

MICHAŁ SITA

# ZAANGAŻOWANIE JAKO METODA

## BADANIA ARTYSTYCZNE W NAJNOWSZYCH DOKUMENTALNYCH PUBLIKACJACH FOTOGRAFICZNYCH

### MICHAŁ SITA

Absolwent Instytutu Twórczej Fotografii w Opawie oraz Instytutu Antropologii i Etnologii UAM, gdzie pracuje nad doktoratem dotyczącym społecznych sposobów używania historii we współczesnej Polsce. Prowadzi badania poprzez fotografię. Kurator publikacji i wystaw analizujących międzywojenne zdjęcia zoologiczne Wiesława Rakowskiego, współautor *Cú Chi Tunnels Restoration Report* (2019) i autor *Historii Polski – zeszytu ćwiczeń vol. 1* (2021), stanowiącego wizualny komentarz do badań etnograficznych realizowanych w Murowanej Goślinie. ORCID: 0000-0002-4446-4371.

### WSTĘP. BADAWCZE PUBLIKACJE FOTOGRAFICZNE

Głębokie analizy, autorefleksyjność, powtarzane wielokrotnie interakcje z rzeczywistością, praktyka, w której narzędziem badawczym pozostaje autorka lub autor, a przekaz dotyczący społecznej rzeczywistości konstruowany jest w wielogłosowej narracji – to elementy charakterystyczne dla badawczego nurtu fotograficznych publikacji, będącego tematem mojej analizy. Ten rodzaj działań realizowanych w nurcie badań artystycznych<sup>1</sup> stał się szczególnie istotny dla polskich książek fotograficznych ostatnich lat. Granica między dokumentalną funkcją fotografii a sztuką,

1 Ich znaczenie przytaczam za tercetem CBA: „Badania artystyczne to obszar niejednorodnych praktyk sytuujących się pomiędzy nauką i sztuką oraz innymi dziedzinami aktywności społecznej, których celem jest wytworzenie i wymiana wiedzy. Stanowią wynik łączenia – w dowolnych kombinacjach – nauk społecznych, humanistycznych, ścisłych, przyrodniczych, sztuk wizualnych, performatywnych, muzycznych, dizajnu, architektury, praktyk kuratorskich, działań społecznie zaangażowanych, a nawet biznesu. Pojedynczy projekt BA zawiera indywidualne proporcje «domieszek» wiedzy, metod, narzędzi, języków, estetyk i postaw, wywodzących się również z obszarów, pól czy zakamarków spoza powyższego katalogu – nie ma jednej receptury na badania artystyczne. BA koncentrują się na praktyce, porządkują treści, w różnorodnych formatach prezentują wnioski i wyniki twórczego śledztwa” (P. Brelińska-Garsztka, Z. Małkiewicz-Daszkowska, Z. Reznik, *Rozruchy badawczo-artystyczne w sztukach performatywnych: zbliżenie na taniec, ruch i choreografię*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 165/2021, s. 6, <https://didaskalia.pl/pl/artukul/rozruchy-badawczo-artystyczne-w-szulkach-performatywnych-zblizenie-na-taniec-ruch-i> [28 lutego 2022]).

wrażliwą na kontekst swojego funkcjonowania, celującą w społeczną skuteczność własnych praktyk, zaczęła się tu zacierać. Jednocześnie kwestie refleksyjności, wielogłosowości i odpowiedzialności za proponowane wyjaśnienia wysunęły się na pierwszy plan, zbliżając metody fotograficzne do założeń refleksyjnej antropologii. Zaprezentuję kilka takich strategii, obieranych przez współczesne polskie autorki i autorów działających w orbicie fotograficznych publikacji, adaptujących strategię etnograficzne, procedury hermeneutycznej analizy, angażujących się w eksperymentalne działania w przestrzeni społecznej.

Proponowany przegląd prezentujący wybrane studia przypadków może się stać użyteczny z dwóch powodów. Po pierwsze, punkty styku sztuki, nauk humanistycznych i zaangażowanych społecznie praktyk pojawiają się w różnych, nieraz egzotycznych kontekstach oddalonych od akademii, tak więc łatwo przeoczyć ich krytyczny potencjał. Powołanie takich przestrzeni, gwarantujących procedurom artystycznym zarówno autonomię, jak i krytyczną oraz metodologiczną swobodę refleksji naukowej, od lat jest postulatem antropologii i socjologii wizualnej<sup>2</sup>. Istniejące praktyki tego typu starają się rozpoznawać Arnd Schneider i Christopher Wright<sup>3</sup>, Anna Grimshaw i Amanda Ravetz<sup>4</sup> czy, w polskim kontekście, wspomniany tercet CBA, mapując je i poddając metodologicznej refleksji. Badawcze publikacje fotograficzne, stanowiące coraz bardziej spójny nurt w tym obszarze sztuki, wpisują się ściśle w tak rozumiane działania graniczne między procedurami naukowymi i artystycznymi. Za ich pomocą fotografski i fotografo- wie organizują przestrzeń, która faktycznie wykorzystywana jest w transdyscyplinarnej współpracy nastawionej zarówno na ingerowanie w świat społeczny, jak i poszerzanie wiedzy na jego temat.

Po drugie, gdy w ramach fotograficznych publikacji pojawia się przestrzeń na pytania charakterystyczne dla etnograficznie zorientowanych nauk społecznych, a także propozycja refleksyjnego podejścia do badań i integracji ich wyników w ramach analizowanych wspólnot, warto zwrócić większą uwagę na epistemologiczny potencjał tych wytworów kultury. Przyjrzenie się wybranym publikacjom pod kątem ich zaangażowania w badaną rzeczywistość, a więc metody, pozwoli umiejscowić je w głównym nurcie badań artystycznych, a przez to wskazać ich charakterystyczne usytuowanie wobec praktyk naukowych.

Artykuł porządkuje i uzupełnia treść trzech publicznych wystąpień, poddających dyskusji strategię badawcze obecne we współczesnych polskich publikacjach fotograficznych. Powstał na podstawie wykładów: *Zaangażowany dokument*

2 Uproszczenia, powierzchowność i brak wrażliwości na potencjał komunikacyjny mediów wizualnych w badaniach jakościowych krytykował między innymi David MacDougall, zob. D. MacDougall, *The visual in anthropology*, [w:] *Rethinking Visual Anthropology*, red. M. Banks, H. Morphy, Yale University Press, New Haven – London 1997.

3 A. Schneider, *Appropriations*, [w:] *Contemporary Art and Anthropology*, red. A. Schneider, Ch. Wright, Berg, Oxford – New York 2006; tenże, *Three modes of experimentation with art and ethnography*, „Journal of the Royal Anthropological Institute” 1(14)/2008; tenże, *Anthropology and art*, [w:] R. Fardon, O. Harris, T.H.J. Marchand i in., *The SAGE Handbook of Social Anthropology*, Sage, Los Angeles – London – New Delhi – Singapore – Washington 2014; A. Schneider, Ch. Wright, *The challenge of practice*, [w:] *Contemporary Art and Anthropology*, dz. cyt.

4 A. Grimshaw, A. Ravetz, *The ethnographic turn – and after: a critical approach towards the realignment of art and anthropology*, „Social Anthropology / Anthropologie Sociale” 4(23)/2015; tychże, *Introduction: visualizing anthropology*, [w:] *Visualizing Anthropology*, red. A. Grimshaw, A. Ravetz, Intellect Books, Bristol 2005.

dla Fundacji TIFF Collective we Wrocławiu 10 lipca 2021 roku<sup>5</sup> – skąd pochodzi analiza prac Jana Jurczaka, Katarzyny i Marianne Wąsowskich oraz Dominika Wojciechowskiego, używająca centralnej kategorii zaangażowania; *Wybrane badawcze strategie w polskiej fotografii dokumentalnej* z cyklu seminariów *Materialne-niematerialne: kultura w perspektywie interdyscyplinarnej*, zorganizowanego przez Instytut Historii Uniwersytetu Rzeszowskiego w Rzeszowie 29 kwietnia 2021 roku; wystąpienia *O społecznych badaniach przez fotoksiążki. Przegląd aktualnych strategii* w ramach konferencji *Czy badania artystyczne?* 22 października 2020 roku we Wrocławiu.

### TRADYCJE DOKUMENTALNE

Publikacje realizowane na pograniczu fotograficznego dokumentu, sztuki i praktyk badawczych rozwijały się w Polsce w ostatnich latach równoległe ze zmianami na rynku prasowym i transformacjami społecznego obiegu reportażu. Warto ten proces krótko skomentować.

W swoim tekście dotyczącym podstaw fotograficznej narracji Michał Łuczak zdaje sprawę ze zmian tożsamości, jakie były udziałem dokumentalistów w ciągu ostatnich kilkunastu lat<sup>6</sup>. Odwołując się do własnego pokoleniowego doświadczenia, identyfikuje twórców, którzy jeszcze 10 lat temu pracowali dla tygodników i magazynów. Cel i kontekst ich pracy zmienił się diametralnie, gdy prasa przestała być zainteresowana rozbudowanymi reportażami. Transformacja dokonywała się w trzech fazach. Pierwotnie tworzone przez fotoreporterów prasowe ilustracje były podporządkowane tekstowi, a autorzy nie mieli kontroli nad ostateczną treścią przekazu i nie ponosili za nią odpowiedzialności. W drugim etapie, już jako dokumentaliści, ci sami ludzie, uwolnieni od etatów w magazynach, zaczęli pracować nad projektami, czyli nadal „realizowali tematy”, tyle że wolniej i głębiej eksplorując kolejne problemy. Wciąż jednak oddawali kontrolę nad wydobyciem sensu z prowadzonych intuicyjnie wizualnych analiz komuś trzeciemu. Taką osobę nazywali edytorem – przynosili jej lub jemu plik zdjęć i oczekiwali ułożenia ich w wartościową sekwencję. W trzecim wcieleniu – artystów wizualnych – przejęli pełną kontrolę nad treściami i kontekstami, w jakich prezentowali wyniki swojej pracy. Wiedzieli już, co, komu i jak starają się przekazać, jaki skutek chcą swoimi publikacjami osiągnąć i jak do tego doprowadzić. Nie współpracowali już z redaktorami ani edytorami zdjęć, ale z kuratorami, którzy pomagali zidentyfikować ewentualne nieścisłości w proponowanej strategii artystycznej albo wskazać skuteczniejsze, alternatywne rozwiązania<sup>7</sup>. Strategie badawcze fotografowie konstruowali autonomicznie lub angażowali na potrzeby realizowanych projektów specjalistów – sami jednak tę przestrzeń interdyscyplinarnej współpracy animowali.

5 M. Sita, *Zaangażowany dokument*, Facebook, 10 lipca 2021, <https://www.facebook.com/tiffcollective/videos/499195757823295> (28 lutego 2022). Pozostałe wykłady nie zostały udostępnione publicznie.

6 M. Łuczak, *Historie obrazkowe, czyli o fotografii i narracji*, [w:] *Wszyscy jesteśmy fotografami*, t. 1, red. K. Sagatowska, M. Szewczyk-Wittek, Fundacja Powiększenie, Warszawa 2019.

7 Tamże, s. 106.

Co pozostawało w miarę stałe – również jako artyści wizualni dokumentaliści musieli przede wszystkim rzetelnie prowadzić problemowe analizy wybranego fragmentu rzeczywistości. To procedura empirycznych badań uwiarygadnia każdą wypowiedź prowadzoną za pomocą wizualnego języka odwołującego się do dokumentu.

Musiały się natomiast zmienić standardowe metody. Gdy stało się jasne, że dążąca do neutralności obserwacja przestaje być wystarczająca, w centrum uwagi znalazły się kwestie usytuowania, wpływu na obserwowaną rzeczywistość czy antropologiczny problem relacji tworzonych modeli wobec wyobrażeń bohaterów tych (fotograficznych) opowieści. Zaangażowanie – rozpatrywane w tej metodologicznej perspektywie – stało się podstawową kategorią wpływającą na charakter inicjatyw badawczych na polu współczesnego dokumentu<sup>8</sup>.

### W STRONĘ ZAANGAŻOWANEGO DZIAŁANIA – LIFE GOES ON

O odchodzeniu od klasycznej roli reportażu, wybijaniu się pracy dokumentalnej na autonomię, zaprzęgnięciu jej w społecznie zaangażowane działanie, a więc o potencjale badawczym takiej praktyki realizowanej poprzez fotograficzną publikację opowiada antygazeta „Life Goes On”<sup>9</sup>.

Jan Jurczak miał nieco ponad 20 lat, kiedy w 2017 roku po raz pierwszy pojechał na ukraiński front z zamiarem zostania reporterem wojennym. Zaciągnął się do oddziałów paramedycznych, szukając doświadczeń w ogniu walki. Realia ukraińskiej wojny, zanim nastąpiła jej dramatyczna eskalacja, szybko jednak takie podejście zweryfikowały. W trwającej latami wyniszczającej destabilizacji zdarzenia interesujące dla opinii międzynarodowej były raczej wyjątkiem niż codziennością. Również reporterskie ambicje po kilku tygodniach prób okazały się dla Jurczaka problematyczne:

*Gdy miałem wytłumaczyć bliskim zabitego, że chcę fotografować, w ogóle nie rozumiałem, po co miałbym to robić. Tak bardzo opatrzyły się nam obrazy brutalności, że pokazanie kolejnych nie zmieni dużo. Spróbowałem więc podejść do tego bardziej subtelnie [...]. Nie chciałem robić zdjęć o żołnierzach, ganiać za nimi w kamizelce kuloodpornej, dużo bardziej interesowała mnie nudna codzienność. Zacząłem jeździć do protestanckiego zboru, który w bloku mieszkalnym w Awdijiwce prowadzi Elena Pisarewa<sup>10</sup>.*

Trafił więc do miasteczka na obrzeżach Doniecka, gdzie w jednym z uszkodzonych bloków na najwyższym piętrze funkcjonuje zaimprovizowany dom pomocy dla uchodźców wewnętrznych, prowadzony przez Elenę Pisarewą:

*Mieszkała tam wtedy Irina, makijażystka, w jednym pokoju urządziła salon piękności. Była też Tania z dzieckiem. Mieszkali też mężczyźni zebrani po prostu z ulicy. Kradli,*

8 O problemie społecznego impaktu praktyk fotograficznych zob. M. Frąckowiak, *Krucze medium. Rozmowy o fotografii*, t. 1–2, Galeria Miejska Arsenal, Fundacja Pix.house, Poznań 2017–2019.

9 J. Jurczak, *Life Goes On*, Fundacja Pix.house, Kraków–Poznań 2019.

10 M. Sita, *Life goes on* [rozmowa z J. Jurczakiem], „Kultura u Podstaw”, 19 czerwca 2019, <https://kulturaupodstaw.pl/life-goes-on-jan-jurczak-michal-sita/> (28 lutego 2022).

*żeby mieć na alkohol i na narkotyzujące lekarstwa, jakie się tu dorzuca do wódki. Wielu z nich dorastało w internatach, do których oddawali ich rodzice, bo nie mieli pieniędzy na wychowanie albo pili. To najbardziej wrażliwi ludzie na konflikt, którzy już wcześniej byli najbardziej zagrożeni w całym społeczeństwie. Ci, którzy mają najgorzej, znajdują się w centrum Eleny. [...] Mieszka tam 10 osób, chwilami 15. Tworzą odjechaną i irracjonalną społeczność. Traktują to piętro bloku jak cały świat. Rodzinę i wszystkich bliskich, jakich mają, spotkali właśnie tam<sup>11</sup>.*

Jurczak wracał do Awdijiwki systematycznie. Tworzył reportażowy portret wojny, podczas której powstaje nowa normalność, polegająca na egzystencji w stanie wieloletniego zawieszenia. Prowizoryczność rozwiązań i funkcjonowanie na granicy bezpieczeństwa okazały się istotą codzienności. Nie było w niej skrajności. Jeśli pojawiała się bieda, to nie była to bieda głodowa, jaką dałoby się zamknąć w chwytliwym nagłówku „kryzysu humanitarnego”, ale bieda, z którą da się żyć, odzierająca jednak tych, którzy jej doświadcniają, z perspektyw i nadziei<sup>12</sup>.

Gazetowa publikacja wydana w 2019 roku zawiera ten komentarz. Zdjęcia codziennych sytuacji i fragmenty wypowiedzi mieszkańców łączą się w materialnym obiekcie dystrybuowanym w kontekście fotograficznych wydarzeń. Właśnie gazetowy kształt tego artystycznego działania wiąże się z istotnymi konsekwencjami.

Po pierwsze gazeta, poprzez swoją formę, stanowi metakomentarz na temat medium, jakim operuje, i prasowych standardów, jakim się przeciwstawia. Proponowana w niej narracja nigdy nie stanie się zapisem realiów wojny o niskiej intensywności w „prawdziwych” mediach, mimo że przez charakteryzującą ją stagnację jest o wiele bliższa prawdy. Po drugie taka gazeta włącza się jako obiekt materialny w konkretny obieg finansowy i symboliczny, podważający zwykłą ekonomię cyrkulacji prasowych informacji. Przygotowanie i druk zostały sfinansowane przez Miesiąc Fotografii w Krakowie oraz Fundację Pix.house, w ramach pokrywania kosztów produkcyjnych wystaw, jakie Jurczak miał tam zrealizować. Egzemplarze, którymi nie zostały wyklejone ściany galerii, trafiły na rynek. Pieniądze z ich sprzedaży przeznaczono na zakup kaloryferów, kotła ciepłej wody, leków, remont dachu i kuchni. Bohaterowie antyreporterskiej opowieści stali się beneficjentami publikacji, zamiast pełnić w niej zwyczajową funkcję obiektów prasowej relacji, w jakiej mogliby najwyżej zajmować pozycję ofiar.

Takie połączenie dystrybucji pewnej wiedzy o codzienności konfliktu z medium, w jakim ta opowieść staje się publiczna, jest artystyczną strategią dającą się obronić na gruncie etycznym. Jednocześnie strategia taka, polegająca na interwencji i świadomym operowaniu kontekstem jako elementem artystycznej praktyki, jest charakterystyczna i można ją potraktować jako model zaangażowania nastawionego na inicjowanie zmiany społecznej<sup>13</sup>. Dokumentalne zapisywanie zdarzeń jest jedynie pierwszym krokiem w przemyślonej próbie wpływania

<sup>11</sup> Tamże.

<sup>12</sup> Tamże.

<sup>13</sup> M. Frąckowiak, *Kruche medium*, dz. cyt.



Fot. 1. J. Jurczak, *Life Goes On*, 2019. Autor zdjęcia: Michał Sita

na społeczną rzeczywistość. Taka praktyka czerpie z dziennikarskich form i stylu, ale jej sensem jest wprowadzenie narracji wizualnych w społeczny obieg, by zmienić coś na lepsze. Kwestionując granicę między aktywizmem i reportażem, opowiada się jednoznacznie po stronie wywierania wpływu. I chociaż sprawczość jest w tym rozumieniu zaangażowania w oczywisty sposób najważniejsza, a ono samo traktowane jest w kategoriach etycznych, to posiada jednocześnie potencjał krytyczny i poznawczy.

To trzecia konsekwencja użycia formatu gazetowego. Praktyczne zaangażowanie w oddolnie organizowaną pomoc okazało się kluczem do analizy toczącego się latami, wyniszczającego konfliktu. Samo doświadczenie charakterystycznej wojennej stagnacji nie wystarczyło, by te realia pojąć. Może być tak, że obserwacje czy empatycznie prowadzone wywiady to zbyt mało, by rozpoznać absolutnie niezbędną funkcję realizowanych w mikroskali gestów pomocy, pozwalających w tych realiach przetrwać – takich jak gest Eleny Pisarewej.

Jeśli badania Jurczaka skalibrowane były tak, by to oddolna praktyka pozasystemowej pomocy znalazła się w centrum analizy – i to jej dotyczyły pytania, na które szukał odpowiedzi – to właśnie poddane refleksji działanie mogło dostarczyć wiarygodnych danych etnograficznych, na podstawie których da się wysuwać generalne wnioski. Niezależnie, czy tego rodzaju pytania stawiane byłyby na polu antropologii, czy fotografii, systemowe znaczenie wsparcia niedającego się zintegrować z celami i procedurami wyspecjalizowanych organizacji pomocowych można rozpoznać jedynie dzięki uważnemu śledzeniu społecznego obiegu takiej właśnie pomocy. W ten sposób gazetowa publikacja staje się ostatecznym medium komunikacji znaczeń, ale jednocześnie – obszarem badawczym. To obiekt, którego społeczna cyrkulacja dostarcza kolejnych danych poprzez interakcje, w jakie gazeta wchodzi z jej odbiorcami i beneficjentami, jednocześnie stawiając pytania o pozasystemową pomoc, jej znaczenia, kontekst i relacje, jakie wytwarza. W tę wymianę włączamy się my, zarówno jako odbiorcy narracji, jak i aktorzy

społecznej wymiany środków i wiedzy. Gazeta nie tylko staje się monografią opartą na rzetelnej etnograficznej praktyce, ale też eksperymentalnym obiektem służącym wytwarzaniu wiedzy o opisywanym w niej świecie. Dzięki niewielkiej skali i bardzo precyzyjnie określone mu problemowi badawczy potencjał aktywistycznej praktyki, charakterystyczny również dla innych, czasami o wiele głośniejszych działań realizowanych w tym nurcie, okazuje się tutaj szczególnie czytelny.

### ZAANGAŻOWANIE JAKO STRATEGIA BADAWCZA

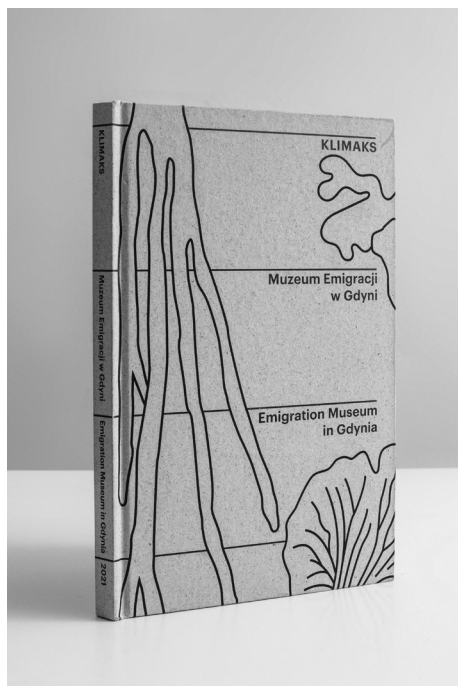
Kolejne dwie prace inaczej rozkładają akcenty, traktując zaangażowanie przede wszystkim jako samodzielne narzędzie poznania świata – poddają refleksji pozycję fotografek i fotografów i na podstawie konkretnych rodzajów usytuowań prowadzą artystyczne interwencje. W tej strategii wyobrażenia o rzeczywistości i adekwatne opisy jesteśmy w stanie konstruować dopiero, kiedy porzucimy zdeaktualizowaną figurę neutralnego obserwatora i spróbujemy działać, poddając przyjmowane założenia praktycznej próbie<sup>14</sup>. Katarzyna i Marianne Wąsowskie oraz Dominik Wojciechowski prowadzą więc eksperymenty podporządkowane badawczemu celowi i dopiero przez nie wypracowują narzędzia i języki komunikowania z bohaterami i odbiorcami swoich narracji. Ujmując to inaczej – poprzez działanie wypracowują pola intersubiektywnej zgody co do znaczenia analizowanych problemów i konstruują języki pozwalające zamknąć w komunikowalnej formie wyniki badań<sup>15</sup>. Kwestia usytuowania zajmuje tu pierwszoplanową pozycję. Jakie narzędzia i możliwości interakcji ze światem posiada autorka, jak z nich korzysta i jak nimi manipuluje (*Czekając na śnieg*)? Jak twórca wpływa na badaną rzeczywistość i jak ją modyfikuje, gdy poprzez eksperymentalne ingerencje odkrywa jej zmienne uporządkowanie i dynamiczną strukturę (*Zamek*)? Do jakich wniosków prowadzą te zaangażowane praktyki, gdy poddać je refleksji? Kolejne publikacje, chociaż również dokumentalne w swojej istocie, bardzo poważnie kwestionują potencjał wyjaśniania za pomocą strategii neutralności, charakterystycznej dla tradycyjnego reportażu.

W przywołanym wcześniej zaangażowanym działaniu bliskim aktywizmowi neutralność była odrzucana na gruncie etycznym jako pozycja bliska symetryzmowi, nie do utrzymania w obliczu oczywistej niesprawiedliwości i krzywdy, z jaką mierzymy się w realnym świecie. W omawianych dalej pracach zwrot w stronę zaangażowania jest bliższy refleksyjnym nurtom humanistyki czy antropologii zakorzenionej w hermeneutycznych narzędziach badawczych, traktującej proces prowadzenia osobistych interakcji ze światem jako źródło danych etnograficznych<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> K. Hastrup, *O ugruntowaniu się światów – podstawy empiryczne antropologii*, tłum. M. Bucholc, [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej. Kontynuacje*, red. M. Kempny, E. Nowicka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006.

<sup>15</sup> Zob. K. Hastrup, *Droga do antropologii: między doświadczeniem a teorią*, tłum. E. Klekot, Wydawnictwo UJ, Kraków 2008.

<sup>16</sup> Kwestie mające tu bezpośrednie zastosowanie – konstruowanie faktów etnograficznych poprzez refleksję na temat subiektywnie doświadczanych zdarzeń oraz problem procesualnego charakteru wiedzy – bardzo przejrzyście przedstawia Tarczycusz Buliński, por. T. Buliński, *Ruchoma wiedza terenowa. Perspektywa antropologii procesualnej*, „Zeszyty Etnologii Wrocławskiej” 2(21)/2014.



Fot. 2. K. Wąsowska, M. Wąsowska, *Klimaks*, 2021. Autor zdjęcia: Michał Sita

### **CZEKAJĄC NA ŚNIEG – ETNOGRAFICZNE BADANIA PAMIĘCI**

Słowiańscy kolonizatorzy zasiedlający w XIX wieku prowincje Misiones w Argentynie i Parana w Brazylii...

*[t]rafili do świata, którego kompletnie nie znali, skrajnie odmiennego od tego, co mogli sobie wyobrazić. Z prowincjonalnej Polski czy Ukrainy znaleźli się w środku tropikalnej dżungli. W zależności od momentu, w jakim taka migracja się odbywała, trafiali w różne warunki. I Argentyna, i Brazylia były w końcu XIX wieku otwarte na imigrantów. Brazylia po zniesieniu niewolnictwa potrzebowała rąk do pracy, a polityka kształtowała się w oparciu o pomysł, że tylko biali będą w stanie pomóc w przeprowadzeniu przemysłowej rewolucji. [...] Detale codziennych doświadczeń były dla nas najciekawsze. Szukałyśmy informacji, jak mieszkali, jak reagowali na ten teren, jak radzili sobie w początkowej fazie kolonizacji – wycinanie dżungli pod osady, spotkania ze zwierzętami. Jak odnosili się do autochtonów i czarnych mieszkańców Brazylii?<sup>17</sup>*

Chociaż *Czekając na śnieg* opiera się na bardzo rzetelnym badaniach archiwalnych i badaniach społecznej pamięci, nie przytacza jedynie faktów i materiałów źródłowych. Autorki kolekcjonują fragmenty wyobrażeń potomków

17 M. Sita, *Czekając na śnieg* [wywiad z K. Wąsowską i M. Wąsowską], „Kultura u Podstaw”, 24 sierpnia 2020, <https://kulturaupodstaw.pl/czekajac-na-snieg/> (28 lutego 2022).





Fot. 3. K. Wąsowska,  
M. Wąsowska,  
*Klimaks*, 2021,  
inscenizowana  
fotografia Katarzyny  
i Marianne  
Wąsowskich, ogórki  
w wodospadzie. Autor  
zdjęcia: Michał Sita

kolonizatorów sprzed 150 lat i transformują je w coś zupełnie nowego – w luźny zbiór wizualnych tropów, uzupełniony fotografiami oscylującymi na pograniczu faktu i fikcji. Wchodzą ze wspomnieniami w twórczy dialog, używają ich do stworzenia zdjęć, które nie są już tylko zapisem rzeczywistości, ale performatywnymi wcieleniami wybranych fragmentów społecznej pamięci. Archiwalia, wypowiedzi, fotografie wernakularne, mapy i listy dopełniają więc w tym projekcie inscenizowane sceny. Wszystkie materiały oscylują wokół rodzinnych wspomnień relacji z dżunglą, tworzą niejednorodną mozaikę faktów, wrażeń, emocji i historii konstruowaną wspólnie przez artystki i potomków polskich kolonizatorów Ameryki Południowej.

Inscenizowane fotografie relacjonują oczekiwania nieprzystające do nowych przyrodniczych warunków, strategie subsystencji, wyobrażenia towarzyszące procesowi kolonizacji sprzed 150 lat. Opowiadają więc o tym, jak wybierając się w transatlantycką podróż, migranci zabierali ze sobą części zapasowe do wozów konnych, nie wiedząc, czy w tropikach znajdą drewno, by wymienić połamane koła, jak wyposażali swoje domy w skośne dachy, które sprostają opadom śniegu, jak w źródlanej wodzie tuż pod wodospadem chłodzili słoiki kiszonych ogórków, by w tropikalnych warunkach miały szansę dotrzeć do zimy, i jak w skrajnej desperacji przodkowie Jany Raczkowski modlili się do mrowisk, gdy nie mogli sobie poradzić z plagą wielkich, agresywnych mrówek, czyniących spustoszenie pośród pól świeżo wykarczowanych w dżungli. W inscenizowanych kadrach Wąsowskie zamykały na wpół legendarne opowieści – ich refrenem stało się oczekiwanie na zimę, która w tych nowych warunkach nie nadejdzie nigdy.

Chociaż w takim zestawieniu wspomnienia nabierają właściwości anegdot, a zdjęcia interpretujące historie zyskują dwuznaczny charakter, to dzięki transformacjom, jakim poddane są ustne relacje o przeszłości, otwiera się cały szereg analitycznych możliwości.

*Jak inaczej miałybyśmy klasyfikować wspomnienia, na jakie trafiamy? Jak miałybyśmy je dzielić na te, które są prawdziwe i te, które są niewiarygodne? To są przecież wspomnienia – mają pełne prawo być nawet w całości zmyślane. Nie w tym rzecz, czy to, co przedstawiają, zdarzyło się czy nie, ale w tym, że ludzie pamiętają w ten właśnie sposób. Za pomocą tych wspomnień konstruują swoją rzeczywistość i za ich pomocą rozumieją proces zasiedlania Argentyny i Brazylii przez Słowian, czyli proces, który ich samych ukształtował. Z drugiej strony – nasze zdjęcia też są kreacją, nie da się przecież prawdziwie opowiedzieć o cudzej pamięci. Taka opowieść musi opierać się na fikcji<sup>18</sup>.*

Praca ta, przesuująca fragmenty społecznej pamięci do sfery sztuki, tworzy zamknięty w ramach artystycznej praktyki obszar, gdzie możliwe staje się przyjęcie etnograficznym detalom z kilku odległych od siebie pozycji. Wprowadzenie fikcji do analizy materiałów historycznych i historii mówionej destabilizuje dyskusję o faktach, jakiej moglibyśmy się spodziewać, oraz pozwala przesunąć ją na inne, bardziej spekulatywne tory.

Pierwszą konsekwencją jest to, że opowieści nabierają nowego znaczenia dla samych zainteresowanych – artystyczne interwencje proponują wizualny język reprezentacji pamięci, dotychczas funkcjonującej jedynie w ramach rodzinnych przekazów. Marianne Wąsowska uzupełnia sens używania fikcji w dokumentalnym projekcie o coś istotnego:

*Pracując jako fotoreporterka, musiałam się mierzyć z pytaniami o to, dla kogo produkuje swoje narracje, co ludzie, o których opowiadam, mają z mojej pracy, jakie jest etyczne uzasadnienie mojej obecności w ich życiu i faktu, że coś od nich biorę? Szczególnie, kiedy pracowałam w sytuacjach biedy i nieszczęścia. To pytania centralne dla antropologii, ale w fotografii pojawiają się rzadko. A dla mnie są kluczowe. Dlatego tutaj, transformując opowieści, jakie zbierałyśmy, uczciwie wchodzimy w relacje. Przekładamy historie na zdjęcia i te historie nabierają nowego wymiaru, pozwalając na zupełnie innego rodzaju emocjonalne zaangażowanie, stają się czymś nowym<sup>19</sup>.*

Jednocześnie – to uwaga metodyczna – napięcie między artystyczną interwencją a dokumentalnym zapisem pamięci społecznej stwarza przestrzeń, w której centralny dla tego projektu problem relacji środowiskowych otwiera się na interpretację. Działając na granicy spekulacji i fikcji, wpuszczając do historycznego opracowania możliwość twórczego dialogu ze źródłami, *Czekając na śnieg* stanowi zaproszenie do analiz i komentarzy korzystających z różnorodnych metod – od poezji przez historię po ekologię i przestrzenne interwencje. Wszystkie te eksploracje dokładają się do asamblażu mającego na celu krytykę wyobrażeń, nieświadomie kierujących naszymi relacjami z przyrodniczym otoczeniem<sup>20</sup>.

18 Tamże.

19 Marianne Wąsowska, tamże.

20 Logika badań skoncentrowanych na problemie, w których kolejne metody i języki analizy zaangażowane są jako autonomiczne fragmenty mozaikowej całości, jednak z uwzględnieniem ich dyscyplinarnych odrębności, wprost korzysta z propozycji metodologicznej Patricii Leavy, zob. E. Rewers, *Sztuka podstawą nowej kultury naukowej*, [w:]

Tak właśnie skonstruowana była wystawa *Klimaks*<sup>21</sup>, oparta na projekcie *Czekając na śnieg*. Mozaikowa ekspozycja integrowała archiwa i fotografie z poezją Urszuli Zajączkowskiej i Julii Fiedorczyk, ekologicznymi analizami fundacji Biodiversitatis, architektoniczną interwencją Macieja Siudy. Dzięki swobodnej interakcji z faktami, jaką proponują Katarzyna i Marianne Wąsowskie, miała szansę powstać przestrzeń integrująca spekulatywne, twórcze, krytyczne komentarze, odnoszące się do problemu nieadekwatnych, antropocentrycznych definicji relacji ludzi z otaczającym ich ekosystemem<sup>22</sup>.

Warto zaznaczyć, że zdjęcia nie pełnią tu funkcji ilustracji towarzyszących analizie problemu, jakim jest historyczna relacja pewnej grupy ludzkiej z jej przyrodniczym otoczeniem. Przeciwnie, to otwarta strategia fotograficznego zaangażowania – manipulacji, interwencji, przetworzenia wspomnień, zabawy z nimi – umożliwiła rozbudowę fotograficznego z początku projektu o inne metody eksploracji. Forma, jaką ostatecznie przybrał projekt, czyli książka zawierająca kilka równoległych strategii opracowania problemowego, opiera się na fotograficznej praktyce realizowanej w sposób otwarty. Funkcję dokumentalnej fotografii, polegającą na ilustrowaniu faktów, zastępuje tu animowanie obszaru transdyscyplinarnej analizy, używające różnych narzędzi w celu krytycznego opracowania wspólnego, centralnego problemu<sup>23</sup>. Fikcja, transformująca dokumentalne zapisy, otwiera tego typu możliwości.

## ZAMEK – AUTOETNOGRAFIA I EKSPERYMENT

*Sytuacja wyglądała tak, że moi rodzice byli w separacji już od 15 lat, a od 2016 roku nie mieszkali razem. Z tym że ojciec, mimo że przeniósł się do Krotoszyna, wpadał na niezapowiedziane wizyty. Przyjeżdżał na weekendy i to zawsze się wiązało z ogromnym stresem. Rodzice się nie dogadywali. Odwiedziny miały coś udowodnić, nigdy nie było wiadomo, kiedy się zdarzą. Towarzyszyła im kwaśna atmosfera. Pracowałem wtedy na budowie. Podpowiedział mi jeden kumpel, że ojciec tak długo już nie mieszka w domu, że można go wymeldować i te wizyty oficjalnie zakończyć<sup>24</sup>.*

Wymeldowanie ojca miało być prostym potwierdzeniem stanu faktycznego i uporządkować sytuację. Wbrew oczekiwaniom, urząd poinformował jednak ojca o wdrożeniu procedur, uruchamiając całą lawinę destabilizujących zdarzeń.

P. Leavy, *Metoda spotyka sztukę. Praktyki badawcze oparte na sztuce*, tłum. K. Stanisł, J. Kucharska, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2018.

21 *Klimaks*, 25 czerwca – 12 grudnia 2021, Muzeum Emigracji w Gdyni, kurator Maksymilian Bochenek.

22 Problem rozwinięty w kontekście wystawy w formie debat: *Spotkania wokół „Klimaksu”: Antropocen / Antropocień – LIVE*, YouTube, 27 października 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=dIS3ZSd0KGG> (28 lutego 2022).

23 „Katarzyna i Marianne Wąsowskie podejmują wyzwanie stworzenia innego rodzaju fotografii socjologicznej, odpowiadającej dzisiejszemu stanowi badań. Być może najbliższej «Czekając na śnieg» jest koncepcji ANT (ang. Actor-Network Theory), czyli teorii aktora-sieci Bruno Latoura. Wystawa to asamblaż, oferujący doświadczenia wizualne, ale też przeżycie emocjonalne oraz aktualną wiedzę dotyczącą otaczającego nas świata” (A. Mazur, *Czekając na śnieg. W kierunku fotografii socjologicznej XXI wieku*, [w:] K. Wąsowska, M. Wąsowska, *Klimaks*, Muzeum Emigracji w Gdyni, Gdynia 2021).

24 M. Sita, *Zamek Dominika Wojciechowskiego*, „Kultura u Podstaw”, 15 lipca 2020, <https://kulturaupodstaw.pl/zamek-dominika-wojciechowskiego/> (28 lutego 2022).

Późną zimą 2020 roku rozpoczął się trzytygodniowy okres rozpatrywania dokumentów i przez ten czas mieszkanie przechodziło prawne, znaczeniowe i emocjonalne transformacje. Stawało się czymś nowym: „[o]becność ojca w mieszkaniu była bardzo widoczna właśnie poprzez przedmioty. Miał koszule w szafie, firanki, jakieś antyki. Ten stan materialny był płynny, zmieniała się jego struktura. Przyjeżdżał i zabierał ze sobą jakieś rzeczy, niczego raczej nie przywoził – to dawało nadzieję, że może rzeczywiście nastawiał się na osobne życie, że może zbliża się zakończenie pewnego rozdziału”<sup>25</sup>.

Wspólnie z mamą stanęli w obliczu terytorialnego konfliktu, w którego centrum znalazło się materialne wyposażenie domu, wprawiane w ruch i na nowo wypełniane znaczeniem. W okresie tych trzech liminalnych tygodni przedmioty straciły swój codzienny charakter, skupiając na sobie uwagę niewspółmierną do ich banalnej funkcji – to o nie toczył się bój, to z nimi związana była emocjonalna burza. To one służyły przeformułowaniu rodzinnych relacji i stały się nagle aktywnymi uczestnikami zdarzeń. Nie dało się już ignorować ich fizycznej egzystencji.

Na tę surrealistyczną zmianę znaczeń codziennych obiektów Dominik Wojciechowski świadomie zareagował. Zasugerował, by odklejone od swoich typowych funkcji wyposażenie warownego „zamku”, w jakim się wspólnie z mamą znaleźli, poddać idącej jeszcze dalej defamiliaryzacji<sup>26</sup>. Podjął grę, jaką zaproponowały obiekty, i przyjął zasady, jakie narzuciły. Uruchomił potencjał interakcji i eksperymentów: „Chodziło o to, żeby elementy całej historii, opartej na materialnych detalach, obracać w żart, zamiast robić z nich jeszcze większy dramat. Jak w *Manchester by the Sea*<sup>27</sup> – historia jest ciężka, ale jak ktoś palnie głupi żart, totalnie się to wszystko odwraca, jakby przekłuć balon. Na tej zasadzie ta cała akcja się opierała”<sup>28</sup>.

Pufa, którą klęcząc, trzyma w dłoniach mama, raz zamknięta, za drugim razem eksponująca wewnątrz, jest rekwizytem w odgrywanej właśnie scenie romantycznych oświadczeń, które nigdy w tej formie się nie wydarzyły. To gesty osławiające przeszłość, obracające w żart narosłe latami pretensje. Na kolejnym zdjęciu mama wciela się w obiekt, którego w ich domu nigdy nie było, a który mógłby pomóc w dzieleniu się drobnymi gestami ciepła i troski – przedmiot do podawania śniadania do łóżka.

Prywatne znaczenia pozostałych zdjęć pozostają niedopowiedziane. Nie dowiemy się, jaki epizod domowej historii rozpracowywali, gdy mama zawinięta była w dywan, dlaczego pozowała z cegłą przymocowaną sznurkiem do czubka głowy, jakie jest uzasadnienie umieszczenia jej w kolejnych, przytłaczających sceneriach mieszkania, pod naporem coraz to nowszych, piętrzących się rzeczy.

Pierwotny sens interwencji może pozostać prywatną sprawą, bez konsekwencji dla czytelności całego działania. Znaczenie leży bowiem w potencjale

25 Tamże.

26 Tamże.

27 *Manchester by the Sea*, reż. Kenneth Lonergan, USA, 2016.

28 M. Sita, *Zamek Dominika Wojciechowskiego*, dz. cyt.



Fot. 4. Dominik Wojciechowski z cyklu *Zamek*. Dzięki uprzejmości artysty

uruchomienia dyskusji, jaka w ich domu nigdy się nie toczyła, w mocy katalizowania zmiany. Ale *Zamek* pełni jednocześnie bardzo konkretne badawcze zadanie. Projekt powstał w odpowiedzi na *open call* ogłoszony przez Galeria Miejską Arsenał w Poznaniu, Wydział Socjologii UAM i kolektyw Ostrów, specjalizujący się w artystycznych publikacjach. Celem była próba poddania krytycznej analizie Archiwum Badań nad Życiem Codziennym<sup>29</sup> – repozytorium prac socjologicznych, analiz i surowych materiałów badawczych, transkrypcji wywiadów, opracowań ankiet, notatek badawczych, analizujących codzienność w jej przeróżnych społecznych manifestacjach.

Książka zestawia socjologiczne komentarze z fotograficznymi propozycjami odniesienia się do sensu i logiki zbioru materiałów naukowych<sup>30</sup>. Użycie perspektywy sztuki – jeśli podejść do *Miejsca codzienności* od strony socjologicznej – nie było zabiegiem czysto estetycznym, ale poważną próbą poszerzenia spektrum analizy, sposobem na to, by skupić się na detalach rzeczywistości społecznej, które stają się zauważalne dopiero, jeśli przyjmijemy optykę tej lub innej strategii defamiliaryzacji. A takie strategie w sposób bardzo czytelny zapewnia artystyczna procedura badawcza towarzysząca na przykład *Zamkowi*

<sup>29</sup> Archiwum Badań nad Życiem Codziennym, <https://archiwum.edu.pl/> (28 lutego 2022).

<sup>30</sup> *Miejsca codzienności*, red. K. Daszkowski, W. Wolski, Z. Małkowicz-Daszkowska, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2020.



Fot. 5. *Miejsca codzienności*, red. K. Daszkowski, W. Wolski, Z. Małkowicz-Daszkowska, 2020. Autor zdjęcia: Michał Sita

Dominika Wojciechowskiego. *Zamek* staje się więc w tym kontekście analizą w ścisłym sensie tego słowa, realizowaną w nurcie antropologii rzeczy<sup>31</sup>. Ilustracje są tylko efektem podążania za procedurą artystycznych badań, i to ta procedura leży u podstaw wiedzy, jaką ostatecznie zyskujemy. Dokładnie tę funkcję pełni w książce *Zamek* – osadza w rzeczywistości refleksję na temat społecznego sensu materialności określającej naszą codzienność (taki jest ostateczny cel badawczy *Miejsca codzienności*). Zofia Małkowicz-Daszkowska, współredaktorka książki, komentowała: „Bo obiektywnej codzienności po prostu nie ma. Codzienność zawsze musi być czyjaś, rozpatrywana w określonym kontekście. To, co widzimy, to codzienności różnych sytuacji. Codzienność bez pozostałych tematów, problemów i wątków, jakie się w niej rozgrywają, będzie o niczym. Ona nie istnieje, jeżeli nie ma jej co zasilac”<sup>32</sup>.

Ingerencja w świat zamknięty w ramach jednego mieszkania jest więc nie tylko artystyczną terapią, ale i strategią opowieści o rzeczywistości, spełniającą w tym kontekście bardzo określone wymogi dostarczania materiału etnograficznego problematyzującego „codzienność” i wpływ miejsc, w których ta codzienność się

31 T. Rakowski, *Przemiany, przesunięcia, przedmioty przejściowe. Antropologia rzeczy*, „Kultura Współczesna” 3(57)/2008.

32 M. Sita, *Miejsca codzienności* [wywiad z Z. Małkowicz-Daszkowską, K. Daszkowskim, W. Wolskim], „Kultura u Podstaw”, 3 grudnia 2020, <https://kulturaupodstaw.pl/miejsca-codziennosci/> (28 lutego 2022).

rozgrywa, na jej społeczne znaczenie. Zaangażowanie, interwencja, manipulacja i wiążąca się z nimi defamiliaryzacja pozwalają odkryć właściwości materialnego tła codzienności, których inaczej nie bylibyśmy w stanie dostrzec. Uruchamiają rzeczy, a za ich pomocą pokłady emocji, pozwalają śledzić zmieniający się status i znaczenie materialnego otoczenia.

## PODSUMOWANIE

### 1. ZAANGAŻOWANIE JAKO METODA

Opisane projekty fotograficzne materializują się w łatwo uchwytnej skali, stosunkowo skromnymi środkami ilustrują sytuację, w których etnograficznym detalem rzeczywistości zajmują się młodzi artyści wizualni. Powołują oni przestrzeń komunikacji zarówno z badanymi światami, jak i z naukowymi metodami analizy. Jedną z konsekwencji jest zacieranie się granic między obszarami, które z punktu widzenia reportażowych tradycji do niedawna były jedynie peryferiami. W ten sposób kształtuje się przestrzeń na pograniczu sztuk wizualnych i nauki, wpisująca się ściśle w nurt badań artystycznych. Zaangażowanie, charakterystyczne dla tak rozumianej fotografii, otwiera możliwości wymiany spostrzeżeń i narzędzi z praktykami badawczymi humanistyki, korzystającej z ustaleń refleksyjnego zwrotu antropologii<sup>33</sup>. Dzieje się tak w obu przedstawionych wariantach badań artystycznych: zarówno wtedy, gdy zaangażowanie oznacza celowanie w społeczną skuteczność, jak i wtedy, gdy ingerencja w badaną rzeczywistość i świadome kształtowanie zależności wytwarzanych przez twórcę staje się sposobem zdobywania wiedzy.

Marta Kosińska wskazuje, że pośród realizowanych faktycznie badań artystycznych można zidentyfikować trzy podstawowe sposoby porządkowania wzajemnych relacji narzędzi sztuki i nauki. Pierwszy z nich oparty jest na postawie współzaangażowania<sup>34</sup>. W swoich próbach wpływania na społeczną rzeczywistość artyści spotykają się z naukowcami działającymi w nurtach publicznych, aktywistycznych, podkreślających wagę etycznych i praktycznych walorów nauki<sup>35</sup>. W obszarze badań artystycznych tego rodzaju w kontrolowanych warunkach odbywa się próba wpływania na świat. W obieg społeczny wprowadzane są treści i symbole, a ich cyrkulacja staje się sama w sobie sensem zaangażowanego artystycznego działania<sup>36</sup>. W praktyce testowane są możliwości alternatywnych sposobów porządkowania światów społecznych, identyfikowania ich strukturalnych porządków, relacji władzy, zależności, powstających wówczas znaczeń. A więc poprzez eksperymenty dokonywane przez artystów na prawdziwych

33 Celem jest „taka forma współpracy, w której wspólnie inicjowana jest już sama sytuacja badawcza. Kiedy ludzie, z którymi pracują badacze, zaczynają być rozpoznawani jako podmioty budujące/aranżujące – podobnie jak antropologowie, socjologowie czy artyści – już samą scenę spotkania” (D. Ogrodzka, T. Rakowski, E. Rossal, *Odłonić nowe pola kultury: projekt etnografii twórczej i otwierającej*, „Kultura i Rozwój” 3(4)/2017, s. 90).

34 M. Kosińska, *Między autonomią a epifanią. Art based research, badania jakościowe i teoria sztuki*, „Sztuka i Dokumentacja” 14/2016, s. 18–19.

35 W. Kuligowski, *Defamiliaryzatorzy. Źródła i zróżnicowanie antropologii współczesności*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016, s. 226–230 oraz 276–311.

36 C. Bishop, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, tłum. J. Staniszewski, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015.

ludziach poszukuje się nowszych, bardziej sprawiedliwych i otwartych sposobów konstruowania i rozumienia międzyludzkich relacji:

*Poszukujemy bowiem raczej takiej formy działania twórczego i otwierającego, w której wykształca się nowa realność życia społecznego, nowa wyobraźnia społeczna, nieobecna wcześniej, wywoływana przez działających artystów i artystów-etnografów, ale wpływająca też zwrotnie na twórcę działań i tego, kto „odgrywa i pobudza” kulturę. Jest to zatem forma współpracy w owym „trzecim trybie” – a więc w sytuacji, kiedy doświadczenia i rzeczywistość innych ludzi są obecne, aktualne i kiedy ludzie mają możliwości zwrotnego działania, to znaczy też – kształtowania i współkształtowania interpretacji tego świata i miejsca, w którym jesteśmy<sup>37</sup>.*

Jednocześnie współzaangażowane interwencje artystyczne problematyzują wybrane kategorie istotne dla badanych (powoływanych do życia) sytuacji społecznych. Dobrze ilustruje to antygazeta Jana Jurczaka – poza tworzeniem warunków upodmiotowienia, co jest jej podstawowym celem i etycznym uzasadnieniem, dokonuje także krytycznej analizy systemowego znaczenia oddolnych gestów pomocy w warunkach wojennej stagnacji. Ingerencja nie tylko zmienia świat, ale też pozwala lepiej go zrozumieć.

Prowadzi to do drugiego, heurystycznego nurtu badań artystycznych<sup>38</sup>. Eksperyment nabiera tu samodzielnego znaczenia. Sztuka, ingerując w zastane relacje, proponuje włączenie w obieg społeczny roboczych, tymczasowych diagnoz, wypracowanych wraz z partnerami w procesie negocjowania lokalnych znaczeń świata społecznego. Takie eksperymentalne ingerencje przyjmują dowolne kształty. Mogą być fotografią transformującą archiwum pamięci społecznej w fikcyjną narrację (*Czekając na śnieg*) albo odbywać się poprzez surrealistyczne odarcie codziennych przedmiotów z ich nominalnych znaczeń (*Zamek*). Artystyczne propozycje migrują między twórcą, rzeczywistością, odbiorcami i poddawany krytyce znaczeniami, aktywnie tworząc nowe sensory. Otwierają możliwości kolejnych reinterpretacji. Taka celowa i twórcza ingerencja w rzeczywistość uzupełnia analogiczne działania antropologa, poddającego hermeneutycznej refleksji własne, subiektywne doświadczenia terenowe, i stara się na ich podstawie wyciągać generalizujące wnioski<sup>39</sup>. W tym ujęciu artystyczna interwencja jest kolejnym sposobem wytwarzania zaangażowanych i refleksyjnych relacji ze światem, które stają się źródłem ogólnych modeli i teoretycznej wiedzy.

Granice między tymi strategiami nie są szczelne. W zależności od realnego społecznego impaktu projekt z obszaru *art-based research* może się przesunąć bliżej bieguny społecznej skuteczności lub teoretycznej refleksji. Łatwo można sobie wyobrazić, że wielokierunkowe archiwum tworzone przez Katarzynę i Marianne Wąsowskie, choć dziś stanowi ramę dla refleksji środowiskowej, w swoim kolejnym wcieleniu zacznie wpływać na wyobrażenia i metody

37 D. Ogrodzka, T. Rakowski, E. Rossal, *Odsonić nowe pola kultury*, dz. cyt., s. 94.

38 M. Kosińska, *Między autonomią a epifanią*, dz. cyt., s. 17–18.

39 T. Buliński, *Ruchoma wiedza terenowa*, dz. cyt.



komunikowania historii wśród południowoamerykańskich stowarzyszeń polonijnych. W naturalny sposób projekty takie rozpięte są między biegunami „postawy uniwersalizującej rejestrowalne doświadczenie po społecznie zaangażowaną etykę troski”<sup>40</sup>.

Fotografia otwiera się na interpretację jej procesów w kategoriach badań artystycznych w momencie, gdy problematyzuje własne zaangażowanie – samodzielnie determinuje sposoby, na jakie włączana jest w obieg społeczny i wytwarza media pozwalające kontrolować ten proces. W tym wypadku – drukowane publikacje.

## 2. BADANIA WIZUALNE A BADANIA ARTYSTYCZNE

Druga uwaga końcowa dotyczy tradycyjnej hierarchii fotografii i badań jakościowych, jaką zaprezentowane projekty zaburzają poprzez zaangażowanie. Nie można ich traktować jedynie jako praktyk dokumentacji i komunikowania realizowanych w języku innym niż tekstowy. Ich sensu epistemologicznego nie da się już zamknąć w stwierdzeniu, że są przydatne dla badań naukowych, ponieważ bezpośrednio identyfikują i komunikują pozadyskursywne spektrum właściwości świata społecznego. Wykraczają więc poza trzeci nurt „epistemologicznie problematyzujących”<sup>41</sup> projektów badań artystycznych, jak go nazywa Marta Kosińska.

Sposób integrowania mediów wizualnych ze strategiami antropologii i socjologii, zwracający uwagę na właściwości fotografii, skupiał się raczej na samych narzędziach wspomagających (poszerzających) obserwacje prowadzone przez naukowców w ramach tradycyjnych procedur, podporządkowując narrację wizualną z góry ustalonym wymogom naukowej praktyki<sup>42</sup>. Fotografia pozwalała zobaczyć i poczuć więcej. W wymienionych projektach dzieje się jednak coś jeszcze. Proces zaangażowanej interakcji staje się elementem procedury stawiającej sobie za cel nie tyle rozpoznanie faktów i subiektywnych doświadczeń, ile aktywne negocjowanie ich sensów i społecznie ugruntowanych znaczeń. To nie praktyka fotografek i fotografów włączona zostaje w istniejący projekt etnograficzny czy socjologiczny, ale oni sami wspólnie tworzą nową przestrzeń badań artystycznych o odrębnych właściwościach.

Takie przeformułowanie relacji między badaniem za pomocą tekstu i obrazu staje się możliwe poprzez medium książkowe. Opisane publikacje to nie tomy celebrujące emotywne właściwości obrazu fotograficznego, ale eksperymentalne prace stawiające sobie za cel podporządkowanie kontekstu, formy i społecznego obiegu znaczeń badawczym ambicjom. Warto spojrzeć na nie jak na obiekty bliższe sztuce niż monografii z gatunku antropologii wizualnej.

40 M. Kosińska, *Między autonomią a epifanią*, dz. cyt., s. 23.

41 Tamże, s. 17.

42 Na przykład: L. Pauwels, *An integrated conceptual framework for visual social research*, [w:] *The SAGE Handbook of Visual Research Methods*, red. E. Margolis, L. Pauwels, Sage, Los Angeles – London – New Delhi – Singapore – Washington 2011; S. Pink, *Etnografia wizualna: obrazy, media i przedstawienie w badaniach*, tłum. M. Skiba, Wydawnictwo UJ, Kraków 2009; P. Sztompka, *Socjologia wizualna: fotografia jako metoda badawcza*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005.

Pozwoli to zidentyfikować potencjał tworzenia pól transdyscyplinarnej wymiany, jaka realizuje się wokół centralnego problemu analizowanego poprzez takie wydawnictwa<sup>43</sup>.

### 3. MEDIUM

Wartością prac poddających analizie praktyki z obszaru badań artystycznych<sup>44</sup> jest to, że nie postulują one zbudowania obszarów współpracy nauki ze sztuką spełniających szereg z góry określonych metodologicznych wymogów – obszarów być może fascynujących z punktu widzenia klasycznych metod etnografii, ale pozostających jedynie w sferze potencjalności<sup>45</sup> – lecz starają się mapować istniejące przejawy aktywności artystycznej, zapewniające możliwości realizowania celów i ambicji badawczych w ramach praktyk artystycznych<sup>46</sup>. Identyfikują działania zahaczające o teatr, performance, kino czy media wizualne, wskazując, że tego rodzaju przestrzenie istnieją, pojawiając się coraz częściej w rozproszonych lokalizacjach<sup>47</sup>. Autorzy pokazują krytyczny potencjał takich działań i oswiają jednocześnie pojawiającą się tam „metodologiczną beczelność”<sup>48</sup>, z jaką artyści lawirują między koncepcjami i procedurami nauki. Warto zaznaczyć, że to nie akademie powołują do życia takie przestrzenie i nie naukowcy determinują ogólną ramę prowadzonych w ich granicach badań (a przynajmniej nie samodzielnie). Z taką sytuacją mamy do czynienia we współczesnym polskim dokumencie fotograficznym (w jego aktualnych wcieleniach) i publikacjach, które świadomie zaprojektowane i wprowadzone w obieg społeczny tworzą warunki zarówno dla produkcji znaczeń, jak i wiedzy. Obszary nakładania się zainteresowań humanistyki i fotografii można więc rozumieć w różny sposób – nie tylko od strony metodycznych procedur, jak działo się to w praktycznie zorientowanej antropologii i socjologii wizualnej. Badania artystyczne na własnych warunkach inicjują funkcjonalne obszary integrujące procedury zaczerpnięte ze sztuki oraz sposobów produkcji wiedzy opartych na etnografii.

<sup>43</sup> E. Rewers, *Sztuka podstawą nowej kultury naukowej*, dz. cyt.

<sup>44</sup> Arnd Schneider i Christopher Wright pisali: „Działania, za jakimi się opowiadamy, kierują się poza linearność tekstu i sztywność monografii antropologicznej – włączającej materiał wizualny we własną strukturę bez eksplorowania jego potencjału – oraz poza praktyki artystyczne pozornie oparte na antropologicznej debacie, jednak faktycznie używające jedynie wyrwanych z niej fraz, jej aury, i niewchodzące w produktywny dialog z antropologicznymi argumentami i metodologią” (A. Schneider, Ch. Wright, *The challenge of practice*, dz. cyt.). Jeśli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenie autora artykułu.

<sup>45</sup> Ograniczający gorset, w jakim muszą się mieścić sztuki wizualne, gdy sprowadzane są do roli narzędzia analizy jakościowej, zauważali między innymi David MacDougall (D. MacDougall, *The visual in anthropology*, dz. cyt.) czy Luc Pauwels (L. Pauwels, *Zwrot wizualny w badaniach i komunikacji wiedzy. Kluczowe problemy rozwijania kompetencji wizualnej w naukach społecznych*, [w:] *Badania wizualne w działaniu. Antologia tekstów*, red. M. Frąckowiak, K. Olechnicki, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2011).

<sup>46</sup> Również na przykład *Visualizing Anthropology*, dz. cyt.; *Anthropology and Art Practice*, red. A. Schneider, Ch. Wright, Routledge, London 2013.

<sup>47</sup> P. Brelińska, Z. Małkiewicz-Daszkowska, Z. Reznik, *Z krajobrazu badań artystycznych*, „Notes na 6 Tygodni” 134/2021.

<sup>48</sup> Tamże, s. 98. „Metodologiczna beczelność” jest jednym z terminów charakteryzujących badania artystyczne, rozpoznanych w wyniku dyskusji prowadzonych podczas wrocławskiej konferencji organizowanej przez tercet CBA.

**BIBLIOGRAFIA**

- Brelińska-Garsztka, Paulina, Zofia Małkowicz-Daszkowska, Zofia Reznik. „Rozruchy badawczo-artystyczne w sztukach performatywnych: zbliżenie na taniec, ruch i choreografię”. *Didaskalia. Gazeta Teatralna* 165 (2021).
- Culhane, Dara, Denielle Elliott, red., *A Different Kind of Ethnography: Imaginative Practices and Creative Methodologies*. Toronto: University of Toronto Press, 2016.
- Daszkowski, Krystian, Wiktor Wolski, Zofia Małkowicz-Daszkowska, red., *Miejsca codzienności*. Poznań: Galeria Miejska Arsenał, 2020.
- Grimshaw, Anna, Amanda Ravetz, red., *Visualizing Anthropology: Experimenting with Image-based Ethnography*. Bristol: Intellect Books, 2005.
- Jurczak, Jan. *Life Goes On*. Kraków, Poznań: Fundacja Sztuk Wizualnych, Fundacja Pix.house, 2019.
- Kosińska, Marta. „Między autonomią a epifanią. *Art based research*, badania jakościowe i teoria sztuki”. *Sztuka i Dokumentacja* 14 (2016).
- Ogrodzka, Dorota, Tomasz Rakowski, Ewa Rossal. „Odsłonić nowe pola kultury: projekt etnografii twórczej i otwierającej”. *Kultura i Rozwój* 3 (2017).
- Rewers, Ewa. „Sztuka podstawą nowej kultury naukowej”. W: Patricia Leavy. *Metoda spotyka sztukę. Praktyki badawcze oparte na sztuce*. Tłum. Katarzyna Stanisiz, Justyna Kucharska. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2018.
- Schneider, Arnd, Christopher Wright, red., *Anthropology and Art Practice*. London: Routledge, 2013.
- Schneider, Arnd, Christopher Wright, red., *Contemporary Art and Anthropology*. Oxford, New York: Berg, 2006.
- Wąsowska, Katarzyna, Marianne Wąsowska. *Klimaks*. Gdynia: Muzeum Emigracji w Gdyni, 2021.

Data wpłynięcia: 28 lutego 2022 r. Data zatwierdzenia do druku: 5 maja 2022 r.

**ENGAGEMENT AS A METHOD. ART-BASED RESEARCH IN THE LATEST  
PUBLICATIONS OF DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY**

Photography emerging from the documentary tradition has continued to evolve over the recent years, nearing the scientific practices applied in the study of the social and community-based dimensions of culture. Photographers conduct experiments in the social space, reflect on the interactions and dependencies that they intentionally create, and construct languages of communication subordinated to the interpersonal relationships in which they operate. As authors of their art-based research, they are in charge of both methodology of analysis (by adapting the tools employed by the humanities and social sciences) and the ways in which their results are presented and included in the social mainstream as artistic interventions, collective practices, and photography publications. Given that the latter are the subject

of this article, it focuses on three selected publications and identifies engagement as a central category for methods used by artists to establish a relationship with the studied social reality, influence it, and create knowledge about it. Engagement, in both its versions – as an attempt to have an impact on the studied social reality and as a method of intentional relationship building within a community, carries a significant learning potential, allowing us to look anew at the role of photography in qualitative social research.

**SŁOWA KLUCZOWE:** fotografia, badania artystyczne, zaangażowanie, książka fotograficzna, antropologia wizualna

**KEY WORDS:** photography, art-based research, engagement, photo book, visual anthropology

