

**GHID METODOLOGIC
DE CERCETARE
ARTISTICĂ
ÎN DOMENIUL**

**„teatru și artele
spectacolului”**

Tiberius VASINIUC
Traian MOLDOVAN



UArtPress

Tiberius VASINIUC / Traian MOLDOVAN

**GHID METODOLOGIC DE
CERCETARE ARTISTICĂ ÎN
DOMENIUL
„TEATRU ȘI ARTELE
SPECTACOLULUI“**

Revizie științifică: Sorin CRIȘAN



UArtPress

*Volum realizat în cadrul Proiectului CNFIS-FDI-2025-F-0168:
Cercetarea artistică în secolul XXI: crearea unui ecosistem de
exelență academică*

© Editura UArtPress
ISBN: 978-630-6713-04-2

© Presa Universitară Clujeană
ISBN: 978-606-37-2849-5

Universitatea de Arte din Târgu Mureș
Editura UArtPress
Director: Traian Penciu
str. Köteles Sámuel nr. 6
540057 Târgu Mureș, România
Tel./fax: (+40)-265-266.281
E-mail: editura@uartpress.ro
www.uartpress.ro

Universitatea Babeș-Bolyai
Presa Universitară Clujeană
Director: Codruța Săcelean
str. B.P. Hasdeu nr. 51
400371 Cluj-Napoca, România
Tel./fax: (+40)-744.687.884
E-mail: editura@ubbcluj.ro
www.editura.ubbcluj.ro

Tehnoredactare, copertă și concepție grafică:
Gabriel-S. Crișan

(ediție online pdf)
ISBN 978-630-6713-05-9
ISBN 978-606-37-2850-1

ABSTRACT

The present *Methodological Guide for Artistic Research in the Field of Theatre and Performing Arts* aims to establish a methodological framework for research in relation to artistic creation, and particularly theatrical creation. In the current context of the development of scientific research, on the one hand, and the innovations of artistic creation, on the other hand, it is important to take into account the fact that the boundary between the two fields is becoming increasingly uncertain. Consequently, in light of this state of affairs, it is necessary to determine which are the pertinent research methods which must be developed, without limiting the freedom of artistic expression - essential by the very definition we give to the creative process as pure attempt: an autonomous attempt, dependent only on itself and on the result it seeks to achieve, as Luigi Pareyson stated in *Aesthetics. The Theory of Formativity*. Through this, the Guide seeks to respond to the need of establishing those conceptual and operational reference points by which and through which innovative artistic undertakings may find both support and validation within academic as well as artistic environments.

KEYWORDS:

artistic research, theatrical methodology, practice-based research, artistic epistemology, performativity, creative documentation, artistic reflexivity

CUPRINS

07

1. Introducere

- 1.1. *Contextul cercetării artistice contemporane* –
- 1.2. *Obiectivele Ghidului metodologic* –
- 1.3. *Structura Ghidului metodologic*

13

2. Fundamentele teoretice ale cercetării artistice

- 2.1. *Definiția cercetării artistice în teatru și artele spectacolului* –
- 2.2. *Modelul tripartit al cercetării artistice*
 - 2.2.1. *Reflexivitatea* –
 - 2.2.2. *Creativitatea* –
 - 2.2.3. *Documentarea*

25

3. Forme de cercetare specifice domeniului teatral

- 3.1. *Regia ca analiză și construcție epistemică* –
- 3.2. *Actoria ca „experiență intrupată”* –
- 3.3. *Coregrafia ca sistem al gândirii corporale*
 - 3.4. *Dramaturgia ca arhitectură a gândirii simbolice*
- 3.5. *Scenografia și construcția poetică a spațiului* –
- 3.6. *Sunetul și muzica de scenă*

35

4. Metodologia cercetării artistice

- 4.1. *Tipuri de doctorat în cercetarea artistică* – 4.1.1. *Doctoratul bazat pe practică (practice-based)* – 4.1.2. *Doctoratul condus/ghidat de practică (practice-led)* – 4.1.3. *Studiu de caz: Cercetarea practice-led la Gabriel Pricop. Liveness, tehnodramaturgie și dispozitive de imersiune în spectacole hibride* – 4.1.4. *Cercetarea artistică, formă de rezistență culturală* – 4.2. *Scientist/artist*

71

5. Ce înseamnă să

- „cercetezi” în și prin artă?
- 5.1. *Ce este cunoașterea?* – 5.2. *De la cunoașterea corporală la creația rizomatică*

75

6. Forma gândirii intrupate

77

7. Cunoașterea tacită

81

8. Asemănări și diferențieri între cercetarea artistică și cercetarea științifică tradițională? – 8.1. *De la experiment la explorare și creație* – 8.2. *De la cunoaștere explicativă la cunoaștere transformativă*

91

9. Cercetarea bazată pe artă – 9.1. *Abordarea cantitativă* – 9.1.1. Etapele procesului de cercetare deductivă – 9.1.2. Exemple de cercetări cantitative în studiul fenomenelor artistice – 9.2. *Abordarea calitativă* – 9.2.1. Exemple de cercetări calitative în studiul fenomenelor artistice – 9.3. *Abordările mixte (calitativ-cantitative)* – 9.3.1. Exemple de abordări mixte – 9.3.2. *Perspective în managementul cercetării*

105

10. Etica și deontologia cercetării artistice
10.1. *Utilizarea biografiei proprii și apelul la biografia altora*

111

11. Concluzii

113

Bibliografie

INTRODUCERE

1.1. Contextul cercetării artistice contemporane

Scopul acestei lucrări este de a integra noțiunea de cercetare artistică într-un cadru mai larg al cercetării academice, ținând seama de rolul și funcțiile artei – ale artei teatrului, în cazul nostru. Dezbaterea cu privire la statutul cercetării artistice a apărut în Europa încă de la sfârșitul anilor '90 ai secolului trecut, odată cu integrarea instituțiilor de învățământ superior vocațional în așa-numitul „Proces Bologna“ (1999). Din această perspectivă, vom vedea că cercetarea artistică se conturează ca o formă distinctă de cunoaștere și înțelegere, atât a actului de creație artistică, cât și a vieții, cu întreaga ei paletă de determinații. Relația acesteia cu cercetarea științifică nu ne mai apare ca fiind conflictuală, ci complementară, convergentă obiectivului general al cunoașterii. Mai mult decât atât, putem constata că procesul de creație își depășește rolul estetic și social (sau ideologic), devenind, el însuși, o metodă de cercetare în vederea instituirii unor modele de gândire și a unui mod etic de a fi în lume prin artă. Cercetarea artistică deschide un câmp „hibrid“ al negocierilor conceptuale și ideatice proprii artelor, științelor, tehnologiei, filosofiei și pedagogiei, în care întrebările

formulate sunt mai importante decât răspunsurile oferite/obținute. Prin aceasta vom înțelege mai bine că cercetarea artistică nu reprezintă un simplu comentariu pe marginea unei creații (artefact sau reprezentare), ci o extensie a acesteia. Totodată, nu a căutat și nu caută să imite cercetarea științifică, ci să-și definească un model specific/distinct de producere a unui sens și de înțelegere a lumii, bazându-se pe experiență (și nu pe rezultatele cuantificabile ale experienței), pe corporalitate, pe expresia creativă și pe gândirea reflexivă. Ca urmare, cercetarea artistică se plasează într-un raport de complementaritate epistemică cu cercetarea științifică, demonstrând că tot ceea ce ne înconjoară, inclusiv producțiile artistice, nu se înscrie în ceea ce se numește cunoaștere logică, analitică și deductivă, ci exprimă gesturi, acte și acțiuni (inclusiv cele verbale) instabile, ambivalente și contextuale. În România, discuția legată de recunoașterea academică a practicilor artistice ca forme de cercetare se află încă într-o fază de consolidare, ceea ce a și impus în cadrul Consorțiului „Arte“ (Consortiul universităților cu profil vocațional) adoptarea unor măsuri unitare.

1.2. Obiectivele Ghidului metodologic

Fiind adresat studenților de la masterat și doctorat, dar și cadrelor didactice și artiștilor-cercetători din domeniul teatrului și al artelor spectacolului, *Ghidul* de față urmărește profesionalizarea cercetării artistice ca element constitutiv al realizărilor academice și al creației inovatoare. Toate acestea se înscriu în Planul strategic al Universității de Arte din Târgu Mureș și

al Institutului de Cercetări Teatrale și Multimedia, precum și în Strategia Națională de CDI, cu respectarea politicilor CNFIS.

Principalele obiective ale *Ghidului metodologic* sunt:

- 1) *Stabilirea specificului cercetării artistice* în domeniul teatrului și al artelor spectacolului, prin delimitarea atât de cercetarea științifică tradițională (prin experiența directă și expresia personală), cât și de practica reprezentației scenice bazată pe elementele pur intuitive. Metodele înscrise în *Ghid* vor sublinia calitatea actului artistic de instrument în procesul cunoașterii și al auto-cunoașterii.
- 2) *Furnizarea de metode și instrumente* adaptate cercetării artistice, care includ: jurnalul de creație, atelierelor performative, analiza procesului scenic, producerea de artefacte.
- 3) *Corelarea creației artistice cu procese și atitudini reflexive* asupra întregului proces de elaborare a operei scenice. Astfel, se propune încurajarea artiștilor-cercetători să-și dezvolte abilitățile și discursul critic cu privire la propriile realizări/creații; totodată, se urmărește identificarea unor metode care să se regăsească în portofoliul fiecărui artist ca instrumente de cercetare explicită.
- 4) *Corelarea cercetării artistice și a cercetării academice*, în așa fel încât producerea de cunoaștere specifică mediilor universitare să nu estompeze elementele de specificitate și de valoare singulară ale creației.
- 5) *Stabilirea de bune practici etice în cercetarea/creația artistică*, în vederea respectării atât a

deontologiei, cât și a demnității tuturor celor înscriși în aria actului performativ. Este vizată, de asemenea, asumarea responsabilităților cu privire la rezultatele creației și ale cercetării artistice, în cadrul unor procese contextualizate, precum și stabilirea sarcinilor și a nivelului colaborativ.

1.3. Structura Ghidului metodologic

Ghidul este structurat în capitole care abordează aspectele teoretice, metodologice și practice ale cercetării artistice. În acest fel, sunt oferite atât fundamentele conceptuale, cât și instrumente practice, deschizând câmpul unor abordări complementare, utile atât mediului artistic, cât și celui academic. Fundamentul teoretic se bazează pe înțelegerea adevărului artei, care nu poate fi redus la simple date obiective și, ca urmare, nu poate fi accesat doar prin metodele științifice tradiționale. Adevărul artei se relevă prin experiența estetică, în cadrul unui proces amplu al cunoașterii, înțelegerii și participării. În *Adevăr și metodă*, Hans-Georg Gadamer subliniază acest aspect, plasând creația în centrul unui eveniment al sensului, în și prin relația dintre spectator și operă, definită ca „întâlnire neîncheiată”. Astfel, cercetarea artistică se constituie ca un demers hermeneutic, în care gândirea teoretică și practica artistică (în special cea scenică) se condiționează reciproc, făcând posibilă întâlnirea cu un adevăr care se revelează treptat, fără a fi vreodată definitiv fixat. Așa cum afirmă Gadamer: „Și nu este sarcina esteticii tocmai aceea de a funda experiența

artei ca un tip specific de cunoaștere, firește diferită de acea cunoaștere senzorială care oferă științei datele ultime pe care se clădește cunoașterea naturii, diferită în mod cert și de orice cunoaștere rațională morală și, în general, de orice cunoaștere conceptuală, și totuși cunoaștere, adică mediere a adevărului?¹. Prin urmare, experiența artei, nefiind nici obiectivabilă (stabilă și verificabilă), nici pur subiectivă, se manifestă sub forme mereu noi: devine un *mod de a fi* al adevărului, și nu un simplu „obiect estetic“. Ceea ce rămâne dincolo de experiența subiectivă este însăși creația, care se actualizează continuu prin întâlnirea cu privirea spectatorului².

Note _____

1. Hans-Georg Gadamer, *Adevăr și metodă*, traducere de Gabriel Cercel și Larisa Dumitru, Gabriel Kohn, Călin Petcana, București, Editura Teora, 2001, p. 83.

2. Cf. *ibidem*, pp. 85-87.

2. FUNDAMENTELE TEORETICE ALE CERCETĂRII ARTISTICE

2.1. Între conceptual și experiențial: orientări contemporane în cercetarea artistică

2.1.1 Clasificarea domeniilor

În cadrul celei de-a 20-a Conferință Generală UNESCO, desfășurată în octombrie și noiembrie 1978, la punctul 34 de pe ordinea de zi, se prezintă un document intitulat *Proiect de recomandare privind standardizarea internațională a statisticilor referitoare la știință și tehnologie*. Una dintre recomandările aceluiași for internațional precizează că: „este foarte important pentru autoritățile naționale, responsabile să colecteze și să comunice/disemineze statisticile referitoare la știință și tehnologie, să se ghideze după anumite standarde în materie de definiții, clasificări și prezentare, pentru a îmbunătăți comparabilitatea internațională a unor astfel de statistici”³. Se insistă în cadrul

Note _____

3. Henk Borgdorf, *Artistic research within the fields of science*, Bergen Kunsthøgskolen i Bergen, 2009, p. 1.

documentului UNESCO asupra necesității clasificării ariilor științei și tehnologiei, astfel încât să permită includerea instituțiilor de învățământ superior și a celor care desfășoară activități de cercetare-dezvoltare în domenii distincte⁴. Categoriile descrise au fost: 1. Științe ale naturii; 2. Inginerie și tehnologie; 3. Științe medicale; 4. Științe agricole; 5. Științe sociale și umaniste.

Grupa a doua din cadrul științelor umaniste include filozofia, istoria, religia și arta. În cadrul artelor sunt incluse istoria artelor și critica de artă, dar nu se face referire la cercetarea artistică. Din 1979, lista referitoare la domeniile științei și tehnologiei a reprezentat un standard de referință în comunitatea științifică internațională, fiind utilizată ca reper de către instituțiile cu activități în domeniul cercetării și dezvoltării. Cu câteva modificări minore, lista a fost mai târziu încorporată în *Manualul Frascati* (OECD 2002), o publicație a Organizației pentru Cooperare și Dezvoltare Economică care se ocupă de „practica standard pentru sondaje privind cercetarea și dezvoltarea experimentală”. Definițiile și clasificările revăzute în *Manualul Frascati* servesc acum drept categorii de referință, atunci când vine vorba de descrierea și definirea a ceea ce sunt cercetarea și dezvoltarea. Toate institutele de cercetare care se respectă – și universitățile în special – folosesc manualul ca ghid pentru acțiunile lor⁵.

Manualul Frascati clasifică științele umaniste ca o categorie separată alături de științele sociale și o subdivizează după cum urmează: 1. Istorie; 2. Limbi și

Note _____

4. *Ibidem*, p. 1.

5. *Ibidem*, p. 2.

literatură; 3. Alte științe umaniste⁶. În cadrul categoriei „Alte științe umaniste“ sunt menționate filosofia (inclusiv istoria științei și tehnologiei), artele, istoria artei, critica de artă, pictura, sculptura, muzicologia, artă dramatică, fiind în continuare exclusă cercetarea artistică. Așadar, există rezerve atunci când se discută despre cercetarea artistică? Este evident că aceste rezerve există și, de asemenea, este evident că sunt generate de dificultățile de înțelegere a problematicii domeniului și în special de raportarea cercetării artistice la standardele impuse și general acceptate pe plan internațional.

2.2. Definiția cercetării artistice în teatru și artele spectacolului

Cercetarea artistică trebuie înțeleasă ca un *proces-cadru*, în care se aplică metode specifice, făcând posibilă atingerea unor scopuri în egală măsură artistice și epistemice. Cele trei niveluri ale cercetării artistice sunt:

- *metodele* aplicate în cercetare (*performance*-ul autoetnografic, documentarea participativă, jurnalul de creație etc.), în contextul unei metodologii generice, extinse;
- *procesul*, prin caracterul său iterativ și reflexiv (explorarea materialului-suport, improvizarea, analiza critică, rescrierea scenică etc.) nu se descrie ca intermediar între *metodă* și *rezultat*, ci ca etapă generatoare de sens;

Note _____

6. *Ibidem*.

- *rezultatul* este dublu, fiind alcătuit din opera artistică (spectacolul, instalația, înregistrările audio-video) și reflecția cu privire la creație (artefactele academice, studiile, articolele, tezele de doctorat etc.).

În literatura de specialitate, conceptul de „cercetare artistică“ desemnează adesea fiecare dintre aceste trei elemente, ceea ce poate conduce la ambiguități sau neînțelegeri de sens. Din acest motiv, este necesar să subliniem diferențele de statut: *metodele* se constituie ca „ustensile“ ale cercetării, prin care artistul își stabilește strategiile de explorare și de experimentare, deschizând orizonturi de înțelegere, însă fără a garanta adevărul cu privire la ceea ce este adus în lumină; *procesul*, intrând într-un regim al devenirii, descrie dinamica metodelor utilizate (experimentarea, improvizația, spontaneitatea, interacțiunea participanților în timpul actului de creație etc.)⁷; *rezultatele* reprezintă atât produsul artistic (creația, opera dramaturgică/scenică etc.), cât și expresia discursivă prin care metodele și procesul sunt contextualizate în mediul academic. Este important de menționat faptul că fiecare produs artistic (sau *rezultat*) poate deveni la rândul său o nouă metodă,

Note _____

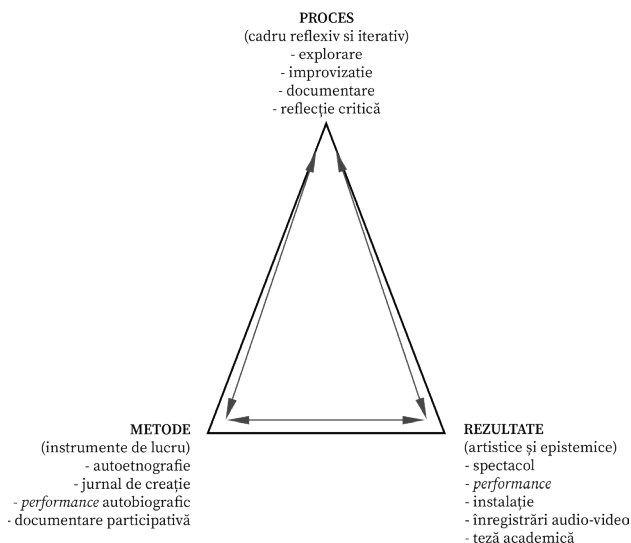
7. Putem spune că, prin caracterul disruptive al cercetării artistice, aceasta se descrie ca rizomatică: conexiunile sunt adeseori neașteptate, producând rupturi sau invocând reluări, cu alte cuvinte, producând o deteritorializare (de exemplu, ieșirea actorului din „teritoriul“ declamației și inaugurarea de rostiri „alternative“, așa cum „muzica [...] este o deteritorializare a vocii“, iar „pictura este o deteritorializare a feței“) și o reconfigurare a câmpului cercetării. Cf. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mii de platouri*, trad. din limba franceză de Bogdan Ghiu, București, Editura Art, 2013, p. 400.

relansând ciclul cercetării. Astfel, cercetarea artistică se configurează ca o formă de cunoaștere constituită din analiză, creație și discurs, care poate fi reprezentată printr-o schemă tripartită, cu niveluri interdependente și nu strict ierarhice: luând locul *reprezentamenului* din procesul semiozei lui Peirce, metodele mediază între intenția artistului și datele constitutive ale reprezentăției; corespunzând *obiectului*, procesul nu ne apare ca o realitate fixă, ci ca demers al explorării și devenirii; iar rezultatele iau locul *interpretantului*, care dau sens și transmit o înțelegere a relației dintre metodă și proces în cadrul unui lanț potențial infinit de semnificare⁸. De exemplu, în teatrul documentar, o reprezentație scenică își poate modifica referința, conducând la noi interviuri, care, la rândul lor, pot să inaugureze o nouă cercetare și o nouă producție artistică, care mai apoi generează alte rezultate (sau dimensiuni reprezentationale) și interpretări. Așadar, în arte, cercetarea nu se încheie la „căderea cortinei“ – așa cum se pretinde în cercetarea științifică –, ci configurează un model „în spirală“, deschizând noi procese de analiză și noi orizonturi de reflecție, chiar dacă uneori riscă să se îndepărteze de

Note

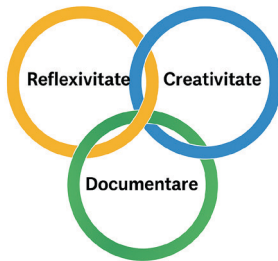
8. În descrierea semiozei ca proces în continuă desfășurare, în mod necesar triadic, Charles S. Peirce afirmă: „Un semn sau *representamen* este un prim care întreține cu un secund, numit *obiectul* său, o relație triadică atât de autentică, încât ea poate determina un terț, numit *interpretantul* său, să întrețină cu obiectul său aceeași relație triadică pe care o întreține el însuși cu același obiect. Relația triadică este autentică, adică cei trei membri ai săi sunt legați împreună într-un mod ireductibil la vreun complex de relații diadice.“ – *Semnificație și acțiune*, selecția textelor și traducere din limba engleză: Delia Marga, prefață: Andrei Marga, București, Editura Humanitas, 1990, p. 285.

semnificațiile prime: *rezultatul devine metodă, așa cum produsul artistic devine un nou reprezentamen, în cadrul unui ciclu continuu al creației:*



Cercetarea artistică – implicit cea din domeniul teatrului și al artelor spectacolului – nu este o activitate complementară procesului de creație, ci o formă de producere a cunoașterii din interiorul practicii artistice, în forme non-liniare (într-o spirală deschisă a cunoașterii plurale), complementare științei, *o provocare continuă la resemnificare*. Ea reprezintă în sine un act creativ, prin faptul că generează întrebări, impune documentarea și propune o reflectare asupra „obiectului” creat. Fiind însoțită de o analiză, este vizată validarea cercetării în context academic. Ca urmare, cercetarea artistică poate fi definită prin integrarea acestor trei elemente constitutive, indispensabile materializărilor epistemice în și prin artă:

reflexivitatea, creativitatea, documentarea. Acestea nu funcționează ca elemente izolate, figurate printr-un simplu triunghi relațional susținut prin conexiuni liniare, ci ca dimensiuni inseparabile și neierarhizate. Ele configurează un veritabil nod *boromean* al cercetării artistice, care evită univocitatea, oferind posibilitatea confruntării de perspective.



Nodul boromean al cercetării nu este doar o imagine conceptuală, metaforică, a unei analize în și prin artă, ci o reprezentare a tensiunii dintre cele trei componente: *reflexivitatea*, prin caracterul ei rațional, implică rigoarea critică și impune autocontrolul metodologic; *creativitatea* aduce „în scenă” soluția inovației și energia expresiei; *documentarea* stabilește traseele cercetării propriu-zise, conferind întregului proces o consistență materială și istorică. Împreună, inseparabile, cele trei elemente se constituie într-o figură topologică, un spațiu dinamic al conexiunilor, care face posibilă transgresarea demersului pur descriptiv al cercetării și depășirea simplei reprezentări a unei creații artistice, devenind, în acest fel, un model simbolic al cunoașterii plurale. Prin aceasta, arta se înscrie în aria metodelor de gândire și a instrumentelor de interogare a realului, dar și a relațiilor inter- și intra-personale pe care orice creație scenică le pretinde.

2.3. Modelul tripartit al cercetării artistice

Robin Nelson descrie un model tripartit al cercetării artistice foarte asemănător cu cel propus de noi, printr-o „triangulație a trei moduri de cunoaștere: *know-how* (practica artistică), *know-that* (teoretic/reflexiv) și *know-about* (cunoaștere contextuală/teoretică)⁹. Această idee a producerii de cunoaștere prin dialogul dintre experiență, reflecție critică și formă artistică este văzută ca o rupere a închiderii binare și de către Estelle Barrett. Astfel, cercetarea în artele creative presupune o producere a cunoașterii și a înțelegerii prin practică și reflecție, dobândind consistență prin articularea acestei practici într-un cadru conceptual-teoretic¹⁰. Experiența artistică este validată în măsura în care este integrată teoretic și formal, fiind astfel adusă în discuție relația dintre tacit și explicit¹¹. Însăși scena teatrului poate fi văzută ca un loc al triangulației, între text, actor și spectator, ca și între realul reprezentației, ficțiune și convenție. Ca exemplu, în cercetarea artistică poate fi triangulată *analiza literară* (a textului dramatic), *observația spectaculară* (teatrologică) și *viziunea antropologică*.

Note

9. Robin Nelson, *Practice as Research in the Arts (and Beyond). Principles, Processes, Contexts, Achievements*, 2nd ed., Cham, Palgrave Macmillan, 2022, p. 46.

10. Estelle Barrett, „Introduction“, în Estelle Barrett, Barbara Bolt (Eds.), *Practice as Research. Approaches to Creative Arts Enquiry*, London/New York, I.B. Tauris, 2010, pp. 1-3.

11. *Ibidem*, pp. 5-6.

2.3.1. Reflexivitatea

Reflexivitatea în creația și cercetarea artistică se descrie prin autoanaliză, conștientizare și distanțare lucidă, constând în evaluarea deciziilor și a intențiilor, în contexte și medii clar definite. Prin aceasta, cercetătorul sau artistul-cercetător adoptă o poziție etică, estetică și ideologică, prin care, pe de o parte, își recunoaște subiectivitatea interpretărilor, pe de altă parte, își afirmă capacitatea de analiză obiectivă a răspunsurilor/soluțiilor oferite¹². Poziționarea epistemică a artistului-cercetător are ca scop conștientizarea și responsabilizarea subiectului în cunoașterea și înțelegerea întregului proces în raport cu propria creație. În regimul de adevăr al artelor, producerea de sens (v. infra) este însoțită de o analiză a operei grație creatorului (*agentului reflexiv*), care observă și problematizează realitatea artistică în context social.

2.3.2. Creativitatea

Creativitatea reprezintă nucleul viu al creației/cercetării artistice, prin care nu se aplică un protocol clar stabilit, ci se generează întrebări, forme și conținuturi cu mijloacele artei, în timpul procesului artistic. În cazul teatrului, cercetătorul nu adoptă instrumente pur teoretice sau ilustrative/expresive pentru a descoperi și a pune în lumină elemente ale cunoașterii, ci stabilește

Note _____

12. Această perspectivă face pandant cu cea a raționalismului moderat (de sorginte hegeliană), prin care cunoașterea este posibilă doar fragmentar, iar realitatea este constituită dintr-un amestec de raționalitate și iraționalitate.

relația dintre ideile, contextul, mediul și corpul artistului, pentru a produce cunoașterea. Desigur, prin experimentare și improvizație, aleatoriul și eșecul își găsesc loc în procesul cercetării și al creației, dar și acestea vor învedera, în cele din urmă, o corespondență cu scopurile stabile. Ea pune în lumină dihotomia dintre concept și idee (dintre știință și artă), învederată încă de Arthur Schopenhauer, în *Lumea ca voință și reprezentare*, privilegiind cunoașterea intuitivă, întrucât: „*Intuiția* nu este doar *sursa* oricărei cunoașteri, ci ea însăși este cunoașterea prin excelență, singura cunoaștere veritabilă în mod necondiționat, autentică și absolut demnă de numele ei, fiindcă numai ea dă înțelegerea propriu-zisă și este asimilată realmente de către om, numai ea trece cu totul în felul lui de a fi și poate fi numită cu deplin temei a sa, pe când conceptele doar vin să se alipească de el”¹³. Așadar, prin creativitate, arta (și, implicit cercetarea artistică), nu doar semnalează sensuri ale operei, ci le și produce.

2.3.3. Documentarea

Documentarea este necesară atât analizei, cât și recunoașterii și transiterii rezultatelor cercetării artistice în mediul academic. Dacă în „sens slab”, cercetarea artistică este văzută ca pretext sau documentare¹⁴, aceasta, totuși, nu trebuie interpretată ca simplu

Note _____

13. Arthur Schopenhauer, *Lumea ca voință și reprezentare*, vol. 2, traducere din germane de Radu Gabriel Părvu, București, Editura Humanitas, 2012, p. 89.

14. V. Constantin Aslam, Cornel-Florin Moraru, *Curs de etica cercetării științifice*, cap. 6 : „Creația artistică și cercetarea științifică”,

instrument auxiliar, ci ca o construcție epistemologică – act de investigare a realului sau, în sens aristotelic, de ieșire din ascundere, de descoperire și dezvăluire a unor adevăruri simbolice și existențiale, i.e. *aletheia* – prin care sunt articulate etapele procesului de cunoaștere, oferind creatorilor un material conceptual, vizual și teoretic. Artistul-cercetător va fi nevoit „să își argumenteze aportul de noutate pentru domeniul său și, în același timp, să indice în chip metodic sursele sale de inspirație”¹⁵. Acest aspect al creativității subliniază ceea ce vom vedea a fi *gândirea întrupată*, forma de explorare a relației dintre idee, materie și experiență. De exemplu, în teatru, prin schițele de regie, notițele marginale la textul scenic și jurnalele de creație, înregistrările sonore și cele video etc., artistul creează urme ale procesului de cercetare, ceea ce va face posibilă și modelează interpretarea epistemică a operei.

Note _____

<https://cornelmoraru.ro/project/resurse-didactice-curs-de-etica-cercetarii-stiintifice-doctorat-unarte/>, consultat la 09.10.2025.
15. *Ibidem*.

3. FORME DE CERCETARE SPECIFICE DOMENIULUI TEATRAL

În domeniul „Teatru și artele spectacolului“ – adică al teatrului, al dansului și al performance-ului – cercetarea artistică se concretizează într-o măsură însemnată sub forma creației scenice. Aceasta, așa cum am arătat deja, devine în sine un instrument al cunoașterii și, totodată, o metodă de cercetare. Într-un cuvânt, între procesul artistic și demersul analitic/investigativ se stabilește o interdependență, favorizând reflecția și construcțiile teoretice.

3.1. Regia ca analiză și construcție epistemică

Punerea în scenă a unui text reclamă o cercetare avansată, prin interogarea textului și a limbajului auctorial, dar și prin găsirea soluțiilor de transpunere scenică. Astfel, cercetarea cu mijloacele regiei presupune atât testarea unor dispozitive dramaturgice și vizual-sonore, cât și (de cele mai multe ori) recontextualizarea unor teme propuse anterior producției

scenice. Prin formularea unei „soluții“ regizorale și a unor construcții novatoare ale discursului, se propune, de fapt, o ipoteză în cadrul cercetării, ghidând pașii creației, iar mai apoi, procesul de analiză scenică. Este suficient să ne gândim la modul în care regia și-ar propune să reinterpreteze un text clasic într-o cheie postdramatică (postcolonială sau *queer*) utilizând metode ale cercetării ideologice și/sau ale esteticii performativității.

3.2. Actoria ca „experiență întrupată“

În aria creației și a cercetării artistice, actorul explorează atât corpul propriu și al partenerilor de scenă, cât și afectele, energiile, producțiile memoriei și ale imaginarului etc. În acest sens, pe lângă metodele tradiționale pe care le-am putea reuni sub ceea ce Stanislavski numea „munca actorului cu sine însuși“, găsim autoetnografia performativă, studiile de corporalitate, cercetările dedicate tehnicii și artei vorbirii, identității, prezenței și prezentificării etc. Un exemplu relevant îl constituie *one woman-show*-ul / *one man-show*-ul, care se bazează pe trecutul interpretei/interpretului, cu alte cuvinte, pe istoria personală și culturală, dar și pe trăirile interioare, ceea ce reclamă o abordare diferită de cea „clasică“. Din dorința de a scoate teatrul din convenția reprezentării, rolul corpului a dobândit o importanță centrală, obiectul static, tradițional, fiind abandonat în favoarea evenimentului scenic. În performance, granița dintre artă și viață este estompată, iar corpul artiștilor – alături de cel al publicului – devine însăși *opera de artă*. Generator de

sens, corpul înlocuiește obiectul material și se impune ca formă instabilă¹⁶, în care *haosul* se descrie ca principiu de organizare a evenimentului, ca „ritm vital“ orientat spre imprevizibilul condiției umane¹⁷.

3.3. Coregrafia ca sistem al gândirii corporale

Coregrafia are ca elemente principale de cercetare spațiul, compoziția, mișcarea și relația dintre corpuri. Investigarea corporalității (ca prezență fizică) și a emoțiilor prin dans sunt legate de mișcarea scenică, care nu reprezintă o simplă expresie a unui gând, ci – mai degrabă – un instrument de cercetare a unui fenomen complex (și a unor procese reflexive adiacente). Astfel, mișcarea este surprinsă la granița dintre memorie, tensiune și alteritate. Dacă obiectul cercetării coregrafice pare să scape unei formulări explicite, aceasta se datorează întrebărilor legate de

Note _____

16. Jean-Luc Nancy numește *corpus ego*, corpul care nu are „proprietatea“ unui sine stabil. Cu alte cuvinte, afirmă autorul, subiectul nu deține corpul ca pe un obiect, ci este traversat de acesta, expunându-se celorlalți. Pe scurt, corpul devine un spațiu de traversare și de generare de sensuri instabile: „Un corp traversează toate corpurile, pe măsura în care este și el traversat de sine însuși: acesta este reversul exact al unei lumi de monade închise în ele însele. Poate că, în sfârșit, aici, în corp, se află adevărul intersecției și al compenetrației monadelor ca totalitate“. – Jean-Luc Nancy, *Corpus*, translated by Richard A. Rand, New York, Fordham University Press, 2008, p. 26.

17. V. Brandon LaBelle, *Background Noise. Perspectives on Sound Art*, New York / London, The Continuum International Publishing Group Inc, 2006, p. 55.

rolul corpului și al corporalității – întrebări care se succed în cascadă și care reclamă un context (social, ideologic, cultural, familial, personal etc.) și o raportare la spațiul mișcării.

3.4. *Dramaturgia ca arhitectură a gândirii simbolice*

Într-o accepțiune mai largă, putem considera că dramaturgul nu este doar autorul textului dramatic sau a celui scenic, ci și cel care cercetează formele de organizare a sensului și a semnificației în spațiul reprezentației. Din acest motiv, dramaturgia poate fi descrisă pe trei paliere complementare:

- a. *a textului dramatic sau scenic* – care presupune: 1.1. scrierea și structura piesei în sens tradițional, prin dialog, acțiune, personaje/actanți, didascalii etc. – în acest caz, este vizată o arhitectură de sensuri, cu o logică internă bine definită; 1.2. scrierea de piese non-liniare, fragmentare, deschise, proprii postdramaticului – scrierea devine un adevărat „laborator de limbaj“.
- b. *a performativității*, din care se desprind două categorii distincte: „dramaturgia corpului“ și „dramaturgia privirii“. În ambele cazuri, dramaturgia nu se „încheagă“ prin dialogul (sau monologul) actorilor-personaje, ci printr-o „sintaxă a acțiunilor vii“ – prezențe, relații, priviri, energii, gesturi ale performerilor. Este vorba de o „lectură“ înscrisă în percepții și în simțuri. În cazul „dramaturgiei corpului“¹⁸,

Note _____

18. Pentru o discuție mai amplă despre corporalitate, v. Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, London/New York, Routledge, 2008, pp. 22-40.

accentul este pus pe gesturile performerului, pe mișcarea, tensiunea, mimica, ritmul etc. acestuia, prin care prezența se constituie ca eveniment semiotic¹⁹, activând procese de semnificare, sau, altfel spus, ca formă de instituire a unor câmpuri de sens. „Dramaturgia privirii“ aduce în prim plan spectatorul, prin relația acestuia cu spațiul, cu performerii și cu expectanțele perceptive ale acestuia. Un exemplu este cel al dramaturgiei documentare, în care textul devine performativ în raport cu problemele dezbătute (individuale, comunitare, spirituale, etice etc.).

- c. *a contextului scenic*, prin care se încearcă o curatori-
 erie a sensurilor pe care corpul, rostirea, emoțiile,
 decorurile, lumina etc. le propun. De aici rezultă
 o poetică a conjuncturalului, a interconectării ele-
 mentelor spectacolului, astfel încât să rezulte o
 rețea unitară de semnificații, de idei și afecte care
 să modeleze experiența spectatorului. Ca exemple:
 spectacolele *devised*²⁰ și performance-urile imersive,
 în care creația are la bază relația unor „fragmente
 performative“, adică crearea unui cadru dramatur-
 gic flexibil, cu un sistem deschis de relații, bazată
 pe dinamica interacțiunilor dintre interpret și spec-
 tator, dintre corpuri, voci, obiecte scenice, sunet și
 lumină etc.

Note

19. Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, 2nd ed., London/New York, Routledge, 2002, pp. 9-10.

20. V. Deirdre Heddon, Jane Milligan, *Devising Performance. A critical History*, New York, Palgrave Macmillan, 2006.

3.5. Scenografia și construcția poetică a spațiului

Scenografia modernă și postmodernă reconsideră spațiul de joc ca mediu epistemic sau, altfel spus, ca instrument activ al cercetării artistice, în care limbajul creatorului (cu precădere cel vizual!) se raportează la tema/temele reprezentăției (*a/ale performance-ului*) și la întregul demers artistic. Putem porni de la definiția dată de Arnold Aronson: „Teatrul este singura formă de artă care folosește obiectul semnificat drept semnificant al aceluși obiect. Un romancier evocă o imagine prin cuvinte, un pictor reproduce o imagine prin culoare, dar artistul de teatru utilizează însuși obiectul, ori un simulacru al acestuia: o ființă umană semnifică o altă ființă umană; un scaun semnifică un scaun; iar spațiul tridimensional al scenei semnifică spațiul tridimensional al unei camere, al unui palat, al unei păduri, al unei grădini sau chiar al unei scene. Desigur, teatrul recurge uneori la iluzie. Însă, spre deosebire, să spunem, de o pictură fotorealistă – în fața căreia trebuie să ne apropiem pentru a distinge dacă avem de-a face cu o pictură sau cu o fotografie – în teatru nu am putea confunda niciodată imaginea bidimensională cu lumea tridimensională pe care o reprezintă.

Elementele esențiale sunt spațiul sau volumul, iar acestea, la rândul lor, implică timpul. Ca ființe umane, înțelegem în mod intrinsec că trăim în timp și spațiu. Când ne așezăm într-o sală de teatru, extindem această înțelegere fundamentală la scenă. Nu contează dacă producția este iluzionistă sau prezentațională, noi percepem spațialitatea scenei cu texturile, volumele și dimensiunile sale. Actorii pe care îi vedem sunt asemenea nouă: au volum, se deplasează

în spațiu și, prin aceasta, se mișcă în timp. Pentru a traversa scena, a ieși printr-o ușă, a se așeza pe o canapea, a lua masa sau a se angaja într-un duel cu săbii, ei trebuie să parcurgă distanțe vizibile și recognoscibile, iar noi putem anticipa în mod rezonabil cât timp va trece pe măsură ce o fac. Chiar dacă timpul ficțional al piesei nu coincide cu timpul real al teatrului, la un anumit nivel știm că actorul există în timp real, întocmai cum personajul ficțional pe care îl creează există în timpul fictiv al narațiunii²¹.

Așadar, sensul nu este reprezentat, ci trăit în intimitatea percepției, dând naștere unui limbaj vizual propriu, care caută să reflecte un proces artistic (scenografic) autonom. Decorul, costumele, obiectele, recuzita – adică semnele iconice care exprimă alături de corpul actorului conținuturi dramaturgice: fragilitatea, angoasa, memoria, ruina etc. – resping neutralitatea și se decid pentru o participare activă, vie, încărcată de sens și de opțiuni morale. Ca formă de gândire vizuală, spațială și senzorială, scenografia nu „ilustrează“ viziunea regizorului, ci, din perspectivă spectaculară, o completează cu interogații asupra rolului pe care îl joacă spațiul, obiectele, lumina, umbra și, nu în ultimul rând, relațiile corporale. Scenografia este, în același timp, actant și participant epistemic la actul performativ, ca în spectacolele lui Krzysztof Warlikowski, în care scenografia mai curând provoacă și destabilizează acțiunea dramatică.

Transformată din spațiu fizic în mediu cognitiv și afectiv producător de sens, scena devine locul

Note

21. Arnold Aronson, *Looking Into the Abyss: Essays on Scenography*, Michigan, University of Michigan Press, 2008, pp. 87-88.

interogațiilor asupra izolării, a limitelor și a granițelor, simultan afirmate și depășite, dar și cu privire la relații, întâlniri, apropieri și conflicte. Astfel – mai cu seamă în teatrul postdramatic –, spațiul de joc nu se dorește a fi un simplu loc al reprezentării, ci se constituie ca mediator activ între performer și spectator, ca „rostire“ a spațiului în relație cu mișcarea, timpul și memoria, cum sugerează Pamela Howard²². În același timp, scena devine o matrice sau structură de gândire, în care recunoaștem organizarea semiotică a semnelor corporale, gestuale și vizuale, recodificate ca semnificanți ai unei dramaturgii deschise. Una dintre cele mai serioase preocupări din aria cercetărilor scenografice este cea legată de relația dintre corp, materie (adică materialitate) și percepție. Aceasta aduce din nou în discuție relația dintre scenă și sală, dintre corpul (sau expresia) actorului și percepția spectatorului. Așadar, scena deschide un cadru reflexiv în care prin cercetarea artistică se caută răspunsuri la relația dintre spațiu, corp, sunet și lumină. Iată câteva dintre aceste întrebări:

1. În ce măsură textura materiei provoacă tensiuni la întâlnirea cu corpul, mai ales atunci când este vorba de limite neconvenționale: spații în pantă, module etc.?
2. Care este relația dintre memorie și olfacție sau percepția haptică?
3. Cât de mult golul, „lipsa“, obiectele deteriorate, spațiile în ruină etc. pot influența percepția?
4. Care este desenul pe care corpul îl ia în spațiu în raport cu lumina, cu intensitatea acesteia sau cu iluminarea selectivă?

Note _____

22. Cf. Pamela Howard, *What is Scenography?*, Second Edition, London/New York, Routledge, 2010, pp. XXII-XXV.

5. Ce raporturi apar între vizibil și invizibil?
6. Care este gradul de deschidere sau de obturare a înțelegerii sensurilor vehiculate pe scenă?
7. Cum este modificat orizontul sonor al percepției în funcție de acțiune, de locul ocupat de performeri în spațiu, dar și de densitatea obiectelor, de tipul și mărimea decorului etc.?
8. Cum se modulează vocea în funcție de dispunerea spațială a volumelor?
9. Se poate discuta despre o „memorie a spațiului“?
10. Ce rol joacă tăcerea în raport cu spațiul?
11. Cum se stabilesc accentele vizuale în funcție de cine și ce vede?
12. Care sunt consecințele privirii fragmentare, a privirii care „aleargă“ de la o scenă la alta, de la un obiect la altul?
13. Putem vorbi de o rezistență a corpului la diferitele structuri spațiale?
14. Ce forme de cunoaștere corporală (afectivă sau non-verbală) sunt generate de dispunerea spațială a obiectelor și a luminii? Etc.

3.6. *Sunetul și muzica de scenă*

Explorarea sonoră prin metode de cercetare artistică presupune o investigație a relației dintre sunet și mediul performativ – spațiul în care acesta se produce ca dramaturgie a vibrației și a memoriei auditive. Parte a dramaturgiei spectacolului, sunetul este tratat ca „obiect“ epistemic ce articulează cunoașterea și înțelegerea întregului spectacol prin intermediul percepției și al afectelor. Totodată, face apel la memoria

auditivă (dar și la cea afectivă și corporală) și nu are o simplă funcție ilustrativă sau de creare a unei atmosfere, ci și aceea de integrare a unui sens al spectacolului. Ca urmare, artistul sonor sau compozitorul este tot mai des întâlnit în echipele de cercetare și de creație performativă, contribuind la construirea sau dislocarea unor spații ale imaginarului, la declanșarea de stări afective și la generarea unui ritm și a unei tensiuni spectaculare.

Prin sunet pot fi abordate tehnici de construcție și de intervenție asupra realului scenic – colajul, repetiția etc. –, dar și de explorare a unor teme precum uitarea, trauma, exilul etc. Muzica poate reprezenta un suport activ al compoziției scenice, acompaniind și dând ritm și coerență construcției dramatice. Operând ca liant între momentele evoluției teatrale, poate dobândi autonomie în cadrul spectacolului, devenind actant al acțiunii dramatice. De exemplu, în spectacolele lui Romeo Castellucci, muzica – fie ea din repertoriul clasic sau/și din creația electroacustică – pune accentul pe elementul temporalității și pe memoria colectivă, ca în *Inferno* (2008), unde sunetele ambientale și cele ale corurilor sacre au avut rolul de contrapunct în raport cu imaginile pline de solemnitate (preluate din trilogia *Divina Commedia*).

4. METODOLOGIA CERCETĂRII ARTISTICE

Cercetarea artistică se sprijină pe metode hibride prin care însuși procesul creativ devine instrument metodologic, iar raționamentele ocolesc controlul variabilelor și se bazează pe ipoteze și reflecție estetică, pe intuiții și spontaneitate.

În cercetarea artistică contemporană, dimensiunea digitală ocupă un loc însemnat. Teatrul și artele spectacolului nu mai pot fi gândite strict în paradigmele tradiționale, analogice, în măsura în care noile tehnologii – mai ales cele care privesc realitatea virtuală (VR), inteligența artificială (AI) și arta generativă – au condus la o reconfigurare a raportului dintre creația artistică, metodele cercetării și rezultatele epistemice. Prin integrarea realității virtuale, cercetarea relației dintre corp, spațiu și percepții se deschide spre zone fertile cunoașterii. Astfel, spectatorul este plasat în contexte imersive, în care coexistă realitatea și producțiile virtualului. La rândul ei, inteligența artificială poate fi utilizată ca instrument de analiză – pentru tiparele emoționale, analiza performativității etc. –, ceea ce o așază tot mai mult în poziția de co-creator, generând texte, imagini sau structuri sonore.

Una dintre întrebările majore vizează cercetarea limitelor creației umane în raport cu nelimitările inteligenței artificiale. Tot astfel, arta generativă ne pune în fața unei creații rizomatrice, în care artistul părăsește „spațiul izolat“ al procesului de creație, împrumutând soluții oferite de algoritmi informatici. Aceste practici digitale nu sunt un „adaos tehnologic“, ci se înscriu în logica cercetării artistice, facilitând atât documentarea, cât și experimentul performativ și, nu în ultimul rând, reflecția analitică asupra întregului demers al cercetării. Din perspectiva noilor tehnologii și a artei generative, palierul etic și cel estetic sunt încă extrem de rudimentar explorate. În cadrul Conferinței Internaționale de Studii Teatrale organizate de UAT Târgu Mureș (2023), tema „Artele spectacolului și inteligența artificială“ a fost lansată ca apel la contribuții, invitând artiști și cercetători să includă în propriile proiecte teatrale componente AI, să analizeze impactul acestor tehnologii și să exploreze dialogurile dintre natural și artificial.

În contextul cercetării artistice românești, s-au înregistrat o serie de proiecte teatrale și performative care integrează atât reflecția critică, cât și documentarea și experimentul scenic prin intermediul tehnologiilor avansate. Toate aceste exemple se înscriu în Strategia Națională a Cercetării și în cea a universităților artistice cu profil teatral, în vederea dezvoltării cercetării prin recursul la metodologii novatoare, fiind demonstrată capacitatea teatrului și a artelor scenice de a produce cunoaștere într-un cadru academic.

În zona imersivă, proiectul *Teatru VR* a produs și difuzează spectacole filmate 360° pentru vizionare cu căști VR – de la *Richard III* și *Jocuri în curtea din spate*

la *Povestea Leului Ra*. Este vorba de o cercetare aplicată asupra percepției spectatorului și a descrierii „dramaturgiei privirii“ în cadrul mediilor virtuale. În concret, este vorba de adevărate laboratoare practice de analiză a modului în care spațiul și corporalitatea se „reconstituie“ în VR. Spectacolul bucureștean *A.I.: Când un robot scrie o piesă de teatru* (de la Teatrul Nou), a fost realizat pe baza unui text generat prin inteligență artificială (programul TheAithre), ceea ce deschide un câmp metodologic privind coautoratul uman-algoritmice și problemele de etică a generativului. Ambele direcții – VR și AI – sugerează existența unor *medii epistemice* cu cele trei componente prezentate mai sus: procesul (explorarea, improvizația și reflecția), metodele (înregistrările, scrierile generative și analiza procesului) și rezultatele obținute (spectacolul imersiv, pe baza unor scenarii co-generate și a unor artefacte audiovizuale)²³.

Un exemplu notoriu este cel al spectacolului *Tipografic majuscul* (regia Gianina Cărbunariu, Teatrul Odeon, 2013), realizat pe baza arhivelor CNSAS. Metoda de cercetare a vizat o amplă documentare, o selecție și o recontextualizare a materialelor istorice, la care s-au adăugat elemente ale unei dramaturgii fragmentare și performative. Așa cum declara Gianina Cărbunariu pe platforma Scena9.ro: „Explorasem deja mecanismele de construcție ale unui dosar și de aceea la al doilea spectacol creat pornind de la un astfel de *ready-made* am încercat să urmăresc și povestea. Repetițiile au urmat un curs destul de diferit față de procesul obișnuit al creării unui spectacol de teatru. Timp de o lună am citit și am discutat împreună cu

Note _____

23. V. <https://teatruvr.ro/en/home/>, consultat la 13.09.2025.

actorii cele 200 de pagini de dosar, în timp ce munca la scenă a durat cam trei săptămâni²⁴. Prin aceasta s-a demonstrat faptul că spectacolul de teatru nu poate fi redus la o simplă „transcriere“ a trecutului, ci devine un act de cercetare critică a unor serii de mecanisme opresive, mai cu seamă a celor care riscă să pună în pericol memoria colectivă. Acesta este un exemplu perfect al modelului „practice-led research“.

Tot astfel, proiectele de teatru autobiografic – și a celui autoetnografic, dezvoltate la Universitatea de Arte din Târgu Mureș se înscriu pe aceeași linie de cercetare artistică inovatoare. Proiectul „UAT’s Next? I și II – Stagii de practică pentru studenți [de la actorie, regie, dramaturgie, scenografie, teatrologie și management-cultural – n.m.] în Cluj-Napoca“, în coordonarea unor asociații de profil (Arte 21, Reactor etc.) – include și o parte de cercetare, vizând nevoia de dezvoltare a competențelor profesionale și socio-emoționale în artele spectacolului. Artiștii-cercetători caută să se expună pe sine ca subiect și obiect al unei cercetări prin care să fie confirmată dimensiunea „întrupată“ a cunoașterii artistice. Mai putem aminti Festivalul de teatru autobiografic „Janus“, Zilele Porților Deschise etc. și cele dezvoltate de Universitatea de Arte din Târgu Mureș cu diferite colective artistice. Cele cu Reactor de creație și experiment din Cluj au fost centrate pe temele migrației și precarității sociale²⁵.

Note

24. <https://www.scena9.ro/article/carbunariu-jude-tipografic-majuscul>, consultat la 12.09.2025.

25. Pentru proiectele de cercetare artistică „Transcendental“ (2017), „Chaos Architect“ (2019), „Apprehension“ (2019) și „Corporal expression in narative structures“ (2023) de către Traian Moldovan,

Spectacolul *Savanta conspirație*, după „Smail și Turnavitu“ de Urmuz, în regia lui Marius Oltean – proiect al Institutului de Cercetări Teatrale și Multimedia, în parteneriat cu Teatrul Național Târgu Mureș, Compania „Liviu Rebreanu“ și Consiliul Județean Mureș (2025) – explorează absurdul și suprealismul prin metode *practice-led*: improvizații, construcții scenice hibride, reflecție critică asupra funcțiilor corpului și a limbajului etc. S-au aplicat și metode de documentare participativă, în vederea realizării unui *performance colaborativ*, în care reflecția critică modelează procesul scenic. De aici se desprinde ideea că prin cercetare artistică poate fi dezvăluită funcția și spațiul practicii comunitare, cu o largă deschidere politică și socială. Mai mult, se confirmă faptul că cercetarea teatrală nu reprezintă un concept abstract, ci un proces aplicat, dincolo de dimensiunea „fundamentală“, beneficiind de documentarea, reflexivitatea și creativitatea ce se conjugă în procesul de producere a unor forme de cunoaștere.

4.1. Tipuri de doctorat în cercetarea artistică

Luând o tot mai mare amploare în întreaga lume, cercetarea artistică a produs o schimbare de paradigmă, prin care arta nu mai este văzută ca un simplu obiect de analiză, de plăcere estetică sau de divertisment, ci devine un instrument de cercetare în sine, în vederea

Note _____

în cadrul Universității de Arte din Târgu Mureș, v. Tiberius Vasi-
niuc, „Inter- și transdisciplinaritatea cercetării artistice“, în *Cerce-
tări teatrale*, nr. 1 (9), 2024, p. 13.

producerii de cunoaștere. În România, chiar dacă nu are amploarea cercetării artistice din alte state, este bine ancorată în mediile academice cu programe de studiu la toate cele trei niveluri, dar mai cu seamă le nivel de doctorat în domeniul artelor. Totodată, în universitățile de arte au fost create institute de cercetări, Universitatea de Arte din Târgu Mureș fiind probabil cea dintâi instituție de acest tip, înființând ICTM după toate rigorile academice și administrative.

Ca urmare, ceea ce încercăm să surprindem, vizează:

1. diferențierea cercetării artistice de cercetarea științifică tradițională;
2. identificarea metodelor și a instrumentelor care stau la baza cercetării artistice;
3. discutarea provocărilor și a responsabilităților care deschid câmpul eticii și al deontologiei asociate atât practicilor artistice, cât și cercetării artistice;
4. exemplificări teoretice și practice din domeniul teatrului, al artelor performative și vizuale.

Prin toate acestea vom încerca să deschidem un cadru de reflecție și de dialog, în care cercetarea artistică să fie recunoscută ca un domeniu valid al cunoașterii, aptă să articuleze întrebări esențiale despre o operă, un proces sau un fenomen artistic. În ultimele decenii, în contextul unor transformări epistemologice și a unor ideologii în permanentă schimbare, cercetarea artistică a început să fie tot mai des adusă în discuție. Procesul a fost condiționat de câțiva factori specifici:

- a) extinderea paradigmei cercetării, cu un interes crescut pentru formele novatoare, non-tradiționale de cunoaștere, mai cu seamă pentru cele care aparțin de domeniul artelor: intuiția, emoțiile, corporalitatea, experimentul creativ etc.
- b) deschiderea de noi programe de studiu în domeniul

artelor și integrarea acestora în ciclul Bologna, cu cele trei nivele universitare, de licență, masterat și doctorat. În special programele de studiu de doctorat în domeniul artelor au condus la realizarea unor teze de tipul „practice-based“ (bazat pe practică) sau „practice-led“ (condus/ghidat de practică)²⁶, frecvent întâlnite în domeniul teatrului și al artelor spectacolului, mai ales în țări precum Austria, Marea Britanie, Olanda, Norvegia și Finlanda, în cadrul cărora contribuția doctoratelor trebuie să fie originală, verificabilă și transferabilă.

În România, doctoratele sunt împărțite în științifice și profesionale, echivalente celor „practice“ din Occident, în care creația artistică reprezintă o componentă cheie a cercetării științifice. Ceea ce este important de reținut – acest tip de cercetare bazat sau ghidat de practică respinge ideea că arta ar trebui să comunice cunoaștere, în sensul tradițional (științific sau discursiv) al conceptului, ci să creeze „aprehensiuni noi“, cum susține Stephen A.R. Scrivener, adică moduri originale sau insolite de a înțelege și interpreta lumea în care trăim, fără ca aceasta să ne conducă la concluzii cognitive verificabile (ca în domeniul științelor exacte)²⁷. Deci e nevoie să separăm cercetarea prin artă de arta ca dispozitiv de semnificare cu miză epistemologică²⁸.

Note

26. V. aici și în continuare: Linda Candy, *Practice Based Research: A Guide*, CCS Report 2006, în: <https://www.researchgate.net/publication/257944497>, consultat la 20 iulie 2024.

27. Stephen A.R. Scrivener, „The art object does not embody a form of knowledge“, în *Working Papers in Art and Design*, vol. 2, 2002 – http://sitem.herts.ac.uk/artdes_research/, consultat la 15 iulie 2025.

28. În măsura în care „cercetarea este o practică, scrisul este o practică, activitatea științifică este o practică, iar arta este o

Din perspectiva instituționalizării cercetării artistice, începând cu 2018, Norvegia a introdus un doctorat distinct în cercetare artistică, recunoscând specificul epistemologic al acestui domeniu, dar separându-l formal de cercetarea științifică tradițională. Christensen-Scheel și alții²⁹ evidențiază faptul că această dublă mișcare, de recunoaștere și separare, produce un efect ambiguu. Pe de o parte, legitimează cercetarea artistică, pe de altă parte, o poziționează „în afara“ paradigmei științifice dominante. Conform autorilor citați, această orientare a stimulat formarea unei comunități extinse de cercetători-practicieni, capabile să participe la proiecte internaționale importante și să atragă fonduri semnificative pentru dezvoltarea domeniului. În același timp, această „academizare“ a artei obligă la o fundamentare terminologică și metodologică mai riguroasă, pentru ca activitățile artistice să poată fi comunicate și evaluate în logica cercetării. Autorii realizează o distincție importantă între cercetarea artistică sau cercetarea în și prin artă (*research in/through art*) în care practica artistică constituie simultan metoda, mijlocul și rezultatul procesului de cunoaștere și cercetarea bazată pe artă, demers care

Note

practică“, putem afirma că în *cercetarea prin artă* (*research through art*), practica artistică reprezintă o metodă prin care se explorează și se produce cunoașterea, în timp ce în *arta ca cercetare* (*art as research*), însuși procesul artistic se constituie ca act de cercetare, rezultatul fiind considerat obiect artistic și formă de cunoaștere. V. Christopher Frayling, „Research in Art and Design“, în *Royal College of Art Research Papers*, vol. 1, no. 1, 1993/4, pp. 1-5.

29. Christensen-Scheel, Berit; Viggo Aure; Bergaust, Kari, „Artistic and Art-Based Research Methods: The Mutual Developments of Theory and Practice in Contemporary Art Research“, în *Nordic Journal of Art & Research*, 2022, nr. 11(1).

se referă la utilizarea metodelor artistice într-un cadru interdisciplinar (de exemplu, în științele sociale, educație sau sănătate) pentru a genera cunoaștere despre fenomene non-artistice. Această distincție a permis autorilor să afirme că cercetarea artistică nu este doar un simplu demers metodologic, ci o „schimbare de paradigmă epistemologică“, o reconfigurare a ceea ce înseamnă a produce cunoaștere³⁰. În același timp, se impune prudență atunci când există, din perspectiva cercetării artistice, o apropiere prea mare de metodologia științifică clasică (cu accent pe obiectivitate, validare și replicabilitate). Riscul constă în diluarea specificului artei – anume, caracterul ei speculativ, reflexiv, senzorial și non-reprezentativ. Cercetarea artistică își păstrează relevanța doar atâta vreme cât „găsește alte epistemologii“, deschizând posibilitatea unor „speculative epistemologies“³¹.

Perspectiva pluralistă a epistemologiei artelor, este înțeleasă nu ca un sistem abstract de justificare, ci ca mod de a conceptualiza lumea prin mijloace sensibile și relaționale. Arta devine un mod de world-making, iar cercetarea artistică – o interogare reflexivă a formelor de cunoaștere. Această poziție a autorilor apropie viziunea lor de abordările performative și post-constructiviste, în care cunoașterea este performativă, întrupată și emergentă. Autorii discută explicit despre „metodologiile speculative“, „epistemologiile întrupate“ și „ontologiile relaționale“, arătând că arta poate fi un spațiu de negociere între sensibil și rațional, între corporalitate și limbaj³².

Note _____

30. *Ibidem*, p. 6.

31. *Ibidem*, p. 6.

32. *Ibidem*, *passim*.

Aure definește epistemologia ca „o modalitate de conceptualizare a lumii”³³, iar metodele ca execuții ale acestor epistemologii. În acest sens, metodologia artistică nu este un instrument preexistent, ci o practică emergentă în procesul creației. Această idee rezonază cu teoriile lui Bolt și Nelson despre *artistic knowing* ca formă de „gândire în acțiune”³⁴.

De asemenea, deloc de neglijat sunt presiunile politice și economice asupra cercetării artistice. Christensen-Scheel și alții remarcă faptul că politicile europene (în cadrul European Research Council, 2018) accentuează impactul aplicativ și colaborarea cu industriile specifice, generând o orientare pragmatică și un management al cunoașterii. În acest context, cercetarea artistică își regăsește sensul prin figura „cercetătorului-practician” (*researcher as practitioner*), care combină reflecția critică cu producția materială. Arta primește o valoare socială și etică nouă, nu doar ca expresie estetică, ci ca mod de implicare în realitatea nemijlocită, capabilă să medieze între experiență, afect și acțiune. În acest sens, autorii atrag atenția asupra unei tensiuni din ce în ce mai ridicate: dacă arta devine prea aplicată, ea riscă să-și piardă autonomia epistemică și dimensiunea contemplativă.

Astfel, se impune adoptarea unei poziții critice față de instrumentalizarea artei și devine necesară clarificarea relației dintre metodologie, epistemologie și ontologie în cercetarea artistică. Cele trei dimensiuni nu pot fi separate ierarhic, ci formează o rețea fluidă. Modul

Note _____

33. *Ibidem*, p. 3.

34. Robin Nelson, *Practice as research in the arts: Principles, protocols, pedagogies, resistances*, Springer, 2013.

în care definim realitatea (ontologia) determină felul în care cunoaștem (epistemologia) și, implicit, felul în care ne ghidăm demersul metodologic (metodologia). Cercetarea artistică nu ar trebui să aspire la neutralitatea științei, ci să valorifice subiectivitatea, ambiguitatea și senzorialitatea ca resurse epistemice. În acest sens, similar cu autorii citați anterior, ar fi utilă conturarea unei „epistemologii a sensibilului“, care completează sau, adeseori, contestă epistemologiile raționaliste.

4.1.1. Doctoratul bazat pe practică (*practice-based*)

Acest tip de doctorat are ca rezultat un produs artistic concret: un spectacol sau o instalație, un film sau o lucrare vizuală/muzicală etc., reprezentând contribuția principală la cunoaștere. Acestui produs artistic i se alătură o lucrare scrisă (teza propriu-zisă), în care este prezentat traseul cercetării și al creației, urmat de o documentare și o reflectare asupra întregului proces de creație, asupra temelor și ideilor prezente în operă. În fine, teza mai are rolul de a conceptualiza și reține aspectele generalizatoare cu privire la „obiectul“ artistic creat (spectacol, pictură, producție sonoră etc.) și care trebuie să devină o sursă de cunoaștere. Ca și în cazul unui doctorat științific, chiar dacă este de dimensiuni mai restrânse, cel bazat pe practică este nevoit să respecte standardele legate de metodologia cercetării, de aducerea la zi a informațiilor în domeniu, precum și de utilizarea de instrumente specifice. Lucrările practice (spectacol, performance, film etc.) sunt înregistrate audio-video și sunt însoțite de un portofoliu de documentare a întregului proces artistic și de cercetare prin jurnale de creație, transcrieri sau înregistrări

ale unor repetiții, notițe, schițe etc. Lucrarea teoretică (teza scrisă), de dimensiuni care pot varia între 20.000 și 60.000 de cuvinte, în funcție de standardele fiecărei Școli doctorale, cuprinde:

- 1) Argumentul sau Introducerea, cu stabilirea motivației alegerii temei și a întrebărilor cheie;
- 2) Revizuirea literaturii de specialitate, cu impact relevant asupra temei cercetate;
- 3) *Background*-ul artistic anterior;
- 4) Metodologia aplicată în cercetare, cu descrierea instrumentelor și a tehnicilor aplicate, a inter-și/sau trans-disciplinarității metodelor artistice și critice, a metodelor creative și analitice. De asemenea mai pot fi menționate resursele digitale și software-urile utilizate, fie pentru analiza datelor calitative (cum sunt NVivo, Atlas.ti, HyperRESEARCH sau Transana), fie pentru analiza video, comportamentală sau interactivă (Observer, Interact);
- 5) Analiza procesului creativ (analiza procesului scenic, în cazul unui spectacol de teatru sau al unui performance) și a unei autoanalize a proceselor de gândire – așa-numitul *protocol analysis*;
- 6) Rezultatele obținute în și prin creație;
- 7) Concluzii, capitol în care sunt menționate contribuțiile originale și reflecțiile critice cu privire la creație și la producția artistică. Acest capitol poate include și o serie de reflecții legate de tema propusă, de artefactele realizate, de obstacolele apărute în timpul cercetării, de influența pozitivă/negativă a colaborărilor avute etc.;
- 8) Bibliografia și Anexele, cu includerea materialelor creative și/sau documentare.

4.1.2. Doctoratul condus/ghidat de practică (*practice-led*)

Acest tip de doctorat este cel în care scopul principal al tezei îl reprezintă înțelegerea naturii practice, dezvoltarea teoretică și producerea de cunoaștere aplicabilă în domeniul vizat. Practica devine parte integrantă a metodei, privilegiind iterația, documentarea și dialogul cu publicul, în timp ce creația artistică reprezintă punctul de pornire al ipotezelor și al întrebărilor pe care doctorandul și le pune, alături de coordonatorul tezei, la începutul studiilor și al cercetării. Într-un cuvânt, practica artistică este cea de la care se pornește, cu scopul de a formula o teorie nouă privind fenomenul artistic studiat. Contribuția majoră nu mai este creația în sine (de exemplu, spectacolul), ci demersul de conceptualizare, ceea ce face ca artefactul să nu mai fie necesar la redactarea tezei finale. Într-un cuvânt, doctoratul ghidat de practică se sprijină pe teorie și pe reflecții cu privire la practica artistică, nu pe produsul creativ în sine. Și în acest caz, se impune respectarea standardelor cercetării și a metodologiei, precum și obținerea de rezultate originale și semnificative în domeniul vizat. Lucrarea teoretică este redactată după aceleași principii de mai sus, însă, vizând un aport teoretic suplimentar, cu un accent pe reflecțiile critice și pe conceptualizarea rezultatelor obținute. Astfel se vizează o teză completă și coerentă.

Exemplu: la Universitatea Goldsmith din Londra, doctoratul bazat pe practică include o practică artistică susținută în cadrul unui studiu sub formă curatorială sau de *art writing* și este însoțit de un text critic de

20000-40000 cuvinte, precum și de o documentație audio/video și de mapa cu realizări (reproduceri). Accentul este mai cu seamă pe artefact, însă fără a fi neglijată reflecția critică. În doctoratul condus de practică se realizează un echilibru între creație și teorie, ambele părți constituind un tot coerent și integrat. Disertație are 40.000-80.000 de cuvinte. În cadrul doctoratului științific, teza este exclusiv textuală și cuprinde 80.000-100.000 cuvinte și nu este însoțită de o producție artistică. Doctoratul poate fi început ca doctorat bazat pe practică, însă ulterior se poate face „upgrade“, până în etapa de validare a proiectului.

Iată câteva exemple de teme de cercetare *practice-based* și *practice-led* în domeniul „Teatru și Artele Spectacolului“ pe care le propunem:

Corp și memorie în performance-ul autobiografic – în care doctorandul prezintă la încheierea studiilor o serie de solo-uri performative, însoțite de o dezbateră teoretică.

Limbaajul teatral ecologic – cu accent pe „producția“ unor instalații (utilizarea unui limbaj scenografic ecologic) și a valențelor cercetării în contextul sustenabilității și al unei etici de mediu: utilizarea de materiale reciclabile, biodegradabile, reconfigurate în funcție de tematica tezei; spectacole în spații naturale sau în clădiri dezafectate, pentru a testa relația dintre creație și mediu. (Ne gândim, de exemplu, la un spectacol, „Respirații fără urmă“, în care tot ceea ce este folosit în scenă, de la instalații la decoruri și costume să se autodistrugă în 24 de ore).

Empatia în performance-ul participativ, cu reprezentării în afara scenei tradiționale, prin ritualuri performative ghidate.

Performance-ul hibrid și reconfigurarea identității queer: vizibilitate, disoluție, devenire, în care se pot dezvolta strategiile de subminare și de reimaginare a identității queer, fuziunea mediilor în vederea reinterpretării subiectivității, mecanismele politice prin care performance-ul hibrid este corelat unor spații ale rezistenței și devenirii.

Avântul pe care l-a luat cercetarea artistică a condus la inaugurarea unor institute de cercetări în domeniul artelor, precum și la apariția unor reviste academice specializate – *Journal for Artistic Research*, *VIS*, *Research Catalogue* – și a unor rețele internaționale, cum este Society for Artistic Research, S.A.R.

4.1.3. Studiu de caz: Cercetarea *practice-led* la Gabriel Pricop. *Liveness*, tehdramaturgie și dispozitive de imersiune în spectacole hibride*.

1. *Tema și oportunitatea cercetării*. Doctoratul realizat de Gabriel Pricop la Universitatea de Arte din Târgu Mureș, *Dileme artistice, paradigme multimedia și practici digitale. Excurs* (2025), se constituie ca o amplă analiză a relației dintre teatru și tehnologiile digitale (și, mai cu seamă, a celor care se înscriu în aria multimedia). Așa cum mărturisește autorul, aceasta s-a născut dintr-o nevoie practică – și, în egală măsură, epistemologică – de a face față condițiilor anilor de pandemie (2020), perioadă în care activitățile artistice (și nu numai) pe platformele digitale au crescut în progresie geometrică, obligând creatorii să-și regândească întreaga paradigmă a destinului artistic. În acest

* Subcapitol redactat de Sorin Crișan, revizorului științific al lucrării.

context, al unei realități totodată restrictive și provocatoare, s-a impus regândirea conceptului de „prezență“, de „față-n-față“, de „liveness“, de interacțiune cu publicul, de rol și rost al virtualului. Ca urmare, doctorandul și-a consolidat proiectul de cercetare artistică în condițiile unui dat socio-cultural inedit și solicitator al instrumentelor creației scenice. Cercetarea fundamentală a devenit pe negândite o cercetare aplicativă, în care conceptelor și noțiunilor teoretice – cele care au condus la formularea unor întrebări legate de modul în care teatrul poate să rămână (așa cum fusese consacrat de secolele și mileniile anterioare) un spațiu al întâlnirilor nemijlocite, comunicării și eliberării unor energii sau chiar a *catharsis*-ului. Întrebarea: „Poate rămâne teatrul un loc al comunicării în mediul virtual și, dacă da, cu ajutorul căror instrumente?“ i-au alimentat lui Gabriel Pricop studii de caz personale și de documentare critică, cu scopul de a transforma „intuițiile“ în principii generatoare de soluții artistice. Autorul mărturisește că, prin această lucrare „își propune să contribuie la descrierea empirico-analitică a acestor experiențe creative personale, oferind exemple concrete din propria mea activitate, precum și studii de caz din teatrologia universală, ilustrând potențialul noilor tehnologii în domeniul artelor performative“³⁵. Deloc neglijent cu „destinul“ actorului, doctorandul a intuit condiția actorului, care „navighează“ pe granița dintre uman și digital.

Note _____

35. Gabriel Pricop, *Dileme artistice, paradigme multimedia și practici digitale*. Excurs, teză de doctorat, coordonator: Sorin Crișan, Universitatea de Arte din Târgu Mureș, 2025, p. 7.

2. *Structura lucrării.* Studiul realizat de Gabriel Pricop este structurat în șase capitole, care reiau, fiecare, dilemele de la început, pentru a oferi răspunsuri prin exemple practice: „Context și tehnologii“ (cu o refacere a traseului istoric al tehnologiilor teatrale și a introducerii soluțiilor digitale); „Spațiul performativ“ (holograme, VR, scenografiile virtuale); „Regia și dramaturgia – excurs personal“ (despre tehnodramaturgie); „Perspective ale vizionării și receptării“ (cum ne raportăm la scena-ecran); „Performerii digitali și avatar“ (despre dublu, mască, „digitalul sunt eu“); „Viitorul începe acum – Teatru în vremea digitalului“ (IA, cibernetic, hipermedialitate, accesibilitate), fiind urmate de „Concluzii“, de o „Bibliografie“ și de o „Anexă“ consistentă, în care sunt redată extrase din cronicile ale unor spectacole realizate de doctorand. Încă din debutul tezei este stabilită provocarea epistemologică, prin care noile media reclamă rescrierea limbajului scenic. Modul în care lucrarea a fost organizată demonstrează reale calități de cercetător ale doctorandului, printr-o progresie de la viziunea cronologică la cea sincronică și de la contextul istorico-teoretic la analiza practică a producțiilor scenice și deschiderea unor proiecții prospective.

3. *Obiective, metodologie și delimitări conceptuale.* Având ca obiectiv principal descrierea empirico-analitică a propriilor realizări artistice – desigur, în corelație cu numeroase aspecte teoretice ce învederează preocuparea pentru cercetarea teoretică – sunt deschise breșe de înțelegere a elementelor multimedia și ale teatrului digital, în interiorul unor practici teatrale semnificative pentru autor. Toate acestea pun accentul pe ceea

ce Gabriel Pricop numește „cercetarea prin practică“ (*Practice as Research*), în care rezultatul nu îl constituie doar spectacolul ca artefact, ci și o reflecție critică documentată – o exegeză, cu alte cuvinte – prin care se caută un răspuns la întrebarea „Ce anume putem afla prin practica artistică?“ Ca urmare, metodologia aplicată de doctorand combină observația directă cu studiile de caz, prin analiza procesului scenic. Pe urma acestora, reținem noi modele de interpretare cu un caracter deschis și iterativ. Urmărind o coerență dramaturgic-tehnologică, este demnă de remarcat delimitarea celor două tipuri de creație scenică, pe de o parte, cea proprie „teatrului digital“ (în care tehnologia este un principiu de compoziție, „locul“ sau „mediul“ acțiunii și, totodată, „actant“ sau „co-protagonist“ al reprezentației), pe de altă parte, cea care dă naștere unor „spectacole multi/new media“ (în care tehnologia ne apare ca instrument scenic ce face posibilă reacția spectatorilor în timp real). Autorul a fost interesat de-a lungul întregii sale lucrări să stabilească diferențele la nivel de interactivitate și de co-prezență scenică, cu scopul de a reține tipul de „conduită“ în cadrul relației spectator-dispozitiv-performer și, tot astfel, să îmbine – printr-o confruntare de perspective – datele practicii scenice cu mărturiile performerilor și ale publicului, iar mai apoi cu elementele teoretice consacrate în literatura de specialitate. Reținem faptul că *Practice as Research* funcționează ca metodă, ceea ce impune reevaluarea elementelor de etică în cadrul cercetării/creației artistice cu componente multi/new media, mai cu seamă atunci când avem de-a face cu principii operaționale și cu protocoale replicabile.

4. *Contribuții originale și relevanță practică.*
Remarcăm corpul de studii de caz din practica

artistică a autorului tezei, însă nu prin utilizarea acestora într-o ilustrare *post-factum*, ci prin tratarea lor ca material de cercetare în cadrul laboratorului scenic: *Work. No Travel*, *Exeunt*, *Live*, *Ziua Z*, *#acedesiguranță*, *Blasted*, *O întâmplare ciudată cu un câine la miezul nopții*, *UFO*, *Kepler-438b* ș.a. Referințele la aceste spectacole se regăsesc atât în corpul capitolelor, cât și în anexa de cronici. Inserarea acestora în textul lucrării și alternarea discursului teoretic cu cel auto-analitic conferă studiului imaginea unei teze „laborator”. Rezultatele cercetării ne conduc la confirmarea ipotezelor cu privire la interactivitatea, imersivitatea și tehnodramaturgia noilor spectacole contemporane, la care autorul tezei a aderat cu interes, dar și cu prudență. Astfel, putem relua câteva exemple semnificative: În *Work. No Travel* și în *Exeunt*, atât „ecranul live”, cât și discuțiile purtate de creatori cu publicul la încheierea spectacolului au fost valorizate ca modalități de recuperare a ceea ce semnifică schimbul energetic al sălii, în contextul producției online.

Mutarea pe Zoom a declanșat „dezbateri performative” post-spectacol, iar „liveness-ul” s-a afirmat prin reciprocitatea unui „ritual” teatral³⁶ și o fragilitate conștientă, în care artistul se expune pentru a înțelege și a se lăsa transformat de propriul proces. În *Kepler-438b*, prin conceptul regizoral, s-a propus o „performativitate duplex”³⁷, cu două spații conectate live, un ecran croma, proiecții sincronizate și medii generate 3D care perspectivează corpul filmat. În

Note _____

36. Cf. *ibidem*, p. 40.

37. V. *ibidem*, p. 107.

această strategie a unui „aproape-departe“, intimitatea devine subiect al unei conectivități cu o largă deschidere spre etica reprezentăției scenice. Printr-un procedeu „răsturnat“, în *UFO*, prim-planurile *live* au rolul de a ajunge în proximitatea actorului, în timp ce scenografia mută accentul de pe logica reprezentării pe cea a experienței.

Spectacolul *Blasted* este conceput prin alăturarea celui de-al „patrulea perete“ imaginat ca suprafață transparentă/semi-reflectantă și ca dispozitiv de imersiune, cu și prin care sunt amplificate reacțiile emoționale ale tuturor celor implicați: spectatori și actori. Practic, prin intermediul unei membrane-interfață, a co-prezenței și a responsabilizării privirii, are loc o dedublare a imaginii scenei cu reflecția spectatorului. Nu se mai păstrează un „gard“ între lumi, ci este adus în scenă un dispozitiv producător de sens și de activare a proceselor auto-referențiale. Să adăugăm și cele afirmate de Gabriel Pricop, calitatea acestui perete imaginar de a funcționa ca probă vizuală a co-prezenței („liveness“-ul, după Philip Auslander), dar și ca sine „în oglindă“ – vector de afect (a se vedea aici, stadiul oglinzii, din perspectiva lui Lacan și a fenomenologiei percepției, la Merleau-Ponty). Or, este important să nu neglijăm un aspect: la Auslander, „liveness“-ul nu reprezintă o esență ontologică, ci este mai degrabă o construcție istorică (o contra-istorie, am spune noi, cu „risc“ performativ). Atât înregistrările, cât și *streaming*-ul și transmisiunile TV și online au redefinit continuu criteriile de „prezență“, iar co-prezența ne indică o activitate sincronă fără a necesita împărțirea unui aceluiasi spațiu.

Întreaga secțiune pe care doctorandul a dedicat-o regiei și dramaturgiei, în relație cu tehnologiile

digitale, reflectă un proces evolutiv al practicii artistice. Într-un mediu imersiv, de filmări live, de proiecții pe cromă sau de transmisiuni simultane, „sunetul spune povești”³⁸, chiar dacă e supus constrângerilor și oportunităților contextului socio-cultural (și ideologic). Putem afirma că, în plan conceptual, teza elaborată de Gabriel Pricop re-problematizează conceptul de co-prezență (cel pe care l-am amintit în legătură cu Auslander), subliniind necesitatea de a transforma calitatea spectatorului din cea de privitor pasiv în cea de participant (activ) la o experiență imersiv-interactivă. Această idee este urmărită consecvent în analiza spațiului performativ, dar și în crearea de avatururi și în traducerea relației dintre corp și tehnologie.

5. *Calitatea demersului teoretic și al documentării.* Textul tezei demonstrează o bună stăpânire a literaturii de specialitate și o raportare la texte de referință în domeniul abordat de autor. Prin Dixon, Marușič, Causey, Auslander, Gergen&Gergen și alții, sursele sunt integrate într-o manieră critică, devenind relevante atât pentru spectacolele de performance digital, cât și pentru cercetările și studiile media. Autorul și-a declarat opțiunea de a promova cercetarea calitativă, explicită și argumentată, în măsura în care aceasta i-a permis să se orienteze spre procesele active ale scenei și spre un dialog inter- și trans-disciplinar al cercetării. În logica *practice-led*, Pricop formulează o întrebare prin care dorește să deschidă câmpul de înțelegere a fenomenului performativ: cât de utilă

Note _____

38. *Ibidem*, p. 103.

este alternanța reflecție (analiză critică, distanțare, autoreferențialitate, deconstrucție a mecanismelor de reprezentare și de producere a sensului) vs. transparență (momentul de prezență nefiltrată și de trăire intensă a evenimentului)? Întrebarea se multiplică și spre alte contexte, relevând (fără a o spune explicit) importanța „alternanței“ în menținerea tensiunii dintre gândire (rațiune) și prezență (senzorialitate), dintre distanță și imersiune. Teatrul – afirmă autorul tezei în ultimul capitol, „Viitorul începe acum“ – se transformă într-un spațiu al potențialității, în care, alături de creativitatea naturală și-au făcut loc post-umanul, post-digitalul, hiperrealitatea, arta prin satelit, realitatea augmentată, inteligența artificială, „teatrul cibernetic“, jocul video, incluziunea etc. Acest teatru, cu pretenția de a fi considerat înainte de orice „incluziv“, reclamă o revigorare a raporturilor artei scenice cu etica, pentru a nu se dezice de principala sa conduită, aceea de *a fi împreună*.

6. *Observații*. Teza de doctorat semnată de Gabriel Pricop necesită pe alocuri o rafinare terminologică. Ar fi util un glosar de termeni, la finalul capitolelor I și/sau II, prin care să se fixeze cu o mai mare acuitate diferențele operaționale pe care autorul le-a stabilit între „teatrul digital“ (ca mediu) și „spectacolul multimedia“ (în care tehnologia joacă rolul de instrument scenic), între „telematic“ și „imersiune“, între „hipermedialitate“ și „avatar performativ“ ș.a.m.d. În acest fel, chiar dacă textul lucrării conține delimitări, un instrument tabelar ar facilita lizibilitatea tezei. Apoi, chiar dacă „excursul personal“ reprezintă un atu major al lucrării, totuși unele pasaje ar

pretinde un echilibru între textele teoretice la care face apel și expunerea practicii artistice; acest lucru ar favoriza conturarea unor concluzii intermediare și ar justifica mai clar transferul metodologic dinspre cazuistica la care a făcut apel către lucrarea teoretică redactată. În capitolul IV, ținând seama de faptul că autorul a pus accentul pe receptarea spectacolelor multimedia, o includere a unor date sintetice preluate din focus-grupuri sau din chestionare (chiar exploratorii) ar consolida partea de cercetare aplicativă, înainte de toate, în ceea ce privește relația public-dispozitiv-spectacol. În fine, mai degrabă decât perspectiva „detașată“ de interpretare a rezultatelor cercetării și a concluziilor care sunt onest formulate, cu o deschidere spre problematici dintre cele mai diferite, s-ar putea insista pe o perspectivă mai „asertivă“, cu ipoteze mai îndrăznețe și propuneri de noi trasee de cercetare. Ne gândim, de pildă, la o evaluare a funcțiilor și calității imersivității în cazul participării spectatorilor la spectacole în contexte hibride.

4.1.4. Cercetarea artistică, formă de rezistență culturală

Importanța cercetării artistice rezidă și în calitatea acesteia de a fi o formă de acțiune culturală și politică. Prin natura sa, cercetarea artistică exprima dorința de a cunoaște atât dimensiunea estetică a creației, cât și structurile de putere, normele instituționale și, nu în ultimul rând, mecanismele de excludere care descriu și modelează spațiul social. În acest sens, cercetarea fenomenelor artistice reprezintă o adevărată formă de rezistență culturală, atât prin contestarea discursurilor

canonice (dominante), cât și prin propunerea unor modalități distincte de a percepe, a simți și a interpreta lumea înconjurătoare. Ca urmare, putem afirma că actul artistic este inaugurat printr-o interogare profundă a realului – a lumii reale – atât prin evaluare critică, cât și prin atitudine etică. Într-un cuvânt, devenind un act politic substanțial al vieții, cercetarea artistică *face vizibil ceea ce este ascuns*, cu alte cuvinte, „rearanjează distribuția sensibilului”: „Prin împărțirea sensibilului înțeleg sistemul de evidențe perceptibile care fac vizibil, deopotrivă, ceea ce este comun și delimitările care stabilesc în acest comun locurile, rolurile și raporturile dintre ele”³⁹. Acest lucru poate fi recunoscut în artele spectacolului, prin rezistența la normele și obiceiurile sociale și printr-o estetică participativă, așa cum se poate vedea, de pildă, în implicarea grupurilor sociale marginale, printr-o teatralitate documentară. Aceasta conduce la un scenariu și o practică performative care pune sub semnul întrebării hegemonia valorii estetice, transformând spectatorul din observator pasiv într-un partener de analiză și reflecție. Spectacolul de teatru, prin astfel de practici de reprezentare a ideologiei, își depășește condiția de oglindă a realității, propunând o formă ingenuă a cunoașterii întemeiată pe dialog și pe responsabilitate etică.

Fiind un act al împărțirii, al rezilienței și al transformărilor sociale, cercetarea artistică reclamă statutul de spațiu al solidarității epistemice. De la modelul neutralității științifice se ajunge, în contextul creației, la o implicare responsabilă și la o transformare a gestului

Note

39. Jacques Rancière, *Le partage du sensible : Esthétique et politique*, Paris, La fabrique-éditions, 2010, p. 12.

artistic într-un act politic. Raporturile dintre vizibil și invizibil, dintre centru și margine, dintre putere și fragilitate modifică radical sensul reprezentației. Astfel, prin estetica participativă a teatrului și a artelor spectacolului, cercetarea alocă reflexivității un rol social, introducând o nuanță critică față de distribuția puterii simbolice. În acest context, artistul-cercetător se descrie ca mediator între experiența scenică a interpreților și memoria colectivă a publicului, iar metodele pe care acesta le alege nu creează simple forme, ci produc forme ale unei cunoașteri care rezultă din dialogul performativ dintre creator și spectator.

4.2. *Scientist/artist*

Christensen-Scheel, Aure și Bergaust propun o viziune matură și integrativă asupra cercetării artistice, situând-o la intersecția dintre știință, artă și societate. În loc să caute o legitimare în termenii științei, autorii pledează pentru o autonomie epistemologică a artei, bazată pe pluralism metodologic, sensibilitate contextuală și deschidere către incertitudine. Autorii oferă un cadru teoretic solid pentru înțelegerea cercetării artistice ca mod de producere a cunoașterii sensibile, cu relevanță etică, socială și cognitivă. Totodată, textul rămâne critic față de presiunile instituționale care riscă să transforme cercetarea artistică într-un instrument de validare economică sau politică. Prin interogarea conceptelor de artistic, *art-based* și *speculative epistemology*, autorii reușesc să articuleze o hermeneutică contemporană a cercetării artistice, una în care teoriile, practicile și politicile se dezvoltă reciproc.

Există în literatura de specialitate exemple edificatoare cu privire la intersecția cercetării științifice și a celei artistice. Sharon Scott propune o reflecție interdisciplinară asupra relației dintre artă, știință și practica medicală, invitând la o reconsiderare critică a modului în care cercetarea și creativitatea se intersectează în domeniul medical⁴⁰. Autoarea realizează un set de observații asupra „sinergiei cunoscute între artă și medicină“, pe care o consideră „curioasă în sine“. Această sinergie, adesea neglijată în discursurile academice riguroase, este explorată prin prisma educației autoarei, care fusese inițial orientată spre știință, dar descoperă ulterior dimensiunea artistică a practicii medicale. Această perspectivă reliefează caracterul dual al medicinei – disciplină tehnico-științifică, dar și act de interpretare și empatie. Citatul atribuit lui Hipocrate: „Arta medicinei constă din trei elemente: boala, pacientul și medicul“, devine un punct de ancorare filozofică pentru discuția despre echilibrul dintre dimensiunea științifică și cea umanistă a medicinei⁴¹. Prin evocarea lui Voltaire: „Arta medicinei constă în a-l amuza pe pacient, în timp ce natura vindecă boala“, autoarea adaugă o notă ironică, dar profund critică, asupra limitelor intervenției umane în fața naturii, invitând la o reflecție asupra modestiei și a rolului empatic al medicului. Astfel, Scott transformă discursul despre artă într-un mijloc de introspecție profesională și etică⁴². Mai apoi, Scott extinde discuția către o formă mai

Note _____

40. Sharon Scott, „Artistic research: Time to rethink?“ în *Injury*, nr. 54(4), 2023, pp. 1025-1026.

41. *Ibidem*, p. 1025.

42. *Ibidem*, p. 1025.

concretă de colaborare între artă și știință, prin exemplul proiectului *Medical Research Revealed*, o colecție de picturi comandate de Medical Research Council, care transformă concepte științifice complexe, precum structura unei molecule de fosfat sau evoluția cancerului de colon, în imagini accesibile publicului larg⁴³. În acest context, arta nu mai este doar complementară științei, ci devine un vehicul cognitiv, capabil să comunice știința într-un limbaj emoțional și intuitiv. În final, autoarea ne invită la o reflecție critică, o reevaluare a modului în care știința și arta pot coexista într-un dialog mutual fertil. În viziunea sa, cercetarea medicală ar trebui să recupereze dimensiunea artistică, aceea a empatiei, intuiției și interpretării, fără a renunța la rigoarea științifică. Arta devine astfel un cadru epistemologic alternativ, care poate restabili echilibrul dintre cunoașterea obiectivă și experiența subiectivă a umanului.

Gaetano Miceli și alții, din aceeași perspectivă a intersecție dintre cercetarea artistică și cea științifică, oferă o contribuție valoroasă la înțelegerea diferențelor de comunicare dintre cele două domenii, punând accent pe rolul gradului de abstractizare a limbajului în modelarea percepției publicului⁴⁴. Autorii pornesc de la premisa că limbajul nu este un instrument neutru, ci un element constitutiv al felului în care oamenii receptează, evaluează și atribuie sens produselor culturale și științifice. Studiul urmărește să determine

Note _____

43. Ibidem, p. 1026.

44. Gaetano Miceli, Ernesto Cardamone, Maria Antonietta Raimondo, „Art and science talk different: The effect of language abstractness-concreteness on liking of artistic and scientific products“, în *Journal of Business Research*, 2025, nr. 199, 115559.

modul în care limbajul abstract, respectiv cel concret, influențează aprecierea rezultatelor celor două tipuri de cercetări și cum poate fi optimizată comunicarea în funcție de specificul domeniului. Cadrul teoretic al studiului este fundamentat pe *Construal Level Theory*, formulată de către Trope și Liberman⁴⁵, conform căreia distanța psihologică determină nivelul de abstractizare al gândirii. Perspectiva abstractă favorizează generalizarea, simbolismul și reflecția, în timp ce dimensiunea concretă promovează atenția la detalii și interpretarea pragmatică. În studiul amintit este aplicat acest model în contextul comunicării interdisciplinare, presupunând că un limbaj abstract este mai adecvat pentru arta – care solicită interpretare și sensibilitate estetică –, iar un limbaj concret este mai eficient pentru știință, care reclamă claritate, rigoare și verificabilitate. Din punct de vedere metodologic, autorii au derulat mai multe experimente controlate în care participanții au primit descrieri fictive ale unor produse artistice și științifice redactate alternativ într-un limbaj abstract sau concret. Participanții la cercetare au fost invitați să evalueze gradul de plăcere, interesul și valoarea percepută a produselor respective. Rezultatele statistice au evidențiat un efect clar al congruenței lingvistice: descrierile abstracte au fost mai apreciate în cazul produselor artistice, iar cele concrete au fost preferate pentru produsele științifice⁴⁶. Mai mult decât atât, cercetarea a arătat că absența unei congruențe între limbaj și domeniu,

Note _____

45. Apud *ibidem*, 115559.

46. *Ibidem*, pp. 7-9.

de exemplu, utilizarea unui discurs prea tehnic în artă sau a unui limbaj excesiv de metaforic în știință, determină o scădere semnificativă a interesului și a percepției de autenticitate. Acest rezultat sugerează că eficiența comunicării nu depinde doar de informația transmisă, ci și de adecvarea retorică a formei de exprimare la așteptările publicului. Astfel, „arta și știința nu diferă doar prin obiectul lor de studiu, ci și prin limbajul prin care se fac inteligibile“⁴⁷.

Din perspectiva paradigmatică, cercetarea artistică oferă o bază conceptuală vastă pentru cercetare, o orientare metodologică bine ghidată de interogații relevante iar rezultatele pot fi validate în condițiile respectării unor condiții riguroase de realizare. Dacă știința modernă poate fi privită „drept o întruchipare exemplară a unei raționalități lucide și reci“, cercetarea artistică prin modelul explicativ, generat de setul de valori pus la dispoziție, limbajul specific și caracteristicile produsului creativ rezultat, ar putea să reprezinte soluția optimă pentru „umanizarea științei“ și evitarea „supra-raționalizării cunoașterii științifice“⁴⁸.

Henk Borgdorff, într-o încercare de clarificare paradigmatică, descrie cercetarea artistică sub forma unei „paradigme emergente în raport cu tendințele din învățământul superior și practica artistică“⁴⁹.

Note

47. *Ibidem*, p. 10.

48. Mircea Flonta, în, Thomas S. Kuhn, *Structura revoluțiilor științifice*, traducere de Radu J. Bogdan, prefață de Mircea Flonta, București, Editura Humanitas, 2008, pp. 6, 7.

49. Henk Borgdorff, op. cit., *Artistic research within the fields of science*, p. 107.

Autorul argumentează faptul că cercetarea artistică reprezintă o metoda inovatoare de generare a cunoștințelor, direcționată spre surprinderea relației dintre cercetare și practica artistică, posibil de descris ca o nouă formă de cunoaștere. Aceasta ne conduce la o nouă bază conceptuală și teoretică pe baza practicilor artistice și a experiențelor nemijlocite. O astfel de paradigmă care își propune să rescrie puntea dintre teoria și practica artistică poate să dezvolte noi aplicații și înțelesuri ale creației, precum și în aria cercetărilor academice din domeniul artelor. În consecință, paradigma cercetării artistice se diferențiază de paradigmele tradiționale din domeniul științei, religiei sau eticii, prin faptul că este axată pe aspectele subiective, pe inovație și transdisciplinaritate. De asemenea, autorul subliniază faptul că cercetarea artistică se bazează pe o epistemologie particulară, subiectivitatea și interpretarea de tip descriptiv fiind esențiale în procesul de generare a cunoștințelor/cunoașterii. Din punct de vedere metodologic, cercetarea artistică este diferită de cercetarea științifică convențională, în sensul că nu există un set stabil de metode și tehnici pe care cercetătorii trebuie să-l urmeze. În mod particular, cercetarea artistică implică folosirea unor strategii inovatoare, interdisciplinare și exploratorii, care transcend granițele convenționale ale cercetării disciplinare și chiar standardele academice.

Herry Rizal Djahwasi și Zaharul Lailiddin Saidon realizează o analiză a cercetării artistice în mediul universitar contemporan, pornind de la necesitatea clarificării celor trei domenii fundamentale ale cunoașterii: ontologia, epistemologia și axiologia, ca fundamente pentru construirea paradigmatelor

cercetării artistice⁵⁰. Autorii afirmă că modul în care gândim arta corespunde unei ontologii, maniera în care procesăm arta corespunde unei epistemologii, iar opera de artă în sine reprezintă o axiologie, adică valoarea intrinsecă a actului de cunoaștere artistică. Aceste trei planuri stau la baza delimitării a două mari paradigme: arta ca proces de cercetare și generatoare de cunoaștere (*Artistic as Research*) și arta ca metodă sau instrument de investigație în cadrul unui design/plan de cercetare (*Artistic as Method*). Astfel, artistul este simultan subiect și obiect al cercetării, iar opera de artă devine atât rezultat, cât și vehicul epistemic. Acest model este apropiat de ceea ce Borgdorff numea „cercetarea în și prin artă“, adică o cercetare care produce cunoaștere prin însăși activitatea creativă. Într-o manieră critică, autorii remarcă faptul că această paradigmă intră în contradicție cu modelele tradiționale de cercetare științifică, întrucât nu urmărește concluzii definitive, ci „insight-uri substanțiale“ și o înțelegere specifică demersului creativ⁵¹. Astfel, „artistic as research“ este un tip de cercetare care creează sensuri, nu doar le verifică.

În contrast, paradigma „artistic as method“ interpretează arta drept mijloc de investigare în cadrul unei cercetări mai ample, integrând fenomene/procese artistice în designul științific sau educațional. Aici, accentul cade pe problematizare și structurare metodologică,

Note _____

50. V. Herry Rizal Djahwasi, Zaharul Lailiddin Saidon, „Artistic research: artistic as research vs artistic as method“, în *International Journal of Academic Research in Business and Social Sciences*, nr. 10(11), 2020.

51. Apud *ibidem*, p. 294.

nu pe cunoașterea emergentă din actul artistic⁵². În acest context arta reprezintă o strategie de cercetare aplicativă, ea produce date și interpretări relevante în plan social, dar nu reprezintă neapărat o modalitate autonomă de cunoaștere. Autorii subliniază că „artistic as method” presupune o convergență între artă și interogația științifică, iar problema centrală devine metodică: cum pot fi rezultatele artistice integrate în criteriile academice referitoare la validitate?

Pentru a surprinde relația dintre dimensiunea epistemologică și contextul academic al cercetării artistice, autorii prezintă contribuția unor cercetători emblematici ai acestei problematici⁵³, evidențiază că disputele privind legitimitatea cercetării artistice derivă din ruptura istorică dintre artă și teorie. Prin includerea artelor în universități, s-a produs o instituționalizare a cercetării artistice, cu emergența figurii artistului-cercetător. Totuși, tensiunea dintre cunoașterea estetică și cunoașterea științifică persistă, și, deși arta produce forme valide de înțelegere, acestea sunt non-discursive, deci dificil de încadrat în standardele tradiționale de evaluare academică. În final, autorii pledează pentru o reconfigurare a comunicării academice care să includă limbaje vizuale, performative și multisenzoriale, în acord cu paradigma post-discursivă a cunoașterii artistice. Așadar, asistăm la încercări de clarificări paradigmatică deosebit de interesante privind cercetarea artistică, de la configurări duale la poziționări hibride. Se propune o cartografiere binară a fenomenului: *artistic as research* și *artistic as method*, scopul lor fiind acela de

Note _____

52. *Ibidem*, pp. 294-295.

53. *Ibidem*.

a stabili cadrul epistemologic în care practica artistică poate fi legitimată în mediul academic, ordonând terminologiile și filiațiile teoretice într-o taxonomie funcțională⁵⁴. Christensen-Scheel și alții nu mai operează cu structuri duale, ci evidențiază interdependența practicilor și a teoriilor. În acest caz, cercetarea artistică contemporană propune formate, metode și epistemologii mixte, adesea speculative, care traversează granițe instituționale și disciplinare⁵⁵.

Luând în considerare argumentele anterioare – atât cele teoretice, cât și cele de natură metodologică –, considerăm că paradigma actuală din cercetarea artistică poate fi explicată în baza modelului om de știință-practician, model utilizat în psihologie și domeniile conexe și care susține integrarea cercetării științifice și a practicii psihologice. Conform acestei paradigme, cele două roluri asumate de psiholog (cercetător și practician) sunt intrinsec relaționate, scopul fiind acela de a integra cercetarea și practica într-o manieră reciproc avantajoasă. Astfel, practicienii ar trebui să fie implicați în activități de cercetare, cum ar fi efectuarea evaluărilor și evaluarea rezultatelor tratamentelor, în timp ce cercetătorii ar trebui să fie implicați în aplicarea practică a rezultatelor cercetărilor lor, cum ar fi dezvoltarea intervențiilor bazate pe dovezi (*evidence-based interventions*).

Modelul om de știință-practician promovează o cultură a gândirii critice, asigură o evoluție calitativă continuă a domeniului, asigurându-se că practicile

Note _____

54. *Ibidem*.

55. Christensen-Scheel, Berit; Viggo Aure; Bergaust, Kari, „Artistic and Art-Based Research Methods“, art. cit.

psihologice sunt fundamentate pe cele mai recente cercetări și, în același timp, sunt supuse unei evaluări și rafinări continue. Modelul reprezintă cheia principală în dezvoltarea practicii bazate pe dovezi, practică destinată utilizării celor mai valoroase repere disponibile din cercetarea psihologică pentru a ghida practicienii spre adoptarea celor mai eficiente strategii de intervenție.

Astfel, putem afirma cu încredere că, așa cum paradigma *scientist-practitioner* generează cunoaștere prin modelul explicativ, iar rezultate sunt validate datorită condițiilor riguroase prin care acestea sunt realizate și raportate la corpul comun existent în bazele de date, un model paradigmatic funcțional pentru cercetarea artistică ar putea fi enunțat astfel: „om de știința-creator de artă“.

Paradigma „om de știință/creator de artă“ (*scientist/artist*) presupune o integrare organică între practica artistică și cercetarea științifică, într-un cadru epistemologic comun. Din această perspectivă, cercetarea artistică poate fi înțeleasă ca o formă de cercetare aplicată, în care artistul, fie el creator, practician sau teoretician, este pregătit să utilizeze cele mai avansate metode, tehnici și instrumente științifice pentru a transpune rezultatele investigației în produse artistice cu valoare inovativă.

Conform acestei paradigme, transferul cunoașterii științifice către procesul creativ nu diminuează autonomia artei, ci îi amplifică potențialul reflexiv și expresiv. Astfel, artistul devine un agent al interdisciplinarității, capabil să combine rigoarea metodologică a cercetării cu sensibilitatea estetică a expresiei artistice. În același timp, cercetătorii sunt invitați să

participe activ în procesele de creație, dobândind competențe noi în înțelegerea dimensiunii afective, simbolice și perceptuale a cunoașterii.

Această perspectivă bidirecțională generează beneficii comune. Artiștii își dezvoltă competențe analitice și experimentale, iar cercetătorii își extind orizontul către noi dimensiuni de tip experiențial și emoțional privind realitatea. Pentru public/spectator sau consumator de artă rezultatul constă într-o experiență estetică mai complexă, ancorată simultan în sensibilitate și în reflecție cognitivă.

Prin acumularea și documentarea acestor practici, se conturează un spațiu comun al cunoașterii, o platformă unitară de tip *evidence-based*, unde creațiile artistice sunt realizate și evaluate conform unor criterii riguroase, atât din perspectiva metodologiilor cercetării, cât și a posibilităților de replicabilitate a experiențelor artistice. Această platformă ar putea funcționa ca reper epistemic pentru specialiștii din domeniul cercetării artistice, facilitând atât validarea academică a artei ca formă de cercetare, cât și construcția unui corpus comun de referință între știință și creație.

Proiectarea unui astfel de model paradigmatic în cadrul cercetării artistice, în special atunci când este vorba de pregătirea artiștilor, ar putea reprezenta o contribuție valoroasă la dezvoltarea abilităților și sensibilităților artistice și la înțelegerea semnificațiilor socio-culturale ale artelor. Procesul creativ ar deveni mai conștient și mai bine fundamentat teoretic, ar permite dezvoltarea superioară a abilităților de cercetare riguroasă a artiștilor și la construcția unor noi dimensiuni la nivelul înțelegerii artei și a locului acesteia în societate.

5. CE ÎNSEAMNĂ SĂ „CERCETEZI“ ÎN ȘI PRIN ARTĂ?

Aceasta este o întrebare fundamentală căreia încercăm să-i aflăm un răspuns. Cercetarea prin artă vizează transformarea întregului proces artistic într-un demers metodologic și reflexiv, prin care creatorii/artiștii urmăresc atingerea a trei obiective esențiale:

a) explorarea unui domeniu, a unei teme sau a unui subiect cu caracter artistic prin formularea de întrebări specifice;

b) producerea de cunoaștere, prin care creația artistică să-și aduc aportul la efortul comun de augmentare a calității vieții.

c) producerea unui sens și a unei semnificație legate de relația artefactului sau a producției de orice tip ar fi aceasta, în măsura în care aparține câmpului artelor.

5.1. Ce este cunoașterea?

Dar ce este cunoașterea? Din perspectiva epistemologiei occidentale (și plecând de la Platon – v. dialogul

Theaitetos), cunoașterea prin prisma purei subiectivității nu este posibilă, cu alte cuvinte, întotdeauna va exista o tensiune între *doxa* (opinie) – cunoașterea lumii sensibile – și *episteme* (știința) – adică cunoașterea lumii așa cum este. Cunoașterea ar fi posibilă doar prin transgresarea doxei, în urma unui enunț care să fie în același timp crezut de subiect, adevărat (adică să corespundă realității) și să fie justificat (adică rațional, metodic și să răspundă cerinței de a putea fi reprodus, gândită și enunțată). Ea, cunoașterea, nu poate fi nici transmisă, nici reprezentată, ci doar produsă (adică generată) în cadrul experienței artistice, în vederea articulării unui sens. Modernitatea și postmodernitatea vor nuanța până la o radicală transformare această perspectivă: Michel Foucault, în *Arheologia cunoașterii*, ne avertizează de caracterul *istoric* și *local* al cunoașterii⁵⁶, de riscurile închiderii cunoașterii între frontierele unei episteme (ale unui enunț), în raport cu regimurile de putere (de forță), ceea ce nu permite satisfacerea cerinței de neutralitate și de universalitate: „[...] enunțul nu trebuie să fie tratat ca un eveniment care s-ar fi produs într-un timp și într-un

Note

56. Ideea va fi reluată de Donna Haraway, într-un studiu feminist riguros: „Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective“, în: *Feminist Studies*, Vol. 14, No. 3 (Autumn, 1988), pp. 575–599. Prin *situated knowledge* („cunoaștere situată“), Haraway propusese o alternativă la patriarhatul științific, insistând asupra faptului că subiectul cunoscător nu este și nu poate fi „ochiul lui Dumnezeu“, ci doar un corp (o „mașină dezirantă“, ar spune Deleuze) aflat în relație cu lumea, pe care încearcă să o înțeleagă și să-i confere sens. Acest lucru aduce direct în discuție problematica eticii cercetării artistice, prin care, vom vedea, gândim și exprimăm opinii sau judecăți de valoare.

loc determinate, și pe care ne-ar fi cât se poate de la îndemână să le reamintim – și să le celebrăm de la distanță – într-un act de memorie. [...] enunțul este înzestrat cu o anumită inerție modificabilă, cu o greutate relativă la câmpul în care se află situat, cu o constanță care permite utilizări diverse, cu o permanență temporală care nu are inerția unei simple urme și care nu somnolează peste propriul ei trecut. În vreme ce o enunțare poate fi reluată sau re-evocată, în vreme ce o formă (lingvistică sau logică) poate fi reactualizată, enunțul, în ceea ce îl privește, deține puterea de a fi repetat: de fiecare dată, însă, în condiții stricte⁵⁷.

5.2. De la cunoașterea corporală la creația rizomatică

Maurice Merleau-Ponty, în *Fenomenologia percepției*, ne vorbește despre cunoașterea corporală și pre-reflexivă, cu alte cuvinte de o formă de a înțelege și de a conferi un sens realității care ne înconjoară, prin intermediul percepțiilor și al experiențelor trăite. În fine, trebuie să recunoaștem că avântul pe care îl ia cercetarea artistică este (și) un rezultat al impulsului dat de epistemologiile contemporane, mai cu seamă cele din domeniile feministe și decoloniale, prin care cunoașterea nu mai este de nișă, ci își lărgeste aria de cuprindere, devenind plurivalentă. Astfel, cunoașterea, în domeniul artelor, se manifestă ca o formă alternativă sau complementară la cea tradițională, putând fi

Note _____

57. Michel Foucault, *Arheologia cunoașterii*, traducere, note și postfață de Bogdan Ghiu, București, Editura Univers, 1999, p. 129.

și afectivă nu doar rațională, senzorială și nu doar perceptivă, performativă și nu doar reproductibilă/imitativă. Fiind continuu supusă transgresării limitelor, ea pretinde tot mai mult experimentul creativ și reflecția estetică. Limbajul la care face apel nu mai este formal, precis și abstract, ci inter- și trans-textual, cu accent pe elementele vizuale, pe corporalitate, pe metaforă, pe poetic. În fine, dacă prin propunerea unui model pozitivist, în cercetarea științifică tradițională, tipul de cunoaștere este strict analitic și cognitiv, în cercetarea artistică, acesta este fragmentar, rizomatic (dacă e să apelăm la termenul introdus de Deleuze și Guattari), senzorial și intens afectiv, ceea ce ne îndreaptă spre un tărâm al înțelegerii în care realul este valorizat în termeni care scapă analizei raționale.

Ceea ce diferențiază cercetarea artistică de cercetarea științifică tradițională este faptul că nu se mai pornește de la o ipoteză clar definită, ci, mai curând, de la o intuiție, de la o problemă de natură estetică sau chiar de la o interogație existențială, în funcție de un context social, cultural, politic etc. sau de la o urgență a ființei, o urgență intim resimțită de artiști în momentul creației. În cercetarea artistică, producția sau creația este procesuală și deschisă, iar prin aceasta se descrie în sine ca un mod de a interoga realitatea în care trăim; mai mult, își augmentează propria metodologie în timpul creației (ceea ce cercetarea științifică tradițională nu poate realiza decât în urma reluării întregului demers și a ipotezelor de lucru), în ciuda riscurilor suplimentare ale unei demonstrații (riscuri inclusiv în tărâmul eticii artistice și academice).

6. FORMA GÂNDIRII ÎNTRUPATE

Ca „formă de gândire întrupată“ (*embodied thinking*), cercetarea prin sau ghidată de artă vizează corporalitatea, centrarea pe simțirea corporală, gândirea la limită, micro-fenomenologia și, adeseori, practicile de *mindfulness*⁵⁸. Astfel, cercetarea dobândește un potențial cathartic și dezvoltă capacitatea critică a celor implicați, prin ascultare, empatie și grijă reflexivă. Forma nu poate fi separată de ceea ce se spune, motiv pentru care este resimțită tensiunea dintre experiență și conceptualizare, dintre ceea ce este vizibil și indicibil, dintre artefact și discurs, ceea ce o transformă într-o altfel de cunoaștere, nelimitată la aria conceptelor abstracte. Sigridur Thorgeirsdottir și Elsa Haraldsdóttir consideră că prin gândire nu trebuie să înțelegem doar o operație mentală, ci și o experiență trăită sau, altfel spus, un proces ancorat în corp și simțire, care să genereze spații, texturi și

Note _____

58. V. Donata Schoeller, Sigridur Thorgeirsdottir, Greg Walkerdén, „The Lap. The creative and liberatory potential of embodied thinking“, în: *Ibidem* (Eds.), *Practicing embodied thinking in Research and Learning*, London/New York, Routledge, 2025, pp. 1-15.

prezențe⁵⁹. De aici s-au născut conceptul de *material thinking*, prin care, consideră Paul Carter, gândirea ar fi rezultatul interacțiunii cu materia și cu mediul fizic și nu precedă creația: „«Material Thinking» este o înregistrare a ceea ce numim „cercetare creativă” – o expresie care ar trebui recunoscută ca un pleonasm. Dacă prin cercetare înțelegem descoperirea a ceva ce nu exista anterior, ar trebui să fie evident că aceasta implică imaginație. Chiar dacă se susține că ceea ce a fost găsit a existat mereu (doar că fusese uitat), tot are loc un act de reamintire creativă. Ca metodă de materializare a ideilor, cercetarea este inevitabil creativă⁶⁰.

Note

59. Sigridur Thorgeirsdottir, Elsa Haraldsdóttir, „Vitalising critical thinking: embodied critical thinking in a philosophical context“, în Donata Schoeller, Sigridur Thorgeirsdottir, Greg Walkerden, (Eds.), *Practicing Embodied Thinking*, ed. cit., pp. 39-42.

60. Paul Carter, *Material Thinking: The Theory and Practice of Creative Research – Softcover*, Melbourne, Melbourne University Publishing, 2004, p. 7.

7. CUNOAȘTEREA TACITĂ

Un concept reiterat este cel de *tacit knowledge*, al lui Michael Polanyi, conform căruia cunoașterea nu poate fi exprimată *ad integrum* prin cuvinte și demonstrații abstracte sau logice, ci este prezentă (și) în practică, într-un experiment a cărui deplină descriere este mereu amenințată. Prin „cunoașterea tacită ne îndreptăm atenția de la ceva pentru a ne concentra asupra altui lucru; mai exact, de la primul termen către al doilea termen al relației tacite”⁶¹. Din această perspectivă, actul artistic teatral poate fi descris ca performativitate epistemică, cunoașterea realizându-se prin act (adică prin experiment), nu doar prin reprezentare, chiar dacă, așa cum remarcă Jerry Fodor, nu este pe deplin limpede dacă prin „tacit” se înțelege un tip de cunoaștere distinctă sau absența temporară a unei explicații⁶². Limbajul și simbolurile nu mai sunt suficiente realizării cunoașterii, ceea ce aduce în discuție încorporarea acesteia într-o acțiune care nu se limitează la imitație. Din

Note _____

61. Michael Polanyi, *The Tacit Dimension*, New York, Doubleday & Company, Inc., 1966, p. 10.

62. Jerry A. Fodor, „The Appeal to Tacit Knowledge in Psychological Explanation”, în *The Journal of Philosophy*, Vol. 65, No. 20, 24 Oct., 1968, pp. 627-640.

nou este învederată o cunoașterea legată de context, de gesturi, de intuiție și de mișcare, ceea ce, desigur, o face extrem de vulnerabilă, întrucât nu este transmisibilă și nici repetabilă (fiecare performanță este unic). Teoriile cognitiviste și cognitiv-comportamentale nu par să mai satisfacă, din această perspectivă, înțelegerea extinsă a cunoașterii realizată cu instrumentele artisticului.

Dacă la Polanyi tacitul ne apare ca „umbră nevăzută“ a științei (ceea ce, trebuie să recunoaștem, o transformă într-un „dizident“ în raport cu inteligența artificială), la Fodor utilizarea conceptului de „cunoaștere tacită“ nu face altceva decât să evite explicațiile concrete și obiective prin utilizarea unor metafore. În opinia sa cu iz mentalist, este necesar în mod constant să existe o explicație și o justificare a „ceea ce se face“ și, mai ales, „cum se face“ un lucru, întrucât, consideră psihologul american, comportamentele au întotdeauna o structură internă structurabilă, care va putea fi explicată. Pe scurt, logica urmărită de Fodor pare a fi următoarea: în măsura în care orice simulare poate fi tradusă în propoziții, iar ceea ce „spune“ un corp poate fi așezat într-o sintaxă a expresiei verbale – anulează „calitatea“ de tacit a acesteia (a corpului, a expresiei corporale). Limbajul și simbolurile nu mai sunt suficiente realizării cunoașterii, ceea ce aduce în discuție încorporarea acesteia într-o acțiune care nu se limitează la imitație. Ea este impusă de un set de reguli și de instrucțiuni care, pe de o parte, pot fi explicate, pe de altă parte, pot fi articulate (transformate în propoziții nontacite). Din nou este învederată o cunoașterea legată de context, de gesturi, de intuiție și de mișcare, ceea ce, desigur, o face extrem de vulnerabilă, întrucât nu este transmisibilă și nici repetabilă

(fiecare performance este unic). Teoriile cognitiviste și cognitiv-comportamentale nu par să mai satisfacă, nici ele, din această perspectivă, înțelegerea extinsă a cunoașterii realizată cu instrumentele artistului.

Încercarea lui Jerry Fodor de a înlocui modelul „cunoașterii tacite“ cu un model cognitiv explicit, în care să avem reprezentări mentale bine topografiate, reguli clar codificate și procese computaționale (pe baza unui set de instrucțiuni specifice, cum sunt cele ale programelor informatice, de tipul AI) și care să ne scoată din orice „încurcătură“ a subiectivității se lovește de câteva neajunsuri. Concluziilor unei cercetări științifice le lipsește capacitatea de a semnaliza subtilitățile corporale, instinctul și rafinamentul unei creații (de orice sorginte ar fi aceasta). Aceasta face ca „tacitul“ să fie imposibil de transferat în artificial, întrucât pretinde întruparea, prin redarea clipei unice și irepetabile a creației și a imposibilității reproducerii expertizei umane. Prin poziția sa, Fodor consideră că orice comportament poate fi reprodus algoritmic, prin utilizarea de propoziții logice și simbolice, cu alte cuvinte prin rațiune. Or, în artele spectacolului, actorul – prin tensiunea gesturilor sale, prin tăcerile și ritmul respirației, prin energia pe care o consumă și prin cea pe care o transmite publicului – face imposibil orice demers de codificare și de rescriere „sintactică“ a unui comportament, act sau acțiune. Minteia actorului nu este „la distanță“ de corp, toate gesturile, mimica și intonațiile sale se constituie în urma unei logici interne, de moment, abstractă în cea mai mare măsură; cu alte cuvinte, ea nu poate fi, așa cum consideră teoriile cognitiv comportamentale, o mașină de procesat propoziții.

8. ASEMĂNĂRI ȘI DIFERENȚE ÎNTRE CERCETAREA ARTISTICĂ ȘI CERCETAREA ȘTIINȚIFICĂ TRADIȚIONALĂ?

8.1. De la experiment la explorare și creație

În comunitatea academică, există o opinie unanim acceptată cu privire la ceea ce ar trebui să fie înțeles prin cercetare. Pe scurt, cercetarea are loc atunci când o persoană intenționează să efectueze un studiu original, adesea în cadrul unei singure discipline, pentru a ne îmbunătăți cunoașterea și înțelegerea fenomenului investigat. Debutează cu întrebări sau probleme care sunt relevante în contextul cercetării și utilizează metode și tehnici care să asigure validitatea și fidelitatea rezultatelor. O cerință suplimentară este ca întregul demers al cercetării și rezultatele acesteia să fie documentate și diseminate în cadrul comunității academice, iar ca să fie recunoscută drept cercetare,

demersul „trebuie să verifice următoarele caracteristici: noutatea, creativitatea, [să fie] bazată pe incertitudine, sistematică și transmisibilă, planificată, nontrivială și reproductibilă”⁶³. Astfel, cercetarea artistică reprezintă o formă de cercetare care combină atât practicile artistice, cât și cele științifice, pentru a explora și investiga fenomene referitoare la practica artistică. Este un domeniu vast și interdisciplinar care îmbină aspectele teoretice și practice ale cercetării științifice pentru a dezvolta un tip de cunoaștere riguroasă a activităților creative, artistice.

Obiectivele cercetării artistice nu se referă doar la finalitățile demersurilor artistice concretizate prin lucrările de artă/produsele artistice, ci, în principal, la extinderea cunoștințelor despre artă și la relația acestora cu societatea, cultura și mediul înconjurător. Aceasta implică de obicei un proces complex de conceptualizare, experimentare și reflecție, în care artiștii și cercetătorii utilizează diferite metode și tehnici pentru a explora ideile de cercetare și a-și testa asumțiile.

Cercetarea artistică se concentrează în principal asupra procesului de explorare, creație și inovație, în timp ce cercetarea științifică este preocupată de organizarea întregului demers sub forma unor designuri experimentale riguroase, de utilizarea unor metode și instrumente validate științific și apoi de culegerea, obținerea de date obiective care să poată fi prelucrate și interpretate statistic.

Cu toate acestea, cercetarea artistică poate fi considerată o formă de cunoaștere echivalentă cu cercetarea științifică în anumite contexte. În cazul cercetării

Note _____

63. Alexandru I. Berceanu, *Cercetarea artistică, practici și metode*, Cluj-Napoca, Presa Universitară Clujeană, 2023.

artistice bazate pe o metodă riguroasă, fiecare etapă a procesului de creație poate fi considerată o etapă de cercetare, iar rezultatele sale pot fi la fel de valide și importante ca cele obținute prin metodele științifice. Mai mult decât atât, cercetarea artistică poate furniza perspective și valori diferite și complementare față de cercetarea științifică, inclusiv valorizând subiectivitatea, creativitatea și inovația în moduri care ar putea fi lipsite de sens prin folosirea metodelor științifice tradiționale. Astfel, deși cercetarea artistică și științifică sunt două forme diferite de activități de cercetare, ele pot fi considerate echivalente în anumite contexte și pot contribui în mod diferit și complementar la dezvoltarea cunoașterii umane.

Considerăm că unul dintre cele mai importante argumente în favoarea cercetării artistice se referă tocmai la maniera în care putem valoriza o cercetare și aceasta se referă la specificul ei explorator. De cele mai multe ori, este necesar ca cercetarea artistică să fie ghidată după reperatele sale specifice. Astfel, cercetarea artistică este în esență exploratorie deoarece se bazează pe conținuturile creației artistice, conținuturi articulate în cadrul procesului creativ prin care un artist concepe, dezvoltă și materializează o idee, o emoție sau o experiență într-o formă tangibilă. Ea devine un demers bazat pe imaginație și inovație, permițând artistului să creeze ceva nou, unic.

În mod similar cu cercetarea științifică, creația artistică se bazează pe metode, tehnici și instrumente foarte riguroase, însă se diferențiază de aceasta prin imaginație și inspirație, combinate într-un proces de creație variat, unic și imprevizibil. Variabilitatea aproape infinită a posibilităților combinatorii,

unicitatea creației artistice, modul de exprimare, de comunicare a ideilor, emoțiilor și experiențelor, poate fi uneori dificil de măsurat/cuantificat și chiar dacă acest demers este posibil, depinde în final de simțul critic-analitic al cercetătorului din domeniul artelor.

Cercetarea artistică poate fi regăsită în diferitele domenii artistice: artele vizuale, artele spectacolului, muzică, literatură, design și media digitală. Frecvent, întregul demers al cercetării artistice este utilizat pentru a contesta asumptiile convenționale privind creația artistică și, în același timp, de a genera noi perspective și înțelesuri asupra artei și a rolului acesteia în societate.

Există o varietate largă de metode și tehnici de culegere și interpretare a datelor, iar selecția acestora depinde de natura specifică a subiectului de cercetare și de obiectivele specifice ale acesteia. Cercetarea artistică din domeniul artelor spectacolului poate utiliza o varietate largă de metode de cercetare, comune cu cercetarea științifică și, pe baza acestora, să construiască instrumente eficiente de culegere a datelor.

Caracterul interdisciplinar al cercetării artistice este evidențiat atât prin utilizarea unor metode, tehnici și instrumente din alte domenii științifice: științe ale naturii, inginerie și tehnologie, științe medicale, științe sociale și umaniste, cât și prin utilizarea cadrului conceptual, al limbajului de specialitate specific acestor domenii. De asemenea, cercetarea artistică utilizează un cadru conceptual larg (intra-conceptual), cu multiple inserții din ramuri comune domeniului artelor: teatrul, literatura, muzica, designul, arhitectura, artele vizuale etc). Astfel, calitatea cercetărilor artistice, originalitatea, caracterul inovator al acestora, sunt posibile

tocmai datorită perspectivei interdisciplinare, limbajului specific inter și intra-conceptual și utilizării simultane a unor metode calitative și cantitative de cercetare.

În cadrul cercetării artistice, similar cu cercetarea științifică există un cadru previzibil și coerent de idei care furnizează bazele unei înțelegeri comune și consistente a domeniului respectiv, un model de gândire și acțiune care îi permite cercetătorului să formuleze întrebările de cercetare/ipotezele, să colecteze și să prelucereze datele (calitative sau cantitative), să interpreteze și să explice rezultatele și să formuleze soluții pentru problemele practice.

8.2. De la cunoașterea explicativă la cunoașterea transformativă

Chiar dacă cercetarea științifică și cea artistică au un același scop, producerea de cunoaștere, cele două operează în cadre epistemologice și metodologice distincte. Iar diferențele nu sunt doar calitative, ci privesc și finalitatea observațiilor (a cercetării, până la urmă). Dacă prin obiectivele cercetării științifice se urmărește descrierea obiectivă a unui lucru, fapt sau proces, oferind și registrul de verificare a „realității“ a ceea ce demonstrează, în cercetarea artistică avem, de cele mai multe ori, o explorare a dimensiunii subiective a ființei umane, a relațiilor emoționale și a producțiilor simbolice, o interogare a problemelor existențiale, care – chiar dacă nu sunt de o mai mică importanță – nu mai pot fi cuantificate (așa cum se poate constata prin modelele teoretice și experimentale reproductibile ale cercetării științifice). Tot astfel,

dacă prin știință (și prin cercetarea științifică) se propune un tip de cunoaștere analitică și logică – ceea ce impune utilizarea de metode prestabilite și generalizabile –, prin artă (și prin cercetarea artistică), cunoașterea este intuitivă și experiențială – metoda fiind una generată de „operă“ sau însuși procesul de creație/de cercetare artistică, fără a avea pretenția sau posibilitatea de a fi prinsă într-o structură formal-conceptuală. În timp ce prin cercetarea științifică rolul obiectivității este major, condiție a însuși actului producerii de cunoaștere, în cercetarea artistică subiectivitatea este valorizată ca sursă esențială de cunoaștere, prin reflecție, auto-analiză și trăire personală. Mai mult, spre deosebire de rezultatul celei dintâi, în care studiul sau „panoul“ posedă un limbaj precis și formal, în cercetarea artistică, opera artistică (spectacolul de teatru, performance-ul, instalația etc.) se eliberează de constrângerile limbajului, devenind ea însăși vehicul al cercetării și al analizei unei realități, cu impact estetic și expresiv. Spre deosebire de reduccionismul pur și teoretic al cercetării științifice, în cercetarea artistică, prin forma de analiză contextuală și critică, subiectivitatea este validată ca teren fertil al cercetării. În fine, dacă cercetarea științifică produce o cunoaștere *propozițională*, prin enunțuri verificabile, de tipul „a ști că“, în cercetarea artistică cunoașterea este *reflexivă*, de tipul „a ști cum“, sensul fiind constituit în actul creației. Arta conduce la experiențe senzoriale dificil de tradus într-un limbaj discursiv, dar relevante pentru o înțelegere intuitivă a lumii în care trăim. De la *cunoașterea explicativă* prin cercetarea științifică, o cunoaștere a lumii „din afară“, se ajunge la o *cunoaștere transformativă* prin cercetarea artistică, o cunoaștere

„din interior“. Așadar, arta ne demonstrează că a cunoaște nu se traduce doar prin a demonstra, ci și prin a crea, a simți și a reflecta.

Cunoașterea în arta teatrului este „întrupată“, afirma Merleau-Ponty, și nicidecum confecționată odată pentru totdeauna. În urma unui spectacol de Suzuki, la Grotowski, Artaud sau Arianne Mnouchkine, nu vom putea niciodată surprinde adevărul ultim care se ascunde în spatele unei tensiuni corporale. Aceasta conferă „tacitului“ o autenticitate pe care nu o putem găsi nicăieri altundeva. Să ne gândim, doar, că atunci când Hamlet joacă „tulburarea“ sau „furia“ (și aici dăm jocului sensul de pură imitație tehnică și nu de interpretare), spectatorul resimte inadecvarea, prefabricarea, lipsa de autenticitate a unui eveniment. Pe de altă parte, pentru a cădea la pace cu ambele poziții, considerăm că prin comportament se înțelege mai bine o modalitate de a fi în lume (Merleau-Ponty) prin intenționalități corporale pre-reflexive, adică printr-un debut a ceea ce știm că vom face și prin ceea ce simțim în momentul în care facem acel ceva.

Dinamica oricărui comportament, inclusiv a celui scenic, va face posibilă cunoașterea în cadrul unui sistem emergent în relația actorului cu lumea. Toate procesele cognitive nu se desfășoară independent de corporalitatea subiectului, nu cad „în gol“ pe baza unui algoritm, ci impun interacțiunea unor fapte și afecte în timp real⁶⁴. Toate acestea amintesc în bună

Note

64. Cf. Francisco Varela, Evan Thompson, Eleanor Rosch, „The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience“, în *American Journal of Psychology*, Vol. 106, No. 1, 1993, pp. 121-126.

măsură de *performance*-ul lui Richard Schechner, tradus ca „rest of behavior“, prin jocul unor structuri repetitive și prin unicitatea evenimentului scenic pe care ne-o semnaleză – de aici, dubletul de tehnici și de comportamente pre-învățate, dar și de reacții spontane și contextuale, care conduc în același timp la o pierdere în planul sensurilor prefigurate, și un câștig în cel al semnificațiilor nou dobândite.

Un exemplu notabil este cel al teatrului *Nō*, în care pauzele devin momente de cunoaștere tacită, integrate într-un sistem de coduri corporale riguros articulată în prealabil. Jocul actorului (vizând aici estetica „îtrupării“) se sprijină pe un tip de prezență intuitivă și corporală, ceea ce aduce în discuție dimensiunile spațiale, temporale și afective implicate în spectacol. Devine limpede faptul că adeseori – dacă nu cumva de cele mai multe ori –, soluțiile scenice au un caracter emergent și contextual, depinzând de numeroși factori: sociali, politici, de dinamica și de componența grupului de spectatori, de condiționările emoționale și afective ale momentului etc. În aceste condiții, „arhitectura“ spectacolului reflectă o *rețea de relații autopoietice*, rescrise cu fiecare scenă prin interacțiuni și printr-un efort de prezentificare ce face ca întregul „sistem teatral“ să supraviețuiască prin autogenerare: „Deoarece fiecare reprezentație a unei producții date se constituie de fiecare dată în mod nou și diferit prin

Note _____

Autorii, influențați de teoriile lui Merleau-Ponty, Heidegger, Piaget, Rorty și Dreyfus, propun „enactivism“-ul, printr-o abordare care pune accentul în mod egal pe corp, experiență directă și relația dintre mediu și organism, adică prin rețele senzori-motorii interconectate și prin recreerea continuă a lumii în care corpul se integrează.

propria sa buclă de feedback autopoietic, spectatorii nu pot asista niciodată de două ori la exact aceeași reprezentație. În acest context, pare necesar să diferențiem din nou între performance (actul performativ) și *mise en scène* (regia sau punerea în scenă). [...] Funcționarea perceptibilă a buclei de feedback autopoietic, vizibilă în toate formele de inversare a rolurilor dintre actori și spectatori, le permite tuturor participanților să se experimenteze pe ei înșiși ca participanți co-determinatori ai acțiunii⁶⁵.

Reprezentația este adeseori deturnată prin „scene“ neplanificate și imprevizibile: prin *timing*-ul gesturilor și al rostirii, prin pauzele dintre cuvinte, mai lungi sau mai scurte, prin ratarea unor momente de teatralitate, prin *hapax*-uri scenice care amenință planul compozițional al reprezentației, prin *alepse* (accidentele scenice), prin *incidente performative* (de exemplu, stingerea unui reflector) sau prin *rupturi de convenție* (în sens brechtian), care revelează dimensiunea meta-teatrală a actului scenic. În fine, pot să apară *evenimente performative pure*, momente irepetabile ale prezenței, care posedă un sens independent de intenția regizorală și care nu pot fi nici anticipate, nici repetate – cum ar fi, emblematic, cazul unei pisici care traversează scena. Repetițiile actorului fac posibilă apariția „celui de-al doilea corp“, un corp al memoriei și al reacțiilor intuitive, care nu mai gândește – adică nu mai raționează gesturile și mișcărilor, ci urmează logica unui permanent *aici și acum*. Cu alte cuvinte,

Note _____

65. Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, translated by Saskya Iris Jain, New York, Routledge, 2008, pp. 155, 165.

creația artistică și cercetarea care o însoțește nu pot urma reguli stric și exclusiv cognitive, nici coduri imuabile, fiind ancorate într-o rețea extrem de complexă de gesturi, de semne și de semnale, de vibrații și de ecouri între subiecți și mediul/mediile care îi înconjoară sau îi acompaniază în demersul lor performativ.

9. CERCETAREA BAZATĂ PE ARTĂ

În spațiul occidental al cercetării, în ultimii ani, se vorbește tot mai des despre cercetarea bazată pe artă (CBA) – *Art(s)-Based Research* (ABS) – prin care, pe scurt, se definesc metodele de cercetare în care creația (narativă, vizuală, performativă etc.) joacă un rol însemnat în una sau mai multe etape ale cercetării. Astfel, cu și prin intermediul artei pot fi enunțate ipotezele, se poate realiza analiza și interpretarea, în fine, se poate interveni în procesul de diseminare a rezultatelor cercetării⁶⁶. Fiind în sine o metodă calitativă de analiză, CBA implică creativitatea subiectului uman⁶⁷, ceea ce o transformă într-un instrument inferențial de cercetare. Descrisă astfel, CBA se alătură și, totodată, se distinge de restul abordărilor calitative din domeniul științelor sociale.

Note _____

66. Stéphane Debenedetti, Véronique Perret, Géraldine Schmidt, „Les méthodes de recherche basée sur l’art“, in Lionel Garreau, Pierre Romelaer (sous la direction de), *Méthodes de recherche qualitatives innovantes*, Paris, Éditions Economica, 2019, p. 64.

67. Patricia Leavy, *Method Meets Art: Arts-Based Research Practice*, second edition, New York/London, The Guilford Press, 2015.

În cadrul CBA, creația artistică joacă un rol esențial în diferitele etape ale procesului de cercetare. Un exemplu clasic este cel al cercetărilor din domeniul teatral, unde *performance*-ul poate fi considerat atât o metodă de testare a ipotezelor teoretice, cât și mijloc de diseminare a rezultatelor cercetării către publicul larg. Această abordare este bine articulată de Debenedetti, Perret și Schmidt⁶⁸, care subliniază că CBA permite creativității subiectului uman să joace un rol central în cercetare.

În studiile sociologice sau antropologice, CBA poate integra elemente artistice – precum fotografiile, poeziile sau *performance*-uri – pentru a aprofunda înțelegerea fenomenelor sociale studiate. Fiind o metodă calitativă, cercetarea bazată pe artă este adesea comparată cu alte abordări din științele sociale. Însă, spre deosebire de acestea, CBA pune accent pe procese creative care depășesc raționalitatea pură și care oferă acces la forme de cunoaștere dificil de articulat prin metode tradiționale de cercetare. După cum afirmă Leavy (2015), creativitatea devine un canal pentru explorarea subiectivității și a complexității fenomenelor umane, aducând o dimensiune suplimentară, intuitivă și reflexivă în studiile elaborate. Spre deosebire de studiile tradiționale care se finalizează prin articole științifice sau rapoarte, CBA poate utiliza expoziții, spectacole, filme sau instalații artistice pentru a prezenta rezultatele cercetării. Aceasta face ca publicul larg să interacționeze într-o manieră directă și

Note

68. Stéphane Debenedetti, Véronique Perret, Géraldine Schmidt, „Les méthodes de recherche basée sur l’art“, art. cit., p. 64.

profundă cu rezultatele cercetării, îmbinând emoția și gândirea critică. Așadar, CBA este un model de cercetare inovator care încorporează arta ca un mijloc activ de investigare și prezentare. Prin creativitate și expresie artistică, CBA deschide noi orizonturi de înțelegere, contribuind la o înțelegere mai profundă și holistică a fenomenelor studiate, adeseori conducând la ceea ce numim „decadrări creative“. Comparativ cu abordările calitative tradiționale din științele sociale, cercetarea bazată pe artă adaugă un strat suplimentar de profunzime și interdisciplinaritate.

Evaluarea CBA nu este restrânsă la parametrii cercetării calitative propuse de științele exacte, ci adoptă câteva elemente specifice, în acord cu obiectivele sociale, culturale, artistice, pedagogice sau/și filosofice. Iată care sunt caracteristicile anchetei calitative și a elementelor de specificitate a CBA:

- 1) *Obiectivul principal*: Cercetarea urmărește înțelegerea în profunzime a unei anumite situații sau a unui fenomen și poate duce la recomandări de acțiune. Specificitatea CBA: Cercetarea urmărește înțelegerea în profunzime, dar și surprinderea, discrepanța și, potențial, «destabilizarea» lucrurilor.
- 2) *Alegerea materialului empiric*: Materialul empiric este ales pentru bogăția/diversitatea datelor și potențialul de a contribui la înțelegerea în profunzime a unei situații evaluate ca unice, exemplare sau revelatoare. Specificitatea CBA: Materialul artistic este ales nu pentru capacitatea sa de a reflecta/descrie în profunzime o situație, ci pentru potențialul său de descentrare, de inovare și de critică adusă prin forma estetică.

- 3) *Colectarea datelor*: Utilizarea unor metode de colectare a datelor, cum ar fi interviurile, focus grupurile, provocarea vizuală și cercetarea de teren care implică observațiile. Specificitatea CBA: Crearea datelor. Utilizarea metodelor de inspirație artistică, cum ar fi povestirea, fotografia, desenul, scrierea de poezii, performance-ul etc.
- 4) *Analiza datelor*: Interpretarea, înțelegerea și formularea de sugestii de răspuns în raport cu problematica cercetării. Specificitatea CBA: Atragerea atenției asupra complexității datelor, ridicând mai multe întrebări decât răspunsuri și chiar generând mai multe incertitudini decât certitudini.
- 5) *Forma de transmitere a rezultatelor cercetării*: Rapoarte de cercetare, publicate în reviste academice sub formă de articole științifice. Specificitatea CBA: Utilizarea formatelor de difuzare artistică precum expoziții, spectacole, publicare și/sau producție de lucrări literare (ficțiune, poezii) sau vizuale (filme, documentare) în plus față de sau în locul unei producții pur academice⁶⁹.
- 6) *Publicul țintă*: În principal publicul academic al comunității științifice. Specificitatea CBA: o comunitate eterogenă academică și non-academică.
- 7) *Evaluarea*: O varietate de cadre de evaluare și de criterii sunt utilizate pentru a judeca calitatea cercetării, construite în primul rând pe ideea

Note _____

69. *Ibidem*.

de credibilitate, transferabilitate, fiabilitate și confirmabilitate. Specificitatea CBA: Pot fi utilizate mai multe cadre de evaluare pentru proiectele CBA, un accent puternic fiind pus pe modul în care metoda este coerentă cu obiectivele mai largi (pedagogice, societale sau filosofice). (Leavy, 64-65).

9.1. *Abordarea cantitativă*

Definiție: Abordarea cantitativă reprezintă o metodă de cercetare care este axată pe evaluare obiectivă a fenomenelor artistice, precum și pe analiza statistică și numerică a acestora. Scopul abordării cantitative îl constituie identificarea unor modele ale fenomenelor artistice vizate, precum și a frecvenței cu care acestea sunt recunoscute în câmpul activităților umane, a corelațiilor și a tendințelor care îi descriu evoluția. Fiind un proces flexibil și ciclic, permite (sau chiar impune) revenirea la etapele parcurse, în cazul în care noile informații sau rezultate obținute nu satisfac ipotezele formulate.

Orientarea deductivă se bazează pe un pozitivism logic, pornind de la premise inițiale (ipoteze teoretice), și vizând date repetitive, pe baza cunoștințelor practice și teoretice existente. Urmează principiile silogismului (ale analogiilor simple), pe modelul dat în exemplul următor: a) Socrate este om (premisă majoră); b) toți oamenii sunt muritori (premisă minoră); c) prin urmare, Socrate este muritor (concluzie).

9.1.1. Etapele procesului de cercetare deductivă

Etapele acestui proces sunt:

- 1) Formularea ipotezei, ceea ce presupune o relație între variabile și se bazează de obicei pe teorii elaborate sau pe cercetări deja realizate.
- 2) Proiectarea cercetării / arhitectura metodelor de lucru presupune stabilirea instrumentelor cercetării, a variabilelor care urmează să fie evaluate/măsurate și a modului în care datele vor fi colectate și analizate.
- 3) Colectarea datelor trebuie să respecte metode standardizate (sondaje, experimente, analize statistice, chestionare, observații etc.) pentru ca acestea să fie corecte și coerente, reproductibile și generalizabile.
- 4) Analiza statistică a datelor – în vederea identificării relațiilor și a modelelor/tiparelor – se realizează pentru a verifica dacă ipotezele enunțate se susțin sau sunt infirmate.
- 5) Formularea concluziilor se realizează pe baza analizei. Dacă ipoteza este confirmată, se pot face generalizări; dacă este respinsă, se poate propune o nouă ipoteză, prin reluarea procesului de analiză.

9.1.2. Exemple de cercetări cantitative în studiul fenomenelor artistice

Iată câteva exemple de cercetări cantitative din domeniul artistic:

- 1) Studiul receptării unui spectacol de teatru/operă, al unei expoziții sau a unui concert prin sondaje de opinie.

- 2) Analiza statistică a frecvenței anumitor topoi, simboluri, motive teatrale în creațiile scenice sau în cele vizuale.
- 3) Studiul audienței, al participării la activitățile culturale sau al consumului de produse artistice în funcție de categorii demografice (vârstă, sex, educație, cohorte etc.).

9.2. *Abordarea calitativă*

Definiție: Abordarea calitativă reprezintă o metodă de cercetare axată pe o înțelegere profundă a fenomenelor artistice, pe interpretarea și contextualizarea acestora, accentul fiind pus pe semnificațiile actului artistic, pe simbolurile vehiculate, pe experiențele trăite și pe perspectivele subiective ale creatorilor și/sau ale receptorilor/publicului.

Principala caracteristică a abordării calitative este abordarea inductivă, care pornește de la datele existente (sau culese), trecând prin teoriile existente și propunând rezultate generalizatoare. Metodele și instrumentele utilizate sunt specifice, însă semi-structurate, bazate pe observația participativă, pe analiza semantică și pe cea semiotică a discursului etc. Rezultatele evaluărilor calitative vizează complexitatea fenomenelor artistice cercetate și faptul că acestea sunt, în sine, unice.

9.2.1. Exemple de cercetări calitative în studiul fenomenelor artistice

Câteva exemple de cercetări calitative din domeniul artelor spectacolului:

- 1) Analiza narativă/dramatică/performativă a modului în care creatorii scenici își reprezintă experiența creativă.
- 2) Studiu de caz asupra evoluției instrumentelor estetice ale unui artist sau ale unui grup de creatori.
- 3) Interpretarea simbolurilor și a mesajelor sociale/ideologice, culturale prin intermediul creației scenice.

Martyn Hammersley în articolul său „Qu'est-ce que la recherche qualitative et que devrait-elle être?“, apărut în revista *Tréma*, nr. 62 (2024) descrie conceptul de cercetare calitativă atât din perspectivă descriptivă, cât și normativă. Astfel, în opinia autorului, aceasta s-ar defini prin utilizarea unor metodologii bazate pe date nestructurate, între care se află interviul deschis, observația participativă, imaginile (stative sau în mișcare), producțiile sonore, documentele de diferite tipuri (între care le-am putea aminti și pe cele neconvenționale sau „gri“)⁷⁰. Scopul unei asemenea cercetări nu mai vizează obținerea de rezultate cantitative sau statistice, ci descrierea și/sau interpretarea unor fenomene (artistice, sociale, politice etc.) prin intermediul unor categorii flexibile care compun limbajul natural. De-a lungul timpului, bazându-se pe paradigmele transdisciplinarității, cercetarea calitativă a preluat metodele constructivismului, post-structuralismului, feminismului, activismului social și mișcărilor identitare, ceea

Note _____

70. Martyn Hammersley, „Qu'est-ce que la recherche qualitative et que devrait-elle être ?“, în *Tréma*, nr. 62, 2024, p. 2. Consultat la 10.05.2025 – <http://journals.openedition.org/trema/9241>.

ce a dus la radicalizări epistemologice și politice, prin asumarea unei superiorități a metodelor invocate, în raport cu cele ale cercetării cantitative. Hammersley consideră că cercetarea calitativă nu trebuie considerată o paradigmă distinctă și, ca urmare, nu ar trebui confundată cu activitățile literare, artistice sau militante. Cercetarea calitativă trebuie să rămână ancorată în ceea ce se numește producerea de cunoaștere în relație cu realitatea socială sau/și culturală, artistică etc.⁷¹. Hammersley propune o abordare mixtă, pragmatică și flexibilă, în care cercetarea să opteze pentru metodologii specifice, în funcție de obiectivele fixate și nu pentru a satisface o școală metodologică. Totodată, acesta susține că distincția calitativ-cantitativ este artificială și limitativă, ceea ce sugerează renunțarea la poziții metodologice dihotomice⁷². Spre deosebire de alte metode de cercetare calitative, CBA se diferențiază prin rolul central pe care îl joacă arta, în vederea explorării și producerii de cunoaștere.

9.3. *Abordările mixte (calitativ-cantitative)*

Definiție: Abordările mixte (calitativ-cantitative) ale unei cercetări urmăresc să ofere o imagine „holistică” și obiectivă asupra unui fenomen – a unui fenomen artistic, în cazul nostru –, oferind cadrul unei înțelegeri profunde și contextualizate.

Note _____

71. Cf. *ibidem*, p. 7.

72. V. *ibidem*, pp. 7-8.

9.3.1. Exemple de abordări mixte

Îată câteva exemple de abordări mixte în cercetarea fenomenului artistic:

- 1) Studiarea impactului unui festival de artă prin combinarea datelor statistice despre participare cu interviuri în profunzime cu participanții.
- 2) Evaluarea succesului unui proiect artistic educațional prin măsurători de impact și studii calitative privind percepțiile beneficiarilor.

9.3.2. Perspective în managementul cercetării*

Într-o perioadă în care eforturile de validare și de recunoaștere a cercetării artistice rămân încă modeste și, adesea, sunt întâmpinate cu scepticism de către cei care consideră că doar cercetarea științifică merită atenție și promovare, teza de doctorat *Conceptul de Art-Research în artele spectacolului – perspective în managementul cercetării*, scrisă de Răzvan-Ioan Vasilescu în 2024, vine să reactiveze și să aprofundeze dezbaterile existente în literatura de specialitate. Printr-o abordare interdisciplinară, Vasilescu se sprijină pe teorii dintre cele mai diferite, construind un cadru teoretic solid. Analiza sa are ca suport lucrările doctorale realizate în cadrul U.N.A.T.C. între anii 2016 și 2019, oferind o radiografie detaliată a modului în care cercetarea artistică este înțeleasă și implementată în artele spectacolului.

Lucrarea nu doar subliniază importanța cercetării artistice, ci propune și noi perspective pentru consolidarea și promovarea acesteia în peisajul academic românesc.

* Subcapitol redactat de Sorin Crișan, revizorului științific al lucrării.

Autorul și-a propus să răspundă unor întrebări esențiale privind acest domeniu, explorând semnificația și rolul conceptului de *Art-Research* în cadrul creațiilor umane și al artelor, cu un accent deosebit pe artele spectacolului. În acest context, sunt analizate condițiile de apariție, cadrul metodologic și contribuția cercetării artistice la progresul societății, fiind subliniat potențialul acesteia ca sursă validă de cunoaștere. De asemenea, se evaluează designul optim al proiectelor de cercetare și impactul acestora în România, concentrându-se pe domeniul „Teatru, Artele Spectacolului, Cinematografie și Media”. Studiul examinează câteva ipoteze referitoare la interdisciplinaritate, gradul de cristalizare a cercetării artistice, preponderența abordărilor teoretice față de cele practice, precum și diversitatea abordărilor în cadrul școlilor doctorale. Aceste ipoteze sunt supuse testării prin metode cantitative, cu scopul de a evalua caracterul și structura lucrărilor doctorale.

Lucrarea evidențiază importanța și relevanța cercetării în domeniul artistic, care, deși se află într-o fază incipientă atât pe plan internațional, cât și în România, are un potențial semnificativ pentru avansarea cunoașterii. Teza a fost motivată de necesitatea urgentă de a aborda această etapă de început, observând că orice domeniu nou în formare trece prin divergențe de opinie în literatura de specialitate. Așadar, este propusă o metodă organizată și structurată pentru a susține dezvoltarea cercetării artistice, concentrându-se pe clarificarea conceptelor fundamentale, pe identificarea procesului de consolidare a domeniului și pe integrarea acestora dintr-o perspectivă multidisciplinară. De asemenea, teza oferă un cadru pentru dezvoltarea, proiectarea și managementul proiectelor de cercetare în artele spectacolului, ilustrat prin studiul de caz amintit (cel al tezelor de doctorat de la

U.N.A.T.C.). Mai mult, lucrarea se dovedește utilă atât pentru experții din domeniu, cât și pentru tinerii cercetători care doresc să exploreze artele spectacolului.

Obiectivele doctorandului au constat în: definirea unui cadru de analiză pentru cunoașterea artistică, prin identificarea perspectivelor filosofice și teoretice esențiale; identificarea barierelor de comunicare între științele naturale, sociale și domeniul umanist și artistic, împreună cu o evaluare a stadiului actual al cercetării academice; propunerea unei structuri bine definite pentru cercetarea artistică, cu clarificări conceptuale; determinarea cadrului optim pentru dezvoltarea și consolidarea cercetării artistice, demonstrată prin analiza a 128 de teze de doctorat; în fine, este evaluat gradul de dezvoltare a cercetării artistice în România.

În ceea ce privește metodologia adoptată, doctorandul a adoptat o perspectivă filosofică cu privire la cercetarea științifică/artistică, ceea ce a condus la o abordare holistică și integrativă. Metodele de cercetare au fost selectate pe baza eficienței și eficacității. Cercetarea lui Răzvan-Ioan Vasilescu s-a bazat pe o paradigmă relativistă, care susține că nu există un adevăr universal, iar experiențele și cunoașterea sunt influențate și determinate de limbajul și practicile sociale și culturale. Astfel, adevărul și cunoașterea sunt considerate relative și contextuale, ceea ce ne amintește de teoria lui Thomas Kuhn, din *Structura revoluțiilor științifice*⁷³, conform căreia, știința nu avansează prin acumularea

Note _____

73. Thomas S. Kuhn, *Structura revoluțiilor științifice*, traducere din engleză de Radu J. Bogdan, studiu introductiv de Mircea Flonta, București, Editura Humanitas, 2008.

de adevăruri absolute, ci prin schimbarea paradigme-
lor, care, la rândul lor, sunt încărcate cu grad ridicat
de relativism. Tot astfel, Richard Rorty, un alt expo-
nent al relativismului filosofic, în *Contingency, irony
and solidarity*⁷⁴ a susținut că adevărul, fiind neinteli-
gibil (adică neputând fi reținut într-o formă fixă), nu
reflectă realitatea obiectivă, ci doar practicile și con-
vențiile sociale. Odată atinse limitele noii paradigme,
aceasta pretinde schimbarea, ceea ce conduce la o altă
paradigmă și la un alt set de reguli cu privire la inter-
pretarea realității.

Cercetarea realizată de Răzvan-Ioan Vasilescu
a adoptat o abordare mixtă pentru a explora întrebă-
rile și ipotezele formulate. În prima etapă (OS1),
s-a efectuat o analiză calitativă a literaturii existente
pentru a contura cadrele generale de studiu. În eta-
pele ulterioare (OS2, OS3 și OS4), s-a utilizat analiza
integrativă, combinând perspective din diverse dome-
nii pentru a construi noi cadre teoretice. Colectarea
datelor a implicat explorarea extensivă a Google
Scholar și Cambridge, prin selectarea lucrărilor rele-
vante. În OS3, au fost utilizate tehnici de analiză
retorică și metode variate, iar în OS4, studiul de caz a
fost centrat pe un proiect interdisciplinar STAD care
include cercetarea artistică. În OS5, au fost dezvoltate
instrumente de analiză personalizate, deoarece grila
standardizată StaRI nu era adecvată pentru tezele de
doctorat. Analiza finală a combinat tehnici cantitative
și calitative pentru a sintetiza categoriile de cercetare
și pentru a crea o agendă de cercetare. Astfel, putem

Note _____

74. Richard Rorty, *Contingency, irony and solidarity*, Cambridge,
Cambridge University Press, 1989.

considera cercetarea lui Răzvan-Ioan Vasilescu ca fiind prima analiză cantitativă din România asupra prevalenței cercetării artistice, concentrându-se pe domeniile teatrului, artelor spectacolului, cinematografului și media. Această cercetare a dezvoltat un model de analiză replicabil, incluzând instrumente de cercetare și metode de selecție a datelor, și a identificat agenda de cercetare în acest domeniu, stabilind gradul de dezvoltare a cercetării artistice. În plus, s-a propus o sistematizare a domeniului prin definirea și delimitarea conceptelor cheie, facilitând înțelegerea acestuia. O altă propunere importantă vizează cristalizarea și consolidarea cercetării artistice prin instrumentele interdisciplinarității.

Autorul tezei concluzionează că orice expresie artistică este legată atât de procesul, cât și de produsul artistic, reflectând o intenție de comunicare. Artă, asemenea științei, urmărește augmentarea calității vieții (binele, cu alte cuvinte), dar o face prin metode diferite. Când metoda artistică produce perspective noi, ea este creativă și inovatoare, nu se afirmă ca instrument de cercetare. Însă, dacă această metodă este aplicată într-un cadru de cercetare interdisciplinară, devine o metodă de cercetare relevantă. Așadar, atunci când cercetarea artistică se concentrează pe crearea de noi cadre, analiza reflexivă conduce la practici artistice inovatoare. Metoda artistică poate aduce soluții specifice la problemele ivite în creația artistică, putând avea și un impact social semnificativ atunci când este integrată într-un proiect de cercetare oportun pentru mediul social.

10. ETICA ȘI DEONTOLOGIA CERCETĂRII ARTISTICE⁷⁵

Care sunt responsabilitățile etice în cercetarea artistică? Întrucât în actul cercetării unui fenomen artistic sunt implicate cu precădere ființe umane, responsabilitățile etice sunt extrem de complexe, vizând vulnerabilitatea acestora – personală, confesivă și, adeseori, corporală. Ne gândim, de exemplu, la performance-ul autobiografic, la cel al autobiografiei corporale sau al autoetnografiei etc. – toate impunând o *etică a prezenței* prin respectarea limitelor personale și ale sănătății mentale (emoționale) a celor implicați în cercetare: „Performance-urile autobiografice erau ușor de urmărit, iar faptul că artiștii dezvăluiau informații intime despre ei înșiși crea o empatie specială între interpret și public. Acest tip de prezentare a devenit, astfel, unul popular, chiar dacă conținutul autobiografic nu era neapărat autentic; de fapt, mulți artiști s-au opus categoric etichetării lor drept performeri autobiografici, dar au continuat totuși să se

Note _____

75. Pentru completări legate de acest subiect, v. Tiberius Vasiniuc, *Principii de etică și integritate în arta spectacolului și în cercetarea artistică*, Târgu-Mureș, Editura UArtPress, 2020.

bazeze pe disponibilitatea publicului de a empatiza cu intențiile lor. Prin coincidență cu puternica mișcare feministă din Europa și Statele Unite, acest tip de performance le-a oferit multor artiste posibilitatea de a aborda teme care fuseseră relativ puțin explorate de omologii lor de sex masculin⁷⁶. Se observă că responsabilitățile nu mai sunt doar față de sine, ci și față de ceilalți, co-creatorii, spectatorii și toți cei implicați în proiectul cercetării, căroră trebuie să li se ceară consimțământul informat și extrem de clar, mai ales atunci când este vorba de proiecte de cercetare participative sau comunitare, cu implicații afective, sociale, de imagine ș.a.m.d.

Orice act artistic sau de cercetare artistică trebuie să evite stigmatizarea sau manipularea spectatorilor, discriminarea pe criterii de rasă, sex, gen sau vârstă. Toate acestea fac ca un proiect de cercetare artistică să nu se poată încadra într-un cod cu reguli și norme prestabilite, în măsura în care este necesară o permanentă negociere cu privire la intențiile și efectele pe care procesul de cercetare sau cel artistic îl poate avea asupra membrilor echipei de implementare sau asupra altor categorii, spectatorii, echipa tehnică, administrativă etc. Atitudinea critică cu privire la propriul demers artistic sau de cercetare este imperios necesar în raport cu ceea ce reprezintă puterea artistului de a manipula sau de a exercita o influență asupra altor persoane.

Note

76. RoseLee Goldberg, *Performance Art. From Futurism to the Present*, third edition, New York, Thames & Hudson, 2011, p. 174.

10.1. Utilizarea biografiei proprii și apelul la biografia altora

Atunci când este vorba despre viața proprie a creatorului/artistului sau de cea a altora, utilizarea materialului bibliografic ridică serioase provocări de ordin etic. Cercetarea artistică nu se poate desprinde de responsabilitățile care apar prin referință la teme sensibile, cum sunt traumele, intimitatea, durerea, sexualitatea, memoria, boala sau moarte. De aceea, orice proiect de cercetare trebuie să fie însoțit de o paletă întreagă de obligații morale și de o reflecție critică în raport cu modul în care sunt utilizate datele personale proprii sau ale celorlalți și, mai ales, în raport cu modul în care sunt prezentate publicului.

Biografia proprie nu reprezintă o simplă prelucrare și expunere a unor date sau întâmplări din viața personală, ci, totodată, o auto-expunere, uneori cu riscuri majore, pretinzând o înțelegere adecvată a limitelor personale în această privință. Înainte de a fi obiectul cercetării, artistul-cercetător este subiectul căutărilor sale, așa cum vedem în reprezentațiile cu caracter autoetnografic și în *performance*-ul confesiv. Ca orice subiect a cărui structură bazală este complexă și sensibilă, cercetătorul-artist este vulnerabil emoțional și corporal, mai ales dacă își (supra)solicită expunerea traumelor personale. Iar în contextul artei contemporane are loc o presiune suplimentară, cea a auto-spectacularizării, a scoaterii adevărului despre sine în lumina „rece“ a scenei. Astfel, intimitatea nu rămâne ascunsă sau disimulată, ci se transformă într-un adevărat capital simbolic, prin instrumentalizarea propriei suferințe. Încrederea pe care artistul o

are (de fapt, o oferă) publicului este imensă. El speră și dorește ca traumele proprii să fie înțelese sau chiar împărtășite, pentru a declanșa un proces cathartic pentru sine și pentru cei care îl privesc și ascultă.

Atunci când nu apar reflecții clare cu privire la probleme etice inaugurate, spectatorul poate cădea într-o confuzie, în confundarea artistului cu personajul, ceea ce pune într-un echilibru instabil autonomia celor două planuri ale existenței: cel al vieții reale și cel al operei reprezentate. Așadar responsabilitatea etică în cazul autobiografiei, îl privește nu doar pe artist, ci și pe spectator, printr-o înțelegere a intențiilor cercetării/creației, prin delimitarea netă a granițelor care separă viața personală de cea a experimentului confesiv, în fine, prin asumarea consecințelor care decurg din întreg procesul reprezentării de sine.

Lucrurile nu stau cu totul diferit în cazul biografiei altora, când intervin aceleași chestiuni legate de reprezentare, de consimțământ și de raporturile de putere. Consimțământul clar și indubitabil este prima cerință a utilizării biografiei altora în cercetarea artistică, odată cu respectarea intimității, a anonimatului și a demnității persoanelor vizate. O utilizare brută a „istoriei“ altora nu afectează doar țelurile estetice ale unei reprezentații (dacă nu intrăm în economia unui naturalism rebarbativ), ci și modul în care aceștia vor percepe complexitatea unui destin personal. Odată cu responsabilitatea estetică și etică, intervine și o responsabilitate politică și socială, pentru a evita re-traumatizarea și/sau stigmatizarea unor persoane sau categorii vulnerabile (refugiații, persoanele fără adăpost, victimele abuzului de orice fel). Așadar, în utilizarea biografiei proprii și a celorlalți

este imperios necesar să nu se uite de triada esențială a relațiilor interumane: empatie, înțelegere, acceptare. Iar orice poziție de autoritate a artistului-cercetător (sau poziție de putere, cum putem formula cu cuvintele lui Foucault) dublează responsabilitatea față de cei implicați în proiect. Să nu uităm: rostirea nu este niciodată neutră, iar o creație care provoacă un rău iremediabil, chiar și unei singure persoane, nu merită să primească calitatea și funcțiile artei.

11. CONCLUZII

Miza cercetării artistice este dublă: pe de o parte, recunoașterea academică a cunoașterii prin artă și cu instrumentele creației, pe de altă parte, întoarcerea rezultatelor cunoașterii în practica scenică, acolo unde își dovedește cel mai limpede relevanța. Definită prin triada „reflexivitate-creativitate-documentare“, cercetarea artistică devine o formă a „gândirii întrupate“, iar protagoniștii creației scenice – regia, actoria, coregrafia, dramaturgia, scenografia, *design*-ul de sunet – se constituie ca instrumente epistemice. În egală măsură, documentarea – prin jurnale, schițe, înregistrări audio-video etc. – iese din aria anexelor creației și, dobândind o funcție constitutivă, ia parte la procesul de cercetare artistică. Acest lucru întărește faptul că cercetarea artistică nu este o „cenușă-reasă“ a cercetării, în raport cu cea științifică, ci se află într-o complementaritate cu cercetarea academică, afirmându-și atât criteriile de validare, cât și însemnătatea în aria cunoașterii și înțelegerii fenomenelor vieții. Implicând o dimensiune substanțial etică, învederează relațiile de putere și de responsabilitate ale reprezentației.

Considerăm că acest ghid susține profesionalizarea cercetării artistice, facilitând dialogul dintre scenă și mediul universitar, asigurând totodată transferul rezultatelor – cu alte cuvinte, al cunoașterii – către comunitățile artistice și academice.

Bibliografie:

- ARONSON, Arnold, *Looking Into the Abyss: Essays on Scenography*, Michigan, University of Michigan Press, 2008.
- BARETT, Estelle; BOLT, Barbara (Eds.), *Practice as Research. Approaches to Creative Arts Enquiry*, London/New York, I.B. Tauris, 2010.
- BARRETT, Estelle; BOLT, Barbara, *The Magic is in the Handling. Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*, 2007, p. 27-34.
- BERCEANU, Alexandru I., *Cercetarea artistică, practici și metode*, Cluj-Napoca, Presa Universitară Clujeană, 2023.
- BORGdorff, Henk, *Artistic research within the fields of science*, Bergen, Kunsthøgskolen i Bergen, 2009.
- BORGdorff, Henk, *The debate on research in the arts*, vol. 2, Bergen, Kunsthøgskolen i Bergen, 2006.
- BORGdorff, Henk, *The production of knowledge in artistic research. In The Routledge companion to research in the arts*, Routledge, 2010, pp. 44-63.
- BOYD, Candice; BARRY, Kaya, „Arts-based research and the performative paradigm“, în *Methods in Psychology*, 10, 2024.
- CANDY, Linda, *Practice Based Research: A Guide*, CCS Report 2006, în: <https://www.researchgate.net/publication/257944497>, consultat la 20 iulie 2024.
- CARTER, Paul, *Material Thinking: The Theory and Practice of Creative Research – Softcover*, Melbourne, Melbourne University Publishing, 2004.
- CHRISTENSEN-SCHEEL, B.; AURE, V.; & BERGAUST, K., „Artistic and Art-Based Research Methods: The Mutual Developments of Theory and Practice in Contemporary Art Research“, în *Nordic Journal of Art & Research*, 2022, nr. 11(1).

- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Mii de platouri*, traducere din limba franceză de Bogdan Ghiu, București, Editura Art, 2013
- DJAHWASI, Herry Rizal; SAIDON, Zaharul Lailiddin, „Artistic research: artistic as research vs artistic as method“, în *International Journal of Academic Research in Business and Social Sciences*, nr. 10(11), 2020, pp. 292-309.
- ELAM, Keir, *The Semiotics of Theatre and Drama*, 2nd ed., London/New York, Routledge, 2002.
- FISCHER-LICHTE, Erika, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, London/New York, Routledge, 2008.
- FODOR, Jerry A., „The Appeal to Tacit Knowledge in Psychological Explanation“, în *The Journal of Philosophy*, Vol. 65, No. 20, Oct. 24, 1968, pp. 627-640.
- FOUCAULT, Michel, *Arheologia cunoașterii*, traducere, note și postfață de Bogdan Ghiu, București, Editura Univers, 1999.
- FRAYLING, Christopher, „Research in Art and Design“, în *Royal College of Art Research Papers*, vol. 1, no. 1, 1993/4, pp. 1-5.
- GADAMER, Hans-Georg, *Adevăr și metodă*, traducere de Gabriel Cercel și Larisa Dumitru, Gabriel Kohn, Călin Petcana, București, Editura Teora, 2001.
- GARREAU, Lionel; ROMELAER, Pierre (sous la direction de), *Méthodes de recherche qualitatives innovantes*, Paris, Éditions Economica, 2019.
- GOLDBERG, RoseLee, *Performance Art. From Futurism to the Present*, third edition, New York, Thames & Hudson, 2011.
- HAMMERSLEY, Martyn, „Qu'est-ce que la recherche qualitative et que devrait-elle être ?“, în *Trema*, nr. 62, 2024, p. 2. Consultat la 10 mai 2025. URL: <http://journals.openedition.org/trema/9241>.

- HARAWAY, Donna, „The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective“, în: *Feminist Studies*, Vol. 14, No. 3 (Autumn, 1988), pp. 575–599.
- HEDDON, Deirdre; MILLIGAN, Jane, *Devising Performance. A critical History*, New York, Palgrave Macmillan, 2006.
- HOWARD, Pamela, *What is Scenography?*, Second Edition, London/New York, Routledge, 2010.
- KUHN, Thomas S., *Structura revoluțiilor științifice*, traducere de Radu J. Bogdan, prefață de Mircea Flonta, București, Editura Humanitas, 2008.
- LABELLE, Brandon, *Background Noise. Perspectives on Sound Art*, New York / London, The Continuum International Publishing Group Inc, 2006.
- LEAVY, Patricia, *Method Meets Art: Arts-Based Research Practice*, second edition, New York/London, The Guilford Press, 2015.
- MANUALUL Frascati, https://www.oecd.org/en/publications/frascati-manual-2002_9789264199040-en.html
- MICELI, Gaetano; CARDAMONE, Ernesto; RAIMONDO, Maria Antonietta, „Art and science talk different: The effect of language abstractness-concreteness on liking of artistic and scientific products“, în *Journal of Business Research*, 2025, nr. 199, 115559.
- NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, translated by Richard A. Rand, New York, Fordham University Press, 2008.
- NELSON, Robin, *Practice as Research in the Arts (and Beyond). Principles, Processes, Contexts, Achievements*, 2nd ed., Cham, Palgrave Macmillan, 2022.
- PAREYSON, Luigi, *Estetica. Teoria formativității*, traducere și prefață de Marian Papahagi, București, Editura Univers, 1977.
- POLANYI, Michael, *The Tacit Dimension*, New York, Doubleday & Company, Inc., 1966.
- RORTY, Richard, *Contingency, irony and solidarity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

- SCHOELLER, Donata; THORGEIRSDOTTIR, Sigridur; WALKERDEN, Greg (Eds.), *Practicing embodied thinking in Research and Learning*, London/New York, Routledge, 2025.
- SCOTT, Sharon, „Artistic research: Time to rethink?“ în *Injury*, nr. 54(4), 2023, pp. 1025-1026.
- SCRIVENER, Stephen A.R., „The art object does not embody a form of knowledge“, în *Working Papers in Art and Design*, vol. 2, 2002 – http://sitem.herts.ac.uk/artdes_research/, consultat la 15 iulie 2025.
- VARELA, Francisco; THOMPSON, Evan; ROSCH, Eleanor, „The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience“, în *American Journal of Psychology*, Vol. 106, No. 1, 1993, pp. 121-126.
- VASINIUC, Tiberius, *Principii de etică și integritate în arta spectacolului și în cercetarea artistică*, Târgu-Mureș, Editura UArtPress, 2020.

Tiberius VASINIUC

Cercetător științific principal dr. habil.

Studii de licență în Artele Spectacolului – Actorie (2008) și masterat în Arta Actorului (2010) la Universitatea de Arte din Târgu-Mureș. Doctor *Summa cum laude* în Teatru și Artele Spectacolului (2018) la aceeași instituție, cu teza *Teatrul și intervalele eticii. Cazul Mihail Sebastian*. Actor la Teatrul Național din Târgu-Mureș. Membru UNITER (din 2014) și AICT (2018-2022). Membru titular al Comitetului Român de Istoria și Filosofia Științei și Tehnicii al Academiei Române (din 2022). Director al Institutului de Cercetări Teatrale și Multimedia și coordonator al Centrului de Etică Aplicată în Cercetarea și Creația Artistică. Participări la conferințe în domeniul culturii și al artelor spectacolului la Academia Română – Filiala Cluj, Universitatea de Arte „George Enescu“ Iași, Universitatea de Vest din Timișoara, Universitatea de Arte din Târgu-Mureș, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice Chișinău. Autor de volume: *Jurnal din vremea pandemiei. Optzeci de zile în jurul casei sau Cum am luat parte la o contraistorie*, București, Editura Eikon, 2020; *Principii de etică și integritate în arta spectacolului și în cercetarea artistică*, Târgu-Mureș, Editura UArtPress, 2020; *Mihail Sebastian: teatrul și interogațiile eticii*, București, Editura Eikon, 2020; *Intervalele eticii: teatru și cultură în perioada interbelică*, Craiova, Editura Universitaria, 2020; Iosif Blaga – Ghiță Pop, *Polemici*, ediție îngrijită, studiu introductiv și notă asupra ediției de Tiberius Vasiniuc, Târgu Mureș, Editura UArtPress, col. Restitutio, 2023. Autor de studii în reviste indexate în baze de date internaționale: *Colocvii Teatrale, DramArt, Symbolon, Etudes bibliologiques* etc. Medalia „Distincția culturală“ a Academiei Române – Filiala Cluj-Napoca, „pentru contribuția la cercetarea și promovarea literaturii dramatice și a artei spectacolului românesc“ (2023). Domenii de cercetare: istoria teatrului românesc, estetica teatrului, etica cercetării artistice.

Email: tiberius.vasiniuc@theatre-research.ro

Traian MOLDOVAN
Lector universitar dr.

Licențiat în domeniul Psihologie și Psihopedagogie specială, cu masterat în Psihologie clinică și tehnici de intervenție prin consiliere și psihoterapie și doctorat în domeniul Psihologie la Universitatea din București. Din anul 2000 este cadru didactic universitar, în prezent titular la Universitatea de Arte din Târgu Mureș și cadru didactic asociat la Universitatea de Medicină, Farmacie, Științe și Tehnologie „George Emil Palade“ din același oraș. Este membru în Asociația Psihologilor din România, membru al Colegiului Psihologilor din România (Psiholog principal în domeniul Psihopedagogie specială, Psiholog specialist în domeniu Consiliere educațională, supervisor și membru în comitetul director al filialei COPSI din județul Mureș). Este președintele Asociației Științifice „Equilibrium“, asociație acreditată COPSI. De asemenea, este membru al Asociației Psihologilor Americani și membru în Rețeaua privată a evaluatorilor fondurilor structurale din cadrul Ministerului Finanțelor din România. În cadrul Universității de Arte din Târgu Mureș este director al Centrului de Consiliere și Orientare în Carieră, membru în Senatul UAT și membru al Comisiei de Asigurare a Calității Educaționale. Doctorand în domeniul „Teatru și Artele Spectacolului“ la Universitatea de Arte din Târgu Mureș. Creația artistică se rezumă la 6 expoziții personale și peste 20 de expoziții colective în domeniul fotografiei. Este membru al Fotoclubului „Marx Jozsef“ din Târgu Mureș.

Email: traian.moldovan@officeuat.onmicrosoft.com

Cercetarea artistică nu reprezintă un simplu comentariu pe marginea unei creații (artefact sau reprezentare), ci o extensie a acesteia. Totodată, nu caută să imite cercetarea științifică, ci să-și definească un model specific de producere a unui sens și de înțelegere a lumii, bazându-se pe experiență (și nu pe rezultatele ei cuantificabile), pe corporalitate, pe expresia creativă și pe gândirea reflexivă. Ca urmare, se plasează într-un raport de complementaritate epistemică față de cercetarea științifică, demonstrând că tot ceea ce ne înconjoară, inclusiv producțiile artistice, nu se înscriu în ceea ce se numește cunoaștere logică, analitică și deductivă, ci exprimă gesturi, acte și acțiuni instabile, ambivalente și contextuale. Astfel, cercetarea artistică se constituie ca un demers hermeneutic, în care gândirea teoretică și practica artistică (în special cea scenică) se condiționează reciproc, făcând posibilă întâlnirea cu un adevăr care se revelează treptat, fără a fi vreodată definitiv fixat.

ISBN 978-606-37-2850-1

ISBN 978-630-6713-05-9
