

Łukasz BISKUPSKI

Uniwersytet Łódzki

MATERIALISTYCZNA ANALIZA KULTUROZNAWCZA: REFLEKSJA METABADAWCZA

Tematem niniejszego tekstu jest refleksja meta-dyscyplinarna i metodologiczna w kontekście aktualnych dyskusji nad specyfiką badań kulturoznawczych w Polsce. Chciałbym przedstawić swoją formułę badawczą, którą nazywam społeczną (materialistyczną) analizą kulturoznawczą, a która wykrystalizowała się w toku konceptualizacji i operacjonalizacji moich badań nad zjawiskiem nazywanym najczęściej street artem.¹ I chociaż swoje założenia sformułowałem w kontekście konkretnego postępowania badawczego, niejako w interakcji ze zgłębianym przeze mnie zagadnieniem, to ma ona wartość szerszą, co najmniej w dwóch powiązanych obszarach: jako wkład w dyskusję nad specyfiką pracy kulturoznawczej (jako formuła miękko rozumianych badań empirycznych) oraz jako refleksja nad postulowanym w dobie schyłku uniwersalizmu i makroteorii podejściem oddolnym.

Kulturoznawstwo w krajobrazie postdyscyplinarnym

Każde postępowanie badawcze, względnie rozumowanie naukowe, musi cechować się między innymi świadomością swoich założeń i stosowanych pojęć oraz systematycznością przyjętych zasad regulujących aktywność osoby je przeprowadzającej. A także *explicite* je artykułować. I chociaż każde

konkretne postępowanie badawcze, dajmy na to, w obrębie socjologii, egzemplifikuje jednocześnie, czym jest uprawianie socjologii, to nie każde takie postępowanie tematyzuje to zagadnienie przy omawianiu każdego konkretnego problemu. Sądzę, że w przypadku kulturoznawstwa, z uwagi na jego nieokreśloność refleksja metadyscyplinarna powinna być elementem każdego większego przedsięwzięcia intelektualnego. Po wyczerpaniu fundacyjnych impulsów dla kulturoznawstwa jako dyscypliny akademickiej w naszym kraju, toczą się dyskusje nad jego formułą i racją bytu, co nakłada na osobę pozycjonującą się w tym polu przedstawienie swojego usytuowania.

Polskie kulturoznawstwo od początku rozwijało się dwutorowo. Jego dążeniem było stworzenie ogólnej nauki o kulturze zintegrowanej wokół ufilozoficznej teorii kultury, tudzież, w innych ośrodkach, poszerzenie obszaru zainteresowania szczegółowych nauk o różnych formach twórczości artystycznej tak, aby odnosiły się do szerszych zjawisk kulturowych.² Często miało to charakter ucieczki z tradycyjnych dyscyplin, które subiektywnie mogły być postrzegane jako ograniczające nowe poszukiwania teoretyczne, metodologiczne i przedmiotowe. Dziś oba te impulsy nie tylko wytraciły swoją moc integrowania społeczności kulturoznawców, ale wręcz działają na ich szkodę. Wraz z kryzysem wielkich narracji mało kto deklaruje wiarę w możliwość i potencjał wszechogarniającej ogólnej teorii kultury, takiej jak

pamiętna społeczno-regulacyjna teoria Jerzego Kmity.³ Z kolei instytucjonalne dążenia autonomizacyjne szczegółowych nauk nad sztuką z jednej strony, i ogólny zwrot kulturowy zachodzący w ich dyscyplinach metropolitalnych (źródłowych) z drugiej, powoduje wygaszenie lub zmianę kierunku dążeń emancypacyjnych. Osłabia tym samym potrzebę stworzenia osobnej dyscypliny poświęconej badaniu kultury. Etykieta 'kulturoznawstwo' przestała być dysydem potrzebna, bo albo mogą robić to, co chcą w obrębie swojego starego środowiska, albo dążą do powołania własnej niszy akademickiej. Co więcej, kształt współczesnej humanistyki zorganizowanej wokół szeregu ponaddiscyplinarnych dyskusji problemowych (zwanych studiami) spowodował, że tradycyjnie modernistyczne dążenie do wyciosania stabilnej formy dyscyplinarnej przestało być tak istotne. A wraz z porzuceniem marzeń o ogólnej teorii kultury, sam kierunek poszukiwania przestał być oczywisty. Tym samym, polskie kulturoznawstwo, bez przedmiotu i bez zestawu powszechnie podzielanych metod, bez wspólnych interesów środowiskowych, ale za to z przeszłością i skryształowaną strukturą instytucjonalną, znalazło się w stanie dezorientacji, czy wręcz anomii.

Ta pozorna przeżytkowa natura kulturoznawstwa jako formy pustej stwarza też jednak nowe szanse. Dzięki temu możemy stworzyć taką formułę kulturoznawstwa, które zamiast poszukiwać swojej utraconej teorii, przedmiotu i metody, wpisze się w krajobraz postdiscyplinarny, porządkowany kategoriami zwrotów i studiów. Termin 'kulturoznawstwo' - inaczej niż na przykład *cultural studies* - wolny jest bowiem od skojarzeń z jedną określoną tradycją badawczą. W różnych polskich ośrodkach badawczych rozumiano termin ten różnie, rozmaite były też programy studiów i obszary zainteresowań badaczy. Skoro 'kulturoznawstwo' jest nazwą bez ustalonego znaczenia, istnieje więc możliwość wypełnienia go nową treścią tak, by stanowiło poręczną etykietę dla instytucjonalnej ścieżki dla przedsięwzięć badawczych oddających najbardziej aktualne tendencje współczesnej humanistyki. A ta propaguje łączenie języków opisów z różnych tradycji dyscyplinarnych w myśl przekonania, że sztywny podział na dyscypliny stał się ograniczający dla nauki.

Jeśli dyscypliny postrzegać jako zinstytucjonalizowane obszary nauki wyodrębnione ze względu na tradycję, środowisko badaczy, przedmiot i charakteryzujące się określonymi — po części określonymi tradycją — metodami badania, to postdiscyplinarność stanowiłaby przekraczanie tej struktury zarówno pod względem środowiskowym jak i teoretycznym. Celem takiego przekroczenia jest poszerzenie pola przedmiotowej obserwacji (dostrzeganie nowych obszarów), zwiększenie wachlarza perspektyw badawczych i języków analitycznych, a także stymulowanie komunikacji naukowej pomiędzy przedstawicielkami różnych tradycji badawczych. A to wszystko po to, by nadać za przemianami współczesnego płynnego świata, który wymaga elastycznej i szybkiej reakcji społeczności ten świat badającej.

W ostatniej ćwierci dwudziestego wieku obok, dyscyplin ukształtowanych w realiach społeczeństwa nowoczesnego pojawił się szereg propozycji, które skłaniają do ujmowania współczesnego krajobrazu nauki właśnie w takiej poszerzonej perspektywie. Istotnym momentem postdiscyplinarności humanistyki był z pewnością zwrot lingwistyczny, czyli rozpowszechnienie narzędzi lingwistyki strukturalnej tak, że przez pewien czas strukturalizm i semiotyka aspirowały do miana ogólnej teorii kultury. Nie wnikając zbyt głęboko w historię idei i historię nauki, można stwierdzić, że wtedy rozpoczęło się dyscyplinarne wędrowanie pojęć i perspektyw (co nie pozostawało bez związku z przemieszczaniem się samych badaczy i badaczek). Na lata dziewięćdziesiątego dwudziestego wieku przypada stabilizacja nowej postdiscyplinarnej morfologii humanistyki, którą usystematyzować można, jak zaproponowała Doris Bachmann-Medick, za pomocą kategorii zwrotu. Zwroty stanowiłyby istotną zmianę zainteresowań i kategorii badawczych rozumianych jednak nie jako linearnie następujące po sobie przemiany paradygmatów badawczych, lecz synchronicznie występujące praktyki i wzajemnie na siebie wpływające orientacje.⁴ Pojęcie zwrotu sugeruje bowiem przede wszystkim istotną korektę poznawczą związaną z wyczuleniem na nową problematykę taką jak wizualność, performatywność czy przestrzeń, możliwą do zaaplikowania

do zjawisk o bardzo różnym charakterze. Ważnym dla Bachmann-Medick kryterium identyfikowania jakiegoś prądu intelektualnego jako zwrotu jest to, że wywarł on znaczny wpływ na inną dyscyplinę niż ta, w obrębie której powstał.⁵ W sferze organizacji życia naukowego z tymi zwrotami skorelowane jest często (choć nie jest to zasadą⁶) pojawienie się nowych heterogenicznych obszarów badawczych określanych za pomocą anglicyzmu 'studia' (*studies*), które wpisują się w jeden bądź kilka zwrotów.

Na płaszczyźnie teoretycznej możemy przemiany te uznać za metodologiczną konsekwencję istotnej rekonfiguracji epistemologicznej, która zaszła pod koniec dwudziestego wieku. Mam tu na myśli coraz powszechniejsze zastępowania ontologii esencjalistycznej przez ontologię relacyjną.⁷ Zgodnie z rozpowszechnioną argumentacją, esencjalistyczna była klasyczna nowoczesność z wyraźnym podziałem na naturę i kulturę, naukę i politykę itd. Za tym podziałem ontologicznym szła określona epistemologia. Jak pisze Michał Wróblewski: „w paradygmacie nowoczesnym społeczeństwo było społeczne, ekonomia ekonomiczna, nauka naukowa, kultura kulturowa, a polityka polityczna. Z metodologicznego punktu widzenia zakładało to ich totalne odseparowanie.”⁸ Postmoderniści doprowadzili do „odczarowywania nowoczesnego podziału,”⁹ zdemaskowali go jako historyczny czy też skonstruowany. Ontologia relacyjna i przekonanie o heterogenicznym charakterze różnych obszarów rzeczywistości ludzkiej zastąpiła ontologię esencjalistyczną. W interesujący mnie tu aspekcie metodologii humanistyki Wróblewski, parafrazując Bruno Latoura, mówi o ponownym spleceniu tego, co kulturowe z innymi obszarami rzeczywistości. Zamiast społeczeństwa, polityki, sztuki, gospodarki i kultury mamy społeczne, polityczne, ekonomiczne i kulturowe aspekty zjawisk, a zamiast socjologii, politologii, ekonomii, refleksji nad sztuką, mamy krajobraz badawczy złożony ze studiów nad wybranymi problemami i aspektami rzeczywistości. Być może nie dotyczy to wszystkich dyscyplin w równym stopniu, ale z pewnością w przypadku tych dyscyplin humanistyki, które tradycyjnie zajmowały się analizą estetyczną form artystycznych, zmiana ma charakter

fundamentalny. Przejściu od teatrologii do badania kultury performatywnej, od literaturoznawstwa do poetyki kulturowej, od historii sztuki do studiów nad kulturą wizualną czy filmoznawstwa do zgłębiania kultury medialnej (na przykład archeologii mediów) — wszystko w odniesieniu do wielorakich aspektów ekonomicznych, politycznych, czy technologicznych wymusza radykalnie odmienny sposób prowadzenia badań.

Retoryka zwrotów i praktyka powoływania kolejnych studiów ma oczywiście wymiar pragmatyczny. Można ją wiązać z instytucjonalnymi rozgrywkami w polu nauki. Celem takich manifestacji może być dążenie do marketingowego wypożyczonowania się w stosunku do innych akademickich propozycji, co ułatwia wykazanie własnego wkładu poznawczego, a tym samym pozyskanie funduszy i opublikowanie rozpraw. Innymi słowy, nowe grupy interesu dążą do wprowadzenia neodyscyplin, nazywanych dla efektu studiami. Ujmując rzecz nieco inaczej można jednak powiedzieć, że nawet jeśli retoryka postdyscyplinarności nie jest związana z porzuceniem idei dyscyplin, to niewątpliwie wiąże się ona ze swoistą detradycjonalizacją życia naukowego. Nastąpiło rozluźnienie instytucjonalnej struktury nowoczesnych klasyfikacji dziedzin oraz środowiskowego decorum, które określa stosowne metody i problemy badawcze. Zaobserwować można legitymizację metodologiczną i przedmiotową otwartości oraz dążenie do wypracowywania teoretycznych płaszczyzn dialogu pomiędzy badaczami zajmującymi się różnymi zjawiskami empirycznymi - na przykład historyczkami telegrafu i historyczkami maszyn do pisania w ramach archeologii mediów.

Ma to rzecz jasna charakter potencjalny, gdyż nie jest oczywiście tak, że porządek wiedzy automatycznie determinuje porządek prawny, dyscyplinarny i instytucjonalny w polu nauki. Ten kształtuje się wskutek rozmaitych zabiegów mających na celu utrzymanie lub zdobycie przewagi w owym polu oraz pod wpływem czynników zewnętrznych, chociażby działania aparatu państwa lub rynku. Dlatego postdyscyplinaryzacja w przypadku różnych dyscyplin i w różnych rejonach świata - na przykład w Polsce - zachodziła i zachodzi w sposób dla siebie specyficzny. Niem-

niej, istnieje ogólne intelektualne przyzwolenie i instytucjonalna przestrzeń do tego, by prowadzić badania o migotliwej tożsamości.

Idea postdyscyplinarności charakteryzuje współczesny krajobraz humanistyki wyłoniony wskutek detradycjonalizacji, rekonfiguracji i deregulacji nowoczesnego wyobrażenia o prowadzeniu badań naukowych. Uzupełnienie statycznej kartografii dyscyplinarnej, dynamiczną kartografią zwrotów i studiów uczyniło z humanistyki strefę swobodnego przepływu, niejako intelektualne Schengen. W tym sensie mamy w moim rozumieniu do czynienia z ponowną integracją humanistyki jako jednego pola badawczego. Ten powrót w nowym wydaniu idei humanistyki zintegrowanej, by użyć terminu Jerzego Kmity,¹⁰ odbywa się jednak przy jednoczesnej pragmatycznej konieczności wyodrębniania konkretnych obszarów ekspertyzy i porzuceniu dążeń makroteoretycznych. Idea zwrotów i odpowiadających im studiów wydaje się zrećźnie godzić imperatywy wysokiej specjalizacji, a jednocześnie szerokiej orientacji w trendach zachodzących w różnych obszarach badań naukowych, wyznaczając jednocześnie wspólną płaszczyznę komunikacji naukowej dla badaczek, które wywodzą się z różnych tradycji dyscyplinarnych.

W Polsce jesteśmy w tej korzystnej sytuacji, że dysponujemy zarówno terminem 'kulturoznawstwo,' tradycją instytucjonalną jak i – do niedawna - ukonstytuowaną w porządku prawnym i instytucjonalnym dyscypliną akademicką o tej samej nazwie. 'Kulturoznawstwo' cechuje komunikacyjna poręczność jako skrót myślowy na określenie zinstytucjonalizowanej postdyscyplinarnej aktywności badawczej w obszarze tego, co kulturowe. Takie powiązanie porządku teoretycznego i instytucjonalnego pozwala scharakteryzować ową postdyscyplinarną zintegrowaną humanistykę i wkomponować ją w porządek organizacji życia naukowego.

Oprócz szans, istnieje oczywiście realne zagrożenie związane z takim stanem rzeczy. Możliwość nadawania stopni naukowych w zakresie kulturoznawstwa rodzi obawę o jakość wiedzy wytwarzanej - a przynajmniej formalnie zatwierdzonej - jako wiedza kulturoznawcza. Krytycznie nastawieni komentatorzy mogliby bowiem stwi-

erdzić, że z uwagi na brak wyrazistego określenia zasad metody naukowej w jego obrębie w połączeniu z potencjałem zapewnienia awansu naukowego w dobie niepokoju związanych z reformą polskiego życia naukowego, kulturoznawstwo odstaje na niekorzyść od standardów doskonałości naukowej, jakkolwiek by ten termin rozumieć. Komentatorka taka mogłaby też ująć sprawę mocniej, twierdząc, że ta wyodrębniona w porządku instytucjonalnym dyscyplina pełni funkcję okna życia - zapewnia systemową ochronę podrzutków, czyli prac, które z powodu niskiej jakości nie przeszłyby procedur oceny w innych dyscyplinach. A skoro w kulturoznawstwie *anything goes*, to może i niedoskonała robota naukowa też jakoś przejdzie.

Bliższa jest mi jednak druga, pozytywna interpretacja całej sytuacji, którą zarysowałem wcześniej: kulturoznawstwo jako instytucjonalna ścieżka dla innowacyjnej aktywności badawczej w obszarze tego, co kulturowe, wpisującej się w formułę postdyscyplinarności. W tym rozumieniu metafora okna życia traci swój pejoratywny charakter. Systemowa ochrona podrzutków pozwala wzmocnić ich szansę na stanie się ważnymi członkami społeczności naukowej. I to taka interpretacja w moim przekonaniu powinna mieć decydujący głos w sporze o sens istnienia takiej dyscypliny bez dyscypliny. Nie likwiduje to jednak problemu pogodzenia innowacyjności metodologicznej z podstawowymi standardami naukowości.¹¹ Postdyscyplinarność nie zwalnia z konieczności postępowania zgodnego z ogólną metodologią nauk, z drugiej strony, stawia badacza przed praktyczną konsekwencją wzajemnej nieprzystawalności reżimów postępowania naukowego obowiązujących wewnątrz różnych tradycji dyscyplinarnych. Rzecz jasna humanistyka rządzi się swoimi prawami, nie znaczy to jednak, że może być sferą intelektualnej bylejakości. Rozluźnienie formalnych kryteriów oceny naukowej powoduje jednak, że wzrasta znaczenie kontroli ze strony społeczności pracowników nauki, czyli *peer-review*. W ostatecznym rozrachunku to właśnie wiedza i etyka naukowa wspólnoty badaczy legitymizujących dane postępowanie badawcze konstytuują kondycję tej specyficznej formy społecznej praktyki.

Anna Zeidler-Janiszewska, próbując doprecyzować, co miałyby na płaszczyźnie filozofii nauki uspołnić ten krajobraz nowej wyzwolonej z dyscyplinarności humanistyki odwołuje się do kategorii transdyscyplinarności zaproponowanej przez Jürgena Mittelstraßa. W celu odparcia zarzutu ‘wszystkoizmu’ kulturoznawstwa definiuje je jako „transdyscyplinę operującą (głównie choć nie tylko) w obszarze kultury współczesnej.”¹² Nie jest istotne – z powodów zasygnalizowanych powyżej – jak mielibyśmy tu rozumieć kulturę i nie wydaje się to już naszym kłopotem. Dorota Wolska, próbując pozytywnie zwaloryzować kategorię niewyraźności, odnotowuje też niechęć przedstawicieli i przedstawicielki kulturoznawstwa do pojęcia kultury, zastępowanego coraz częściej innymi, takimi jak inność, życie, habitus, praktyki, przestrzenie znaczeń, doświadczanie czy codzienność.¹³ Porzucam też w tym miejscu zagadnienie zawężenia ram chronologicznych do współczesności, który Zeidler-Janiszewska wprowadza (uznając zakres kulturoznawczego wybiegania w przeszłość na tyle, na ile to potrzebne by zrozumieć czynniki formujące współczesność). W tym momencie najbardziej mnie interesuje przedrostek *trans-*. Chodzi bowiem o to, że dobrze osadzony w uzusie językowym termin ‘interdyscyplinarność,’ zakłada jasne rozgraniczenia, charakteryzując specyficzną aktywność odbywającą się na pograniczach kilku (co najmniej dwóch) dyscyplin. Odrzucająca takie myślenie perspektywa *trans-*, chociaż nadal ufundowana na metaforze przestrzennej, uwalnia nas od zbyt sztywnej taksonomii.

Uświadamiamy sobie coraz wyraźniej, że granice dzielące dyscypliny nie mają w istocie charakteru teoretycznego, lecz historyczny i – jako takie – mogą być nie tylko przekraczane, ale i przesuwane, modyfikowane i zamieniane w progi, które zapraszają do różnorodnych przejść. (...) O ile więc badania interdyscyplinarne cechował okazjonalny raczej charakter, transdyscyplinarność staje się koniecznością drugiej fazy nowoczesności (...).¹⁴

Tę późniejszą nowoczesność cechuje dużo większa świadomość złożoności i współzależności zjawisk. Obszaru transdyscyplinarności można poszukiwać w tym, co pozostaje poza każdą z poszczególnych dyscyplin (jest w ich obrębie niewidoczne). Dodać można, że takie rozumienie stawia bardzo wysoko poprzeczkę przed kulturoznawcami, bowiem Zeidler-Janiszewska za Mittelstraßem dodaje, że podejście transdyscyplinarności konstruuje nowe pole badawcze zgłębiając problemy niemożliwe do rozwiązania przez jedną tylko dyscyplinę.¹⁵

Czy takie post(trans)dyscyplinarne kulturoznawstwo ma szansę zaistnienia instytucjonalnego, kiedy większość tradycyjnych dyscyplin otwiera się na rozmaite zwroty i studia? Chociaż proces ten rozluźnił gorset wielu tzw. tradycyjnych dyscyplin tak, że osłabła potrzeba ucieczki na akademickie dzikie pola, to uważam, że formuła kulturoznawstwa jest warta podtrzymywania właśnie w takich przedsięwzięciach, które trudno przyporządkować do jakiegokolwiek tradycyjnej dyscypliny.¹⁶ Tak jest, jak sądzę, w przypadku omawianych tu dociekań.

Transdyscyplinarne ujęcie street artu

Zaryzykuję tezę, że przeprowadzona przeze mnie w *Prosto z ulicy* analiza wpisuje się w powyżej zarysowane rozumienie kulturoznawstwa jako transdyscyplinarnej praktyki w obszarze kultury współczesnej, ponieważ, chociaż skrótowo ujęty temat street artu może na to nie wskazywać, to analizowany przeze mnie problem konstytuuje nowe pole badawcze. Po konkretne ustalenia odsyłam do samej książki, w tym momencie chciałbym jedynie zwrócić uwagę na kilka argumentów, które wspierają moje twierdzenie.

Pracując nad *Prosto z ulicy* byłem (i jestem nadal) przekonany, że zjawisko nazywane street artem pozwala na scharakteryzowanie wielu niezwykle istotnych cech współczesności. Mam tu na myśli między innymi: wzmocnioną przez rozwój mediów społecznościowych demokratyzację twórczości artystycznej i mechanizmów konstruowania hierarchii wartości; oraz penetrację wszystkich sfer życia przez kapitalizm. Dlatego też

poszukiwałem konceptualizacji, która pozwoliłaby na uchwycenia takich aspektów. Nie dawało takiej możliwości skonwencjonalizowane już rozpatrywanie street artu w odniesieniu do kwestii praktyk artystycznych w przestrzeni publicznej oraz oporu kulturowego. Kategorie te stały się wręcz toposami popularnego dyskursu na temat street artu, tracąc na mocy heurystycznej. Mówiąc metaforycznie: z ulicy wszystkiego nie widać. Przyjrzenie się faktycznym praktykom określanym w ostatnich latach mianem street artu pokazuje, że nie ograniczają się one do praktyk wizualnych w przestrzeni miejskiej i tam doświadczanych ani nie są działaniem kontrkulturowym. Aktorzy pola street artu tworzą również z myślą o innych przestrzeniach ekspozycyjnych, jak również działają w obszarze szeroko pojętych przemysłów produkcji kulturalnej (projektując na przykład modę i galanterię). Co więcej, główną platformą rozpowszechniania i odbioru prac określanych jako streetartowe zdaje się być dziś internet, zwłaszcza media społecznościowe. Te niemiejskie aspekty zjawiska również wymagają uwzględnienia, a szczególnie istotne jest przyjrzenie się szerszym społecznym warunkom produkcji, które kształtują street art jako zjawisko historyczne.

Sądzę, że zasygnalizowana powyżej a rozwinięta w monografii doniosłość, tak problemowa jak i dyscyplinarna umknęła refleksji badawczej. Tak ujęty street art okazał się znajdować w obszarze ślepej plamki zarówno dyskursu o sztuce, jak i studiów kulturowych, a także refleksji nowomiedialnej czy socjokulturowej. Naukowa refleksja nad sztuką, idąc tym samym torem, co krytyka artystyczna i praktyka kuratorska, koncentruje się często na zjawiskach progresywnych (uruchamiających istotne konteksty intelektualne i perspektywy teoretyczne), niszowych, niewiele uwagi poświęcając sztuce masowej. Jeśli street art funkcjonuje w dyskusjach o współczesnych praktykach artystycznych to albo jako przedmiot żywiołowej krytyki, albo, w najlepszym wypadku, negatywny punkt odniesienia. Z drugiej strony, naukowe badanie kultury popularnej rzadko zapuszcza się w sferę sztuki współczesnej. Co więcej, w obszarze refleksji nowomiedialnej rola internetu w zmianie hierarchii kulturowych i sposobie korzystania

z treści kulturowych jest najczęściej analizowana na przykładzie manipulowania treściami zarezerwowanymi wcześniej dla koncernów medialnych. Przykładem takiej analizy jest (wykorzystywana również przeze mnie) koncepcja kultury uczestnictwa Henry Jenkinsa. Można jednak wskazać na dosyć oczywiste rozpoznanie, że oddziaływanie internetu nie zamyka się jedynie w obrębie wyimaginowanej sfery nazywanej cyberprzestrzenią (to błąd metodologiczny określanym mianem *black-boxingu*). Innymi słowy - nie ma kogoś takiego jak internauta. Jest to pusta kategoria, gdyż medium to jest zintegrowane z ogółem praktyk życia codziennego, istotnie wpływając na różne relacje społeczne. Zmiana kulturowa, której przykładem są opisywane przez Jenkinsa praktyki, jest zauważalna również w innych sferach produkcji kulturowej, które nie są ograniczone do sfery mediów cyfrowych. Te segmenty rzeczywistości ludzkiej nie są jednak oddzielone i warto zadawać pytania o wzajemne powiązania. Można to zrobić na bazie street artu.

Konieczna jest tu zatem perspektywa łącząca wyczerpanie dla zjawisk z obszaru kultury popularnej i przemysłów kulturalnych z orientacją w obszarze współczesnych sztuk wizualnych. (Dodam, rozwijając to za chwilę, że perspektywa taka, która badałaby nie tylko teksty, ale ogólną konfigurację społeczną, której część stanowią.) Istotne wydaje mi się prowadzenie analizy street artu z inaczej rozłożonymi akcentami: nie jedynie z perspektywy miasta i strategii krytycznych, ale jako formy popularnej sztuki wizualnej i w powiązaniu z polem sztuki współczesnej, ale też sferą rozrywki, konsumpcji i mediami komunikacji masowej.

Próbując sformułować moje centralne zainteresowanie w formie rozbudowanego pytania problemowego ująłbym to następująco: w jaki sposób obecny układ społecznych stosunków wytwarzania, rozpowszechniania, odbioru i wartościowania treści kulturowych w dobie kultury uczestnictwa umożliwia i warunkuje powstanie nowego społecznego (masowego) obiegu sztuk wizualnych odrębnego od obiegu sztuki współczesnej? Przykładem takiego nowego obiegu jest street art, który wymaga w odbiorze mniejszych kompetencji kulturowych niż progresywna sztuka współczesna, jest szeroko

rozpowszechniony, spotka się z życzliwym zainteresowaniem wielu osób. Jest też w dużo większym stopniu powiązany z praktykami życia codziennego, również tymi konsumpcyjnymi, z uwagi na istotną cechę współczesnego kapitalizmu, jaką jest integracja sfery tego, co ekonomiczne i tego, co kulturowe w sposób dużo bardziej złożony niż pozwala to ująć kategoria komercjalizacji.¹⁷

Naświetlenie tak sformułowanego problemu pozwala, jak sądzę, zrozumieć miejsce i rolę tego obszaru produkcji estetycznej, który niegdyś klasyfikowany był jako sztuki piękne, w ogólnej konfiguracji społecznej w dobie kultury uczestnictwa i kapitalizmu nowego typu. Konfiguracja ta zaś polega między innymi na powstaniu nowych cyfrowych kanałów uczestnictwa w kulturze, które wspierają oddolną aktywność twórczą, ale też zmieniają sposoby konstytuowania wartości kulturowej, tudzież powstaniu nowych kanałów cyrkulacji treści artystycznych powiązanych ze współczesnymi formami kapitalizmu w sposób inny, niż miało to miejsce w przypadku nowoczesnego pola sztuki i nowoczesnej gospodarki; ukazuje również status produkcji estetycznej w dobie, gdy wyobrażenie o autonomicznej sferze produkcji estetycznej jest trudne do utrzymania.

To złożone zagadnienie stało się przedmiotem mojej analizy wymagającej odejścia od perspektyw badawczych uznawanych za źródłowe dla kulturoznawstwa w Polsce. Przenosząc się z poziomu konkretnego problemu na płaszczyznę ogólniejszą, takie działania badawcze nazywam analizą kulturoznawczą.

Alternatywna kartografia studiów i zwrotów

Chciałbym jednak jeszcze zaznaczyć, że możliwe jest również przyjęcie optyki zwrotów i studiów. W tym wypadku moje przedsięwzięcie badawcze sytuowałoby się w pewnych obszarach studiów nad kulturą wizualną i produkcją kulturalną.

Studia nad kulturą wizualną, jak na postdyscyplinarną formację badawczą przystało, jest to

obszar bardzo heterogeniczny.¹⁸ Można je określić najogólniej jako zainteresowanie różnie definiowanymi reprezentacjami wizualnymi, technologiami wizualizacyjnymi oraz szeroko pojętą wizualnością z wykorzystaniem metod i teorii studiów kulturowych, historii sztuki, filmoznawstwa, medioznawstwa, teorii krytycznej, filozofii czy antropologii. Badaczy sytuujących się w tym obszarze interesują też takie zagadnienia jak proces widzenia, wzrok, doświadczenie wizualne (życie codzienne, media, sztuka) czy techniki wizualizacji stosowane na przykład w obrazowaniu medycznym. Według redaktorów jednej z rozlicznych antologii, studia nad kulturą wizualną stanowią przede wszystkim nową strategię interpretacyjną, kluczowa dla nich jest zdolność tworzenia nowych systemów kategoryalnych, które wprowadzają w pole widzenia nowe zjawiska i powołują nowe obiekty badania.¹⁹ Z perspektywy niniejszej rozprawy istotny jest właśnie ten ruch w kierunku poszerzenia pola artefaktów i praktyk wizualnych wartych zainteresowania zgodnie z rozpoznaniem, że jest to „praktyka badawcza, która odrzuca prymat sztuki wobec innych praktyk dyskursywnych, niemniej uwzględnia zmysłową i semiotyczną specyfikę tego, co wizualne.”²⁰ Sztuka stanowi część szerszej kultury wizualnej.

I chociaż badanie reprezentacji, technologii czy aspektów filozoficznych stanowi być może główny nurt studiów nad kulturą wizualną, to wskazać można też na perspektywy bardziej socjologiczne. Janet Wolff, autorka wpływowej książki *The social production of art*²¹ (Społeczne wytwarzanie sztuki) zwraca uwagę na rolę specyficznego sposobu badania kultury wizualnej, które nazywa podejściem socjologicznym, czyli takim, które „bierze poważnie symboliczny i reprezentacyjny aspekt tekstów kultury, nigdy nie spuszczać też z oczu zagadnień związanych z ich produkcją, odbiorem w powiązaniu z relacjami społecznymi, instytucjami i procesami.”²² Swoje studium sytuuję właśnie w tych perspektywach badań nad kulturą wizualną, które podkreślają poszerzenie zakresu swojego zainteresowania o fenomeny popularne i integrujące analizę tekstualną z badaniami produkcji kulturowej i zgłębianiem społecznych i politycznych warunków i okoliczności produkcji kulturowej.

Bodaj najpowszechniejszym skojarzeniem z badaniem produkcji kulturalnej są teorie Pierre'a Bourdieu, w swoim rozumieniu odnoszące się jednak do bardziej ogólnej konceptualizacji badań nad produkcją kulturalną rozumianych jako „podejście albo spojrzenie na obiekty kulturowe i praktyki, które ujmują je w odniesieniu do warunków produkcyjnych, w których powstają.”²³ Również w ich obrębie prowadzone są bardzo różnorodne dociekania. Jak rekapitułuje Sarah Brouillette, w obszarze produkcji kulturalnej pisano o historii i wpływie instytucji i formacji kulturalnych. Badano praktyki artystyczne, idee autonomii estetycznej, formowanie się grup odbiorców i ideologii smaku, jak i to, w jaki sposób konsumpcja kultury sama staje się aktem jej tworzenia. Przyglądano się dystrybucji, cyrkulacji, marketingowi, jak również systemowi tworzenia wartości, gratyfikacji i prestiżu. Analizowano funkcje pośredników kulturalnych (redaktorów, agentów, kuratorów i menedżerów), a także tych, którzy kształtują, jak to, co zostało wytworzone jest następnie konsumowane, czyli m.in. recenzentów i marketerów. Oceniano, jak nowe technologie, na przykład kasyety VHS i media społecznościowe stwarzają warunki dla ekspresji kulturalnej.²⁴ A więc w polu zainteresowania tej praktyki nie znajduje się jedynie pierwszy z członów klasycznej triady produkcja-dystrybucja-recepcja, lecz ogólne relacje pomiędzy artefaktami a ich społecznym funkcjonowaniem w dobie gospodarczej istotności tego, co kulturowe.

Analizę street artu w przyjętej przeze mnie perspektywie można również dobrze sytuować w obrębie którychś z tych studiów. Ale możliwe jest wszystko na raz. Jak starałem się bowiem argumentować powyżej, idea kulturoznawstwa nie stoi bowiem w sprzeczności z kartografią zwrotów i studiów, lecz w polskich warunkach może stanowić jedną z płaszczyzn integracji takiej postdyscyplinarnej humanistyki.

Materialistyczna analiza kulturoznawcza

Obserwacja, że postępowanie badawcze może polegać na refleksji teoretycznej, metodologicznej, może przybrać formę krytycznej syntezy lub być prowadzone na konkretnym materiale wydaje się niemal truizmem. Użyteczne wydaje mi się jednak podkreślenie pojęcia analiza kulturoznawcza jako określenia specyficznej formuły badania. Byłoby to, po pierwsze, postępowanie, skoncentrowane na konkretnym materiale źródłowym, takie w którym punktem centralnym jest określony fenomen kulturowy. Drugim istotnym aspektem byłoby z kolei wskazanie na oddolny kierunek konceptualizacji. Taki, w którym narzędzia badawcze raczej są dobierane zgodnie z jego specyfiką niż pakietowo stosowane w ramach aplikacji jakiejś teorii. Jest to podejście, w którym do analizy zagadnienia uznawanego się za generujące istotne problemy badawcze, każdorazowo kompletuje się metodologiczną skrzynkę z narzędziami, często z bardzo różnych obszarów nauki.

Może to nasuwać skojarzenia z pojęciem analiza kulturowa (przymiotnik ‘kulturoznawczy’ nie istnieje w języku angielskim) w rozumieniu, którego największą popularyzatorką jest Mieke Bal, współtwórczyni Amsterdam School of Cultural Analysis. Bal, formułując projekt analizy kulturowej – będącej zachętą do ćwiczenia z postdyscyplinarnej wyobraźni metodologicznej – porzuca ideę jednej sztywnej ramy metodologicznej na rzecz przywołanej metafory pojęciowej skrzynki z narzędziami, zaczerpniętej z prac Michela Foucaulta. Postuluje jednocześnie bardziej oddolny kierunek prowadzonej refleksji. Porzuca również praktykę tworzenia teorii na rzecz praktyki analitycznej – brania na warsztat zjawisk kultury, zwłaszcza takich, które łączą w sobie wymiar tekstowy i wizualny. Metoda proponowana przez Bal polega na twórczym zestawianiu pojęć teoretycznych z obiektami kulturowymi.

„Analiza” w pojęciu „analiza kulturowa” jest tym, co tu najistotniejsze. Moim zdaniem partnerem [*counterpart*] pojęć, za pomocą

których pracujemy nie jest systematyczna teoria, z której pochodzą, choć teoria ta ma znaczenie i nie wolno jej zaniedbywać. Nie jest nim także historia filozoficznego lub teoretycznego rozwoju pojęcia. A już z pewnością nie jest nim kontekst, którego status jako tekstu, wymagającego odrębnej analizy, często bywa pomijany (...) Partnerem każdego pojęcia jest tekst kultury, dzieło, lub „rzecz,” która stanowi przedmiot analizy. W analizie kulturowej żadne pojęcie nie jest użyteczne [meaningful], jeśli nie pomaga nam lepiej rozumieć przedmiotu na jego własnych zasadach.²⁵

‘Na jego własnych zasadach,’ czyli nie w taki sposób, że obiekty kultury stają się jedynie ilustracją dla konceptów teoretycznych, czy dla szerszej kategorii zjawisk kulturowych. „Nie stosujemy jednej metody – doprowadzamy do spotkania kilku metod; spotkania, w którym uczestniczy przedmiot, tak że przedmiot i metody mogą stać się nowym polem badawczym bez jasno wytyczonych granic.”²⁶ To właśnie obiekty powinny uczestniczyć w procesie teoretyzowania, a same teorie powinny się do nich dostosowywać, jeśli w istniejącym kształcie nie są w stanie adekwatnie opisać danego zjawiska. To oznacza też, że obiekty powinny stać w centrum zainteresowania. Tym samym Bal próbuje, by tak rzec, znaleźć punkt równowagi pomiędzy konstruktywizmem a empiryzmem oraz tekstocentryzmem a kontekstualizmem. Proponuje model analizy kulturowej, w którym punktem wyjścia jest przedmiot, do którego naświetlenia stosuje się odpowiednio dobrany zestaw pojęć, które uzyskują swój ostateczny kształt w konfrontacji z tym przedmiotem.

W analizie w ujęciu Bal chodziłoby o osadzoną w materiale źródłowym, świadomą teoretycznie i metodologicznie, postdyscyplinarną (łąączącą języki opisu różnych tradycji dyscyplinarnych) praktykę badawczą w obszarze tego, co kulturowe. O pracę badawczą za pomocą pojęć na materiale empirycznym, nie traktując tego drugiego jedynie jako ilustracji dla rozważań teoretycznych ani teorii jako koniecznego, ale kłopotliwego dodatku do ‘refleksji na temat.’

Podejście to można nazwać nieco złośliwie konceptyzmem w badaniach nad kulturą. Mam tu na myśli analogię z poezją barokową, gdzie konceptem nazywano wyszukany pomysł determinujący budowę utworu. Zasadą konstrukcji badania naukowego byłoby właśnie inwencyjne wykorzystanie jakiegoś funkcjonującego w humanistyce pojęcia. Bal przedstawia analityczny potencjał takich konceptów jak: ‘obraz,’ ‘mise-en-scène,’ ‘ramowanie,’ ‘performans’ i ‘performatywność,’ ‘tradycja,’ ‘intencja,’ ‘krytyczna bliskość’ i samo pojęcie ‘pojęcia.’ Niemniej Bal chodzi o uważne czytanie fenomenów kulturowych jako obiektów płodnych teoretycznie. Owo uważne czytanie nie jest jednak ściśle zgodne ze starą literaturoznawczą receptą *close reading*, ale raczej o pozostawanie blisko badanego przedmiotu.

Pomimo całej świeżości formuły analizy kulturowej w ujęciu Bal, pozostaje to działaniem w obszarze analizy tekstualnej i sztuki interpretacji, co jest nadal tradycyjną formułą działania w obszarze kulturoznawstwa. Co więcej, jest to wciąż analiza ustanawiająca prymat wybranego pojedynczego obiektu. Bal mocno akcentuje taką perspektywę, wyjaśniając, że przeciwstawia się ujmowaniu artefaktów w odniesieniu do swojego miejsca w kulturze, a nie jako ‘osobne perełki.’²⁷ Jej zdaniem, uznawanie obiektów za przykłady szerszych zjawisk kulturowych uniemożliwia traktowanie ich na ich własnych zasadach, powoduje, że ostatnie słowo przestaje należeć do nich.

Ja chciałbym podkreślić inny możliwy kierunek prowadzenia analizy kulturoznawczej nastawiony w większym stopniu na badania empiryczne i na sieciowy charakter zjawisk kulturowych, a nie na konkretne artefakty. Wprawdzie zgodnie z optyką zwrotu interpretatywnego w humanistyce, jak to ujmuje Bachmann-Medick, nastąpiło rozszerzenie „znaczenia tekstu sięgającego mentalnych, intencjonalnych przypisań znaczeń aż po pozycjonowanie (*Positionalität*) tekstów w obrębie sieci praktyk, których składnikami są teksty — zamiast odnosić się do nich jako do kontekstu, co obowiązuje wobec tradycyjnego pojęcia tekstu.”²⁸ W przypadku moich badań konieczna wydała się jednak jeszcze silniejsza rekonfiguracja. Można to ogólnie nazwać przechyleniem kulturoznawstwa

w stronę socjologiczną, od którego przez lata polskie kulturoznawstwo próbowało się odseparować. Sugeruje to Dorota Wolska charakteryzując tradycyjną formułę polskiego kulturoznawstwa jako kulturoznawstwo ‘negatywne.’ Podkreślało ono autonomiczność kultury i dystansowało się wobec perspektywy nauk społecznych m.in. socjologii kultury.²⁹ Argument Wolskiej idzie w kierunku formuły ‘kulturoznawstwa niewyraźnego,’ a nie potencjału kulturoznawstwa wrażliwego socjologicznie, ale postulat zwrotu ku socjologii pojawia się w prowadzonych obecnie dyskusjach o formule współczesnego kulturoznawstwa. Nie musi się bowiem ono charakteryzować wyłącznie perspektywą hermeneutyczną/filozoficzną/semiotyczną. Tak właśnie rozumiem postulat wykonawców grantu badawczego „Kulturoznawstwo polskie. Historia i dziedzictwo dyscypliny” by prowadzić również „nietekstocentryczne analizy kontekstualne.”³⁰ Powinny one jednak, jak podkreśla Wolska, zachowywać specyfikę humanistyki wyczulonej: „na przypadek, zdarzenie, unikalność oraz dominację jakościowych metod badawczych.”³¹

W mojej analizie celem nie była wyłącznie zbadanie zbioru artefaktów wizualnych nazywanych street artem. Nie jest też do końca trafne stwierdzenie, że chodziło o opisanie tych artefaktów w odniesieniu do ich kontekstu. Termin ten bowiem de facto wzmacnia podejście tekstocentryczne — stawiające w centrum dany tekst kultury jako obiekt interpretacji (zamiast myślenia o sieci praktyk). Chciałem za to uchwycić pewną złożoną społeczną konfigurację, którą nazywam street artem, sieć praktyk, których składnikami są artefakty przyporządkowywane do kategorii street art rozumianej przede wszystkim jako etykieta komunikacyjna. Aby ten cel osiągnąć nie wystarczyła metoda dociekań polegająca na interpretacji tekstów kultury, dyskursów czy praca na pojęciach, niejako domyślne dla badań humanistycznych. Konieczne było tu raczej znalezienie takiej perspektywy, która pozwoliłaby na uchwycenie możliwie największej liczby historyczno-społecznych aspektów opisywanego zjawiska. W tym wypadku chodziłoby o badanie powstawania form artystycznych z uwzględnieniem zmian technologicznych, społecznych, aktual-

nych mechanizmów gospodarczych, materialnych warunków działania, sieci powiązań — wszystkiego tego, co składa się na dynamikę współczesności.

Jak uchwycić tę konfigurację? Co, jeśli nie teksty, badam? Uznałem, że kategorią analityczną najbliższą mojemu zamierzeniu jest nieco zapoznana koncepcja społecznego obiegu kultury zaproponowana przez Stefana Żółkiewskiego. Pojęcie społecznego obiegu (i różne jego aspekty szczegółowe) omówił Żółkiewski w szeregu studiów teoretycznych,³² jako narzędzie analityczne zastosował ją zaś w swoim studium kultury literackiej w Polsce w pierwszych 12 latach państwowości II Rzeczypospolitej.³³ Społecznym obiegiem (treści) kultury literackiej Żółkiewski nazywa:

Krażenie tekstów literackich między odrębnymi typami nadawców, a swoistymi środowiskami odbiorców, tekstów odbieranych w określonych, charakterystycznych dla danej kultury społecznych sytuacjach komunikacji literackiej. Poszczególne obiegi właściwe danej kulturze literackiej różnicujemy według odrębności funkcji społecznych, które je teksty spełniają, a zatem i według swoistości potrzeb czytelnicy, które, choć nie muszą, mogą być skorelowane ze swoistymi cechami społecznej przynależności grupowej lub klasowej. Podobnie i nadawcy tworzący część tejże publiczności literackiej uczestniczącej w danym obiegu nastawieni na określonego adresata swych dzieł spełniają przynajmniej w przeważającej mierze swoiście wyróżnialne społeczne role pisarskie, właściwe danemu obiegowi, a nie innym. Najczęściej każdy obieg cechuje także swoista technika komunikacyjna, technika upowszechniania tekstów, wyróżnialna nawet poprzez materialne odrębności.³⁴

Społeczny obieg jest zatem opisową kategorią socjologiczną, która oznacza złożoną konfigurację czy też układ powiązań pomiędzy określonymi środowiskami odbiorców, typami twórców, pośredników kulturowych, kanałami rozpowszechniania, sytuacjami komunikacyjnymi i treściami, które krążą w tym układzie, są produkowane, rozpowszechniane i konsumowane przez jego aktorów. Takie rozumienie obiegu pozwala na pytanie o społeczne funkcje tekstów, potrzeby czytelnicy, społeczne role twórców, ale też o technikę komunikacyjną i tech-

nikę upowszechniania tekstów, a także umożliwia wyodrębnianie określonych społecznych sytuacji komunikacyjnych.

Spośród różnych propozycji wyodrębniania całości społecznych ta wydaje mi się najbardziej użyteczna. Inaczej niż kategoria ‘pola’ Pierre’a Bourdieu, która podkreśla sferę abstrakcyjnych ‘trajektorii dążeń,’ społeczny obieg eksponuje sferę relacji empirycznych. Z kolei w przeciwieństwie do kategorii ‘świata sztuki’ Howarda S. Beckera³⁵ wywiedzionej z etnometodologicznego pojęcia ‘świata społecznego,’ nie odnosi się jedynie do profesjonalnej sfery twórców. Co więcej, kategoria obiegu jest komplementarna wobec marketingowej kategorii segmentu rynkowego, obejmującego grupę konsumentką o określonych potrzebach i grupę produktów, które oferuje się dla jej zaspokojenia. Zawiera ją w sobie, ale nie jest zredukowana do sfery rynkowej.

Żałuję tym niemniej, że Żółkiewski nie użył nieco innego terminu. Termin ‘obieg’ może bowiem sugerować, że chodzi wyłącznie o aspekt cyrkulacji’ krążenie tekstów kultury jest jednak jedynie elementem całego społecznego układu czy też konfiguracji. I być może te terminy bliskoznaczne byłyby stosowniejsze (społeczny układ kulturalny czy też społeczna konfiguracja kulturalna). Z drugiej strony, słowo ‘obieg’ podkreśla to, na co dziś kładzie się dużo większy nacisk niż w czasach powstania tego pojęcia, gdy dominowały ujęcia funkcjonalistyczne i strukturalistyczne – dynamikę, proces, sieciowość, relacyjność, emergencję. Dziś jesteśmy dużo bardziej uwrażliwieni na fakt, że „rzeczywistość, w której obrębie funkcjonujemy, ma naturę sieciową, że składają się na nią różnorodne elementy (będące sieciami powiązanych ze sobą elementów), splecione relacjami sprawiającymi, iż tworzą one zbiorowości.”³⁶

W każdym razie wydaje mi się, że pojęcie społecznego obiegu pozwala zachować równowagę pomiędzy adekwatnością a komunikatywnością. Należy tylko mieć na uwadze, że użycie kategorii obiegu nie powinno być esencjalistyczne, i nie powinno wskazywać, że jest to pewien stan czy byt, lecz typ idealny odnoszący się do w miarę powtarzalnej relacji. Celem analizy nie jest zaś rekonstrukcja

architektury takiego obiektu, lecz wizualizacja dynamicznej sieci powiązań. Po drugie zaś, że mówimy tu o reprezentacji rzeczywistości, odwzorowaniu, modelu, który pomaga nam uchwycić różne aspekty rzeczywistości, ale zawsze będzie to pewne uproszczenie, które pozwoli objąć umysłem nieskończoną złożoność rzeczywistości. Po trzecie w końcu, że analizowany materiał i przykłady nie miały stanowić ilustracji czy uzasadnienia dla kategorii obiegu, lecz że gromadzenie materiału wpłynęło na wykorzystanie takiej właśnie konceptualizacji.

W odniesieniu do tego ostatniego zagadnienia można posłużyć się analogią z propozycją humanistycznej korekty w badaniach społecznych prezentowanych przez teorię ugruntowaną.³⁷ Jest to procedura, w której:

(...) nie ukrywa się tego, że badanie społeczne jest interakcją pomiędzy badaczem a światem społecznym. Teoria ugruntowana pozwala uczynić jawnym proces wzajemnych wpływów rzeczywistości i analityka, oraz kontrolować, na ile jest to możliwe, proces poznawczy badacza i jego wpływ na generowaną teorię oraz jako, że jest on częścią procesu można poddać analizie epistemologicznej jego w nim rolę.³⁸

Jest to przede wszystkim postrzeganie budowania teorii jako procesu. Teoria wyłania się w trakcie prowadzenia badań określonej części rzeczywistości społecznej – jest pochodną analizy danych empirycznych. Zbieranie danych, formułowanie hipotez i pojęć oraz ich weryfikacja nie są rozdzielone w czasie, a konstrukcja teoretyczna może podlegać modyfikacjom. Poszukiwania zaś prowadzone są do momentu wysycenia kategorii teoretycznych - rozpoznania, że ilościowy przyrost posiadanych danych nie prowadzi do żadnych nowych rozpoznań, do zmiany jakościowej. Stąd nazwa wskazująca, że dana teoria jest ugruntowana w danym materiale empirycznym.

W kulturze literackiej Polski lat dwudziestych dwudziestego wieku Żółkiewski wyróżnił pięć społecznych obiegów: obieg wysokoarty-

styczny, obieg trywialny, obieg brukowy, obieg literatury dla ludu oraz obieg jarmarczno-odpusztowy.³⁹ Analogicznie w sferze sztuk wizualnych ze względu na grupy publiczności, pośredników, twórców, funkcje, kody tekstów, można próbować wyróżnić takie obiegi (z powtórzonym zastrzeżeniem, że nie mają one charakteru esencjalistycznego). Jedną z typologii mogłaby obejmować obieg współczesnej sztuki progresywnej (krytycznej, postkonceptualnej, performans, videoart); obieg sztuki rynkowej (kolekcjonerskiej, mieszczańskiej) oraz obieg popularny (*lowbrow art*, *street art*).

Mówię o obiegu popularnym zdając sobie sprawę, że termin ten, uwikłany jest w rozmaite konteksty znaczeniowe i jest wykorzystywany do konstruowania podziałów, które uwidaczniają relacje władzy. Bez wdawania się w szczegóły roboczo przyjmuję, że 'popularny' to szeroko rozpowszechniony, taki, który spotka się z życziwym zainteresowaniem wielu osób.⁴⁰ W ujęciu neutralnym kulturą popularną można nazwać te formy sztuki i rozrywki, które podobają się znacznej liczbie ludzi.⁴¹

Jako przykład popularnego obiegu sztuk wizualnych można podać chociażby społeczność twórców i odbiorców skupiona wokół amerykańskiego czasopisma *Juxtapoz Art & Culture Magazine*. Ten magazyn, założony w 1994 roku w San Francisco postawił sobie za zadanie przedstawienie innej wizji sztuk wizualnych, niż to miało miejsce w przypadku nowojorskiej elitarniej sztuki wywodzącej się z tradycji abstrakcji i minimalizmu.

Juxtapoz miał stanowić alternatywę dla ciasnej, nieprzenikalnej pedanterii, która charakteryzowała nowojorskocentryczny establishment artystyczny, który uprzywilejowywał konceptualne pacnięcia na płótnie wobec artystów, (...) którzy naprawdę umieli narysować, dajmy na to seksowną striptizerkę zażywającą odpoczynku na dwóch olbrzymich enchiladach. Obrazy, które *Juxtapoz* wspierało miały charakter reprezentacjonistyczny, narracyjny, zanurzone były w popkulturowym imaginariu, które czyniło je natychmiastowo atrakcyjnymi wizualnie i przystępnymi dla przeciętnego widza. Przywodziły na myśl plakaty filmowe, tatuaże, powieści brukowe i chociaż zawierały wiele surrealistycznej wieloznaczności, nie wymagały estetycznego tłumacza z *Artforum*, który by je zdekodował. Sztuki piękne, jak podkreślało *Juxtapoz* mogły przemawiać do kogoś więcej niż kuratorów, kolekcjonerów, galerzystów i krytyków. Mogły przemawiać do dużo szerszej publiczności, i to nie tylko z wysmakowaniem nijakich ścian narodowych muzeów o najwyższym poziomie korporacyjnego sponsoringu. Zapalniczka Zippo, deskorolka, para trampków – wszystko to stanowiło potencjalne płótna.⁴²

Juxtapoz prezentowało na swoich łamach twórczość bardziej figuratywną, popularną, taką jak psychodeliczne plakaty muzyczne, tatuaże, niezależny komiks, graffiti wydatnie przyczyniając się do ukonstytuowania się gatunków takich jak *Lowbrow* i *Pop Surrealism*.⁴³ Wraz z pojawieniem się street artu pismo poświęcało mu wiele uwagi. Regularnie publikowało informacje na temat twórczości takich twórców jak KAWS, Mark Ryden, Barry McGee, Todd Shcorr, Banksy, Shepard Fairey czy Ron English. Obecnie *Juxtapoz* ukazuje się jako drukowane czasopismo, ale i niezwykle opiniotwórcza strona internetowa, której główne sekcje to erotyka, ilustracji, designu, graffiti, fotografia i muzyka. *Juxtapoz* na portalu *Facebook* miało w czerwcu 2015 roku około 836.000 obserwujących, a *Art Forum* około 214.000. W 2014 roku z okazji dwudziestolecia pisma zorganizowano między innymi wystawę artystów związanych z pismem w streetartowej galerii Jonathana LeVine'a, przypieczetowując niejako sojusz *lowbrow art* i *street art*.⁴⁴ Rozwój elektronicznych form komunikacji pozwolił tej sferze wyjść z kulturowej niszy i – uzupełniony o istotną innowację jaką był kontekst uliczny – uzyskać zupełnie inną publiczną widoczność.

Z omówionej powyżej perspektywy *street art* jawi się jako powiązana jedną kategorią komunikacyjną (ale też kategorią produktową) seria społecznych sytuacji komunikacyjnych regularnie powtarzany według ustalonego schematu (aczkolwiek z inherentnie wpisaną w swoją logikę zmiennością), gdzie kategoria ta warunkuje krążenie artefaktów wizualnych o określonych cechach między określonym typem nadawców, a swoistym środowiskiem odbiorców – w określonym społecznym obiegu. Od strony metodologicznej zaś, stosu-

Z omówionej powyżej perspektywy *street art* jawi się jako powiązana jedną kategorią komunikacyjną (ale też kategorią produktową) seria społecznych sytuacji komunikacyjnych regularnie powtarzany według ustalonego schematu (aczkolwiek z inherentnie wpisaną w swoją logikę zmiennością), gdzie kategoria ta warunkuje krążenie artefaktów wizualnych o określonych cechach między określonym typem nadawców, a swoistym środowiskiem odbiorców – w określonym społecznym obiegu. Od strony metodologicznej zaś, stosu-

jąc zaproponowane ujęcie możemy przyglądać się społecznym sytuacjom komunikacyjnym, w których są produkowane, upowszechniane i odbierane te artefakty; pytać o stabilizatory gatunkowe; identyfikować istotnych pośredników kulturowych; pytać o odbiorców, i ich potrzeby, a tym samym o funkcje artefaktów i role twórców *czy last but not least* o technikę komunikacyjną i materialną specyfikę artefaktów. Kategoria ta zatem pozwala nam uzyskać ogląd niejako średniego zasięgu: wychodzący poza poszczególne studia przypadków, ale jednocześnie nie będący zbyt daleko idącym uogólnieniem systemowym.

Materiał badawczy

Aby scharakteryzować społeczny obieg street artu jako przykład nowego popularnego obiegu sztuk wizualnych należało szeroko rozwinąć niewód łągający dane badawcze, które wolę nazywać, zgodnie z tradycją humanistyczną, źródłami. Jak już sygnalizowałem, sam proces kwerendy dynamicznie wpływał na konceptualizację teoretyczną. Po pierwsze przeprowadziłem analizę bardzo różnorodnych danych zastanych. Są to źródła pisane, ikonograficzne i audiowizualne takie jak teksty krytyczne, katalogi wystaw, albumy i dokumentacja fotograficzna. Są to też różnego rodzaju informacje medialne, komentarze publicystyczne i wywiady. Street art jest zjawiskiem silnie powiązaniem z internetem, więc kwerenda w dużym stopniu polegała na rekonstruowaniu obecności tego zjawiska w sieci. A zatem wykorzystałem współczesne i archiwalne materiały promocyjne i informacyjne - strony internetowe, broszury itp. Źródłem informacji i ikonografii były dla mnie też profile i strony z portalu społecznościowego *Facebook*, inne serwisy społecznościowe i fora dyskusyjne. Staralem się również zrekonstruować kształt sieci *www* sprzed lat, a więc, w ramach swoistej archeologii Internetu, do zdobywania źródeł wykorzystywałem również archiwum *Wayback Machine* (www.archive.org). Aby uzyskać możliwie pełny obraz sytuacji zastosowałem - by użyć pojęcia ze słownika nauk społecznych - triangulację różnych

metod i źródeł. Wykorzystałem metody przynależne do nauk społecznych, aczkolwiek nie tworzyłem rozbudowanego i rygorystycznego narzędzia badawczego. Po pierwsze była to obserwacja⁴⁵ prowadzona na targach i aukcjach sztuki (np. *Stroke Art Fair*, Berlin 2013), jak również podczas festiwali (np. *Urban Forms* w Łodzi) i wystaw oraz w ramach 'wizji lokalnej' w miejscach realizacji streetartowych (np. 13. dzielnica w Paryżu). Aby nie obracać się jedynie w obrębie własnych interpretacji, postanowiłem również skonfrontować swoje wyobrażenia na temat tego jak jest z oglądem osób aktywnie współtworzących scenę streetartową. Na potrzeby pracy przeprowadziłem serię wywiadów z osobami zaangażowanymi w tworzenie street artu w Polsce — przede wszystkim twórcami, ale również pośrednikami kulturalnymi takimi jak właściciele galerii, blogerzy czy kuratorzy. Materiał uzyskany w trakcie rozmów wykorzystałem przede wszystkim w rozdziale „Polski street art,” aczkolwiek kilka wypowiedzi, tam, gdzie naświetlały omawiane przeze mnie zagadnienie, cytowałem we wcześniejszych sekcjach. Metoda wywiadowcza - będąca w zasięgu badacza w przypadku badania kultury współczesnej, a chyba zbyt rzadko wykorzystywana w badaniach kulturoznawczych - okazała się pożyteczna. Rozmowy te stanowiły uzupełnienie założonego przeze mnie procesu badawczego. Były jednym z testów dla kategorii teoretycznych i ogólnej hipotezy. Poznanie zrelacjonowanych w żywej rozmowie doświadczeń i przedstawionych opinii pozwoliło mi, jak sądzę, uzyskać bardziej ufundowany, a przynajmniej wielostronny, wgląd w różne aspekty analizowanego zjawiska. Wielokrotnie skłaniało mnie to do zmiany zdania i dostarczyło zaskakujących informacji. Przede wszystkim pozwoliło mi po raz kolejny wyzbyć się esencjalistycznych stereotypów. Utwierdziło mnie też w rozpoznaniu, że nie badam tego, czym jest street art i bycie streetartowcem, ale raczej pewien *modus operandi* twórczości artystycznej w kulturze współczesnej.

Zakończenie

W powyższym szkicu starałem się ukazać pewną perspektywę postępowania badawczego, którą nazywam materialistyczną analizą kulturoznawczą. Propozycję swoją usytuowałem na tle dyskusji nad formułą polskiego kulturoznawstwa; w odniesieniu do postulatów porzucenia myślenia w kategoriach tradycyjnych dyscyplin naukowych; oraz w kontekście idei oddolnego wypracowywania kategorii teoretycznych. A więc trzy jego najważniejsze aspekty to: transdyscyplinarność; zwrot ku perspektywie socjologicznej; i refleksyjna empiryczność, w której teoria staje się pochodną procesu zbierania danych empirycznych (źródeł), i która wysyca się w trakcie ich gromadzenia. W tej sytuacji rzecz jasna trudno mówić o możliwości aplikacji mojej konceptualizacji na innym materiale. Chciałbym jednak zwrócić uwagę na zasadność poszukiwania nowych pól badawczych, kierując się obiecującym materiałem empirycznym, a nie chęcią znalezienia przykładów do przetestowania aktualnie modnej koncepcji. Takich pól badawczych, na których można twórczo wykorzystać warsztat i wrażliwość humanistyki, nie ograniczając się jedynie do analizy tekstualnej i sztuki interpretacji.

Przypisy

- ¹ Zob. Łukasz Biskupski, *Prosto z ulicy: sztuki wizualne w dobie mediów społecznościowych i kultury uczestnictwa - street art* (Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana: Instytut Kultury Polskiej, Wydział Polonistyki, Uniwersytet Warszawski, 2017). Niewielkie fragmenty niniejszego tekstu ukazały się w rzeczonyj publikacji.
- ² Piotr Jakub Fereński, Krzysztof Moraczewski, i Anna Gomółka, „Wstęp,” w *Antologia tekstów polskiego kulturoznawstwa*, red. Piotr Jakub Fereński, Anna Gomółka, i Krzysztof Moraczewski (Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2017), 12.
- ³ Grzegorz Dziamski zauważa, że pod wpływem dyskusji z m.in. z neopragmatyzmem Kmita ograniczył zakres stosowalności swojej teorii, a w czasach, kiedy prowadzono ożywione dyskusje nad ponowoczesnością, uchylał się od zabierania głosu na ten temat. Zob. Grzegorz Dziamski, *Kulturoznawstwo, czyli wprowadzenie do kultury ponowoczesnej* (Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2016), 66–67.
- ⁴ Doris Bachmann-Medick, *Cultural turns: nowe kierunki w naukach o kulturze*, tłum. Krystyna Krzemieniowa (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2012).
- ⁵ Bachmann-Medick wskazuje na siedem kluczowych zwrotów: interpretatywny, performatywny, refleksyjny/literacki, postkolonialny, translacyjny, przestrzenny i ikoniczny.
- ⁶ Nie wszystkie zwroty implikują powstanie studiów, a nie wszystkie studia uznają retorykę zwrotów.
- ⁷ Zob. Bruno Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne: wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, tłum. Aleksandra Derra, i Krzysztof Moraczewski (Kraków: Universitas, 2010).
- ⁸ Michał Wróblewski, „Od kultury do tego, co kulturowe - o szkole z Birmingham,” w *Kultura i hegemonia: antologia tekstów szkół z Birmingham*, red. Michał Wróblewski (Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2012), 41.
- ⁹ Ibidem, 4.
- ¹⁰ Jerzy Kmita, „Wywiad z prof. Jerzym Kmitą,” rozm. przepr. Andrzej Radomski, *Kultura i Historia* 3 (2002): 104–9; Zob. Jerzy Kmita, *Późny wnuk filozofii: wprowadzenie do kulturoznawstwa* (Poznań: Bogucki Wydawnictwo Naukowe, 2007).
- ¹¹ Tzn. stosowania zasad takich jak racjonalność, komunikowalność, zgodność z zasadami logiki, przejrzystość założeń i realizowanej procedury procesu naukowego.
- ¹² Anna Zeidler-Janiszewska, „Granice współczesności granicami »znawstwa«? Kilka uwag o miejscach skrzyżowania badań kulturoznawczych z badaniami historyków,” w *Kulturoznawstwo: dyscyplina bez dyscypliny?*, red. Wojciech J Burszta i Michał Januszkiewicz (Warszawa: Wydawnictwo Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej „Academica,” 2010), 26.
- ¹³ Dorota Wolska, „Kulturoznawstwo jako wiedza humanistyczna: od kulturoznawstwa negatywnego do niewyraźnego,” w *Perspektywy badań nad kulturą*, red. Ryszard W Kluszczyński i Anna Zeidler-Janiszewska (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2008), 15. Tam też odnośniki bibliograficzne.
- ¹⁴ Anna Zeidler-Janiszewska, „Visual Culture Studies czy antropologicznie zorientowana Bildwissenschaft? O kierunkach zwrotu ikonicznego w naukach o kulturze,” *Teksty Drugie* nr 4 (2006): 10.
- ¹⁵ Ibidem.
- ¹⁶ Aczkolwiek decydujący o przyszłości polskiego kulturoznawstwa będzie czynnik wspólnych interesów środowiskowych, które taka etykieta instytucjonalna pozwoli wesprzeć; o sprzyjającym otoczeniu formalno-prawnym (ewaluacja), nie wspominając.
- ¹⁷ Moje dociekania organizują cztery pytania szczegółowe: 1) Jak oddolna praktyka wizualna w przestrzeni miejskiej przekształcała się w ustalony społeczny obieg? 2) Jak internet wpływa na kształt tego społecznego obiegu, w tym na wytwory street artu, ich cyrkulację oraz sposób wartościowania? 3) Na czym polega model biznesowy street artu jako specyficznej formy przemysłów produkcji kulturalnej (segmentu rynku sztuki)? 4) Jak street art integruje się ze sferą gospodarki w ramach kapitalizmu, który nazwać można kognitywno-estetyczno-afektywnym?
- ¹⁸ Zob. Zeidler-Janiszewska, „Visual Culture Studies czy antropologicznie zorientowana Bildwissenschaft? O kierunkach zwrotu ikonicznego w naukach o kulturze.”
- ¹⁹ Joanne Morra i Marquard Smith, „Introduction,” w *Visual culture. Critical concepts in media and cultural studies*, red. Joanne Morra i Marquard Smith, t. I (London; New York: Routledge, 2006), 11.
- ²⁰ Margarita Dikovitskaya, *Visual culture: the study of the visual after the cultural turn* (Cambridge; London: MIT, 2006), 49.
- ²¹ Janet Wolff, *The Social Production of Art* (New York: NYU Press, 1993).
- ²² Janet Wolff, „In Defence of Sociology: Aesthetics in the Age of Uncertainty,” w *The Aesthetic Dimension of Visual Culture*, red. Ondrej Dadejick i Jakub Stejskal (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2010), 3.
- ²³ Sarah Brouillette, „Cultural production,” w *A companion to critical and cultural theory*, red. Imre Szeman, Sarah Blacker, i Justin Sully (Hoboken, NJ: Wiley Blackwell, 2017), 435.
- ²⁴ Przykładowe obszary bada podają za Brouillette, „Cultural production.” Tam też odnośniki bibliograficzne.
- ²⁵ Mieke Bal, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych: krótki przewodnik*, tłum. Marta Bucholc (Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2012), 10–11. Przekład zmodyfikowany.
- ²⁶ Ibidem, 26.

²⁷ Ibidem, 32.

²⁸ Doris Bachmann-Medick, *Cultural turns: nowe kierunki w naukach o kulturze*, tłum. Krystyna Krzemieniowa (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2012), 102.

²⁹ Wolska, „Kulturoznawstwo jako wiedza humanistyczna: od kulturoznawstwa negatywnego do niewyraźnego,” 17–18.

³⁰ Piotr Jakub Fereński, Krzysztof Moraczewski, i Anna Gomóła, „Wstęp,” w *Antologia tekstów polskiego kulturoznawstwa*, red. Piotr Jakub Fereński, Anna Gomóła, i Krzysztof Moraczewski (Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2017), 16.

³¹ Wolska, „Kulturoznawstwo jako wiedza humanistyczna: od kulturoznawstwa negatywnego do niewyraźnego,” 17.

³² Stefan Żółkiewski, *Kultura, socjologia, semiotyka literacka: studia* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1979).

³³ Stefan Żółkiewski, *Kultura literacka (1918-1932)* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1973).

³⁴ Ibidem, 412.

³⁵ Howard Saul Becker, *Art Worlds* (Oakland: University of California Press, 2008).

³⁶ Marek Krajewski, „W kierunku relacyjnej koncepcji uczestnictwa w kulturze,” *Kultura i Społeczeństwo* nr 1 (2013): 31.

³⁷ Krzysztof Konecki, *Studia z metodologii badań jakościowych: teoria ugruntowana* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012).

³⁸ Ibidem.

³⁹ Żółkiewski, *Kultura literacka (1918-1932)*, 434.

⁴⁰ John Storey, „Popular,” w *New Keywords: A Revised Vocabulary of Culture and Society*, red. Tony Bennett et al. (Malden: Blackwell Publishing Ltd., 2005), 262–63.

⁴¹ Argumentem przeciwko zbyt mocnej typologii obiegu jest chociażby postępująca deelitaryzacja niektórych obszarów sztuki współczesnej. Można tu przywołać 'kurioza' autoryzowane przez Damiena Hirsta, przywodzące na myśl eksponaty z nowożytnych Wunderkammern czy prace Takashiego Murakamiego, czerpiące z tradycji japońskiej mangi i anime. Oczywiście większość prac autoryzowanych przez Hirsta czy Murakamiego nie jest popularna w sensie własności, ich prace pozostają jedynie w zasięgu elity finansowej lub muzeów. Elitarne, czy może ekskluzywne, finansowo, są jednak popularne jeśli chodzi o poziom kompetencji kulturowych, których wymaga kontakt z nimi. Z drugiej strony mamy prace elitarne znaczeniowo, niepopularne, trzymając się przyjętego sensu, które wymagają wysokiego poziomu kompetencji kulturowych - znajomości historii sztuki czy dyskursów filozoficznych.

⁴² Greg Beato, „Art for the Masses,” *Reason.com*, 26 maja 2009, dostępny 15 listopada 2022, <https://reason.com/2009/05/26/art-for-the-masses/>.

⁴³ Zob. Matt Dukes Jordan, *Weirdo Deluxe: The Wild World of Pop Surrealism & Lowbrow Art* (San Francisco: Chronicle Books, 2005).

⁴⁴ Między innymi: Faile, Mark Ryden, Robert Williams, Sage Vaughn, Saner, Shepard Fairey, Swoon, Thomas Campbell, Todd Schorr. Zob. „Art Truancy: Celebrating 20 Years of Juxtapoz Magazine at Jonathan Levine Gallery,” 7 lutego 2015, dostępny 15 listopada 2022, kat. wyst., <http://jonathanlevinegallery.com/?method=Exhibit.ExhibitDescriptionPast&ExhibitID=4F1677Bo-DooC-6F7F-170ED800C33EE810>.

⁴⁵ Konecki, *Studia z metodologii badań jakościowych*.

Bibliografia

„Art Truancy: Celebrating 20 Years of Juxtapoz Magazine at Jonathan Levine Gallery.” 7 lutego 2015, dostępny 15 listopada 2022, kat. wyst., <http://jonathanlevinegallery.com/?method=Exhibit.ExhibitDescriptionPast&ExhibitID=4F1677Bo-DooC-6F7F-170ED800C33EE810>.

Bachmann-Medick, Doris. *Cultural turns: nowe kierunki w naukach o kulturze*, tłum. Krystyna Krzemieniowa. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2012.

Bal, Mieke. *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych: krótki przewodnik*, tłum. Marta Bucholc. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2012.

Beato, Greg. „Art for the Masses.” *Reason.com*, 26 maja 2009. Dostępny 15 listopada 2022. <https://reason.com/2009/05/26/art-for-the-masses/>.

Becker, Howard Saul. *Art Worlds*. Oakland: University of California Press, 2008.

Biskupski, Łukasz. *Prosto z ulicy: sztuki wizualne w dobie mediów społecznościowych i kultury uczestnictwa - street art*. Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana: Instytut Kultury Polskiej, Wydział Polonistyki, Uniwersytet Warszawski, 2017.

- Brouillette, Sarah. „Cultural production.” *W A companion to critical and cultural theory*, red. Imre Szeman, Sarah Blacker, i Justin Sully, 435-448. Hoboken: Wiley Blackwell, 2017.
- Dikovitskaya, Margarita. *Visual culture: the study of the visual after the cultural turn*. Cambridge; London: MIT, 2006.
- Dziamski, Grzegorz. *Kulturoznawstwo, czyli wprowadzenie do kultury ponowoczesnej*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2016.
- Fereński, Piotr Jakub i Krzysztof Moraczewski i Anna Gomóła. „Wstęp.” *W Antologia tekstów polskiego kulturoznawstwa*, red. Piotr Jakub Fereński, Anna Gomóła, i Krzysztof Moraczewski, 7-20. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2017.
- Jordan, Matt Dukes. *Weirdo Deluxe: The Wild World of Pop Surrealism & Lowbrow Art*. San Francisco: Chronicle Books, 2005.
- Kmita, Jerzy. *Późny wnuk filozofii: wprowadzenie do kulturoznawstwa*. Poznań: Bogucki Wydawnictwo Naukowe, 2007.
- Konecki, Krzysztof. *Studia z metodologii badań jakościowych: teoria ugruntowana*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012.
- Krajewski, Marek. „W kierunku relacyjnej koncepcji uczestnictwa w kulturze.” *Kultura i Społeczeństwo* nr 1 (2013): 29-67.
- Latour, Bruno. *Splatając na nowo to, co społeczne: wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, tłum. Aleksandra Derra, Krzysztof Abriszewski. Kraków: Universitas, 2010.
- Morra, Joanne i Marquard Smith. „Introduction.” *W Visual culture. Critical concepts in media and cultural studies*, red. Joanne Morra, i Marquard Smith, T. I, 1-18. London, New York: Routledge, 2006.
- Kmita, Jerzy. „Wywiad z prof. Jerzym Kmitą.” Rozm. przepr. Andrzej Radomski.” *Kultura i Historia* nr 3 (2002): 104-9.
- Storey, John. „Popular.” *W New Keywords: A Revised Vocabulary of Culture and Society*, red. Tony Bennett, Lawrence Grossberg, Meaghan Morris et al., 262-4. Malden: Blackwell Publishing, 2005.
- Wolff, Janet. *The Social Production of Art*. New York: NYU Press, 1993.
- Wolff, Janet. „In Defence of Sociology: Aesthetics in the Age of Uncertainty.” *W The Aesthetic Dimension of Visual Culture*, red. Ondrej Dadejick, i Jakub Stejskal, 2-16. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2010.
- Wolska, Dorota. „Kulturoznawstwo jako wiedza humanistyczna: od kulturoznawstwa negatywnego do niewyraźnego.” *W Perspektywy badań nad kulturą*, red. Ryszard W. Kluszczyński i Anna Zeidler-Janiszewska, 13-22. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2008.
- Wróblewski, Michał. „Od kultury do tego, co kulturowe - o szkole z Birmingham.” *W Kultura i hegemonia: antologia tekstów szkoły z Birmingham*, red. Michał Wróblewski, 13-44. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2012.
- Zeidler-Janiszewska, Anna. „Granice współczesności granicami »znawstwa«? Kilka uwag o miejscach skrzyżowania badań kulturoznawczych z badaniami historyków.” *W Kulturo-znawstwo: dyscyplina bez dyscypliny?*, red. Wojciech J. Burszta i Michał Januszkiewicz, 22-34. Warszawa: Wydawnictwo Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej „Academica,” 2010.
- Zeidler-Janiszewska, Anna. „Visual Culture Studies czy antropologicznie zorientowana Bildwissenschaft? O kierunkach zwrotu ikonizacyjnego w naukach o kulturze.” *Teksty Drugie* nr 4 (2006): 9-30.
- Żółkiewski, Stefan. *Kultura literacka (1918-1932)*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1973.
- Żółkiewski, Stefan. *Kultura, socjologia, semiotyka literacka: studia*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1979.