

CERCETAREA ARTISTICĂ: PRACTICA DREPT MEDIU AL CUNOAȘTERII

DOI: 10.46522/CT.2025.02.01.

Tiberius VASINIUC, PhD

University of Arts Târgu Mureș, Romania

tiberius.vasiniuc@theatre-research.ro

Abstract:

Artistic Research: Practice as a Medium of Knowledge

This editorial examines artistic research as a mode of knowledge production in which artistic practice functions not merely as an object or outcome of inquiry, but as an epistemic medium through which research questions are formulated, tested, and transformed. Continuing the discussion of the “artistic research ecosystem” developed in the previous issue of *Cercetări teatrale*, the article addresses the conceptual instability of artistic research and the difficulties involved in distinguishing it from artistic creation, theoretical research on art and institutional procedures of academic validation. It discusses Christopher Frayling’s classification of research into, through and for art and design, as well as the contributions and limitations of the perspectives proposed by Henk Borgdorff, Julian Klein and Robin Nelson. Particular attention is paid to tacit, embodied, procedural and experiential forms of knowledge, to the relationship between artistic practice and critical reflection, and to the criteria of intentionality, originality, documentation, dissemination and public examinability. The concept of exposition is analysed as a means of making artistic research accessible without reducing the artwork to an illustration of an external theoretical discourse, while also acknowledging the risks of mediation, retrospective coherence and

institutional standardisation. In relation to theatre and the performing arts, the editorial emphasises the temporal, bodily, collective and relational character of knowledge, as well as the instability of the theatrical event and the distributed nature of authorship. It also considers the institutional recognition of artistic research, the relevance of the Florence Principles and the Vienna Declaration, and the need for a coherent national framework in Romania. The articles included in the present issue are briefly introduced as examples of the methodological and thematic diversity of contemporary theatre research.

Keywords:

*artistic research; practice as research;
embodied knowledge; exposition; performing arts*

In editorialul publicat în numărul precedent al revistei *Cercetări teatrale*, am enunțat conceptul de „ecosistem al cercetării artistice”, prin care am încercat să descriem contextul în care practica artistică, reflecția teoretică, formarea universitară, infrastructurile tehnologice și arhivele, înțelese ca spații și instrumente ale documentării, pot participa la un proces comun și complex de producere a cunoașterii¹. Din această perspectivă, cercetarea nu mai poate fi descrisă ca activitate izolată a unui autor sau a unui grup restrâns de autori și nici nu se desfășoară într-un spațiu metodologic strict delimitat, ci rezultă dintr-o rețea de relații, din forme de cooperare și dintr-un ansamblu de dispozitive instituționale care, împreună, fac posibilă investigarea creației artistice și reflecția asupra acesteia.



1. Tiberius Vasiniuc, „Cercetarea artistică și construcția unui ecosistem al cunoașterii”, în *Cercetări teatrale*, nr. 1 (11), 2025, pp. 7-23, DOI: 10.46522/CT.2025.01.01, în special pp. 11-15. În editorialul amintit, ecosistemul cercetării artistice era descris prin interdependența dintre indivizi, metodologii, infrastructuri, tehnologii, arhive, practici artistice și instituții.

1. De la ecosistem la problema definirii cercetării artistice

În continuarea analizei noastre, se conturează însă o întrebare la care conceptul de ecosistem nu poate răspunde prin simpla descriere a configurației sale interne, întrucât el circumscrie un câmp de relații fără a epuiza complexitatea fenomenului analizat: ce anume numim, de fapt, „cercetare artistică”? Dar nu este vorba doar despre alegerea unei definiții. Întrebarea privește condițiile în care practica artistică dobândește valoare investigativă și felul în care experiența produsă în actul creației poate deveni transmisibilă și deschisă examinării. Totodată, ea se organizează în jurul raportului – marcat de o instabilitate constitutivă – dintre operă, proces și discursul reflexiv care le însoțește. Altfel spus, nu este suficient să constatăm că cercetarea artistică aparține unui ecosistem; trebuie să înțelegem arhitectura acestuia, formele de cunoaștere care circulă în interiorul său și mecanismele prin care ele pot fi recunoscute drept rezultate ale unei cercetări.

Conceptul de „cercetare artistică” nu s-a constituit ca noțiune univocă și nici nu poate fi atribuit unui singur autor. Articularea sa conceptuală s-a realizat treptat, în raport cu transformări epistemologice, instituționale și metodologice succesive, rămânând însă deschisă unor interpretări multiple. Pentru a înțelege procesul prin care noțiunea a dobândit o relativă stabilitate, trebuie să ținem seama de integrarea școlilor de artă în structurile universitare, de apariția și dezvoltarea programelor de studii doctorale în domeniul artelor, de extinderea proiectelor de cercetare bazate pe practica artistică și, nu în ultimul rând, de contestarea acelor definiții ale cunoașterii care o limitează la enunțuri, raționamente și construcții conceptuale explicite².



2. Pentru constituirea istorică și epistemologică a domeniului, v. Christopher Frayling, „Research in Art and Design”, în *Royal College of Art Research Papers*, vol. 1, nr. 1, 1993/1994, London, Royal College of Art, 1993/1994; Henk Borgdorff, „The Production of Knowledge in Artistic Research”, în Michael Biggs, Henrik Karlsson (eds.), *The Routledge Companion to Research in the Arts*, London/New York, Routledge, 2011, pp. 44-63; Robin Nelson, *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013.

Aceste transformări au făcut vizibilă o distincție care, deși pare la prima vedere elementară, modifică profund raportul dintre artă și cercetare. Problema nu este aceea de a stabili dacă arta poate constitui obiectul unei investigații. Răspunsul a fost dat de multă vreme: istoria artei, estetica, teatrologia, muzicologia, antropologia spectacolului și alte discipline au demonstrat că operele, creațiile artistice, instituțiile și practicile din domeniul artelor pot fi supuse analizei prin metode și instrumente specifice istoriei, filosofiei, sociologiei sau hermeneuticii³. Problema nouă privește practica artistică însăși și capacitatea acesteia de a se transforma într-un mod al cercetării. Într-un cuvânt: ceea ce se produce în și prin creație poate fi recunoscut drept contribuție la cunoaștere?

Această deplasare a centrului de interes nu pune între paranteze cercetarea teoretică asupra artei și nici nu poziționează adversativ artistul și cercetătorul. Ea doar ne obligă, mai curând, la o reconsiderare a raportului dintre cei doi termeni. Reflecția asupra propriei activități nu este suficientă pentru a transforma artistul în cercetător, după cum realizarea unui spectacol, a unei instalații, a unei coregrafii sau a unui film nu conferă automat unui demers caracterul cercetării artistice. Trebuie, așadar, să admitem că valoarea estetică a unei opere și valoarea epistemică a unei cercetări artistice pot coexista și se pot constitui într-un raport de complementaritate, fără a se condiționa reciproc. O creație artistică poate fi remarcabilă fără a fi, în chip necesar, produsul unei investigații academice. La rândul ei, o cercetare artistică poate avea relevanță cognitivă și poate produce rezultate semnificative fără ca acestea să dobândească autonomia specifică unei opere de artă⁴.



3. Pentru câteva repere reprezentative ale tradițiilor de cercetare asupra artei și spectacolului, v. Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, Chicago, University of Chicago Press, 1955; Patrice Pavis, *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*, traducere de Christine Shantz, Toronto, University of Toronto Press, 1998; Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, traducere de Saskya Iris Jain, London/New York, Routledge, 2008; Richard Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, ed. a IV-a, London/New York, Routledge, 2020.

4. Asupra diferenței dintre practica artistică, opera de artă și cercetarea artistică, v. Henk Borgdorff, „The Production of Knowledge

De aici rezultă și una dintre tensiunile constitutive ale domeniului de care ne ocupăm. Pe de o parte, cercetarea artistică trebuie să-și păstreze specificul practicii, caracterul ei procesual, material și corporal, precum și imprevizibilul care o însoțește. Pe de altă parte, integrarea sa în mediul universitar presupune formularea unei probleme de cercetare, contextualizarea demersului, documentarea procesului și, în cele din urmă, expunerea unei contribuții care este supusă examinării critice. Cercetarea artistică se naște din tensiunea dintre aceste exigențe: nu poate renunța la singularitatea experienței artistice, dar nici nu se poate sustrage obligațiilor metodologice și regulilor de conduită ale investigației.

2. O gramatică preliminară a raporturilor dintre artă și cercetare

Un prim reper al dezbaterii legate de cercetarea artistică îl constituie schema inaugurală de orientare a lui Christopher Frayling. Pornind – într-o manieră pe care el însuși o consideră doar indirect derivată – de la concepția lui Herbert Read asupra educației prin artă (*education through art*)⁵, Frayling a sistematizat raporturile dintre cercetare, artă și design, diferențind cercetarea asupra artei și designului (*research into art and design*), cercetarea prin artă și design (*research through art and design*) și cercetarea pentru artă și design (*research for art and design*)⁶. Odată cu această distincție, s-au pus bazele unei gramatici preliminare, cu ajutorul căreia este separată analiza istorică sau cea teoretică a artei de cercetarea materialelor și a tehnicilor care fac posibilă creația și, în cele din



in Artistic Research“, ed. cit., pp. 44-63; Robin Nelson, *Practice as Research in the Arts*, ed. cit., în special capitolele consacrate modelului epistemologic al cercetării prin practică. Borgdorff susține caracterul constitutiv al practicii în investigația artistică, fără a identifica însă orice creație cu cercetarea; Nelson formulează, la rândul său, necesitatea articulării dintre *know-how*, reflecție critică și cunoaștere conceptuală.

5. Herbert Read, *Education Through Art*, London, Faber and Faber, 1943.

6. Christopher Frayling, „Research in Art and Design“, art. cit., p. 5.

urmă, de ansamblul proceselor în care practica artistică participă la producerea de cunoaștere. Cu toate beneficiile pe care le-a adus, schema propusă de Frayling nu trebuie transformată într-o formulă taxonomică rigidă, în măsura în care proiectele reale – mai cu seamă cele din domeniul teatrului și al artelor spectacolului – transgresează categoriile menționate de expertul în educație britanic. Cercetarea asupra unor direcții, doctrine sau tradiții scenice poate să influențeze radical procesul de repetiție, experimentarea unor tehnici și metode legate de arta actorului poate să conducă la reflecții teoretice însemnate, iar forma finală a creației, adică spectacolul de teatru, ne poate întoarce reflexiv la întrebarea de la care a pornit investigația. Categoriile lui Frayling sunt utile pentru orientare, nu pentru trasarea unor teritorii etanșe. Caracterul prea general al clasificării și suprapunerile dintre categorii nu oferă argumente suficiente pentru a recunoaște practica artistică drept cercetare. Astfel, Michael Biggs observă că prepozițiile „asupra”, „prin” și „pentru” sunt instabile și nu descriu tipuri epistemologice distincte, ci depind de retorica modului în care termenul „cercetare” este legat de cel de „artă”. Mai mult, *research for art* rămâne cu totul problematic, întrucât rezultatul poate fi un artefact, fără o contribuție la producerea de cunoaștere⁷. Sophie Hope consideră că clasificarea lui Frayling generează categorii prea poroase pentru proiectele concrete din cercetarea artistică, *research into art* poate modifica practica însăși, *research for art* poate produce cunoaștere transferabilă, iar *research through art* este legat indisolubil de investigația istorică și teoretică. În acest sens, Hope consideră că raportul dintre cele două categorii – al practicii artistice și al cercetării – trebuie înțeles mai degrabă ca un spectru de poziții și suprapuneri decât de clase separate. Modelul pe care aceasta îl propune, numit „colour wheel of practice-research” („roata cromatică a cercetării prin practică”), este întemeiat pe presupozitii epistemologice



7. Michael A. R. Biggs, „The Rhetoric of Research”, în David Durling, John Shackleton (eds.), *Common Ground: Proceedings of the Design Research Society International Conference*, Stoke-on-Trent, Staffordshire University Press, 2002, pp. 111-118, DOI: 10.21606/drs.2002.67.

și ontologice diferite, dar care, în aceeași măsură, susțin diversele forme ale cercetării bazate pe practică⁸.

3. Practica artistică drept mediu epistemic

Henk Borgdorff reia această perspectivă epistemologică, înțelegând practica artistică nu ca un simplu obiect al cercetării, ci ca mediu metodologic prin care cercetarea se constituie și își configurează propriile forme de cunoaștere. Această schimbare de perspectivă are o consecință importantă. Practica nu ne mai apare ca „obiect“ asupra căruia se aplică, din afară, o metodă anume aleasă, ci, mai ales, ca loc în care întrebările sunt transformate, procedurile sunt confruntate cu propriile limite, iar rezultatul capătă o formă situată la intersecția percepției sensibile și a înțelegerii conceptuale. Borgdorff susține, în acest sens, că obiectul cercetării artistice nu este cunoașterea formală, ci „gândirea în, prin și împreună cu arta“, capabilă să organizeze conținuturile prereflexive, întrupate și nonconceptuale ale experienței artistice⁹.

Punctul sensibil al poziției adoptate de Borgdorff este cel al formulării statutului epistemic al practicii artistice și al raportului dintre experiența nonconceptuală și justificarea publică a cunoașterii. Georgina Born observă că apropierea de epistemologia științei riscă să subordoneze practica artistică unor criterii academice constituite în afara domeniului pe care îl reprezintă¹⁰. Într-adevăr, experiența senzorială din timpul unei reprezentări teatrale nu demonstrează, prin ea însăși, că s-a



8. Sophie Hope, „Bursting Paradigms: A Colour Wheel of Practice-Research“, în *Cultural Trends*, vol. 25, nr. 2, 2016, pp. 74-86, DOI: 10.1080/09548963.2016.1171511.

9. Henk Borgdorff, „The Production of Knowledge in Artistic Research“, în Michael Biggs, Henrik Karlsson (eds.), *The Routledge Companion to Research in the Arts*, London/New York, Routledge, 2011, p. 44.

10. Georgina Born, „Artistic Research and Music Research: Epistemological Status, Interdisciplinary Forms, and Institutional Conditions“, în Annegret Huber et al. (eds.), *Knowing in Performing: Artistic Research in Music and the Performing Arts*, Bielefeld, transcript Verlag, 2021, pp. 35-50, în special pp. 37-40, DOI: 10.14361/9783839452875-004.

produs o cunoaștere care poate fi împărtășită și evaluată, iar gândirea „în, prin și împreună cu arta“ nu poate ignora rolul construcției teoretice, al argumentării și al criticii conceptuale și nu poate pretinde, în absența lor, o autoritate epistemică dificil de verificat. Or, trebuie să reținem faptul că obiectul și metoda în practica artistică nu pot fi separate cu aceeași claritate ca în cercetarea tradițională, actul creației fiind simultan mediu al investigației, procedeu și componentă a rezultatului.

Din această perspectivă, putem spune că cercetarea artistică este ceva mai mult decât o simplă producere a unei *cunoașteri* despre artă. Ea explorează forme ale înțelegerii la care avem acces numai prin implicarea efectivă în practica artistică: prin raporturile dintre corp și spațiu, prin formele atenției, prin deciziile cu privire la materialele utilizate (recuzita, decorurile, costumele etc.), prin ritmul acțiunii, structurile afective și prin modurile de relaționare care nu sunt stabilite anterior practicii sub forma unor concepte elaborate, ci se constituie progresiv, chiar în timpul procesului de creație și al cercetării artistice. O asemenea formă de cunoaștere refuză convertirea în concepte pe deplin structurate, pentru a opera într-un registru tacit, procedural, întrupat sau experiențial¹¹.

Putem lua ca exemplu munca actorului cu sine însuși, pentru a parafraza formula lui Stanislavski. Actorul poate descoperi acțiunea scenică lucrând cu propriul corp, înainte de a putea explica în concepte ceea ce a descoperit. Regizorul poate simți că o relație spațială trebuie modificată înainte de a dispune de vocabularul prin care să-și explice decizia. Mai mult, în timpul repetițiilor sau chiar al reprezentației scenice, actorii, împreună cu ceilalți participanți la actul creației, pot descoperi că problema inițială fusese formulată inadecvat. În asemenea situații, creația nu confirmă pur și simplu o ipoteză anterioară și/sau exterioară procesului, ci creează condițiile în care ipoteza însăși poate fi reevaluată și ulterior revizuită.



11. Michael Polanyi, *The Tacit Dimension*, London, Routledge & Kegan Paul, 1966, p. 4. Polanyi își deschide argumentul asupra cunoașterii tacite prin afirmația devenită clasică: „we can know more than we can tell“ („putem cunoaște mai mult decât putem exprima“).

4. Criteriile cercetării și limitele recunoașterii academice

Însă recunoașterea acestor forme de cunoaștere nu înseamnă, în mod automat, că orice experiență sau producție artistică poate fi numită cercetare. Faptul că procesul de realizare a unei opere (a unei creații scenice, în cazul nostru) se sprijină pe intuiții, competențe și transformări percepțive riscă să creeze impresia unei serii conceptuale unitare. În fapt, o atare practică este insuficientă pentru a-i acorda experienței artistice un statut de cercetare academică. Revendicarea „cercetării” presupune intenționalitatea investigației, chiar dacă, în domeniul artelor, întrebarea inițială intră mereu, în virtutea unei necesități interne, în bucla unor modificări succesive cu privire la modul în care subiectul percepe, discriminează și organizează experiența.

Cercetarea artistică este necesarmente însoțită de o evaluare critică a contextului artistic și a celui teoretic. Ea vizează urme, documente și forme de reflecție care fac ca întregul proces să aibă ca scop receptarea, cunoașterea și, în cele din urmă, înțelegerea. Așa cum arăta Henk Borgdorff: „Practica artistică dobândește statutul cercetării atunci când urmărește să extindă cunoașterea și înțelegerea printr-o investigație originală. Ea pornește de la întrebări relevante pentru contextul cercetării și pentru lumea artei și utilizează metode adecvate studiului. Procesul și rezultatele cercetării sunt documentate și diseminate în mod corespunzător către comunitatea de cercetare și către publicul mai larg”¹². În absența acestor „proceduri”, invocarea unei cunoașteri tacite rămâne fără conținut și riscă să funcționeze doar ca argument al incommunicabilului: ajungem să știm, fără a putea arăta ce anume știm, prin ce proces analitic am ajuns la cunoaștere și în ce fel a fost depășită experiența strict individuală.



12. Henk Borgdorff, „The Debate on Research in the Arts”, în *Dutch Journal of Music Theory*, vol. 12, nr. 1, 2007, p. 10 – trad. mea. V. și Robin Nelson, *Practice as Research in the Arts*, art. cit., pp. 24-47 și 48-70; Michael Schwab, „Introduction”, în Michael Schwab, Henk Borgdorff (eds.), *The Exposition of Artistic Research: Publishing Art in Academia*, Leiden, Leiden University Press, 2014, pp. 9-20.

Toate aceste criterii, deși implicate în delimitarea cercetării artistice de simpla producere a unei opere cu valoare de creație artistică, nu pot fi asumate fără rezerve. Intenționalitatea – tradusă ca orientare constitutivă a unui act de conștiință către un obiect, un conținut sau o problemă¹³ – are slabe șanse să fie considerată, prin ea însăși, o garanție a cercetării. Numeroase practici artistice – iar cazul celor performative este, în această privință, relevant – se constituie în jurul unor întrebări, experimente și procese reflexive, fără a revendica sau a dobândi, prin aceasta, statutul unei cercetări academice. În egală măsură, documentarea și diseminarea nu transformă în mod necesar creația într-o contribuție la cunoaștere; jurnalele, înregistrările, „literatura gri” și lucrările teoretice pot însoți procesul de creație, fără a-i conferi, prin simpla lor existență, atributul de cercetare. Are loc o închidere argumentativă, prin confundarea criteriului epistemic cu cel administrativ: practica este considerată cercetare deoarece este prezentată prin formele consacrate academic, iar aceste forme sunt considerate adecvate tocmai fiindcă fac practica recunoscută instituțional. Se conturează astfel riscul unei circularități în care legitimitatea epistemică să fie acordată doar în urma unei conformități cu anumite proceduri de recunoaștere academică.

Trebuie reținută, de asemenea, dificultatea modului în care conținuturile tacite, corporale sau prereflexive pot fi expuse fără a fi reduse la un discurs conceptual exterior lor. Dacă sunt traduse exclusiv în limbajul academic convențional, există riscul anulării specificului cunoașterii artistice. Dacă, dimpotrivă, sunt considerate rezistente la orice încercare de explicitare conceptuală, devine incertă posibilitatea formulării unor criterii de examinare și evaluare. Una dintre dilemele majore ale cercetării artistice se constituie așadar în tensiunea dintre două exigențe aparent ireconciliabile: conservarea singularității experienței și



13. Cf. Franz Brentano, *Psychology from an Empirical Standpoint*, traducere de Antos C. Rancurello, D. B. Terrell și Linda L. McAlister, ediție de Linda L. McAlister, London/New York, Routledge, 1995, p. 68. Brentano definește fenomenele mentale prin „raportarea la un conținut” și „orientarea către un obiect” (*reference to a content, direction toward an object*).

accesibilitatea acesteia pentru o comunitate de cercetare. Mai mult, eterogenitatea „contextului cercetării artistice” îl scoate din zona unei presupuse neutralități.

Ansamblul instituțiilor, al convențiilor disciplinare, al sistemelor de evaluare și al raporturilor de putere face dificilă stabilirea metodelor acceptabile și, implicit, a condițiilor prin care unui demers îi este conferită legitimitate. Contextul nu reprezintă, prin urmare, simplul fundal al investigației, ci se înscrie printre elementele active care delimitează ceea ce poate fi recunoscut drept interogație legitimă, metodă validă și rezultat examinabil.

În fine, rămâne fără un răspuns univoc întrebarea referitoare la originalitatea creației: ce anume trebuie să fie nou – opera, metoda adoptată, experiența produsă, analiza și interpretarea procesului artistic sau forma de cunoaștere expusă? Noutatea artistică nu garantează noutatea epistemică, după cum nici aceasta din urmă nu presupune o originalitate estetică radicală. O soluție scenică cu totul novatoare poate să nu producă o cunoaștere transferabilă dincolo de contextul în care a apărut, așa cum o cercetare artistică relevantă poate conduce la un rezultat care nu este radical inovator din punct de vedere estetic.

5. „Când este o cercetare artistică?”: criteriul experienței la Julian Klein

La rândul său, Julian Klein a formulat una dintre dificultățile legate de validarea conceptului de „cercetare artistică” printr-o schimbare în aparență minoră a întrebării. În loc să căutăm esența a ceea ce numim „cercetare artistică”, ne putem pune întrebarea „Când este o cercetare artistică?”¹⁴. Accentul nu mai cade, în acest fel, asupra identității profesionale a cercetătorului, asupra instituției în care se desfășoară investigația sau asupra naturii obiectului studiat, ci asupra felului în care cercetarea operează în registrul experienței



14. Julian Klein, „What Is Artistic Research?”, publicat inițial în *Gegenworte*, nr. 23, Berlin, 2010; republicat în *Research Catalogue*, 2012, DOI: 10.22501/rc.15292.

artistice. Această deplasare ne întoarce la o constatare anterioară: o cercetare nu este artistică pentru că este realizată de un artist, după cum nu dobândește această calitate nici pentru simplul motiv că are drept obiect o operă. Cercetarea devine artistică atunci când practica, percepția, materialitatea, acțiunea și reflecția participă efectiv la înțelegerea sau transformarea problemei investigate.

Perspectiva propusă de Klein este deosebit de fertilă pentru teatru și artele spectacolului, chiar dacă evită formularea unei taxonomii rigide. Un spectacol produs într-o universitate nu reprezintă, prin simpla sa existență, o cercetare artistică. Pentru a dobândi pertință epistemică și recunoaștere instituțională, creația (sau, mai exact, procesul creației) trebuie să participe activ la investigație; altfel spus, întrebarea formulată în cadrul cercetării trebuie pusă la lucru prin repetiție, prin corporalitatea actorului, prin configurarea spațiului de joc și prin întâlnirea cu spectatorul. Aceste elemente constitutive nu sunt simple aplicații sau ilustrări ale unor ipoteze formulate în prealabil, ci reprezintă problematizări care conduc la reformularea întrebării inițiale, determinând apariția unor forme de înțelegere care nu ar fi putut fi obținute în absența procesului performativ. Specificul cercetării nu se află, până la urmă, numai în produsul final, ci și în relația dintre problema formulată, procedurile și instrumentele utilizate și modul artistic al experienței prin care practica devine constitutivă investigației.

Modelul propus de Klein este fertil, dar ridică și o dificultate: dacă experiența artistică reprezintă un mod al percepției „constant disponibil”, devine greu să mai deosebim cercetarea artistică de alte investigații în care intervin sensibilitatea, percepția corporală sau experiența estetică. În plus, funcția investigativă a experienței artistice rămâne insuficient determinată în măsura în care cercetarea depinde de o experiență singulară, inaccesibilă în mod direct evaluatorului. Se produce astfel o falie între criteriul prin care cercetarea este definită și criteriile prin care aceasta poate fi examinată. La fel de important, caracterul sensibil, corporal și afectiv al experienței nu indică, în mod necesar, existența unei contribuții epistemice. Intensitatea unei trăiri sau transformările perceptive ale cercetătorului nu sunt echivalente cu producerea unei cunoașteri care poate fi supusă examinării.

De aceea, rămâne necesar să stabilim ce anume este investigat, în ce fel practica transformă problema inițială și ce forme rezultate devin accesibile reflecției și evaluării critice. Poziția lui Klein converge cu observațiile formulate anterior de Dieter Lesage, care contestă reducerea normativă a cercetării artistice la un sistem canonic și la criterii de evaluare preluate din științele naturii. Această deschidere pluralistă nu rezolvă însă problema delimitării, a pragului de la care o practică poate fi recunoscută drept cercetare artistică¹⁵.

6. De la practician la practician-cercetător

Robin Nelson a analizat raportul dintre creație și cercetare din perspectiva paradigmei *Practice as Research*, insistând asupra relației dintre competența practică, reflecția asupra acțiunii și cunoașterea conceptuală. Nelson încearcă să evite două simplificări: reducerea practicii la un set de exemple pentru un discurs teoretic deja constituit și, la polul opus, presupunerea că opera se explică singură și că orice contextualizare i-ar afecta autonomia. Între cei doi poli, cercetarea bazată pe practică presupune o relație de co-determinare: pe de o parte, practica produce probleme și înțelegeri ca efecte constitutive ale propriei sale desfășurări, punând la încercare proceduri, destabilizând concepte deja formulate și deschizând posibilitatea unor forme de cunoaștere încă nefixate teoretic; pe de altă parte, reflecția nu reprezintă o simplă interpretare a unui proces deja încheiat, ci reface traseele practicii, le reordonează, le face inteligibile și le deschide către noi posibilități de organizare metodologică și conceptuală¹⁶.

Rămâne fără un răspuns clar problema formei în care cunoașterea produsă prin practica artistică poate fi comunicată.



15. Dieter Lesage, „Who's Afraid of Artistic Research? On Measuring Artistic Research Output“, în *Art & Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, vol. 2, nr. 2, 2009, pp. 1-10.

16. Robin Nelson, „From Practitioner to Practitioner-Researcher“, în Robin Nelson (ed.), *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*, London, Palgrave Macmillan, 2013, pp. 23-47; vezi și Robin Nelson, „Conceptual Frameworks for

Cercetarea artistică nu își atinge, așadar, punctul final odată cu producerea unei experiențe sensibile și semnificante pentru cel care a produs-o – actorul, interpretul sau performerul, în cazul artelor spectacolului. Ea trebuie să devină accesibilă unei comunități de cercetare, pentru a putea fi analizată, discutată, pusă la îndoială și, eventual, reluată. Conceptul de „expunere” (*exposition*), format în jurul practicilor editoriale ale *Journal for Artistic Research* și ale platformei *Research Catalogue*, dezvoltat, mai apoi, de Michael Schwab și Henk Borgdorff în contextul cercetării artistice și al noilor sale forme de publicare, deschide o cale de înțelegere a acestei dificultăți¹⁷. În perspectiva celor doi, expunerea nu se reduce la simpla documentare, la prezentarea publică a unei opere și nici la traducerea acesteia într-un discurs academic. În cazul teatrului, expunerea pune în relație practica scenică, urmele procesului, reflecția cercetătorului și contextul investigației. Scopul ei este de a face contribuția epistemică examinabilă fără a transforma opera în simpla ilustrare a unui comentariu teoretic.

Or, conceptul de „expunere” nu este, la rândul său, lipsit de dificultăți. Mai întâi, nu este clar pragul de la care o configurație de materiale, documente și reflecții devine o expunere a cercetării și nu o simplă (re)prezentare a operei¹⁸. Prin caracterul său multimodal – combinând texte, sunete, înregistrări video, documente și evenimente performative –, expunerea își



PaR and Related Pedagogy: From ‘Hard Facts’ to ‘Liquid Knowing’“, în același volum, pp. 48-70.

17. Michael Schwab, Henk Borgdorff, „Introduction“, în Michael Schwab, Henk Borgdorff (eds.), *The Exposition of Artistic Research: Publishing Art in Academia*, Leiden, Leiden University Press, 2014, pp. 9-20. Autorii definesc *expunerea* ca modalitate prin care practica artistică este configurată și făcută accesibilă ca cercetare, subliniind că forma în care cunoașterea apare și modul în care este comunicată influențează ceea ce poate fi cunoscut. V. și Michael Schwab, „Expositionality“, în Paulo de Assis, Lucia D’Errico (eds.), *Artistic Research: Charting a Field in Expansion*, London/New York, Rowman & Littlefield International, 2019, pp. 27-45.

18. Lucy Amez, Binke van Kerckhoven, Walter Ysebaert, „Artistic Expositions within Academia: Challenges, Functionalities, Implications and Threats“, în Michael Schwab, Henk Borgdorff (eds.), *The Exposition of Artistic Research: Publishing Art in Academia*, ed. cit., pp. 118-135.

revelează flexibilitatea, dar face dificilă formularea unor criterii comune de examinare. Totodată, ea produce efectul pe care încearcă să-l evite: dă naștere unei noi forme de mediere, reorganizând procesul artistic și atribuindu-i retrospectiv o coerență pe care acesta nu a avut-o în cursul desfășurării sale. Or, pentru a nu reduce complexitatea fenomenului la o grilă interpretativă prea strictă, să remarcăm că expunerea nu are ca funcție simpla prezentare a unei cunoașteri deja produse, ci participă la constituirea acesteia prin operațiile de selecție, ordonare și contextualizare pe care le aplică urmelor procesului artistic. Pe de altă parte, vizibilitatea obținută prin această mediere nu garantează și pertinenta contribuției sale epistemice.

Oricât de convingătoare s-ar dovedi, expunerea poate ascunde fragilitatea întrebărilor de cercetare sau absența unei contribuții originale. În teatru, filmarea unui spectacol – înțeles ca eveniment temporal, corporal și relațional – nu conservă experiența corporală a performerului, nu substituie materialitatea întâlnirii scenice și nici nu reproduce co-prezența actorului și a spectatorului. Evenimentul este supus unei transformări mediale, iar expunerea se limitează la articularea acestor diferențe, fără a le putea anula¹⁹. Ea nu conservă spectacolul ca pe un obiect stabil, ci face vizibile relațiile prin care cercetarea s-a produs, precum și distanțele dintre diferitele moduri de cunoaștere. Prin expunere, cercetarea încearcă să păstreze ceva din experiența vie a practicii și, în același timp, să o facă accesibilă examinării publice. Distanța dintre prezență și urmă nu dispare, ci devine parte a cercetării.

7. Specificul cercetării în teatru și artele spectacolului: cazul României

În teatru, această problemă devine deosebit de vizibilă. Cunoașterea nu este circumscrisă unui singur loc, ci se diseminează la nivelul unor elemente distincte, fiind distribuită între



19. Michael Schwab, Henk Borgdorff, „Placing“, în *The Exposition of Artistic Research: Publishing Art in Academia*, ed. cit. Autorii descriu publicarea cercetării artistice ca plasare atentă a unei practici „epistemic subdeterminate“ într-un câmp discursiv. Această formulare semnalează tensiunea dintre practica artistică și condițiile academice ale receptării și recunoașterii sale.

corpuri, obiecte, spații, documente și participanții la „eveniment“. Mai mult, nu este redusă la un moment unic, ci se constituie progresiv, prin reconfigurări succesive ale unei practici cu caracter emergent, în repetiții, în accidente, în răspunsurile partenerului de scenă, în reacțiile publicului etc. Autoratul însuși nu mai poate fi înțeles ca expresie a unei conștiințe individuale, ci se configurează ca o funcție distribuită, rezultată din interacțiunea mai multor agenți, proceduri și contexte. Faptul că cercetătorul nu poate controla întregul proces nu se traduce printr-o insuficiență metodologică, ci reprezintă chiar una dintre condițiile investigației și ale descoperirii.

Proiectele artistice își găsesc sprijinul în experiment, improvizatie, autoetnografie, documentare și investigație arhivistică, practici colaborative, reconstrucție interpretativă, analiză fenomenologică sau cercetare de teren (adică observație, documentare situată sau practici de tip *fieldwork*). În acest caz, cercetarea artistică este organizată prin dispozitive de implicare colectivă, în care spectatorul reevaluează calitatea de receptor pasiv, pretinzând-o pe cea de participant la configurarea sensului. Pluralitatea metodologică și diversitatea funcțiilor pe care cercetarea le îndeplinește în câmpuri eterogene nu elimină necesitatea unor delimitări conceptuale riguroase și nici obligația de a adecva procedurile la problemele formulate. Ele nu relativizează importanța prezentării modului în care rezultatele obținute contribuie la înțelegerea unui fenomen.

Prin instituționalizarea cercetării artistice, aceste întrebări au devenit tot mai presante. Apariția unor organizații precum *Society for Artistic Research*, a unor reviste precum *Journal for Artistic Research*²⁰ și a unor infrastructuri multimodale precum *Research Catalogue*²¹ arată că domeniul artelor și-a construit



20. *Journal for Artistic Research* (ISSN 2235-0225), revistă publicată de Society for Artistic Research, este inclusă în *Directory of Open Access Journals* (DOAJ) și în *European Reference Index for the Humanities and Social Sciences* (ERIH PLUS), fiind clasificată la nivelul 2 în *Norwegian Register for Scientific Journals, Series and Publishers*. Revista utilizează identificatori DOI înregistrați prin Crossref.

21. *Research Catalogue*, platformă internațională cu acces deschis, dezvoltată și administrată de Society for Artistic Research pentru documentarea, prezentarea și publicarea cercetării artistice în

propriul spațiu de publicare, evaluare și arhivare. Totodată, Principiile de la Florența²² și Declarația de la Viena²³ au transferat dezbaterile din planul exclusiv epistemologic către cel al politicilor academice și al recunoașterii instituționale. Principiile de la Florența afirmă necesitatea unor medii de cercetare adecvate, a finanțării, a unei infrastructuri proprii și a unor forme distincte de diseminare, în timp ce Declarația de la Viena solicită integrarea cercetării artistice în politicile generale ale cercetării și în mecanismele europene de finanțare și clasificare. În prezent, cercetarea artistică revendică dreptul de a fi finanțată, evaluată și integrată în sistemele universitare fără a fi obligată să imite integral formele cercetării din alte domenii. Însă această recunoaștere rămâne ambivalentă. Instituțiile de învățământ superior pot oferi legitimitate, continuitate, infrastructură și posibilitatea constituirii unei comunități de cercetare în domeniul artelor. Dificultățile apar odată cu impunerea unor criterii de productivitate, măsurare și impact care transformă practica artistică într-un furnizor de rezultate cuantificabile. Cercetarea artistică oscilează între autonomie și standardizare, având în același timp nevoie de un cadru instituțional pentru a se dezvolta, dar trebuind să păstreze o distanță critică față de mecanismele prin care acesta încearcă să o facă integral previzibilă.

În România, ralierea la aceste principii nu ar trebui să constituie un simplu gest de sincronizare cu terminologia utilizată în spațiul european, ci, mai curând, o necesitate de ordin instituțional și epistemic prin care s-ar recunoaște faptul că practica artistică poate produce cunoaștere în forme care nu coincid integral cu articolul științific, cu



formate multimodale; v. Society for Artistic Research, „The Research Catalogue (RC)“, precum și pagina oficială „About the Research Catalogue“ – <https://www.researchcatalogue.net/>.

22. European League of Institutes of the Arts (ELIA), *The ‘Florence Principles’ on the Doctorate in the Arts*, document elaborat de ELIA Artistic Research Working Group și susținut de AEC, CILECT, Cumulus, EAAE și Society for Artistic Research, Amsterdam, ELIA, 2016.

23. European Association of Conservatoires (AEC) et al., *The Vienna Declaration on Artistic Research*, Viena, 2020.

experimentul de laborator sau cu indicatorii bibliometrici convenționali. România ar avea nevoie de un cadru național care să recunoască varietatea rezultatelor cercetării artistice — spectacole, expoziții, procese performative, arhive, expuneri multimodale și reflecții critice —, să pregătească evaluatori specializați și să ofere mecanisme de finanțare adaptate domeniului. Fără această transformare, cercetarea artistică riscă să rămână tolerată ca excepție sau asimilată administrativ creației artistice, în loc să fie recunoscută drept dimensiune legitimă și autonomă a sistemului național de cercetare.

8. Practici, experiențe și contexte ale cercetării teatrale

Articolele din numărul de față al revistei *Cercetări teatrale* nu urmează o singură metodologie și nici nu ilustrează mecanic conceptul discutat în paginile precedente. Ele pornesc din zone diferite ale practicii teatrale – experiența corporală, tehnologia, memoria culturală, receptarea și pedagogia artistică – și arată cât de variate pot fi formele investigației. Diversitatea pe care o ilustrează face vizibil caracterul de ecosistem al cercetării artistice: cunoașterea nu poate fi localizată și nici nu poate fi redusă la un singur tip de discurs. Ea se află la intersecția dintre analiza teoretică, observația participativă, studiul istoric, reflecția critică și investigarea proceselor de creație.

Un prim articol, semnat de Maria Manolescu, aduce în centrul cercetării condițiile psihologice și pedagogice ale creației colective. Pornind pe o filieră cronologică și din perspectiva criticilor conceptului de „spațiu sigur“, studiul compară acest model cu „spațiul curajului“ și cu teoria siguranței psihologice, pentru a ajunge – în cadrul atelierului de scriere dramatică pe care îl conduce la unul dintre masteratele Universității de Arte din Târgu Mureș – la conceptul și metafora unui „spațiu de creștere“. Acest din urmă spațiu nu-și propune să elimine conflictele și zonele de fragilitate, ci să configureze un mediu în care vulnerabilitatea, reflecția critică, colaborarea și experimentul pot coexista. Cercetarea artistică apare astfel ca o modalitate de a problematiza condițiile în care participanții pot formula întrebări și își pot asuma riscuri, transformând experiența

individuală într-un proces comun de învățare și de creație.

Gabriel Crișan continuă investigația începută în articolul numărului precedent al revistei *Cercetări teatrale*, reinterpretând conceptul de „spațiu teatral” printr-o amplă lectură a conceptului japonez de *basho*, elaborat de Nishida Kitarō. În această lectură, scena nu mai este un simplu recipient al acțiunii, ci locul în care apar și intră în relație actorul, spectatorul, obiectele și evenimentul. Studiul pune filosofia lui Nishida în dialog cu Platon, Aristotel, Hegel, Husserl, Heidegger și alți autori ai tradiției occidentale și propune o topologie a „nimicului” prin examinarea caracterului *adiacronic* al reprezentăției. Scena devine locul paradoxal în care prezența se constituie prin retragere, iar evenimentul teatral apare fără a putea fi fixat într-un obiect stabil.

Rareș Budileanu deplasează analiza dinspre practica scenică către contextul istoric și politic al producției culturale. Propunând trei etape ale perioadei comuniste din România, autorul urmărește transformările suferite de teatrul muzical sub presiunea sovietizării, a unei temporare liberalizări și a reîntăririi controlului ideologic după Tezele din iulie 1971 ale lui Nicolae Ceaușescu. Studiul aduce în lumină raportul fragil dintre constrângere și autonomie, propagandă și rezistență simbolică, discutând inclusiv caracterul ambivalent al unor fenomene culturale din epocă, cum sunt Festivalul „Cântarea României” și Cenaclul Flacăra. Accentul este pus pe o memorie culturală, care devine nu doar un instrument al reconstituirii unei perioade istorice, ci și o condiție de analiză și de înțelegere a identității artistice postcomuniste.

Un important nucleu tematic privește întâlnirea dintre corpul viu al performerului și mediile tehnologice. Cristina Olar investighează influența videomappingului, a proiecțiilor interactive, a sunetului, luminii și sistemelor de urmărire a mișcării asupra experienței cognitive și emoționale a interpretului. Pornind de la performance-ul multimedia *Unknown* și combinând observația participativă cu un chestionar aplicat performerilor, studiul sugerează că mediul digital poate funcționa ca partener cognitiv și expresiv atunci când este integrat în structura coregrafică, susținând astfel autonomia corporală; lăsat în afara procesului, mediul tehnologic poate fragmenta atenția

sau poate afecta prezența scenică a interpretului. Ioan Ardelean extinde această întrebare către istoria raporturilor dintre teatru și tehnologie, de la mecanismele scenei antice la proiecțiile digitale, *streaming* și sisteme interactive ale prezentului. Adoptând o perspectivă analitică echilibrată, autorul evită atât nostalgia unui teatru presupus independent de mijloacele tehnice, cât și celebrarea necritică a inovației, afirmând că mijloacele tehnologice și digitale își păstrează relevanța doar în măsura în care nu afectează caracterul viu, imediat și irepetabil al întâlnirii dintre actor și spectator.

Un alt grup de articole plasează corpul performerului în centrul unor tensiuni estetice și etice cărora nu li se poate da un răspuns doar prin invocarea libertății artistice. Bogdan Vasile Țeș analizază două ipostaze ale suferinței: aceea a personajului dramatic și durerea reală, corporală, a performerului. Astfel, articolul pune în oglindă funcția tragică a durerii lui Oedip din tragedia antică și expunerea corpului în *Rhythm 0* de Marina Abramović, subliniind faptul că realitatea sau intensitatea suferinței nu sunt suficiente pentru a conferi creației valoare artistică: suferința dobândește sens artistic doar atunci când este integrată într-o structură coerentă, când îndeplinește funcții expresive și respectă consimțământul și limitele persoanei expuse. O direcție apropiată este cea pe care o examinează Irisz Kovacs, prin raportul dintre expresia artistică, privirea spectatorului și presiunea exercitată asupra actorului atunci când i se cere să se expună corporal. Problema nu mai privește doar libertatea regizorului, ci și condițiile etice, instituționale și metodologice în care corpul performerului poate funcționa ca obiect al investigației artistice. Corpul gol, subliniază autoarea, poate deveni semn al vulnerabilității, al autonomiei sau al confruntării, dar poate fi redus – în absența unor condiții etice de realizare a spectacolului și a unor motivații estetice bine întemeiate – la statutul de material al consumului vizual, cu efect scenic gratuit.

Tot din perspectiva corporalității, dar deplasând analiza către interioritatea interpretului, Mihai Rădoi propune conceptul de „umbră” ca spațiu de mediere între interpret, personaj și spectator. Articolul pune în relație înconștientul, corporalitatea, imaginarul și misterul teatral, susținând că autenticitatea

scenică nu rezultă din punerea în „umbră” a contradicțiilor interioare ale actorului, ci din modul în care acesta reușește să le transforme prin gest, voce, acțiune, prezență și tăcere. În teatru, umbra nu desemnează doar ceea ce este reprimat sau ascuns, ci și energia prin care ceea ce nu se vede dobândește o formă perceptibilă pe scenă. Problema efectelor corporale și afective ale unui spectacol teatral este reluată de Lara Nagy din unghiul receptării. Autoarea cercetează posibile mecanisme de manifestare a *anticatharsisului* în teatrul lui Sarah Kane, cu referire la *Cleansed*. Un asemenea efect nu conduce afectul spectatorului către purificare sau reconciliere, ci îl menține într-o stare de tensiune critică, disconfort și neînchidere interpretativă. Analiza arată că șocul și violența nu conduc în mod necesar la catharsis, întrucât pot bloca transformarea reacției viscerale într-o experiență reflexivă și pot împiedica descărcarea emoțională.

Ruxandra Coman analizează răspunsurile empatice rapide și preverbale produse de stimulii actoricești non-narativi. Autoarea urmărește felul în care postura, mișcarea, privirea, respirația, vocea, ritmul și proximitatea spațială pot afecta spectatorul înainte ca acesta să formuleze o explicație coerentă. Ea distinge empatia afectivă de empatia cognitivă, contagiunea emoțională, activarea fiziologică și rezonanța motorie și propune conceptul de „mecanism empatic primar” ca model euristic al relației dintre percepție, pregătire corporală, evaluare afectivă și orientarea către celălalt. Studiul arată că implicarea emoțională nu precedă pur și simplu înțelegerea, ci se dezvoltă împreună cu aceasta, în ritmuri diferite și parțial suprapuse.

Privite împreună, articolele acestui număr fac vizibile câteva dintre tensiunile care traversează astăzi teatrul și cercetarea sa. Corpul este, în același timp, mediu al expresiei și limită etică; spectatorul primește spectacolul, dar participă și la constituirea sensului; tehnologia poate extinde prezența actorului, dar o poate și concura. Alte studii discută scena ca loc al apariției și al relației dintre corpuri, obiecte și priviri, memoria ca instrument al reconstrucției critice și atelierul de creație ca spațiu în care siguranța și riscul trebuie negociate. Cercetarea teatrală nu se limitează, prin urmare, la descrierea unei opere finite. Ea urmărește procese, percepții și relații prin care creația și receptarea se transformă reciproc.

9. Către o definiție provizorie a cercetării artistice

Cercetarea artistică nu presupune nici abandonarea discursului academic, nici identificarea oricărui act de creație cu cercetarea. Ea apare atunci când practica devine metodă, iar reflecția face inteligibile și comunicabile traseele acesteia. Ea nu confundă opera cu demonstrația și nici experiența cu dovada, însă recunoaște că există forme de înțelegere care nu aparțin exclusiv limbajului conceptual și care, prin traducerea lor integrală în concepte, riscă să fie simplificate sau epuizate. Trebuie însă să admitem că nu orice creație și nu orice reflecție asupra creației produc cunoaștere nouă.

În lumina acestor delimitări, putem formula o definiție provizorie: *cercetarea artistică este un mod de a produce și de a expune cunoașterea în care practica artistică nu reprezintă numai obiectul sau rezultatul investigației, ci mediul epistemic prin care problema este formulată, cercetată și transformată.* În teatru și artele spectacolului, această definiție trebuie completată prin recunoașterea caracterului temporal, corporal, colectiv și relațional al activității scenice (v. *supra*). Cunoașterea își are originea atât în intenția creatorului sau în spectacolul prezentat publicului, cât și în întâlnirea dintre colaboratori, materialitatea scenei, schimburile impuse de accidente scenice și răspunsurile publicului. Fiind vorba de un eveniment care apare și dispăre, fenomenul teatral este departe de a se oferi cercetătorului ca obiect stabil, punându-i la dispoziție documente incomplete, memorii divergente și transformări uneori dificil de reținut sau de cuantificat. Dar tocmai în această instabilitate stă forța epistemică a teatrului. Pentru a deveni cercetare artistică, practica nu trebuie să înceteze să fie locul producerii unei opere; ea trebuie să devină, în același timp, spațiul în care o problemă poate fi trăită, încercată și reconfigurată. Această dublă funcție face posibilă trecerea de la creație la investigație, de la experiența individuală la o contribuție comunicabilă și de la caracterul efemer al actului scenic la o formă de cunoaștere care își păstrează ambiguitatea și poate intra în dialog cu alte moduri de a gândi.

Bibliografie

- AMEZ, Lucy; VAN KERCKHOVEN, Binke; YSEBAERT, Walter, „Artistic Expositions within Academia: Challenges, Functionalities, Implications and Threats“, în SCHWAB, Michael; BORGENDORFF, Henk (eds.), *The Exposition of Artistic Research: Publishing Art in Academia*, Leiden, Leiden University Press, 2014, pp. 118-135.
- BIGGS, Michael A. R., „The Rhetoric of Research“, în DURLING, David; SHACKLETON, John (eds.), *Common Ground: Proceedings of the Design Research Society International Conference*, Stoke-on-Trent, Staffordshire University Press, 2002, pp. 111-118, DOI: 10.21606/drs.2002.67.
- BORGENDORFF, Henk, „The Debate on Research in the Arts“, în *Dutch Journal of Music Theory*, vol. 12, nr. 1, 2007, pp. 1-17.
- BORGENDORFF, Henk, „The Production of Knowledge in Artistic Research“, în BIGGS, Michael, KARLSSON, Henrik (eds.), *The Routledge Companion to Research in the Arts*, London/New York, Routledge, 2011, pp. 44-63.
- BORN, Georgina, „Artistic Research and Music Research: Epistemological Status, Interdisciplinary Forms, and Institutional Conditions“, în HUBER, Annegret; INGRISCH, Doris; KAUFMANN, Therese; KRETZ, Johannes; SCHRÖDER, Gesine; ZEMBYLAS, Tasos (eds.), *Knowing in Performing: Artistic Research in Music and the Performing Arts*, Bielefeld, transcript Verlag, 2021, pp. 35-50, DOI: 10.14361/9783839452875-004.
- BRENTANO, Franz, *Psychology from an Empirical Standpoint*, traducere de Antos C. Rancurello, D. B. Terrell și Linda L. McAlister, ediție de Linda L. McAlister, London/New York, Routledge, 1995.
- EUROPEAN ASSOCIATION OF CONSERVATOIRES (AEC) et al., *The Vienna Declaration on Artistic Research*, Viena, 2020.
- EUROPEAN LEAGUE OF INSTITUTES OF THE ARTS (ELIA), *The 'Florence Principles' on the Doctorate in the Arts*, document elaborat de ELIA Artistic Research Working Group și susținut de AEC, CILECT, Cumulus, EAAE și Society for Artistic Research, Amsterdam, ELIA, 2016.
- FISCHER-LICHTE, Erika, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, traducere de Saskya Iris Jain, London/New York, Routledge, 2008.
- FRAYLING, Christopher, „Research in Art and Design“, în *Royal College of Art Research Papers*, vol. 1, nr. 1, 1993/1994, London, Royal College of Art, 1993/1994.
- HOPE, Sophie, „Bursting Paradigms: A Colour Wheel of Practice-Research“, în *Cultural Trends*, vol. 25, nr. 2, 2016, pp. 74–86, DOI: 10.1080/09548963.2016.1171511.
- Journal for Artistic Research*, ISSN 2235-0225, Society for Artistic Research, <https://www.jar-online.net/>.

- KLEIN, Julian, „What Is Artistic Research?“, publicat inițial în *Gegenworte*, nr. 23, Berlin, 2010; republicat în *Research Catalogue*, 2012, DOI: 10.22501/rc.15292.
- LESAGE, Dieter, „Who's Afraid of Artistic Research? On Measuring Artistic Research Output“, în *Art & Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, vol. 2, nr. 2, 2009, pp. 1-10.
- NELSON, Robin, „Conceptual Frameworks for PaR and Related Pedagogy: From 'Hard Facts' to 'Liquid Knowing'“, în NELSON, Robin (ed.), *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013, pp. 48-70.
- NELSON, Robin, „From Practitioner to Practitioner-Researcher“, în NELSON, Robin (ed.), *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013, pp. 23-47.
- NELSON, Robin, *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013.
- PANOFSKY, Erwin, *Meaning in the Visual Arts*, Chicago, University of Chicago Press, 1955.
- PAVIS, Patrice, *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*, traducere de Christine Shantz, Toronto, University of Toronto Press, 1998.
- POLANYI, Michael, *The Tacit Dimension*, London, Routledge & Kegan Paul, 1966.
- READ, Herbert, *Education Through Art*, London, Faber and Faber, 1943.
- Research Catalogue*, Society for Artistic Research, <https://www.researchcatalogue.net/>.
- SCHECHNER, Richard, *Performance Studies: An Introduction*, ed. a IV-a, London/New York, Routledge, 2020.
- SCHWAB, Michael, „Expositionality“, în DE ASSIS, Paulo; D'ERRICO, Lucia (eds.), *Artistic Research: Charting a Field in Expansion*, London/New York, Rowman & Littlefield International, 2019, pp. 27-45.
- SCHWAB, Michael; BORGDORFF, Henk, „Introduction“, în SCHWAB, Michael; BORGDORFF, Henk (eds.), *The Exposition of Artistic Research: Publishing Art in Academia*, Leiden, Leiden University Press, 2014, pp. 9-20.
- SCHWAB, Michael; BORGDORFF, Henk, „Placing“, în SCHWAB, Michael; BORGDORFF, Henk (eds.), *The Exposition of Artistic Research: Publishing Art in Academia*, Leiden, Leiden University Press, 2014.
- VASINIUC, Tiberius, „Cercetarea artistică și construcția unui ecosistem al cunoașterii“, în *Cercetări teatrale*, nr. 1 (11), 2025, pp. 7-23, DOI: 10.46522/CT.2025.01.01.