

KAROLINA ŻYNIOWICZ  
Uniwersytet Warszawski  
Wydział Artes Liberales

ART&SCIENCE  
AUTOETNOGRAFIA ARTYSTKI REALIZUJĄCEJ PROJEKTY  
W LABORATORIACH BIOLOGICZNYCH

Czym jest art&science? Zamiast rozstrzygać spory o definicję, zdecydowanie ciekawiej jest pokazać metodę przy użyciu narzędzi etnograficznych. Jako artystka i badaczka chciałabym pokazać tu jej „kuchnię”. Zamierzam przedstawić autoetnografię analityczną jako metodę badania art&science, rozumianego nie tylko jako nurt sztuki współczesnej, ale też jako szersze zjawisko kulturowe. Będzie to również swoista analiza społecznego aspektu procesu twórczego. Pokażę, w jaki sposób mogą współwystępować autoetnografia i *art based research*.

WYBÓR AUTOETNOGRAFII ANALITYCZNEJ  
JAKO METODY PROWADZENIA BADAŃ

Nie będę tu szerzej przedstawiać historii autoetnografii jako metody badawczej. Chciałabym raczej uzasadnić swoją decyzję o uczynieniu jej jedną z podstaw moich badań (obok etnografii laboratorium) oraz wytłumaczyć, dlaczego zdecydowałam się na autoetnografię analityczną, a nie ewokatywną.

Początkowo zakładałam, iż obiektem mojego zainteresowania będzie raczej publiczność wystaw. Zamierzałam badać odbiór społeczny moich projektów artystycznych opartych na współczesnej biologii i biotechnologii, analizując nie tylko oddziaływanie tego typu sztuki na społeczeństwo, ale też poziom świadomości społecznej w zakresie rozwoju nauki (z uwzględnieniem zagadnień naukowych, które stanowią bazę moich projektów). Podczas wystaw próbowa-

łam stosować ilościowe metody badawcze, głównie anonimowe ankiety otwarte, jednak okazały się one bardzo wybiórczym źródłem wiedzy. Narzędzie to nie wydało mi się odpowiednie do badania relacji międzyludzkich czy emocjonalnych reakcji. Ponadto weryfikacja zebranych ankiet okazała się dla mnie problematyczna, nie tylko ze względu na brak odpowiedniej wiedzy dotyczącej konstruowania kwestionariusza i ewaluacji uzyskanych danych. Istotniejszy był problem emocjonalny. Jako autorka projektu, głęboko weń zaangażowana, miałam trudności ze zdystansowaniem się do zawartych w ankietach wypowiedzi przedstawicieli publiczności. Oczywiście stało się, iż stanowi to poważną przeszkodę. Stałam przed wyborem: albo zrezygnuję z badań publiczności, albo będę je kontynuować z uwzględnieniem i ujawnieniem moich dylematów. Decyzja pojawiła się niejako automatycznie, ponieważ wraz z wejściem w strukturę instytucji badawczych dostrzegłam nowe, znacznie ciekawsze pole badawcze. W tej sytuacji bowiem przedmiotem analizy stało się nie to, jak są oceniane moje koncepcje artystyczne, lecz jakie są okoliczności ich realizacji. Istotnym wyzwaniem okazało się znalezienie metody, która pozwalałaby uwzględnić moją aktywną obecność w polu badań oraz osobiste w nie zaangażowanie. Kryteria te spełnia autoetnografia.

Zważywszy na złożoność, interdyscyplinarność takiego projektu do jego realizacji potrzebna jest szczególnie metoda, pozwalająca badaczowi być otwartym na wielość perspektyw badawczych. Jej podstawową cechą jest zastosowanie narracji. Chodzi również o odejście od mitu obiektywności badań na rzecz zwrócenia się ku ich relacyjnemu charakterowi, w znaczeniu relacji między badaczem a przedmiotem badań, a także między autorem tekstu a jego odbiorcą. Własne doświadczenia badacza stanowią bowiem podstawę opisu zjawisk kulturowych. Badacz jest integralnym elementem obu nurtów tej metody: autoetnografii, a jego osoba jest wyraźnie zaznaczona w tekście naukowym. Autoetnografia stanowi krok ku humanizacji nauki. Zauważalny jest jednoczesny rozwój dwóch nurtów tej metody: autoetnografia ewokatywna (w ujęciu Carolyn Ellis) i autoetnografia analityczna (w ujęciu Leona Andersona). Autoetnografia ewokatywna ma charakter niemal artystyczny, wykorzystując improwizację, performans, różne formy literackie. Jej celem jest wywołanie u czytelnika emocji. Autoetnografia analityczna zaś stawia bardziej na analizę zebranego materiału oraz poddanie go refleksji teoretycznej (zob. Kacperczyk 2014).

Mogłoby się wydawać, że z racji powiązania opisywanych tu badań ze sztuką metoda ewokatywna jest idealnym wyborem. Jednak w praktyce nie odpowiadałoby to powziętym przeze mnie celom badawczym. Projekty artystyczne wyznaczają pewien kontekst, który pozwala mi przyrzeć się środowisku laboratoriów biologicznych z całkiem nowej perspektywy. Ciekawe wydaje się podjęcie próby zestawienia obserwacji poczynionych przeze mnie w tym specyficznym kontekście z obserwacjami innych badaczy laboratoriów. Chociaż moja terenowa praca badawcza ma charakter performatywny, nie chciałabym, żeby teksty powstające na jej podstawie były traktowane jedynie jako artefakty (w znacze-

niu produktów sztuki). Takie interpretacje mogłyby się narzucać, zważywszy na moją aktywność w polu sztuki. Stąd decyzja, by skłonić się raczej ku autoetnografii analitycznej.

### Dlaczego autoetnografia?

Zanim jednak precyzyjniej opiszę, w jaki sposób moje badania odnoszą się do zasad sformułowanych przez Leona Andersona, istotne wydaje się przedstawienie podstawowych cech autoetnografii w ogóle, które sprawiły, iż uznałam ją za najlepszą dla siebie metodę badawczą (zob. Anderson 2014 [2006]; por. Adams, Holman Jones, Ellis 2015).

O znaczeniu relacyjności już wspomniałam, podobnie jak o roli badacza w obszarze badań. Obie wymienione cechy wiążą się z dwubiegunową perspektywą „do wewnątrz” i „na zewnątrz”. Oznacza to, że badacz analizuje własne emocje, reakcje, ale potrafi również poddać je analizie niejako zewnętrznego obserwatora, by prześledzić zmiany, jakie wywołuje jego obecność w polu badań. Nawiązując do teorii istnienia dwóch podejść badawczych w badaniach nad kulturą: emic/etic — pierwsze z nich zakłada obserwację z punktu widzenia uczestnika badanej grupy (insidera), drugie zaś wskazuje na to, iż obserwator jest zewnętrzny, niezaangażowany (outsider) — możemy sądzić, że w podejściu autoetnograficznym mamy do czynienia z próbą połączenia ich obu. Trzeba tu też wspomnieć o ryzyku, jakie wiąże się z wyborem tej metody. Opowiadanie osobistych historii bowiem zawsze wiąże się z zagadnieniem etyki badań. Podstawową trudnością jest wyważenie wspomnianych perspektyw: „do wewnątrz” i „na zewnątrz”. Choć nie należy zaprzeczać, iż ten rodzaj procesu badawczego pozwala z pewnością zaspokajać osobistą potrzebę badacza, by przeanalizować własne reakcje i rozpoznać siebie w wybranym obszarze badań.

Autoetnograf przyjmuje rolę pełnego uczestnika badanego świata społecznego (CMR — *complete member research*). Pełne uczestnictwo może być jednak dwojakiego rodzaju: oportunistyczne lub konwersyjne (Anderson 2014, s. 150). Pierwszy rodzaj uczestnictwa dotyczy badaczy, którzy znaleźli się w badanej grupie społecznej losowo, urodzili się w niej, weszli do niej z racji choroby lub wspólnej pracy. Uczestnictwo drugiego typu pogłębia się niejako z czasem. Badacz wkracza w dany obszar początkowo jedynie w celu zbierania danych, z czasem jednak coraz intensywniej zanurza się w badane środowisko.

Zdecydowanie reprezentuję drugi rodzaj CMR, choć nie jest to w moim przypadku uczestnictwo typowe. Mimo iż od początku starałam się uczyć czynności laboratoryjnych, języka biologów oraz zwyczajów panujących w laboratoriach, nadal moja wiedza jest zbyt mała, abym mogła poczuć się całkowicie zanurzona w badanym obszarze. O podobnym dylemacie — nieposiadania umiejętności charakterystycznych dla badanej grupy — pisała Beata Kowalczyk (2014, s. 210) w odniesieniu do swoich badań w środowisku muzyków klasyc-

nych. Wykonywana przeze mnie praca służy innym celom niż ta wykonywana przez zespoły badawcze mnie otaczające. Nie dotyczą mnie zagadnienia walki o granty czy publikacje (raczej dotyczą mnie jedynie w obszarze własnych badań). Nadużyciem byłoby stwierdzenie, że jestem w jakikolwiek sposób integralną częścią zespołów badawczych. Moja rola „gościa” jest stale wyczuwalna. Naukowcy przyzwyczaili się do mojej obecności, zaakceptowali ją, jednak pełnię w ich otoczeniu zupełnie inną rolę niż koledzy/koleżanki po fachu, jestem rezydującą w ich miejscu pracy artystką. Mimo że już dość długo przebywam w laboratoriach, nie jestem pewna, czy choćby w jakimś stopniu zgłębiłam tajniki „czarnych skrzynek”, nie mówiąc o byciu ich częścią. Nie mam natomiast wątpliwości, iż mogę nazwać się aktantem, gdyż z pewnością w jakiś sposób wpływam na otoczenie laboratoryjne, jednak wpływ ten, jakkolwiek bym tego chciała, raczej nie ma znaczenia w produkcji wiedzy z dziedziny biologii. Bardzo trudno to zweryfikować.

Rodzaj CMR, który opisałam jako mnie dotyczący, w pewien sposób wiąże się z pojęciem liminalności wywodzącym się z antropologii kulturowej. Arnold van Gennep w pracy *Obrzędy przejścia* (2006 [1909]) przedstawił teorię trójdzielnej struktury rytuału. Pierwszym etapem są, w myśl tej koncepcji, rytuały preliminarne, polegające na tym, że jednostka zostaje wyłączona z dotychczasowej grupy i otoczenia. Następnie ma miejsce faza liminalna, faza bycia „pomiędzy”, w której jednostka pozostaje właściwie bez statusu, zanim dzięki obrzędom postliminalnym zostanie włączona do nowej grupy, nowego otoczenia. Obrzędowy charakter procesu przejścia ułatwia jego przetrwanie jednostce, która zazwyczaj boryka się ze sprzecznymi dążeniami, z jednej strony usilnie stara się zachować to, co stare, z drugiej zaś bardzo chce nowego. Obrzęd zapewnia pewien rodzaj społecznego wsparcia. Często przejście dotyczy więcej niż jednej jednostki jednocześnie. W grupie wytwarza się specyficzny rodzaj więzi, uzależniony od zaistniałego kontekstu — *communitas*.

Nie do końca można powiedzieć, że wkraczając w obszar nauki oraz laboratoriów biologicznych doświadczyłam klasycznego rytuału przejścia, głównie dlatego, że nie opuściłam całkowicie obszaru początkowego — obszaru sztuki (grupy artystów). Nadal funkcjonuję w tej sferze społecznej, realizując projekty, robiąc wystawy. Nie mogę również stwierdzić, że weszłam całkowicie do drugiego obszaru, obszaru nauki (grup biologów oraz badaczy społecznych). Moja pozycja to zawieszenie „w pół drogi”, zawieszenie to jest w pełni świadome i stanowi strategię poznawczą. Można chyba powiedzieć, iż transdyscyplinarność jest zamierzoną liminalnością.

Ponieważ nie jestem jedyną osobą, która zdecydowała się na tego typu praktykę liminalności, możliwe jest stwierdzenie, iż art&science ma charakter społecznego rytuału przejścia, ważne, by dodać, przejścia niedokonanego. Art&science jest przedmiotem zainteresowania wielu osób na całym świecie. Tworzą one kolektywy, organizują wspólne eventy (Bioartsociety, Waag Society, Trust me I am an artist, Art Laboratory Berlin). Poczucie bycia we wspólnocie

ułatwia wytrwanie w stanie „zawieszenia”. Konferencje transdyscyplinarne, rezjendencje art&science są swego rodzaju obrzędami.

Podobieństwo praktyk art&science (mam tu na myśli głównie *bio art*) do rytuału polega również na tym, że w całym procesie obecna jest osoba przewodnika, w przypadku badań terenowych mówimy o nim *gate keeper*. Jeśli chodzi o art&science, to przewodnikiem jest zwykle naukowiec, który wprowadza artystę w tajniki swojego obszaru badań, ale też zaznajamia ze środowiskiem, grupą, pomaga ulokować się w nowej sytuacji. Podobnie proces ten przebiega w przypadku etnografii laboratorium (niemającej podłoża artystycznego).

Charakteryzując trzy fazy rytuału, van Genneep zwrócił uwagę na swoiste „nieistnienie” obiektu znajdującego się w fazie liminalnej. Nie ma on powiązania z żadną grupą, brak mu statusu. W przypadku art&science mamy jednak do czynienia z ciekawym zjawiskiem, kiedy to stan zawieszenia staje się statusem, a obiekty w nim pozostające tworzą odrębną grupę.

Liminalność jako pozycja badawcza wymaga szczególnego zwrócenia uwagi na perspektywę znajdującej się w takim położeniu jednostki. Wspomniałam już, iż bycie „pomiędzy” wiąże się z emocjonalnym rozdarcie. Jest to też nieustanne poszukiwanie metod przystosowania się do obu obszarów, między którymi tkwimy. Dlatego autoetnografia, która zwraca uwagę na te aspekty, jest szczególnie przydatna.

Branie pod uwagę emocji w badaniach oznacza uwzględnienie cielesności zarówno badacza, jak i uczestników badania (Adams, Holman Jones, Ellis 2015, s. 11). Stacy Holman Jones (2009, s. 187) uznaje etnografię performatywną (inne określenie autoetnografii) za sposób na ucieleśnianie kultury. Takie pojmowanie tej metody jest dla mnie bardzo istotne z racji mojego obszaru badań oraz tematyki realizowanych w nim projektów artystycznych. Cielesność, materialność istnienia człowieka i jej przełożenie na sferę społeczną i kulturową to zagadnienia szczególnie dla mnie interesujące. Ponadto w środowisku laboratoriów biologicznych pojawiają się nie-ludzcy aktorzy, ciała innych istot żywych, których obecność ma kluczowe znaczenie. Wspominają o nich zarówno Bruno Latour (2010) w teorii aktora-sieci (*actor-network theory* — ANT), jak i Karin Knorr Cetina (1999), konstruując charakterystykę kultur epistemicznych. W przypadku badań podobnych do moich takich aktorów należy wręcz traktować jako podgrupę badanych. Naukowcy wchodzą z nimi w relacje, które przekładają się na relacje między nimi samymi, a więc kształtują rodzaj środowiska kulturowego. W nieco inne relacje wchodzę z nimi ja, realizując projekty artystyczne, które w znacznym stopniu je upodmiotawiają. Temat owych relacji wymaga odrębnej pogłębionej analizy. Również w tym aspekcie pojawia się wątek liminalności. Laboratoria pełne są bowiem tzw. bytów liminalnych. Susan Merrill Squier (2004) określa tym mianem linie komórkowe, narządy do transplantacji, przechowywane embriony. Są to żywe byty zawieszane w laboratoryjnej próżni — „w drodze” pomiędzy ciałami. Trudno określić ich status i nadać im jakieś prawa. Często ich przejściowość przyjmuje formę zależną od

laboratoryjnych urządzeń. Ich ciałem stają się szalki, inkubatory, zamrażarki. To pewnie nie przypadek, iż twórcy art&science tak często czynią obiektami swego zainteresowania i troski owe laboratoryjne byty liminalne, są bowiem świadomi własnej liminalności.

Zauważalne i bardzo istotne są różnice w podejściu do bytów liminalnych biologów i artystów. Biolodzy często traktują żywe byty, na których prowadzą eksperymenty, jak swoiste wyposażenie laboratorium (istnieją oczywiście wyjątki). W czasie moich rozmów z biologami podczas realizacji projektu *safe suicide* często pojawiał się wątek podmiotowości komórek (w tym wypadku moich własnych). Usłyszałam opinię, iż komórki to jedynie „śrubki” w mechanizmie. Dla wielu osób pracujących w laboratorium kuriozalne wydawało się to, że próbuję nadać komórkom wyższą rangę, choćby na zasadzie eksperymentu myślowego. Dla mnie jednak od momentu zobaczenia komórek w dużym powiększeniu (z użyciem mikroskopu konfokalnego) było jasne, że posiadają one swoją odrębność. Mimo wspomnianego uprzedmiotowienia w potocznym języku laboratoryjnym w odniesieniu do komórek używa się antropomorfizujących określeń, mówiąc na przykład, że nie mają dziś nastroju, są złośliwe i nie chcą się dzielić. Większość biologów określa linie komórkowe, z którymi pracują, mianem „moje komórki”, mimo że są to najczęściej komórki pochodzące od pacjentów lub anonimowych dawców. Podobne zachowanie zaobserwowałam u osób pracujących z bakteriami, drożdżami czy grzybami. Następuje rodzaj zawłaszczenia, adopcji, która oczywiście nie łączy się jednoznacznie z troską i przywiązaniem. Doświadczenia przeprowadzane na bytach liminalnych i organizmach modelowych wiążą się z przemocą, a często z zabijaniem. Jest w tym zatem rodzaj perwersji, kiedy intencjonalnie zadaje się cierpienie czemuś, co się wzięło pod opiekę, a co jest tym samym w znacznym stopniu uzależnione od człowieka. Etyka zawodowa często zderza się z etyką, nazwijmy ją, prywatną. W myśl etyki zawodowej należy dążyć do uzyskania wyników, co odbywa się kosztem nie-ludzkich bytów. Badacz musi to robić, mimo że często czuje wewnętrzny opór. O tym dylemacie często mówiły mi osoby pracujące ze zwierzętami modelowymi (szczury, myszy, króliki). Im mniej złożony organizm, tym mniejsze dylematy moralne związane z jego wykorzystaniem. Artyści nie mają podobnych dylematów, bo ich cele są inne. Punktem zainteresowania są wspomniane nie-ludzkie byty. Artyści mogą sobie pozwolić na ich upodmiotowienie, nawet jeśli z punktu widzenia nauki jest to irracjonalne. Często starają się uwypuklić ich rolę i wartość (np. projekt *Embracing Animal* Kathy High). W świetle projektów *bio art* sposób traktowania bytów liminalnych i organizmów modelowych stanowi istotną kwestię bioetyczną.

W laboratorium schützowskie oddzielenie świata społecznego od biologicznego wydaje się nie tak oczywiste: „Ciało innego doświadczane jest nie jako organizm, lecz jako bliźni, a jego jawne zachowanie nie jako zdarzenie w czasoprzestrzeni świata zewnętrznego, lecz jako działanie naszego bliźniego” (Schütz 2012, s. 9). Z perspektywy badań biologicznych bliźni to również

organizm, który można poddać analizie badawczej, niejako rozłożony na części, „życia składowe” (narządy, tkanki, komórki).

Kolejną ważną cechą autoetnografii jest jej procesualność. „Opis autoetnograficzny ukazuje świat w stanie ciągłej zmiany i ustawicznego ruchu — między opowieścią i kontekstem, między pisarzem i czytelnikiem, między kryzysem i jego rozwiązaniem” (Holman Jones 2009, s. 177). Warto zauważyć, iż znowu mamy tu do czynienia z wątkiem bycia „pomiędzy”. Postrzeganie nauki i technologii jako aktywnych procesów (*active processes*) stanowi jedno z głównych założeń badań z obszaru *science and technology studies* — STS (Sismondo 2010, s. 11). Jest istotne zwłaszcza w przypadku opisywanych przeze mnie badań, gdyż zarówno badanie, jak i tworzenie jest procesem. Metoda badania tych procesów (to, że badane jest badanie, ma tu znaczenie) musi być dopasowana do ich dynamiki i zmienności. Autoetnografia wplata się w nie płynnie, nie pozostając przy tym jedynie bierną rejestracją. Badacz swoją obecnością i zachowaniem stymuluje analizowane procesy. Bardzo istotne jest zapisywanie, musi być ono czynnością automatyczną, służącą dokumentowaniu procesu, podlega jednak fluktuacjom, ewoluuje nieustannie. Nie jest to narzędzie doskonałe, gdyż wiele zdarzeń w trakcie formułowania zapisu umyka, zostają zniekształcone. Marilyn Strathern (1999, s. 6) definiuje owo przejście z obszaru obserwacji do obszaru analizy jako *ethnographic moment*. Jest to kluczowy moment zestawienia tego, co analizowane podczas obserwacji, z tym, co obserwowane podczas analizy. Znowu mamy do czynienia ze swoistym powtarzalnym rytuałem przejścia i liminalnością. Można powiedzieć, że pisanie jest procesem niejako samodzielnym, choć mającym źródło w procesach podlegających analizie. Autoetnografia dopuszcza również zastosowanie innych narzędzi zbierania danych, jak nagrania czy dokumentacja fotograficzna, co pozwala wzbogacić badania. Dochodzi niejako do nałożenia się dwóch procesów badawczych, tego analizowanego oraz tego stanowiącego analizę.

Nastawienie na proces jest charakterystycznym dla autoetnografii dostosowaniem się do realiów otoczenia. Innym rodzajem takiego dopasowania jest uwzględnienie emocji czy brak jednoznacznej definicji. „Życie społeczne jest nieuporządkowane, niepewne i emocjonalne. Jeśli chcemy je badać, musimy obrać takie metody, które pozwolą nam najlepiej potwierdzić i ulokować bałagan, chaos, niepewność oraz emocje” (Adams, Holman Jones, Ellis 2015, s. 9). Wróć tu na chwilę do stanu emocjonalnej niepewności, który opisywałam w kontekście liminalności. Badacz o niedookreślonym statusie może zaburzać homeostazę obszaru badań, z jednej strony bowiem wzbudza ciekawość jako ktoś nowy i „inny”, z drugiej jest przyczyną dyskomfortu dopóty, dopóki nie zostaną zawiązane podstawowe relacje. Jego motywacją do wejścia w nowe otoczenie jest ciekawość, nie może on jednak uniknąć obaw związanych z potencjalnym odrzuceniem. Sama wielokrotnie przechodziłam podczas badań kryzysy związane z poczuciem, że przeszkadzam w laboratorium, marnuję materiały i odczynniki, nie jestem integralną częścią kolektywu.

Ponieważ moja praktyka badawcza jest oparta na działalności artystycznej, nie mogę nie podkreślić znaczenia kreatywności w autoetnografii. W takiej sytuacji należy brać pod uwagę zarówno czynniki epistemologiczne, jak i estetyczne, a także praktyki kreatywne (Adams, Holman Jones, Ellis 2015, s. 23). Przydatne jest zarówno studiowanie metod badawczych, jak i mechanizmów tworzenia sztuki. Pierwiastek artystyczny jest znacznie bardziej wyczuwalny w tekstach autoetnografii ewokatywnej niż analitycznej, jednakże obie wymagają kreatywnego podejścia do wybranego obszaru badań. Brak jednoznacznych wytycznych dotyczących tej metody sprawia, że badacz musi samodzielnie poszukiwać najlepszych dla siebie rozwiązań.

Tym, co odróżnia autoetnografię ewokatywną od analitycznej, jest — można by rzec — poziom naukowości. Podczas gdy pierwsza stawia na element autobiograficzny i jego wymiar emocjonalny, druga ma na celu pogłębienie wiedzy o badanym obszarze — zebrane dane należy zatem skonfrontować z istniejącą już wiedzą na jego temat. W przypadku badań, do których się tu odnoszę, trzeba wziąć pod uwagę badania etnograficzne przeprowadzone w laboratoriach (Knorr Cetina 1999; Latour 2011; Collins 2010; Lynch 1985; Wagner 2011; Zaród 2014, 2017), ogólnie badania z zakresu *science and technology studies*, ale również wiedzę z obszaru historii sztuki czy kulturoznawstwa dotyczącą korelacji nauki i sztuki. Badacz analityczny poza własnymi obserwacjami i refleksjami sięga też po informacje uzyskane od zewnętrznych informatorów. W opisanych badaniach cenne są informacje uzyskane od naukowców zaangażowanych w realizację wymienionych projektów artystycznych lub będących obserwatorami oraz dane zebrane od innych artystów działających w podobny sposób (dotychczas jedynie za granicą) oraz naukowców biorących udział w realizacji projektów art&science.

#### ART BASED RESEARCH

Tym, co odróżnia opisane tu badania od etnografii laboratoriów, jest kontekst, w jakim znalazłam się w środowisku naukowców, kontekst tworzenia sztuki. On też wpłynął na wybór autoetnografii jako jednej z głównych metod badawczych w powiązaniu z inną metodą, która stanowi pomost między procesem twórczym a badaniami naukowymi — *art based research*. W myśl tej metody sztuka staje się strategią badawczą, która pozwala odkrywać nowe punkty widzenia i sposoby myślenia o rzeczywistości. Nie jest nowością stwierdzenie, że charakter poznawczy ma zarówno proces tworzenia, jak i odbioru dzieła sztuki. Arthur Danto stwierdził, iż każda nowa interpretacja dzieła sztuki jest przewrotem kopernikańskim (zob. Sullivan 2010, s. 125). Graeme Sullivan, australijski artysta, teoretyk i pedagog, wyróżnia kilka cech badań artystycznych, które świetnie korespondują, w mojej opinii, z metodą autoetnografii. Głównie zwraca uwagę na ich charakter relacyjny oraz postdyscyplinarność. Badania artystyczne są również, w ujęciu Sullivana, praktykami refleksyjnymi. Reflek-



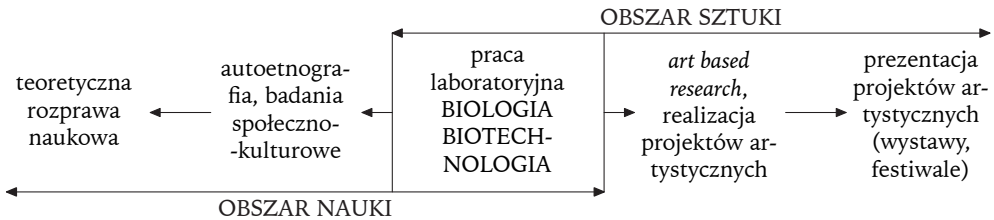
syjność ta może być rozpatrywana na trzech podstawowych poziomach. Przede wszystkim chodzi o refleksję indywidualną, jednostkową dotyczącą badanego obszaru. Następnie refleksja ta jest konfrontowana z istniejącymi nurtami myślowymi, danymi, które zostały już zebrane w danym polu badań. Wreszcie jednostkowa refleksja zostaje poddana refleksji zbiorowej, skonfrontowana z innymi badaczami eksplorującymi ten sam obszar badawczy (Sullivan 2010, s. 110). Bardzo pasuje to do charakterystycznej dla autoetnografii perspektywy dwubiegunowego patrzenia: „do wewnątrz” i „na zewnątrz”. Postdyscyplinarność badań artystycznych obrazowo określa Sullivan jako *image of the braid*. Określenie to wskazuje na tendencję do przekraczania granic, czerpania z różnych obszarów wiedzy, a także sięgania do różnych technik wyrazu artystycznego (Sullivan 2010, s. 112). Kolejną istotną cechą *art based research* jest *self-similarity*. Trudno jest znaleźć polski odpowiednik tego terminu — chodzi o pewną stałość struktury, która pozostaje niezmienna niezależnie od skali działania (pracownia, grupa społeczna, kultura). Niezmiennie są też główne cechy *art based research*: prostota i złożoność (które nie stanowią w tym wypadku cech wykluczających się) oraz dynamika (Sullivan 2010, s. 112). Proces twórczy zawsze był w pewien sposób podobny do procesu badawczego, choćby ze względu na te same schematy działania (*patterns of practice*) (Sullivan 2010, s. 6). Zarówno artyści, jak i naukowcy dążyli do zrozumienia natury i miejsca, jakie zajmuje w niej człowiek. Jednak dopiero teraz owe podobieństwa są uwypuklane i świadomie wykorzystywane.

Artyści są w stanie sami dokonywać refleksji nad własnymi działaniami, wchodzą tym samym w obszar dotychczas niejako zarezerwowany dla teoretyków. Może to być sygnał przełomowej zmiany, swoistego unaukowania sztuki (zob. Biggs, Karlsson 2011, s. 272). Dokonuje się również przepływ ze świata sztuki do świata nauki, czego dowodzi chociażby autoetnografia ewokatywna oraz wykorzystywanie w badaniach społecznych różnych kreatywnych technik. Działalność artystyczna z natury ma charakter eksperymentalny, co zbliża ją do badań laboratoryjnych i etnograficznych. Podobieństwo to jest szczególnie istotne w opisanych tu badaniach. Oczywiście definicja eksperymentu we wszystkich tych obszarach jest nieco inna, jednak powinny one wzajemnie się przenikać i łączyć (Wilson 2002, s. 3).

### Dwubiegunowość procesu badawczego

W przypadku moich badań można mówić o współwystępowaniu i wzajemnym przenikaniu się dwóch procesów badawczych, jeden z nich związany jest z autoetnografią i prowadzi do opracowania teoretycznej rozprawy naukowej, drugi zaś wiąże się z *art based research* i polega na realizacji projektów artystycznych. Wspólną częścią obu jest praca laboratoryjna, laboratorium stanowi fizyczne miejsce bycia „pomiędzy”. Zgłębianie wiedzy z zakresu biologii i biotechnologii staje się niezbędne do realizacji projektów artystycznych, a jedno-

Laboratorium jako obszar liminalności — współwystępowanie procesów badawczych



częśnie wykonywane w laboratoriach czynności, wejście w ich strukturę to kawa autoetnograficznych obserwacji uczestniczących. Należy podkreślić, iż te dwa procesy badawcze wpływają na siebie wzajemnie. Zdecydowanie silniejszy jest jednak wpływ *art based research* na autoetnografię niż odwrotnie. Wejście w obszar laboratoriów za każdym razem podyktowane jest zamiarem realizacji konkretnych projektów artystycznych. Kontekst tworzenia sztuki determinuje zatem wszelkie relacje podlegające obróbce autoetnograficznej. Sprawia również, że w świadomości badanych mocniej zaznaczony jest charakter artystyczny moich działań niżeli ich oblicze czysto badawcze.

### Projekty artystyczne zrealizowane w laboratoriach

Dotychczasowe badania oparte były głównie na realizacji jednego projektu artystycznego, a na pewnym etapie pojawiły się też mniejsze projekty dodatkowe. Opisanie założeń wszystkich tych projektów wydaje się nieodzowne, by analiza relacji pojawiających się podczas ich realizacji stała się czytelna.

*Safe suicide*. Projekt składał się z dwóch etapów. Założeniem bazowym było dokonanie symbolicznego molekularnego samobójstwa, zadanie pytania o podmiotowość laboratoryjnych bytów liminalnych (w tym wypadku linii komórkowych). Inspirację stanowiła historia słynnej linii komórkowej komórek HeLa oraz Henrietty Lacks, od której komórki te pobrano<sup>1</sup>. Projekt *safe suicide* polegał na mojej samodzielnej pracy z własnymi komórkami. Czasochłonne i pracochłonne wyprowadzenie linii komórkowych, włącznie z zastosowaniem unieśmiertelnienia z użyciem wirusa Epsteina-Barr (zniesieniem limitu podziałów), miało na celu jedynie przygotowanie komórek na śmierć, intencjo-

<sup>1</sup> W 1951 roku w szpitalu Johna Hopkinsa od czarnoskórej kobiety o nazwisku Henrietta Lacks, chorej na raka szyjki macicy, pobrano komórki, które po dłuższej obserwacji okazały się nieśmiertelne (nie miały limitu podziałów). Było to odkrycie przełomowe dla badań laboratoryjnych. Wyprowadzona linia komórkowa została nazwana HeLa i stała się podstawą badań laboratoriów na całym świecie. O pobraniu komórek oraz ich dalszych losach nie została poinformowana rodzina „dawczyni”, co stało się przyczyną wielu kontrowersji. Krewni Henrietty Lacks traktowali komórki HeLa jako swoistą, żyjącą część bliskiej im zmarłej. Na podstawie tej historii Rebecca Skloot napisała książkę *Nieśmiertelne życie Henrietty Lacks* (2011).

nalnie im przeze mnie zadawaną na różne sposoby. Bardzo ważne było wzięcie pod uwagę różnych możliwych rodzajów śmierci komórek, zwłaszcza nekrozy i apoptozy. Skupiłam się na apoptozie, która jest nazywana „samobójczą” śmiercią komórki. Próbowałam szukać różnych sposobów wywoływania apoptozy, aby móc zarejestrować proces obumierania komórek. W celu indukcji obumierania komórkom były podawane różnego typu trucizny. Próbowałam też wprowadzać do ich wnętrza pasożyty, takie jak gronkowiec (*Staphylococcus*) oraz *Listeria monocytogenes*.

Finalny produkt wizualny tego etapu stanowiły czarno-białe zdjęcia umierających komórek, wykonane z użyciem mikroskopu konfokalnego, naniesione na porcelanowe płytki o kształcie tradycyjnej fotografii nagrobkowej. Zdjęcia sygnowane były datą moich urodzin oraz datą śmierci określonej partii moich komórek. Dodatkowy element stanowiły zebrane podczas pracy „relikwie” po komórkach — butelki hodowlane, próbówki.

Celem głównym drugiego etapu projektu było prześledzenie procesu starzenia się komórek skóry, fibroblastów, w warunkach *in vitro* i zestawienie go z wizualnymi zmianami mojej skóry w tym samym czasie (zob. zdj. 2). Co kilkanaście pasażów

(odklejenie komórek od dna szalki w celu ich rozsiania na kolejne) dokonywałam trzech wybarwień stanowiących wskaźniki, ile komórek jest w stanie senescencji (starzenia). Dodatkowym pomiarem było sukcesywne liczenie komórek przy każdym pasażu, co pozwoliło wyprowadzić krzywą wzrostu. W przypadku fibroblastów nie zostało przeprowadzone unieśmiertelnienie. Przy okazji każdej serii wybarwień dokumentowana była skóra mojej twarzy i szyi, tak by wychwycić wszelkie zmiany. Zestawienie fotografii mikroskopowych z wybarwień z portretami fotograficznymi miało na celu pokazanie nieadekwatności życia *in vitro* do życia *in vivo*.

*Similarity of differences.* Podczas dziesięciodniowego pobytu rezydencjalnego w Estonii zebrałam krople krwi od innych jego uczestników, stałych mieszkańców oraz przypadkowych turystów. Celem głównym było sprawdzenie znaczenia krwi dla poszczególnych osób. Poprosiłam o nakłucie opuszki palca i nasączenie wacika krwią, która wypłynie z palca. Zebrane próbki przywiozłam do laboratorium, aby z każdej z nich wyizolować DNA (nośnik indywi-



Zdj. 1. Fragment wystawy  
„Czas nie ludzki”,  
Galeria Sztuki Współczesnej w Opolu.  
Pierwszy etap projektu *safe suicide*.

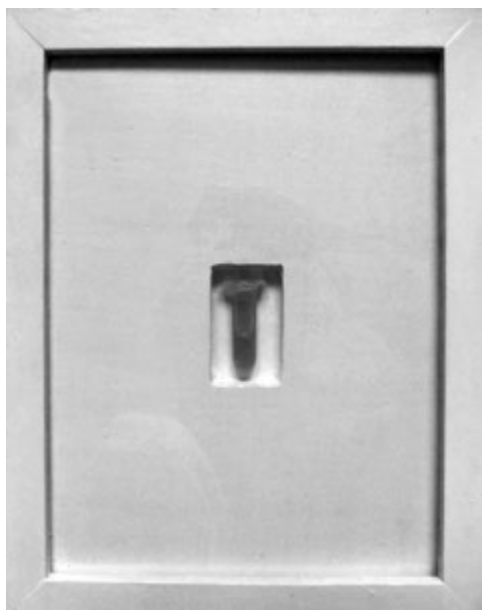


Zdj. 2. Fragment dokumentacji wizualnej drugiego etapu projektu *safe suicide*. Zestawienie miesięcznych pomiarów procesu starzenia się komórek skóry autorki projektu.

dualności), a następnie połączyć zlewki wszystkich próbek w jednej próbówce — dokonać symbolicznego zjednoczenia. Należało przeprowadzić izolację DNA na statywie magnetycznym, bazując na specjalnie do tego przygotowanym zestawie odczynników i protokole. Podczas pracy okazało się, że zebrane przeze mnie waciki z krwią zbyt długo były przechowywane w wysokiej temperaturze, co spowodowało znaczną degradację DNA. Udało się jednak połączyć ze sobą ekstrakty ze wszystkich wacików. Symboliczna próbówka jednocząca wszystkich dawców oraz dziennik badań stały się podstawą obiektu wizualnego prezentowanego na wystawach (zdj. 3 i 4).

*Transposition*. Pierwotnym założeniem tego projektu było przeprowadzenie transferu mojego genu kodującego kinazę pirogronianową<sup>2</sup> do drożdża *Saccharomyces cerevisiae*, tak by dokonywał on fermentacji właśnie z użyciem mojego genu. Finalny produkt — alkohol, podany w okolicznościach symbolicznej degustacji, pozwoli przetestować społeczne lęki związane z GMO i organizmami transgenicznymi. Kilkumiesięczne próby nie przyniosły sukcesu, głównie dlatego, że kinaza ma bardzo wiele wariantów, co wynika z alternatywnego składania transkryptów. Ostatecznie zdecydowaliśmy, wraz z genetykiem prowadzącym projekt od strony molekularnej, podjąć próby z innymi genami. Kolejnym kro-

<sup>2</sup> Enzym czerwonych krwinek.



Obiekt finalny projektu *Similarity of differences*

Zdj. 3. Awers, symboliczna próbówka.

Zdj. 4. Rewers, dziennik badań.

kiem będzie utworzenie plazmidu<sup>3</sup>, który pozwoli wprowadzić moje geny do drożdża.

### Artystka czy badaczka? — potrójna obcość

Zestawienie dwóch procesów badawczych nastrocza wielu trudności związanych z ich uporządkowaniem i uczynieniem zrozumiałymi dla odbiorców. Jednak problemem wyraźniejszym jest w tym wypadku tożsamość badaczki. Zdarzyło mi się usłyszeć od jednego z badaczy terenowych, że jestem swoistym bytem liminalnym, podobnym do tych, którym poświęcam swoje badania artystyczne. O tej zbieżności wspomniałam już wcześniej. Znajduję się cały czas w przestrzeni między dziedzinami. W polu badań, jakim są laboratoria biologiczne, istnieję głównie jako artystka oraz doktorantka. Większość naukowców będących uczestnikami lub obserwatorami moich działań spodziewa się, że mój doktorat będzie miał charakter artystyczny. Nigdy nie definiowałam i nie definiuję siebie jako badaczki społecznej, a już tym bardziej humanistki, mimo że studia, w których uczestniczę, predestynowałyby mnie do tego. Dlatego też chociaż ujawniam badanym fakt prowadzenia obserwacji, niewielu z nich pamięta o tym na co dzień. Obszar badań artystycznych jest przeze mnie zdecydo-

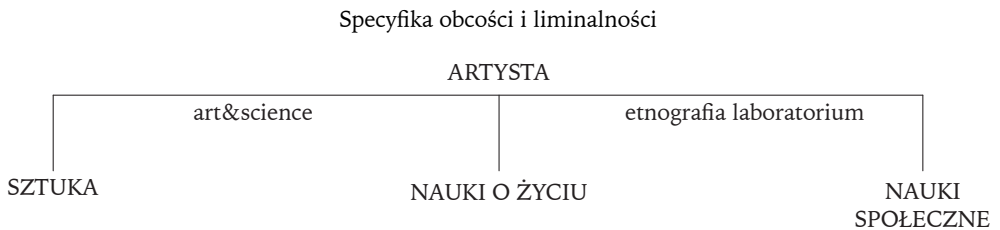
<sup>3</sup> Cząsteczka DNA zdolna do samodzielnej replikacji.

wanie bardziej rozpoznany (z racji studiów magisterskich odbytych na Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi oraz wieloletniej praktyki artystycznej), choć często okazuje się, że dla środowiska artystycznego jestem zbyt naukowa. Mogłoby to sygnalizować częściowe wyjście z tej grupy (obrzęd przedliminalny). Badania społeczno-kulturowe stanowią obszar zdecydowanie większych wyzwań, wymagają bowiem sięgania po narzędzia dotychczas mi nieznane. Często mam również wrażenie, że dla środowiska naukowego pozostaję artystką. Stąd moja ostrożność w sytuowaniu się w nowej grupie (obrzęd postliminalny). Wspominałam już pisząc o autoetnografii, że istnieje skłonność, by wszelkie moje badania naukowe podejrzewać o bycie projektem artystycznym (a tym samym podważać ich wiarygodność).

Badacze terenowi stosujący metodę autoetnografii doświadczają podwójnej obcości, powodem pierwszej jest znalezienie się w terenie obserwacji, osobiste zderzenie z nowymi okolicznościami życiowymi, druga zaś wynika z konfrontacji ze środowiskiem akademickim, z którym trzeba te obserwacje (poddane wcześniej analizie) skonfrontować. Elżbieta Zakrzewska-Manterys (1995) wspomina o tym, opisując dwie role, które pełniła jednocześnie: matka dziecka z zespołem Downa oraz badaczki społecznej. Zadomowienie się w sytuacji osobistej trajektorii jest bardzo trudne, jeśli w ogóle możliwe. Usytuowanie zaś tego doznania w kontekście teorii naukowych sprawia trudność nawet badaczom posługującym się nimi na co dzień.

W moim przypadku obcość jest potrójna, gdyż nie jestem typowym badaczem akademickim, cały czas pozostaję w roli artystki prowadzącej badania. Ta dodatkowa obcość może znacznie utrudniać osadzenie przedstawionych badań w realiach uniwersyteckich.

Schemat 2



### Trajektorja

Pojęcie trajektorii wywodzi się z koncepcji teorii ugruntowanej. Barney G. Glaser i Anselm L. Strauss zastosowali je głównie do opisu procesu umieryania (obrzędu granicznego) jako ciągu nieprzewidywalnych, gwałtownych zmian. Gerhard Riemann i Fritz Schütze (1992) rozszerzyli pojęcie trajektorii na cierpienia niezakończone śmiercią. Mnie interesować tu będzie inne rozu-

mienie tego terminu, które nie musi wiązać się z cierpieniem. „Pojęcie trajektorii oznacza metaforę nawiązującą do lotu kuli, pocisku, pojazdu kosmicznego, [dotyczy] jednak nie tyle przebiegu całego życia, ile poszczególnych jego odcinków lub aspektów” (Dobrowolska 1992, s. 75–76). Chodzi zatem o pewien fragment biografii. Zakrzewska-Manterys określa go jako swoiste życie w życiu. Trajektoria bowiem staje się integralną częścią biografii dopiero po jej zakończeniu i „przepracowaniu” — zdefiniowaniu własnych przeżyć. Do moich badań najbardziej przydatna jest definicja trajektorii, w której zakłada się, że można tym mianem określić każdą zmienność przebiegu życia, niezależnie od tego, czy wiąże się ona z negatywnymi, czy z pozytywnymi przeżyciami (zob. Berger, Berger, Kellner 1974). Wejście w obszar badań laboratoryjnych stanowi niezwykle istotny etap mojej biografii, związany z intensywną twórczością i szeroko pojętym rozwojem. Moja trajektoria nadal trwa, co może oznaczać, że opisywanie jej tutaj jest zbyt wczesne. Być może intencjonalne usytuowanie „pomiędzy” spowoduje, iż opisany „rytuał” nigdy nie zostanie domknięty. Jednak wydaje mi się ważne, by na potrzeby tego tekstu spróbować odtworzyć dotychczasowe kroki. Za każdym razem, gdy konieczne będzie zrelacjonowanie doznawanej sytuacji liminalnej, potrzebne będzie chwilowe zatrzymanie się — przystanek, a nie zamknięcie drogi. Może się wydawać, że taka strategia skazuje powstające teksty na bycie niekompletnymi, jest to typowe dla badań etnograficznych, że nie sposób przekazać wszystkiego. Nie oznacza jednak, że badacz zostaje skazany na bycie nieistotnym aktantem w sieci. Trudność polega na tym, że jego zadaniem jest zdefiniowanie połączeń owej sieci, z uwzględnieniem siebie jako jej ogniwa.

### Obszar badań

Realizacja wszystkich projektów, o których tu piszę, miała miejsce głównie w jednym instytucie, do którego uzyskałam dostęp w pierwszej kolejności (w dalszych opisach będę go określać mianem instytutu bazowego). Ponieważ kierujący nią profesor jest moim opiekunem studiów doktoranckich, miejsce to stało się niejako moją instytucją macierzystą. Należy zaznaczyć, że dotychczas pracowałam tylko w dwóch laboratoriach tego instytutu. Jedno z nich zajmuje się badaniami chorób mitochondrialnych (na tkankach ludzkich), drugie ewolucją mitochondrialnej ekspresji genów. Oba są kierowane przez różne osoby i należą do odrębnych zespołów. Z racji powiązania mojego projektu głównego (*safe suicide*) z pracą na własnych komórkach zdecydowanie więcej czasu spędziłam w pierwszym z wymienionych laboratoriów. Bezpośrednio zaangażowane w moje projekty były trzy pracujące w nim osoby, dwie zatrudnione na stanowisku post-doca i jedna doktorantka. Z pozostałymi osobami stykam się na co dzień, ale nie są zaangażowane w moją pracę, nie do końca też wiedzą, na czym ona polega. Z drugim z wymienionych laboratoriów wiąże mnie głównie realizacja projektu *transposition*. Zespół liczy siedem osób, włącznie z profesorem

prowadzącym, ale współpracuję właściwie z jednym jego członkiem (uzyskał doktorat w trakcie naszej współpracy). Oba laboratoria znajdują się na tym samym piętrze, jednak w oddzielnych korytarzach. Inne laboratoria znajdujące się na tej kondygnacji znam raczej pobieżnie, podobnie jak członków zespołów badawczych, którzy w nich pracują. Mijamy się codziennie, ale nie ze wszystkimi miałam okazję rozmawiać.

### Wejście w obszar badań

Wieloletnia praca twórcza z tematami ciała i materialności doprowadziła mnie w dość naturalny sposób do pracy laboratoryjnej. Biologia zawsze stanowiła dla mnie inspirację, ale przez wiele lat próbowałam bezskutecznie uzyskać dostęp do laboratorium, mimo wielokrotnych prób nawiązania kontaktu z różnymi naukowcami z rozmaitych placówek badawczych. Na pewnym etapie pracy artystycznej, kiedy pracowałam z owadami i kulturowym pojęciem „robaka”, zaczęłam docierać do specjalistów, którzy konsultowali moje projekty. Nie wchodziłam jednak w ich środowisko badawcze, przynajmniej nie w sposób czynny. Kolejnym krokiem na drodze ku wejściu w świat biologii i biotechnologii było podjęcie stażu w laboratorium biologicznym Centrum Nauki Kopernik. Mimo że nie jest to typowe laboratorium badawcze, zdołałam nauczyć się pewnych podstawowych czynności, jak pipetowanie, obrazowanie mikroskopowe czy praca sterylna w komorze laminarnej. Staż ten był w znacznym stopniu moją przepustką do prawdziwych laboratoriów badawczych.

### Gatekeeper

Przełomowym momentem okazało się rozpoczęcie studiów doktoranckich. Moment przyjęcie mnie na te studia zbiegł się z nawiązaniem kontaktu z profesorem genetyki, którego polecił mi jeden z pracowników CNK, opisując go jako osobę bardzo otwartą na działania transdyscyplinarne oraz zaangażowaną w popularyzację. Niebawem okazało się, że profesor ten współpracuje z moim wydziałem i może zostać jednym z moich opiekunów. Napisałam do niego z pytaniem o możliwość realizacji konkretnego projektu (*safe suicide*). Otrzymana odpowiedź była dla mnie wielkim zaskoczeniem. Przede wszystkim to, że profesor dość szczegółowo zapoznał się z moimi wcześniejszymi działaniami artystycznymi, ale też to, że pozytywnie odniósł się do pomysłu podjęcia próby realizacji mojego projektu w kierowanym przez siebie instytucie. Tym samym stał się też moim „odźwiernym” do tej instytucji. Zajmowane przez niego stanowisko było nie bez znaczenia. Podczas pierwszej wizyty zostałam przedstawiona całemu zespołowi i powierzona opiece dwóch osób (już na stanowisku post-doc), które miały wdrożyć mnie w pracę z komórkami ludzkimi. Jak dowiedziałam się po kilku miesiącach od tych osób, na początku były one bardzo sceptycznie nastawione do mojej obecności w laboratorium. Po-



traktowały jednak opiekę nade mną jako rodzaj polecenia służbowego (choć wypowiedzianego w formie prośby). Ich zaufanie i sympatię zdołałam zdobyć dopiero po pewnym czasie. Już na kolejnej wizycie zaczęłam praktyczną naukę pracy sterylnej z komórkami, w pracowni komórkowej. Na początku były to komórki pacjentów, do czasu pobrania mojej krwi, z której mogłam wyizolować własne limfocyty B. Wszelkie czynności początkowo wykonywałam pod okiem jednej z przydzielonych mi opiekunek, która pracowała nad własnymi badaniami. Rytm pracy wyznaczały potrzeby komórek. Często przyjeżdżałam tylko na 15 minut, by wymienić im pożywkę. Większość czynności jest powtarzalna i szybko można się ich nauczyć. Jeśli coś jest bardziej skomplikowane, wykonuje się to na podstawie protokołu. Wiele zadań wymaga zręczności i pewnych zdolności manualnych. Takie metody działania nie były mi obce, gdyż robiąc specjalizację z rzeźby i pracując z tworzywami sztucznymi, przyzwyczaiałam się do wieloetapowej pracy z zachowaniem ścisłych zasad.

Podejście naukowców do koncepcji, z jaką przeszłam, było bardzo różne. Niektórzy byli żywo zainteresowani i chętnie dyskutowali ze mną o założeniach ideowych projektu, inni skupiali się głównie na technicznej jego stronie. Przez dłuższy czas dla wielu osób nie było jasne, do czego właściwie dążę, jaki będzie efekt finalny. Zdecydowanie bardziej przekonujące było to, że robię doktorat, niż to, że robię sztukę.

### Zadomowienie

Z prowadzonych przeze mnie codziennie notatek wynika, iż pierwszy raz o korzyściach płynących z mojej obecności w instytucie bazowym usłyszałam po miesiącu od znalezienia się tam. Dokładnie rzecz biorąc, usłyszałam, że to, co robię, pozwoliło niektórym pracownikom instytutu na nowo spojrzeć na wykonywaną przez nich pracę. Ponadto twierdzili, że wniosłam dziecięcy entuzjazm związany z pracą eksperymentalną, który większość z nich przejawiała na początku kariery naukowej, a który z czasem w znacznym stopniu zniknął. Co warte podkreślenia, w moich rozmowach z biologami rzadko pojawiał się wątek sztuki jako takiej. Dla większości osób ten obszar, zwłaszcza sztuka współczesna, jest dość odległy. Moje działania natomiast były bardzo bezpieczne, bo prowadzone w obszarze, w którym oni są specjalistami. Nie mieli zatem problemu z tym, że nie są w stanie się do nich odnieść. Wszelkie prezentacje, teksty na bieżąco z nimi konsultowałam (robię to nadal), więc niejako stali się w ten sposób ekspertami w dziedzinie sztuki. Wiele osób kojarzyło *bio art* właściwie z jedną realizacją, *GFP Bunny* Eduardo Kaca. Kilukrotnie, po opisaniu komuś, co robię, usłyszałam słowa: „a, świecący królik i te sprawy?”. Rozmówcy chcieli tym samym zasygnalizować mi, że ten typ działań nie jest im obcy. Trzeba jednak dodać, że najczęściej słowom tym towarzyszyła wyraźna nuta ironii w głosie.

W pierwszym etapie realizacji projektu nie spędzałam w instytucie długich godzin. Praca z komórkami wymagała jedynie systematycznego przychodzenia

co drugi dzień, na mniej więcej godzinę, by zmienić im pożywkę, lub rozsiać do nowych butelek. Wyprowadzenie linii, wraz z unieśmiertelnieniem, trwało ponad miesiąc. Dopiero po tym czasie mogłam zacząć planować wykonywanie na komórkach śmiertelnych doświadczeń.

### Rozszerzenie obszaru badań

Po raz pierwszy konieczność poszerzenia obszaru badań pojawiła się w związku z obserwacjami mikroskopowymi. Nie udało mi się nawiązać kontaktu umożliwiającego współpracę z osobą, która sprawuje opiekę nad mikroskopami w instytucie bazowym. Dlatego musiałam poszukać innego miejsca, w którym wykonam, niezbędne w projekcie, obrazowanie mikroskopowe. Poszukiwania te zbiegły się z piknikiem naukowym dla pracowników całej instytucji badawczej (do której należy również instytut bazowy). Dostałam propozycję, by się na nim zaprezentować. Zwyczajową formą tego typu imprez, typową również dla konferencji, jest pokaz posterów. Postanowiłam zatem dostosować się do tej formy i przygotować plakaty dotyczące projektu *safe suicide*. Był to dobry sposób dotarcia do wielu osób jednocześnie i zdobycia cennych kontaktów. Przede wszystkim już podczas przygotowań poznałam koordynującą wydarzenia na wydziale profesor, która specjalizuje się w cytologii. Dzięki niej zdobyłam kontakt do osoby zajmującej się obrazowaniem mikroskopowym. Ponadto poznałam jedną z doktorantek wspomnianej pani profesor, która obiecała mi pokazać, jak przygotowują trwałe preparaty. Od tej pory nie potrzebowałam już protekcji mojego głównego opiekuna, kontakty pojawiały się na zasadzie „kuli śnieżnej”. Naukowcy w miarę potrzeb odsyłali mnie do swoich znajomych, którzy mogli być mi pomocni w danej kwestii. Nie zawsze przekierowania te były trafione, ale pozwoliło mi to dotrzeć do wielu ciekawych osób. Należy dodać, iż część z nich była w jakiś sposób obecna w moich działaniach przez cały czas i tak jest nadal, kontakt z innymi był tylko epizodyczny, związany z konkretnym zagadnieniem.

### Nowe projekty

Rozszerzenie obszaru badań wynikało również z tego, że po trzech miesiącach zaczęłam pracować nad projektem *transposition*, realizując go jednocześnie z *safe suicide*. Pojawiła się zatem nowa osoba, z którą wiąże mnie realizacja tylko tego projektu, nie jest ona zaangażowana w inne. Po kolejnych trzech miesiącach powstała konieczność realizacji *similarity of differences*, przy którym również pracowałam z kolejną osobą. Można zatem powiedzieć, że każda koncepcja wymaga współpracy z innym specjalistą, specjalistami. Jedynie osoba opiekuna głównego się nie zmienia, ale nie wykonujemy wspólnie żadnych czynności laboratoryjnych. Po drodze pojawiło się kilku kooperantów epizodycznych, między innymi przy eksperymencie z bakteriami. Za każdym razem, kiedy po-

jawiam się w danym laboratorium, musi znaleźć się osoba, która weźmie za mnie odpowiedzialność, aby nie rozpraszała się ona na wszystkich członków zespołu.

### Nowe instytucje

Ważnym momentem było rozszerzenie pola badań o całkiem nową instytucję. Stało się to dzięki wystawie, na której prezentowałam pierwszy etap projektu *safe suicide*. W wydarzenie, którego wystawa była częścią, zaangażowane były osoby badające proces molekularnego starzenia. Udało mi się nawiązać kontakt z kimś, kto stał się moim „odźwiernym” w tej instytucji. Również w tym wypadku wcześniejsze pisanie maili do różnych osób nie przyniosło żadnych rezultatów, skuteczny okazał się dopiero bezpośredni kontakt. Początkowo w nowej pracowni miałam jedynie realizować niektóre doświadczenia związane z uśmiercaniem moich komórek. Zespół wykorzystuje w znacznym stopniu obrazowanie mikroskopowe, więc mogłam nauczyć się wykonywania preparatów, a także samodzielnie przeprowadzać obserwacje mikroskopowe. Akurat tego nie zapewniał mi instytut bazowy, ponieważ osoby, z którymi tam pracuję, nie potrzebują do swoich badań takich czynności, a przynajmniej nie w tak szerokim zakresie. Profesor kierująca ową pracownią została poinformowana o moim pojawieniu się, pamiętała mnie zresztą ze wspomnianej wystawy. Zgodziła się, abym wykonywała u nich doświadczenia, jednak nie była w żaden sposób zaangażowana w opiekę nade mną. Moja opiekunka zaś nadzorowała moje działania osobiście tylko przez jakiś czas, potem pozostawiała mnie pod opieką doktorantów. Dzięki temu dość szybko poznałam większość zespołu. Początkowo, kiedy jeszcze nie zostały sprawdzone moje umiejętności pracy w komorze laminarnej, powiedziano mi, że wszystkie czynności muszę wykonywać pod czyjś nadzorem. Dość szybko jednak zauważono, że jestem samodzielna i mogłam sporo zadań realizować bez nadzoru. Na początku największy problem stanowiło dla mnie zaznajomienie się z pracownią, nauczenie obsługi urządzeń, które były nieco inne niż w instytucie bazowym, oraz poznanie panujących zasad. Każde laboratorium ma własne sposoby wykonywania tych samych czynności. Nowy zespół był na przykład zaskoczony, że unieśmiertelniałam moje limfocyty, czego oni zwykle nie praktykują. Natomiast nie podawałam komórkom interleukiny, co zwyczajowo jest stosowane w tej pracowni, aby wzmóc podziały w pierwszych etapach wyprowadzania linii. Takich drobnych różnic było sporo, jednak większość nadzorujących moje działania powtarzała, że bym robiła wszystko tak, jak się nauczyłam na samym początku. Przez pewien czas stanowiłam zagadkę dla wielu osób z zespołu, choć informacje o tym, że mają w laboratorium artystkę, dość szybko się rozniosły, nawet poza pracownię. Po jakimś czasie moja główna opiekunka przekazała mi, że wszyscy są pod wrażeniem, że tak dobrze sobie radzę, nie mając za sobą studiów biologicznych. Trzeba podkreślić, że w nowym la-

boratorium przebywałam znacznie rzadziej niż w bazowym, gdzie prowadziłam główną hodowlę komórkową. W pewnym okresie wykonywałam czynności w trzech różnych budynkach kampusu, czasami tego samego dnia. Dzięki temu przemieszczaniu się przypadkowo stałam się nośnikiem informacji. Naukowcy dowiadawali się, jak rutynowe dla nich czynności wykonuje inny zespół. Nikt nie widział w tym problemu, raczej korzyści. Wiadomo było, że nie wyniosę żadnych cennych informacji związanych z wynikami badań, bo nie mam do nich dostępu, a nawet gdybym miała, nie umiałabym oszacować ich wartości.

### Rutyna

Każdy temat badawczy wymaga pewnego zestawu doświadczeń. Oczywiście, w przypadku badań naukowych trzeba je wykonać wielokrotnie. Jako artystka mam dowolność w wyborze obszaru badawczego, który interesuje mnie pod kątem realizacji określonego projektu, co jest jedną z głównych kwestii odróżniających mnie od naukowców. Pierwsze kryzysy w moim przypadku pojawiły się już w pierwszym etapie realizacji *safe suicide*. Powody były różne, między innymi brak własnego źródła finansowania, zależność od naukowców, zwątpienie w sens powziętej koncepcji, ale również zmęczenie powtarzalnością czynności. Dopóki wszystko było dla mnie nowe, uczyłam się intensywnie każdego dnia, poznawałam kolejne osoby, trwałam w stanie nieustannej euforii. Zabawne było dla obserwujących mnie biologów, gdy na przykład z iskrą w oku przychodziłam pochwalić się, że puściłam pierwszy PCR, a zapytana „na co?” (pod jakim kątem) nie potrafiłam udzielić odpowiedzi. Po pewnym czasie realizacja projektu się ustrukturyzowała. W instytucie bazowym prowadziłam główną hodowlę komórek, przychodząc regularnie co drugi dzień, by wymienić im pożywkę. Tam też podawałam komórkom określone substancje, które miały je zabić i szłam z nimi do innego budynku, by wykonać zdjęcia pod mikroskopem. Pierwszy etap realizacji *safe suicide* trwał od marca do października 2016 roku, kiedy to poddałam się biopsji skóry i uzyskałam własne fibroblasty. Była to bardzo potrzebna zmiana, zwłaszcza z uwagi na dynamikę badań (obserwacji). Nowe komórki oznaczały nowe czynności, których trzeba się nauczyć, oraz nowych ludzi, do których trzeba się zwrócić o pomoc. Wrócił dawny entuzjazm poznawczy, choć miał on, mimo wszystko, nieco inny charakter niż ten początkowy. Teren był już oswojony, wiele czynności należało wykonać podobnie jak w przypadku limfocytów. Dość długo trwało znalezienie możliwości wykonania mi biopsji. Sama biopsja była większym przeżyciem dla wielu osób wokół mnie niż dla mnie samej. Znaczące były słowa jednej z magistrantek, która zobaczyła ranę na moim ramieniu tuż po biopsji: „To aż takie poświęcenie dla nauki?”. Ku radości wszystkich odpowiedziałam: „Gorzej, dla sztuki”. Po pewnym czasie już nic z mojej strony nie było w stanie zaskoczyć spotykających mnie na co dzień naukowców. Tak jak w wy-

padku hodowli limfocytów, przy pracy z fibroblastami pojawiła się po jakimś czasie rutyna. W poniedziałki i piątki trzeba było komórki przepasażować i policzyć, w środę wystarczyła wymiana pożywki. Czynności te wykonywałam sama, nawet jeśli terminy mi nie pasowały, delikatnie przestawiałam rytm tygodnia, żeby nikogo nie prosić o zastępstwo. Tylko ja znałam metodę, którą przyjął do wyprowadzania krzywej wzrostu. Kiedy przydarzyła się sytuacja absolutnej konieczności poproszenia jednej z osób o zmianę pożywki, bo wyjeżdżałam na kilka dni, niechęć zniszczyła mi ona kilkumiesięczne pomiary. Co przykre, nie zobaczyła w tym problemu, bo przecież nie prowadzę normalnych biologicznych badań. Ustalone w nowym laboratorium, związanym z procesem starzenia, wybarwienia komórek przerywały rutynę, robiłam je w ponadmiesięcznym odstępnie, więc wiele tymczasem zapomniałam. Dopiero przy trzeciej serii byłam w stanie wykonać preparaty prawie samodzielnie, wcześniej raczej dołączałam do doktorantek, które akurat robiły ten sam typ wybarwienia.

#### *Vice versa*

Wśród obserwacji dotyczących kontaktów z ludźmi, z którymi przyszło mi się zetknąć podczas realizacji przedstawionych projektów artystycznych, pojawiły się dość szybko te związane ze stroną wizualną badań, z kreatywnością naukowców, oraz ich zainteresowaniami pozanaukowymi. Naturalna estetyka laboratorium, polegająca na specyfice urządzeń i przedmiotów, a także kolorystyki i zapachów, fascynowała mnie jeszcze zanim znalazłam się realnie w tym otoczeniu. Po pewnym czasie dostrzegłam to, o czym wcześniej nie wiedziałam: prowadzone przez każdego indywidualnie zeszyty z wynikami, zapiski, wydruki z elektroforezy oraz późniejsza wizualizacja danych na potrzeby konferencyjnego posteru, publikacji czy prezentacji do wykładów i ćwiczeń. Oczywiście stało się dla mnie, że nie chcę w swoich projektach niczego przekłamywać ani ulepszać. Wystarczyło czerpać z tego, co mnie otacza. Od samego początku zaczęłam prowadzić własny zeszyt badań, z czasem ich liczba wzrosła, wraz pojawianiem się nowych projektów i ich rozrostem. Na pewnym etapie intensywnie uczęszczałam na różnego typu wykłady, analizowałam wówczas wizualną stronę prezentacji. Byłam ciekawa, czy biolodzy sami uczą się przygotowywać takie materiały, czy są do tego jakoś przygotowywani w procesie edukacji. Okazało się, że w Polsce rzadko zdarza się, by wydział biologii zapewniał studentom zajęcia z podstaw projektowania graficznego. Przyglądałam się też posterom, które stanowią integralną część każdej konferencji. Jeśli ktoś nie ma możliwości wystąpienia, wszystko, co ma do przekazania na temat swoich badań, musi zawrzeć w jednym plakacie. Umieszczenie na jednej płaszczyźnie wyników z długiego okresu pracy, wykresów, zdjęć i opisów w taki sposób, by było to estetyczne i przejrzyste, jest wyzwaniem. Co prawda, podczas sesji posterowej oglądający mogą porozmawiać z autorami plakatu, jednak przez większość

czasu pozostaje on samodzielną formą komunikacji. Zmierzyłam się z tym problemem, przygotowując własne postery na jedną z sesji. Jak dowiedziałam się całkiem niedawno, nie wszyscy biolodzy, właściwie można to rozciągnąć też na innych naukowców, zwracają uwagę na formę przekazywania posiadanej wiedzy czy uzyskanych wyników, choć, jak zauważył Marcin Zaród (2014, s. 379): „Naukowcy — pomimo specjalistycznego przygotowania — też nie są w stanie zbyt długo analizować bezpośrednio tysięcy zapisów, dlatego nawet dyskutując we własnym gronie, muszą sięgać po narzędzia wizualne [...]. Elementy kojarzone z polem sztuki (grafika, perspektywa, wizualizacja) okazują się narzędziami, bez których sukces teorii naukowych byłby niemożliwy”. Poniekąd wiąże się to również ze zróżnicowaniem podejścia do popularyzacji wiedzy. Z moich doświadczeń wynika na przykład, że osoby parające się popularyzacją znacznie przychylniej odnosiły się do mojej działalności, traktując ją właśnie jako rodzaj popularyzacji.

#### PODSUMOWANIE

Wspomniałam już wcześniej, iż autoetnografia analityczna wydaje mi się najlepszym wyborem z uwagi na charakter moich badań naukowych (schemat dwutorowości badań). Choć już na tym etapie łączy się ona z równoległe prowadzoną etnografią laboratorium oraz wykorzystaniem metod wizualnych. Przydatna może się okazać technika triangulacji (zob. Konecki 2005), polegająca na zastosowaniu różnych narzędzi analizy jakościowej. Ze względu na integralne powiązanie prowadzonych badań ze sztuką nie sposób nie potraktować jej jako jednej z metod tzw. kreatywnych metodologii (zob. Domańska 2017). Kreowanie swoistych sytuacji performatywnych, zarówno w trakcie realizacji projektów art&science, jak i w formie ich prezentacji, jest jednocześnie realizacją eksperymentów społecznych. Wspomniałam już o planach przeprowadzenia wywiadów z naukowcami zaangażowanymi w realizację projektów art&science oraz z artystami, którzy — podobnie jak ja — weszli w środowisko badań laboratoryjnych. Moje badania skupione są na wielopoziomowych relacjach: artysta–naukowiec, naukowiec–naukowiec, człowiek–byty liminalne, nauka–sztuka. Interesuje mnie sytuacja artysty jako nowego elementu z perspektywy teorii aktora-sieci. Do typowej dla badań etnograficznych podwójnej obcości w wypadku opisanych tu badań dochodzi kolejna obcość — obcość artystki w polu nauki (biologii i nauk społecznych). Jest ona bardzo istotna, generuje bowiem powstawanie swoistych hybryd relacyjnych, na przykład: artysta–biolodzy, artysta–byty liminalne i obiekty laboratoryjne, biolodzy–dzieła sztuki (zob. Latour 2011). Tego typu postawa badawcza powoduje konieczność tworzenia nowych rozwiązań metodologicznych. Liminalna pozycja artystki-badaczki sprzyja badaniu przestrzeni laboratoryjnych, w których, jak wiadomo, potrzeba bardzo wielu niepewności, by skonstruować pozory stabilności.

## BIBLIOGRAFIA

- Abriszewski Krzysztof, 2008, *Poznanie, zbiorowość, polityka. Analiza teorii aktora-sieci Bruno Latoura*, Universitas, Kraków.
- Adams Tony E., Holman Jones Stacy L., Ellis Carolyn, 2015, *Autoethnography*, Oxford University Press, Oxford–New York.
- Anderson Leon, 2014 [2006], *Autoetnografia analityczna*, tłum. Maja Brzozowska-Brywczyńska, „Przegląd Socjologii Jakościowej”, t. 10, nr 3, s. 144–166.
- Berger Peter, Berger Brigitte, Kellner Hansfried, 1974, *The Homeless Mind: Modernization and Consciousness*, Vintage Books, New York.
- Biggs Michael, Karlsson Henrik (red.), 2011, *The Routledge Companion to Research in the Arts*, Routledge, London–New York.
- Collins Hary, 2010, *Tacit and Explicit Knowledge*, University of Chicago Press, Chicago.
- Dobrowolska Danuta, 1992, *Przebieg życia — fazy — wydarzenia*, „Kultura i Społeczeństwo”, nr 2.
- Domańska Ewa, 2017, *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Gennep Arnold van, 2006, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii: o bramie i prog, o gościnności i adopcji [...]*, tłum. Beata Biały, PIW, Warszawa.
- Glaser Barney G., Strauss Anselm L., 1974, *Time for Dying*, Aldine, Chicago.
- Holman Jones Stacy, 2009, *Autoetnografia. Polityka tego, co osobiste*, w: Norman K. Denzin, Yvonna S. Lincoln (red.), Krzysztof Podemski (red. wyd. pol.), *Metody badań jakościowych*, t. 2, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Knorr Cetina Karen, 1999, *Epistemic Cultures: How the Science Make Knowledge*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.–London.
- Konecki Krzysztof T., 2005, *Wizualne wyobrażenia. Główne strategie badawcze w socjologii wizualnej a metodologia teorii ugruntowanej*, „Przegląd Socjologii Jakościowej”, t. 1, nr 1, s. 42–63.
- Kowalczyk Beata, 2014, *(Nie) przekładalność (?) perspektyw w świecie muzyki klasycznej. Autoetnografia socjologa-observatora i japonisty-tłumacza*, „Przegląd Socjologii Jakościowej”, t. 10, nr 3, s. 202–221.
- Kacperczyk Anna, 2014, *Autoetnografia — w stronę humanizacji nauki*, „Przegląd Socjologii Jakościowej”, t. 10, nr 3, s. 6–13.
- Latour Bruno, 2010, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, tłum. Aleksandra Derra, Krzysztof Abriszewski, Universitas, Kraków.
- Latour Bruno, 2011, *Nigdy nie byliśmy nowoczesni. Studium z antropologii symetrycznej*, tłum. Maciej Gdula, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Lynch Michael, 1985, *Art and Artifact in Laboratory Science*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Riemann Gerhard, Schütze Fritz, 1992, *Trajektoria jako podstawowa koncepcja teoretyczna w analizach cierpienia i bezwładnych procesów społecznych*, tłum. Zbigniew Bokszański, Andrzej Piotrowski, „Kultura i Społeczeństwo”, nr 2.
- Sismondo Sergio, 2010, *An Introduction to Science and Technology Studies*, Willey–Blackwell, Chichester–Malden, MA.
- Schütz Alfred, 2012, *O wielości światów. Szkice z socjologii fenomenologicznej*, tłum. Barbara Jabłońska, Nomos, Kraków.
- Skloot Rebecca, 2011, *Nieśmiertelne życie Henrietty Lacks*, tłum. Urszula Gardener, Wydawnictwo Sonia Draga, Warszawa.
- Squier Susan M., 2004, *Liminal Lives: Imagining the Human at the Frontiers of Biomedicine*, Duke University Press, Durham.

- Strathern Marilyn, 1999, *Property, Substance and Effect: Anthropological Essays on Persons and Things*, Athlone Press, London–New Brunswick, NJ.
- Sullivan Graeme, 2010, *Art Practice as Research: Inquiry in the Visual Arts*, Sage, Thousand Oakes.
- Wagner Izabela, 2011, *Becoming Transnational Professional = Kariery i mobilność polskich elit naukowych*, Scholar, Warszawa.
- Wilson Stephen, 2002, *Information Arts: Intersections of Art, Science, and Technology*, MIT Press, Cambridge, Mass.
- Zakrzewska-Manterys Elżbieta, 1995, *Down i zespół wątpliwości. Studium z socjologii cierpienia*, Semper, Warszawa.
- Zaród Marcin, 2014, *Krucze zależności, niepewne sojusze. Między sztuką, nauką a techniką*, w: Tomasz Załuski (red.), *Skuteczność sztuki*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź.
- Zaród Marcin, 2017, *Hakerzy i kolektywy hakerskie w Polsce. Od operacjonalizacji do laboratoriów i stref wymiany*, „Studia Socjologiczne”, nr 1.

ART&SCIENCE:  
THE AUTOETHNOGRAPHY OF A WOMEN ARTIST  
ENGAGED IN ART&SCIENCE PROJECTS IN BIOLOGICAL LABORATORIES

Karolina Żyniewicz  
(University of Warsaw)

Summary

The aim of the text is to present the use of the analytical autoethnographic method in studying the “art&science” phenomenon. It is attempt to show that the role of the artist can combine with the role of the ethnographer. The objects of study are the multilevel relations emerging during the realization of artistic projects in biological laboratories. These relations concern both humans (the artist, the scientists) and non-humans (laboratory organisms, equipment). On the basis of actor-network theory, the author presents how the liminal status of ethnographic research is modified when it connects with art. The form of conducting the research is both an example of activity in the art and science field and a new methodological proposal for the study of science and technology.

Key words / słowa kluczowe

art&science, art-based research, analytic autoethnography / autoetnografia analityczna, ethnography of the laboratory / etnografia laboratorium, art / sztuka, science / nauka