

# Marta KOSIŃSKA

Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu, Instytut Kulturoznawstwa

## IMIĘDZY AUTONOMIĄ A EPIFANIĄ. *ART BASED RESEARCH*, BADANIA JAKOŚCIOWE I TEORIA SZTUKI



Przekonanie o demokratycznej równowartości praktyk badawczych oraz praktyk artystycznych w ich funkcji epistemologicznej szlifowało swoją argumentację szczególnie w ciągu ostatnich trzech dekad w synergii z istotnymi dla humanistyki „zwrotami”: refleksyjnym, narracyjnym, wizualnym i performatywnym. Krajobraz współczesnej humanistyki po tych zwrotach - choć wielokrotnie kwestionowano ich rangę, przełomowy charakter czy nawet zasadność ich wyodrębniania - jest już jednak na tyle odmieniony, że rola sztuki jako narzędzia w badaniach empirycznych stała się wręcz oczywistością i nie wymaga jakiegś szczególnie zaciętej obrony. Jesteśmy już bowiem także po zwrocie instytucjonalnym, w wyniku którego wiele akademickich ośrodków nauczania artystycznego, także w Polsce, zmieniło swój status z Akademii na Uniwersytet. Widoczna jest dziś rażąca nieadekwatność argumentów stawianych w niegdysiejszych dyskusjach na temat możliwości zbliżenia do siebie aparatów sztuki i nauki, które pomimo intencji synergizowania tych dwóch dziedzin, paradoksalnie zachowywały ich separację. Posłużę się przykładem z 1980 roku, kiedy Elliot W. Eisner, jeden z największych orędowników badań jakościowych inspirowanych sztuką, wystąpił na konferencji Amerykańskiego Towarzystwa Badań Edukacyjnych z katalogiem różnic pomiędzy artystyczną a naukową praktyką poznawczą. Zgodnie ze współczesnym stanem refleksji, właściwie prawie wszystkie z użytych wówczas przez niego argumentów różnicujących te dwie dziedziny można dziś prawomocnie zakwestionować, a nawet więcej, pokazać, że stosowane wówczas przez Eisnera kryteria naukowości - po wyżej wymienionych zwrotach w humanistyce - zarówno przez sztukę, jak i przez nauki społeczne traktowane bywają dziś jednakowo niezobowiązująco.

Oto najważniejsze spośród różnic pomiędzy nauką a sztuką pochodzące z Eisnerowskiego katalogu, które zestawiam z możliwymi wobec nich kontrargumentami.<sup>1</sup> (a) Nauka i sztuka tworzą odmienne formy analitycznych reprezentacji poznawanych światów: reprezentacje naukowe są dogłębnie skodyfikowane (dyskursywnie, logicznie, typologicznie, formalnie), zaś reprezentacje artystyczne miałyby charakteryzować się większą swobodą tonu ewokatywnego. Kontrargument: w wielu działaniach artystycznych, choćby w nurcie konceptualnym i postkonceptualnym, można wskazać na bogate i zróżnicowane formy kodyfikacji języka sztuki. Także w formach sztuki funkcjonującej w przestrzeni publicznej istnieje już przynajmniej od dwóch dekad głęboka świadomość dyskursywizacji przestrzeni społecznej, pociągająca za sobą wręcz konieczność używania dyskursywnej refleksyjności jako istotnego narzędzia sztuki. Innymi słowy, liczne praktyki artystyczne rozgrywają swoje stawki w dyskursywnej przestrzeni wielu języków i ćwiczą się zarówno w profesjonalizacji swoich własnych kodyfikacji, jak i w taktikach przechwytywania reguł formatywnych dla innych

dyskursów. (b) Także sposoby budowania reprezentacji wyników praktyk badawczych i praktyk artystycznych to formy, w których Eisner dostrzegł głębokie zróżnicowanie. Kontrargument: współcześnie sposoby reprezentacji efektów praktyk artystycznych i badawczych, mocą zupełnie świadomie podejmowanych operacji mogą być całkowicie wymienne. (c) Według Eisnera także kryterium formalnej poprawności i wiarygodności sposobów postępowania (w odniesieniu do stawianych hipotez i stosowanych narzędzi, wiarygodności próby, itd.) istotnie różnicuje sztukę i naukę. Kontrargument: po zwrocie instytucjonalnym poprawność postępowania artystycznego, podobnie jak naukowego, niejednokrotnie podlega akademickiej ewaluacji, wymaga się więc często od sztuki formalno-badawczej poprawności. Także odpowiedzialność sztuki w przestrzeni publicznej wobec grup, wspólnot, podmiotów wobec których i z którymi podejmuje działania, wymaga przemyślanych oraz weryfikowanych badawczym podejściem strategii. Jeśli praktyki artystyczne obligują się polityczną, performatywną skutecznością swoich działań, to poszukiwanie warunków brzegowych tej skuteczności może pociągać za sobą zmierzanie do poprawności logicznej przyjętych rozumowań, wnioskowań i decyzji. (d) Z chwilą, gdy nauki społeczne zainteresowane są w większym stopniu analizą widocznego, rejestrowalnego obserwacyjnie zachowania, praktyki artystyczne skupiają się na odkrywaniu nieobserwowalnych znaczeń ulokowanych głównie w sferze doświadczenia. Kontrargument: po zwrocie refleksyjnym w antropologii i przeorganizowaniu całego pola badań jakościowych, kategoria podmiotowego doświadczenia znalazła się w centrum zainteresowania jakościowo zorientowanych nauk społecznych. (e) Poznanie naukowe (Eisner podtrzymywał założenie o naukowości i obiektywności badań jakościowych) wykorzystuje operację generalizacji, która jest obca podejściu artystycznemu. Kontrargument: narzędzie generalizacji w sztuce wykorzystywane jest wszędzie tam, gdzie pracuje się na dużej ilości danych, rejestrując regularności, cykle, prawidłowości. Także, np. w grafice, w pojęciu społecznego matrycowania, można posługiwać się operacją generalizacji do diagnozowania wiodących tendencji czy stereotypów.<sup>2</sup> (f) Najstarsze rozróżnienie pomiędzy nauką i sztuką opierało się na stereotypowych opozycjach faktu i fikcji, subiektywizmu i obiektywizmu. Kontrargument: po zwrocie refleksyjnym obiektywność w badaniach jakościowych przestała być wiążącym punktem odniesienia, a subiektywizm stał się trudno przekraczalnym horyzontem postępowania badawczego. (g) Eisner wskazywał na istotną różnicę w ostatecznych celach poznania nauki i sztuki. W podejściu naukowym ostatecznym celem poznania miałyby być wiedza, w sztuce zaś przede wszystkim produkcja znaczeń. Kontrargument: współcześnie język humanistyki traktuje sam siebie jako jeden z wielu i wcale nie bardziej od innych uprawomocniony język opisu rzeczywistości, który generuje znaczenia jako specyficzna forma

tworzenia opowieści. Sztuka zaś, w szczególności na gruncie studiów kulturowych, od dawna traktowana była jako jedna z wielu form uwikłanej społecznie produkcji kulturowej. Obie praktyki zatem, tak artystyczna, jak i naukowa, traktowane są dziś częściej niż kiedyś jako praktyki społeczne generujące znaczenia.

Niemal dwie dekady później większość z powyżej skatalogowanych różnic pomiędzy badaniami jakościowymi a praktykami artystycznymi została zniwelowana i nawet w bardziej pragmatycznych podejściach do badań jakościowych możemy napotkać sposoby definiowania procesu badawczego poprzez terminy estetyczne.<sup>3</sup> Ich rola jest najczęściej definiowana jako służąca pogłębianiu poszukiwań jakości badanych zjawisk, uwydatnianiu ewokatywności doświadczeń, odkrywaniu taktylności i sensualności świata, w którym żyją społeczne i kulturowe podmioty. Tak opisana funkcja praktyk artystycznych i pojęć estetycznych w kontekście badawczym nie wyczerpuje oczywiście wszystkich dostępnych dla nich możliwości, jednak historycznie to właśnie ona zdominowała myślenie o badaniach z wykorzystaniem sztuki lub w oparciu o procedury artystyczne. Na jakich założeniach metodologicznych oparta jest ta tendencja? Skąd czerpie podstawowe dla siebie terminy estetyczne? I czym ostatecznie są jakości uzyskiwane w tak definiowanym trybie badania społecznego?

Przyjrzyjmy się najpierw historycznej koincydencji, która wyłoniła tendencję określaną jako *art based research*. Warto w tym kontekście przeanalizować układ ośmiu wyznaczonych przez Yvonnę S. Lincoln i Normana K. Denzina, historycznych faz rozwoju metod badań jakościowych.<sup>4</sup> Traktować je można nie chronologicznie, lecz raczej jako synchronicznie nakładające się na siebie lub trwające równolegle programy operacyjne regulujące współczesne praktyki badawcze. Pozwalają one odnaleźć koncepcyjne „punkty wejścia” dla sztuki w obszar humanistyki i nauk społecznych. Z pewnością trzecia z wyznaczonych przez Lincoln i Denzina faz, rozmytych gatunków, była już tą, która wprowadzała twórczą reorganizację możliwych strategii i metod badawczych. Występowała po okresach tradycyjnym oraz modernistycznym, przypadła na lata 1970-1986. W tym okresie zachwiana została pozycja badacza jakościowego, odebrany jego uprzywilejowany status głosu eksperckiego pośród różnorodnych narracji porządkujących społeczno-kulturową rzeczywistość.<sup>5</sup> W konsekwencji rozchwiane zostały różnice między różnymi gatunkami tekstów, pomiędzy nauką a literaturą, a na pierwszy plan wysunęła się pozycja badaczki/badacza strukturyzujących swoje doświadczenie poznawcze poprzez tekst. Z pewnością więc pierwszy duży transfer metod artystycznych w obszar badań jakościowych dokonał się głównie poprzez eksperymenty z literaturą. Fazy kolejnego rozwoju badań jakościowych: kryzysu reprezentacji oraz postmodernistyczna faza eksperymentalnego pisania etnograficznego, przywiodły ostatecznie badaczy do swojej instytucjonalizacji tych twórczych poszukiwań: odnalazły one bowiem swoją wydawniczą platformę w postaci wydawnictwa AltaMira Press oraz czasopism *Qualitative Inquiry* i *Qualitative Research*, szczególnie promujących rozmyte gatunki interdyscyplinarnych poszukiwań spod znaku *art based research*.

Także wiele spośród podstawowych założeń instytucjonalizującego się w latach siedemdziesiątych XX wieku projektu studiów kulturowych przyświeca dziś kluczowym postulatом w obszarze współczesnych ujęć *art based research*. Sztuka była obecna w studiach kulturowych niemal od początku rozbudowywania i ćwiczenia ich metodologii. Pomimo znacznego zróżnicowania, podstawowe style uprawiania studiów kulturowych ostrożnie budowały swoje konstrukcje pomiędzy podejściami czysto teoretycznymi a modelami opartymi na studiach przypadku, broniąc się zarówno przed zarzutem o antyteoretyczność, jak i przed osunięciem się w antyempirycystyczny nurt teoretycznej spekulacji. Ostatecznie model teoretycznie ugruntowanych *case studies* stał się tym najczęściej stosowanym, czerpiąc wiele z metod interakcjonistycznych oraz etnograficznych.<sup>6</sup> Był to także jeden z obszarów studiów kulturowych, w których sztuka była znacząco obecna. Reprezentowany, między innymi, przez podejście Paula Willisa, rozbudowywał się na antropologicznej osnowie opisu gęstego oraz wrażliwego rejestrowania perspektyw i definicji od-podmiotowych.<sup>7</sup> Co jest charakterystyczne dla tego ujęcia? To stanowisko, w którym pojęcia estetyczne i sposób rozumowania charakterystyczny dla działań artystycznych zostały zaprzęgnięte do badania „realnego świata”. Zaprzęgnięte twórczo, a więc unikając totalnego redukcjonizmu pojęć estetycznych

do pojęć społecznych. Willis nie wierzył w sens konstruowania ścisłych definicji, pokładał więcej zaufania w Blumerowskich „pojęciach uwrażliwiających” i tak też traktował pojęcia estetyczne używane w analizie kulturowej. Oczekiwał kreatywnego napięcia pomiędzy nimi a empirycznymi danymi pochodzącymi z terenu.<sup>8</sup> Wychodził z założenia, że analiza kulturowa nie jest odkrywaniem struktur realnego świata (strukturalizm ontologiczny), że rzeczywistość społeczna przejawia się raczej w chaotycznym nieuporządkowaniu niż w strukturalnym porządku i pojęcia, którymi dysponujemy, są pomocne w *negocjowaniu* sensów świata. W konsekwencji dochodził do przekonania, że kategorie estetyczne mogą tak samo dobrze jak społeczne „rzucić światło” na mrok obserwowalnego chaosu życia.<sup>9</sup> Sztuka raz jest więc tu narzędziem, innym razem może bardziej twórczą analogią - jako jedna z wielu form produkcji symbolicznej może służyć rozpoznawaniu wielu spośród licznych, codziennych produktywnych praktyk. Mówiąc wprost - jest tak samo dobra w tworzeniu sensów, jak inne rodziny kategorii poznawczych.

Kluczowe dla podejścia Willisa jest zrozumienie relacji pomiędzy instrumentarium etnografii a pojęciami uwrażliwiającymi czerpiącymi z obszaru estetyki. Narzędzia etnograficzne mają za zadanie dostarczać danych jakościowych z terenu. To przede wszystkim narzędzia obserwacji, zdolne „zbierać” różnorodność niedyskursywnych, wielozmysłowych rejestrów praktyk życia codziennego. To dane od-podmiotowe, służą temu, aby „zobaczyć, w jaki sposób badani zamieszkują swe symboliczne światy oraz je zrekonstruować: jak wyglądają *ich* programy, *ich* odkodowania, *ich* opowieści, *ich* użycia przedmiotów i wytworów”.<sup>10</sup> Sztuka jest narzędziem wspomagającym ten program badawczy poszukiwać „jakości”, jednak nade wszystko jest ona rozumiana najszerzej jako praktyka produkowania znaczeń, a więc demokratycznie - jako jedna z wielu praktyk symbolicznych, sensotwórczych. Widać tu wymiennosc relacji pomiędzy sztuką a innymi przejawami życia. Sztuka jest praktyką kulturową, a jednocześnie codzienne praktyki kulturowe są sztuką. Oba te rodzaje sztuki w pierwszym rzędzie odnoszą się do technik siebie, a więc do sensotwórczych praktyk tworzenia własnych tożsamości poprzez i za pomocą różnorodnych możliwości wytwarzania znaczeń. W usiłowaniach podmiotowych rozpatrywanych w kontekście permanentności konstruowania własnych biografii przynajmniej się praktykom konstruowania siebie sporą dozę kreatywności, twórczości i dowolności. Warto zwrócić także uwagę na sposób traktowania sztuk (nieodmiennie w liczbie mnogiej) jako (1) pracy i to (2) pracy z różnorodnymi formami. Założenie to podkreślało procesualny, działaniowy wymiar praktyk kulturowych i jednocześnie obiektowy, materialny wymiar samej kultury. Cenne jest także neomarksowskie rozumienie sztuki w kategoriach społecznych relacji, odziedziczone zresztą jeszcze po schedzie kulturalizmu Raymonda Williama, gdzie przypisanie praktyk artystycznych do wyższego porządku kultury zostało zastąpione uznaniem ich za szczególną formę ogólnego procesu społecznego. Nadawanie i odbieranie znaczeń w obrębie praktyk artystycznych było tu rozumiane jako proces o charakterze społecznym, zarówno jako mechanizm tworzenia konwencji, jak też proces instytucjonalizacji. Kluczowe w tym kontekście było rozpoznanie w studiach kulturowych Weberowskiej różnicy pomiędzy sądem normatywnym a analizą normatywną, co pozwoliło wydostać się z modelu krytyki literackiej (u Leavisów i u Hoggarta) i przejść do semiotyczno-strukturalnej, kulturowej analizy wartości. Zaowocowało to pogłębioną konceptualizacją relacji pomiędzy społeczeństwem a literaturą, a ostatecznie w podejściu Raymonda Williama wejściem w marksistowską analizę tej relacji i inspiracje Lucienem Goldmannem, György Lukácsem czy Jeanem Paulem Sartrem.<sup>11</sup>

Najpierw badania nad społecznym i kulturowym statusem literatury, lecz później przede wszystkim zwrot narratystyczny - zarówno w studiach kulturowych, w socjologii, jak i ten przebiegający równolegle ze zwrotem refleksyjnym w obszarze antropologii - zdecydowanie otworzyły furtkę możliwości dla akcesu praktyk artystycznych w teren badań jakościowych. Interesujące są przede wszystkim dwa aspekty tej historycznej koincydencji. Po pierwsze, jak wskazywała Susan Finley, nastąpiło czasowe zająknięcie się zwrotu narratystycznego oraz wyłonienia się zaangażowanych w problemy społeczne, zorientowanych na działanie nauk społecznych.<sup>12</sup> W tym obszarze mogły rozwinąć się te wszystkie tendencje badań inspirujących się sztuką, które przyjmowały model działania oparty na aktywistycz-



nym współ-badaniu/współ-działaniu w przestrzeni publicznej. Po drugie, kolejną podzielną tendencją przez nurty *art based research* oraz zwrot narratologiczny było nastawienie na ekspresję, ewokację, w szczególności z wykorzystaniem form literackich. Z pewnością w odniesieniu do wcześniejszych tendencji strukturalistyczno-semiotycznych na gruncie studiów kulturowych była to nowość: zwrot w stronę „mikropolityki” doświadczenia, analizy przypadku, ale także uruchomienia swoistej „etyki troski” jako hasła przyświecające storytellingowi. Z tej perspektywy współpraca pomiędzy badaczami a badanymi i zrównanie ich statusów było już tylko konsekwencją tych znaczących przesunięć.

Na pewno można wskazać kilka tendencji, które w dyscyplinowych obszarach humanistyki i nauk społecznych sprzyjały cyzelowaniu się najważniejszych tendencji *art based research*. Na gruncie studiów kulturowych chodziłoby przede wszystkim o ich demokratyzujący impet, a więc włączanie do analizy tego, co popularne, codzienne, zwyczajne, potoczne, wyrażający się w pierwotnym zdaniu, które stało się jednocześnie polityczną deklaracją: *culture is ordinary*.<sup>13</sup> Także początkowy krytyczny impet *cultural studies* zwrócony ku problemom feminizmu, teorii queer, postkolonializmu, teorii rasy, teorii klas został przekuty na gruncie badań opartych na sztuce w ewokatywny i empatyczny program oddawania głosu przedstawicielom grup marginalizowanych, defaworyzowanych, czy ubezwłasnowolnionych. Także w programie rewolucji badań jakościowych, któremu patronowali Yvonna S. Lincoln i Norman K. Denzin, przestrzeń dla poznania poprzez sztukę otwierała się przynajmniej na kilku etapach badania rozumianego jako proces. Pojawiły się tu bowiem nowe kryteria ewaluacji procesu badawczego: „prawdopodobieństwo, emocjonalność, osobista odpowiedzialność, etyka troski, praktyka polityczna, wielogłosowe teksty, dialogi z podmiotami badań”.<sup>14</sup> Niektóre spośród nowych kryteriów trafności badań jakościowych, proponowanych i skatalogowanych przez Egoną G. Gubę i Yvonnę S. Lincoln, otwierały możliwości dla badań artystycznych. Chodziło tu przede wszystkim o trafność rozumianą jako polisemicznie rozważana autentyczność, a więc, np. jako uczciwość („wszystkie poglądy, perspektywy, żądania, problemy i głosy zainteresowanych powinny być widoczne w tekście”<sup>15</sup>); jako krystaliczność (badanie i tekst przyjmujące strukturę kryształu-jako- metafora, „który może być obracany na różne sposoby, który odbija i załamuje światło »światło/mnogie warstwy znaczenia«, poprzez który możemy zobaczyć zarówno »fałę«, fałę/światła/prądy ludzkie, jak »cząstkę«, światło jako »kawały« energii/elementy prawdy, uczucia, połączenia, procesy badania, które »płyną« razem”<sup>16</sup>); jako transgresja („przerywanie, zakłócanie, transformowanie”<sup>17</sup>). Kategoria głosu w tekście badawczym naprowadza z kolei na kryterium obecności, ucieleśnienia, tak badaczki/badacza, jak i osób współbadających czy opisywanych. Warto wymienić także performatywność, którą choćby za Susan Finley, można traktować jako „kryterium jakości” w badaniach inspirujących się sztuką. Performatywność to „warunek konieczny” takiego badawczego ujęcia, które próbuje odpowiadać na „istniejące problemy społeczne, próbuje je rozwiązywać, ma aktywny charakter, angażuje się w debatę publiczną, jest odporne na groźby kierowane pod adresem idei sprawiedliwości społecznej oraz celowo pomyślane tak, aby wspomagać krytyczne studia nad rasą, ludnością autochtoniczną, mniejszościami seksualnymi, feminizmem i pograniczem, będąc przy tym wstępem do uformowania się wielu nowych, różnorodnych sposobów wzajemnego rozumienia się i życia w świecie.”<sup>18</sup>

Opisane powyżej przeorganizowanie pola badań jakościowych i preferowanych form analizy kulturowej otworzyło więc te luki w jakościowych metodologiach, które oczekiwały na wypełnienie technikami pozyskiwania danych raczej nieoczywistych, rozchwiewających, pogłębionych, problematyzujących. Pole tych poszukiwań szybko wypełniło się tymi estetykami artystycznymi, które były w stanie przebywać blisko podmiotowego doświadczenia, ciała, sensoryczności, przeżycia. Z tego właśnie powodu w wielu ujęciach nowo wyłaniającego się obszaru *art based research* odgrzana została, modernistyczna w istocie dychotomia, pomiędzy wiedzą a emocją. W takim kontekście Eisner jako jeden z ważniejszych orędowników badań inspirujących się sztuką, opierał rozwijane przez siebie stanowisko na dystynkcji pomiędzy deskryptywnym a ewokatywnym trybem generowania wiedzy. Punktem odniesienia dla tej opozycji była dla niego koncepcja wiedzy dyskursywnej i niedyskursywnej Susan K. Langer.<sup>19</sup> Deskryptywny charakter badań jakościowych (najpełniej reprezentowany przez

instrumentarium etnografii) miałyby przynosić efekt mimetyczny, ewokatywność natomiast miałyby być dostarczycielką jakości wywołujących empatyczny stosunek do rzeczy, emocje oraz wyobrażenie, miałyby przynosić także poczucie obecności. To w tym obszarze sytuują się właśnie tryby i jakości poznania artystycznego i jego „oferty” dla nauk społecznych. Mają one być przede wszystkim źródłem empatii jako swoistej jakości rozumienia. Poznanie poprzez sztukę to poznanie „ewokowane poprzez empatyczne doświadczenie”.<sup>20</sup> Forma docierania do konkluzji w poznaniu artystycznym w mniejszym stopniu przypomina analityczne wyciąganie wniosków i ostrożne podążanie za weryfikacją hipotez, a raczej przybliża się formą do „głębokiej rozmowy i wnikliwego dialogu”.<sup>21</sup> Eisner bardzo radykalnie utrzymuje więc separację wiedzy dyskursywnej i ewokatywnej, ale także stojących za nimi „światów”. W przypadku ewokatywnego języka sztuki tym światem jest „życie w rejestrze uczuć”<sup>22</sup> - o wiele trudniej, jeśli w ogóle, zapisywalne w dyskursywnym języku nauki. Z kolei za Rudolfem Arnheimem - przyjmuje Eisner jakąś przystawalność, odpowiedniość pomiędzy strukturą wyrażanych uczuć a medialną strukturą artystycznej pracy: „to, co ostatecznie powstaje, to strukturalna ekwiwalencja emocji przywoływanych w skupieniu, a jednocześnie przejmująco wyrażanych wraz z tym, co zostało doświadczone poprzez relacyjny układ artystycznych form.”<sup>23</sup> Za Langer pojawia się tu także wizja zamieszkującej w królestwie sztuki, rozpoznawanej przez sztukę struktury odczuwania (*the structure of feeling*).

Jeśli dokonać, choćby prowizorycznego mapowania współczesnych tendencji w obszarze *art based research*, to rzeczywistość w każdej z nich żywotnym pozostaje „kapitał”, jaki niesie ze sobą poznanie artystyczne w postaci ewokatywności i epifaniczności sztuki. Nawet najbardziej „postmodernistyczne” spośród współczesnych ujęć czerpią więc z - bardzo modernistycznej w istocie - teorii estetycznej, która stała się podstawą dla Eisnerowskiego „mocowania” praktyk artystycznych w funkcji produkcji i pogłębiania wiedzy. Przyjrzyjmy się zatem, możliwym do szkicowego wyróżnienia, trzem widocznym i niewykluczającym się tendencjom na gruncie *art based research*.

Pierwszą z nich potraktujmy jako wychodzącą właśnie od propozycji Eisnera i okreśmy jako „epistemologicznie problematyzującą”. Promuje ona stanowisko zrównujące status nauki i sztuki w funkcji poznawczej i traktuje sztukę jako wzbogacającą ilość sposobów opisywania świata; lokuje kapitał poznawczy sztuki w jej funkcji ewokatywnej; zakłada epistemologiczną zależność między postrzeganiem, opisywaniem, doświadczeniem i działaniem w świecie; przyjmuje założenie, wedle którego instytucjonalnie usankcjonowane sposoby opisywania świata są uwarunkowane tak epistemologicznie, jak i politycznie.<sup>24</sup> W tę tendencję wpisuje się wiele wizualnych metodologii, wykorzystujących różnorodne media obrazowe. Podkreśla się w nich te jakości kognitywne, które mają uzupełniać „dyskursywne” sposoby produkcji wiedzy. Są to polisemiczność obrazu jako nośnika wiedzy niedyskursywnej oraz ta jego jakość, która dobrze już ugruntowała swoją pozycję w nurtach *art based research*, a mianowicie natychmiastowość „działania obrazowego”, skupianie skomplikowanej i bogatej semiozy w jednym odbiorczym „ośnieniu”, którego charakter jest oczywiście ewokatywny lub epifaniczny.<sup>25</sup> Poznanie poprzez lub za pośrednictwem obrazów miałyby w konsekwencji wzmacniać empatyczne współodczuwanie wypracowywane w interdyscyplinarnych projektach angażujących się społecznie i politycznie. Szczególne i unikalne jakości, których jest w stanie dostarczać badaniom jakościowym sztuka, to nie tylko te, które związane są z emotywnymi aspektami bycia w świecie, ale także takie, które odsłaniają habitualne, taktylne wymiary kultury.

Kolejne podejście w ramach badań inspirujących się sztuką można określić jako heuretyczne. Najszerzej zostało ono sformułowane przez Gregory’ego L. Ulmera w jego heuretycznej pedagogice (*heuretic pedagogy*). Promuje ono strategię demokratycznie zrównującą sztukę i naukę w ich funkcjach poznawczych, jednak rozpisując dla nich odmienne role. Heuretyka jest traktowana przez Ulmera jako jeden z dwóch sposobów konstruowania teorii w humanistyce, drugim sposobem jest hermeneutyka. Ta pierwsza konstruuje poznanie poprzez artystyczny eksperyment, ta druga jest sztuką krytycznej interpretacji. Oba te sposoby konstruowania wiedzy, od Platona do Derridy, były używane w humanistyce na przemian.<sup>26</sup> Dla heuretyki kluczowe jest dziedzictwo awangardy, brane pod uwagę jako dostarczyciel „ge-

neratywnej produktywności”<sup>27</sup> dla modeli i prototypów działających krytycznie oraz estetycznie. Postawa awangardowa dostarcza alternatyw wobec istniejącej sztuki. Heuretyka jest więc przede wszystkim zasadą generatywną, wykorzystywaną w pedagogice i wychodzącą od pytania nie o to, co dzieło znaczy, ale jak jest zrobione? Dostarcza modeli, a nie reprezentacji rzeczywistości. Jest spełnieniem obietnicy, że wynalazki mogą być generowane bez wcześniejszego ich wymyślenia, ale mocą eksperymentalnej i kontrolowanej jednocześnie procedury. Metodologia Elmera polega na tworzeniu odpowiedniej ilości generatywnych formuł, pozwalających konstruować prototypy, wykorzystuje także pewną rutynę i zaufanie pokładane w tych formułach jako instrukcjach dla działań poznawczych oraz edukacyjnych.

Jako przykład tego rodzaju heuretycznej praktyki można wskazać podejście Shauna McNiffa. W jego praktyce badawczej i dydaktycznej problemy, tezy czy spostrzeżenia są często wyrażane za pomocą środków artystycznych, a konstruowanie łańcuchów formuł generatywnych dokonuje się intermedialnie. Ta sama ekspresja szuka środków wyrazu w terminach „heurystycznych, fenomenologicznych, hermeneutycznych, imaginatywnych, archetypicznych, empirycznych, statystycznych, lub innych”.<sup>28</sup> Chociaż na poziomie ogólnym sztuka jest w tym podejściu używana przede wszystkim w funkcji generowania pogłębionych znaczeń i problematykacji, to w praktyce (w szczególności dydaktycznej) podejście to bazuje właśnie na generatywnych, prostych, możliwych do powtórzenia formułach. Wyjściowy problem, teza, sytuacja, czy trudność, traktowane są jako generatornia pytań stawianych studentom: „jaki konkretny projekt artystyczny lub jaką serię aktywności możesz zaproponować dla głębszego zrozumienia tego problemu? Co możesz zrobić specyficznym twojego i co wyraźta z twojego doświadczenia? Co byłoby dla ciebie w tej sytuacji najbardziej naturalne? Na czym polega indywidualność twojej ekspertyzy? Co takiego zrobiłeś/zrobiłaś, czego inni nie doświadczyli w takiej samej doniosłości i intensywności?”.<sup>29</sup> McNiff rozumie tę procedurę jako kreowanie metody zamiast podążanie za zestandaryzowaną procedurą.

Trzecia tendencja na gruncie *art based research* znamionuje podejście aktywistyczne i aktywizujące zarazem, opiera się na postawie współ-zaangażowania pomiędzy jakkolwiek pomyślanymi stronami działania badawczego i artystycznego. Etyczne problemy związane z wykorzystywaniem w badaniach oraz w działaniach artystycznych narracji, świadectw, rejestracji interakcji, dokumentów notujących doświadczenia obserwowanych i badanych podmiotów urefleksyjniły praktyki badawcze i artystyczne, a następnie - by przeciwdziałać instrumentalizacji badanych i obserwowanych podmiotów oraz grup - przesunęły ich narzędziowość i horyzonty możliwości w stronę współdziałania, współpracy, tworzenia koalicji, działania na rzecz społeczności. Istotny dla tego przesunięcia sztuki i badań w stronę współ-zaangażowania był oczywiście także bardzo szczególny klimat, w jaki weszły nauki społeczne, w szczególności studia kulturowe w czasie kontrkultury oraz w kolejnych dekadach. Moment akademickiej instytucjonalizacji feminizmu, studiów postkolonialnych, gender studies cyzelował krytyczną intencję badań jakościowych i praktyk artystycznych, w tym ostatnim przypadku formując nurt sztuki społecznie zaangażowanych aktywistów.<sup>30</sup> Współ-zaangażowanie to chyba najlepszy termin na opisanie zwrotu w badaniach i praktykach artystycznych - niezależnie od formy działań, głębokości zaangażowania, i skuteczności działania (sproblematyzowanej najmocniej na gruncie studiów performatywnych już w latach dziewięćdziesiątych. jako kategoria *performative efficacy*) - współ-zaangażowanie jest w ogóle warunkiem podstawowym przesądającym o charakterze zarówno badań, jak i praktyk artystycznych. Dopiero z tej kategorii wynika wielość pozostałych jakości działań badawczych i artystycznych: przyjmowane w ich ramach szczegółowe strategie działania oraz zestawy pojawiających się po drodze problemów. Ostatecznie więc wyłania się podejście, które definiuje już siebie jako ponowoczesne, po przesunięciu zainteresowań poznawczych na pojęcia rasy, klasy, gender, postkolonializmu, studiów feministycznych. To ujęcie jest już jawnie aktywistyczne, praktyczne, pragmatyczne, służące realizacji celów społecznych, empatyczne, solidarnościowe, krytyczne i zaangażowane. Tym, co pomaga realizować zaangażowaną formę *art based research* są nie tylko projekty artystyczno-badawcze w przestrzeni publicznej, ale także edukacja i pedagogika jako przyczółki, w których rozpoznawany jest i wykorzystywany transformacyjny potencjał tego rodzaju działania.<sup>31</sup> Jedną z największych

orędowniczek i propagatorek tego nurtu jest Susan Finley, współtworząc dyskurs ponowoczesnych, politycznie zaangażowanych badań opartych na sztuce i osnuwając go wokół klasycznych już pojęć emotywności, sensualności, habitualności, cielesności, doświadczenia, emocji, poetyki i epifanii.<sup>32</sup>

Właściwie we wszystkich opisanych powyżej ujęciach obecna jest, choć na różne sposoby, modernistyczna dychotomia pomiędzy wiedzą dyskursywną i emotywną. Stała się ona szczególną podstawą mocowania *art based research* w obszarze nauk społecznych i humanistyki. Najbardziej historycznie relewantna wobec współczesnych praktyk badawczo-artystycznych wersja tej dychotomii pochodzi od Langer - wychodzącej w *Nowym sensie filozofii* od założenia, że symbolizowanie jest podstawową ludzką aktywnością, zasadniczym modusem bycia w świecie. To właśnie ze względu na tę tezę Buczyńska-Garewicz określała koncepcję Langer mianem „zbiologizowanej wersji filozofii form symbolicznych Ernsta Cassirera”.<sup>33</sup> Zbiologizowanej, ponieważ to właśnie w dyspozycjach biologicznych oraz psychologicznych mocuje Langer ludzką potrzebę symbolizowania. Znamionuje koncepcję Langer także neokantowski antyesencjalizm<sup>34</sup>, symbolizowanie nie odnosi się do niczego zewnętrznego wobec niego: znaczeń lub bytów - raczej stanowi po prostu formę kodowania doświadczenia.<sup>35</sup> W tym sensie stanowisko to zapowiada konstruktywistyczną epistemologię wielu spośród ujęć *art based research*.

Warto przyjrzeć się bliżej głoszonemu przez Langer rozdziałowi na symbolizm dyskursywny i niedyskursywny, który został tak chętnie przyswojony na gruncie badań inspirujących się sztuką i podtrzymał podział pomiędzy ewokatywnością sztuki i logicznością nauki. Z całą pewnością w intencji Langer pobrzmiewał zamysł traktowania sztuki jako formy poznania - jednak - poznania szczególnego rodzaju. Kluczowe dla zdefiniowania miejsca, jakie w formach poznania zajmuje praktyka artystyczna jest zrozumienie, że koncepcja Langer jest w istocie koncepcją kultury jako formy filozofii sztuki.<sup>36</sup> Jest to koncepcja kultury semiotyczna i semiotycznie redukcjonistyczna: całość ludzkiego doświadczenia wpisująca w procesy symbolizowania, nie pozostawiająca miejsca na dialektyczną relację pomiędzy materialnymi uwarunkowaniami ludzkiego bytu a symbolicznymi odpowiedziami nań twórczego bycia. Z drugiej strony, koncepcja kultury Langer jest demokratyzująca: do uniwersum symbolizowania włącza ona wszystkie elementy kultury, także te potoczne, codzienne. I kolejna istotna rzecz: Langer nie wychodzi od dyskursywnego poznania poprzez język, aby scharakteryzować poznanie poprzez sztukę, ale odwrotnie. Jeśli symbolizowanie jest podstawową ludzką aktywnością, to dominującą w tym obszarze dyspozycją jest symbolizowanie niedyskursywne, język i nauka to zaledwie niewielka pula działań kognitywnych. Istotniejsze jest jednak to, że skoro przedmiotem zarówno filozofii, jak i teorii kultury jest analiza zdolności symbolizowania, to zarówno sztukę, jak i naukę należy analizować w taki sam sposób - jako praktyki wytwarzania znaczeń. Tym więc, co je ostatecznie różnicuje, są nie tyle obowiązujące w ich obszarach procedury, ale przedmiot: w przypadku sztuki - uczucia, w przypadku nauki - myśli: „(...) wszystko, co nie jest dającą się wypowiedzieć myślą, jest uczuciem”.<sup>37</sup>

Langer tropiła tę przedmiotową różnicę analizując dwie funkcje języka: przekazywania informacji oraz poruszania emocji. Odnajdywała różnorodne jej odmiany: za Cassirerem w rozróżnieniu na logikę, kreatywną wyobraźnię oraz świadomość mityczną. Za Owenem Barfieldem i jego *Poetic Diction, A Study in Meanings* w wyróżnieniu niedyskursywnego symbolizowania w dziedzinie poezji. I w końcu za Freudem, o którym twierdziła, że rozpoczął systematyczne badanie tego, co wcześniej zawierało się w obszarze poezji, mistyki i mitów, a w *Psychoanalytische Studien an Werken der Dichtung und Kunst* (1924) odnalazło ostatecznie swoją artykulację w postaci w produktów wyobraźni, niewypowiadalnego, nieświadomego oraz snów.<sup>38</sup> Wychodząc od Freudowskiej zasady imaginatywnej projekcji, *Darstellbarkeit, presentability*, objawialności, Langer odróżniła produkty wyobraźni od produktów świadomego artystycznego przetworzenia, na przykład w poezji. O ile w koncepcji Freuda produkty wyobraźni - „niech to będzie intencjonalnie uporządkowana praca artysty, czy spontaniczny wytwór marzenia sennego - dociera do odbiorcy jako doświadczenie, bezpośrednia jakościowa dana”<sup>39</sup>, o tyle już u Langer niedyskursywny język sztuki nie jest wprost zapisem subiektywnych przeżyć, a sztuka nie jest wyrazem życia i emocji, ale w pro-



cesie artystycznym dochodzi do przetransponowania subiektywnych przeżyć i wrażeń na język sztuki. To w samym procesie symbolizowania w sztuce, przetwarzania na inną formę lokowane są poznawcze jakości praktyki artystycznej. „Tworzenie wirtualnej opowieści jest zasadą przenikającą całą literaturę: zasada *poiesis*”.<sup>40</sup>

Oto dlaczego koncepcja Langer stała się w tak dużym stopniu inspirująca dla nurtów *art based research* – sytuowała bowiem potencjał sztuki w samej specyfice artystycznej procedury, którą uznawała w pierwszym rzędzie za poznawczą i dopiero z niej wywodziła swoistość form artystycznych. Choć efekt tych niedyskursywnych form symbolizowania w sztuce jest dla Langer także szalenie istotny. To iluzja doświadczenia, pozór procesów myślowych, świadomości, działań, pamięci, refleksji – pozór życia (*semblance of life*). Pozór jest tu traktowany jako *mode* – modus wytwarzania formy artystycznej, a status takiej formy jest dla Langer nie realny, ale wirtualny. „Najbardziej bezosobowy opis »faktów« niesie ze sobą jakościowe piętno (*qualitative imprint*), które przekształca go w »doświadczenia« zdolne wnikać w rozmaite koleiny kontekstów i przybierać adekwatne znaczenia.”<sup>41</sup> Jakości, które może oferować sztuka kryją się więc w twórczym, świadomym i intencjonalnym przetworzeniu danych doświadczenia, w ich „transferze” w jakąś wybraną formę, sam zaś ów transfer jest interesującą nas tu formą twórczej kognicji. Kryterium jakości artystycznych jest więc ich zdolność do translacji struktury doświadczenia (*the structure of experience*) na uniwersalnie komunikowalną rzeczywistość artystyczną. Chodzi zatem o to, aby sztuka była zdolna budować pozór życia (*appearance of life*), a nie cytować życie samo w sobie. „Sztuka jest symboliczną reprezentacją, a nie kopią uczucia. (...) Chociaż dzieło sztuki oddaje charakter subiektywności, samo w sobie jest obiektywne.”<sup>42</sup> Zresztą Langer wprowadza kryterium *livingness*, czyli zdolności sztuki do oddawania rytmów i jakości życia. Sztuka, która to potrafi to „dobra” sztuka. Rytm i puls życia nie są „materiałem” sztuki w tym sensie, że podlegają one prostej ewokacji, ale stanowią one tkankę przetwarzaną w procesach artystycznego symbolizowania. Langer podkreśla, że nie istnieje język poznania i obiektywnego opisu tych sensualnych jakości życia. Dyskursywność poznania naukowego jest zdolna charakteryzować te jakości jedynie poprzez opis „działaniowych okoliczności”, które im towarzyszą, ale nie jest „ich językiem”, nie trafia w sedno ich możliwych charakterystyk, tak, jak może czynić to sztuka.

Dlatego tak ważne są zasady organizowania struktury dzieł wizualnych. Nie występuje w nich temporalne sekwencjonowanie, tak, jak na przykład w materiale muzycznym, porządkowanym przez progresję napięć i wyładowań, spiętrzeń i rozwiązań. Nie ma też syntagmatycznych uporządkowań materiału dyskursywnego, jak na przykład w prozie. Zamiast tego formy wizualne stanowią aranżacyjny układ napięć i rozwiązań przestrzennych (*space tensions* i *space resolutions*). Langer poszukuje jednej zasady organizującej (*organizing principle*) orkiestrującej formy wizualne i odnajduje ją w zasadzie spektrum emocji (*spectrum of emotions*). „[Sekwencyjne] życie uczuć znajduje odzwierciedlenie w bezczasowej projekcji. Tylko sztuka, która zamiast karmić się pożywką realnego świata sama kreuje swój budulec, jest zdolna oddawać napięcia i wyładowania w jednym planie synchronii poprzez iluzję napięć i wyładowań przestrzennych.”<sup>43</sup>

Pobrzmiwa tu wyraźnie echo porządków syntagmatycznych i paradygmatycznych jako budulców poezji i prozy, a także strukturalne rozważania podejmowane, mniej więcej w tym samym czasie, w środowisku amerykańskiego filmu poetyckiego, zwłaszcza w koncepcji poezji filmowej Mayi Deren. Wypracowana na tamtym gruncie struktura filmu poetyckiego to „natychmiastowo” działająca forma wertrykalna, kondensująca się w nowe doświadczenie emocji, przeciwstawiona horyzontalnemu filmowi fabularnemu.<sup>44</sup> O ile jednak Deren skupiała się także na kategorii doświadczenia, to w większym stopniu odnosiła ją do pozycji odbiorcy aniżeli poznającego poprzez artystyczną strukturę artysty. Deren rozpoczyna od struktury poetyckiego filmu po to, aby pokazać, w jaki sposób „działa” ona w zetknięciu z doświadczającym odbiorcą. Z kolei koncepcję autorskiej kognicji za pomocą estetycznego budulca Deren formułuje w dwóch istotnych kontekstach: polemiki z surrealizmem i abstrakcyjnym ekspresjonizmem oraz w kontekście swoich badań nad rytuałami voodoo na wyspach Haiti. W obu tych obszarach pobrzmiwa koncepcja poezji bezosobowej T. S. Eliota - wyliminowania podmiotowej, konfesyjnej postawy artysty jako źródła sztuki.<sup>45</sup>

W tym aspekcie Eliot, Deren i Langer będą zgodni - etos sztuki wysokiej polega na twórczym przetwarzaniu budulca wypowiedzi artystycznej w rzeczywistość innego rzędu. To wspólne im stanowisko zupełnie nie wspiera modelu ekspresywno-ewokatywnego rozumianego jako forma bezpośredniego zapisu doświadczeń artysty. Ta bardzo rozległa modernistyczna tradycja eliminacji osobowości autora - z Flaubertowskim „nie należy opisywać siebie” - analizowana na polskim gruncie, między innymi przez Ryszarda Nycza, w miejsce konfesyjności autora stawiała podmiot mówiący z głosem uniwersalnym, nieswoistym: „literatura modernistyczna rodzi się z radykalnego zerwania tradycyjnych więzi między jednostką a światem, a także między autorską intencją a tekstowym znaczeniem. Osiąga swą spoiwość i autonomię w rezultacie przeistoczenia głosu autorskiego w bezosobowy tekst, anonimową wypowiedź fikcyjnego podmiotu mówiącego”.<sup>46</sup>

Paradoksalnie więc, nawet najbardziej eksperymentujące nurty we współczesnym *art based research* czerpią inspiracje z modernistycznej z ducha teorii estetycznej, utrzymującej wizję autonomiczności sztuki względem problemów społecznego świata. Langer i jej filozoficzno-estetyczne dziedzictwo nie wspiera w żaden sposób ewokatywności sztuki tak, jak chcieliby także być może tego niektórzy badacze jakościowi sięgający po narzędzia artystyczne właśnie z nadzieją na ekspresywne pogłębianie jakości. Problem być może leży w fakcie, na który subtelnie naprowadza Nycz, a mianowicie o ile konkretna, doświadczająca osoba artysty dobitnie domaga się swego głosu i miejsca w twórczości artystycznej, o tyle dyskurs teoretyczny, w szczególności historyczno-literacki konsekwentnie od dawna odmawia jej wsparcia, osoba „pozostaje uporczywie wykluczana z teoretycznego dyskursu”.<sup>47</sup>

Ów brak ekspresywności osobowego głosu w estetycznej teorii modernistycznej kontrowany jest jednak w nurtach *art based research* opisywaną przeze mnie wcześniej, tradycją przeciwną - literatury epifanicznej - i odnajduje wyraźne wsparcie w refleksyjnym podmiocie antropologii. Tradycja ta ramuje sytuację twórczą i poznawczą zarazem, w której doświadczenie podmiotu jest porządkowane poprzez medialną formę artystyczną. To w tym obszarze właśnie rozpleniają się różnorodne odmiany *mimesis*, pracujące blisko jakości nie tyle samych form sztuki, ile bardziej różnorodnych form doświadczanego świata.<sup>48</sup>

Stąd narracja uważana za najbardziej intymne, podmiotowe medium, używana jest w funkcji poznawczej - jako narzędzie analizy ludzkiego doświadczenia. Narracja może pełnić taką rolę na dwa sposoby, albo jako narracja o doświadczeniu, albo jako narracja brana za samo doświadczenie. W tym drugim podejściu narracja nie jest traktowana jako aktywność rozstrzygająca się na kanwie podmiotowego doświadczenia, ale jako doświadczenie samo w sobie, jako *lived experience*.<sup>49</sup> Nycz uwydatnia jedność tożsamości ontologiczno-poznawczej tego rodzaju narracji, a więc to, że są one „aktywne w obu sferach (empirycznego doświadczenia i praktyki artystycznej)”<sup>50</sup>, oraz że w konsekwencji mogą być traktowane jako miejsce doświadczania świata, a nie jedynie zapis tegoż doświadczania. Doskonałym przykładem tego stanowiska jest literatura epifaniczna, zaś gatunkiem tego rodzaju sytuującym się dokładnie na pograniczu badań jakościowych i praktyk artystycznych, a więc chętnie inkorporowanym na grunt *art based research* oraz produkującym rozmyte gatunki tekstów oraz działań, jest autoetnografia performatywna. Konstytutywne dla niej cechy, takie, jak krytyczna autorefleksyjność, tematyzacja socjo-kulturowych aspektów podmiotowego uwikłania w świat, traktowanie podmiotowej agentury jako bytu politycznego i społecznego, a dodatkowo jako jestestwa sensualnego - uwikłanego nie tylko w dyskursy, ale także w swoją cielesność<sup>51</sup> - sytuuje badacza/artystę w samym centrum narracyjnej praktyki produkującej i jednocześnie badającej opowieść, niemal - o ile to możliwe - na tym samym rejestrze produkcji oraz analizy danych jakościowych.

Z kolei traktowanie narracji jako raczej niekoniecznie tożsamej z doświadczaniem będzie charakterystyczne choćby dla interpretatywnego interakcjonizmu Normana K. Denzina. Choć nie wyklucza się tutaj możliwości zapisu i analizy autonarracyjnej (dokonywanych czy to przez pisarza, czy to przez badacza), jednak za paradygmatyczną przyjmuje się sytuację, w której badacz/pisarz poddaje interpretacji czyjąś narrację o doświadczeniu.<sup>52</sup> To podejście sytuujące się blisko przeżywającej świat jednostki, w zasadzie mimetyczne, traktujące doświadczający i opowiadający podmiot za eksperta od swojego własnego życia -

„tylko ty możesz wypowiedzieć swoje doświadczenie”.<sup>53</sup> Badacz/pisarz/świadek ma za zadanie stworzyć idealne warunki dla ewokacji opowieści problematyzującej konstytutywne dla podmiotowej biografii momenty. Ma umożliwić intymny oraz skupiony proces odsłaniania strumienia interpretacji przywoływanych doświadczeń. Ewokacja, dotknięcie, rejestracja, transkrypcja, analiza oraz interpretacja takiego przebiegu „narracyjnej interakcji” pomiędzy podmiotem a słuchającym i zadającym pytania świadkiem, stwarza szczególną możliwość obcowania z interpretatywną praktyką produkcji znaczeń należącą do samych społeczno-kulturowych aktorów. To niezwykła dla badacza/artysty/świadka okoliczność obserwowania, w jaki sposób ludzie rozumnie konstruują swoje życie. Nic dziwnego zatem, że także dla interpretatywnego interakcjonizmu platformą paradygmatyczną dla tego rodzaju praktyki jest literatura, a dokładniej – te jej gatunki, które uprzywilejowywały szczególną zdolność rejestracji doświadczenia bohaterów symultanicznie z rejestrem ich myśli, świadomości i interpretacji. Nieprzypadkowo więc Denzin przywołuje, jako kluczowe dla swojej praktyki badawczej, przykłady prozy Fiodora Dostojewskiego (dokładnie opis zabójstwa dokonanego przez Raskolnikowa w *Zbrodni i karze*), czy Jamesa Joyce’a i epifaniczne momenty jego *Dublińczyków*. Te ostatnie, to w istocie przebłyski prozatorskiej wirtuozerii metonimii, w której szczegółowy opis drobnej sytuacji (część - uderzenie małego chłopca przez Ojca) służy za objawienie większej psychologiczno-doświadczalnej rzeczywistości (całość - przemoc).<sup>54</sup> Ostatecznie pojęcie epifanii wędruje z obszaru literatury na grunt badań jakościowych, a sposób usytuowania tej kategorii na gruncie interpretatywnego interakcjonizmu - bardzo dokładnie obrazuje, co i jak jest poddawane badaniu w analizie jakościowej wspomaganą sztuką. Epifanie definiowane są tutaj na cztery sposoby, albo jako (1) wielkie punkty zwrotne w życiu, bądź jako (2) kumulatywny ciąg wydarzeń odmieniających biografię, lub jako (3) małe objawienia, albo też jako (4) ponowne przechodzenie we wspomnianiu przez kluczowe momenty podmiotowych doświadczeń. Wszystkie te zakresy znaczeniowe odnoszą się do problemów (*problems*) konstytutywnych dla podmiotowych biografii, jednak ich kryzysowy charakter umożliwia - już na etapie interpretacji - wynoszenie ich na poziom społecznych i politycznych kwestii (*issues*). To badaczka lub badacz są tymi osobami, które migrują pomiędzy przestrzeniami prywatności a sferami publicznymi, dokonując translacji ich języków oraz perspektyw.<sup>55</sup>

Ekspresyjne, ewokatywne, epifaniczne sposoby używania sztuki są obecne w *art based research* zarówno w epistemologicznie problematyzującym stanowisku Eisnera, w heuretycznej tendencji badań inspirujących się sztuką, jak również w ujęciu aktywistycznym. W tych ujęciach, a więc tam, gdzie sztuka stanowi nie tyle odległą inspirację, ile jest podstawą konstruowania jakościowych metodologii, epifania jest rozumiana trojako. Jedno z tych znaczeń ukonstytuowało się w obszarze autoetnografii i odnosi się do momentów transformacyjnych, zmieniających w sposób kluczowy przebieg podmiotowej biografii, a na gruncie pisarstwa autoetnograficznego do momentów uruchamiających, a wręcz „odblokowujących” przygodę poznawczej narracji.<sup>56</sup> W tym aspekcie epifania może uruchamiać na przykład ewokatywną jakość pisarstwa autobiograficznego, zbliżającego się formą bardziej do artystycznych, aniżeli naukowych narracji. Druga rodzina znaczeń odnoszących się do kategorii epifanii odwołuje się do efektów odkryć i wynalazków oraz konotuje rezultaty generatywnej funkcji poszukiwań artystycznych, tworzenia prototypów (także społeczno-kulturowych), ćwiczenia różnorodnych modeli życia i tworzenia. To właśnie w ich zawieszonym charakterze, momencie nieprzesądzenia, kryje się potencjał zmiany, innowacji, wynalazku, epifanii właśnie - czyli momentu odkrywczego zawieszenia, potencjalnie przynoszącego zmianę. To z tym znaczeniem wiąże się także ściślej omawiane powyżej ujęcie heuretyczne. I w końcu trzecie znaczenie kategorii epifanii, sytuuje się chyba najpełniej w obszarze etnodramowych form reprezentacji zarówno przebiegu, jak i efektów badań jakościowych i koresponduje najściślej z ujęciami Lincoln i Denzina.<sup>57</sup> To w obszarze etnodramy jako sposobu porządkowania i prezentacji danych<sup>58</sup>, wydobywanych i zastanych narracji, odsłaniane być mogą epifaniczne - w znaczeniu liminalne - momenty w procesach kulturowych, a więc takie, które kumulując się w momentach kryzysów czy chwilowych zawiesznień – i mogą prowadzić do potencjalnej zmiany. To znaczenie epifanii stanowi istotny aspekt w artystycznych prakty-

kach, które ćwiczyły przechodzenie od skuteczności transgresji do skuteczności oporu<sup>59</sup>, jak i tych sytuujących się pomiędzy sztuką a etnografią, realizujących się w liminalnych formach rytualnych, co, nawiasem mówiąc przejrzyście ilustruje metodologicznego „ducha” tego dyskursu pochodzącego z lat dziewięćdziesiątych i dobitnie koloryzowanego językiem zwrotu performatywnego.<sup>60</sup> Formy sztuki stanowią w tym kontekście narzędzia odegrania napięć konstruujących momenty epifaniczne i służą krytycznemu przepracowaniu kryzysów w procesach kulturowych. Ta performatywna jakość jest kluczowa w podejściu artystyczno-badawczym promowanym przez Finley i nie tyle coś zasadniczo zmienia w dotychczasowych ujęciach *art based research*, ile raczej przemieszcza na mapie kulturowych i społecznych możliwości. Performatywna korekta nałożona na badania inspirowane sztuką, zachowując emotywne, habitualne, sensoryczne i doświadczeniowe potencjały sztuki, dodaje do nich możliwość przekraczania przełęczą od emotywnej ewokatywności do *praxis* rozumianej jako zmiana społeczna.<sup>61</sup>

Opisane przeze mnie dwa nurty teorii estetycznej: autonomicznych form symbolizowania inspirowanych modernistyczną teorią estetyczną Langer oraz epifanicznych dyskursów literackich, reprezentują dwa skrajnie różne podejścia epistemologiczne. Pierwsze z nich sytuuje poznawcze aspekty sztuki w procesie symbolizacji przetwarzanych przez proces artystyczny treści, a więc w niedyskursywnej i niewerbalnej artykulacji, drugie natomiast umieszcza poznawczą inwencję w sztuce samej, jako w miejscu taktylnego, ewokatywnego, epifanicznego spotkania ze światem. Stanowiska te reprezentują więc odmienne podejścia do relacji sztuka-rzeczywistość pozaartystyczna. Warto jednak podkreślić, że najistotniejsze różnice między nimi kryją się w obszarze ich skuteczności *vis-a-vis* mieszkańców lokalnych przestrzeni publicznych. Sankcjonują one bowiem dwie odmienne postawy i na tych właśnie filarach rozpościerają wachlarz współczesnych tendencji w *art based research*: od postawy uniwersalizującej rejestrowalną doświadczenie po społecznie zaangażowaną etykę troski.



## Przypisy

<sup>1</sup> Wszystkie argumenty pochodzą z: Elliot W. Eisner, „On the Differences Between Scientific and Artistic Approaches to Qualitative Research,” *Review of Research in Visual Arts Education* 13 (1981): 1-9.

<sup>2</sup> Zob. tekst Sebastiana Dudzika i Marka Glinkowskiego, „Grafika jako narzędzie badawcze. Dwugłos o matrycy” w niniejszej sekcji tematycznej.

<sup>3</sup> Na przykład w podejściu Clive'a Seale, które przez Lincoln i Denzina definiowane było jako „pragmatyczny krytycyzm antyfundacjonalizmu” z ducha głęboko modernistyczny i oceniany przez nich jako pragmatyczny, a więc stawiający w centrum zainteresowań praktykę badawczą. Możemy u Seale'a odnaleźć fragmenty takie, jak choćby ten: „Jakość jest ulotna, trudna do określenia, jednak możemy odnosić wrażenie, że wiemy czym ona jest z chwilą, gdy na nią natrafiamy. Pod tym względem badanie przypomina raczej sztukę niż naukę”. Clive Seale, „Quality Issues in Qualitative Inquiry,” w *Sage Qualitative Research Methods*, Volume IV, red. Paul Atkinson, Sara Delamont (Los Angeles, London, New Delhi: Sage Publications, 2011), 389. Norman K. Denzin i Yvonna S. Lincoln, „Dziedzina i praktyka badań jakościowych,” w *Metody badań jakościowych Tom 1*, red. Norman K. Denzin i Yvonna S. Lincoln (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009), 19-76.

<sup>4</sup> Denzin, Lincoln, „Dziedzina i praktyka badań jakościowych”.

<sup>5</sup> Rozchwieanie kryteriów gatunkowości w tekstach z zakresu humanistyki i nauk społecznych w trzeciej fazie rozwoju badań jakościowych wyznaczonej przez Denzina i Lincoln zostało niejako „przypieczętowane” przez publikację Clifforda Geertza *Interpretacji kultur i Wiedzy lokalnej*. Zob. Clifford Geertz, *Interpretacja kultur: wybrane eseje*, tłum. Maria Piechaczek (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005). Clifford Geertz, *Wiedza lokalna: dalsze eseje z zakresu antropologii interpretatywnej*, tłum. Dorota Wolska (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005).

<sup>6</sup> Zob. Stuart Hall, „Preface,” w *CCCS Selected Working Papers Volume 2*, red. Ann Gray, Jan Campbell, Mark Erickson, Stuart Hanson i Helen Wood (London, New York: Routledge, 2007), 12.

<sup>7</sup> Według Stuarda Halla założycielskimi dla tego ujęcia pracami Paula Willis'a był projekt *Learning to Labour* oraz *Resistance Through Rituals*. Zob. Paul Willis, *Learning to Labor: How Working Class Kids Get Working Class Jobs* (New York: Columbia University Press, 1977). Paul Willis, *Profane Culture* (London: Routledge and Kegan Paul, 1978).

<sup>8</sup> Paul Willis podąża tu za myślą Herberta Blumera: Herbert Blumer, „What is wrong with social theory?” *American Sociological Review* XIX (1954).

<sup>9</sup> Paul Willis, *Wyobraźnia etnograficzna*, tłum. Ewa Klekot (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005).

<sup>10</sup> Willis, *Wyobraźnia etnograficzna*, 14.

<sup>11</sup> Zob. Raymond Williams, *Culture & Society. 1790-1950* (New York: Anchor Books, 1960). Raymond Williams, *The Long Revolution* (London: Chatto and Windus, 1961). Raymond Williams, „Literature and Sociology: in Memory of Lucien Goldmann,” *New Left Review* no. 67 (1971). Raymond Williams, *Marksizm i literatura*, tłum. Antoni Chojnacki i Edward Kasperski (Warszawa: Państwowe Wydawnictwa Naukowe, 1989). Andrew Tolson, „Reading literature as culture,” w *CCCS Selected Working Papers Volume 2*, red. Ann Gray, Jan Campbell, Mark Erickson, Stuart Hanson i Helen Wood (London, New York: Routledge, 2007), 56-69. Graham Holderness, „Lawrence, Leavis and culture,” w *CCCS Selected Working Papers Volume 2*, 92-110. Colin Sparks, „The abuses of literacy,” w *CCCS Selected Working Papers Volume 2*, 111-122. Adrian Mellor, „The hidden method: Lucien Goldmann and the sociology of literature,” w *CCCS Selected Working Papers Volume 2*, 123-138.

<sup>12</sup> Susan Finley, „Badania postługujące się sztuką. Rewolucyjna pedagogika oparta na performansie,” w *Metody badań jakościowych, tom 2*, red. Norman K. Denzin i Yvonna S. Lincoln (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009), 61.

<sup>13</sup> Raymond Williams, „Culture is ordinary,” w *Raymond Williams on Culture & Society. Essential Writings*, red. Jim McGuigan (Los Angeles, London, New Delhi: Sage Publications, 2013), 1-18.

<sup>14</sup> Denzin, Lincoln, „Dziedzina i praktyka badań jakościowych”, 35-36.

<sup>15</sup> Egon G. Guba i Yvonna S. Lincoln, „Kontrowersje wokół paradygmatów, sprzeczności i wyłaniające się zbieżności,” w *Metody badań jakościowych, tom 1*, red. Norman K. Denzin i Yvonna S. Lincoln (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009), 302.

<sup>16</sup> Ibidem, 304.

<sup>17</sup> Ibidem. Zob. także Yvonna S. Lincoln, „Emerging Criteria for Quality in Qualitative and Interpretative Research,” w *Sage Qualitative Research Methods*, Volume IV, red. Paul Atkinson i Sara Delamont (Los Angeles, London, New Delhi: Sage Publications, 2011), 399-413.

<sup>18</sup> Finley, „Badania postługujące się sztuką. Rewolucyjna pedagogika oparta na performansie”, 77.

<sup>19</sup> Susan K Langer, *Problems of art: Ten philosophical lectures* (New York: Scribner, 1957).

<sup>20</sup> Elliot W. Eisner, „Art and Knowledge,” w *Handbook of the Arts in Qualitative Research*, red. J. Gary Knowles i Ardra L. Cole (Los Angeles, London, New Delhi: Sage Publications, 2008), 7.

<sup>21</sup> Ibidem.

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> Elliot W. Eisner, *The enlightened eye. Qualitative inquiry and the enhancement of educational practice* (New York: Prentice Hall, Upper Saddle River, 1998).

<sup>25</sup> Na tę jakość zwraca uwagę Sandra Weber, „Visual Images in Research,” w *Handbook of the Arts in Qualitative Research*, red. J. Gary Knowles i Ardra L. Cole (Los Angeles, London, New Delhi: Sage Publications, 2008).

<sup>26</sup> Gregory L. Ulmer, *Heuristics. The Logic of Invention* (Baltimore, London: The John Hopkins University Press, 1994).

<sup>27</sup> Ibidem, xii.

<sup>28</sup> Shaun McNiff, „Art-Based Research,” w *Handbook of the Arts in Qualitative Research*, red. J. Gary Knowles i Ardra L. Cole (Los Angeles, London, New Delhi: Sage Publications, 2008), 39. Zob. także Shaun McNiff, *Art-based research* (London: Jessica Kingsley Publisher, 1998). Shaun McNiff, *Trust the process: an artist's guide to letting go* (Boston: Shambhala Publications 1998). Shaun McNiff, *Creating with others: The practice of imagination in life, art, and the workplace* (Boston: Shambhala Publications, 2003).

<sup>29</sup> McNiff, „Art-Based Research”, 39.

<sup>30</sup> Na ten nurt jako na kluczowy w ujęciach art based research zwraca uwagę Nina Felsin, *But is it art? The spirit of art as activism* (Seattle: Bay Press, 1995).

<sup>31</sup> Finley, „Arts-Based Research”, 71.

- <sup>32</sup> Ibidem, 72.
- <sup>33</sup> Hanna Buczyńska-Garewicz, „Wstęp”, w Susanne K. Langer, *Nowy sens filozofii. Rozważania o symbolach myśli, obrzędu i sztuki*, tłum. Hanna Buczyńska-Garewicz (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1976), 14.
- <sup>34</sup> Antyesencjalizm tej koncepcji wpisywał się według Hanny Buczyńskiej-Garewicz w filozoficzny klimat neopozytywizmu, anglosaskiej filozofii analitycznej inspirowanej pismami Wittgensteina, neokantyzmu Cassirera oraz koncepcji symbolu Whiteheada, przy jednoczesnym zanegowaniu osobności symbolu i znaczenia.
- <sup>35</sup> „Chaos doświadczenia jest różnorodnie kształtowany, organizowany, interpretowany przez naszą zdolność tworzenia syntez; wszystko z czym mamy do czynienia, to różnorodne syntezę, różnorodne transformacje symboliczne, poza które wyjść nie można, gdyż poza nimi nic nie jest dostępne naszej refleksji (...) Od symboli świadomość nasza nie zna ucieczki, wszystko bowiem, co jest świadomością, co jest kulturą, jest tym samym symbolizmem”, Buczyńska-Garewicz, „Wstęp”, 19.
- <sup>36</sup> Ibidem, 21.
- <sup>37</sup> Susanne K. Langer, *Nowy sens filozofii. Rozważania o symbolach myśli, obrzędu i sztuki*, tłum. Hanna Buczyńska-Garewicz (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1976), 152.
- <sup>38</sup> Susanne K. Langer, *Feeling and Form. A Theory of Art* (New York: Charles Scribner's Sons, 1953).
- <sup>39</sup> Langer, *Feeling and Form*, 242.
- <sup>40</sup> Ibidem, 253. Langer podkreśla, że nieumiejętność przetwarzania emocji oraz idei w języku poezji w wirtualną formę artystyczną jest świadectwem słabej poezji i sztuki w ogóle, albo form łzawych i kataraktycznych, albo ideowej publicystyki. Tym samym podtrzymuje modernistyczny kanon poezji wysokiej, zachowującej dobry smak.
- <sup>41</sup> Ibidem, 245.
- <sup>42</sup> Ibidem, 373.
- <sup>43</sup> Ibidem, 373.
- <sup>44</sup> Zob. Marta Kosińska, „Forma filmu – porządek kultury – struktura reprezentacji. Poezja i antropologia Mayi Deren,” w Marta Kosińska, *Ciało filmu. Medium obecnego w amerykańskiej awangardzie filmowej* (Poznań: Wydawnictwo Galerii Miejskiej „Arsenał”, 2012), 35-53.
- <sup>45</sup> To teza wyrażona przede wszystkim w T. S. Eliot, „Tradycja i talent indywidualny,” w T. S. Eliot, *Szkieł literackie*, red. Witold Chwałewik, tłum. Helena Pręczkowska, Maciej Żurowski i Witold Chwałewik (Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 1963), 1-12.
- <sup>46</sup> Ryszard Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej* (Kraków: Universitas, 2012), 53.
- <sup>47</sup> Ibidem, 58.
- <sup>48</sup> Zob. Agata Stankowska, *Poezji nie pisze się bezkarnie. Z teorii i historii tropu poetyckiego* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2007).
- <sup>49</sup> Susan E. Chase, „Narrative Inquiry. Still a Field in the Making,” w *The Sage Handbook of Qualitative Research*, red. Norman K. Denzin i Yvonna S. Lincoln (Los Angeles, London, New Dehli: Sage Publications, 2011), 422.
- <sup>50</sup> Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, 9.
- <sup>51</sup> Zob. Tami Spry, „Performative Autoethnography. Critical Embodiments and Possibilities,” w *The Sage Handbook of Qualitative Research*, Norman K. Denzin i Yvonna S. Lincoln, red. (Los Angeles, London, New Dehli: Sage Publications, 2011), 498.
- <sup>52</sup> Norman K. Denzin, *Interpretive interactionism, second edition, Applied Social Research Method Series Volume 16* (Thousand Oaks, London, New Dehli: Sage Publications, 2001).
- <sup>53</sup> David Sudnow, *Talk's body* (New York: Alfred A. Knopf, 1979), za: Denzin, *Interpretive interactionism*.
- <sup>54</sup> Interpretację konstruowania momentów epifanicznych w prozie Jamesa Joyce'a przywołuje Norman K. Denzin za Harry Lewin, „Editor's preface,” w *The portable James Joyce*, red. Harry Lewin (New York: Viking, 1976), 17-18.
- <sup>55</sup> Ta zmiana perspektyw z prywatnej na publiczną i odwrotnie znalazła istotne miejsce w interpretatywnym interakcjonizmie, między innymi, za sprawą C. Wright Millsa. Zob. C. Wright Mills, *The sociological imagination* (New York: Oxford University Press, 1959).
- <sup>56</sup> Tony E. Adams, Stacey Holman Jones i Carolyn Ellis, *Autoethnography* (New York: Oxford University Press, Oxford, 2015), 3.
- <sup>57</sup> Yvonne S. Lincoln i Norman K. Denzin, „The revolution in presentation,” w *Turning points in qualitative research: Tying knots in a handkerchief*, red. Yvonne S. Lincoln i Norman K. Denzin (Walnut Creek CA: AltaMira Press, 2003), 375-378.
- <sup>58</sup> Zob. *Ethnodrama: An Anthology of Reality Theatre*, red. Johnny Saldaña (Walnut Creek CA: AltaMira Press, 2005). Dwight Conquergood, „Performing as a Moral Act: Ethical Dimensions of the Ethnography of Performance,” w *Turning Points in Qualitative Research. Tying Knots in a Handkerchief*, red. Yvonna S. Lincoln i Norman K. Denzin (Walnut Creek CA: AltaMira Press, 2003). Jim Mienczakowski, „The Theater of Ethnography: The Reconstruction of Ethnography into Theater with Emancipatory Potential,” w *Turning Points in Qualitative Research. Tying Knots in a Handkerchief*.
- <sup>59</sup> Jon McKenzie, *Performuj albo...Od dyscypliny do performansu*, tłum. Tomasz Kubikowski (Kraków: Universitas 2011).
- <sup>60</sup> Jon McKenzie, „The Liminal – Norm,” w *The Performance studies reader*, red. Henry Bial (London, New York: Routledge, 2004), 26-31.
- <sup>61</sup> Norman K. Denzin, *Performance ethnography: Critical pedagogy and the politics of culture* (Thousand Oaks CA: Sage Publications, 2003). Niezależnie jednak od stopnia politycznego zaangażowania artystów i badaczy, każde działanie tego rodzaju zakłada swoje krytyczne minimum, choćby poprzez fakt zawiązywania trójstronnej relacji pomiędzy badaczami, artystami a partycypantami i sankcjonowania tym samym różnych odmian estetyki polityki spajającej projekty z rodziny *community-based*.

## Bibliografia

- Adams, Tony E., Jones Stacey Holman i Carolyn Ellis. *Autoethnography*. New York: Oxford University Press, 2015.
- Blumer, Herbert. „What is wrong with social theory?” *American Sociological Review* XIX (1954): 3-10.
- Chase, Susan E. „Narrative Inquiry. Still a Field in the Making.” *The Sage Handbook of Qualitative Research*, red. Norman K. Denzin i Yvonna S. Lincoln, 421-434. Los Angeles, London, New Dehli: Sage Publications, 2011.
- Conquergood, Dwight. „Performing as a Moral Act: Ethical Dimensions of the Ethnography of Performance.” W *Turning Points in Qualitative Research. Tying Knots in a Handkerchief*, red. Yvonna S. Lincoln i Norman K. Denzin, 397-414. Walnut Creek CA: AltaMira Press, 2003.

- Denzin, Norman K. *Interpretive interactionism, second edition, Applied Social Research Method Series Volume 16*. Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage Publications, 2001.
- Denzin, Norman K. *Performance ethnography: Critical pedagogy and the politics of culture*. Thousand Oaks CA: Sage Publications, 2003.
- Denzin, Norman K. i Yvonna S. Lincoln. „Dziedzina i praktyka badań jakościowych.” W *Metody badań jakościowych Tom 1*, red. Norman K. Denzin i Yvonna S. Lincoln, 19-76. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009.
- Eisner, Elliot W. „Art and Knowledge.” W *Handbook of the Arts in Qualitative Research*, red. J. Gary Knowles i Ardra L. Cole, 3-13. Los Angeles, London, New Dehli: Sage Publications, 2008.
- Eisner, Elliot W. „On the Differences Between Scientific and Artistic Approaches to Qualitative Research.” *Review of Research in Visual Arts Education* 13 (1981): 1-9.
- Eisner, Elliot W. *The enlightened eye. Qualitative inquiry and the enhancement of educational practice*. New York: Prentice Hall, Upper Saddle River, 1998.
- Eliot, T. S. „Tradycja i talent indywidualny.” W T. S. Eliot, *Szkice literackie*, red. Witold Chwałewik, tłum. Helena Pręczkowska, Maciej Żurowski i Witold Chwałewik, 1-12. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 1963.
- Felsin, Nina. *But is it art? The spirit of art as activism*. Seattle: Bay Press, 1995.
- Finley, Susan. „Arts-Based Research.” W *Handbook of the Arts in Qualitative Research*, red. J. Gary Knowles i Ardra L. Cole, 71-82. Los Angeles, London, New Dehli: Sage Publications, 2008.
- Finley, Susan. „Badania posługujące się sztuką. Rewolucyjna pedagogika oparta na performansie.” W *Metody badań jakościowych, tom 2*, red. Norman K. Denzin i Yvonna S. Lincoln, 57-80. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009.
- Geertz, Clifford. *Interpretacja kultur: wybrane eseje*. Tłum. Maria Piechaczek. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005.
- Geertz, Clifford. *Wiedza lokalna: dalsze eseje z zakresu antropologii interpretatywnej*. Tłum. Dorota Wolska. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005.
- Guba, Egon G. i Yvonna S. Lincoln. „Kontrowersje wokół paradygmatów, sprzeczności i wyłaniające się zbieżności.” W *Metody badań jakościowych, tom 1*, red. Norman K. Denzin i Yvonna S. Lincoln, 281-314. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009.
- Hall, Stuart. „Preface.” W *CCCS Selected Working Papers Volume 2*, red. Ann Gray, Jan Campbell, Mark Erickson, Stuart Hanson i Helen Wood, xi-xiv. London, New York: Routledge, 2007.
- Holderness, Graham. „Lawrence, Leavis and culture.” W *CCCS Selected Working Papers Volume 2*, red. Ann Gray, Jan Campbell, Mark Erickson, Stuart Hanson i Helen Wood, 92-110. London, New York: Routledge, 2007.
- Kosińska, Marta. „Forma filmu – porządek kultury – struktura reprezentacji. Poezja i antropologia Mayi Deren.” W Marta Kosińska, *Ciało filmu. Medium obecnego w amerykańskiej awangardzie filmowej*, 35-53. Poznań: Wydawnictwo Galerii Miejskiej „Arsenał”, 2012.
- Langer, Susanne K. *Nowy sens filozofii. Rozważania o symbolach myśli, obrzędzie i sztuki*. Tłum. Hanna Buczyńska-Garewicz. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1976.
- Langer, Susanne K. *Feeling and Form. A Theory of Art*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953.
- Langer, Susanne K. *Problems of art: Ten philosophical lectures*. New York: Scribner, 1957.
- Lewin, Harry. „Editor's preface.” W *The portable James Joyce*, red. Harry Lewin, 17-18. New York: Viking, 1976.
- Lincoln, Yvonna S. i Norman K. Denzin. „The revolution in presentation.” W *Turning points in qualitative research: Tying knots in a handkerchief*, red. Yvonna S. Lincoln i Norman K. Denzin, 375-378. Walnut Creek CA: AltaMira Press, 2003.
- Lincoln, Yvonna S. „Emerging Criteria for Quality in Qualitative and Interpretative Research.” W *Sage Qualitative Research Methods, Volume IV*, red. Paul Atkinson, Sara Delamont, 399-413. Los Angeles, London, New Dehli: Sage Publications, 2011.
- McKenzie, Jon. „The Liminal – Norm.” W *The Performance studies reader*, red. Henry Bial, 26-31. London, New York: Routledge, 2004.
- McKenzie, Jon. *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*. Tłum. Tomasz Kubikowski. Kraków: Universitas 2011.
- McNiff, Shaun. „Art-Based Research.” W *Handbook of the Arts in Qualitative Research*, red. J. Gary Knowles i Ardra L. Cole, 29-40. Los Angeles, London, New Dehli: Sage Publications, 2008.
- McNiff, Shaun. *Art-based research*. London: Jessica Kingsley Publisher, 1998.
- McNiff, Shaun. *Creating with others: The practice of imagination in life, art, and the workplace*. Boston: Shambhala Publications, 2003.
- McNiff, Shaun. *Trust the process: an artist's guide to letting go*. Boston: Shambhala Publications, 1998.
- Mellor, Adrian. „The hidden method: Lucien Goldmann and the sociology of literature.” W *CCCS Selected Working Papers Volume 2*, red. Ann Gray, Jan Campbell, Mark Erickson, Stuart Hanson i Helen Wood, 123-138. London, New York: Routledge, 2007.
- Mieczakowski, Jim. „The Theater of Ethnography: The Reconstruction of Ethnography into Theater with Emancipatory Potential.” W *Turning Points in Qualitative Research. Tying Knots in a Handkerchief*, red. Yvonna S. Lincoln i Norman K. Denzin, 415-432. Walnut Creek CA: AltaMira Press, 2003.
- Mills, Wright C. *The sociological imagination*. New York: Oxford University Press, 1959.
- Nycz, Ryszard. *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków: Universitas, 2012.
- Saldaña, Johnny red., *Ethnodrama: An Anthology of Reality Theatre*. Walnut Creek CA: AltaMira Press, 2005.
- Seale, Clive. „Quality Issues in Qualitative Inquiry.” W *Sage Qualitative Research Methods, Volume IV*, red. Paul Atkinson i Sara Delamont, 385-399. Los Angeles, London, New Dehli: Sage Publications, 2011.
- Sparks, Colin. „The abuses of literacy.” W *CCCS Selected Working Papers Volume 2*, red. Ann Gray, Jan Campbell, Mark Erickson, Stuart Hanson i Helen Wood, 111-122. London, New York: Routledge, 2007.
- Spry, Tami. „Performative Autoethnography. Critical Embodiments and Possibilities.” *The Sage Handbook of Qualitative Research*, Norman K. Denzin i Yvonna S. Lincoln, red., 497-511. Los Angeles, London, New Dehli: Sage Publications, 2011.

- Stankowska, Agata. *Poezji nie pisze się bezkarnie. Z teorii i historii tropu poetyckiego*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2007.
- Tolson, Andrew. „Reading literature as culture.” W *CCCS Selected Working Papers Volume 2*, red. Ann Gray, Jan Campbell, Mark Erickson, Stuart Hanson i Helen Wood, 56-69. London, New York: Routledge, 2007.
- Ulmer, Gregory L. *Heuretics. The Logic of Invention*. Baltimore, London: John Hopkins University Press, 1994.
- Weber, Sandra. „Visual Images in Research.” W *Handbook of the Arts in Qualitative Research*, red. J. Gary Knowles i Ardra L. Cole, 41-54. Los Angeles, London, New Dehli: Sage Publications, 2008.
- Williams, Raymond. „Literature and Sociology: in Memory of Lucien Goldmann.” *New Left Review* 67 (1971): 3-18.
- Williams, Raymond. „Culture is ordinary.” W *Raymond Williams on Culture & Society. Essential Writings*, red. Jim McGuigan, 1-18. Los Angeles, London, New Dehli: Sage Publications, 2013.
- Williams, Raymond. *Culture & Society. 1790-1950*. New York: Anchor Books, 1960.
- Williams, Raymond. *The Long Revolution*. London: Chatto and Windus, 1961.
- Williams, Raymond. *Marksizm i literatura*, tłum. Antoni Chojnacki i Edward Kasperski. Warszawa: Państwowe Wydawnictwa Naukowe, 1989.
- Willis, Paul. *Learning to Labor: How Working Class Kids Get Working Class Jobs*. New York: Columbia University Press, 1977.
- Willis, Paul. *Profane Culture*. London: Routledge and Kegan Paul, 1978.
- Willis, Paul. *Wyobraźnia etnograficzna*. Tłum. Ewa Klekot. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005.