

---

Marta Kudelska, Paweł Drabarczyk vel Grabarczyk  
**EDYTORIAL: EKSPERYMENT**

Czy można sobie jeszcze wyobrazić sztukę bez eksperymentu? Być może nie tak skutecznie nie odsyła w artystyczny niebyt rozmaitych artystycznych realizacji, jak przekonanie, że powstały one bez – przynajmniej symbolicznego – udziału eksperymentatorskiego ducha, a więc są epigońskie, „bezpieczne” i w gruncie rzeczy jałowe. W najnowszym numerze „Elementów” przyglądamy się temu, co dziś kryje się pod pojęciem „eksperyment artystyczny” w jego nierozzerwalnym splocie z ryzykiem i niepewnością. Nowoczesność przyniosła – wzmocnione jeszcze przez pierwsze awangardy – przekonanie, że tworzyć to ryzykować, a akt twórczy jest swego rodzaju hazardem (haz-artem?). Stawką jest poznawcze lub ściśle estetyczne fiasko, a w najlepszym razie niezrozumienie lub odrzucenie. Kto eksperymentuje, często przegrywa, jednak nie musi być to porażka ostateczna. Jak pisał Samuel Beckett: „Spróbuj ponownie. Poniesz porażkę ponownie. Poniesz porażkę lepiej”. Zresztą jeśli nawet eksperyment ma w swoją istotę wpisane niebezpieczeństwo, to zarazem jest ono z definicji jakoś ograniczane – „bezpiecznikiem” na polu sztuki jest właśnie artystyczny cudzysłów, amortyzujący niejedne konsekwencje dokonywanych przez twórczynię i twórców testów na rzeczywistości.

Być może w sztuce nie ma czegoś takiego, jak nieudany eksperyment, a jedynie – by przywołać tym razem słowa Buckminstera Fullera – eksperyment z nieoczekiwanymi wynikami. Z jednym wyjątkiem: kto nie eksperymentuje, zdaje się przegrywać od razu, już na starcie. Czy takie podejście jest wciąż aktualne? W łacińskim *experiri* pobrzmiewa nie tylko ryzyko, słowo to obejmuje swoim znaczeniem także próbę, dowodzenie, potwierdzenie lub obalenie założonej hipotezy. W jakim stopniu znajduje to potwierdzenie jedynie w eksperymencie naukowym? Czego może dowieść eksperyment artystyczny? Trudno chyba od tego ostatniego wymagać, by potwierdzał obowiązywanie jakichś uniwersalnych praw, nieźle sobie radzi za to z podważaniem złudnych przekonań, roszcujących sobie pretensję do bycia powszechnymi regułami. A najlepiej chyba dowodzi istnienia wyobraźni, poszerzając nieustająco jej terytorium. Niekiedy zaledwie mapuje domeny niepoznawalnego.

Punktem wyjścia przygotowania tego numeru był *call for papers* autorstwa Łukasza Białkowskiego, który zaproponował przyjrzenie się eksperymentowi artystycznemu w jego splocie z ryzykiem i niepewnością. Jak rezonują dziś z nami wskazane powyżej sensory artystycznego eksperymentu? W jaki sposób je rozumiemy jako osoby zajmujące się badaniem i kuratorowaniem sztuki, ale także jej tworzeniem? Aby odpowiedzieć na te pytania i zrozumieć jednocześnie rolę tych pojęć w sztuce najnowszej, podzieliliśmy numer na trzy części, kierując się może mało eksperymentalną, ale na pewno porządkującą ideą – od ogółu do szczegółu.

W pierwszej części, wprowadzającej, zastanawiamy się nad różnymi definicjami kluczowych dla nas pojęć, ale także pochylamy się nad sposobami ich badania. Część tę otwiera tekst Marii Sobczyk *Cichy obserwator? Arbitralna pozycja historyka sztuki wobec eksperymentu artystycznego*. Autorka omawia w nim dwa ujęcia eksperymentu artystycznego: rozumiejąc go empirycznie

i radykalnie, ale także pokazując, jak zmiana paradygmatu w historii sztuki umożliwiła badania nad eksperymentami w sztuce. Ukazuje przy tym, jak pozycja samego badacza przekłada się na to, w jaki sposób definiujemy granice i wpływ eksperymentu artystycznego na pole sztuki. W kolejnym artykule – *Między antydyscyplinarnością a instytucjonalizacją – badania artystyczne w Polsce* – Klara Korejba zastanawia się, czym są dziś w Polsce badania artystyczne i dlaczego tak trudno nam je zdefiniować. Autorka wskazuje przy tym, że trudność ta jest niezwykle ambiwalentna. Z jednej strony stanowi bez wątpienia ich siłę, z drugiej – może być źródłem instytucjonalnej słabości. Wątek ten znajduje kontynuację w artykule *Sztuka na uniwersytecie* Aleksandry Twardokęs, która analizuje miejsce działań artystycznych o charakterze badawczym niemieszczących się w granicach tradycyjnie pojmowanej nauki, ale mogących stanowić wartościowe źródło wiedzy. Autorka podkreśla przy tym głębokie różnice w sposobach postrzegania, przetwarzania i przekazywania wiedzy cechujących świat sztuki oraz środowisko, które opiera swoją działalność głównie na tekstach naukowych. Wskazuje jednocześnie, że obie perspektywy mogą się wzajemnie uzupełniać. Zamykamy tę część tekstem *Eksperyment/owanie – w cieniu porażki, z nadzieją na sukces* Piotra Zawojkiego, który rozważa, czy eksperyment w sztuce stanowi wartość samą w sobie. Autor odnosi się tu głównie do koncepcji Alana Kaprowa i definicji muzyki eksperymentalnej, formułowanej między innymi przez Johna Cage’a czy Michaela Nymana, które przywołuje w wymiarze artystycznych poszukiwań Leszka Możdżera.

Drugą część tego wydania „Elementów” poświęciliśmy eksperymentowi rozumianemu jako forma poznania i konstrukcji rzeczywistości. Rozważania na ten temat otwiera artykuł *Dziwny realizm Irminy Rusickiej i Kaspra Lecnima* Andrzeja Marca, który analizuje prace tych dwojga artystów, interpretując je za pomocą narzędzi realizmu spekulatywnego. Tekst jest zarazem próbą odpowiedzi na pytanie, jak sztuka tego duetu odsłania rzeczywistość, która wymyka się ludzkim kategoriom oraz percepcyjnym przyzwyczajeniom. Krytyki pewnych przyzwyczajzeń podjęła się również Monika Favara-Kurkowski w artykule *Użyteczne błędy – o „użytkologicznej” reinterpretacji praktyk projektowych*. Autorka zwraca uwagę, że często schematycznie przyjmujemy, że sztuka jest przestrzenią działań emancypacyjnych, a na przykład dizajn rozumiemy raczej w kategoriach narzędzia o opresyjnej funkcjonalności, które reprodukuje logikę ciągłej konsumpcji. Wskazuje ponadto, że figura kolekcjonera, traktującego przedmioty jako „bezużyteczne”, opiera się dokładnie na tej samej dychotomii, utrwalając fałszywy podział między wolnością sztuki a użytecznością designu. Jak sobie z tym poradzić? Autorka proponuje koncepcję kreatywnego użytkownika, który przez eksperymentalne użytkowanie i zawłaszczenia może odkryć zupełnie inną użyteczność rzeczy, redefiniując tym samym pojęcie dizajnu. Część drugą zamyka esej Agaty Kiedrowicz *Popiół i bazalt*, poświęcony

wystawie *Ruch, który wraca do ciała*, prezentowanej w 2025 roku w Galerii Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki. Autorka przybliżyła w nim kuratorski eksperyment wystawienniczy, który zakładał wyjście poza okulocentryczny paradygmat i skupienie się raczej na ucieleśnionym doświadczeniu wystawy i zmysłowej relacyjności z przestrzenią ekspozycyjną.

Numer zamyka część poświęcona eksperymentowi rozumianemu jako forma oporu, ryzyka i transformacji. Otwieramy ją tekstem Kacpra Radnego *No Pride in Genocide*. Ukazuje on powiązania między teorią queer a ruchami propalestyńskimi, wskazując wspólną historię sprzeciwu wobec przemocy, wykluczenia i kontroli nad ciałami oraz tożsamościami. Z kolei Piotr Jakub Fereński w artykule *Zachodni Brzeg – terytorium, sztuka i polityka widzialności* analizuje praktyki kultury wizualnej na południu Zachodniego Brzegu jako formy politycznego działania, które ingerują w „porządek widzialności”, decydujący o tym, jakie doświadczenia i obrazy mogą pojawić się w przestrzeni publicznej. Różnorodne inicjatywy artystyczne – film, archiwa, działania dźwiękowe oraz projekty związane z naturalnym krajobrazem – są ukazywane jako eksperymentalne formy zmiany sposobu postrzegania konfliktów oraz podtrzymywania wspólnotowej pamięci, wiedzy i oporu. Z kolei Weronika Puszczynska w tekście *Feministyczne aspekty artystyczne jako nietzscheański model sztuki współczesnej* podejmuje się próby analizy praktyk artystycznych w odniesieniu do filozofii Friedricha Nietzschego, ukazując sztukę współczesną jako przestrzeń stawania się, w której podmiotowość jest konstruowana przez akt twórczy. Autorka skupia się przede wszystkim na dionizyjskim pierwiastku sztuki, który umożliwia intensywność doświadczenia, cielesności i afektu, ale także na zmianie hierarchii wartości i redefinicji kobiecości. W tym ujęciu sztuka feministyczna realizuje więc nietzscheańską ideę „stawania się” i funkcjonuje jako narzędzie transformacji społecznej. Doświadczenie cielesne odgrywa w niej rolę równorzędną wobec racjonalnego doświadczania świata. Rozważania zamykamy tekstem przybliżającym praktykę artystyczną Leopolda Haara.

Pozostaje nam mieć nadzieję, że zebrane w tym numerze „Elementów” teksty dowodzą, że eksperyment w sztuce współczesnej nie jest jedynie strategią formalną czy metodologiczną, ale przede wszystkim sposobem mierzenia się z niepewnościami współczesności i jej zmiennymi warunkami społecznymi, politycznymi i artystycznymi. Eksperyment bywa rozumiany jako narzędzie badawcze, forma krytycznej refleksji, praktyka zmysłowego doświadczania rzeczywistości lub gest sprzeciwu wobec obowiązujących norm widzialności czy porządków wiedzy. Tytułowe ryzyko i niepewność pojawiają się więc w refleksjach autorek i autorów nie jako przeszkody, lecz warunki sprzyjające powstawaniu nowych sposobów myślenia, działania i odczuwania świata. Ufamy, że ten numer „Elementów” pozwoli spojrzeć na eksperyment jako na praktykę dającą dostęp do niekonwencjonalnych, alternatywnych form wiedzy i wyobraźni, ale także bycia w świecie.