

Relatoria de les Jornades Scanner 2016:

La Pràctica com a recerca a les nostres aules.

La quarta edició de les Jornades Scanner van tenir lloc el 8 i 9 de novembre de 2016 al Teatre Estudi de l'Institut del Teatre amb una àmplia afluència d'assistents. Recollint el llegat i els debats desenvolupats en les edicions anteriors d'aquestes jornades (2008, 2010 i 2014), l'Scanner 2016 va tornar a centrar-se en la reflexió al voltant de la pràctica com a recerca (*practice as research*) en les arts escèniques, però, aquest cop, amb la voluntat expressa, àmpliament assolida, d'implicar tota la comunitat educativa - alumnat i professorat- per tal de trobar fórmules concretes i de naturalesa pràctica (més que no pas noves reflexions teòriques) mitjançant les quals implantar els procediments, mètodes i criteris propis de la pràctica com a recerca en el si de les aules i activitats pedagògiques de l'Institut.

Per aconseguir aquest objectiu (amb el centre plenament immers en un procés de reformulació dels plans i programes d'estudi, de disseny dels estudis de postgrau, de provable entrada en l'òrbita universitària, de revisió de l'Ordenació Laboral i Acadèmica i de posada al dia en quant als requeriments d'avaluació de les activitats docents), les Jornades Scanner 2016 van dividir-se en tres blocs de discussió: el primer, centrat en el laboratori teatral -entès com un possible dispositiu de trobada entre l'àmbit creatiu, el pedagògic i el de recerca- i les seves possibles aplicacions en la pedagogia de les arts escèniques en ple segle XXI; el segon, dedicat a plantejar com introduir la pràctica com a recerca en el si dels màsters i postgraus que ofereix (i oferirà) l'Institut; i, finalment, un tercer bloc orientat a analitzar l'estat de la qüestió en els estudis de grau, per tal de determinar com aplicar procediments de recerca en les seves assignatures pràctiques.

Dimarts 8 de novembre. Sessió de matí. El laboratori teatral.

Benvinguda i presentació de les jornades

El tret de sortida de les Jornades Scanner 2016 va donar-lo Magda Puyo, directora general de l'Institut del Teatre, en forma d'una breu benvinguda als assistents on aviat es va fer palesa la seva satisfacció per l'èxit de la convocatòria i on va voler expressar el seu desig que les jornades servissin per obtenir propostes per a poder millorar els estudis, la creativitat del centre, el conjunt de l'Institut i fins i tot –això últim ho va dir acompanyat d'un somriure, potser degut a la conscient ambició implícita en la proposta- el país . Puyo va voler recalcar, d'altra banda, que, tot i la inevitable consciència dels propis creadors sobre si duen a terme o no processos d'investigació en les seves pràctiques creatives (és a dir, de si reproduïxen fórmules o en busquen de noves), cal clarificar el concepte i elaborar un pensament més objectiu sobre la investigació en la creació i en la pràctica escènica, per tal de poder defensar-la davant d'altres àmbits

suposadament més acadèmics de la recerca i poder obrir espais de diàleg amb altres camps de la creativitat –com el del disseny o el de la música- on aquesta recerca artística ja ha estat més estudiada.

Per la seva banda, Carles Batlle, director de Serveis Culturals de l'Institut i un dels principals impulsors de la trobada, va voler sumar-se a la benvinguda de Puyo fent una breu introducció sobre el contingut de les jornades, centrant-se, en un primer moment – amb un evident to desenfadat que es faria palès-, en la metàfora representada per l'abella escollida com a imatge corporativa de l'Scanner 2016. En aquest sentit, Batlle va descriure les abelles com animals que representen a la perfecció el vincle natural entre investigació i creació (quan busquen pol·len, les abelles investiguen sobre la realitat per trobar el millor lloc on nodrir-se i, un cop l'han trobat, procedeixen a la pol·linització, disseminant el que han recol·lectat en altres flors per crear nova vida). Després d'aquesta metàfora exemple del nexa entre recerca i creació per part d'uns animals -en extinció- que, a més d'investigar i crear, sobreviuen –cosa que arrodoniria la metàfora afegint-hi un punt d'ironia-, Batlle va procedir a fer un breu resum del desenvolupament de les edicions anteriors de les Jornades Scanner, per tal d'emfasitzar la necessitat de -més enllà de reflexionar, un any més, sobre la recerca en les arts escèniques- avaluar les conclusions dels anys anteriors amb l'objectiu de fer propostes pràctiques d'aplicació concreta a les aules de l'Institut. En aquest sentit, va voler subratllar que l'eix central d'aquestes jornades no serien les ponències dels especialistes convidats, sinó, més aviat, el debat intern posterior que es generés entre els integrants de la comunitat educativa presents, a qui ja se'ls havia facilitat la documentació recopilada durant els passats Scanners com a punt de partida per a la reflexió. Per escalfar aquest debat, Batlle va voler llançar un seguit de preguntes a l'aire (Existeix de debò la recerca en les arts? Quan podem considerar que la pràctica artística és recerca? Totes les pràctiques artístiques són recerca? En què es diferencia la recerca en les arts de la recerca científica o acadèmica?) i posteriorment, i ja per començar a concloure, va procedir a l'explicació del programa de les jornades en els tres blocs que ja hem exposat (el laboratori teatral, la pràctica com a recerca en el context dels estudis de postgrau, i la pràctica com a recerca en el de grau), dividits en tres sessions de ponència i debat.

Ponència: “El laboratori teatral”. Jean-Manuel Warnet.

Concloues la benvinguda i la presentació de les jornades, Jean-Manuel Warnet, director d'escena, professor d'Estudis Teatral de la Universitat de la Bretanya Occidental de Brest i autor de diverses publicacions entre les quals destaca *Els laboratoris teatrals. Una altra història del teatre*¹, va desenvolupar la seva ponència sobre el laboratori teatral. En aquesta ponència, després de posar especial èmfasi en la naturalesa paradoxal del laboratori –que promou un temps d'aprenentatge i investigació perenne quan, tradicionalment, la pràctica del teatre i la societat capitalista han obligat a dividir l'activitat professional entre temps d'aprenentatge i temps d'explotació o exhibició-, Warnet va centrar-se en fer un repàs historiogràfic dels laboratoris teatrals –des de la

¹ **WARNET, J-M.** *Les laboratoires. Une autre histoire du théâtre.* Editions l'Entretemps, 2014, Les voies de l'acteur.

seva invenció, el 1905, per part d'Stanislavski, passant pels laboratoris de Meierhold, Copeau, Craig o Barba-, assenyalant la joventut i l'esperit de rebel·lió com les seves grans forces motrius; exposant la necessitat històrica d'instaurar-los en espais allunyats del circuit teatral (i de la urgència dels tempos de producció); subratllant la importància del sentit de comunitat que els governava; evidenciant la necessitat d'assumpció de l'error i el fracàs que aquests promovien; destacant l'imperatiu de tots ells de centrar-se en el procés creatiu i no en el resultat; i analitzant els principis fundacionals particulars dels diferents laboratoris establerts al llarg del segle XX (molts d'ells orientats a descobrir els principis elementals de la interpretació). Finalment, Warnet va voler exposar les tres condicions bàsiques per instaurar un laboratori als nostres dies –temps dilatat, espai aïllat i allunyament del públic- i, després de llançar unes quantes preguntes a l'aire sobre com podria ser el seu possible funcionament, va voler remarcar l'obligació de les escoles de teatre d'erigir-se en aquests nous laboratoris i el valor que es necessita per a tirar-los endavant.

Després de la ponència de Warnet va tenir lloc un breu torn de preguntes al voltant de la mateixa, iniciat per la professora del Departament de Teoria i Història de les Arts Escèniques, Sílvia Ferrando, que -en un intent de trencar el gel en un auditori al principi tímid, però que aviat s'entregaria a un debat tan intens com dinàmic-, va voler preguntar si, més enllà dels laboratoris primigenis centrats, sobretot, en l'art de l'actor, en l'actualitat existeixen laboratoris enfocats a la recerca d'altres aspectes del fet teatral, com l'escenografia, la direcció o la dramaturgia. Davant d'aquesta pregunta, Warnet va clarificar que, ja des de temps remots, l'objectiu dels laboratoris d'Stanislavski i Meierhold era formar no actors-intèrprets a la manera tradicional, sinó actors-creadors, és a dir, directors en potència. Pel que fa als temps actuals, Warnet va expressar-se en un mateix sentit, assenyalant la proliferació de molts laboratoris centrats en la singularitat artística d'un o diversos directors; l'existència de molts d'altres enfocats a l'aplicació en el teatre de noves tecnologies; i el desenvolupament de moltes pràctiques d'investigació limitades únicament al món de l'escenografia. Per concloure, Warnet va exposar un dels punts centrals en el plantejament de qualsevol possible laboratori: allò realment important perquè sigui un èxit és focalitzar, des d'un primer moment, l'objecte de la recerca.

Aquesta última tesi va ser recollida per Carles Batlle que, per la seva banda, va concordar que, per assegurar l'èxit del laboratori, cal focalitzar molt la hipòtesi de partida, centrant-se en objectes d'estudi molt més precisos –una tècnica, o un procediment concret- que els àmbits genèrics de l'escenografia o l'art de l'actor. Després d'aquest matis, Batlle va tornar a recórrer a l'experiència de Warnet, preguntant-li sobre la frontera entre investigació i producció, posant especial èmfasi en l'àmbit pedagògic, és a dir, en saber com una escola de teatre podria aplicar dinàmiques d'investigació en assignatures que tenen com objectiu la presentació d'un espectacle. Davant d'aquesta pregunta, el francès va iniciar el seu discurs afirmant que no es pot oposar de forma maniquea formació, producció i recerca i, en un primer moment, va centrar-se en el vincle entre producció i investigació en l'àmbit ja professional. En aquest sentit, va plantejar que en un procés de producció convencional, l'actor ja es troba inevitablement en recerca, perquè assajar i repetir és, per si mateix, buscar. Tot i això, va voler diferenciar entre buscar i investigar perquè, al seu entendre, un actor que

busca no necessàriament investiga. Així, perquè la investigació es produeixi cal, segons el plantejament de Warnet, un doble posicionament de l'actor/director: el de la implicació en el seu treball i el d'una distància clínica i objectiva amb aquest mateix. A més, segons Warnet, perquè la investigació tingui lloc cal un procés de socialització dels resultats (l'artista no només treballa per ell, sinó pel conjunt del món teatral). Finalment, el ponent va voler exemplificar el vincle entre producció i investigació en l'àmbit professional amb dos exemples pràctics: el de Grotowski (en què la barrera entre investigació i producció es diluïa, dividint el treball del dia a dia en dos línies simultànies cada cop més barrejades: la del training o invenció de nous exercicis i la de la preparació i assaig d'espectacles) i el de Peter Brook (que va agafar-se un parèntesi de tres anys en la producció teatral –tres anys subvencionats, això sí, amb 3.000.000 de dòlars- per desenvolupar una recerca experimental a l'Àfrica amb actors vinguts d'arreu del món, on va posar en pràctica un protocol consistent a mostrar el treball de laboratori davant de gent que mai havia vist teatre –mitjançant petites exhibicions en mercats, per exemple).

Pel que fa al vincle entre investigació i producció en l'àmbit pedagògic, Warnet va remetre a diferents experiències històriques d'escoles laboratori. En aquest sentit, va recórrer a les paraules de Gordon Craig quan deia que no s'havien de crear escoles de lloros. Òbviament, segons Warnet, el context d'aquests experiències històriques –les de Craig o Meierhold, per exemple- era molt diferent a l'actual, ja que, en aquell moment, els actors tenien inserits codis interpretatius molt rutinaris i tradicionals i, per trencar amb tot això, es van crear escoles amb dues seccions molt diferenciades: una primera on es feien cursos amb alumnes a la manera tradicional; i una segona on hi havia un seguit d'assistents del mestre que feien recerca sobre el que després s'ensenyaria. Respecte al vincle entre investigació i producció a l'aula als nostres dies, el ponent va voler posar el decoratjador exemple del seu país, França, on hi ha dotze escoles nacionals en les que –segons la seva opinió- s'ha deixat de fer recerca per dedicar-se exclusivament a formatar els alumnes segons els postulats del director del centre. Per solucionar-ho, Warnet va explicar que el Ministeri de Cultura Francès ha establert un comitè de reflexió –del qual ell forma part-, però que la situació es presta tant a l'optimisme, segons va ironitzar, que el director del comitè havia estat acomiadat aquell matí mateix.

Aprofitant la reflexió entorn les escoles franceses d'arts escèniques, l'escenògrafa i professora de l'ESAD, Montse Amenós, va voler exposar la seva percepció segons la qual escoles com l'Institut –en què es troben diferents disciplines com la interpretació, l'escenografia, la direcció i la dramaturgia- no són gaire habituals a França i va voler demanar a Warnet la seva opinió respecte aquesta confluència que, segons el seu punt de vista, afavoreix els processos de recerca i investigació. Responent a la pregunta, l'especialista en Estudis Teatral va exposar que l'única escola que té un funcionament similar a França és l'ENSATT de Lió, que reuneix -com l'Institut- totes les disciplines del teatre. En aquest sentit, va afirmar que creu que França és víctima del seu propi complex de superioritat i de la creença que el director d'escena és autònom. Respecte a aquest punt, Warnet va concloure que França ha viscut una etapa de grans directors –com Patrice Chéreau- que ha relegat aquesta concepció del teatre com un fet col·lectiu, en pro de la creença que la inspiració cau del cel. En el sí del debat sobre l'estat de la qüestió al país veí, també va voler afegir-s'hi Jordi Fondevila, director d'escena,

dramaturg i professor de l'ESAD, interessat en la situació de la recerca en arts escèniques –tant pública com privada- a l'Estat francès, una situació que Warnet va descriure de forma pessimista, ja que –en un sector altament jerarquitzat i depenent de les subvencions públiques- tot s'estructura entorn a dos únics objectius: el de la formació d'actors i el de la producció d'obres. Per afegir un punt d'optimisme a la situació descrita, Warnet va tornar a referir-se a la voluntat del Ministeri de Cultura francès d'incentivar la recerca, exposant que aquest acaba de posar en marxa un dispositiu, la Residència en Recerca, que en lloc de la creació –com és habitual-, subvenciona processos d'investigació. Però tot i aquestes subvencions puntuals, segons va explicar el francès, els creadors que realment volen fer recerca busquen finançament a altres llocs com en la iniciativa privada. Finalment, per acabar de fer un retrat fidedigne de la situació, Warnet va voler fer un breu apunt entorn al Centre Nacional de les Arts del Circ -centre formatiu públic ubicat a Châlons-en-Campagne- que s'erigeix com a excepció en un panorama estatal en què la investigació és absolutament minoritària. Aquesta institució, així doncs, sí que dedica certs esforços a la recerca, tot i que aquesta sol estar motivada per iniciatives personals o perquè la pròpia disciplina del circ ja implica una investigació continuada en tècniques i instruments.

Per acabar el torn de preguntes a Jean-Manuel Warnet, un alumne de Direcció i Dramatúrgia, en Gabi, va abordar un tema d'interès cabdal: la relació entre el laboratori i l'espectador. En aquest sentit, l'alumne va interpel·lar l'estudiós sobre els possibles efectes adversos de deixar el públic al marge de les pràctiques d'investigació teatral, ja que, segons ell, el públic és una de les peces fonamentals de qualsevol procés de creació. Respecte a aquesta pregunta, la resposta de Warnet es va articular en un sentit de total concordança amb el posicionament de l'alumne, però, tanmateix, va voler excusar l'aïllament respecte al públic dels primers laboratoris del segle XX, recordant que aquests van tenir lloc en una època en què les companyies de teatre es veien obligades a un frenesí de producció que no permetia la recerca (la producció de *La gavina* de 1898 per part d'Stanislavski, només va assajar-se durant nou dies). Pel que fa a l'actualitat, l'estudiós va admetre que deixar de banda el públic pot instal·lar els creadors dins d'una torre d'ivori i, per proposar un mecanisme per tal d'evitar-ho, Warnet va recordar l'experiència de Peter Brook a l'Àfrica, en què la relació amb el públic formava part del propi procés de recerca. Finalment, Warnet va proclamar la necessitat de crear espectacles sota la noció de *work in progress*, una forma de treball en què el públic hi té un paper molt actiu i que són les escoles qui l'haurien de promoure.

Debat: “Com podrien ser els laboratoris en arts escèniques al segle XXI?”

La segona part de la primera sessió de les Jornades Scanner 2016 va prendre forma de debat. Un debat obert -moderat per Sílvia Ferrando- que va generar una participació molt activa tant del professorat com dels alumnes presents. En aquest -on Jean-Manuel Warnet es va integrar al grup com un membre més, abandonant ja el seu paper de ponent- es va reflexionar especialment sobre els possibles paràmetres d'aplicació pràctica per fer factibles els laboratoris en les arts escèniques, no tan sols en el context genèric del segle XXI, sinó en l'àmbit més concret de l'Institut. Per introduir-lo, Ferrando, va compartir amb el conjunt de l'auditori dues de les seves grans inquietuds al

respecte: D'una banda, va preguntar-se com el laboratori pot trobar un espai dins les escoles d'arts escèniques i dins la professió, si temps vol dir diners i aquests depenen, en la majoria de casos, de polítiques culturals; de l'altra –i intentant no eludir responsabilitats en deixar-ho tot en mans de l'Administració-, va qüestionar-se sobre quin és el paper actiu que poden jugar l'Institut i els professionals del teatre per convertir-se en autèntics facilitadors i promotors de la investigació.

Pel que fa a la possibilitat d'emprendre un paper actiu al respecte, Jordi Fondevila va recalcar que, abans de promoure o iniciar qualsevol investigació, un dels paràmetres bàsics és prendre consciència del propi context, ja que la recerca té com a objectiu final la socialització dels resultats amb l'entorn. En aquest sentit, Fondevila va exposar el seu anàlisi segons el qual el país no està preparat per a la recerca pura i que, per aquest motiu, la tendència al món occidental és lligar qualsevol procés d'investigació a la producció d'un espectacle i als mercats d'escenificació que la superestructura contextual sustenta. En relació amb això, va preguntar-se –amb un to lleugerament provocador- sobre el sentit de les Jornades Scanner i de la reflexió sobre la recerca en un sentit estricte i *per se* si aquesta després no troba espai –context- on canalitzar-se. Per Fondevila, per tant, parlar de recerca pura en el context actual és conceptualment massa ambiciós. En concordança amb això, la responsabilitat del professor en un centre com l'Institut, ha de ser, segons va exposar el dramaturg, la de facilitar l'espai perquè els alumnes puguin contrastar hipòtesis –lligades o no a espectacles-, però sempre tenint en compte que el concepte de recerca pura es troba en crisi en un món com l'actual (amb els humanistes amb el peu al coll) i amb un públic com el que tenim. Respecte aquest últim punt, Fondevila va mostrar un punt d'optimisme afirmant que encara hi ha un públic rescatable –interessat en projectes més experimentals-, però que caldria aconseguir que l'Administració potenciés molt més les produccions adreçades a aquest tipus d'espectadors, per intentar canviar el context de desinterès general cap a la investigació.

A la reflexió al voltant del vincle entre investigació i context, s'hi va voler afegir Magda Puyo que, contradient, en cert punt, les paraules de Fondevila, va exposar la seva opinió segons la qual no es pot partir del context –el tot- per solucionar una part, sinó que, ben al contrari, cal començar amb un objectiu concret –vinculat a l'Institut o, fins i tot, a una assignatura determinada- per a redefinir el general. En aquest sentit, va afirmar que si els públics estan anestesiats és potser perquè els creadors també ho estan i que, per tant, canviant l'actitud creadora, basant-la més en la investigació, potser s'aconseguiria transformar l'actitud receptora del públic i, en conseqüència, el global. En aquest sentit, Puyo va plantejar el repte i, de fet, la responsabilitat, d'aconseguir que aquests nous creadors –capacitats, a través de la seva experiència particular transformadora, per subvertir l'estat d'anestèsia general- sortissin de les aules del mateix IT. Després del punt de vista de Puyo, Fondevila va voler matisar les seves paraules concordant que, efectivament, cal partir d'allò particular, de la cocció lenta, del donar possibilitats a la investigació, però sempre tenint en compte que, en una institució com l'Institut –una excepció i privilegi en el si del país, i alhora un servei públic-, també cal emparar totes les possibles aproximacions al teatre, contemplant la investigació vinculada a l'espectacle, però també aquells alumnes que es volen limitar exclusivament a la producció (opció igualment lícita). A aquest darrer postulat de Fondevila, va sumar-s'hi

també un graduat en Direcció i Dramatúrgia, en Marc, que va voler afegir que, en un centre tan plural en alumnat com l'IT, la recerca ha de partir, sobretot, de la voluntat genuïna i personal de l'alumne de dur-la a terme i que, pel que fa als processos d'investigació, no es pot obligar ningú. En relació a això, en Marc va recalcar que cal ser molt curós en no exigir als alumnes l'aplicació de certs procediments de recerca, pels quals el propi Institut té mancances d'infraestructures i pressupost. Tanmateix, en aquest punt –el de l'obligatorietat o no de la investigació en els estudis de grau, cabdal pel debat- va discrepar Sílvia Ferrando, ja que, segons la seva opinió, el caràcter obligatori d'un procediment de recerca, pot arribar a expandir l'alumne com a creador, objectiu molt afí amb els propòsits generals de l'Institut.

Però, més enllà de les reflexions entorn la pertinença o no de l'anàlisi previ del context, el debat va centrar-se en altres possibles paràmetres que poden afavorir el desenvolupament de processos d'investigació en les arts escèniques. D'aquesta manera, Alexis Eupierre, cap d'especialitat de Coreografia i Interpretació al CSD, va donar a entendre que, pel que fa a la recerca a l'Institut, el paràmetre espai és l'adiant o almenys, si més no, reformable. De fet, segons la seva opinió, la recerca no és "*una altra cosa*" aliena a la formació, sinó que és directament "*la cosa*", i si entenem que recerca implica -entre d'altres- un procés d'interrogació d'un mateix, entendrem que l'escola és l'espai idoni per aquesta, perquè quan un es troba en formació, és quan més s'interroga sobre els coneixements que va adquirint. Tot i això, segons va apuntar el coreògraf, perquè aquesta sintonia entre formació i recerca es produeixi, cal reformar l'espai de l'escola per tal de permetre subespais que no siguin, només –i com sol ser habitual- els de la repetició de models. I cal que l'estructura pedagògica ho permeti. S'han de permetre, així doncs, espais on poder trencar la rutina i les limitacions de temps, perquè, segons va afirmar amb un cert punt d'ironia, "*no es pot dur a terme cap procés d'investigació amb una hora i mitja els dimarts i dijous*". Efectivament, el paràmetre temps també és bàsic per a la investigació i, tal i com va desenvolupar Eupierre, la parcel·lació en assignatures sovint no ajuda. En aquest sentit, el coreògraf va proposar la creació d'espais o períodes -dins el propi espai de l'escola- on les limitacions de temps i les fronteres entre assignatures es difuminessin, de contenidors oberts en pro d'un altre paràmetre, la transversalitat. Aquesta proposta més tard la subscriurién Anna Solanilla, escenògrafa i professora de l'ESAD, emfasitzant sobre l'oportunitat de treballar per projectes i la Irene, alumna de segon de Direcció i Dramatúrgia, subratllant la necessitat d'establir un vincle més fort entre assignatures teòriques i pràctiques (ja que, segons el seu criteri, la teoria només es construeix quan és perversa i contrastada mitjançant la pràctica i, si no, no té sentit). Per acabar el seu discurs, Eupierre va concloure que, si realment es creessin aquests espais d'investigació no parcel·lats i sense limitacions de temps, aquests no haurien d'estar necessàriament dirigits pel docent i que caldria donar més peu a l'alumne perquè n'assumís el lideratge. Aquesta reflexió final d'Eupierre, va donar peu, al seu torn, a un altre dels punts calents del debat: el del paper del docent en els processos d'investigació.

Un dels primers en posicionar-se respecte a aquest nou tema va ser un graduat en Direcció i Dramatúrgia, en David, convençut que amb la creació d'aquests contenidors oberts, d'aquests espais de llibertat per a l'alumne no n'hi hauria prou, sinó que caldria, a més, un docent (i aquí rauria un altre dels paràmetres claus per a la investigació) amb

la capacitat d'acompanyar-lo, amb la preparació i la responsabilitat de donar-li les eines bàsiques per poder desenvolupar el procés de recerca amb una certa competència. En relació amb això últim, en David va voler expressar la seva frustració respecte assignatures –ja presents al pla d'estudis–, que ja tenen una clara voluntat d'instigar la recerca, però en què el professor no està capacitada per fer d'acompanyant i aboca l'alumne a la impotència. En aquest sentit, l'estudiant va posar especial èmfasi en què, perquè la recerca funcioni, cal començar per un procés de formació del professorat. Al seu torn, Anna Solenilla va concordar amb aquesta tesi, recalcant que, efectivament, forma part de la responsabilitat de l'equip docent que l'alumne confii que està preparat per generar tant creació com discurs o teorització sobre allò que fa, però que tot sovint aquest professorat manifesta importants mancances per ensenyar a l'alumne, ja no uns determinats coneixements, sinó, simplement, a autogovernar-se. D'una manera semblant va posicionar-se en Marc, graduat, com hem dit, en Direcció i Dramatúrgia, exposant la seva experiència pràctica en el Treball Final de Grau, on una de les mancances que es van evidenciar va ser la falta de consens, per part del tribunal, entorn a la metodologia d'investigació a seguir, una metodologia on, com més tard va proposar la Irene, les arts escèniques podrien aprendre molt de la ciència, que ja ha desenvolupat el mètode científic.

Una altra en manifestar-se en un sentit similar, va ser la Raquel, també alumna de Direcció, postulant que sovint les assignatures de grau tenen molt bons punts de partida, però que amb freqüència es detecta tant una certa incapacitat per fer-les arribar a bon port, com un excés d'indeterminació en els procediments docents. En aquest sentit, l'alumna va suggerir que potser seria bo que el professorat tingués més clar el marc en què es desenvolupa cadascuna de les assignatures –el de l'ensenyament de l'ofici, el de la producció d'un espectacle, o el de promoure la investigació d'un llenguatge propi– i, en el cas de la investigació, no centrar-se tant en l'avaluació dels resultats, com en el seguiment del procés. Només així, segons la seva opinió, es podria donar entrada a conceptes bàsics per a la investigació com el fracàs o la prova. Una altra mancança a nivell pedagògic –però aquest cop en el món de la dansa– la va detectar l'Erica, exalumna del CSD, afirmant que, en el camp del moviment, els docents sovint imposen la repetició de models com a procediment únic d'aprenentatge, fet que dóna lloc a una perversió de la pròpia dansa. Segons el seu entendre, caldria, en canvi, promoure l'actitud de recerca ja en els inicis de la formació, implantant nous procediments pedagògics que obliguessin l'alumne a no copiar el professor, sinó a limitar-se a escoltar el seu propi cos. Finalment, per tal de concloure la discussió entorn la competència del professorat, Sílvia Ferrando va voler recordar que la pràctica com a recerca en arts escèniques és un procediment molt innovador a l'Estat espanyol en què l'Institut és pioner i que, per aquest motiu, encara existeixen moltes febleses. Tot i això, no va descartar la possibilitat d'instaurar, a mig termini, un màster o un postgrau de formació pel professorat.

Ja amb el debat força desenvolupat, Txalo Toloza-Fernández, creador audiovisual i estret col·laborador de Roger Bernat, va introduir un nou element de discussió que va resultar cabdal. D'aquesta manera, Toloza-Fernández va fer notar a l'auditori que, fins al moment, la majoria dels paràmetres analitzats entorn a la investigació havien estat vinculats a l'espai tancat de l'Institut del Teatre, quan, per a la recerca –i tornant a la

relació amb el context plantejada a l'inici, però ara des d'una nova perspectiva- és fonamental crear xarxa amb l'exterior. En aquest punt, també va coincidir-hi en David, graduat –com hem dit- en Direcció i Dramatúrgia, que va defensar que, en lloc d'assumir el model de laboratori heretat del segle XX –un model sovint aïllat i hermètic-, cal fer-ne una revisió crítica. I és que, des del moment en què l'espai artístic és un espai en crisi que ha perdut el seu públic, cal, segons la seva opinió, repensar els laboratoris i llançar-los a la intempèrie, per retrobar aquest contacte amb la realitat i amb la vida. Per en David, així doncs, els laboratoris han de ser institucions poroses que, sobretot si es troben vinculats a centres com l'Institut, han d'acomplir –tal i com ja apuntava Fondevila- un cert paper de servei públic i, per tant, aportar un coneixement que transcendeixi el producte. Tanmateix, aquest caràcter porós de la investigació ha de ser, tornant ara a Toloza-Fernàndez, en un sentit doble, ja que qualsevol laboratori ha de compartir els seus resultats amb el món –si pot ser deixant-ne un testimoni escrit-, però també ha de saber-ne aprofitar tot el coneixement previ, encara que vingui d'altres àmbits. En aquest sentit, és important crear xarxa i plantejar la recerca com quelcom permeable, sobretot per aprofitar el coneixement preexistent i no repetir resultats. En relació amb això, l'artista audiovisual va voler llistar un seguit d'iniciatives o camps del coneixement que podrien col·laborar de forma fructífera –almenys segons el seu entendre- amb l'Institut del Teatre i el món de les arts escèniques en general. D'aquesta manera, Toloza-Fernàndez va referir-se al món de l'electrònica –amb molts problemes vinculats al dispositiu escenogràfic ja solucionats- o a les plataformes concretes dels Media Lab d'arreu de l'Estat espanyol o del Programa d'Estudis Independents (PEI) del MACBA com a possibles fonts de coneixement directe per a directors i escenògrafs que, confiant la resolució dels problemes tècnics a àmbits més especialitzats, podrien centrar-se únicament en la seva aplicació en l'àmbit de la dramatúrgia. Així, el creador va proposar l'ètica hacker com a possible model o font d'inspiració, recordant que la investigació, perquè es produeixi, ha de ser original (i aquí es justificaria la necessitat de tenir accés al coneixement previ), però també comunicable.

Respecte al paràmetre de la necessària comunicació dels resultats, també va posicionar-s'hi en Dolbin, alumne de Direcció i Dramatúrgia de la casa, que va voler aportar un nou punt de vista determinant que, perquè aquesta comunicació efectiva es produeixi, no només cal que l'Institut teixeixi una xarxa més forta amb altres camps de la investigació, sinó també amb els teatres, que són, en definitiva, l'espai específic de les arts escèniques per mostrar-se al món. En aquest sentit, l'alumne va evidenciar l'absurditat de passar-se els primers anys de la carrera estudiant els diversos laboratoris sorgits a Europa i, ja més endavant, esmerçar mesos i mesos a desenvolupar-ne un de propi, si, quan per fi s'obtenen resultats de treball, no hi ha opció de compartir-los amb el públic i aquests esdevenen presoners de les parets de l'Institut. “*Quina és la vocació de servei públic de l'Institut quan tot el treball esdevé endogàmic?*”, va preguntar-se en Dolbin.

Un altre punt de discussió interessant respecte aquest assumpte, el va aportar Enric Nolla, dramaturg i professor de l'ESAD, expressant la seva preocupació com a creador al voltant de com cal gestionar la noció de propietat intel·lectual sobre els resultats compartits. Al voltant d'aquesta problemàtica, Nolla va voler evidenciar que en el camp de la investigació científica la gestió dels drets d'autor resulta més fàcil perquè les

innovacions sovint entren al mercat, però que en el camp de les arts escèniques caldria preguntar-se com gestionar el fet que un creador incorpori, ja no en un àmbit pedagògic o de recerca introspectiva, sinó en les seves produccions professionals, els resultats d'una investigació aliena. Per acabar amb aquest punt del debat i per donar resposta a aquesta incertesa de Nolla, Txalo Toloza-Fernández va posar l'exemple de la seva companyia en què els dispositius resultants de les seves investigacions sempre són –tal i com reflecteix el nom del seu primer espectacle- de domini públic. En relació amb això, l'artista va exposar que d'aquest primer espectacle, *Domini públic*, se n'han fet tota mena de versions i, apel·lant novament a l'ètica hacker, va afirmar que la còpia no és una cosa dolenta, sinó el primer pas cap a la creació.

Després de subratllar la importància de l'anàlisi previ del context, de determinar l'obligatorietat o no de la recerca en els estudis, de crear espais de transversalitat i sense limitacions temporals, de cedir el lideratge a l'alumne, de capacitar el professor per fer-li d'acompanyant, o d'articular una xarxa de transferència de coneixements com a aspectes fonamentals perquè la investigació es produeixi, Anna Solanilla va voler subratllar la necessitat urgent d'implantar tots aquests paràmetres ja en els estudis de grau, per tal que, en arribar al postgrau, l'alumne ja estigui familiaritzat amb les eines i procediments de la pràctica com a recerca. En cas contrari, va evidenciar Solanilla, quan l'alumnat arriba a tercer cicle, encara no ha pogut connectar amb els seus propis interessos, ni desenvolupar una veu pròpia ni una voluntat genuïna d'investigació. Per Solanilla, doncs, el model actual de grau –“*un model molt poc generador de recerca*”- és un dels problemes fonamentals de l'Institut. De fet, per l'escenògrafa, el pla docent dels estudis de grau ja inclou algunes assignatures que promouen l'actitud de recerca – assignatures de naturalesa pràctica i integradora com els tallers, els laboratoris i les pràctiques comunes, en el cas d'escenografia- però, segons la seva opinió, és imprescindible aprofundir en la seva eficàcia i fer que aquests procediments contaminin altres assignatures que segueixen altres models. Per trobar la manera de fer-ho i posar una mica de llum sobre l'aplicació de la pràctica com a recerca de manera eficaç en el context d'assignatures concretes, el debat també va comptar amb un seguit d'intervencions en què alguns assistents van explicar experiències reveladores que havien tingut en vincular investigació i formació en l'espai de l'aula. Una de les més clarividents va ser la de Susana Pérez, professora del CSD, que va voler compartir el funcionament de la seva assignatura, Psicologia del Desenvolupament. Segons el que va exposar Pérez, aquesta assignatura es divideix en classes magistrals on s'exposen coneixements teòrics i en unes altres sessions on el coneixement s'obté de l'experiència pràctica. L'etapa de l'envelliment, per exemple, es tracta a partir d'un seguit de visites a l'AFAB (l'Associació de Familiars de Malalts d'Alzheimer de Barcelona), on els alumnes desenvolupen tallers d'investigació en els quals es vol demostrar que la dansa proporciona benestar en el col·lectiu de malalts. D'aquesta manera, segons la seva opinió, es produeix un intercanvi fructífer ja que, mentre que l'Institut ofereix un servei gratuït, l'AFAB li proporciona una font de coneixement. Per acabar, Pérez va voler recalcar la importància d'assignatures com la seva dins el pla d'estudis perquè, al seu entendre, la pròpia recerca que s'hi dona promou una sèrie de paràmetres que, al seu torn, poden propiciar que la recerca s'estengui més enllà de l'aula. Així doncs, els tallers d'investigació a l'AFAB i el contacte amb la realitat obliguen el professor a estar al dia, i a l'alumne a desenvolupar capacitat de lideratge i un punt de vista crític; a més, si es participa en congressos on es comparteixen els resultats –com és el cas de la seva

assignatura-, es crea xarxa amb altres investigadors () i, finalment, es trenca la parcel·lació amb altres matèries ja que sovint se'ls demana cooperació.

Una altra experiència d'aplicació efectiva de la pràctica com a recerca a l'aula, la va aportar la Chana, actriu i alumna del MUET, que, després d'expressar sense pèls a la llengua la seva decepció amb aquest màster -del qual esperava procediments de pràctica com a recerca i només hi ha trobat investigació teòrica-, va voler parlar, per contraposició, del Diplomado Tránsitos del CENART de Mèxic, màster interdisciplinari que aquí equivaldria a una diplomatura. Segons va explicar l'alumna, la virtut d'aquest màster és que es desenvolupa mitjançant uns laboratoris (amb els alumnes asseguts al terra de l'aula) que reben el nom de Nodo -ja que en ells es produeix un creuament d'investigacions grupals propiciat per la iniciativa de dos professors de diferents disciplines-, i els resultats dels quals són presentats públicament. Al seu entendre, el Diplomado Tránsitos és, per tant, un gran exemple de l'aplicació efectiva dels procediments de recerca.

Per concloure la sessió de debat matinal, una de les últimes intervencions va ser la de Victòria Spunzberg, dramaturga i professora de l'ESAD, que, amb el seu habitual to mordaç, va exposar la seva inquietud per haver sentit a parlar tant de creació i tan poc sobre ofici al llarg de la jornada. *“A veure si implantarem una carrera de creació i estudiarem el Gènesi”*, va ironitzar la dramaturga, evidenciant que tot sovint s'aborda la creació en majúscules sense ni saber de què es parla. Per alertar dels perills d'oblidar-se de l'ofici, Spunzberg va voler fer referència a la confessió de *El gran nedador* de Kafka, que admet haver batut un rècord mundial sense ni tan sols saber nedar, tot i que sempre n'ha volgut aprendre. Per Spunzberg, doncs, més que centrar-se en la creació –paraula grandiloqüent i sovint buida de contingut-, cal fer un retorn immediat a l'ofici, que implica un treball més artesanal que no pas creador. *“O es que es pot ballar sense saber ballar i escriure sense saber escriure?”*, va preguntar-se la professora. Davant d'aquesta pregunta, Sílvia Ferrando va voler aclarir que durant el debat s'havia abordat bàsicament el tema de la creació i la recerca perquè era el tema proposat per les Jornades Scanner 2016, però no perquè es volgués relegar l'aprenentatge de l'ofici a un segon terme. Respecte a aquest punt, Spunzberg va voler recalcar –concloent, així, la seva intervenció- la necessitat de crear un projecte polític d'escola honest i coherent amb ell mateix i amb el seu propi context, un context amb alumnes obsessionats en l'exhibició i amb una societat que projecta personalitats artístiques absolutament líquides, on hi ha més artistes que espectadors. Finalment, recordant, encara amb mordacitat, que fa sis o set anys l'Institut encara preparava els dramaturgs per a convertir-se en grans guionistes de *La Riera*, va voler preguntar-se: *“Estem preparats per un canvi de paradigma tan bèstia?”*.

Dimarts 8 de novembre. Sessió de tarda.

Ponència. “El lloc de la recerca artística al tercer cicle”. Jessica Jaques, Gerard Vilar, Laura Bénítez, Laura Vilar i Artur Muñoz

La segona sessió de les Jornades Scanner 2016 va començar amb una breu intervenció de Carles Batlle en què, a més de resumir els continguts sorgits a la sessió del matí i de recordar la importància del debat en clau interna en el si de les jornades d'enguany, va presentar els dos especialistes convidats: Jessica Jaques i Gerard Vilar, tots dos del Departament de Filosofia de la UAB i especialistes en Estètica i Teoria de les Arts i, sobretot, en Artistic Research (ja que participen del projecte *Asthetic Experience and Artistic Research: Cognitive Production in Contemporary Art* del Minitseri d'Economia i Competitivitat, del grup de recerca GRETA, del clúster universitari CAiRE i són impulsors del Màster Universitari de Recerca en Art i Disseny, que es desenvolupa al Centre Universitari Eina, adscrit a la UAB). Batlle també va presentar Laura Benítez, Laura Vilar i Artur Muñoz, que van voler acompanyar els ponents inicials, en tant que implicats en aquest màster de recerca impulsat per la UAB.

Després de la presentació de Batlle, el primer en prendre la paraula va ser Gerard Vilar que, en un acte de modèstia, va començar el seu discurs excusant el grup de ponents pel fet de ser més competent en les arts visuals que no pas en les arts performatives, però esperant que les seves aportacions poguessin resultar útils pel procés d'elaboració de nous màsters i remodelació dels plans d'estudis en què es troba l'Institut. En acabar aquest breu preàmbul exculpatori, el catedràtic va anunciar que l'exposició del grup aniria en tot moment encaminada a respondre com introduir -a nivell de postgrau en arts escèniques- les metodologies de la pràctica com a recerca, i que, per fer-ho, se centrarien en l'experiència més directa que tenen, el Màster Universitari de Recerca en Art i Disseny –instaurat fa quatre anys- que, entre d'altres, es diferencia dels màsters convencionals en què la presentació dels Treballs Finals de Màster no consisteix en una reflexió teòrica, sinó en un projecte artístic.

Però ja entrant en matèria, Vilar va procedir a submergir-se en una exposició teòrica i acadèmica per introduir, amb rigor i profunditat, el concepte de recerca artística, una pràctica que, segons el propi Vilar, ja ha calat fons a Àustria, Suïssa o els països escandinaus, però que encara té una implantació superficial a països com Alemanya, i és pràcticament inexistent a altres llocs d'Europa, com França o Itàlia. Un cop plantejat el tema, la primera pregunta que el ponent es va disposar a respondre va ser fonamental: “*Què vol dir recerca o investigació?*” La resposta va resultar tan senzilla com clarivident: “*perquè hi hagi recerca cal passar d'un estat de no saber a un estat de sí saber*”. Tanmateix, tot i la precisió de la seva resposta, Villar va voler basar-se en la definició del Manual Frascati de l'OCDE², per completar-la tot afirmant que una investigació, per tal de ser-ho, ha de comprendre treball creatiu (és a dir, ha de ser necessàriament creativa, tot i que, per contra, no tots els processos creatius són necessàriament de recerca), s'ha d'emprendre sobre una base sistemàtica i ha de tenir l'objectiu d'incrementar l'estoc de coneixement global. En concordança amb aquesta

² *Frascati Manual: Proposed Standard Practice for Surveys on Research and Experimental Development*. OECD Publishing, 2002.

primera definició, Vilar va observar que un màster d'investigació no pot ser mai ni professionalitzador ni d'estudis avançats, ja que, mentre que aquests últims impliquen necessàriament una transmissió de coneixements preexistents, el primer es caracteritza per fer contribucions originals al coneixement, és a dir, per produir coneixement que abans no existia. Tanmateix, tornant altre cop a la definició del concepte i començant a incidir en la seva articulació en l'àmbit específic de les arts, el catedràtic va exposar que, per més clara que en sigui la seva definició, la recerca, en el camp artístic, pot entendre's de diverses maneres, totes elles vàlides: En primer lloc, segons l'anàlisi de Vilar, tenim la investigació per a la producció, que és la tradicional i té com a objectiu nodrir-se de coneixements d'altres disciplines -com la biologia, en el cas dels bioartistes- per donar lloc a noves aplicacions que enriqueixin el propi producte artístic. En segon lloc, la recerca artística també pot ser entesa com un generador intencional de coneixement, és a dir, com un motor que implica que el creador, pel seu propi procés creatiu, tregui intencionalment a la llum nous coneixements, que contribueixen al coneixement global. Un exemple claríssim d'això, segons va exposar el ponent, seria el que va passar a l'espectacle *Hans Schleif*, dirigit per Julian Klein i interpretat per l'actor Mathias Neukirch, que, en un procés de recerca autobiogràfica, va descobrir que el seu avi, Hans Schleif -arqueòleg i arquitecte del Tercer Reich- havia estat el dissenyador dels camps de concentració nazis. Aquest descobriment va suposar una aportació original al coneixement de la memòria col·lectiva d'Alemanya. Però, més enllà d'exemples concrets i tornant a les diferents maneres d'entendre el concepte, trobaríem una tercera accepció del terme recerca aplicada a les arts. Es tracta de la recerca artística entesa com a disturbis del coneixement, en què s'inscriurien tots aquells processos -i totes aquelles pràctiques artístiques- que no busquen tant produir coneixements substantius, sinó posar en dubte aquells que ja teníem. Dins d'aquesta accepció, segons l'opinió de Vilar, el teatre s'hi troba especialment còmode. Finalment, tancaria aquesta llista la investigació entesa com a exploració d'allò que ningú ha dit ni pensat mai, un tipus d'investigació molt freqüent en el camp científic, però poc freqüent en el món de les arts on potser els qui millor s'hi desenvolupen són els poetes.

Un cop contextualitzat el concepte de recerca, Vilar es va trobar en disposició de fer un petit apunt introductori entorn als màsters que desenvolupen la pràctica com a recerca específicament. En aquest sentit, la seva primera sentència al respecte va ser tan concloent com lapidària: l'objectiu final i fonamental de qualsevol màster d'investigació és el desenvolupament del treball final. D'aquesta manera, l'expert va convenir que, pel bon funcionament de qualsevol màster d'aquest tipus, totes les assignatures que s'hi desenvolupen han d'acabar convergint o ser una preparació per aquest treball final que al seu torn ha de ser -com ja hem apuntat abans- una contribució original al coneixement. Tot i això, el ponent va recalcar que no es pot esperar que un treball final de màster aportï necessàriament uns resultats concloents o positius, ja que els resultats tancats no són gaire habituals en el si de la investigació artística i cal entendre que el fracàs forma part -i de fet és positiu- del propi procés d'investigació. Per exemplificar-ho -i ja per concloure la seva exposició-, Vilar va recórrer a Cézanne, que, al llarg de la seva carrera, va pintar vuitanta-cinc vegades la muntanya de Santa Victòria sense considerar que cap d'aquestes fos bona.

Acabada la ponència de Gerard Vilar, Jessica Jaques va ser qui en va prendre el relleu, centrant la seva explicació no tant en un terreny conceptual com havia fet Vilar, sinó en el que havia estat el procés pràctic d'implantació del Màster de Recerca a la UAB i d'altres procediments de pràctica artística com a recerca a nivell de grau i doctorat. Abans, però, Jaques no va voler deixar escapar l'ocasió d'assenyalar el moment actual com un moment idoni per un canvi de paradigma i, recuperant la concepció grega del temps mitjançant el concepte *kairós*, va afirmar: "*Hi ha temps que es mesura i temps que concentra una intensitat vital, i aquest és el nostre, perquè ara toca*". I què toca? Segons la ponent, la implantació de la recerca artística en l'àmbit pedagògic. En aquest sentit, Jaques va mostrar-se partidària d'aprofitar les febleses i la vulnerabilitat del panorama acadèmic per transformar unes circumstàncies a priori adverses en circumstàncies propícies, entenent que les esclotxes no sempre són obstacles, sinó que també poden ser oportunitats. En relació amb això, i ja centrant-se en la implantació pràctica del Màster de Recerca, Jaques va exposar que, en aquell moment –fa quatre anys-, van basar-se en una política de fets consumats, fent les coses sense demanar permís i, un cop fetes, explicant-les. Van saber aprofitar les esclotxes, és a dir, el desconeixement –encara vigent- de la recerca artística per part de les institucions, a qui fins i tot el concepte podia semblar-los una contradicció en termes. Així, segons va exposar Jaques, va ser precisament aquest desconeixement institucional el que els va permetre implantar un màster com aquest a la UAB. "*Però, com quan pintes una habitació de casa i aleshores te n'adones que la resta d'habitacions està fatal, això és el que ens va passar amb el màster i vam necessitar promoure la recerca també a nivell de grau i doctorat*", va afirmar l'especialista. Aquesta contaminació al grau i al postgrau, però, també va aplicar-se seguint la mateixa política, permetent, sense anunciar-ho a priori, una part de pràctica artística o dissenyística en els treballs finals de grau i en les tesis de doctorat. I tots aquests avenços gràcies a les esclotxes del sistema. Uns avenços que, com la ponent va voler recalcar especialment, tenen molt mèrit perquè, degut a la condescendència amb què sempre s'ha mirat la recerca artística des del món científic, històricament ha costat molt trobar espais per explicar el vincle entre art i coneixement (és a dir, que existeix una *praxis* discursiva que acompanya inevitablement la *praxis* artística i que és capaç de generar *logos*, no tan entès com a racionalitat, sinó com una manera de construir el món). En relació amb això últim -i tancant així la seva ponència- Jessica Jaques va celebrar que per fi el vincle entre coneixement i art hagi trobat el seu espai específic en territoris híbrids o indisciplinats, és a dir, aquells territoris violents i incòmodes, capaços d'ignorar els límits de la disciplina i els enquistaments institucionals.

Després de les paraules de Gerard Vilar i Jessica Jaques, va arribar el torn de Laura Benítez, Artur Muñoz i Laura Vilar, membres del grup de treball i de la comunitat d'investigadors dels dos primers i tots ells exalumnes del Màster de Recerca disposats a explicar-nos la seva experiència. La primera en parlar va ser Laura Benítez, actualment investigadora freelance, i especialista en bioart, que, per presentar-se, va puntualitzar que, quan ella va fer el màster (ja fa uns quants anys), encara no era ben bé un màster de recerca artística com a tal, sinó un màster d'estètica i teoria de les arts i que, en acabar, va doctorar-se en Filosofia. En aquest sentit, va informar a l'auditori que la seva experiència podia servir com a exemple de com un procés de recerca –en el seu cas, la interacció entre les diferents pràctiques artístiques contemporànies i diferents àmbits de la biologia contemporània- comença en un màster, segueix en un doctorat, i acaba disseminant-se en diferents projectes que es desenvolupen en territoris més

indisciplinats. Aquest últim pas, segons va exposar Benítez, li ha permès descobrir quina vida pot tenir aquesta recerca nascuda en l'espai acadèmic també fora d'aquest àmbit, situant-se en aquests territoris híbrids on poden treballar conjuntament –almenys en el seu camp- filòsofs, artistes i científics. En aquest sentit, Benítez va voler recalcar que el que li ha permès fer aquest viatge és, precisament, la naturalesa no concloent de les conclusions pròpies de la recerca artística, una característica que més que ser un inconvenient per a ella és una gran potencialitat. *“Jo vaig acabar la meua tesi pensant-me que havia fet l'obra de la meua vida i, amb el temps vaig adonar-me que no era res més que una actualització de Facebook, perquè l'autèntica recerca l'estic fent ara”*, va afirmar la ponent amb sentit de l'humor i tornant a referir-se a aquests espais híbrids. En relació amb això, Benítez va voler animar als assistents a desenvolupar recerca artística no només dins l'Institut, sinó també en els projectes autònoms dels alumnes, que poden convertir-se en ponts crítics entre diferents territoris i en generadors de coneixement indisciplinat i transversal. Per acabar d'una forma simpàtica –i segurament interpel·lada pel context teatral que l'envoltava- Benítez no va voler deixar passar l'oportunitat de vincular teatre amb recerca, agraint a Antonin Artaud haver ofert, amb cadascuna de les seves produccions, un dels exemples més clarividents de la recerca entesa com a disturbis del coneixement i també d'haver donat una de les primeres pistes sobre la noció de recerca artística quan deia que *“la vida es quemar preguntas”*. Segons Villar, probablement la investigació també ho sigui.

La intervenció d'Artur Muñoz, professor del Centre Universitari Eina, va basar-se, sobretot, en exemplificar, amb la seva pròpia experiència, una possible aplicació de la pràctica com a recerca en l'àmbit pedagògic, originada –en aquest cas- amb la implantació del Pla Bolonya, que va fer que molts estudis no universitaris –com els d'Art i Disseny- passessin a ser-ho i així es necessitessin procediments per diferenciar les pràctiques d'un doctor -en Art i Disseny, per exemple- de les pràctiques més mundanes. Precisament en aquell context de primeres generacions de graduats (fins al moment EINA expedia un títol propi), a Muñoz li van encarregar ocupar-se dels primers treballs de final de grau en Creació Visual, uns treballs que, necessàriament, havien de desenvolupar-se a mig camí entre la pràctica –si tenim en compte la pròpia naturalesa de l'especialitat- i la teoria o allò acadèmic –ja que havien d'anar necessàriament acompanyats d'una memòria i presentar-se davant d'un tribunal. Davant d'aquesta inevitable cruïlla, va ser quan Muñoz va decidir aplicar la pràctica com a recerca artística en l'àmbit de la creació audiovisual, cosa que ja fa cinc anys que funciona i que presenta, entre les seves principals virtuts, la contribució al desenvolupament d'una gran autonomia en els alumnes de grau, ja que en tot moment són ells qui dirigeixen la seva pròpia recerca. El funcionament de l'assignatura, segons va exposar el professor, és molt senzill: comença amb l'aprenentatge del concepte investigació artística i de les tres maneres que aquesta té de desenvolupar-se (és a dir, la investigació sobre les arts, que l'aborda des d'una perspectiva teòrica i implica una certa distància entre l'objecte i l'investigador; la investigació per a les arts, que consisteix a buscar en altres disciplines aplicacions pràctiques i instrumentals per a posar-les al seu servei; i la investigació a través de les arts, en què la distància entre l'objecte i l'investigador es trenca) i després es demana als alumnes que delimitin un tema que coneguin, que en plantegin preguntes o hipòtesis al respecte i que finalment les validin. L'única condició és que aquesta investigació ha de ser metòdica i respondre a una voluntat d'obtenir coneixement. Concretar-ho més seria absurd, ja que, segons Muñoz, com que no sabem el que no sabem, *“la recerca és un problema malalt, que es resol mentre es formula”*. Respecte el

desenvolupament al llarg dels anys d'aquesta assignatura, Muñoz va voler exposar una problemàtica habitual que és la permanent tensió entre recerca i text, que sol materialitzar-se en un rebuig, per part de l'estudiant, de l'escriptura de la memòria. Segons la seva opinió, però, si l'escriptura d'aquest text es realitza sense posar-la per sobre o per sota, sinó en paral·lel a la pràctica, pot arribar a ser-ne una impulsora, ja que, fins i tot, pot generar obra. Finalment, per acabar la seva exposició, el ponent va concloure que cal que els estudiants concebin la recerca artística com una manera expandida de pensar amb la qual s'inaugura el paradigma que l'art pot ser un gran generador de coneixement. Si la concebem així, la recerca pot ser una via per als artistes d'escapar de la lògica dels mercats.

Per tancar la ronda de ponències, va arribar el torn de Laura Vilar, coreògrafa, ballarina, i professora de l'Institut, que, després de reivindicar la seva ignorància des d'un punt de vista socràtic –és a dir, des de la consciència de tot el que encara li queda per conèixer-, va limitar-se a compartir les preguntes que ella mateixa es formula (en el context del desenvolupament d'una tesi de dansa) a l'hora de sistematitzar el procés creatiu que ella mateixa genera, per tal d'adequar-se als requeriments acadèmics. Aquestes preguntes o inquietuds van ser les següents: Com s'articula la tensió entre formació, habitualment compartimentada, i recerca i creativitat, que requereixen pràctiques simultànies? Com dialoguen la necessària transformació personal que exigeix tot procés creatiu amb la també necessària transformació universal que requereix la recerca? Com, en el context acadèmic, pot trobar el seu espai el procés, aquell temps de prova en què no s'avalua i que la recerca tant necessita? Com es pot generar un punt de vista particular, però que sigui al mateix temps universalitzable i comunicable? La ponent es va limitar a deixar aquestes preguntes a l'aire com a possibles punts de partida per a la reflexió.

Debat: “La pràctica com a recerca als estudis de postgrau –actuals i futurs- de l'IT”

En acabar-se el conjunt de ponències, Mercè Mateu, professora del CSD especialista en pedagogia, que en aquest moment exercia de moderadora, va donar pas a la segona part de la sessió que, com ja havia passat al matí, va articular-se en forma d'un debat obert en què tothom qui va voler va dir-hi la seva. Aquest debat –que va barrejar preguntes directes dirigides als ponents amb reflexions en veu alta de diversos assistents compartides amb el conjunt de l'auditori- es va centrar, sobretot, a analitzar les problemàtiques que poden derivar-se de la implantació de la recerca artística al tercer cicle, com per exemple: la possible falta de rigor d'algunes investigacions, la possible falta d'un criteri vàlid en les avaluacions, la disparitat d'opinions respecte al format de presentació dels resultats, la possible incompetència de molts tribunals teòrics per jutjar certs processos pràctics, o la difícil articulació, dins d'un mateix pla d'estudis, d'investigacions de naturalesa molt diversa.

Una de les primeres intervencions d'aquesta segona part de la sessió, la va protagonitzar Lluís Masgrau, professor del Departament de Teoria i Història de l'ESAD, que, a mode de preludi per encarrilar el debat, va començar fent un breu repàs d'algunes de les

aportacions sorgides en les ponències, que per ell havien estat fonamentals. Algunes d'aquestes aportacions que Masgrau va repassar van ser les següents: la concepció que la recerca és, en si mateixa, una forma de creativitat; la concepció que la recerca és, també, una manera de pensar que permet a l'artista abandonar la lògica dels mercats; la importància del procés en tot procediment de recerca; l'evidència que no tota creació és, necessàriament, recerca artística (però que, pel fet que no ho sigui, no vol dir que tingui un valor menor); la naturalesa no concloent de les conclusions de la recerca artística; la necessitat de la recerca també fora de l'acadèmia; i la triple dimensió de la investigació artística que pot articular-se (i ha d'articular-se) com a recerca sobre les arts, recerca per a les arts i recerca a través de les arts. Respecte aquest últim punt, i ja per concloure, Masgrau va voler advertir que seria profitós afegir una quarta dimensió a les anteriors: la recerca sobre els propis procediments de recerca pràctica que, al llarg de la història, han desenvolupat diferents investigadors com Stanislavski, Laban, Copeau o Meierhold, entre molts d'altres. Segons Masgrau, cal contemplar aquest tipus de recerca com una altra de les possibilitats, ja que pot aportar molts coneixement sobre la pròpia investigació.

Un altre dels primers a intervenir en aquesta segona part del debat va ser el coordinador del MUET Francesc Foguet, que, més enllà d'aquest prelude introductori, va voler advertir que la recerca artística pot tenir un greu perill: el de la manca de rigor. I per ser més concret, Foguet es va referir específicament a una manca de rigor deguda a un excés de narcisisme. O de subjectivitat. Per exemplificar-ho, el coordinador del MUET va recórrer al cas d'un estudiant que, en el context del Treball Final de Màster, va proposar investigar-se a ell mateix. En relació amb aquest cas, Foguet va voler expressar la seva opinió segons la qual la investigació d'un mateix –o de la pròpia companyia, o de la pròpia creació- no necessàriament és negativa, però que aleshores cal que aquesta es pugui contextualitzar en un sentit més ampli (és a dir, cal que tingui antecedents de recerca); que se li pugin aplicar criteris de verificabilitat; que es desenvolupi en base d'un procediment sistemàtic; i que pugui arribar a uns resultats plenament comunicables. Respecte a l'exemple proposat per Foguet, Gerard Vilar també va voler dir-hi la seva, afirmant que casos com el d'aquest estudiant són molt corrents entre els artistes. En aquest sentit, Vilar va exposar que quan, el 1978, els estudis de Belles Arts van entrar en l'àmbit universitari i es va requerir el títol de doctorat als professors, molts d'aquests professors-artistes van demanar fer tesis doctorals –en el moment plenament teòriques- sobre la seva pròpia obra, fet que va donar lloc a moltes tesis d'història i crítica de les arts sobre un mateix. Tanmateix, Vilar va voler advertir –tot coincidint amb Foguet- que extrapolar aquest fenomen de l'àmbit teòric a les tesis de recerca artística, pot ser altament perillós perquè el resultat pot acabar sent un garbuix subjectivista i sense sentit. D'aquesta manera, el ponent va sentenciar que la recerca artística –a part d'haver de ser intel·ligible i comunicable- mai pot tenir un caràcter terapèutic. I va voler afegir, d'altra banda, que cal que vagi més enllà de la mera expressió. Naturalment –va matisar el catedràtic-, tota recerca artística implica un punt de partida subjectiu, però l'important és saber transfigurar aquests aspectes subjectius en una altra cosa i fer-ho sistemàticament, mitjançant –com va apuntar més tard Julia Jaques- una alternança constant de *micropla* i *macropla* que permeti objectivar la pròpia subjectivitat i que possibiliti el metallenguatge. A aquest darrer postulat, també va voler sumar-s'hi Laura Vilar que, reafirmant la tesi del catedràtic segons la qual tota recerca té a veure amb una tria subjectiva, va recordar que allò realment important és que la investigació impliqui una transformació per via del

coneixement, ja que si l'investigador no transcendeix els seus propis patrons de coneixement, aleshores no es pot parlar de recerca. Per acabar aquest debat sobre els perills de la subjectivitat, Artur Muñoz va voler basar-se en la seva pròpia experiència per aportar alguna possible solució per fer-hi front. D'aquesta manera –i amb cert esperit de provocació–, va explicar que quan, alguns estudiants de grau de l'escola EINA, en la immaduresa pròpia dels vint anys, li proposen treballs finals amb un excés d'autoreferencialitat, ell ho resol recorrent a la pròpia recerca amb la següent sentència: “*es tracta d'investigar, no de fer una exposició*”. I si amb això no en tenen prou els remata: “*qualsevol recerca ha d'apel·lar a l'interès general, i tu a mi no m'interesses*”.

Però l'excés de subjectivitat no va ser l'únic element assenyalat com a culpable de la possible manca de rigor d'algunes investigacions, sinó que altres elements, com per exemple el desconeixement dels propis antecedents d'investigació, van esdevenir-ne co-responsables. En aquest sentit, Beth Escudé, professora del Departament d'Escenificació de l'ESAD i coordinadora del MUET, va voler destacar –rescatant, en certa mesura, les paraules de Lluís Masgrau– la importància de fer recerca sobre la pròpia recerca, però, en aquest cas, per descobrir si la investigació que s'està duent a terme és original o no i, d'aquesta manera, mirar de no repetir resultats. En relació amb això, Escudé va voler destacar la importància d'una figura com la del dramaturgista, que, precisament i entre d'altres, es dedica a buscar antecedents d'investigació. Finalment, recollint totes les aportacions respecte la problemàtica del rigor i per cloure les reflexions entorn aquest aspecte, Carles Batlle va voler sintetitzar les premisses clau per ajudar l'estudiant a plantejar un treball d'investigació rigorós: cal que aquest sigui original i inèdit, que aportï coneixement, que es pugui sistematitzar i que sigui comunicable.

Però deixant de banda el rigor, Sílvia Ferrando va voler posar sobre la taula una altra problemàtica entorn a la recerca: la manca d'un criteri a l'hora d'avaluar-la. Com a exemple d'això, Ferrando va advertir que cal no confondre –fet que pot produir-se precisament per aquesta manca de criteri– una recerca sobre arts escèniques amb una recerca presentada en format escènic. Així, recuperant l'exemple del *Hans Schleif* de Julian Klein, Ferrando va postular que en aquest espectacle va desenvolupar-se una investigació històrica presentada per mitjà del teatre, però, en cap cas, una investigació teatral, ja que l'objecte d'estudi era la història i no pas el teatre. “*Si no totes les tesis escrites serien sobre literatura*”, va concloure Ferrando amb clarividència. Però una de les preguntes cabdals que podria derivar-se d'aquesta conclusió, la va plantejar Mercè Mateu en qüestionar-se: Realment es pot investigar el teatre des del propi teatre, la dansa des de la pròpia dansa o el circ des del propi circ, mitjançant una metodologia pròpia? La resposta, es va aventurar a articular-la Laura Benítez en sentenciar que sí, que evidentment totes aquestes pràctiques són possibles, però sempre i quan– tal i com s'estava donant en el debat present– es defineixin quins són aquests paràmetres de rigor i criteris d'avaluació propis del context performatiu. “*Perquè si tot és recerca, ja res no és recerca*”, va afirmar Benítez, i, com també va fer notar, si no existeixen uns criteris i un rigor poden produir-se aberracions com, en l'àmbit filosòfic, la utilització de terminologia de Deleuze per justificar l'estratègia militar de l'exèrcit d'Israel, per exemple. Respecte aquest punt, l'especialista en bioart va voler aclarir que ja existeixen uns criteris d'avaluació científics i academicistes i que cal acceptar la realitat que la

recerca artística existeix com a eina fonamental de l'acadèmia entesa com un producte més del capitalisme cognitiu, però que, per aquest motiu, cal no reduir aquesta recerca artística únicament als criteris de l'acadèmia, que és qui configura els currículums i els programes acadèmics. En aquest sentit, Benítez va sentenciar que, perquè la recerca conservi les seves potencialitats artístiques i el seu espai polític –que va més enllà del capitalisme cognitiu-, és fonamental reivindicar uns paràmetres diferents -temporals i necessàriament revisables, com és propi dels espais d'indisciplina- que sorgeixin de la pròpia recerca artística. En un sentit similar, es va expressar Aimar Pérez, ballari, coreògraf i professor del CSD, proclamant la necessitat de re-apropriar-se de la terminologia acadèmica per redefinir-la des de la pràctica performativa. Però tornant altre cop a Benítez, malgrat la reivindicació que havia fet d'aquests paràmetres propis de l'àmbit artístic, va voler concloure -amb un cert punt de sarcasme- que potser també cal fer autocrítica i, en lloc de renegar de l'acadèmia amb tanta efervescència, acceptar-la amb els seus pros i els seus contres, perquè *“si tots fóssim tan revolucionaris com ens agradariem, probablement no seriem aquí, en un context eminentment acadèmic”*. A aquest punt de vista també va voler sumar-s'hi Sílvia Ferrando, convençuda que l'acadèmia serà, al final, el que construïm entre tots i que també cal saber aprofitar-ne els seus avantatges, com per exemple, l'estructuració i la sistematització que aquesta proposa, que és la que entén millor la gent que gestiona els pressupostos. Finalment, per concloure el tema de l'avaluació, també van ser interessants les paraules de Gerard Vilar que, en un intent de tranquil·litzar l'auditori, va puntualitzar que l'avaluació mai és una ciència exacta, tampoc en els camps d'investigació més tradicionals. En aquest sentit, Vilar va exposar que en els tribunals de totes les tesis del món –també en aquelles teòriques- hi ha grans discrepàncies i que això s'ha d'acceptar amb naturalitat.

Enllaçant amb el tema de l'avaluació, però alhora limitant-lo a un aspecte més específic, un altre dels punts candents del debat va ser el del format de presentació pertinent dels resultats de la investigació artística. Respecte a aquest punt, la moderadora Mercè Mateu va preguntar-se: Què vol dir fer públic el coneixement en l'àmbit de la recerca artística? Hi ha només una fórmula vàlida perquè aquesta publicació es produeixi? En aquest sentit, i retornant al debat academicista, Mateu va voler apuntar que en l'aspecte del format de presentació, també hi ha uns paràmetres quantitius i qualitius plenament acceptats per l'acadèmia, però que potser no són els únics i que el repte de la recerca artística del segle XXI pot ser el de buscar-hi els seus paral·lelismes. Per exemplificar-ho, Mateu es va voler referir a la tesi sobre joc i teatre del professor de l'ESAD Juanjo Cuesta, presentada a l'Institut fa un mesos. En la presentació d'aquesta tesi, segons va exposar Mateu, hi va haver aspectes innovadors i que implicaven diferents punts de vista: D'una banda, la tesi es va llegir, però, de l'altra, també hi va haver una part pràctica, una presentació escènica anomenada *Hàmllet Plays*, que al seu torn va implicar un seguiment previ de tot el procés per part del tribunal i que anava acompanyada de dos volums escrits. Un exemple similar, el va aportar Jean-Manuel Warnet, explicant l'experiència francesa de les incipients Tesis Creació, on hi ha implicades les principals escoles de París (conservatoris de música, teatre, dansa, escoles de belles arts, cinema, disseny, etc.), que han desenvolupat una estructura en què cada escola escull dos o tres estudiants que entren en aquest procés de tesi que dura tres anys –en què són guiats per un artista i un professor universitari-, al final dels quals han de presentar un espectacle acompanyat d'una memòria sobre el procés. Segons Warnet, però, hi ha moltes reticències per part de l'acadèmia a l'hora d'acceptar aquests nous formats com a productes d'una tesi. La bona notícia és, altre cop segons el francès,

que aquests nous perfils d'estudiants, que barregen l'artista i l'intel·lectual i són resultat d'aquestes tesis, acabaran convertint-se, amb el temps, en membres de l'acadèmia i seran ells mateixos qui canviaran el paradigma. Sobre aquesta necessitat de documentació del procés mitjançant un suplement discursiu, també en va parlar Carles Batlle, proposant una nova pregunta: En què ha de consistir exactament aquesta documentació? I intentant respondre a la seva pròpia pregunta, Batlle va tornar a preguntar-se: No s'hauria de -en el cas que hi hagués una hipòtesi d'investigació de partida- establir una periodització vinculada a una sèrie d'objectius i, després de constatar si aquests objectius s'han acomplert, procedir a extreure'n unes conclusions? Així doncs, amb aquest seguit de preguntes, Batlle -constatant que el debat confluïa cap a la necessitat d'un acompanyament textual per a documentar la recerca- va voler enfocar la discussió entorn a l'articulació d'aquest text. A aquesta discussió aviat s'hi va enganxar Gerard Vilar, que va coincidir amb Batlle en la necessitat de documentar i fer un bon seguiment de qualsevol procés de recerca. En relació amb això, Vilar va assenyalar que no hi ha cap tesi doctoral ni cap treball final de màster on s'accepti la presentació pràctica per ella mateixa, si no va acompanyada d'un suplement discursiu que, en el cas del Màster en Art i Disseny de la UAB, és -per requeriment del Ministeri, ja que, en un principi ells van proposar-ne 10.000- de 25.000 paraules. Ja per últim, Jessica Jaques va voler assenyalar la importància que aquest acompanyament textual no es desenvolupi ni abans ni després, sinó en paral·lel a la pràctica, per tal que escriptura i pràctica es retroalimentin.

Però, més enllà del format de presentació, el tema de l'avaluació es va relacionar amb una altra problemàtica: la de la possible incompetència dels tribunals compostos únicament per teòrics per jutjar segons quins processos pràctics. El primer en plantejar-la va ser Aimar Pérez, tot subratllant la importància que els membres d'un tribunal tinguin experiència pràctica en el mateix àmbit de la recerca que avaluen, i no només coneixement teòric o acadèmic. Per exemplificar les complicacions que sorgeixen quan això no és així, Pérez va explicar el seu propi cas quan, tres anys enrere, cursant el Programa d'Estudis Independents del MACBA (un màster propi de la UAB), va optar per presentar el seu treball final a través d'una conferència performàtica, *Sudando el discurso*, en què exposava, mitjançant la dansa, com s'havia construït històricament la figura del ballarí com un subjecte de subalternitat. En acabar la seva presentació, la primera intervenció del tribunal va ser la següent: "*després d'això que ens has ensenyat, només et podríem preguntar ballant, però, com que no en sabem, ho haurem de fer de forma més acadèmica*". En relació amb el cas exposat per Pérez, Gerard Vilar va coincidir en la necessitat d'afrontar aquesta problemàtica, però va mostrar-se en cert punt optimista afirmant que, tot i que la universitat és un diplodocus que ve de l'edat mitjana, actualment, ens trobem en un espai de transició en què, tard o d'hora, aquesta circumstància canviarà. En aquest sentit, Vilar va voler posar l'exemple dels països escandinaus en què ja s'estan creant universitats de les arts on conflueixen els estudis de Belles Arts, Disseny, Teatre, Cinema, i altres, per fer front a problemàtiques comunes com la que planteja la implantació de la investigació artística. Però més enllà d'aquests països, el ponent va voler remarcar que -tot i ser incipient a països com Espanya o França i les reticències d'Alemanya- la recerca artística va fent-se el seu lloc arreu del món. A més, segons el catedràtic, altres processos, com el de Bolonya, aniran afavorint que, per l'adequació als requeriments universitaris de molts estudis artístics, els artistes que vulguin exercir de professors hagin de passar pel doctorat. Amb tot plegat, la universitat experimentarà grans canvis com, possiblement, una progressiva

desintegració de l'hegemonia de la casta academicista, cosa que afavorirà el camp de la investigació artística perquè, tal i com va afirmar Jessica Jaques, “*els doctors heu de ser els que veniu de la pràctica*”.

Pel que fa a les diferents problemàtiques relacionades amb la implantació de la recerca artística als estudis de tercer cicle, al llarg del debat en va aparèixer una última, la de la difícil articulació, dins d'un mateix pla d'estudis, d'investigacions de naturalesa diversa, tot i que aquesta no es va desenvolupar amb tanta profunditat. Respecte a aquest punt, una de les intervencions més interessants la va fer Jessica Jaques, que, com a resposta a una pregunta d'Anna Solanilla, va exposar que, per tal de donar espai a la recerca sobre les arts, la recerca per a les arts i la recerca en les arts en el context del Màster de Recerca en Art i Disseny, tendeixen a una polifonia màxima i a promoure territoris indisciplinats, acceptant –això sempre– que si hi ha alguna dissonància tampoc passa res. Malgrat tot, després d'aquest paral·lelisme musical, Jaques va admetre que aquesta polifonia encara és insuficient i que cal seguir treballant per aconseguir-la (integrant, per exemple, més especialistes amb experiència pràctica en tots els àmbits artístics). Finalment, i també relacionada amb el tema, cal destacar la intervenció de Laura Vilar que, basant-se en la seva pròpia experiència, va exposar que necessita la recerca artística per adequar-se a l'espai de l'aula. En aquest sentit, la ponent va reivindicar la necessitat irrenunciable d'un espai de recerca inicial que s'escapi de la pressió de l'avaluació.

Dimecres 9 de novembre. Sessió de matí.

Estat de la qüestió. Carles Batlle, Sílvia Ferrando i Víctor Molina

L'última sessió de les Jornades Scanner 2016 va ser presentada novament per Carles Batlle, que va recordar a l'auditori que aquest últimencontre de debat i reflexió aniria enfocat –com ja estava estipulat en el programa proposat per a les jornades i com, de fet, es va acabar produint– a intentar proposar solucions concretes sobre com aplicar les metodologies pròpies de la recerca en les assignatures pràctiques –i no només pràctiques– dels estudis de grau de l'Institut. Tanmateix, abans que aquest debat tingués lloc, el mateix Carles Batlle, Sílvia Ferrando i Víctor Molina van protagonitzar un seguit d'intervencions introductòries per tal de posar fil a l'agulla i encarrilar la discussió. La primera intervenció va ser, efectivament, la del propi Batlle, que va reorientar el seu discurs amb l'objectiu de fer un resum –especialment dedicat als assistents que s'estrenaven en les jornades– de tots el continguts sorgits durant les dues sessions del dia anterior. D'aquesta manera, Batlle va repassar amb profunditat el concepte de recerca i, més específicament, el de recerca artística; l'articulació de la seva triple naturalesa (recerca sobre les arts, recerca per a les arts i recerca a través de les arts); algunes de les preguntes bàsiques que aquesta suscita; quins han de ser els seus criteris d'avaluació i quin el seu format pertinent de presentació; què diferencia la recerca artística de la recerca acadèmica (des d'una perspectiva ontològica; epistemològica i metodològica); i altres aspectes sorgits arrel del debat de les sessions anteriors. Però més enllà de les consideracions sorgides d'aquest debat de l'últim dia,

per a desenvolupar la seva intervenció, Batlle també va basar-se en les aportacions de l'especialista en recerca artística Henk Borgdorff, totes elles recollides en la documentació facilitada pels Serveis Culturals de l'Institut a tots els assistents a les jornades³. El contingut de la intervenció de Carles Batlle, el trobareu enllaçat [aquí](http://scanner.institutdelteatre.cat/documents/) (<http://scanner.institutdelteatre.cat/documents/>).

Després de la intervenció de Batlle, Víctor Molina, professor del Departament de Teoria i Història de l'ESAD i coorganitzador de les jornades, es va limitar a fer un breu apunt entorn una especificitat de les arts escèniques que les diferencia d'altres disciplines artístiques i que, fins al moment, no havia estat mencionada. Així, tot citant Erika Fischer Lichte, catedràtica alemanya en Estudis Teatral, Molina va voler referir-se al caràcter efímer del fet escènic, especificitat que converteix el procés –que no un resultat caduc- en el punt central de la recerca artística aplicada a les arts performatives i especialment al teatre. Per Molina, entendre aquesta importància del procés –ja subratllada en les sessions anteriors de debat- és cabdal per a una bona aplicació de la pràctica com a recerca en l'àmbit de la formació escènica. Una aplicació que, segons l'opinió de Molina, no pot esperar més pel que fa a l'IT, ja que ja ha començat a estendre's a molts altres països del món. Ja per últim, i abans de cedir el torn de paraula a Sílvia Ferrando, Molina va voler advertir d'un últim perill de la recerca, davant del qual cal protegir-nos: el de caure en l'aïllament o el solipsisme.

L'última de les intervencions introductòries al debat pròpiament dit la va dur a terme Sílvia Ferrando i va ser de gran utilitat per a l'auditori, ja que el seu contingut marcadament pragmàtic –que deixava enrere les conceptualitzacions teòriques- va resultar del tot oportú per una sessió que tenia com a objectiu el desenvolupament de concrecions pràctiques per a l'aplicació de la recerca a les assignatures de grau. D'aquesta manera, Ferrando va decidir compartir amb el conjunt d'assistents un seguit d'experiències d'escoles d'arts escèniques d'arreu d'Europa que ja han aplicat amb èxit metodologies de recerca en els seus plans d'estudis i que poden servir de models per a l'Institut. La primera escola que va citar Ferrando va ser The Royal Central School of Speech and Drama de Londres, una escola que, a diferència de l'IT, que divideix els estudis d'Interpretació en tres possibles itineraris –Gest, Tex i Físic-Visual-, ofereix un grau integrat d'Interpretació-Creació amb metodologies multi-disciplinàries, cooperatives i d'un fort contingut experimental per a aquells actors que volen ser autors de les seves pròpies peces i del qual són tutors membres de la companyia Complicite. Aquests estudis -que funcionen amb un 3+2 (tres de grau i dos de màster) - promouen, des de primer curs, l'elaboració d'un *working journal* entre els seus alumnes, un document que no es concep ni com un llibre de registre ni com un diari personal (el confessionalari es desaconsella), sinó com una espècie de diari artístic on s'instiga a la reflexió crítica i on allò personal sempre es concep en relació al desenvolupament constituent de l'actor-intèrpret. Però més enllà d'aquesta experiència anglesa, la professora de l'ESAD en va voler mencionar d'altres, com la de l'SNDO, escola de dansa holandesa pionera a nivell coreogràfic on hi té un pes específic el coreògraf

³ BORGDORFF, H. *El debat sobre la recerca en les arts*. Amsterdam School of arts, 2006. <http://scanner.institutdelteatre.cat/wp-content/uploads/2016/09/Henk-Borgdorff.pdf> [Consulta: 21 nov. 2016]

Jeroen Fabius, En aquesta escola, clarament orientada a la recerca de nous llenguatges en el món de la dansa, s'intenten establir les condicions perquè l'estudiant pugui desenvolupar la seva creativitat individual, el seu estil i la seva signatura i pugui decidir, també, què vol investigar. Per aconseguir-ho, les assignatures treballen amb metodologies transversals ja que durant un període –per exemple, un semestre– s'estableix un eix temàtic –com la tecnologia o el gènere– que articula el conjunt de les matèries entorn a un aspecte que sempre apel·la a la societat. A partir d'aquests temes, l'alumne desenvolupa les seves pròpies recerques acompanyat pel professor, que exerceix de guia o, més que de guia, de provocador. Tanmateix, una altra de les escoles pioneres en l'aplicació de la pràctica com a recerca en l'àmbit de la formació escènica, és, com també va exposar Ferrando, l'Institut d'Estudis Aplicats de Teatre de Giessen (Alemanya), del qual és professor el director teatral Heiner Goebbels. En aquest darrer cas, l'escola, per tal de promoure les *praxis* d'investigació, es limita, simplement, a produir els espais perquè sigui l'alumne qui descobreixi quin és el mètode de recerca i esdevingui autònom. De fet, la tesi de partida de l'escola és que, quan s'ensenya a l'alumne una metodologia, s'impedeix que aquest descobreixi la seva pròpia manera de fer les coses, fet que va en contra de la creativitat i resulta altament castrador.

Per concloure amb aquest seguit d'exemples i també, així, la seva intervenció, Ferrando va voler aportar una reflexió final que va considerar oportuna per a l'aplicació de la recerca en l'àmbit de les arts escèniques, afirmant que cal deixar enrere tots aquells prejudicis que lliguen la recerca a unes estètiques concretes, ja que, segons el seu entendre, la recerca és possible i necessària en totes les manifestacions de la teatralitat, per diferent que sigui la seva naturalesa. Ja per últim, la professora de l'ESAD va voler reivindicar la responsabilitat dels artistes de crear la necessitat, en la societat, tant de la seva feina com de la recerca que aquesta implica, utilitzant, si és convenient, un vocabulari acadèmic que, tot i tenir les seves limitacions, esdevé universalitzador. Per tal que això sigui possible, cal fer un primer pas en aquest sentit: contribuir al desenvolupament de l'autonomia i el punt de vista crític de l'estudiant que és, en definitiva, l'artista del futur.

Debat: “La pràctica com a recerca als graus en arts escèniques. Reflexió sobre les assignatures pràctiques als graus superiors de l'IT”

Després d'aquest seguit de preàmbuls introductoris sobre l'estat de la qüestió, va arribar el torn del debat, un debat que va girar entorn de l'aplicació de la pràctica com a recerca en les diferents assignatures de grau de l'Institut i que –potser pel seu enfocament eminentment pragmàtic o pel moment de remodelació de plans d'estudis en què es troba l'Institut– va ser, sens cap mena de dubte, el que va implicar una participació més activa i entusiasta de la comunitat acadèmica i molt especialment de l'alumnat. El debat va comptar, a més, amb dues parts clarament diferenciades: Una primera, en què van intervenir els portaveus dels diferents col·lectius o departaments del centre (organitzada en declaracions o anàlisis específics per cadascun dels seus àmbits); i una segona, en què els assistents van intervenir a títol individual (organitzada en blocs temàtics i espontanis de discussió, molts d'ells originats a partir de les intervencions inicials dels portaveus). Per iniciar la primera part del debat, els primers a intervenir van ser la Irene i l'Alejandro, portaveus del col·lectiu d'alumnes de Direcció i Dramatúrgia, que van llegir un comunicat exposant la seva disconformitat amb la superficialitat amb què

s'aborda la recerca en els seus estudis, proposant alternatives per a millorar aquesta situació (com la clarificació dels objectius de cada assignatura per a distingir les destinades a l'aprenentatge de l'ofici, d'aquelles destinades a la recerca), i suggerint canvis específics a introduir en assignatures ja existents al pla d'estudis que podrien ser espais idonis per a desenvolupar la investigació. El comunicat en qüestió és el que s'adjunta aquí sota:

«Segons el RD 630/2010, el titulat en art dramàtic (en qualsevol de les tres especialitats) estarà capacitat per a l'exercici de la investigació i la docència (annex 1, §"Perfil professional del titulat en Art Dramàtic").

Amb el pla d'estudis actual i la seva implantació, la recerca en general apareix exclusivament de forma tangencial excepte al TFC, que, segons el seu pla docent, "comportarà un coneixement i aplicació de les metodologies de la investigació, convencionals i innovadores". El llistat d'objectius específics per a Direcció i Dramatúrgia del Pla estratègic 2014-2017 reserva, al punt 16, el TFC com a espai idoni per "fomentar la recerca". És per això que és lícit demanar-se sobre què podrien aportar-nos la recerca i la pràctica com a recerca en la nostra formació, sobre el progrés que aquests conceptes tenen dins dels ensenyaments actuals de grau i sobre quins espais, actuals i potencials, serien aptes per tal d'incorporar-los o potenciar-los.

Als estudiants de direcció i dramatúrgia, ens agradaria trobar en la nostra formació eines per desenvolupar un llenguatge propi, sense perdre el coneixement que l'ofici ha desenvolupat durant anys. No creiem que una cosa sigui exclouent de l'altra, però falta trobar els espais i mètodes perquè puguin ser impulsores l'una de l'altra en lloc de restar-se. Per això cal separar quines són les matèries o assignatures metodològiques i quins espais són per desenvolupar processos propis de l'alumne, independentment de si es busca la consecució d'un resultat artístic o de si aquest no és l'objectiu. Sentim que avui en dia està barrejat d'una manera poc fèrtil, compartimentada i limitadora, que no acaba d'aprofundir en una metodologia concreta i, al mateix temps, tampoc permet a l'alumne arriscar-se i experimentar la recerca d'un llenguatge propi. Cal entendre que qualsevol creació parteix sempre del risc, i és per això que cal poder acceptar l'error i el fracàs com a parts intrínseques d'un procés artístic que s'enfronta als seus propis límits. Es tracta de clarificar els objectius de cada espai pedagògic per poder arribar més a fons en el nostre aprenentatge. És per això que cal plantejar-se la manera com elaborem una proposta de treball (Ha de ser escrita o no? Quines preguntes són fèrtils per impulsar un procés de recerca? És el mateix un dossier que il·lustri un espectacle que encara no existeix que una proposta de treball que busca impulsar la pràctica?); i, també, com es duu a terme aquesta proposta en un context pedagògic (Quins espais "laboratoris" tenim que no depenen d'un resultat immediat? Quins tipus d'acompanyament i/o tutories es fan per acompanyar l'alumne en un procés de recerca des de i dins de la pràctica? Quins són els temps necessaris per desenvolupar el treball?)

Entenem que, dins de la nostra formació al si de l'Institut, la recerca des de la pràctica i els procediments propis del laboratori teatral són un mitjà excel·lent i necessari per anar el més lluny possible, sense oblidar la tradició i l'experiència que ens precedeix. La pedagogia

artística pot ser un valuós espai de resistència dins la societat en què vivim, i ens sembla cabdal saber quin és l'estat de la qüestió en el sector teatral i cultural del país per tal de comprendre'l en la seva profunditat i complexitat i poder-nos-hi posicionar, no només des d'un punt de vista conceptual, sinó en la pràctica professional i artística. Dit això, considerem convenient posar sobre la taula alguns espais propis de la implementació actual del pla d'estudis que ens permeten objectivar i concretar alguns elements de la pràctica pedagògica actualment existent que fan referència a les generalitats de què acabem de parlar:

L'optativa Altres Escenes és un bon exemple d'espai laboratorí on l'experimentació no es dissocia de la reflexió. És un espai on investigar i reflexionar sobre el llenguatge teatral existent a partir de les necessitats pròpies de l'alumne sense l'expectativa d'un resultat immediat, però que sempre es projecta en una comunicació amb l'espectador.

És un model similar el que es podria plantejar per a les pràctiques comunes. Des de la nostra experiència, la Pràctica Comuna 2 també demana de l'alumne un procés de recerca dins de i per a la pràctica, sense perdre de vista l'elaboració d'un resultat. La Pràctica Comuna 3 és un espai on també es busca aquesta experiència des de la pràctica, però que encara no té uns objectius pedagògics prou clars perquè se'n tregui tot el rendiment possible. La Pràctica Comuna 1, per la seva banda, podria ser un bon espai per introduir l'alumnat en les eines de recerca, tot i que els seus objectius docents són actualment poc concrets.

Les pràctiques d'escenificació i escriptura són un espai potencialment molt valuós per a la pràctica com a recerca, sempre i quan s'atinguin a les necessitats de l'alumne en el desenvolupament d'un procés propi, amb un acompanyament que no consisteixi tant a assegurar un resultat tot marcant una metodologia preestablerta, com a obrir camins i mostrar eines que afavoreixin el creixement de l'alumne. Això adquireix la seva màxima dimensió a les pràctiques 3 i 4, on l'alumne ha d'enfrontar-se el més autònomament possible a la realitat d'un procés creatiu. Per aconseguir això, és necessari que les pràctiques 1 i 2 ajudin també l'alumne a focalitzar els llenguatges, les formes i els camins que vol desenvolupar durant la seva formació.

Creiem que aquestes pinzellades, tot i no ser exhaustives, ajuden a deixar clar quines són les vies que, des de la nostra vivència com a estudiants, poden servir com a referents de la implantació de la pràctica com a recerca al grau i quins són els espais on aquesta es pot afegir a l'aprenentatge de l'alumne».

Després dels alumnes de Direcció i Dramatúrgia, va arribar el torn dels alumnes d'Interpretació que, representats per l'Anna i la Marta, estudiants de l'especialitat de Text, van llegir un nou comunicat amb una naturalesa molt similar al que havia estat llegit prèviament. Així, de la mateixa manera que ho havien fet els seus companys, aquestes alumnes també van manifestar un cert desassossec degut a la poca implantació de la pràctica com a recerca en els seus estudis, i, després de llistar unes quantes mancances (com la falta de concreció en la naturalesa de moltes assignatures -mancança ja mencionada pels alumnes de Direcció- o la manca d'espais transversals de reflexió i de debat), van procedir a fer un repàs d'assignatures actualment existents al pla

d'estudis que ja es desenvolupen amb eficàcia en el territori de la investigació. Aquest comunicat també el reproduïm íntegrament a continuació:

«Primer de tot, volem agrair l'oportunitat que se'ns dona en aquest espai de poder fer-vos arribar les necessitats i inquietuds que tenim l'alumnat relacionades amb què poden aportar les eines i reflexions al voltant de la pràctica com a recerca en el grau dins l'especialitat d'Interpretació.

Volem explicar breument dues necessitats fonamentals en la nostra trajectòria d'aprenentatge: D'una banda, la necessitat d'una distinció de la tipologia d'assignatura que estem parlant, la qual cosa té com a conseqüència una metodologia pedagògica clara en la pràctica i una en la teòrica. Necessitem una metodologia clara, des de l'inici de la nostra trajectòria en el grau, on saber de forma clara i precisa quines són les regles del joc, del procés que se'ns proposa i de què estem parlant a cada assignatura: creació, recerca pràctica, metodologia pura, etc. Les vegades on això es produeix, alumne i professor parlen del mateix i viatgen junts en l'aprenentatge. Això dona una seguretat indiscutible a l'alumnat. Sabem de què parlem, què aprenem, on és l'error i, en conseqüència, ens porta a una major autonomia creativa. És molt enriquidor, durant la trajectòria de la formació, tenir diferents tipologies d'assignatures i metodologies depenent del professorat que ens anem trobant. Però insistim, diverses i CLARES. D'altra banda però en el mateix camí, reclamem un espai on poder articular els nostres pensaments. És a dir, un espai on parlem de l'artista que volem ser o som. Un espai conjunt amb companys de Dramaturgia i Direcció, on la trobada de ben segur resultaria molt enriquidora, posant sobre la taula un debat ric amb l'ajuda fonamental d'un pedagog (el guia que ens ajudi a articular el que pensem per anar més lluny en les nostres reflexions). Trobades a classe després d'haver anat a veure peces teatrals que es produeixen en els teatres de la nostra ciutat, parlar-ne i analitzar-les, per així ser conscients del que es desenvolupa en el panorama teatral actual: llenguatges, colors i metodologies diverses. Ser conscients del que es crea en el panorama teatral en qüestió també ens aportaria una percepció diferent envers el teatre que volem fer cadascun de nosaltres i del que pensem que ha d'evolucionar. En definitiva,, assignatures que ens ajudin a conèixer i entendre l'estat de la qüestió necessari en qualsevol recerca per també ser capaços de produir recerques innovadores i originals. La suma d'una metodologia clara en la teòrica i en la pràctica, a més de la consciència reflexionada del que existeix artísticament en l'actualitat, faria de cadascun de nosaltres un artista eficaç, precís, amb una ideologia personal i única.

Creiem que és necessari fer una devolució positiva donant exemples on aquestes necessitats han estat resoltes. I, si us plau, no volem que se'ns mal interpreti pel fet d'expressar-ho: no parlem de la visió subjectiva d' "el professorat que ens cau millor", sinó de la visió objectiva on creiem que sí, que funciona el que necessitem. És lògic, doncs, que la nostra voluntat no és fer entendre que tot el professorat ha de tenir la mateixa metodologia d'aquell que ens funciona. No. Parlem de tenir diferent professorat amb metodologies diferents i particulars, però clares. Amb aquest feedback volem ajudar-vos per poder viatjar en el mateix vaixell. Així doncs, els exemples reflexionats són els següents:

- Tècniques d'Interpretació amb la Sandra Monclús i la Txiki Berraondo.*
- Expressió Corporal amb en Juanjo Cuesta.*
- Tècniques d'Interpretació o Pràctiques d'Interpretació amb en Raimon Molins.*
- Història de les Arts de l'Espectacle amb la Susana Egea.*
- Literatura Dramàtica amb en Pablo Ley.*
- Literatura Dramàtica amb la Silvia Ferrando.*

-Dramatúrgia amb la Victoria Szpunberg.

(En aquest llistat no hi són tots els exemples que ens funcionen, n'hi ha més, no són els únics.)

Aquestes assignatures són un clar exemple en la seva metodologia i clares en el seu funcionament entre alumne i professor. En les assignatures teòriques per exemple, parlem a classe de les teatralitats que s'estan duent a terme en el panorama teatral actual i les reflexions i conclusions que es treuen, acompanyats d'un pedagog que ens ajuda a articular els nostres pensaments per poder argumentar les nostres visions personals i particulars, ens donen eines molt sòlides i clares que ens permeten imaginar el dur a terme pràctiques com a recerca, on podem anar més enllà i aportar. Perquè sorgeixi això, necessitariem que es fes una revisió en la claredat i actualització de les metodologies que s'utilitzen per poder formar alumnes amb un potencial sòlid com per començar a parlar de dur a terme pràctiques de recerca. Bé, volem ajudar a millorar, perquè després d'haver cursat els quatre anys, podem fer aquest anàlisi extret de les carències que veiem en nosaltres».

Per finalitzar les intervencions dels diversos col·lectius d'alumnes, va prendre la paraula la Juliana, alumna d'Escenografia que, deixant enrere els comunicats llegits, va procedir a un discurs espontani –pactat, això sí, amb els seus companys de grau– que, malgrat tot, va organitzant-se en uns blocs de contingut similars: el d'assenyalar algunes de les principals mancances respecte a la implantació de la recerca en els estudis d'Escenografia i en algunes assignatures concretes, i el de proposar algunes alternatives de millora. Pel que fa al bloc de les mancances, la queixa fonamental que va expressar la Juliana va ser la de la falta de temps. Així, segons la seva exposició, els estudis d'Escenografia prioritzen absolutament l'aprenentatge tècnic de l'ofici i d'una producció eficaç, imposant uns canons preestablerts i relegant a un paper marginal el temps pel desenvolupament del pensament crític. I sense pensament crític no hi ha inquietud de recerca. En aquest sentit, l'estudiant va denunciar que la veu pròpia de l'alumne que entra a primer va silenciand-se al llarg dels anys i a mesura que els seus estudis avancen, degut a la imposició d'un model únic d'escenògraf que menysprea qualsevol dissidència, impedeix la pluralitat i satura el mercat de perfils idèntics. Pel que fa a les assignatures concretes, la Juliana va afirmar amb contundència que totes segueixen aquest mateix patró, sense cap excepció que el contradigui. D'aquesta manera, l'estudiant va remarcar que totes les assignatures del grau parteixen d'un text pre-assigant o d'uns objectius del director, que priven altre cop l'escenògraf de la connexió amb el seu propi desig i del desenvolupament d'un esperit de recerca insubordinat i autònom. Per il·lustrar-ho, la Juliana va exposar la seva experiència a l'assignatura Laboratori 2, on, en lloc de deixar espai a les inquietuds dels alumnes, se'ls va imposar treballar en uns grups prèviament definits, partir del concepte bíblic de la creació i, en el seu cas concret, fins i tot se li va penalitzar el fet de voler experimentar amb projeccions i no amb elements constructius, tal i com havia estat establert pel professorat a priori. Però, segons la seva anàlisi, més enllà d'aquesta assignatura, tampoc el Laboratori 1 promou aquesta capacitat autònoma i investigadora de l'alumne, com tampoc ho fan els diversos projectes escenogràfics, massa lligats a la creació de l'espectacle i a la voluntat d'un director. Al seu torn, les pràctiques comunes –que podrien semblar els espais més idonis per promoure aquest esperit de recerca–, també esdevenen esclaves de la producció d'un resultat final i el Projecte Final esdevé massa maniqueu, ja que només s'hi analitzen el dossier i les maquetes. Finalment, pel que fa a les alternatives de millora, la Juliana va voler reclamar, en nom de tots els seus

companys, almenys un espai anual (que podria concretar-se, per exemple, en una optativa fixa de pràctica com a recerca), on els escenògrafs poguessin partir dels seus interessos i inquietuds, sense subordinar-se a un text, un director, una tècnica prèviament imposada i, ni tan sols, a la producció d'un espectacle.

Per aportar el punt de vista del professorat, el primer en prendre la paraula en aquesta sessió va ser Jordi Fondevila que, juntament amb Enric Nolla i Victoria Spunzberg, va exercir de portaveu del Departament de Dramatúrgia, Escenificació i Coreografia. Així doncs, Fondevila va intentar traslladar a l'auditori les conclusions del debat que havia tingut lloc en el si del Departament respecte la recerca a l'Institut. D'aquesta manera, una de les primeres conclusions que Fondevila va voler compartir va ser la necessitat – necessitat que ja havien expressat els portaveus de l'alumnat- de fer una revisió crítica sobre els espais (o les assignatures) que ja existeixen al pla d'estudis i que podrien ser útils per aplicar els processos de recerca de forma més eficaç. En aquest sentit, el dramaturg i director va voler suggerir, com a mesura de millora, la conveniència d'acabar amb la frontera que separa assignatures teòriques d'assignatures pràctiques, una conveniència que es podria començar a resoldre deixant de separar els departaments de professors entre teòrics i pràctics. Però, segons va exposar Fondevila, més enllà de reformar aquestes assignatures preexistents per a una millor implantació de la recerca, el departament havia arribat a una altra conclusió: La necessitat de crear nous espais i de tipologies diverses. Així, d'una banda, segons els membres del Departament, calen nous espais per fer pedagogia sobre què és la recerca i com dur-la a la pràctica; però, de l'altra, també se'n necessiten d'altres basats en la idea de laboratori i deslligats dels resultats, on l'alumne tingui temps per pensar sobre el què fa i com ho fa i no només per fer. Tanmateix, per impulsar tot aquest seguit d'innovacions i reformes, Fondevila va proposar –una proposta que segons Spunzberg va néixer del reconeixement dels propis membres del Departament de la seva ignorància respecte als procediments de recerca- la creació d'una cèl·lula o organisme per canalitzar tota la voluntat d'investigació de l'Institut. Aquesta cèl·lula o organisme va ser definida per Enric Nolla com un senat o consell de savis –integrat per exemple, pels doctors de la casa- capacitat per replantejar les assignatures i definir més clarament les metodologies de recerca o el format de documentació dels resultats.

Per la seva banda, la intervenció del Departament de Disseny Escènic -representat per la figurinista Marta Rafa, que va exercir de portaveu- va anar íntimament lligada a moltes de les propostes que ja s'havien plantejat des del Departament d'Escenificació. Així, Rafa va coincidir tant en la necessitat de replantejar algunes de les assignatures que ja existeixen al pla d'estudis (tema candent al seu departament des de fa temps), com en la necessitat de crear-ne de noves, basades, únicament, en procediments propis de la recerca. D'aquesta manera, pel que fa a assignatures pràctiques ja existents per a l'especialitat d'escenografia (com els laboratoris, els projectes escenogràfics, les pràctiques comunes, o els TFC), Rafa va assenyalar dues mancances fonamentals: les metodologies aplicades, i –coincidint amb la tesi del Departament d'Escenificació- la incapacitat dels professors per fer un acompanyament eficaç dels alumnes. Respecte a aquest últim punt, la figurinista va voler subratllar que de vegades -per exemple en el cas dels TFC- es requereix de l'alumne la utilització d'alguns procediments que ni ell mateix ni el professorat està preparat per desenvolupar, i que cal fer un exercici

d'honestat respecte a aquest tema. Un exercici que passa, entre d'altres, per admetre que, en no estar ben implantada la recerca en les assignatures del grau –i això té molt a veure amb el primer punt, el de les mancances metodològiques-, es demana que l'alumne, en arribar al TFC, faci un salt mortal utilitzant unes eines que no se li han requerit fins al moment. Per fer front a aquest conjunt de manques (tant les docents com les metodològiques), Rafa va coincidir en la necessitat –exposada també pels professors de Direcció i Dramatúrgia- de treballar més transversalment en el si dels departaments, cosa que ja s'està duent a terme en l'àmbit de l'escenografia. En aquest sentit, la cap de departament, Elisabet Castells, va posar com a exemple l'experiència del seu departament que, mentre que abans s'articulava en tres grans àrees (Personatge, Espai, i Il·luminació), ara s'ha reestructurat en tres grups de tasques (Pensament, Reflexió, Recerca i Investigació; Formació del Docent; i Assignatures) on treballen conjuntament tots els professors. Ja per acabar, i tornant altre cop a Rafa, la figurinista va voler fer un últim apunt pel que fa a la necessitat de –més enllà de reformular els espais existents- crear assignatures noves, coincidint en aquest punt amb la Juliana, alumna d'escenografia, en la importància de desenvolupar espais en què l'escenògraf esdevingui l'autèntic creador, sense subordinar-se a altres disciplines o especialitats.

Però, més enllà dels alumnes i d'aquests dos departaments, també van voler dir-hi la seva el col·lectiu d'instrumentistes per mitjà del pianista Ismael Dueñas, que va voler compartir les seves inquietuds. En aquest sentit, Dueñas va expressar el sentiment de marginalitat que, en certa mesura, plana sobre el seu col·lectiu. Un col·lectiu coordinat per Rafel Plana i integrat per vint-i-quatre músics (guitarristes, percussionistes, *cantaores*, compositors, arranjadors, pianistes i professors de música) que treballa tant al CSD com a l'ESAD, però que se sent profundament desapropiat. Respecte a això últim, Dueñas va voler incidir en el fet que, més enllà de l'aptitud dels pianistes per a fer acompanyaments en les classes de dansa, el col·lectiu té molt més potencial. Un potencial que sovint es desconeix en la totalitat dels seus recursos i que, quan es coneix, es limita tot relegant els instrumentistes a la part més tècnica o al suport a la docència. Tanmateix, Dueñas va voler expressar el desig compartit pel conjunt del col·lectiu d'abordar reptes més creatius i, per aquest motiu, va convidar la comunitat acadèmica a introduir la música i els instrumentistes (que poden ajudar, per exemple a plantejar l'espai sonor o el silenci de les pràctiques o tallers) com a membres protagonistes de l'espai de creació-aprenentatge, en lloc de marginar-los a un trist paper secundari o a un afegit d'últim moment. En aquest sentit, Dueñas va voler acabar reivindicant la necessitat i la potencialitat de la creació i el treball compartits, no només entre alumnes, professors i instrumentistes, sinó també entre ESAD i CSD, dos móns que, si es barreguessin –o almenys dialoguessin i es demanessin consell- podrien assolir grans fites.

En acabar la intervenció de Dueñas, es va procedir a la segona part del debat, que va organitzar-se, sobretot, a partir de diferents intervencions en què els assistents ja no parlaven en representació de cap col·lectiu, sinó a títol personal. El conjunt d'aquestes intervencions va centrar-se, bàsicament, en un seguit d'eixos temàtics que van anar apareixent de forma espontània, encara que molts d'ells tenien el seu origen en les sessions de debat precedents o en les intervencions prèvies dels diferents portaveus. Els principals eixos temàtics al voltant dels quals es va organitzar la reflexió van ser els següents: Consideracions a tenir en compte a l'hora d'implementar la recerca en els

plans d'estudis (dividit, al seu torn, en els següents subtemes: la naturalesa de la pròpia recerca, la possible estafa que pot suposar la recerca i la seva oportunitat en el món actual); conveniència de posar en pràctica la indisciplina per tal d'afavorir la recerca a la casa; metodologies i processos pel seu desenvolupament i la seva implantació; i naturalesa del senat articulador d'aquestes propostes de recerca.

Pel que fa a les consideracions a tenir en compte, un dels primers en fer-se sentir va ser Lluís Masgrau que, plantejant el tema de la naturalesa de la pròpia recerca, va voler compartir amb el conjunt de l'auditori el seu neguit entorn a l'habitual assimilació que es fa entre els conceptes "recerca pràctica" i "recerca-creació", quan la pràctica com a recerca pot desenvolupar-se, segons el seu entendre, en altres dimensions (a més de les ja esmentades recerca sobre les arts, recerca per a les arts i recerca a través de les arts), com la recerca sobre processos pedagògics o –repescant la seva pròpia aportació en una de les sessions anteriors- la recerca sobre els propis processos de recerca, que també poden ser eminentment pràctiques. En aquest sentit, Masgrau va determinar que, abans d'implementar la investigació pràctica, és important no marginar-ne cap dels seus possibles desenvolupaments, per molt que l'escola tendeixi, per pròpia inèrcia, a la recerca-creació. Tanmateix, Jordi Fondevila va voler matisar aquest punt, ja que, tot i coincidir-hi en el fons, va discrepar-hi en la forma, afirmant que s'han de deixar enrere els debats estèrils sobre què és la recerca i la seva nomenclatura teòrica, permetent que tots els tipus de recerca -i no només un- trobin el seu espai, però sense gastar energia classificant-los, perquè "*ja ens entenem*". En un mateix sentit, Fondevila va proposar deixar enrere altres debats obsolets com la confrontació entre la recerca i l'ofici o entre la recerca i l'estètica (ja que totes les estètiques són propícies per a la investigació), reivindicant, en lloc d'això, la necessitat urgent d'implementar la recerca a la casa, sense perdre més temps amb teoritzacions.

Respecte a aquesta urgència, també va posicionar-s'hi Raimon Molins, actor, director i professor de l'ESAD, però relacionant-la, altra vegada, amb el debat sobre la seva naturalesa que havia iniciat Masgrau. Molins, així doncs, també va reivindicar la necessitat urgent d'implementar els processos de recerca a l'Institut, però no de qualsevol recerca, sinó, sobretot, de la que és pròpia del fet teatral. D'aquesta manera, Molins va observar que, tot i que tradicionalment s'ha considerat que el coneixement extrapolable de la investigació és eminentment teòric i comunicable a través del llenguatge, aquesta concepció està entrant en crisi fins i tot en l'àmbit acadèmic, i que cal aprofitar el moment per reivindicar un altre coneixement, que té a veure amb les intel·ligències múltiples, que no necessita memòria perquè és coneixement en si mateix (com el coneixement del tirador d'arc xinès que s'expressa en el silenci, per exemple) i que apel·la directament a les arts escèniques. Un coneixement genuí del món de la performativitat i que, segons Mercè Mateu, Àngels Margarit reflecteix a la perfecció en aquesta cita: "*Me gusta la danza porque da memoria a mi cuerpo. Lo vuelve inteligente, intuitivo, sensible. Es como si las capacidades del cuerpo estuviesen fragmentadas o multiplicadas, diluidas por mi cuerpo. A menudo advierto una rodilla inteligente tomando decisiones, o un codo que se quiebra emocionado. Esta actitud aligera y libera el cerebro de su tarea y me hace pensar de una manera física. Sentir lo que pienso. Pensar lo que siento*". Respecte a aquest coneixement genuí, la mateixa Mateu va voler afegir que, tot i que els formulismes de la recerca a nivell universitari estan

molt establerts i cal agafar-ne tot allò que és positiu, també cal repensar-los, reformular conceptes com comunicació, ponència, tesi doctoral, treball final de grau, treball final de màster... i adaptar-los a les especificitats de les arts escèniques buscant una obertura de formes (com en el cas de la publicació, que, segons el seu punt de vista, no té perquè sé per escrit) que siguin més adequades i pròpies. Amb la darrera tesi també va coincidir-hi en Josep Maria, alumne de direcció i dramaturgia i exalumne d'economia i dret, assenyalant que l'obsessió per forçar l'encaix acadèmic pot ser altament perillós, ja que, segons la seva experiència en el món de les ciències socials, *“que els hi diuen ciències, però que tampoc ho són”*, l'aplicació del mètode científic en àmbits no científics pot arribar a encotillar la investigació. De fet, segons un altre alumne de direcció i dramaturgia, en Daniel, l'única manera que entendrem els mètodes i procediments propis de la investigació artística és posant-los en funcionament, perquè la investigació –com ja havia apuntat Artur Muñoz el dia anterior- es resol ella mateixa i només duent-la a terme és com s'estableixen els seus procediments.

Pel que fa a la naturalesa de la pròpia recerca com a consideració prèvia, va voler fer un últim apunt Teresa Vilardell, directora, guionista i professora de l'ESAD, afirmant que, segons la seva experiència, la recerca és una conseqüència directa de la pràctica, ja que és precisament la pràctica el que genera la necessitat d'investigar. D'altra banda, pensant en les pròpies especificitats de la recerca en les arts escèniques, Vilardell va postular que es tracta d'una recerca dialògica, fet altament interessant, ja que l'objecte investigat –el teatre, per exemple- ens respon molt més que quan fem recerca bibliogràfica, o sobre cinema que, al cap i a la fi, són recerques sobre una natura morta. Però després d'aquest breu apunt, Vilardell va voler posar sobre la taula una altra consideració prèvia que cal tenir en compte abans d'implementar la recerca, que és l'estafa que aquesta pot suposar. Per exemplificar aquest perill, la guionista va voler compartir la seva experiència quan ella mateixa, fa anys, estudiava Gramàtica Generativa –dins el context de la carrera de Filologia- amb uns professors il·luminats per Noam Chomsky que seguien tots els seus preceptes. En aquest sentit, Vilardell va voler compartir el seu desassossec i sentiment d'estafa quan va descobrir -amb el pas del temps i després d'haver dedicat molts anys a estudiar les seves tesis- que Chomsky s'havia convertit en un activista i havia deixat la seva recerca abandonada. Finalment, per acabar la seva intervenció, la professora va obrir un altre tema de debat respecte a les consideracions prèvies: el de l'oportunitat de la recerca en el moment actual. Així, Vilardell va voler concloure el seu discurs –coincidint amb el que havia dit Fondevila en una de les sessions anteriors- posant en dubte que el món en què vivim estigui preparat per a recerques. Tanmateix, Sílvia Ferrando, aviat va posicionar-se respecte aquest punt, afirmant que, precisament, en el món actual, la recerca ha de fer-se lloc com una forma d'activisme, ja que reserva un espai al pensament en espais de resistència com poden ser els laboratoris.

Però més enllà de les consideracions prèvies, un altre dels punts candents del debat va ser la necessitat de posar en funcionament espais d'indisciplina i multidisciplinarietat per tal d'afavorir la recerca. En aquest sentit, una de les primeres en posicionar-se al respecte va ser Magda Puyo que, en la seva posició de directora -i recollint la paraules d'Ismael Dueñas quan parlava en nom dels instrumentistes- va voler emfasitzar la importància que les diferents escoles superiors de l'Institut entrin en diàleg, i no només

l'ESAD i el CSD, sinó també l'ESTATE i el CPD. Per tant, per Puyo, aquest treball en equip i dialògic –en el qual, segons ella mateixa va reconèixer, actualment no s'hi dedica cap mena d'esforç- més que una possibilitat és un repte i un deute que cal que l'Institut afronti amb urgència, també en el pla d'estudis. D'aquesta manera, Puyo, recordant el debat de la sessió anterior entorn a aspectes com la possibilitat de crear espais d'indisciplina i la multidisciplinarietat que propicia la recerca, va sentenciar amb contundència: *“és que la tenim tota i no l'aprofitem en absolut”*. En un sentit similar, es va posicionar en Carlos, alumne del CSD, que va reivindicar aquesta interrelació no només entre escoles, sinó fins i tot dins de l'aula. Una aula que no es pot concebre com un espai tancat on un alumne amb unes limitacions només compta amb el professor, també amb les seves limitacions, per superar les pròpies, sinó com un espai obert i flexible on tothom pot entrar-hi i interactuar. Per posar una mica de llum sobre aquest tema, Victoria Spunzberg va voler posar l'exemple de Dramatúrgia de la Dansa, assignatura que ella mateixa imparteix a tercer de Coreografia del CSD, i que creu que funciona molt bé en aquest sentit. Així, en aquesta assignatura no són tan importants les classes magistrals, sinó la tasca docent de crear possibilitats, espais de trobada entre diferents disciplines, ja que hi són convidats com a oients alumnes de direcció i dramatúrgia que entren en relació amb els coreògrafs,. Aquesta simbiosi resulta, segons Spunzberg, igual de positiva per a uns com per als altres, ja que la dansa ensenya als dramaturgs altres llocs des d'on escriure i la dramatúrgia ensenya als coreògrafs altres llocs des d'on ballar, fet que propicia que, uns i altres, tornin a la seva disciplina amb moltes més eines per a l'expressivitat. Per Spunzberg, doncs, aquesta obertura de mires, aquest aprenentatge des de territoris ignots és fonamental. Tanmateix, i tornant ara a les paraules de Puyo, aquesta va voler matisar –després d'una intervenció de l'Anna, alumna d'Interpretació, que va tornar a reclamar la necessitat d'una major claredat dels mètodes pedagògics a l'aula i no pas de la indisciplina, com Puyo i tants altres havien demanat- que, precisament, cal no confondre la indisciplina -entesa com a terme filosòfic, com a trencament de la norma, com a desafiament del cànon i de les categoritzacions establertes- amb la falta de mètode, d'una metodologia clara que és bàsica a l'hora de dur a terme qualsevol investigació. Com també és bàsic, segons va apuntar la directora, combatre la disciplina perquè, tal i com apuntava Spunzberg, sorgeixin nous àmbits de coneixement que d'entrada teníem tancats perquè la disciplina –el cànon, la norma, o la categorització- no ens deixava obrir.

Després d'aquest apunt clarificador de conceptes, però recuperant la discussió entorn a la necessitat o no d'una metodologia clara, va desenvolupar-se un nou tema de debat, precisament relacionat amb les metodologies que la recerca necessita. En aquest sentit, la Juliana va voler recuperar la seva opinió ja plasmada amb anterioritat, per contradir, en certa mesura, l'última intervenció de l'Anna, alumna, com ja hem dit, d'Interpretació. En aquest sentit, la Juliana va postular que, tot i que si bé és cert que calen mètodes pedagògics clars i precisos, també cal que les metodologies i els criteris d'avaluació siguin flexibles, per permetre, precisament, espais d'indisciplina, d'investigació autònoma. En relació amb això, l'alumna va voler recordar aquella frase segons la qual *“un dels errors més freqüents és pensar que allò que és bo per mi, és bo també pels altres”*, fent referència, aquest cop, a la inconveniència d'imposar què és la recerca, en lloc de deixar espai perquè ho defineixi cadascú. Per a l'estudiant, a més, si aquests espais encara no existeixen, no val excusar-se en què les coses són així, ja que la creativitat no passa només per l'expressivitat, sinó que també rau en qüestionar les situacions preestablertes. Per tant, si no existeixen aquests espais, cal crear-los.

Respecte a aquest punt –i també lligant-ho a la primera intervenció que havia fet la mateixa Juliana en qualitat de representant dels alumnes d'Escenografia-, també va voler dir-hi la seva Montse Amenós, coincidint amb la necessitat de crear espais i deixar lloc per a la veu pròpia de l'alumne i, més concretament, de l'alumne d'Escenografia. Va fer-ho, però –i tal com demanava la Juliana-, sense eludir responsabilitats, conscient que canviar la situació vigent és també a les mans del professorat i els alumnes, perquè *“la professió i l'escola seran el que nosaltres vulguem que sigui”*. En aquest sentit, desviant-se una mica del debat principal i recuperant en certa mesura el tema del lloc que ocupa l'Escenografia en relació a les altres disciplines de la casa, Amenós, va opinar que, tot i que creu que la seva disciplina està molt ben ubicada a l'Instiut (al costat d'altres àmbits de les arts escèniques, en lloc de en escoles d'arts plàstiques, com passava antigament), és important trobar-li un lloc d'insubordinació, un espai artístic autònom (més en la línia de les escoles de Belles Arts) on la veu de l'escenògraf es faci patent per a desenvolupar investigacions pròpies. Un espai que, més enllà de l'aprenentatge de l'ofici, deixi espai pel pensament i que, en lloc d'assumir les jerarquies pròpies del món professional -que subordinen l'Escenografia a la Direcció i la Interpretació-, permeti indisciplinar-les. D'aquesta manera, la professora va afegir, que amb les mancances del pla d'estudis actual, l'escenògraf que arriba a tercer amb ganes d'expressar-se es troba molt capat i que, sobretot a quart, cal desenvolupar una altra proposta en torn a l'assignatura Projecte Escenogràfic. Tanmateix, Amenós no va ser l'única a fer notar aquestes mancances del pla d'estudis ja que la mateixa Anna, va voler tornar a fer-ho des de l'àmbit de la Interpretació on, segons va exposar, la pràctica com a recerca no es contempla al TFC –com sí que passa al de Direcció i Dramatúrgia-, limitant, d'aquesta manera, la possibilitat de l'alumne de desenvolupar una veu pròpia en tant que investigador.

Però, deixant de banda el debat metodològic entorn a la implementació de la recerca – debat que Spunzberg va resoldre amb clarividència suggerint la difícil, però necessària convivència de flexibilitat i rigor (que no rigidesa) en el si de qualsevol metodologia-, també es va tornar a incidir –com ja s'havia fet en sessions anteriors- en els procediments oportuns de desenvolupament i aplicació pràctica d'aquesta recerca. Pel que fa als procediments de desenvolupament, Lluís Masgrau va suggerir que el primer que cal fer per tal d'assegurar que la recerca sigui un èxit i guanyi en operativitat és acompanyar l'alumne a l'hora de definir i precisar un objecte de recerca clar i específic de les arts escèniques (que no ha de ser el tema de l'espectacle, que normalment no és escènic, sinó que apel·la a altres camps). En aquest sentit, Masgrau va voler posar com a exemple la investigació que va desenvolupar Meierhold el 1925, en el context del *El professor Bubus*. Així, segons va explicar Masgrau, en aquest espectacle Meierhold va resultar molt lúcida a l'hora de determinar el seu objecte escènic d'investigació: buscar altres aplicacions espectaculars per a la música que no fossin només les melodramàtiques. Determinar aquest objecte de recerca tan precís i específic va ser, en opinió del teòric, el factor clau perquè la recerca de l'investigador esdevingués un èxit. Sobre aquest exemple exposat per Masgrau, en va parlar més tard l'Àlvar, alumne de Direcció i Dramatúrgia, que va voler subratllar-ne, precisament, el seu caràcter exemplar, ja que, com no podia ser d'altra forma, es tractava d'una investigació que sorgia de la pròpia pràctica i que era inherent a la feina del director. I és que, com va apuntar l'Àlvar, la recerca no és una cosa nova, sinó que forma part de l'ofici i, per tant, només cal trobar-li un espai perquè aquesta es desenvolupi espontàniament en l'àmbit de la formació. Tanmateix, l'alumne va voler subratllar que, actualment, el pla d'estudis

no deixa espai perquè aquesta recerca aflori, ja que la majoria d'assignatures –per molt que intentin reivindicar-se com a assignatures de recerca mitjançant el format de memòria més presentació- parteixen de plantejaments de promoure la producció d'un espectacle o, com a molt, un procés de documentació per part de l'alumne, però, molt poques vegades, la investigació en si mateixa. De fet, aquest tema del format de presentació –tema recurrent en totes les sessions de les jornades- va tornar a aparèixer en el si del debat sobre els procediments oportuns per a un bon desenvolupament de la recerca i Lluís Masgrau també va posicionar-s'hi al respecte, afirmant que l'acompanyament de la investigació pràctica mitjançant una anàlisi suplementària és fonamental, però que, tanmateix, a part del suport escrit, pot trobar altres formes, com per exemple la de la presentació oral. El que, en opinió de Masgrau, és imprescindible és que aquest suplement no es limiti només a la descripció del procés de recerca, sinó també a analitzar-lo des d'una perspectiva crítica, punt amb el qual Sílvia Ferrando també va coincidir. Ja per últim, respecte als procediments de desenvolupament oportuns per a la investigació, Masgrau va voler fer un últim apunt sobre la importància de conèixer el context i l'estat de la qüestió, ja que l'investigador, quan més coneix un tema, més capacitat té de fer-se preguntes al respecte. En relació amb aquest punt, el teòric va voler concloure subratllant la importància de no confondre el que no se sap, amb el que jo no sé.

No obstant, el discurs de Masgrau no va acabar-se aquí i, més enllà dels procediments de desenvolupament de la recerca, també va voler abordar quins han de ser els criteris per a la seva aplicació pràctica en el si de l'Institut. En aquest sentit, Masgrau va suggerir una proposta molt concreta: dosificar l'aprenentatge de la recerca, introduir-la progressivament. Així, en lloc d'aplicar-la indistintament en tots els cursos, el professor va aconsellar que podria fer-se de forma gradual. Per exemple, en relació amb el suplement escrit, Masgrau va proposar que un any es podria ensenyar a descriure els processos, el següent afegir-hi la capacitat d'anàlisi, i així anar avançant progressivament. Però malgrat l'interès de la proposta, la Vero, alumna de Direcció i Dramatúrgia, va mostrar-hi algunes discrepàncies, afirmant que, per ella, la dosificació de l'aprenentatge no era tan important com el grau d'aprofundiment en la investigació que es requeria als alumnes, que aquest sí que podria ser progressiu al llarg dels anys.

Per acabar de llistar els temes del debat principals, un dels aspectes claus que també es va discutir i que va anar sorgint reiteradament va ser el de la conveniència i la naturalesa del senat canalitzador de totes les propostes de recerca de la casa, un senat que havien considerat oportú i, per tant, havien suggerit des del Departament de Dramatúrgia, Escenificació i Coreografia, durant la seva intervenció. Una de les primeres a recuperar aquest tema va ser, precisament, Magda Puyo que va defensar amb vehemència que aquest, en el cas d'existir, hauria d'estar compost íntegrament per artistes i per gent de la casa. En aquest sentit, Puyo, convençuda que dins del propi Institut del Teatre ja hi ha el coneixement suficient per vetllar per la implementació de la pràctica com a recerca, va manifestar el seu profund desacord sobre anar a buscar especialistes d'altres àmbits per tal que dirigeixin aquesta implementació. Així, segons la seva opinió, en el cas que s'hagués d'anar a buscar gent de fora, no haurien de ser teòrics, sinó artistes, ja que són precisament ells qui tenen una experiència més genuïna de pràctica com a recerca en les arts. En relació amb això, Puyo va voler fer notar que

quan, en lloc dels artistes són teòrics d'altres disciplines qui aborden el problema, sorgeixen conceptes molt escaients (com la pròpia indisciplina), però que molts cops són poc operatius per a una implementació pràctica real, ja que resulten esquemàtics i simplificadors, quan la recerca pràctica és molt més complexa i encara està per descobrir. Respecte a l'opinió de Puyo, també va voler dir-hi la seva Victoria Spunzberg, aclarint que la proposta del Departament no consistia tant a anar a buscar gent de fora, sinó especialistes en recerca del mateix Institut, per tal de posar una mica de llum sobre aquest concepte, respecte al qual ells mateixos reconeixien un desconeixement absolut. Tanmateix, Spunzberg va coincidir en la inoperativitat dels enfocaments de molts teòrics ja que, molts cops, aquests pequen d'una ingenuïtat profunda deguda a la seva incapacitat per acostar-se a la pràctica per manca no de coneixements, sinó d'experiència (circumstància que, d'altra banda, fa que els que s'han acostat a la teoria des de la pràctica escènica es puguin sentir uns grans privilegiats). En un sentit similar, també es va posicionar Carles Batlle, coincidint que la proposta del senat no consistia tant a anar a buscar gent de fora -ja que això comportaria perdre la veu pròpia-, sinó a crear, des del mateix Institut, una unitat de recerca, no per dir què és el que s'ha de fer, sinó per començar a articular propostes d'aplicació immediata, ja que, de fet, aquest era, segons va recordar Batlle, l'objectiu principal de les jornades presents. En aquest objectiu també hi va coincidir Marta Rafa, afirmant que considerava imprescindible que totes les reflexions sorgides de les Jornades Scanner trobessin una via immediata de canalització i que, més enllà del senat, podria resultar oportú la creació de petits *workshops* on professors que ja estiguessin aplicant la pràctica com a recerca a l'Institut poguessin compartir la seva experiència amb els altres. No obstant això, i tornant a les paraules de Batlle, aquest va voler reconèixer que, malgrat la voluntat compartida d'un procés, intern, original i propi –en forma de *workshops* o de senat-, ni tan sols els doctors de la casa són especialistes en recerca i que, per tant, per elaborar aquests protocols i metodologies d'urgent aplicació cal conservar una mirada cap a l'exterior i no ignorar allò que ja ha estat internacionalment consensuat. Per acabar amb tot aquest tema del senat, Puyo va voler fer-ne un últim apunt recalçant que, tot i la seguretat que implica tenir el coneixement suficient per a desenvolupar aquesta implementació de la recerca de forma autosuficient, cal que des del centre augmenti el compromís respecte a aquesta investigació. Així, tot i que la directora va reconèixer que des de l'Institut ja han sorgit moltes iniciatives de recerca, sempre han estat recerques respecte objectes molt concrets, però que el desenvolupament de la recerca en el conjunt de les arts escèniques, encara ningú no l'ha abordat amb profunditat. En aquest sentit, Puyo va reivindicar la necessitat del compromís de fer-ho i de –en lloc d'emparar-se en la disciplina de la recerca- indisciplinar aquesta disciplina des de les pròpies arts escèniques per poder descobrir quina és la recerca que ens convé.

Cloenda de les jornades:

La cloenda de les Jornades Scanner 2016 va anar a càrrec de Victor Molina que va resumir-ne les conclusions principals. D'altra banda, Molina va manifestar que les jornades havien evidenciat que la recerca és un tema conflictiu, però també imprescindible. Finalment, per concloure, Molina va sentenciar en relació amb la necessitat d'abandonar el debat teòric per tal d'abordar amb urgència la implementació pràctica: “*És veritat que no podem seguir parlant d'això, però hem de continuar parlant-ne*”.