



Mikołaj Spodaryk
**POZA TEKST? W STRONĘ
 BADAŃ OPARTYCH
 NA SZTUCIE**

rys. Jakub Wojnarowski

Przejścia

Niniejszy artykuł traktuje między innymi o badaniach opartych na sztuce (*arts based research*, ABR), będących jedną z nowszych propozycji uprawiania humanistyki, choć należy zaznaczyć, że ABR znajdują częste zastosowanie w naukach przyrodniczych oraz ścisłych, na przykład w wizualizacji i upowszechnianiu wyników badań. Tło dla rozwoju badań opartych na sztuce oraz rosnącego nimi zainteresowania naukowców – nie tylko edukatorów artystycznych, ale i badaczy społecznych, socjologów, kulturoznawców, literaturoznawców itd. – stanowi zmiana w sposobie myślenia w naukach akademickich, a przede wszystkim ich tekstowych praktykach. Szczególnie ciekawa jest propozycja przejście do nowego modelu humanistyki – laboratorium, rozumianego szeroko: zarówno jako metafora, wariant operacyjnego tekstu¹, głównego narzędzia pracy humanisty, jak i nowej formy, inter- i transdyscyplinarnej pracy zorganizowanej na wzór przyrodniczych jednostek badawczych.

Zanim przejdę do właściwej części poświęconej ABR, chcę pokrótce nawiązać do paru problemów humanistyki od kilku lat obecnych w refleksji polskich badaczy, aby zarysować pewien kontekst, w którym koncepcja praktyk badawczych opartych na sztuce, rozwijana między innymi przez Patricię Leavy, może znaleźć miejsce. W końcowej części przedstawię dwie propozycje dzieł artystycznych mieszczących się w paradygmacie ABR i laboratoryjnym modelu uprawiania humanistyki, coraz bardziej popularnym na świecie i w Polsce. Pierwszy pochodzi z samego serca pola artystycznego, drugi można traktować jako pełnoprawny przykład kreatywnego badania.

Pantekstualność

W klasycznych już *Medytacjach pascaliańskich* Pierre Bourdieu przekornie wyznaje: „Będąc przekonany, że Pascal ma rację, kiedy mówi, że «prawdziwa filozofia drwi sobie z filozofii», często żałowałem, że reguły scholastycznego dobrego wychowania przeszkadzają mi w dosłownym rozumieniu tego powiedzenia. Nieraz miałem ochotę w imię filozofii użyć przeciwko często praktykowanemu gwałtowi symbolicznemu, a zwłaszcza przeciw samym filozofom, broni najczęściej stosowanej w celu przeciwdziałania skutkom tego gwałtu, czyli ironii, pastiszu lub parodii. Jakże nie zazdrościć wolności pisarzom (Thomasowi Bernhardowi przywołującemu Heideggerowski kicz czy Elfriedzie Jelinek mówiącej o czarnych chmurach niemieckich idealistów) lub artystom, którzy od Duchampa do Devautoura nieustannie wpisywali w swoje dzieła wiarę w sztukę i artystów?»².

1 R. Nycz, *W stronę humanistyki innowacyjnej. Tekst jako laboratorium. Tradycje, hipotezy, propozycje*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2, s. 239.

2 P. Bourdieu, *Medytacje pascaliańskie*, przeł. K. Wakar, Warszawa 2006, s. 9.

Ten głos zazdrości Bourdieu nie jest raczej odosobniony; właściwie można zaryzykować tezę, że stanowi jeden z toposów badawczego życia, szczególnie częsty wśród humanistów czy specjalistów od wiedzy o sztuce.

Zwrócenie uwagi na ograniczenia i pozorną przeźroczystość tekstu naukowego przybierało rozmaite formy: od krytyki zastanych modeli tekstowości po podważenie sensowności uprawiania teorii w ogóle. „Zazdrość artystom” jest także źródłem popularnych wyobrażeń o zawistnych krytykach mszczących się na twórcach za brak własnego talentu, kuratorach tłumaczących artystom, co mieli na myśli, odklejonych od rzeczywistości teoretykach itd. Rzecz jasna te wyobrażenia, nośne i chwytliwe, wyrażają realne konflikty zhierarchizowanego środowiska i rządzących nim dystynkcji.



Il. 1
 Whielki Krasnal,
Piramida zwierząt
 na podstawie
 pracy Katarzyny Kozyry, 2008,
 (screen z bloga The Krasnals,
<http://the-krasnals.blogspot.com/2008/09/piramida-zwierzat-na-podstawie-pracy.html>)
 [dostęp: 10.06.2021].

Pokusa znalezienia innego sposobu pisania natrafia jednak na istotny problem. Tekst mimo licznych krytyk pozostaje domyślnym modelem uprawiania nauki.

Źródła praktyki badawczej opartej na dystansie, bezinteresowności, obiektywności, a także – w domyśle – powszechnym uznaniu modelu poznania, jakim jest tekst, można – nie tylko za Bourdieu – szukać w umyśle scholastycznym, specyficznym wytworze tradycji *scholae*, z której wykształciło się pole akademii³, ale i samym modelem tekstualności, wynikającym z kultury druku. W tę stronę idą badacze reprezentujący „twardą” teorię piśmienności, tacy jak: Walter J. Ong, Marshall McLuhan, Jack Goody czy David R. Olson, którzy udowadniają, że logika, jaką narzuca zautonomizowany i uniwersalizowany, zamknięty tekst, może odpowiadać za ogólny model racjonalności, ale także dominację wizual-

3 Tamże, s. 25.

Jednak i w dziedzinie sztuki nie ma ucieczki „przed preparującym wszystko tekstem”⁵. Wymogi tworzenia tekstu o charakterze naukowym (lub przynajmniej powielającym jego logikę) dotyczą także uczestników pola artystycznego, zajmujących się – jeśli trwać przy ufundowanym przez wspomnianą wcześniej tradycję – dyskursem z gruntu odmiennym od nauki czy literatury. W wielu przypadkach warunkiem uzyskania dyplomu z zakresu sztuk pięknych jest nie tylko przygotowanie zestawu prac, ale także szczegółowej specyfikacji technicznej dzieł oraz ich podbudowy teoretycznej.

5 Pozwoliłem sobie użyć frazy z tekstu M. Pieniążka, badającego ograniczenia tekstualności w kontekście doświadczenia poetyckiego; zob. M. Pieniążek, „Wiersze bez tekstu”. *Poetyckie interfejsy w technologii rzeczywistości rozszerzonej (AR)*, w: *Zanurzeni w codzienności. Analizy pogranicza literatury i biografii*, red. W. Doliński, G. Woroniecka, M. Stabrowski, Warszawa 2018, s. 171.

ności w zachodniej kulturze⁴. Przy czym – aby zawczasu oddalić zarzut o determinizm medialny – należy zastrzec, że nie należy w żadnym wypadku lekceważyć kulturowych praktyk dookoła tekstów.

Samo pojęcie tekstu zrobiło w humanistyce zawrotną karierę nie tylko za sprawą strukturalizmu, ale i dzięki upowszechnieniu terminu „tekst kultury”, który opiera się na pansemiotycznym modelu poznania zjawisk, dla którego odniesieniem jest logika tekstu. Na potrzeby niniejszego artykułu chcę zastrzec, że poruszamy się jednak wokół wąskiego rozumienia tekstu jako źródła/środka/wytworu zestandaryzowanej pracy naukowej – przede wszystkim w obszarze humanistyki, a także wokół refleksji nad regułami jego tworzenia.

Wszystko to obok silnego rozdziału „teorii” i „praktyki” – przede wszystkim artystycznej, będącej jednym z przedmiotów zainteresowania humanistów – doprowadziło do traktowania tekstów naukowych i artystycznych (czy w ogóle teorii/nauki i sztuki) jako oddzielnych dyskursów o autonomicznym charakterze.

Jednak i w dziedzinie sztuki nie ma ucieczki „przed preparującym wszystko tekstem”⁵. Wymogi tworzenia tekstu o charakterze naukowym (lub przynajmniej powielającym jego logikę) dotyczą także uczestników pola artystycznego, zajmujących się – jeśli trwać przy ufundowanym przez wspomnianą wcześniej tradycję – dyskursem z gruntu odmiennym od nauki czy literatury. W wielu przypadkach warunkiem uzyskania dyplomu z zakresu sztuk pięknych jest nie tylko przygotowanie zestawu prac, ale także szczegółowej specyfiki technicznej dzieł oraz ich podbudowy teoretycznej. W wypadku realizacji konceptualnych/postkonceptualnych to uzasadnienie, najczęściej w formie autoreferatu, może być kluczowe dla oceny pracy. Wreszcie, same uczelnie artystyczne kładą nacisk na prowadzenie badań i poszukiwania innowacyjności, wpadając w sidła grantozy, powielając patologie akademickiego sektora wydawniczego.

Kolejną kwestią jest silna dyskursywizacja i tekstualizacja sztuki, mająca swe korzenie w praktykach sztuki konceptualnej i zerwaniu z tradycyjnymi mediami artystycznymi. Lata 60. i 70. przynoszą wysyp dzieł sztuki operującej tekstem jako głównym elementem komunikacyjnym dzieła. Tekst zaczyna być często stałym elementem dzieła; artyści publikują książki artystyczne i zbiory tekstów, a wiele z nich to swoiste

4 W.J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Warszawa 2011, i inne teksty wymienionych wyżej autorów.

5 Pozwoliłem sobie użyć frazy z tekstu M. Pieniążka, badającego ograniczenia tekstualności w kontekście doświadczenia poetyckiego; zob. M. Pieniążek, „Wiersze bez tekstu”. *Poetyckie interfejsy w technologii rzeczywistości rozszerzonej (AR)*, w: *Zanurzeni w codzienności. Analizy pogranicza literatury i biografii*, red. W. Doliński, G. Woroniecka, M. Stabrowski, Warszawa 2018, s. 171.

metawypowiedzi na temat sztuki i rzeczywistości⁶. W wielu wypadkach ta tekstualizacja czerpie z modelu „naukowego”, spekulatywnego, czego przykładem mogą być wypowiedzi niektórych artystów związanych ze sztuką konceptualną czy działających wspólnie. Uprawiający sztukę, owszem, stawiają sobie za cel refleksję nad rzeczywistością przez jej media i wspierają się różnymi teoriami (również wiele teorii wspiera się wypowiedziami artystycznymi; jest to relacja dwukierunkowa). Jednak czerpanie z „modelu naukowego” oraz z „naukowych” form gatunkowych i tekstowych realizowane jest w polu sztuki często z brakiem jakiegokolwiek poszanowania dla doksy naukowej i metodologii. Innymi słowy, pewien wzór uprawiania refleksji charakterystyczny dla humanistyki i nauki w ogóle jest przenoszony jako model/forma, ale jest to forma pusta lub wypełniona niezbyt trafnymi próbami teoretycznymi.

Być może jest to źródłem niechęci niektórych badaczy do artystów próbujących uprawiać teorię, lecz przede wszystkim wynika z tego, że mówimy o dwóch odrębnych polach produkcji kulturowej, pierwotnie realizujących się w różnych od siebie dyskursach.

Ostatnie lata pokazują jednak, że działania naukowe można godzić z praktyką artystyczną nie tylko w celach krytyki modelu naukowości i tekstualności, ale także tworzenia komplementarnych projektów badawczych.

Laboratorium

Refleksja postmodernistyczna czy kolejne zwroty, takie jak: performatywny, cyfrowy, materialny lub afektywny, stopniowo odchodzą od koncentracji badań na tekście w duchu logiki tekstu, choć tekst w znacznej mierze pozostaje jednym z dominujących sposobów prezentacji badań. Zauważalna jest jednak zmiana jakościowa w podejściu do tego, czym jest tekst, zwłaszcza jego wariant naukowy. Seria efektywnych propozycji, które mają na celu poddanie pod refleksję procedur badawczych opartych na tekstowym modelu wytwarzania wiedzy oraz samego sposobu i uwarunkowań tworzenia tekstu, została wysunięta w naukach społecznych, między innymi w historii (czego kanonicznym przykładem są konstatacje Haydena White’a na temat pisarstwa historycznego⁷), a przede wszystkim antropologii, od lat 80. sięgającej po formy opisu etnograficznego mnożącego głosy, denaturalizującego, zaciemniającego, umagiczniającego, ewokującego uczucia, rozbijającego prawidła akademickiego

6 E. Kalyva, *Image and Text in Conceptual Art. Critical Operations in Context*, Cham 2016, s. 1.

7 H. White, *Proza historyczna*, przeł. R. Borysławski i in., red. E. Domańska, Kraków 2009.

wyvodu (na przykład praktyki antropologów z kręgu *writing culture*)⁸. Także rozwój humanistyki cyfrowej doprowadził do zmiany w myśleniu o medium uprawiania humanistycznej refleksji i przesunięciu w kierunku traktowania tekstu jako nieprzeźroczystej sieci relacji.

W tę stronę idzie Ryszard Nycz. Tekst w jego ujęciu przestaje być przeźroczystym pojemnikiem, rodzajem „autonomicznego, skończonego wytworu sensoproduktywnej ludzkiej aktywności”⁹, neutralnym nośnikiem. Pozostaje jednak podstawą i dziedziną humanistyki¹⁰, z tym że tekst w jego ujęciu to również „[...] zakumulowany w nim proces (regulowany profesjonalnymi procedurami) tworzenia, poznawania, badania, oraz aktywowane w toku tego procesu środowisko warsztatowo-dziedzinowe i kulturowo-doświadczeniowe, będące «funkcjonalnym odpowiednikiem laboratorium. Jest to miejsce prób, eksperymentów, symulacji» (wedle określenia Latoura)”¹¹.

Traktowanie, za Brunonem Latourem, tekstu jako laboratorium¹², mając na uwadze wszystkie wspomniane przez Nycza kulturowe praktyki wokół tekstów i uznanie laboratorium „za metaforę izolowanego układu zamkniętego”¹³, być może pozwala spojrzeć z boku na praktyki świata akademickiego, także na kontekst oraz zaangażowanych w jego powstanie aktorów i stosowanych procedur. Wydaje się jednak, że takie ujęcie w gruncie rzeczy stanowi uzasadnienie dotychczasowej formy tekstualności, jedynie rozszerzonej o bardziej zniuansowane jej rozumienie. Wypracowana w niej idea tekstu naukowego jest pewną gwarancją rzetelności, tak jak kolejne kroki eksperymentu chemicznego. To za jego pośrednictwem uczymy się, poznajemy, przekazujemy itd. Ale czy tylko za jego sprawą?

Idąc bezpośrednim przykładem Latoura i jego przekornego tekstu w formie dialogu, będącego niczym innym jak symulacją metodologii i opisu teorii aktora-sieci (ANT), możemy pokusić się o myślenie o tekście w kategoriach subwersywnych, eksperymentalnych praktyk, niekoniecznie wpasowujących się w standard tradycyjnej naukowej pracy z tekstem (czy pracy tekstem¹⁴), uzasadnionej oczywiście o tyle, o ile tę eksperymentalność (rozumianą także jako wypracowywanie metody przez działanie) możemy uznać za wnoszącą coś do możliwości badania i zakła-

8 O. Kaczmarek, *Inaczej niż pisać. Lévinas i antropologia postmodernistyczna*, Warszawa 2016, s. 317.

9 R. Nycz, *W stronę humanistyki innowacyjnej...*, dz. cyt., s. 240.

10 Tamże.

11 Tamże.

12 B. Latour, *Prolog w formie dialogu pomiędzy studentem i (cokolwiek) sokratycznym Profesorem*, przekł. zbiorowy, „Teksty Drugie” 2007, nr 1–2, s. 135.

13 R. Nycz, *W stronę humanistyki innowacyjnej...*, dz. cyt., s. 247.

14 Tamże.

dając jej zgodność z nauką dokłą. Nie wynika to bezpośrednio z dzieł Latoura, choć *Prolog w formie dialogu pomiędzy studentem i (cokolwiek) sokratycznym Profesorem* dostarcza rozwiązania formalnego, nie będąc rozprawą naukową, do jakich przywykliśmy, lecz fikcją, w pewnym sensie udającą gęsty opis (jeden z dogmatów ANT) i świetnie naświetlającą istotę teorii francuskiego myśliciela.

Czy zatem sięganie po rozwiązanie niemieszczące się w gatunkowych ramach tekstów naukowych przekreśla naukowość? Czy – parafrazując – w końcu wszystko nie zależy od tego, czy tekst będzie jak dobre czy złe laboratorium?¹⁵ W tym duchu jako szczególne krytyczne realizacje pracy tekstem możemy rozpoznać wspomniane prace antropologów, takich jak Kevin Dwyer, Vincent Crapanzano czy Renato Rosaldo, których teksty są szczególnymi przykładami laboratoriów problematyzujących swoją naturę, kwestionujących myślenie o sobie w kategoriach „pojemników na znaczenia” generowanych przez zestaw akademickich reguł, podających w wątpliwość język uprawiania antropologii, jej relacji do rzeczywistości (ale i samej siebie)¹⁶. To oczywiście szczególne przykłady kontrtekstowości omawiane przez Olę Kaczmarek¹⁷, mające istotne implikacje etyczne dla całej antropologii. Dyskusja dookoła *Writing Culture* jest jednak inspirująca dla refleksji nad kształtem naukowej narracji i wiedzy w całej humanistyce.

Myślenie „laboratoryjne” o humanistyce wykracza jednak daleko poza metaforyczne, otwarte, operacyjne rozumienie tekstu, traktując go jedynie jako część szerszego procesu, artefakt (również w rozumieniu efektu ubocznego badań), rodzaj śladu. Popularność laboratorium jako instytucjonalnej formy zorganizowanego badania opisywała bardzo przenikliwie Urszula Pawlicka, zwracając uwagę na ponowne próby „unaukowania” humanistyki w związku ze zwrotem cyfrowym i skierowaniem uwagi na badania empiryczne¹⁸. Humanisci na wzór swoich kolegów z innych dyscyplin nie tylko zakładają laboratoria badawcze, w których praca kolektywna zastępuje dotychczasowy sposób samotnego działa-

15 B. Latour, *Prolog w formie dialogu...*, dz. cyt., s. 141.

16 M. Lubaś, *Writing Culture i spór o kształt krytyki wiedzy*, s. 42, https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/12427/lubas_writing_culture_i_spor_o_kształt_krytyki_wiedzy.pdf?sequence=1&isAllowed=y [dostęp: 28.04.2021].

17 Zob. O. Kaczmarek, *Inaczej niż pisać...*, dz. cyt.; tegoż, *Kontrtekstowość. Zmagania humanistyki z medium*, w: *Twórczość słowna/literatura, performance, tekst, hipertekst*, red. G. Godlewski i in., S. Almanach Antropologiczny. *Communicare*, nr 4, Warszawa 2014, s. 97-108.

18 U. Pawlicka, *Humanistyka: pracownia, centrum czy laboratorium?*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 314–333.

nia w bibliotece i pracowni¹⁹, ale skupiają się na poszukiwaniach innowacji, czerpią z inter/transdyscyplinarności, poruszają zupełnie nowe kwestie, w tym poszukują narzędzi analitycznych i cyfrowych pozwalających na nowe sposoby badania kultury, organizowania archiwów czy wizualizacji danych itd. Wszystko to ma być reakcją na dynamicznie zachodzące zmiany we współczesnym świecie. Łatwo możemy sobie wyobrazić wzbogacenie kompetencji badacza zajmującego się krytyką społeczną przez umiejętność projektowania narzędzi wyszukiwania czy posługiwania się *big data*, czytania metadanych, choćby kodu źródłowego strony, na przykład w celu śledzenia lub manipulacji danymi. Przykładem niech będzie przypadek pewnej rządowej telewizji, która miała umieścić przeprosiny wobec znieśławionego przez nią obywatela. Otóż telewizja ta zdecydowała symulować błąd strony przez umieszczenie komendy przewijającej tekst z przeprosinami. Co bardziej technicznie zorientowani dość szybko wykryli manipulację. Przykład, może z pozoru zaskakujący i odległy od głównego tematu, pokazuje jednak konieczność powszechnego rozwoju pewnych kompetencji, zwłaszcza wśród badaczy, których ambicją jest działalność krytyczna i społeczna, rozumiana także jako aktywizm.

Znaczenie szczególne dla laboratoryjnego modelu ma także kryzys – realny czy wyobrażony – nauk humanistycznych związany z dyskursem cyfryzacji, innowacyjności itp., a także liberalna narracja postulująca praktyczność badań, co należy zaznaczyć, lekceważącą poniekąd specyfikę i formacyjny dla podmiotu charakter humanistyki. Jest to osobny i ważki problem, nie przekreśla jednak możliwości współistnienia różnych modułów uprawiania refleksji, choć jest problematyczny w wymiarze organizacji uniwersytetu i finansowania badań – najchętniej tych poddających się parametryzacji, ewaluacji i przynoszących „praktyczne” rezultaty.

Temu wszystkiemu towarzyszy rozmiękczenie granic między teorią a praktyką, zwłaszcza na gruncie badań kultury, sztuki i literatury, które możemy zauważyć od początku lat 90., przejawiające się odejściem od prób tworzenia wielkich teorii i esencjonalnych rozważań²⁰ oraz przejściem do ściślejszego związania refleksji z konkretnymi praktykami kulturowymi (na przykład krytycznym badaniem hegemonii i relacji władzy). Istotne jest też samo dowartościowanie *praxis* będącej przedmiotem refleksji, co widać w stosunku nauk społecznych do znaczenia bezpośredniego świadectwa, rozumienia znaczenia aktora społecznego jako czynnego podmiotu i dowartościowania jego wiedzy o świecie; wreszcie, dowartościowania innych dyskursów niż naukowy jako pełnoprawnych źródeł

¹⁹ Tamże, s. 328–331.

²⁰ A. Burzyńska, *Kulturowy zwrot teorii*, w: *Kulturowa teoria literatury*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2012, s. 52.

wiedzy o rzeczywistości, co ma przyczynę we wspomnianych doświadczeniach antropologii kultury i socjologii refleksyjnej.

W stronę badań opartych na sztuce

Traktowanie sztuki jako rodzaju wiedzy ma oczywiście długą tradycję filozoficzną. Ponowne jej odkrycie, czy raczej ponowne dowartościowanie, na pewno można wiązać z antropologiczną koncepcją wiedzy oraz kolejnymi zwrotami, w tym afektywnym, na przykład teoriach Donalda Kuspita czy różnych projektach estetyk, jak chociażby somaestetyką Richarda Schustermana, skupiających się na doświadczeniu (w tym przeddyskursywnym), afekcie i ciele oraz ich roli w budowaniu wiedzy.

Praktyki artystyczne próbowały dostarczać odpowiedzi na niektóre problemy, które jednocześnie stawiała w centrum swoich zainteresowań nauka. Samo łączenie praktyki twórczej z teorią ma swoją dalszą i bliższą historię, czy to w różnych poetykach normatywnych, czy twórczości funkcjonującej w modelu eksperymentalnej pracy tekstem. Nie szukając daleko, na pewno warto wspomnieć liberaturę, której twórcy zarówno formułują pewien program badania określonych dzieł literackich, skupiając się na ich materialności, jak i są aktywnymi twórcami (chodzi oczywiście o Zenona Fajfery), czy też – ciągnąc krakowskimi tropami – ciekawą w tym kontekście praktykę naukowo-artystyczną, jaką jest projekt *wierszy bez tekstu* Marka Pieniążka (wychodzącą właśnie z doświadczeń wspomnianego zwrotu afektywnego), będący próbą odrzucenia tekstowości, a poniekąd także klasycznego wywodu naukowego w imię sondowania osobistej relacji z twórczością.

Szczególnymi przykładami pracy tekstem, które całkowicie wykraczają poza ramy tradycyjnie pojętej naukowości, a jednak będącymi specyficznymi realizacjami w ramach pracy badawczej, może być pisanie fikcji mającej zilustrować jakąś naukową diagnozę (o kwestii dramatyzacji wyników badań piszę w dalszej części), między innymi traumy związanej na przykład z samoakceptacją, tematem społecznego konstruowania kobiecości (zob. Patricia Leavy *Low-Fat Love*)²¹ lub badanie na przykład możliwości twórczości elektronicznej przez jej kolaboratywne tworzenie w warunkach laboratoryjnych (czego przykładem mogą być liczne na Zachodzie laboratoria literatury elektronicznej i twórczego programowania²²). Jeśli za dobrą monetę weźmiemy laboratorium jako metaforę szczególnego rodzaju pracy (także odnosząc ją do tekstu), to być może

21 Zob. zwłaszcza P. Leavy *Low-Fat Love* (Rotterdam – Boston (MA) – Taipei 2011), która jest opowieścią o budowania kobiecej tożsamości, a przede wszystkim krytyką społecznych konstruktów kobiecości.

22 P. Marecki, *Laboratoryjny model humanistyki*, Kraków 2019, s. 11–12.

warto zdać sobie sprawę, że prawdziwie naukowe jednostki badawcze często działają niekonwencjonalnie, w duchu eksperymentu, niektóre zaś badania mają prawo się po prostu nie udać²³.

Takie doświadczenie łączenia teorii i praktyki jest znakomicie znane studentom i wykładowcom uczelni artystycznych, które w swoich programach starają się opierać na naukowym modelu i podierać ogólnohumanistyczną wiedzę na temat kultury.

W tym kontekście, a także rozwoju laboratoryjnego nauk społecznych i humanistycznych, szczególnie ciekawe są propozycje *arts based research* Patricii Leavy²⁴ i inne podobne koncepcje, takie jak *creative research* Helen Kary²⁵.

ABR wykorzystuje sztukę jako komplementarną część badań; ma swoje źródło w paradygmacie badań jakościowych w naukach społecznych. Wychodzi od indukcyjnego podejścia, skupiając się na tym, w jaki sposób doświadczenie sztuki może być elementem wzbogacającym pracę badawczą oraz w jaki sposób sztuka, przekraczając język, jest w stanie przekazywać wiedzę. U jej podstaw leży podobieństwo między sztuką a nauką, rozpatrywanymi jako rodzaj rzemiosła (tj. w kontekście użyteczności)²⁶. Źródłem tego alternatywnego paradygmatu można szukać w latach 70. w arteterapii, wykorzystującej sztukę jako ścisły element procesu terapeutycznego. Należy tu zaznaczyć, że – mówiąc o sztuce – możemy mieć na myśli zespół zinstytucjonalizowanych praktyk (posługując się terminologią Bourdieu: tworzących autonomiczne pole sztuki) i rodzaj wytwórczości, niemieszczący się w kategoriach „profesjonalnej” czy „konsekrowanej” produkcji artystycznej. Dla Leavy nie ma to jednak większego znaczenia, gdyż rozpatruje sztukę właśnie z poziomu „twórczości”²⁷, pozwalającej chociażby dotrzeć do doświadczenia przed-językowego czy niedającego się łatwo ująć w karby określonego dyskursu, co zresztą bliskie jest arteterapii, próbującej wydobyć to, co wymyka się całkowicie świadomemu przeżyciu. W jej ujęciu sztuka/twórczość, obcowanie z nią, ma przede wszystkim głęboko afektywny

23 Falsyfikacja i weryfikacja są naturalnymi elementami procesu badawczego w naukach ścisłych. Prawo do porażki jest zresztą jednym z postulatów *slow science*, <http://slow-science.org/> [dostęp: 28.04.2021].

24 P. Leavy, *Method Meets Art. Arts-Based Research Practice*, New York 2020. Książka Leavy ukazała się również po polsku, zob.: P. Leavy, *Metoda spotyka sztukę. Praktyki badawcze oparte na sztuce*, przeł. K. Stanisz, J. Kucharska, Warszawa 2018. Z powodu braku możliwości skorzystania z przekładu odnoszę się do tekstu oryginalnego.

25 H. Kara, *Creative Research Methods in the Social Sciences: A Practical Guide*, Bristol 2015.

26 P. Leavy, *Method Meets Art...*, s. ix, 18, 32.

27 Tamże, s. 32.

i empatyczny wymiar, wykraczający poza świadome procesy kognitywne. Sztuka za sprawą swojego doświadczalnego wymiaru wspiera terapię, procesy uczenia się i objaśniania, pozwala przeżyć poruszane problemy lub utrwalić wiedzę na ich temat w pamięci, wzbogaca procesy rozumienia wykraczającego poza samą wiedzę. Zgodne jest to z rozpoznaniem neurobiologii, która bada reakcje zachodzące w trakcie odbioru czy tworzenia sztuki. Aby uniknąć ewentualnych nieporozumień, na potrzeby niniejszego tekstu proponuję sztukę rozumieć możliwie najszerzej: jako dziedzictwo, profesjonalną twórczość i twórcze działania amatorów w różnych mediach. Jest to istotne zastrzeżenie, gdyż niektórzy akademicy zajmujący się ABR wymagają od swoich studentów, aby – decydując się na badania oparte na sztuce (przede wszystkim plastycznej i dramatycznej) – wykazywali się poza potwierdzoną działalnością naukową także potwierdzonymi instytucjonalnie kompetencjami artystycznymi. Inni badacze, na przykład Helen Kara, prezentują w tym względzie odrębne stanowisko, podobnie jak Leavy skupiając się na twórczych praktykach.

ABR wpisuje się w jakościowy paradygmat związany z postmodernistycznymi przewartościowaniami, czerpiąc z doświadczenia etnografów tworzących gęsty opis, skupiających na punkcie widzenia uczestników badania, odwołując się do ich logiki praktycznej i doświadczenia powszechnego, a także do przeżyć samego badacza w terenie. Jest także odpowiedzią na związek wytwarzania wiedzy z powielaniem instytucjonalnej opresji wobec mniejszości (na przykład LGBTQ+ czy Czarnych) zepchniętych na margines dyskursu, porządków władzy wyrażonych w akademickiej hierarchii i jej języku. ABR czerpie z doświadczeń aktywizmu i wypowiada przeciw pozytywistycznej obiektywności spychającej nienormatywne jednostki do kategorii „Innego”²⁸. Sięga po metody jakościowe, które mogą być subwersywnymi metodami obnażającymi relacje władzy wyrażane w oficjalnym dyskursie. Stara się pokazać, że praktyki akademickie, które można streścić frazą „publikuj albo gin”, nie wnoszą często niczego nowego do nauki, lecz służą tylko powielaniu istniejącego porządku, pozostając niedostępne dla odbiorcy spoza uniwersytetu.

Nastawienie ABR na praktyczność nie jest realizowane za wszelką cenę. Tworzy ono przestrzeń refleksji uwzględniających potrzeby nie tylko badanych, ale także badającego. W wiele praktyk ABR wpisany jest charakter emancypacyjny, wzmacniający podmiotowość i uławnowolniający (*empowering*) zarówno badanych, jak i badających, skupia się na praktycznym zastosowaniu wiedzy nie tylko w formie krytyki negatywnej, ale twórczego działania.

28 Tamże, s. 10.

W tym sensie projekt badań opartych na sztuce jest rodzajem praktyki kontestującej tradycyjną logikę akademickiego wywodu. Wywodu nieprzystępnego dla zwykłego czytelnika, zrozumiałego tylko dla specjalistów posługujących się żargonem, istniejącego w silnie zinstytucjonalizowanych ramach akademii, recenzowanego, punktowanego, wpisanego w sztywne ramy tekstualnej naukowości – i przez to posiadającego także bardzo ograniczony zasięg²⁹.

O ile łatwo wykazać działanie ABR na gruncie wspomnianej arteterapii czy na przykład edukacji kulturowej, o tyle w przypadku nauk społecznych warto wysilić trochę wyobraźnię. Działania twórcze, takie jak współpraca psychologów, artystów i socjologów, mogą owocować zupełnie nowymi, opartymi na sztuce sposobami gromadzenia danych, w których wypowiedź plastyczna może być źródłem informacji, jakiej w inny sposób (na przykład z powodu tabu, zahamowań lub ograniczonych możliwości werbalizacji, także z powodu choroby) nie udałoby się zdobyć. Wypowiedź artystyczna może być wiarygodnym źródłem danych. Sztuka – realizowana również przy udziale profesjonalnych artystów – może służyć wizualizowaniu³⁰ i opracowywaniu danych, a także popularyzacji wyników prac, również poza społecznością akademicką. Wreszcie, uczestnicy badania – co stanowi o istocie ABR – mogą wypowiedzieć się przez twórczość własną. Sztuka staje się tu narzędziem pozwalającym poruszać się w obrębie myślenia metaforycznego i symbolicznego, do którego dostęp może być utrudniony podczas normalnego wywiadu. Otwiera także możliwość badania wielozmysłowego doświadczenia rzeczywistości w sposób bardziej bezpośredni. Wiele z tych aspektów sztuki, obecnych w dyskursie afektywnym i neurobiologii, kieruje uwagę na zdolność dzielenia doświadczenia i empatii, ale także cielesnych sposobów rozumienia i funkcjonowania rzeczywistości. Działania plastyczne, teatralne i literackie pozwalają do nich dotrzeć.

Drugą kwestią jest wspomniana możliwość dzielenia się wynikami badań, kwestia wizualizacji rezultatów, uczynienia ich czytelnymi, ale też szeroko dostępnymi i atrakcyjnymi (włączając w to także element zabawy i pasji, czego przykładem może być wspominany przez Leavy projekt „Dance your PhD”³¹). Ta wartość wprowadzona do nauki przez ABR jest szczególnie istotna wobec patologii sektora akademickiego produkującego masowo publikacje, których nikt nie czyta.

29 Tamże, s. VII-VIII.

30 M. Starakiewicz, *Model i metafora. Komunikacja wizualna w humanistyce*, Kraków 2019.

31 Po wpisaniu frazy „dance your PhD” w serwisie Youtube można oglądnąć przykładowe realizacje omawianego projektu. np.: https://www.youtube.com/watch?v=Kdrh82rvl3M&t=52s&ab_channel=SimuGroupHelsinki [dostęp 15.06.2021].

Od teorii do praktyki, czyli przykłady

Aby dać pewne wyobrażenie o możliwościach badań na sztuce, chciałbym omówić dwa przykłady: pierwszy, z gruntu artystyczny, tworzący potencjalny przedmiot badania (choć w zasadzie będącym bardzo osobistym badaniem), oraz drugi, z gruntu już związany z działalnością badawczą – w laboratoryjnym modelu.

Wokół światopoglądu: Emma Kay *Worldview*

„Pismo (pierwszy znany przykład to *Kamień z Rosetty*) było wytworem pochodzącym sprzed czasów chrześcijańskich. To Egipcjanie opracowali system hieroglifów (znaków ikonograficznych) oraz utrwalili na piśmie sanskryt. Chrześcijaństwo rozwinęło się na bazie alfabetu rzymskiego – graficznej reprezentacji języka łacińskiego, w którym spisana została Biblia. Inne religie posługiwały się bądź sanskrytem, bądź arabskim. Były to pierwsze języki pisane”³².

Dzieło Emmy Kay zatytułowane *Worldview* stanowi próbę spisania historii świata z pamięci, od Wielkiego Wybuchu do czasów współczesnych, bez korzystania z żadnych pomocy naukowych czy źródeł. Pierwotnie prezentowane było jako instalacja w Tate Modern. Była to słabo czytelna, zajmująca całą ścianę galerii rolka, wykonana wydrukiem cyfrowym na wielkim (1760 × 2705 mm) arkuszu papieru, z kilkunastoma łamami tekstu. W 1999 roku została wydana w formie książki³³, a dzięki umieszczeniu w antologiach pisania konceptualnego (między innymi w *Against Expression*³⁴) trafiła również do obiegu literackiego.

Projekt Kay jako przykład sztuki postkonceptualnej czy pisania konceptualnego oparty jest na ścisłym przestrzeganiu procedury. W tym przypadku pisanie z pamięci prowadzi do przywołania własnej wiedzy wyniesionej nie tylko ze szkoły czy przyswojonych w przeszłości książek i podręczników, ale także gazet, czasopism kolorowych, gier komputerowych oraz wspomnień. Autorka próbuje posługiwać się językiem neutralnym, unikać wartościowań i stwarzać pozór obiektywnego wywodu.

Jaka jest historia świata spisana przez Kay? Oczywiście pełna potknięć (a nawet poważnych wywrotek) i pominięć, jak również anglocentryczna z powodu pochodzenia autorki i jej kulturowego uposażenia.

Praca Kay w bardzo bezpośredni sposób ilustruje niemożność ogarnięcia przez jednostkę ogromu wiedzy o świecie. Jednocześnie ukazuje całą masę świadomych i nieświadomych obron, które wspierają próby uspołnienienia doświadczenia rzeczywistości: czy to przez tworzenie



Il. 2
E. Kay, *Worldview*, okładka książki – na 1 i 4 wykorzystano prace z cyklu *World from Memory*, 1999, (por.: <https://www.factum-arte.com/pag/144/emma-kay>), [dostęp: 12.06.2021].

32 E. Kay, *Światopogląd (fragment)*, „Ha!art” 2015, nr 50, s. 49–52.

33 Tejże, *Worldview*, London 1999.

34 *Against Expression*, red. C. Dworkin, K. Goldsmith, Evanstone (IL) 2011.

doraźnych związków przyczynowo-skutkowych między odległymi faktami, czy ich asocjacyjne kojarzenie, co często w przypadku doświadczenia historii objawia się wiarą w istnienie teleologicznego porządku, związanego na przykład z nieustannym dziejowym postępowaniem i podobnymi założeniami organizującymi zbiorową narrację.

Mimo autorytarnej poetyki wywodu, złudzenia neutralności i obiektywności opisu sposób przytaczania faktów opiera się na powielaniu pewnych utartych w pisarstwie historycznym, związanych z logiką literatury, figur narracyjnych. Co znamienne, przedstawiona w *Worldview* historia najdawniejsza, związana z wykładem historii cywilizacji, korzysta z XIX-wiecznych romantycznych kalek, które przeniknęły do popularnych wyobrażeń. Przykładem może być tendencja do niemal historiozoficznego traktowania roli bohaterów kulturowych, koncentracji narracji wokół wybitnych postaci, którym przypisana jest szczególna moc sprawcza. Przedstawienie kryzysu cywilizacji rzymskiej jako wyniku tragicznego romansu Antoniusza i Kleopatry jest jednym z takich obrazów przeszłości kreowanej nie tylko przez dobrze przyswojonych publiczności pisarzy pokroju Roberta Gravesa, ale i przez produkcje hollywoodzkie, których zapośredniczony obraz prawdopodobnie znajdujemy w tekście Kay. W jej pracy historia ludzkości przedstawiona jest jako dialektyka sprzecznych porządków, często jako narracja konfliktu między kilkoma wielkimi cywilizacjami. Najczęściej przewijający się motyw stanowi konflikt na linii chrześcijaństwa i islamu, któremu Kay mylnie przypisuje sprawczość nawet w sytuacji, w której do zderzenia dwóch wzorców cywilizacyjnych nie zdążyło dojść. Powyższy problem wynika z powszechności amalgamatów konceptualnych związanych z odtwarzaniem przyczyn i skutków.

Dzieło Kay traktuje przede wszystkim o niedoskonałości ludzkiej pamięci oraz jej kreatywnym wymiarze. Wiedza o świecie dająca się wyczytać z *Worldview* jest w oczywisty sposób odbiciem konstruktu społecznego, który stanowi historia nauczana w trakcie instytucjonalnej edukacji, a konieczna wybiórczość w przedstawianiu poszczególnych faktów w toku wywodu Kay została zdeterminowana nabytą kompetencją kulturową. Stąd wyraźny anglocentryczny wymiar tego artefaktu, w którym spotkamy się z jakościowo lepiej opracowanym wyborem faktów związanych z historią Wielkiej Brytanii i Ameryki. Praca Kay mapuje jednak najważniejsze doświadczenia historii, zwłaszcza XX wieku. Na jej podstawie można by stworzyć dość obszerny katalog miejsc pamięci czy obrazów przeszłości, określonych przez Jana Assmanna jako „figury wspomnień”³⁵, będących rodzajem punktów węzłowych pamięci zbiorowej, których

35 R. Traba, *Historia – przestrzeń dialogu*, Warszawa 2006, s. 33.

obecność w doświadczeniu społecznym ma charakter integracyjny i pozwala spajać wspólną narrację dziejową oraz tożsamościową.

To tylko niektóre z możliwych odczytań dzieła Kay, które – choć jest badaniem w pewnej mierze metaforycznym – dostarcza artefaktu powstałego w wyniku rzetelnie przestrzeganej procedury, samobadania, szczególnej pracy tekstem. Artefaktu, który może stać się przedmiotem refleksji naukowej. Pod tym względem jest podobny do wielu prac powstałych w nurcie ABR. Co więcej, procedurę Kay można powtarzać, zmieniając element badania (przedmiotem pozostanie nadal pamięć i uposażenie kulturowe). Tak zresztą czyniła artystka, tworząc cykle grafik i rysunków *World from Memory*, będące próbą rysowania map świata z pamięci, czy też podejmując się napisania Biblii i rekonstrukcji twórczości Szekspira, również z pamięci. Badawczy potencjał projektu artystycznego Kay to nie wszystko. Możemy wyobrazić sobie jego aspekt edukacyjny i warsztatowy w działaniach służących na przykład edukacji na temat doświadczalnych aspektów dziedzictwa, ideologii, nauczaniu o różnorodności, perspektywiczności poznania, mnogości punktów widzenia i postaw społecznych, budowaniu tożsamości czy sposobów opowiadania o rzeczywistości i jej jednostkowym doświadczeniu. Jest to jeden z cennych elementów ABR.

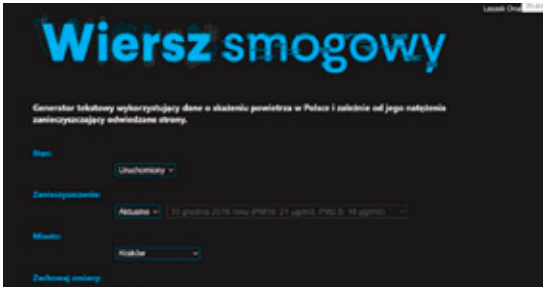
Wiersz smogowy Leszka Onaka

Jednym z działających w Polsce humanistycznych laboratoriów jest – funkcjonujący na Uniwersytecie Jagiellońskim – UBU lab, stworzony przez Piotra Mareckiego. Powstał w 2016 roku i do 2019 był finansowany w ramach programu finansowanego z Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki. Głównym zdaniem laboratorium była działalność badawcza związana z twórczym wykorzystywaniem techniki cyfrowej, popularyzacja kreatywnego programowania i *digital humanities*, łączenie teorii badawczej z praktyką. Lab jest także miejscem spotkań oraz otwartych dla publiczności wykładów, seminariów i kursów (na przykład programowania dla osób, które nie miały z nim wcześniej styczności). Istotną część badań laboratorium skupiała i skupia się na badaniach platform szczególnie popularnych we wschodnioeuropejskim kręgu kulturowym, mających wpływ na rozwój rodzimej kultury cyfrowej. UBU lab, mieszczący się na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ, wyposażony jest w bogaty zbiór sprzętu elektronicznego, w tym różne generacje platform Amiga, ATARI, ZX Spectrum i innych historycznych urządzeń. W ramach projektu realizowanego w latach 2016–2019 laboratorium kierowane przez Mareckiego zatrudniało bądź współpracowało z zespołem składającym się z naukowców, humanistów, programistów, pisarzy i artystów. Stworzono też od podstaw pracownię laboratoryjną

z bogatą kolekcją funkcjonujących komputerów, między innymi różnych generacji ATARI, ZX Spectrum czy Amigi.

Można śmiało postawić tezę, że praktyka realizowana w UBU lab jest w dużym stopniu oparta na metodach opartych na sztuce i kreatywnej pracy oraz mieści się w paradygmacie ABR. Wśród niektórych projektów na pewno warto wspomnieć książkę Jakuba Woynarowskiego i Jana Argasińskiego *Stilleben*, projekt fikcji interaktywnej *In Nihilum Revertis* w formie gry tworzonej i uwzględniającej specyfikę komputera ZX Spectrum, zrealizowaną przez Yerzmyeya i Roberta „Hellboya” Straka, a także liczne utwory (projekty nowel czy dema) oraz inne narzędzia służące wizualizacji i problematyzacji wiedzy, powstałe w ciągu kilku lat pracy. Integralną częścią wielu z tych działań są raporty techniczne – gatunek humanistom dotychczas raczej słabo znany. Jest to rodzaj sprawozdania z przygotowywania danego dzieła; wyjaśnia założenia stojące u podstaw projektu, metodologię, specyfikację techniczną oraz opisy kolejnych etapów procedury związanych z realizacją i ewaluacją prac.

Spośród utworów, które powstały w UBU labie, chciałbym przedstawić *Wiersz smogowy*³⁶ Leszka Onaka, a także towarzyszący mu raport techniczny³⁷, którego współautorem jest Jacek Olczyk.



Il. 3.

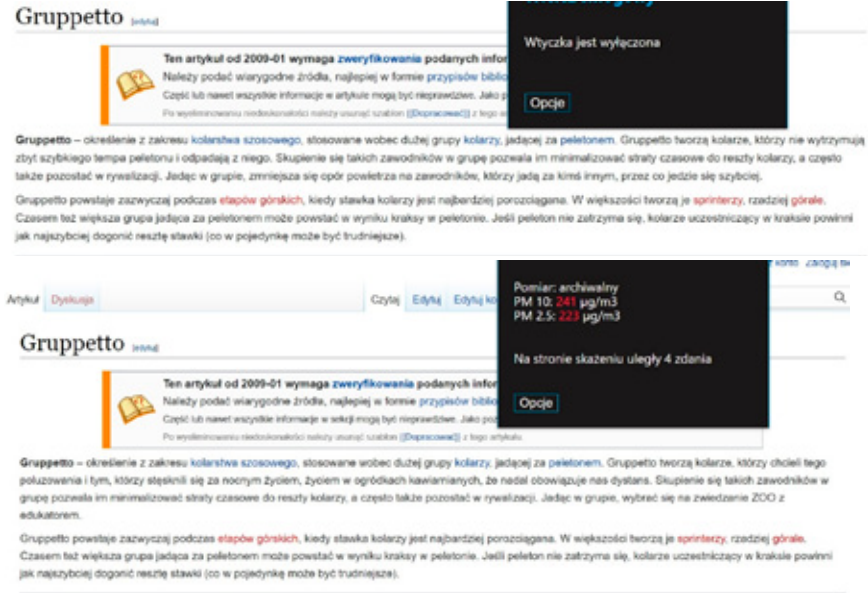
L. Onak, *Wiersz smogowy*, strona rozszerzenia w Chrome. Wtyczka do pobrania na stronie <http://ubulab.edu.pl/projects/smog-poem/> [dostęp: 28.04.2021].

Wiersz smogowy Onaka jest wtyczką do przeglądarki Google Chrome, a w zasadzie – jak pisze autor – wirusem wprowadzającym zmiany do BIOS-u przeglądarki³⁸. Korzystając z informacji pobieranych automatycznie ze stacji pomiaru zanieczyszczenia powietrza, w zależności od wielkości stężenia pyłu PM10 i PM2,5 „zanieczyszcza” treści wyświetlanych w danym momencie stron internetowych. Poziomy zanieczyszczenia treści są stopniowane – im większy poziom stężenia pyłów, tym większy poziom dezintegracji strony. Zacytujmy raport techniczny, który najlepiej wyjaśnia

36 L. Onak, *Wiersz smogowy*, <http://ubulab.edu.pl/projects/smog-poem/> [dostęp: 28.04.2021].

37 L. Onak, J. Olczyk, *Wiersz smogowy – raport techniczny*, http://ubulab.edu.pl/wp-content/uploads/2020/06/UJ_UBUlab_Raporty_20200122_3.pdf [dostęp: 28.04.2021].

38 Tamże, s. 3.



II. 4–5.

Efekt działania rozszerzenia na treść strony przy wysokim poziomie zanieczyszczenia powietrza.

ten mechanizm: „Po przekroczeniu norm pyłu zawieszonego PM10 w tkan-
kę przeglądanej witryny «wstrzykiwane» są treści ze stron, które użyt-
kownik kiedyś odwiedził. Metoda transformacji opiera się na połączeniu
ze sobą dwóch ciągów tekstowych: zdania z aktualnie przeglądanej strony
ze zdaniem archiwalnym znajdującym się w bazie tekstowej. Poziom pyłu
zawieszonego PM10 w powietrzu odpowiada za liczbę zarażonych jednostek
tekstowych na stronie, natomiast stężenie PM2,5 wpływa na stopień ich
deformacji. Im większe zanieczyszczenie, tym zestawiane ze sobą elementy
tworzą coraz mniej prawdopodobne związki znaczeniowe”³⁹.

Nie będę streszczał pełnej specyfikacji (jest w cytowanym raporcie).

Istotą projektu jest wizualizacja czy też dramatyzacja danych na tem-
mat zanieczyszczenia powietrza przekraczającego wszelkie europejskie
normy – problemu powszechnie występującego w Polsce. Termin *data
dramatization* został ukuty przez Liama Younga na oznaczenie takiego
przedstawiania danych, które – wykraczając poza przedstawienie/wizu-
alizację (*data visualization*) – pozwala na sprowokowanie empatycznej
i emocjonalnej reakcji odbiorców⁴⁰. Dramatyzacja danych może być od-
powiedzią zarówno na potrzeby badania jakościowego, jak i ilościowego;
pozwala na przykład skonkretyzować abstrakcyjną jednostkę miary. Jak

³⁹ Tamże.

⁴⁰ J.A. Ross, *Liam Young's Data Drama*, <https://www.disegnodaily.com/article/liam-young-s-data-drama> [dostęp: 28.04.2021].

wcześniej wspominałem, tego rodzaju podejście jest bliskie nie tylko ABR, ale i teoriom związanym ze zwrotem afektywnym oraz krytykami naukowej pracy tekstem. Można również ten dość specyficzny sposób informowania o zanieczyszczeniu rozpatrywać z perspektywy – choć w tym przypadku na prawie metafory – opisu teorii aktora-sieci, która zwraca uwagę na szczególną rolę nieludzkich aktorów społecznych, do jakich należy zaliczyć smog. W podobną stronę zresztą idzie raport techniczny, który wyczerpująco opisuje konteksty – tak teoretyczne, jak i literackie – całego przedsięwzięcia, odwołując się do myślenia o mediach proponowanego przez Jussiego Parikkę.

Wiersz smogowy i towarzyszący mu raport są bardzo wdzięcznym przykładem komplementarnego badania bazującego na sztuce. Prezentacji podlega nie tylko główny problem wizualizacji i dramatyzacji danych. Raport wyjaśnia szczegółowo źródła projektu, inspiracje oraz kolejne nawiązania, które może byłyby możliwe do wyinterpretowania, ale podane w tej formie czynią zadość oczekiwaniom naukowości. O ile w przypadku utworu Kay „badanie” można było przyjąć za pewną metaforę (choć owszem, proces *Worldview* oparty był na pewnej ściśle przestrzeganej metodzie i stworzył pewien artefakt będący cudownym przedmiotem do spekulacji teoretycznej), o tyle w przypadku *Wiersza smogowego* i kontekstu jego powstania możemy mówić o zaplanowanym, metodycznym działaniu o charakterze badawczym. Popularyzuje on zarówno inter/transdyscyplinarne podejście do nauki, jak i pokazuje kreatywne aspekty programowania. A biorąc pod uwagę możliwość wystąpienia efektów humorystycznych – uczy i bawi.

Zakończenie

Humanistyka nieustannie mierzy się z kolejnymi wyzwaniami. Droga od pracowni do laboratorium naznaczona jest poszukiwaniem innowacyjności i alternatywnych sposobów prowadzenia badań, także wykraczających poza humanistykę. W centrum zainteresowań humanistyki pozostaje tekst, rozumiany jako model wiedzy i pracy naukowej. Jego rozumieniu towarzyszą jednak liczne przewartościowania dotyczące fundamentalnych kwestii jego relacji z rzeczywistością i wytwarzania sposobu jej zapośredniczenia. Obok nowych gatunki twórczości naukowej istnieją stare; wykorzystywane są nowe, nietekstowe narzędzia, które coraz częściej stanowią komplementarną część pracy humanisty, częściowo przekraczając (albo raczej wzbogacając o nowe sposoby wyrazu) naukową tekstualność. Refleksji zostają poddane także kolejne media nauki. Jednym z nich jest upowszechniający się model laboratorium, który wykorzystuje organizację pracy znaną z nauk ścisłych, w interdyscyplinarnych zespołach, w specjalnie powołanych do tego jednostkach,

zajmujących się wytwarzaniem metodologii przez praktyczne działanie. Praca w laboratorium ma być odpowiedzią na postulowaną potrzebę innowacyjności badania, ale i popularyzacji wiedzy, także poza uczelnią, i działań na styku wielu dyscyplin.

Dyskurs innowacyjności, praktyczności badań, transdyscyplinarności, pracy zespołowej itd. rodzi jednak pewne wątpliwości. Miał być odpowiedzią na kryzys humanistyki. Czy aby jednak nie powieła wymagań jej stawianych, z zupełnym pominięciem specyfiki refleksji humanistycznej, a także jej formacyjnego charakteru? Czy w pewnym sensie nie powieła logiki „publikuj lub giń” albo „bądź innowacyjny”? Czy nie tworzy dodatkowej presji przekładającej się na negatywną ewaluację tradycyjnych – mimo wysuwanych wątpliwości ciągle przecież wartościowych – sposobów prowadzenia badań „w pracowni”? Czy nie jest źródłem komercjalizacji humanistyki i heteronomizacji dziedziny? To kilka pytań, które pozostawiam otwarte, sygnalizując pewne problemy. Na część z nich na pewno można odpowiedzieć przecząco, mimo to wątpliwości pozostaną.

ABR są pewnego rodzaju odpowiedzią na te problemy. Choć są nastawione na działanie praktyczne, to w procesie badania uwzględniają jego afektywny wymiar, który może być uruchamiany przez sztukę. Pozwala ona na alternatywny sposób badania za sprawą procesów kognitywnych uruchamianych zarówno przy tworzeniu, jak i odbieraniu artystycznego komunikatu, dostarczając wiedzy trudnej do uzyskania innymi metodami, a czasem niełatwej do ujęcia w standardowy wywód naukowy. Badania te traktują tekst jako jeden z możliwych sposobów uprawiania nauki, przy czym dopuszczają inne narzędzia, takie jak twórczość: plastyczna, muzyczna, dramatyczna. Sztuka czy, szerzej, twórczość staje się narzędziem wielozmysłowego rozumienia, jakościowym narzędziem poznania, wspierającym bądź współtworzącym proces badawczy. Badanie oparte na sztuce być może wyznacza jeden z kilku kierunków, w którym może iść humanistyka, także ta realizowana poza uniwersytetem i wykorzystująca różne metody pracy.

Mikołaj Spodaryk – dr nauk humanistycznych, kulturoznawca i literaturoznawca. Absolwent Instytutu Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego i Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie. Kurator i animator kultury. Popularyzator wiedzy o sztuce współczesnej i literaturze eksperymentalnej, twórca tekstów konceptualnych.
ORCID: 0000-0001-8186-3067

Abstrakt: Niniejszy artykuł traktuje o badaniach opartych na sztuce (*arts based research*, ABR) jako alternatywnym paradygmacie badawczym. Kontekstem są współczesne problemy humanistyki z jej głównym medium – tekstem. Tłem dla rozważań nad ABR jest przede wszystkim myślenie o tekście oraz współczesnej humanistyce w kategoriach laboratorium, zarówno jako metaforze tekstualności, „pracy tekstem”, jak i modelu pracy w zespole badawczym. W końcowej części, po streszczeniu głównych założeń badań opartych na sztuce, proponuje się dwie interpretacje dzieł spełniających kryteria ABR: *Worldview* Emmy Kay i *Wiersza smogowego* Leszka Onaka.

SŁOWA KLUCZOWE:
ARTS BASED RESEARCH,
ABR, CREATIVE RESEARCH,
LABORATORYJNY MODEL
HUMANISTYKI, BADANIA
OPARTE NA SZTUCE,
ARTS AND SCIENCE,
SMOG, PAMIĘĆ, SZTUKA
WSPÓŁCZESNA.

Abstract: This article is an attempt to create a narrative about curatorial practices using the symbolism of the Great Arcana of the tarot. Through the analysis of individual cards and their use in constructing a story, the protagonist of which is curator Ernesta Thot, a half-fictional, half-real story is created. This article aims to explore the extent to which literary narrative can not only tell us something about the profession of art curator, but also whether it is possible to read their activities through tarot cards.

KEYWORDS:
ARTS-BASED RESEARCH,
ABR, CREATIVE RESEARCH,
LABORATORY MODEL
OF THE HUMANITIES,
ARTS-BASED RESEARCH,
ARTS AND SCIENCE, SMOG,
MEMORY, CONTEMPORARY
ART

Bibliografia

- Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing, red. C. Dworkin, K. Goldsmith, Evanstone (IL) 2011.
- Bourdieu P., *Medytacje pascaliańskie*, przeł. K. Wakar, Warszawa 2006.
- Burzyńska A., *Kulturowy zwrot teorii*, w: *Kulturowa teoria literatury*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2012, s. 41–92.
- Godlewski G., *Słowo – pismo – sztuka słowa*, Warszawa 2008.
- Kaczmarek O., *Inaczej niż pisać. Lévinas i antropologia postmodernistyczna*, Warszawa 2016.
- Kaczmarek O., *Kontrtekstowość. Zmagania humanistyki z medium*, w: *Twórczość słowna/literatura, performance, tekst, hipertekst*, red. G. Godlewski i in., S. Almanach Antropologiczny. Communicare, nr 4, Warszawa 2014, s. 97–108.
- Kalyva E., *Image and Text in Conceptual Art. Critical Operations in Context*, Cham 2016.
- Kara H., *Creative Research Methods in the Social Sciences: A Practical Guide*, Bristol 2015.
- Kay E., *Worldview*, London 1999.
- Kay E., *Światopogląd (fragment)*, przeł. M. Potrawiak, „Ha!art” 2015, nr 50, s. 49–54.
- Latour B., *Prolog w formie dialogu pomiędzy studentem i (cokolwiek) sokratycznym Profesorem*, przekł. zbiorowy, „Teksty Drugie” 2007, nr 1–2, s. 127–143.
- Leavy P., *Low-Fat Love*, Rotterdam – Boston (MA) – Taipei 2011.
- Leavy P., *Method Meets Art. Arts-Based Research Practice*, New York 2020. Wydanie pol.: *Metoda spotyka sztukę. Praktyki badawcze oparte na sztuce*, przeł. K. Stanisz, J. Kucharska, Warszawa 2018.
- Lubaś M., *Writing Culture i spór o kształt krytyki wiedzy*, https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/12427/lubas_writing_culture_i_spor_o_kształt_krytyki_wiedzy.pdf?sequence=1&isAllowed=y [dostęp: 28.04.2021].
- Marecki P., *Laboratoryjny model humanistyki*, Kraków 2019.
- Nycz R., *W stronę humanistyki innowacyjnej. Tekst jako laboratorium. Tradycje, hipotezy, propozycje*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2, s. 239–255.
- Ogonowska A., *Galaktyka po Gutenbergu...? Reportaż z podróży kulturowych*, Kraków 2004.
- Onak L., *Wiersz smogowy*, <http://ubulab.edu.pl/projects/smog-poem/> [dostęp: 28.04.2021].
- Onak L., Olczyk J., *Wiersz smogowy – raport techniczny*, http://ubulab.edu.pl/wp-content/uploads/2020/06/UJ_UBulab_Raporty_20200122_3.pdf [dostęp: 28.04.2021].
- Ong W.J., *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Warszawa 2011.
- Pawlicka U., *Humanistyka: pracownia, centrum czy laboratorium?*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 314–333.
- Pieniążek M., *„Wiersze bez tekstu”. Poetyckie interfejsy w technologii rzeczywistości rozszerzonej (AR)*, w: *Zanurzeni w codzienności. Analizy pogranicza literatury i biografii*, red. W. Doliński, G. Woroniecka, M. Stabrowski, Warszawa 2018, s. 171–190.
- Ross J.A., *Liam Young’s Data Drama*, <https://www.disegnodaily.com/article/liam-young-s-data-drama> [dostęp: 28.04.2021].
- Starakiewicz M., *Model i metafora. Komunikacja wizualna w humanistyce*, Kraków 2019.
- Traba R., *Historia – przestrzeń dialogu*, Warszawa 2006.
- White H., *Proza historyczna*, przeł. R. Borysławski i in., Kraków 2009.