání, které přináší, mají procesuální charakter v závislosti na participaci dalších subjektů, a tedy jeho charakter odpovídá proměnlivému hraničnímu objektu, jak navrhuje Borgdorff.

S přihlédnutím k současné snaze – slovy Rogoff – decentralizovat postavu umělce,²⁸ již také ovlivňuje výše zmíněné post-humanistické myšlení, se teorie uměleckého výzkumu v reflexi ztělesněného poznání dostává za horizont kanonické eseje teoretika Juliana Kleina „What Is Artistic Research?“.²⁹ V ní autor operuje s pojmem *umělecké zkušenosti* (artistic experience), jímž označuje subjektivní hraniční stav umělce v průběhu tvůrčího procesu. V tomto rozpoložení je tvůrce schopen unikátně nahlédnout řešený problém, přičemž tento prožitek poznání je popisován jako smyslový a poznání jako pocíťované či ztělesněné. Podobné úvahy, jež kladou osobu umělce do centra problematiky uměleckého výzkumu, jsou často spojené s představou umělce jako producenta tvůrčí akce, který je schopen formulovat své myšlenky takovým způsobem, že do nich angažuje i další aktéry, čímž dochází k předání jeho specifického, tvorbou nabytého poznání. Současná reflexe uměleckého výzkumu, jak vidno, však mnohdy pochybuje o tom, že by tento translační mechanismus fungoval hladce.

Metoda a metodicita

S otázkou poznávání světa pomocí umění souvisí také problém metody. Přestože se dnes téma metody nezdá být tak významné jako ve fázi ustavování pole uměleckého výzkumu, je důležité se u něj zastavit. Pojmenování pracovního postupu a vědomý výběr i jistá aplikace konkrétní metody tvoří význačný rys tradiční výzkumné vědecké práce. Z tohoto důvodu se právě otázka metody stala v první dekádě nástrojem pro definování společných a rozdílných rysů uměleckého a vědeckého výzkumu. Klíčový rozdíl byl spatřován především v diverzitě přístupů a předmětů zkoumání,

26 John Dewey. *Art as Experience*. NY: Minton, Balch & Company, 1934.

27 Dónal O'Donoghue. Revisiting Idea of Art-Based Research. *An Unexhausted Possibility. International Review of Qualitative Research*, 2014, roč. 7, č. 2, s. 174.

28 Irit Rogoff. Practicing Research: Singularising Knowledge. *mahKUZine*. 2010, č. 9, s. 3.

29 Julian Klein. What is Artistic Research? *Journal for Artistic Research*. 23. 4. 2017. Dostupné z: <https://www.jar-online.net/en/what-artistic-research> (cit. 8. 11. 2021).

s nimiž operuje tvůrčí činnost a které se vymykají striktní kategorizaci a hierarchizaci metod přírodních věd. Teoretik a spisovatel Mika Hannula toto široké spektrum přístupů nazývá *metodologickou hojností* (methodological abundance)³⁰ a v tomto ohledu nachází spojení mezi uměleckými a kvalitativně orientovanými výzkumy. Metodologii uměleckého výzkumu chápe jako kvalitativní, experimentální a založenou na jedinečné subjektivní zkušenosti tvůrce. Zároveň hovoří o *demokracii zkušeností* (democracy of experiences), neboť tuto subjektivitu chápe jako sebereflexivní, vždy si vědomou vlastního kontextu vytvářeného prostřednictvím zkušenosti druhých. Hannula proto mluví o „ustavičném procesu sdílení způsobů, jimiž reflektujeme naše pluralitní podoby bytí-ve-světě.“³¹ Tato mnohost, jež je přirozeně součástí naší subjektivity, se pak odráží v metodologické mnohosti, s níž umělecký výzkum pracuje.

Zatímco pole uměleckého výzkumu vnímá tuto metodologickou hojnost jako pozitivum, v rámci širší akademické diskuze bývá metodologická diverzita tvůrčího výzkumu chápána jako neukotvenost a napadána. Kritička Natalie Loveless tuto neukotvenost označuje pojmem afektové teorie *uncanny*,³² jež vyjadřuje spíše neuchopitelnost a může být spojován s pocitem znejistění. Holert právě určitou nejistotu chápe jako vyjevení specifického typu znalosti získané setkáním s uměním, které se odehrává mimo dominantní mocenský diskurz vědění a většinou probíhá formou náznaku či tušení.³³ Hannula v tomto ohledu připomíná slavnou Feyerabendovu *Rozpravu proti metodě*, aby ukázal, že otevřenost vůči nejistotám ve výzkumném procesu a aplikace různorodých metod není projevem anarchismu nebo absolutního relativismu, ale odpovídá radikální situovanosti, v níž se subjekt tvůrčího badatele ocitá.³⁴ Dle Hannuly se v rámci uměleckého výzkumu řídíme site-specific uvažováním, kdy nás vede přirozená intuice, jež nám napovídá, že některé typy jednání postrádají smysl. Tato teze, očividně, rezonuje se současným důrazem kladeným na emergentní a situační výzkumnou akci stojící v základu nové ekologie jednání a výzkumné kultury praktiků. Aby ukázal, že tvůrčí činnost není svévolná hra, používá teoretik a kurátor Henk Slager termín *metodicita* (metodicity).³⁵ Metodicitu popisuje jako „pevnou a racionálně oprávněnou víru v metodologií vedený výsledek, jehož existence rozhodně nemůže být legitimizována předem“.³⁶ Umělec Teemu Mäki přístup k metodě v rámci uměleckého výzkumu označuje za *univerzální pragmatismus* (universal pragmatism),³⁷ jímž jednoduše pojmenovává volbu takové metody, jež se jeví být nejprínosnější.

30 Mika Hannula. Catch Me If You Can. Chances and Challenges of Artistic Research. *Art & Research*, 2009, roč. 2, č. 2. Dostupné z: <http://www.artandresearch.org.uk/v2n2/hannula1.html> (cit. 8. 11. 2021).

31 Tamtéž.

32 N. Loveless. *How to Make Art and the End of the World*, s. 30.

33 T. Holert. Art in the Knowledge-Based Polis.

34 Paul Karl Feyerabend. *Rozprava proti metodě*. Přeložil Jiří Fiala. Praha: Aurora, 2001.

35 Henk Slager. Discourse de la Méthode. In: Annette Balkema – Henk Slager (eds): *Lier en Boog, Series of Philosophy of Art and Art Theory*, 2004, roč. 18. s. 34-39.

36 Tamtéž.

37 Teemu Mäki. A Few Remarks on Artistic Research: Not Only for Knowledge. In Daniela Jobertová – Alice Koubová (eds). *Artistic Research: Is There Some Method?* Praha: NAMU, 2017, s. 20.

Ta však nemusí být vůbec vhodná při řešení stejného problému pro jiného tvůrce–badatele, či pro stejnou osobu v jiném kontextu. I tato pozice tedy odkazuje k principu radikální situovanosti. Steyerl radikální situovanost uměleckého výzkumu pojmenovává prostřednictvím termínu *singularita* výzkumu, jímž vyjadřuje tendenci tvůrčího bádání vymanit se z tradičního vědeckého protokolu a uplatnit vlastní logiku.³⁸ Upozorňuje však, že tím nedochází k upuštění od *specificity* výzkumu neboli zkoumání problému v rámci širšího pole, jež má svá pravidla. Podle Steyerl v sobě umělecký výzkum singularitu a specifitu bádání spojuje.

Druhým společným rysem, který vedle metody umělecký a tradiční vědecký výzkum propojuje, je procesuální povaha této činnosti. Autoři si všímají rozdílů v množství času určeného pro výzkumnou práci i odlišného způsobu prožívání tohoto času. Umělecký výzkum coby otevřený a sebereflexivní proces podle teoretiků uměleckého výzkumu vyžaduje mnohem delší časovou dotaci, než s jakou je dnes běžně pracováno na badatelských a univerzitních pracovištích.³⁹ Jak ukáže navazující část textu, tento problém je těsně spjat s celkovým nastavením současné produkce vědění. Performativní umělecký výzkum zároveň vzniká v odlišném čase.⁴⁰ Pro divadelní, taneční nebo hudební tvorbu je mnohdy nezbytné pracovat ve fyzickém časoprostoru s performativním momentem „tady a teď“, kdy vzniká kolektivní aktivita, na níž se podílejí tvůrci i diváci. Další rozdíl spočívá v reflexi mediality výzkumného procesu, kterou umožňuje jeho otevřenost. Mika Elo nazývá tento moment *syndromem uměleckého výzkumu* (artistic research syndrome).⁴¹ Ukazuje, jak sebereflexivita uměleckého výzkumu umožňuje všem nejasnostem a rupturám ve výzkumném jednání vyvstat, a právě tyto otazníky a zlomy označuje za symptomy uměleckého výzkumu. Syndrom uměleckého výzkumu je podle něj „konstelací symptomů, která ozřejmuje rozpad pohlížení na kulturu prizmatem psaného textu, jež je vystaven na ostrém rozlišování mezi materiálním a rozumovým. Poukazuje na krizi modelů výzkumu stojících na teorii a na návrat k nastavení výzkumu založeného na pragmatickém jednání.“⁴²

Problém produkce vědění

Vedle zviditelnění a pojmenování postupů uměleckého výzkumu a specifického typu znalostí, jež přináší, bylo a také dnes je debatováno o infrastrukturách, jež tyto postupy a znalosti ukotvují. Konkrétně jde především o kritickou reflexi fungování vysokých uměleckých škol, uměleckého trhu

38 H. Steyerl. Aesthetics of Resistance? Artistic Research as Discipline and Conflict.

39 Např. M. Hannula. Catch Me If You Can. Chances and Challenges of Artistic Research.

40 M. Duby – P. Barker. Deterritorializing the Research Space: Artistic Research, Embodied Knowledge, and the Academy.

41 Mika Elo. Artistic Research Syndrome. *Artnodes*. 2010, č. 20, s. 28. Dostupné také z: https://www.researchgate.net/publication/322260785_Artistic_Research_Syndrome (cit. 8. 11. 2021).

42 *Tamtéž*, s. 40.



Nida Art Colony. Rezidenční a tvůrčí centrum vilniuské umělecké akademie.
Foto Andrej Vasilenko.

a výzkumného prostředí humanitních a přírodních věd. Výchozím textem kritiky vzdělávacích a badatelských infrastruktur se v roce 2009 stal text historika umění, kritika a kurátora Toma Holerta „Art in the Knowledge-Based Polis“.⁴³ Holert v něm zaujímá důrazně kritické stanovisko vůči současným, na vědění postaveným ekonomikám (knowledge-based economies), jež uplatňují princip ekonomizace znalosti a které nahlíží na výzkumné a pedagogické činnosti prizmatem kvantifikovatelné produkce. Autor přitom naráží především na hierarchický systém akademických a uměleckých disciplín, neflexibilní hodnocení jejich výstupů a limity dané tradičními formáty grantových výzev a publikací. Zároveň však, podobně jako mnozí další, poukazuje na hlubší společenský problém, jenž je důsledkem ekonomizace vědění: preferování modelu takzvaných „tvrdých“ přírodních věd v systémech výuky a vědy. V anglosaském prostředí tuto tendenci dokládá dominance STEM věd (Science, Technology, Engineering, Math), jež tvorbě znalostí rozumí jako produkci instrumentálních kvantifikovatelných dat. V takto rozvržené situaci se podle Holerta umělecká činnost dostává do soukolí procesů legitimizace a validace, jež se projevují

43 T. Holert. Art in the Knowledge-Based Polis. Článek vznikl během autorova působení v roli vedoucího umělecko-výzkumného programu na vídeňské Akademii, což se stává důležitým bodem autorovy reflexe tohoto textu. Viz: Tom Holert. Art in the Knowledge-Based Polis. In: M. Smith (ed). *Research: Practitioner, Curator, Educator*, s. 9.

v oblastech supervize, kritiky, hodnocení díla a přijímání zodpovědnosti za jeho interpretaci, čímž dochází k přejímání a potvrzování neoliberální vzdělávací politiky uvnitř tvůrčího vzdělávání. Jestliže, dle autora, budeme po vzoru Michela Foucaulta chápat fenomény moci a vědění jako propojené, jako moc/vědění,⁴⁴ pak můžeme současný systém produkce znalosti označit za nástroj upevňování globální moci neoliberálního kapitalismu. Holert proto vyzývá ke změně stávajícího diskurzu vědění.

V textu připomíná historický příklad revolučního studentského hnutí známého jako „The Hornsey Affair“, jež se zformovalo v 60. letech 20. století na britské Hornsey College of Art. Během šestitýdenní stávky zde studenti prostřednictvím workshopů a debat artikulovali vizi proměny praxe uměleckého vzdělávání. Zásadní penzum vzniklých materiálů se dochovalo prostřednictvím publikace *The Hornsey Affair*.⁴⁵ Hlavními nástroji revoluční práce studentů se staly slovo a formát kritické konfrontační diskuse, jež Holert vnímá jako hlavní prostředky uměleckého vzdělávání.⁴⁶ Otevřená kritika uměleckého vzdělávání by proto podle něj měla představovat první cíl uměleckého výzkumu. Aby však mohlo dojít k rozvoji takto kriticky zaměřené činnosti, musí zde existovat již alespoň částečně proměněné, otevřené, flexibilní a sebereflexivní prostředí. Přítomnost kritického uměleckého výzkumu v akademických sférách proto můžeme vidět jako pomyslný lakmusový papírek odhalující možnosti vzniku „estetiky odporu“, jak o ní mluví Steyerl, a proto také Holert otázku ne/možnosti uměleckého výzkumu považuje v rámci současné kulturní teorie za klíčovou.

Kurátor a spisovatel Simon Sheikh ve své kritice systémů produkce vědění čerpá z Althusserovy interpretace marxistické filozofie.⁴⁷ Klade si otázku, jak může být v současném materialistickém a kvantifikujícím pojetí vědění přijímán proces nehmotné povahy, jímž často umělecký výzkum je. Aby imateriální charakter uměleckého výzkumu, ale i umění, došel společenského přijetí, je podle Sheikha nezbytná transformace uměleckých institucí, jež dnes podléhají procesům komodifikace a marketizace. Spolupodílejí se tak na vzniku skutečnosti, že zásadní váhu nemá to, co dílo říká, ale jak vypadá a jak se o něm mluví. Situaci v uměleckém školství proto Sheik neoznačuje za produkci, ale za re-produkci znalostí. Školy se podle něj stávají více stroji na absolventy, než aby nabízely skutečný prostor pro experimentální tvorbu vědění. Transformace, po níž volá, by proto měla respektovat pojmy jako *imateriální práce* a *neproduktivní čas a prostor*, a v posledku vést k posunu „za produkci vědění k tomu, co

44 Michel Foucault. *Archeologie vědění*. Přeložil Čeněk Pelikán. Praha: Hermann & synové, 2016.

45 Students and Staff of Hornsey College of Art. *The Hornsey Affair*. London, NY: Penguin Books, 1969.

46 Na druhé straně však může být debatování o potřebě společenské transformace, jímž je současně umění prostoupeno, vnímáno také jako „opakování známého“, čímž dochází k postupnému snižování hodnoty řečeného obsahu, viz: I. Rogoff. Turning.

47 Simon Sheikh. Object of Study or Commodification of Knowledge? *Art & Research*. 2009, roč. 2, č. 2. Dostupné z: <http://www.artandresearch.org.uk/v2n2/sheikh.html> (cit. 8. 11. 2021).

můžeme pojmenovat jako *prostory pro myšlení*“.⁴⁸ Pojmem myšlení zde autor nahrazuje termíny znalost a vědění. Chápe jej totiž jako otevřenější vůči spekulaci a utopii a umožňující překračování hranic jednotlivých disciplín. Jestliže tvůrčí školy prostřednictvím uměleckého výzkumu otevřou dveře vlastní kritice a revizi, po níž volají Sheikh i Holert, pak by mělo dojít k realizaci toho, o čem Elo hovoří jako o *rezistenci vůči instrumentalizaci*.⁴⁹ Stane se pak přirozeným, že umělec nebude muset naplňovat všechna formální očekávání akademické sféry, aby byl považován za dobrého badatele. V tomto ohledu Elo dokonce mluví o *rehabilitaci uměleckého výzkumu* (reclaiming artistic research), jak zní také název knihy kritičky Lucy Cotter stávající z rozhovorů se současnými tvůrčími badateli.⁵⁰

Hodnocení a publikování uměleckého výzkumu

S kritikou institucionálního zázemí a diskurzivních praktik, v jejichž rámci umělecký výzkum vzniká, úzce souvisí problém hodnocení uměleckých výstupů a možností jejich publikace. Právě v těchto bodech se podle některých autorů ukazuje rozdíl mezi tradičním a tvůrčím výzkumem ještě markantněji než v otázce metody. Kritik Dieter Lesage zasazuje problémy hodnocení a publikování do kontextu tzv. boloňské reformy vysokého školství, jež proběhla v roce 1999 a která do uměleckého prostředí vnesla imperativ výzkumu, na němž má stát fungování uměleckých škol.⁵¹ Vanlee a Ysebaert tvrdí, že právě tento zvnějšku implementovaný, umělý požadavek na výzkumnou činnost pozastavil přirozený, hybridní a heterogenní vývoj uměleckého výzkumu a začal jej problematicky svazovat principy hodnocení výstupů převzatými z tradičního vědeckého prostředí.⁵² Lesage pomocí jednoduchých příkladů dokazuje, že na výstupy uměleckého výzkumu nelze aplikovat například měřítko citačního indexu anebo uvažovat o výstavách či performance jako o modelech výstupů podobných těm z oblasti přírodních věd. Boloňská reforma je proto mnoha autory vnímána především jako moment aplikace redukcionistických kritérií do rozmanitého prostředí uměleckého výzkumu, v němž *artometrie* (artometrics), jak Lesage pojmenovává současnou snahu o kvantifikovatelné hodnocení tvůrčích výstupů, nefunguje. Nejen podle Lesage proto umělecký výzkum hledá spojence zejména v oblasti humanitních věd, především v kulturních studiích a u současné filozofie. Ukazuje, že způsob, jakým dnes vlivní filozofové komunikují s veřejností, se vyhýbá akademickým publikacím a odehrává se více přímo prostřednictvím kulturních magazínů nebo

48 Tamtéž.

49 M. Elo. *Ecologies of Artistic Research Practice*, s. 31–50.

50 Lucy Cotter (ed). *Reclaiming Artistic Research*. Berlín: Hatje Cantz, 2019.

51 Dieter Lesage. Who's Afraid of Artistic Research? On Measuring Artistic Research Output. *Art & Research*. 2009, roč. 2, č. 2, s. 1–10. Dostupné online z: <http://www.artandresearch.org.uk/v2n2/lesage.html> (cit. 8. 11. 2021).

52 Florian Vanlee – Walter Ysebaert. Disclosing and Evaluating Artistic Research. *Journal of Data and Information Science*. 2019, roč. 4, č. 3. Dostupné z: <https://doi.org/10.2478/jdis-2019-0014> (cit. 8. 11. 2021).

médií. Za zásadní proto považuje, aby umělecký výzkum ve spolupráci s filozofií a humanitními vědami hledal a vytvářel nové formáty publikování svých výstupů, jež nejsou tolik zatížené akademickou tradicí. Za nezbytnou podmínku pro fungování takoveto mezioborové spolupráce považuje propojení práce teoretických a praktických složek vysokých uměleckých škol tak, aby se výzkumná činnost již neodehrávala výhradně na teoretických odděleních.

Teoretici Borgdorff a Schwab vyzdvihují v úvodu společné publikace *The Exposition of Artistic Research: Publishing Art in Academia* tezi, že umění v sobě vždy obsahovalo poznání, a tedy vždy představovalo součást společnosti vědění (knowledge society).⁵³ Jako hlavní úkol dneška autoři vidí tento přirozený přínos umění zviditelnit. Jednu z překážek však spatřují v tom, že v rámci uměleckého výzkumu, a zejména pak uměleckých doktorátů, slouží k prokázání znalostního přínosu umění psaná složka projektů. To pak implikuje, že samo umění není schopné svou výzkumnou povahu ukázat a potřebuje k tomu podpůrné textové teze. Požadavek vytvoření akademicky psaného dokumentu však představuje velkou zátěž. Na jedné straně pro doktorandy, kteří čelí tlaku takzvaného *dvojitého doktorátu*,⁵⁴ jelikož se mají věnovat experimentální tvůrčí i psané akademické práci zároveň. Na straně druhé jsou tu pak školitelé, kteří mohou ve své práci využívat mnoha různých vyjadřovacích prostředků, jimž médium textu nemusí dominovat. Borgdorff a Schwab proto požadují, aby se proměnila představa o akademickém psaní tak, aby byla textová složka uměleckého výzkumu chápána nikoliv jako dokument deskriptivní a akademické povahy, ale jako tvůrčí projev, kdy „tvorba a psaní jsou jedno.“⁵⁵ Umělecké dílo i tvůrčím způsobem pojatá textová složka, mají podle nich sloužit jako platformy, jež prostřednictvím svých estetických a etických prvků pomohou ukázat umělecký výzkum *jako výzkum*. Umělecký výzkum rozpoznáný *jako výzkum* pak může proměňovat obecná očekávání, která od výzkumné činnosti v širší společnosti máme. Je však důležité poznamenat, že konceptuální úvaha o uměleckém procesu *jako výzkumu* nachází i své odpůrce.⁵⁶ Důvodem této kritiky je odklon od epistemologického jádra zkoumání vztahu mezi uměním a vědou a zaměření se na estetické a etické prvky tohoto spojení. O'Donoghue naopak navrhuje o vztahu umění a výzkumu uvažovat pomocí *logiky spojek*, o níž mluví Deleuze a Guattari v knize *Logika smyslu*.⁵⁷ Ta ponechává jak umění, tak výzkumu vlastní autonomii a vede spíše k úvahám o překrývání těchto polí než k výčtu více či méně podobných prvků. O výsostně tvůrčí poloze psaní v oblasti uměleckého výzkumu mluví v návaznosti na Deleuze

53 Henk Borgdorff – Michael Schwab. *The Exposition of Artistic Research: Publishing Art in Academia*. Leiden: Leiden University Press, 2013, s. 20.

54 Michael Biggs – Henrik Karlsson. Evaluating Quality in Artistic Research. In: Michael Biggs – Henrik Karlsson (eds). *The Routledge Companion to Research in the Arts*. London: Routledge, 2011, s. 415.

55 H. Borgdorff – M. Schwab. *The Exposition of Artistic Research: Publishing Art in Academia*, s. 18.

56 D. O'Donoghue. Revisiting Idea of Art-Based Research. An Unexhausted Possibility.

57 Gilles Deleuze. *Logika smyslu*. Přeložil Miroslav Petříček. Praha: Karolinum, 2013.

a Guattariho umělec a spisovatel Ola Ståhl.⁵⁸ Využívá k tomu představu autorů o procesu psaní jako stroji-asambláži.⁵⁹ Hybridní stroj-asambláž tvoří myšlenky, ruce, tužka a papír/počítač, které uvádí do pohybu určitý fenomén vyjevující se mimo pole literatury, například fyzický prožitek performance, vizuální gesto nebo kolektivní zkušenost. Tímto pohybem pak vzniká jedinečný moment *setkání*, který je specifickou konstelací afektu, percepce a tvorby.

Lesage považuje důraz kladený na psanou část uměleckého výzkumu za projev nedostatečné akademické svobody.⁶⁰ Jeho kritický pohled tak rezonuje se dvěma základními tezemi, jež pro současné umělecké vzdělávání formulují Borgdorff a Schwab: „Umění si určuje vlastní řád a trpí, pokud je instruováno. (...) Umění představuje výzvu pro stávající podoby jednání.“⁶¹ Autoři proto navrhuji, aby se umělecké vzdělávání co nejvíce otvíralo aktérům stojícím mimo něj. Konkrétně odkazují k *Modusu 2* v systematizaci přístupu k produkci vědění,⁶² jenž je založený na krátkodobém intenzivním setkání zástupců různých oborů při řešení společného problému. Věřící, že pokud „externisté“ zasáhnou do hodnotících procesů uměleckého výzkumu, pak vznikne prostor pro transformaci stávajících kritérií hodnocení. Odlišný přístup k proměně evaluačních kritérií volí autoři z první dekády vývoje uměleckého výzkumu, například Wissler⁶³ či později Biggs a Karlsson.⁶⁴ Ti totiž volají po celkové revizi pole uměleckého výzkumu, jež by vedla k jeho plné institucionalizaci jako autonomní disciplíny s vlastním hodnocením. Vznik takzvaného *nového paradigmatu* by pak podle nich mohl napomoci při formulování kritérií hodnocení uměleckých výstupů, v jehož jádru by stála kolektivní kultura hodnocení. Jednotné principy a pravidla evaluace by byly uplatňovány jak na úrovni individuálních výstupů, jakými jsou umělecké doktoráty, tak u agregovaných výstupů, mezi něž patří celkové výstupy konkrétní instituce. Jako jedno z možných řešení tohoto generálního hodnocení je dnes diskutován vznik jednotné databáze výstupů vedených jako výstupy uměleckého výzkumu a kolektivní analýza jejich rysů generující obecná hodnotící kritéria.⁶⁵ Jak nám však připomíná pojem *rezistence instrumentalizace*, můžeme předpokládat, že tento administrativně-mocenský návrh vždy narazí v heterogenním poli uměleckého výzkumu na své významné odporce.

58 Ola Ståhl. Kafka and Deleuze/Guattari: Towards a Creative Critical Writing Practice. *Theory, Culture and Society*. 2016, roč. 33, č. 7–8, s. 221–235.

59 Gilles Deleuze – Félix Guattari. *Kafka. Za menšinovou literaturu*. Přeložil Josef Hrdlička. Praha: Herrmann & synové, 2001.

60 Dieter Lesage. Who's Afraid of Artistic Research? On Measuring Artistic Research Output, s. 1–10.

61 H. Borgdorff – M. Schwab. *The Exposition of Artistic Research: Publishing Art in Academia*, s. 13.

62 Michael Gibbons et al. (eds.). *The Production of Knowledge*. London: SAGE, 1994.

63 Rod Wissler. Artistic Practice and Research: Towards a Community of Judgment. *Double Dialogues: The Arts and Their Theoretical Paradigms Conference Proceedings*. Melbourne: Theatreworks, 1997, s. 88–105.

64 Michael Biggs – Henrik Karlsson. Evaluating Quality in Artistic Research. In: Michael Biggs – Henrik Karlsson (eds.). *The Routledge Companion to Research in the Arts*. London: Routledge, 2011, s. 405–424.

65 Florian Vanlee – Walter Ysebaert. Disclosing and Evaluating Artistic Research.

Za jeden z klíčových nástrojů posouvání společenské představy jak o výzkumu, tak o formátech a hodnotících kritériích uměleckého bádání, je považováno uplatňování publikačního principu *open source*. Ten dovoluje volně šířit výzkumné výstupy mezi širokou veřejnost a využívá k tomu digitálního publikačního prostředí. O tom, nakolik se otevřené online publikování stalo novou normou pro oblast uměleckého výzkumu, svědčí podoba nejvýznamnějších publikačních platform současného uměleckého výzkumu, za něž lze označit *JAR Journal of Artistic Research*⁶⁶ a *PARSE*.⁶⁷ Ty fungují jako internetové časopisy neuzamykající svůj obsah před čtenáři pomocí placených příspěvků, a zároveň část tohoto obsahu odborně recenzují. Věnují se nejen publikaci psaných výstupů, ale nabízejí také prostor pro prezentaci tvůrčích výstupů, například ve formě videí, fotografické dokumentace instalací a výstav či vizuálních esejí. Jak tvrdí Hannula, tento open source přístup k publikování je pouze jednou ze složek celkového „open source modelu uměleckého výzkumu“ založeného na „společně produkované a revidované tvorbě“.⁶⁸

Rozsáhlá problematika současného uměleckého výzkumu, sahající od produkce vědění až po publikační strategie, i jeho vývoj, reflektující proměnu teoretických východisek a cílů v posledních dvou dekadách, čekají na navazující detailnější rozpracování. Doufám však, že tento text ukazuje, nakolik umělecký výzkum a otázky jeho tvorby, postupu práce, hodnocení a prezentace tvoří výsostně mezioborové pole, do něhož nepronikají jen oblasti tvorby a vědy, ale sféry veřejné politiky, ekonomiky, kultury a etiky. Představuje proto nejen „výzvu pro tvůrčí a akademické sféry 21. století“, jak stojí v názvu textu, ale je skutečnou výzvou k promýšlení citlivých a problematických míst naší současné společnosti. Z toho důvodu by neměl zůstat uzamčený uvnitř zdí uměleckých škol, stranou pozornosti širší akademické obce, a především širší veřejnosti, již může napomoci objevovat nové perspektivy, jejichž pomocí lze formulovat nebo řešit problémy dneška.

Mgr. Andrea Průchová Hružová, Ph.D., je teoretička vizuální kultury, zakladatelka Platformy pro studium vizuální kultury Fresh Eye (www.fresh-eye.cz) a editorka časopisu *Mediální studia/Media Studies*. Výzkumně spolupracuje s Ústavem soudobých dějin AV ČR a s Univerzitou Karlovou v Praze. Vyučuje na Fakultě sociálních věd UK a Scholastice. Publikovala časopisecky i příspěvky do knižních monografií v zahraničí i doma, převážně k tématům vizuální historie, migrace a vizuálnímu aktivismu.

66 Dostupné z <http://www.jar-online.net> (cit. 8. 11. 2021).

67 Dostupné z <http://www.parsejournal.com> (cit. 8. 11. 2021).

68 M. Hannula. Catch Me If You Can. Chances and Challenges of Artistic Research.