

La *Practice as research* a les nostres aules

Jornades Scanner / 2016

(7 i 8 de Novembre)

Índex

Les tres edicions anteriors – 2008, 2010, 2014

Introducció

Jornades Scanner / 2008

Jornades Scanner / 2010

Jornades Scanner / 2014

Relatoria anònima realitzada els dies 6 i 7 de Nov del 2014

Practice as research / Lluís Masgrau 2014

Bibliografia bàsica sobre la pràctica com a recerca.

JORNADES SCANNER

(Edicions 2018 – 2010 – 2014)

Introducció

A l'Institut del Teatre -i amb una flexible vocació biennal- s'han realitzat diverses trobades entre acadèmics i creadors per discutir sobre els temes i problemes que comporta la recerca en les arts, i molt concretament en les arts escèniques. S'ha fet servir el format de conferències, de mini simposis, de taules rodones, i fins i tot de reunions informals, sempre amb l'objectiu de reflexionar sobre el paper, la importància i la peculiaritat de la recerca en el camp teatral en la seva relació amb la pràctica creativa.

Concebudes i impulsades al 2008 per Jaume MELENDRES, aquestes reunions porten el significatiu nom de JORNADES SCANNER. *Scanner*, com és ben conegut, té el significat d'indagar de manera minuciosa, d'esbrinar, d'investigar escrupolosament¹.

Fins ara s'han organitzat tres edicions d'aquestes JORNADES. La primera va tenir lloc el 2008, la segona el 2010, i la tercera el 2014.

És un fet ineluctable que la recerca forma part del procés de creació artística. I encara que és cèlebre una sentència de Picasso en la qual deia que ell no buscava, sinó que

¹ *Scanner* és un terme anglès que procedeix del verb *to scan* (explorar, inquirir, re-buscar), i aquest del llatí *scandere*, el significat del qual és "ascendir en una escala" –precisament per referència a aquesta escala que en algun moment es va aplicar a la mètrica, i va sortir el terme de *escandir* per a referir la mesura d'un vers comptant el nombre de peus o de síl·labes de què consta.

trobava, també, i de manera no menys resolta i persuasiva era la seva reiterada declaració en el sentit oposat, la de: «Mai he emprès la realització de una pintura com a obra d'art, sinó sempre com a recerca». D'alguna manera, potser no tota, però sí part important de l'activitat artística s'ha anat emprenent com a recerca; de la mateixa manera com potser no tota, però sí bona part de la recerca s'ha emprès a partir o al costat de la pràctica creativa. I això és vàlid també per al teatre. Tots sabem, per exemple, que ja al 1905 STANISLAVSKI va inventar un inèdit context teatral que no era ni teatre ni escola, sinó un ESTUDI de recerca i experimentació. Sabem també que la direcció d'aquest ESTUDI va ser confiada a un dels seus primers (i més rebels) deixebles: Vsevolod STANISLAVSKI. I que, sobre el doble model de les ciències i de les arts plàstiques es va obrir al teatre l'era dels LABORATORIS: un col·lectiu *ad hoc* que emprèn, sota la direcció d'un mestre, un projecte d'investigació en diferents dominis de la pràctica teatral, independentment de la necessitat de produir un espectacle davant el públic ². L'aventura de les investigacions sobre el «Sistema», realitzats en temps diferents per Mikhail TCHEXOV, Richard BOLESLAVSKI, Eugeni VAJTANGOV, i tants altres, van posar a prova les modalitats potencials de les intuïcions de STANISLAVSKI, investigant sobre elles, revisant-, i difonent-les a través del món. És cert que STANISLAVSKI, Gordon CRAIG, Jacques COPEAU, i un llarg etcètera, van barrejar aquests ensenyaments en una forma realitzada o utòpica d'escola experimental més centrada en un «teatre teatral». És a dir, orientant la recerca cap a la pròpia creació. De manera no menys clara, encara que sí moltes vegades oblidada es troba la resta d'activitats performàtiques: la dansa, el circ, etc.

² Cf. sobre aquest tema Jean-Manuel Warnet, *Les Laboratoires: une autre histoire du théâtre*. Ed. L'Entretemps, 2014, pp. 619.

JORNADES SCANNER / 2008

Va ser precisament amb aquest teló de fons, com Jaume MELENDRES va inaugurar les primeres JORNADES SCANNER. En el seu parlament de benvinguda, posteriorment publicat a Estudis Escènics 35, es preguntava sobre el previsible valor acadèmic que poguessin arribar a tenir avui les investigacions de STANISLAVSKI, KANTOR, GROTOWSKI, BRECHT ..., etc. Però com aquest «valor acadèmic» forma part avui de bona part tant de la formació com de la recerca artística, l'objectiu del projecte SCANNER es va formular ja des del principi com una recerca per poder «legitimar social i acadèmicament la creació escènica com a eina de exploració, de producció de nous sabers, de posicionament ideològic ...» (MELENDRES, 2008). Evidentment aquest objectiu es va plantejar en el context dels estudis superiors en l'actual espai europeu (és a dir, dins el PLA DE BOLONYA). I és al voltant d'aquest objectiu general que es va convidar als diversos participants a reflexionar.

Potser, en ser la primera edició, les JORNADES del 2008 van intentar identificar el major nombre possible de les relacions existents entre la Recerca i l'activitat creativa en l'àmbit de les arts escèniques. Per això, potser el primer assoliment d'aquestes JORNADES va ser l'haver superat la formulació confrontant entre TEORIA I PRÀCTICA. I d'aquesta manera, gairebé tots els participants van emprendre formulacions en què, més que confrontar, creuaven els elements de la relació. Així, es van preguntar, per exemple, per les relacions entre TEORIA I RECERCA (que es va reconèixer necessària, fins i tot aquella que recorre al model de recerca més formalment acadèmica); sobre les relacions entre CREACIÓ I RECERCA (partint del fet que no tota creació és recerca; de la mateixa manera com no tota teoria és recerca); entre PEDAGOGIA I RECERCA (reconeixent-se, per exemple, com, per emprendre millor la seva tasca, un pedagog de teatre té necessitat de la recerca i de la pràctica, tant si es tracta d'un professor en l'àrea teòrica com si els seus ensenyaments són de tipus pràctic). Així

mateix, es va intentar identificar els requeriments metodològics corresponents a tot tipus de recerca. En aquest camp, la participació de J. A. SÁNCHEZ va implicar un posicionament clar, un posicionament al voltant del qual podria formular alternatives, afinitats, semblances o oposicions. Es va centrar en les metodologies de recerca en les arts escèniques vistes des de l'exigència que reclama la relació entre la RECERCA I L'EXPERIÈNCIA³. Partint de la possible i necessària aproximació pluridisciplinar en el camp de la recerca a las arts escèniques (aproximació pedagògica, cultural, tecnològica, musicològica, filològica ...), les metodologies que es requereixen en tots aquests casos certament poden diferir, de vegades fins i tot notòriament . No obstant això, se sap que totes elles necessiten un suport de treball, un ARXIU («un corpus similar al de la història de la literària o al de la història del cinema»). Però com les perspectives de la recerca, en cada cas, solen ser diferents, es requereix que aquest ARXIU sigui versàtil i capaç de satisfer els objectes d'anàlisi corresponents (Text, Visualitat, Context, Comunicació, Pensament, Procés cultural, Forma-discurs .. . etc.). Ara bé, atès que les arts escèniques requereixen també d'un coneixement directe i experiencial, SÁNCHEZ suggereix que les investigacions més pertinents en aquest camp, i sobretot el relatiu a l'escena contemporània, haurien de ser les investigacions interdisciplinars. Per això conclou que la pràctica artística és «processual, oberta, transdisciplinar, participativa i complexa, i això exigeix models de recerca basades en experiències concretes a l'interior o en el desenvolupament de diferents processos de creació»

Precisament perquè la recerca de ressonàncies entre Recerca i pràctica va ser el motor central d'aquestes Jornades, les ponències de J.-L. BESSO i de Josette FÉRALL resulten bastant simptomàtiques del conjunt de preocupacions del camp problemàtic, tal com de manera general apareixer plantejat en aquesta edició.

En la seva conferència, J.-L. BESSO va mostrar l'existència de dos àmbits problemàtics que a posteriori mostren una

³ Cfr. J. A. Sánchez. «Investigació i experiència. Metodologies de la investigació creativa en arts escèniques », in *Estudis Escènics*, 35

certa afinitat amb la situació de l'Institut del Teatre en matèria de recerca. De fet, l'Institut del Teatre, des d'una perspectiva francesa, podria bé ocupar un paper semblant al d'una Gran École francesa, és a dir, una escola superior especialitzada. El primer d'aquests àmbits de confluència és l'absència d'una tradició que mantingui unida la recerca amb la creació en l'àmbit acadèmic, o de la creació amb la recerca; doncs tot i que, com en les Grandes Écoles franceses, també en el IT hi ha un percentatge considerablement d'assignatures pràctiques, la pràctica com recerca no sembla reconeguda. El segon àmbit de confluència va tenir a veure amb el projecte que el mateix J.-L. BESSO impulsa, un projecte denominat Mise en scene / Dramaturgie. És un projecte que va aconseguir posar en marxa en establir una relació activa amb un teatre. És a dir, creant una estructura on hi hagués la recerca pràctica i la teòrica. És un projecte que ofereix un la possibilitat d'emprendre paral·lelament un doble recorregut: el de la recerca teòrica i la pràctica, amb la intenció que es generés així una mena de contaminació entre els agents dels dos recorreguts. El seu projecte compta amb la col·laboració del Théâtre National de Strasbourg, i com a part de la seva pròpia estructura, hi ha una escola encarregada de formar professionals de teatre ..

És cert que això resulta una com més fàcil a l'interior del teatre triat per BESSO per dur a terme el seu projecte, ja que al Théâtre National de Strasbourg (<http://www.tns.fr>), i com a part de la seva pròpia estructura, hi ha una escola encarregada de formar professionals de teatre.

Per la seva banda, la conferència de Josette FÉRAL dibuixa un panorama diferent. Destaca que la incorporació a la universitat dels estudis artístics és bastant recent al Quebec (30 anys). Que el seu poc recorregut ha obligat 1) cercar, d'acord amb els seus objectius, la legitimació acadèmica de la recerca pràctica en i terreny artístic, i 2) aconseguir, per part d'aquests centres, un pressupost per a beques de creació (però com a part de recerca), per a aconseguir així tres objectius: equiparar la recerca pràctica amb recerca teòrica en termes també de finançament, és a dir, permetre la realització d'aquestes recerques pràctiques no condicionades a l'absència

d'ajuda, i, així mateix, possibilitar en aquestes investigacions pràctiques finalitats diferents a les de tipus convencionalment teòric-acadèmiques, és a dir, produir coneixements específics als quals no s'accedeix per via teòrica-convencional. I finalment, La Dra. Josette FÉRALL va exposar els dos tipus de recerca que en l'àmbit teatral ha a les universitats americanes. Un d'aquests tipus és un treball teòric sobre una pràctica, i aquestes recerques poden tenir dues modalitats: un que segueix els protocols i paràmetres de la recerca acadèmica convencional; i un altre, aquell que es presenta com conferència-demostració, però que, tot i que conté una part essencialment muntada i presentada en un espai, els seus requeriments segueixen sent els de la recerca textual (tradicional). El segon tipus de recerca és pròpiament la recerca creació. En aquest cas hi ha dues modalitats: una recerca pràctica sobre una pràctica; o una recerca en la pròpia pràctica (en aquest cas es parla de laboratori)

JORNADES SCANNER / 2010

La segona edició de les JORNADES SCANNER va ser organitzada per Jordi FONDEVILLA. Aquesta edició va estar centrada en la creació escènica d'autor considerada com a recerca. Potser a causa d'això, i a diferència de les altres dues edicions, aquestes Jornades van tenir un caràcter bàsicament local, nacional. El seu objectiu va ser donar a conèixer i crear el panorama de la recerca creativa a Espanya en el període que va del 1980 al 2010. Es va estructurar al voltant de diverses taules rodones dividides en dècades: Les dècades dels anys 80 's, coordinada per Andreu MORTE; la dècada dels anys 90 's, coordinada per Toni COTS. I l'actualitat, els 2000, presentada per Óscar CORNAGO.

LA DÈCADA DELS 80.

La característica pròpia de la escriptura escènica a Catalunya s'identifica, entre altres coses, per la recerca creativa sense autor individual. És a dir, en el reconeixement del poliautor, o autor col·lectiu. Ja sigui influïts per la discussió sobre la mort de l'autor (Barthes, Foucault) com per la necessitat d'expressió col·lectiva, o comunitària, després de dècades de silenci i prohibició, els 80 en les arts escèniques van ser una explosió de recerca de formes i de tradicions per explorar. I segons els participants d'aquesta taula rodona, les característiques creatives d'aquesta dècada semblen haver acabat quan en els 90 van reaparèixer les estratègies del teatre d'autor textual (essencialment individual). Una presència que, sempre seguint el diagnòstic ofert pels participants d'aquesta taula, coincideix amb la posada en pràctica del CENTRE DRAMÀTIC, i la fundació del GREC, dos centres de producció que van apostar principalment per potenciar el teatre de text; i, per tant, amb el naixement d'una nova ecologia cultural.

Es reconeix, però, que els 80 neixen dels 70, en la mesura que és quan -encara tardanament s'instal·la aquí, a poc a poc, l'esperit col·lectiu del maig francès. Un esperit que no va conduir al teatre de text, sinó a un tipus de teatre no verbal, un teatre corporal i musical. LA FURA, segons ANTÚNEZ, per exemple, va emprendre la seva aventura entroncant més aquests dos elements, el del cos i la música, amb la tradició catalana dels capgrossos, del teatre de carrer, i inspirats en bona part per COMEDIANTS, encara que amb la característica d'haver portant tots els estilemes del teatre de carrer a l'interior d'un teatre. Una cosa semblant passa en el creixement gairebé exponencial de la dansa generada aquí als anys 80. Una disciplina que va créixer i es desenvolupa gràcies a projectors col·lectius, com LA FÀBRICA, que funcionava més com un encreuament de camins que retro-alimentaven els processos de creació, que com a centre d'exhibició.

Per discutir tots aquests temes, MORTE va convidar a tres personalitats representatives d'aquesta dècada. Marcel·li ANTÚNEZ, encara en actiu; Sabinne DARHENDOFF, que fins i tot va aconseguir en els 80's una producció al Teatre de la Ville, de París, el sacrosant de la dansa en els 80, i que,

per tant, apareix com a símptoma de la vitalitat creativa d'aquesta època, i generada precisament a LA FÀBRICA; la Paca SOLA, cofundadora de COMEDIANTS, que va portar (i encara porta) la producció de la companyia, per deixar veure amb la seva experiència com també la producció d'aquella època era més col·lectiva, que no individual, o institucional, cosa que va concloure, segons Paca SOLA, amb la necessitat de professionalització del sector.

LA DÈCADA DELS 90.

Segons els ponents d'aquesta taula, coordinada per Toni Cots, el nucli de recerca creativa del teatre més representatiu d'aquesta dècada va ser el lloc convergent del cos i la paraula, considerat un territori fèrtil per qüestionar el concepte d'autoria. Resulta peculiar que els representants dels 80 observin als 90 com una dècada dominada per l'autor textual, quan els autors d'aquesta última dècada sostenen que el seu principal basa va ser el cos. Per justificar el seu diagnòstic, Toni COTS es va recolzar en les investigacions d'Óscar CORNAGO i de José Antonio SÁNCHEZ. Vist des d'ara, no se sap si aquest diagnòstic és ocasionat a posteriori, gràcies precisament a la recerca teòrica elaborada per CORNAGO, o si va ser a l'inrevés. En qualsevol cas, en aquesta taula, en la qual a part de Cots estaven Carlos MARQUERIE, Simona LEVI i Mónica VELENCIANO, els noms que s'exposen com paradigmàtics de l'autor escènic dels 90 són gent com LA RIBOT, Olga MESA, Rodrigo GARCÍA, Angélica LIDELL, Valtasar PATIÑO, Anna VALLÈS el que sí sembla ressaltar com a tret identitari d'aquest període, és que les recerques en la creació es duent a terme l'abandó progressiu del projecte companyies (és llavors quan apareix i finalment desapareix el BAILADERO , o la CARNISSERIA TEATRE ...) per centrar-se en els creadors individuals (Olga MESA, LA RIBOT, Rodrigo GARCÍA...), amb la complicitat d'alguns centres d'exhibició i de producció (ESCORXADOR, CONSERVES ...).

LA DÈCADA DELS 2000.

CORNAGO es va encarregar de parlar sobre quin tipus de recerca creativa emprenen els autors d'arts escèniques a

la dècada dels 2000. En la seva exposició, considera aquesta recerca creativa emmarcada en quatre aspectes característics.

La primera d'elles és la preponderància de la dramatúrgia, no entesa aquesta com a text, sinó com a composició (on el text pot formar part, o no). Amb aquest pressupost, CORNAGO entén la dramatúrgia com a recerca pràctica. Per això, l'autor dels 2000, segons ell, és principalment qui defineix i estableix les relacions entre els materials. No només els que són dins de l'acte escènic o para-escènic, sinó també els materials que defineixen la manera com es presenta una peça al públic. Així mateix, aquells que determinen on es presenta la peça, i des d'on s'estructura el que es construeix. Sense deixar d'atendre, evidentment, per dramatúrgia, la manera com es relacionen els elements a l'interior mateix de la pròpia peça. La idea que també la producció sigui entesa com a creació o fins i tot com a recerca forma part, segons CORNAGO, de la mateixa impuls de recerca dramatúrgica: permet el mode final de l'espectacle, i arriba a la modalitat de recerca el mateix que la pròpia obra.

La segona de les preocupacions en les que emmarquen la creació escènica d'autor en els 2000 té a veure amb el fet de tenir al fracàs com a punt de partida. CORNAGO detecta que els treballs d'aquesta dècada es construeixen al voltant de insistents reflexions sobre el fracàs. Un és us treballs és el de Fernando RENJIF, per exemple, que parla de l'exili com a resposta a un fracàs; un altre seria el de Sergi FÄUSTINO, que refereix com a motor de la seva recerca creativa la cinta d'allò què és mediocre ... etcètera.

La tercera preocupació seria la de la possibilitat de generar o aconseguir un espai propi. No un espai per investigar aspectes formals o estètics de la peça, sinó un espai aliè a les exigències del mercat. Un espai absolutament propi. Un equivalent a «L'HABITACIÓ PRÒPIA» per Virginia WOOLF (això últim no ho diu ell explícitament, però se sobreentén): Un espai de llibertat, més que un taller per reflexionar sobre qüestions formals.

Finalment, i en quart terme, apareix central en la recerca creativa d'aquesta dècada, una preocupació social que, d'alguna manera, ocasiona poètiques, preocupacions, i actituds creatives d'aquesta dècada. CORNAGO considera que aquesta preocupació concentra tots els elements. Per provar-ho, porta a col·lació dues cites al voltant de les quals pot identificar l'àmbit creatiu dels creadors dels 2000. Una és de Zygmunt BAUMAN sobre l'acció, i una altra de Rodrigo García sobre la necessitat de tornar a tractar el que per a altres està ja superat o és considerat estèril. La cita de BAUMAN parla més específicament sobre l'actual debilitat de l'acció. De com l'acció s'ha tornat exànime, insignificant. I com costa ara creure en una acció social, política, discursiva, o fins i tot artística. De manera que, davant d'això, les arts escèniques no poden concebre aquest diagnòstic més que com un desafiament. Doncs com en l'art també costa creure en una acció, els autors dels 2000 es veuran obligats a fer creïble l'acció.

La cita referida de Rodrigo GARCÍA parla de la necessitat de buscar fins i tot en la runa de la cultura, de trobar en el perdut. Sabent que això implica una paradoxa. Doncs al voltant d'aquesta paradoxa es generarà la recerca pràctica. Davant el fracàs només queda, pel que sembla, assumir «una doctrina dels que no tenen doctrina», una paradoxa més corresponent a fer del fracàs seva fertilitat.

Amb aquests paràmetres, CORNAGO dóna paraula a diversos autors que s'ajusten exemplarment a aquest marc conceptual. Entre ells apareixen Juan DOMÍNGUEZ, Óscar GÓMEZ, Sergi FÀUSTINO, Roger BERNAT, i Sonia GÓMEZ ...

En aquesta edició es va abordar també la relació entre les arts escèniques i el dispositiu tecnològic. Sota el format de taula rodona, aquest cop coordinada per Oriol ROSELL, amb la participació d'Alex SERRANO, Iris HEITSINGER, i Santi VILANOVA, es va parlar de com la recerca en la tecnologia és una via de recerca en l'escena.

I no s'ha d'oblidar que es va parlar igualment dels projectes arxivístics en arts escèniques. Anna VALLS, va presentar el projecte ESCLAP l'IT, Toni COTS i Elena OÑA van presentar l'ARXIU DE L'ANIMAL A L'ESQUENA, Cesc CASADESÚS l'ARXIU DEL MERCAT DE LES FLORS, Óscar CORNAGO

el de ARTEA i el AVAE, Rubén RAMOS va presentar TEATRON, i, finalment, Marlon BARRIOS va parlar del fitxer DANCE-TECH.

JORNADES SCANNER / 2014

Aquesta edició, organitzada per Mercè SAUMELL, es va centrar en «Els nous perfils professionals de la Performativitat». A part de les conferències, les sessions de treball van estar centrades en tres àrees: a) La situació de la recerca en arts escèniques a casa nostra; b) la situació dels nous perfils professionals; c) el present i la projecció de nous perfils professionals de la performativitat.

Aquesta és l'única de les edicions en què hi ha una relatoria final, realitzada per una persona (anònima) acordada per fer-la, que a continuació s'annexa.

Relatoria anònima de les Jornades Scanner realitzada durant els 6 i 7 de febrer del 2014

Presentació Scanner 2014

A la presentació de la tercera edició bianual de les jornades Scanner sobre la recerca en les arts escèniques, dedicades enguany a Els nous perfils professionals de la performativitat, la cap de Serveis Culturals de l'Institut del Teatre i coordinadora de les Jornades Scanner, Mercè Saumell, va subratllar que s'estan obrint camí noves estructures de la performativitat com a eina artística i també com a indicador del canvi social, la qual cosa planteja la necessitat del debat sobre les metodologies d'ensenyament, un debat al qual va invitar els participants en nom de l'Institut del Teatre.

La situació dels *performances studies* dins els estudis teatrals

A la conferència introductòria sobre “La situació dels *performances studies* dins els estudis teatrals”, el professor Boris Daussà va afirmar d'entrada que

l'actual model d'ensenyament de les arts escèniques no és plenament satisfactori pel que fa a les noves possibilitats pedagògiques, els nous perfils professionals i els nous paradigmes dins del pensament acadèmic teatral. En un breu apunt històric, va apuntar que els estudis teatrals havien estat tradicionalment centrats en la retòrica i l'oratoria del text dramàtic, abans de conèixer una ràpida evolució cap a l'anomenat "gir performatiu", com reflecteix per exemple el llibre de Diane Taylor i Marcela Fuentes traduït al castellà l'any 2011 *Estudios avanzados de performance*. S'accepta cada cop més la necessitat de replantejar i ampliar els programes acadèmics per donar entrada a moltes més expressions. Les arts escèniques s'han adaptat gradualment en la pràctica als canvis de la societat, la qual ja no té les mateixes necessitats ni es comunica de la mateixa manera que abans. El "gir performatiu" ja és aquí i cal reflexionar sobre les revisions que reclama dels programes d'estudis, va concloure.

Projectes de recerca relacionats amb el *site-specific* i el patrimoni

A continuació, la conferència general sobre "Projectes de recerca relacionats amb el *site-specific* i el patrimoni" va anar a càrrec d'Anna Birch, professora del Royal Conservatoire d'Escòcia, a Glasgow. Va exposar les seves experiències al voltant de la performativitat a espais públics, per exemple el muntatge multimèdia que va dirigir sobre l'escriptora i feminista pionera britànica Mary Wollstonecraft (1579-1797), l'any 2005 al parc londinenc de Newington Green i tot seguit a altres espais. El muntatge establia una nova dinàmica amb el públic assistent i l'integrava a la representació, així com un nou diàleg entre l'indret i l'espectador i una nova col·locació del concepte d'escenari. L'enfoc discursiu i escenogràfic recuperava alhora un aspecte del llegat patrimonial, en la figura històrica de Mary Wollstonecraft. La interacció multimèdia del muntatge *site-specific* es vincula amb les particularitats del lloc de cada representació i invita els assistents a crear els seus propis fragments dintre de la història, tal com Anna Birch va il·lustrar al llarg

de la conferència amb projeccions i puntualitzacions metodològiques.

Situació de la recerca en arts escèniques al nostre país

La posterior sessió de treball sobre “Situació de la recerca en arts escèniques al nostre país” va aplegar com a ponents Esteve Arboix, cap de l'Àrea d'Avaluació del Professorat de l'Agència per a la Qualitat del Sistema Universitari de Catalunya (AQU); José Antonio Sánchez, catedràtic de la Facultat de Belles de Cuenca i co-director del Màster en Pràctica Escènica i Cultura Visual que van convocar el 2009 i el 2010 la Universitat de Castilla-La Mancha en col·laboració amb el Museu Reina Sofia i altres centres culturals; i Lluís Masgrau, director del Departament de Teoria i Història de les Arts Escèniques a l'Institut del Teatre.

A l'inici, la moderadora Mercè Saumell va excusar la presència d'Eneko Lorente per malaltia. Lorente és professor titular de la Universitat del país Basc i director del Máster en Artes y Ciencias del Espectáculo (UPV).

D'entrada Esteve Arboix va recordar que la normativa vigent als centres d'ensenyament superior o universitaris contempla la contractació de tres figures de professor (lector, agregat o catedràtic), a les quals s'accedeix prèvia acreditació dels seus curricula acadèmics per les agències públiques de qualitat com l'esmentada. Va exposar els mecanismes d'aquesta avaluació per part d'especialistes de la mateixa branca que el candidat, sobre la base d'indicadors indirectes i no presencials, per exemple cites dels seus treballs en revistes especialitzades i indexades a les bases de dades reconegudes. Aquest mecanisme es troben assentats a les disciplines acadèmiques convencionals, però molt menys a la branca d'Art i Humanitats, dintre de la qual s'insereixen els estudis escènics superiors. Per això va posar l'accent en la necessitat de perfilar aquests índex de qualitat avaluable en el terreny dels estudis escènics, com ja es produeix a altres països, per exemple la pauta del *Research Assessment Exercise* al Regne Unit, que s'utilitza per al repartiment del finançament públic

en la branca de Teatre, Dansa i *Performing Arts*.

Lluís Masgrau va classificar, de manera indicativa i no exhaustiva, les tres tipologies de recerca aplicada a les arts escèniques: teòrica, pràctica i mixta. La primera es refereix a treballs de caire documental, arxivístic o de patrimoni sobre el resultat, el context o l'aprenentatge del procés creatiu. La recerca pràctica es relaciona amb les accions concretes del procés creatiu. Finalment, la mixta entre elements pràctics i teòrics requereix no confondre l'estimació de la qualitat d'un procés creatiu amb el contingut de recerca sobre nou coneixement que pugui contenir. No tota la pràctica artística implica recerca, és a dir, traspàs de coneixement implícit a coneixement conceptual, extrapolat de manera clarament comunicada i específica de les arts escèniques. Lluís Masgrau va opinar que la recerca mixta és la que té actualment més potencial.

José Antonio Sánchez es va centrar en la recerca pràctica, dintre del context experimentat al màster que va co-dirigir. La pràctica artística és un procés de coneixement que requereix un equilibri entre coherència interna i eficàcia externa de comunicació. Alhora, la recerca en art forma part d'un procés de transformació cultural en un espai i un temps determinats. El Màster en Pràctica Escènica i Cultura Visual, més que un programa acadèmic, va ser concebut com un context de creació de coneixement a través de l'experiència, una comunitat científica que generava coneixements i materials en un clima essencial de convivència (durada del temps compartit, sessions col·laboratives). Tractava de desenvolupar nous processos de creació amb plantejaments teòrics i pràctics de fons, no aprendre noves tècniques. En aquest sentit, es tractava d'un màster acadèmic que forçava els límits acadèmics, qüestionava paradigmes i desafiava l'espai institucional amb una nova institucionalitat crítica.

En el posterior torn de debat, Lluís Masgrau va recalcar que la recerca pràctica no produeix obres d'art, sinó coneixements. Pel que fa als mecanismes d'avaluació del professorat exposats per Arboix, Masgrau va indicar que la incorporació dels estudis superiors en arts escèniques a l'àmbit universitari exigeix un procés gradual d'adaptació dels

organismes d'avaluació pel que fa al professorat artístic.

Per part del públic, un assistent va recordar que no hi ha en el terreny de les arts escèniques revistes especialitzades i internacionalment indexades per fer-les servir d'indicadors de qualitat de la recerca realitzada com a les altres branques científiques. En aquest aspecte, Arboix va opinar que convindria crear-les o bé publicar a revistes internacionals reconegudes d'aquest àmbit.

Lluís Masgrau, pel seu cantó, va trobar incongruent que es vulgui tractar el professorat d'arts escèniques com a professors-investigadors equivalents als d'altres branques científiques, quan els propis centres d'ensenyament superior d'arts escèniques no faciliten aquesta doble condició.

Presentació del PRAEC (Projecte d'Arts Escèniques Catalanes)

El professor Guillem-Jordi Graells va presentar als assistents el PRAEC (Projecte d'Arts Escèniques Catalanes), l'acció llançada per l'Institut del Teatre amb motiu del seu centenari per coordinar amb especialistes dels departaments de totes les universitats de les terres de llengua catalana una enciclopèdia i una història de les arts escèniques catalanes, en col·laboració amb la Xarxa Joan-Lluís Vives i l'Institut d'Estudis Catalans. D'entrada va assenyalar que era lamentable que encara no es disposés d'una obra com aquesta i va celebrar que el centenari de l'Institut del Teatre hagi permès impulsar i finançar un projecte que ja havia estat apuntat des dels anys 1980. Fins ara s'hi han sumat 13 universitats al costat de l'Institut del Teatre i dues més es troben en tràmit avançat, la de Sàsser i la de Vic. També es troba en converses un acord de col·laboració amb Viquipèdia.

L'enciclopèdia serà consultable en línia a través de la xarxa Internet i no es descarta una publicació convencional impresa en cinc volums, el primer dels quals possiblement es centrarà en el Teatre català barroc. Constituirà una "revolució copernicana" en

l'explicació de la realitat escènica catalana. No només del teatre, sinó de totes els gèneres de les arts escèniques amb visió àmplia.

El projecte ha començat a avançar sota la direcció d'una comissió científica. Ara es troba en el tercer any d'encàrrec de fitxes a especialistes, amb la intenció de posar les 1.000 primeres en línia la tardor del 2014. El primer volum de la història (el del període més antic) podria veure la llum el 2015 i els altres quatre fins el 2017, en funció del finançament disponible.

Jordi Coca, comissari del Centenari de l'Institut del Teatre, va prendre la paraula per afegir que el PRAE pren nova volada a un moment que moltes universitats de les terres de llengua catalana imparteixen ensenyaments en arts de l'espectacle i, també, a un moment que l'Institut desitja palesar el seu paper d'eix vertebrador amb un esperit de suma d'esforços, en col·laboració amb tothom i sense pretendre entrar en competència amb ningú. Va afegir que el resultat del PRAE canviarà la visió del que som en el terreny de les arts escèniques i va fer vots perquè trobi el finançament necessari a partir del 2015.

A preguntes del públic, Graells va precisar que el projecte compta amb les il·lustracions iconogràfiques procedents majoritàriament dels amplis fons del Museu de les Arts Escèniques (MAE) de l'Institut del Teatre.

La situació dels nous perfils professionals

La següent taula de treball de les jornades Scanner va comptar amb Raimon Àvila, professor de Moviment a l'Institut del Teatre i llicenciat en dansa contemporània; Esther Belví, doctora en Arts Escèniques i professora del Màster en Pràctica Escènica i Cultura Visual de la Universitat de Castilla-La Mancha; Constanza Brncic, ballarina i coreògrafa; i Núria Font, videasta i directora de projectes culturals relacionats amb la dansa.

Raimon Àvila va començar per exposar que les competències enfocades des d'un punt de vista

estrictament acadèmic es revelen més fràgils, enfront de les més intuïtives que va qualificar d'antifràgils, tot seguint la nomenclatura de l'estudiós Nassim Taleb al seu llibre *Antifràgil: las cosas que se benefician del desorden* (en castellà a Ed. Paidós, 2013). Va defensar les competències personals per prendre decisions en situacions imprevistes, ser capaç de treure profit del desordre i ser conscient que les grans obres d'art sorgeixen de manera inesperada. Les matèries d'arts escèniques que s'incorporen als ensenyaments superiors haurien de basar-se en aquesta idea d'antifragilitat per poder superar les crisis.

Esther Belvís va apuntar que els canvis fonamentals apareixen quan ens plantegem les teories, les pràctiques i els mètodes de treball com a noves formes que responen a la complexitat del món que ens envolta. Ara s'imposa un enfocament més interdisciplinar de les arts escèniques i més coordinació entre teoria, pràctica i metodologia. Objectivar la incertesa, l'espontaneïtat i l'imprevist suposa una contradicció, però és la tasca de la nova pedagogia de la performativitat. Així, al màster de Pràctica Escènica i Cultura Visual al qual imparteix docència i a altres projectes de recerca sobre teatralitat Belvís pretén investigar des d'una perspectiva híbrida, dialogadora sobre la dificultat de gestionar la incertesa i afavorir la intuïció per generar nous coneixements. Seria una contradicció creure en la performativitat i alhora voler traduir-la en mètodes de clara certesa, la qual cosa desnaturalitzaria la seva essència. Ningú no té d'entrada la solució de les contradiccions, va concloure.

Constanza Brncic va plantejar que la seva experiència podia extrapolar-se a altres contextos, sobretot tenint en compte que utilitza diferents mètodes per tal de treballar amb la dansa a ambients com escoles públiques, barris desafavorits, centres socials, presons o hospitals. Això la porta a preguntar-se sobre els processos d'aprenentatge en el terreny de la improvisació, a la representació com a performativitat (mirar i ser mirat, l'hegemonia de la mirada) i a la creació com a activitat objectivadora (més que posar-ho en paraules, donar peu a *performances* que objectiven el procés recorregut).

No es tracta d'abstraccions teòriques, sinó de l'experiència personal que l'obliga a reconsiderar el paper de l'artista, fins i tot quan aquestes experiències la desborden i no destil·len conclusions teòriques clares.

Pel seu cantó, Núria Font va corroborar que avui cal ser multifuncional més que multidisciplinar. La idea d'interdisciplinar ha quedat curta, ara cal ser híbrid i saber una mica de tot. Per això els ensenyaments artístics no s'han de preocupar tant d'ensenyar a utilitzar unes eines, sinó de fer reflexionar sobre què significa cada disciplina i com mantenir un nivell de qualitat en totes. Les diferents disciplines creatives poden ser formidables vasos comunicants i els centres d'ensenyament artístic han de pensar com comunicar la creativitat de l'art a la societat. Han de donar eines que permetin diversificar les matèries convencionals, però sempre amb rigor formatiu.

Boris Daussà, com a moderador de la taula, va iniciar el segon torn d'intervencions tot precisant que no s'hauria de parlar de nous perfils de performativitat, sinó de perfils no validats fins ara, però que porten molt anys d'existència. Ara cal continuar-los nodrint des de la pràctica i la formació.

Raimon Àvila va exposar el fenomen de les altres disciplines universitàries que venen a buscar el coneixement acumulat per l'Institut del Teatre al llarg de cent anys d'existència per tal d'incorporar-ne algun aspecte a les seves respectives especialitats, encara que de vegades o facin de manera massa innocent, com si es pogués tractar de quatre trucs escènics per comunicar millor amb el públic.

Núria Font es pregunta pel seu cantó de què treballen els alumnes després dels estudis d'arts escèniques. No li sembla gens fora de lloc plantejar-se la utilitat laboral de eines formatives.

Raimon Àvila respon amb experiències concretes, com l'avançat projecte de curs de postgrau en Relat Urbà i Itineraris Històrics que prepara l'Institut del Teatre en col·laboració amb el Museu d'Història de Barcelona per formar guies urbans amb nous coneixements, amb una nova manera d'imaginar la

narració dels itineraris històrics al públic, també des d'un punt de vista artístic i no només d'eines dramatúrgiques simples.

José Antonio Sánchez intervé des de la platea de públic per opinar que no s'ha d'impartir la formació superior amb la vista posada en les sortides laborals. Els ensenyaments escènics han de potenciar la creativitat, mentre que les habilitats laborals poden adquirir-se a altres àmbits.

Constanza Brncic es mostra totalment d'acord en preservar les formacions artístiques sense pensar necessàriament en les seves aplicacions laborals. Esther Belvis, en canvi, creu que la formació també ha de ser un vas comunicant amb el mercat laboral i que ha de donar eines crítiques en matèria d'arts escèniques, encara que el mercat laboral sigui precari. Sobre aquest punt, Núria Font és del parer que els aprenentatges artístics també signifiquen coneixements pràctics i que existeix una enorme pressió per trobar sortides laborals als estudis realitzats.

Des del públic, Àngels Margarit apunta que els ensenyaments artístics han de donar un sentit ètic davant del món, que la sortida laboral s'ha de resoldre després de l'etapa de formació i que els alumnes no trobaran més feina si es perd el sentit ètic. Una altra intervenció des del públic pregunta si els ponents són de l'opinió que les empreses estan preparades per als nous perfils que es creen als ensenyaments artístics.

Raimon Àvila recorda que fa llargs anys que alguns estudis empresarials recorren a competències o continguts de les arts escèniques, però ara ho fan de manera més aprofundida, a la recerca de nous paradigmes per pensar l'empresa amb altres valors. I afegeix que els ensenyaments d'art dramàtic han adaptat periòdicament els seus plans d'estudi a l'evolució social.

Lluís Masgrau opina des de la platea que els ensenyaments artístics han de mostrar capacitat de reacció per adaptar-se a nous perfils professionals, amb eines potents i variades que obrin el ventall de coneixements i de possibilitats als alumnes pel que

fa a nous perfils professionals.

Després de diverses intervencions contraposades del públic sobre la funció de l'ensenyament artístic com a formació creativa i alhora com a possible sortida professional, Boris Daussà conclou que resulta impossible establir conclusions definitives, però que el debat ha plantejat preguntes molt estimulants i positives.

Conversa entre Antonio Pizzo i Marcel·lí Antúnez sobre llenguatges digitals i nous models d'actor

La conferència general d'obertura del segon i últim dia de les Jornades Scanner va ser organitzada com una "Conversa entre Antonio Pizzo i Marcel·lí Antúnez sobre llenguatges digitals i nous models d'actor". El professor de Teatre i Dramatúrgia Multimèdia de la Universitat de Torí va començar per afirmar que arribar a establir quines són les tasques pròpies de l'actor va ser el gran debat del segle XX. Ara es troben bifurcades entre l'actor com a escriptor d'escena o bé com a *performer*, amb la incorporació de noves tecnologies digitals. La nova tasca de l'actor en el teatre performatiu esdevé un vehicle interactiu portador de continguts elaborats amb la col·laboració de la tecnologia.

Marcel·lí Antúnez va exposar la seves experiències escèniques autodidactes, tot posant l'accent en els aspectes pràctics que habitualment no formaven part del treball de l'actor. Després de recordar els seus inicis com a fundador i actor durant deu anys de la companyia La Fura dels Baus, va voler traslladar la seva experiència teatral als espais interiors a partir de l'espectacle *Accions* del 1984,

amb un llenguatge visual que aplegava diverses performances i incorporava la música com a recurs fonamental, tot acostant-se al concepte de concert. El text escènic naixia d'aquesta manera de la pròpia posada en escena. Aquesta línia era hereva directa de les companyies que havien reprès el gran debat del segle XX plantejat per Antonin Artaud, entre les quals va esmentar el Living Theater, Bread and Puppet, Comediants o Joglars. Després de l'etapa

transcorreguda a La Fura dels Baus, va endinsar-se en el trasllat al software d'un ordinador dels mecanismes d'acció escènica apresos, en un salt al buit que va qualificar de novetat sense precedents. Entre 1992 i 2002 va protagonitzar en solitari els seus espectacles. La incorporació posterior de l'experimentat actor Piero Steiner li va fer comprovar que l'experiència acumulada no formava part de la formació de Steiner. Més que un actor emocional en el sentit clàssic, calia un instrumentista destre en l'univers digital. Més que basar la feina actoral en el moviment i la veu, calia controlar nous instruments creadors de llenguatge que no formaven part de les habilitats tradicionals de l'actor. En conseqüència, Marcel·lí Antúnez va propugnar que la formació d'actors al segle XXI incorpori el coneixement dels nous llenguatges escènics.

Antonio Pizzo va convenir que l'actitud del públic teatral també ha canviat i que ara està més acostumat a un altre tipus de percepció. El cinema ja ens va ensenyar noves dimensions i nous muntatges de les imatges. El teatre tecnològic ho ha desenvolupat.

Marcel·lí Antúnez va projectar un video del seu muntatge *Afàsia* per apel·lar a la confluència en escena de l'usuari-espectador que intervingui en l'ús de la instal·lació interactiva. Aquest fet va dur Antonio Pizzo a assenyalar que l'actor es virtualitza com a animador multimèdia, com a clown tecnològic, mentre que Marcel·lí Antúnez va qualificar de mag aquest paper. De la mateixa manera que l'aparició del cinema va significar nous paradigmes de representació de l'obra escènica o fins i tot de les seves bases creatives, actualment els nous mecanismes escènics i els nou públic-usuari encarna una nova forma de construcció visual.

En el torn de preguntes del públic, Miguel Ángel García, director de l'Escola Superior d'Art Dramàtic de Còrdova, va assumir que l'actual performativitat

significa un repte per a les escoles i va preguntar als ponents fins a quin punt els precedents històrics dels autòmats, els robots o les titelles hi havia influït. Marcel·lí Antúnez va acceptar la comparació entre els fils dels antics titelles i el cablejat corporal i els sensors que utilitza actualment, tot i que amb

resultats d'una incomparable amplitud de possibilitats.

Present i futur dels nous perfils professionals de la performativitat

Aquesta taula era moderada per la ballarina i professora Esther Vendrell i aplegava com a ponents el consultor i ex estudiant d'arts escèniques Xavier Casanovas, la professora de dansa i metgessa terapeuta Elena Dueso, l'actriu i professora de veu i expressió corporal Gemma Reguant i la representant del col·lectiu de projectes artístics i mediació cultural Mobiolak, Itziar Zorita.

Xavier Casanovas va començar per exposar que les eines expressives que havia après com a estudiant de l'Institut del Teatre li servien ara en àmbits professionals molt diferents, en la mesura que la nova manera de viure i d'entendre requereix habilitats diferents que abans per fer front al dia a dia. Cal plantejar-se com s'utilitzen els coneixements adquirits per crear valor en diferents àmbits, establir reptes i escollir objectius. Va opinar que el món empresarial d'avui es mostra molt obert a utilitzar eines i valors que abans eren propis dels àmbits més artístics, com ara la passió i la creativitat.

Elena Dueso va exposar l'experiència de la Dansa Moviment Teràpia (DMT) com una nova professió. Després d'estudiar Medicina, va observar que els metges solien tenir una actitud poc empàtica amb el malalts per manca d'eines apropiades per enfrontar-se al dolor propi i al dels altres. El fet d'entrar posteriorment a estudiar dansa a l'Institut del Teatre li va revelar un aprenentatge molt terapèutic, després del qual es va endinsar en la psicoanàlisi, en un estat permanent de recerca i procés creatiu. Tot plegat va quedar integrat en la tècnica de l'Expressió Cognitiva basada en la psicoanàlisi i en la Dansa Moviment Teràpia, impartida com a màster a la Universitat Autònoma de Barcelona en tant que llenguatge no verbal per entendre amb el cos, en tant que teràpia creativa del moviment, dintre d'un procés que persegueix la integració emocional, cognitiva, física i social.

L'actriu i directora Gemma Reguant va basar la intervenció en la seva tesi doctoral en Art Dramàtic sobre *Olfacció creativa: les olors com a motor creatiu per a la veu i la locució actoral*, un treball destinat a demostrar científicament des de la pràctica comprovada amb paràmetres acadèmics com els estímuls olfactius ajuden a millorar la veu i l'organicitat dels actors, a partir d'allò que havia observat a les classes que impartia a l'Institut del Teatre sobre Consciència Sensorial. Va dissenyar un mètode d'olfacció per augmentar l'efecte de l'impacte sensorial en els actors i estudiar-ne els avantatges en la seva connexió entre ment, veu i cos en general, tal com va quedar argumentat a la tesi doctoral. Aquesta recerca la va dur a defensar que caldria mirar més sovint en la pràctica teatral i en l'experiència dels actors com a font de coneixement.

Itziar Zorita va dibuixar la seva experiència com un perfil múltiple de videocreadora i comunicadora cultural abocada al discurs artístic des d'una perspectiva que busca aliances entre àmbits diferents. Els treballs professionals produïts pel col·lectiu Mobiolak solen ser multifuncionals i buscar un vessant de transformació de la realitat social, començant per les fronteres dels àmbits artístics, de manera que no es classifiquen exactament en cap dels terrenys establerts (educatiu, social, artístic) i alhora participen de tots plegats. Quasi sempre comporten un procés participatiu amb les entitats implicades o amb el públic. Va posar com a exemples els tallers de teatre realitzats sobre Consum i Gènere amb dones dels barris perifèrics o un documental sobre la banca ètica. El seu mètode treball requereix reinventar-se a cada projecte, un diàleg permanent amb el context i una avaluació contínua dels resultats. Va apuntar que visibilitzar aquesta mena d'experiències pot corroborar que l'art contribueix a la transformació social i considerar-lo també com una militància ètica i política.

La moderadora Esther Vendrell va deduir de les intervencions dels ponents que experiències molt diferents generen coneixements que poden ser compartits a tribunes com les Jornades Scanner .

Xavier Casanovas va recalcar com a novetat que la

seva procedència del món artístic de les arts escèniques, abans d'especialitzar-se en altres branques, és ara el factor distintiu que valoren aquells que recorren als serveis de la seva empresa consultora.

Elena Dueso va recordar que tot sovint les transformacions resulten difícils perquè signifiquen deixar de ser allò que s'era abans, renunciar a un part del que s'era abans. Això implica una part de dolor que alguns no volen o no saben acceptar .

Boris Daussà va assenyalar des de la platea que avui la intel·ligència ja no es veu com a patrimoni exclusiu de la cognició objectiva del mètode científic, desconnectada de les emocions i les sensacions. Les arts escèniques sempre havien estat el domini de les emocions, ara la seva definició és més àmplia i complexa. Per això les Jornades Scanner són una plataforma privilegiada per visualitzar tendències i replantejar els processos.

Xavier Casanovas va concordar amb Elena Dueso sobre la importància d'aprendre a canviar, en un món al qual molta gent mostra curiositat per fer coses noves i alhora topa amb la dificultat de transformar-se si no renuncia amb esforç i coratge a les comoditats emocionals adquirides. El món dels coneixements artístics pot ser un facilitador dels canvis possibles a d'altres àmbits.

Joan Casas va apuntar des del públic que caldria parlar, més que de canvi de paradigmes, de noves demandes socials, entre les quals els ensenyaments artístics s'han de situar ideològicament en un sentit de més justícia i més equitat, atès que unes altres demandes socials de signe oposat ja s'ocupen amb eficàcia dels canvis de paradigma.

Gemma Reguant va abonar en aquest sentit que els centres d'ensenyament acullin recerques noves, allò que Xavier Casanovas va postillar pel seu cantó com a cultura de la recerca.

Jordi Font, director general de l'Institut del Teatre, va afegir des de la platea que l'actual situació constitueix una oportunitat d'ampliar extraordinàriament el camp d'aterratge dels

graduats de l'Institut del Teatre, gràcies a unes eines

escèniques que no s'esgoten als escenaris, sinó que són demandades per altres àmbits socials com a coneixements que encara no han arribat al mètode científic convencional i que impliquen una capacitat d'intervenció que altres disciplines no tenen.

Cloenda general del Fòrum

Voltat a l'escenari del Teatre Estudi per l'equip de direcció i els directors de les escoles de l'Institut del Teatre, el director general de l'Institut del Teatre, Jordi Font, va excusar la presència del diputat delegat de Cultura de la Diputació de Barcelona, Joan Carles Garcia Cañizares, i va procedir a la intervenció de cloenda general del Fòrum de Pedagogia sobre les Arts i les Tècniques de l'Espectacle. Va ressenyar d'entrada que s'hi havien inscrit 559 participants (a part dels 549 usuaris de la retransmissió en *streaming* dels debats) i que havia comptat amb cinc conferenciantes d'alt nivell i 87 ponents.

Va qualificar el Fòrum de gran pluja d'idees i experiències fora de tot camí sagrat, així com un important enriquiment del bagatge i la intel·ligència col·lectiva de l'Institut del Teatre, un inici que es repetirà amb seguretat. També va recordar que d'aquestes Jornades se'n derivarà l'Observatori de Pedagogia Escènica, un impuls al debat pedagògic permanent i rigorós, fonamentat per les reformes de qualitat aplicades als plans d'estudis

Va recordar igualment la celebració en el marc del Fòrum de la Taula de Directors Iberoamericans i el portal de coneixements i recursos posat en comú per les escoles d'ensenyaments artístics d'aquest àmbit internacional, així com la seva Agenda 2014-2020 de Pedagogia Escènica i l'Espai Iberoamericà per a les equivalències i la mobilitat dels estudiants. Finalment, el director general va felicitar els organitzadors del Fòrum per l'excel·lent feina duta a terme.

Barcelona, 7 de febrer de 2014

PRACTICE ES RESEARCH / ADDENDA

Antecedents – Scanner 2014

A més d'aquesta relatoria del 2014 i amb vocació d'anar enriquir-nos de les edicions prèvies, considerem important per aquestes JORNADES SCANNER, recollir de la intervenció del professor Lluís MASGRAU feta també al 2014 sobre la relació entre pràctica i recerca. El professor MASGRAU va fer la seva exposició seguint explícitament algunes formulacions elaborades en els països nòrdics i als països baixos (on el tema està molt estudiat). Per ser una exposició sintètica i clara, i sobre tot perquè pot ser útil a l'hora de discutir sobre aquest tema a l'edició de les JORNADES SCANNER d'aquest any, recollim a continuació tot el seu recorregut argumental.

Lluís MASGRAU
(Scanner - 2014)

Presenta una exposició sobre l'etiqueta "RECERCA ARTÍSTICA" en l'àmbit de les arts escèniques per tal de fer-ne una mena de vivisecció.

D'entrada diu que és tracta d'una etiqueta que caldria mirar de concretar per donar-li operativitat i per evitar reduir-la a una expressió banal o confusa. Per exemple sovint es barregen i s'identifiquen etiquetes com "recerca artística", "recerca pràctica" o "recerca-creació". Amb la seva intervenció Masgrau intenta aportar elements que ajudin a dilucidar algunes d'aquestes qüestions. Per fer-ho pot ser útil utilitzar tipologies que ens ajudin a concretar l'etiqueta "recerca artística". No hi ha només una tipologia

possible. De fet se'n n'han proposat diverses que sovint no són excloents.

Masgrau proposa la tipologia:

- . Recerca pràctica
- . Recerca aplicada
- . Recerca sobre la pràctica artística

Aquesta tipologia parteix de la que utilitza Henk Borgdorff quan diferencia entre “recerca en les arts” i “recerca per a les arts”, “recerca sobre les arts”.⁴

RECERCA PRÀCTICA

En l'àmbit de les arts escèniques la RECERCA PRÀCTICA és aquell tipus de recerca que:

- es fa A TRAVÉS de la pràctica escènica.
- es desenvolupa en l'àmbit dels PROCESSOS de treball escènics.

D'entrada caldria no identificar automàticament la recerca pràctica amb la creació escènica. Això suposa una visió molt limitada de la recerca pràctica que no permet visualitzar-ne tot el potencial.

A banda del PROCÉS CREATIU i ha d'altres processos a tenir en compte. Per exemple EL PROCÉS PEDAGÒGIC, no en el sentit genèric de ciències de l'educació, sinó el sentit professional de les arts escèniques. És a dir el PROCÉS D'APRENENTATGE *ESPECÍFIC* QUE FA UNA PERSONA QUE VOL SER UN PROFESSIONAL DE LES ARTS ESCÈNIQUES. En principi, aquest camp de recerca hauria de ser especialment interessant per a les escoles superiors de teatre i dansa. Ofereix la possibilitat de generar i formular UN TIPUS CONEIXEMENT QUE SERIA ALTAMENT APLICATIU per a una escola que pretén formar professionals de les arts escèniques.

⁴ Borgdorff utilitza aquesta tipologia manllevant-la, al seu torn, a Frayling, tot i que, tal com explica ell mateix, donant-li un enfocament lleugerament diferent. “El debate sobre la investigación en las artes”, Cairón no.13 *Práctica e investigación*, a cura de Victoria Pérez Arroyo y José Antonio Sánchez, Universidad de Alcalá 2010, p.29.

La realitat canviant i emergent de les arts escèniques en les nostres societats tendeix a generar altres tipus de processos a tenir en compte, com ara els PROCESSOS LLIGATS A LES ARTS ESCÈNIQUES APLICADES o els PROCESSOS DE PRODUCCIÓ.

Per tant, la primera raó per no identificar automàticament la recerca pràctica amb la creació escènica és que no tota recerca pràctica implica la creació d'un espectacle.

La segona raó és que no tota creació escènica implica automàticament una recerca. Evidentment la recerca pràctica pot fer-se sobreposada a la creació d'un espectacle, però la coincidència d'aquestes dues coses, el procés de recerca i el procés creatiu, no és automàtica.

Tampoc s'ha de confondre el component de recerca d'un procés creatiu amb la QUALITAT DE L'ESPECTACLE. El valor de la recerca pot incloure com un element rellevant la qualitat de l'espectacle, però el seu focus principal hauria de ser el valor del coneixement nou que s'ha adquirit i formulat durant el procés.

Aleshores, la qüestió clau que es planteja és la següent:

Si la creació d'un espectacle no implica automàticament una recerca, QUINS SÓN ELS CRITERIS QUE ENS PODEN AJUDAR A DETERMINAR QUAN UNA CREACIÓ ESCÈNICA TÉ LES QUALITATS D'UNA RECERCA?

És un tema certament complex, impossible d'abastar amb una intervenció curta, però Masgrau fa algunes propostes partint de les idees de HENK BORGdorFF, professor holandès de l'Amsterdam School of the Arts, i una de les persones que ha abordat amb més clarividència la qüestió que ens ocupa.

Borgdorff explica que els processos artístics contenen un CONEIXEMENT IMPLÍCIT, un coneixement tàcit, un coneixement incorporat. Un coneixement que en el món anglosaxó es denomina *KNOWING-HOW*.

També assenyala que la pràctica artística és efectivament una REALITAT COGNITIVA, però que es tracta d'un tipus de

coneixement que NO ÉS CONCEPTUAL; ÉS RACIONAL PERÒ NO ÉS DISCURSIU.

Segons BORG DORFF, investigar a través de la pràctica consisteix en EXPLICITAR el coneixement IMPLÍCIT en una sèrie de pràctiques, i finalment traspasar un coneixement tàcit a l'esfera del coneixement conceptual. Aquest coneixement conceptual extrapolat del coneixement tàcit ha de ser clarament comunicat.

MASGRAU es pregunta com cal comunicar el resultat d'una recerca pràctica. Com a dues posicions radicals podríem situar en un extrem els que consideren necessari comunicar el resultat per escrit, i en l'altre la posició que considera l'espectacle per si sol com a comunicació final de la recerca. MASGRAU considera que no cal que la comunicació dels resultats es faci necessàriament per escrit. Cal però que sigui clara i precisa. També considera que l'espectacle pot formar part de la manera de comunicar els resultats de la recerca, però és molt problemàtic limitar la comunicació dels resultats a l'espectacle per si sol. Entre un extrem i l'altre hi ha tot un ventall de modalitats que poden ser útils. El més adient pot ser combinar diverses modalitats amb proporcions i pesos diferents (explicacions en viu, demostracions pràctiques relatives al procés, documents audiovisuals, textos escrits, l'obra d'art que s'ha creat, mostrar exercicis...). De fet, el format per comunicar els resultats pot variar molt en funció per exemple de l'objecte de recerca. Forma part de la pròpia recerca pràctica trobar en cada cas el format més adient. Però sigui quin sigui el suport, EL RESULTAT HAURIA DE SER COMUNICAT DE MANERA CLARA.

En determinats tipus de recerca pràctica el resultat POT SER COMUNICAT EN NEGATIU. Efectivament, pot ser que la recerca no hagi donat el resultat esperat. De fet, la ciència avança moltes vegades a través de resultats negatius. Els RESULTATS NEGATIUS TAMBÉ AMPLIEN EL CONEIXEMENT. Però un resultat negatiu es pot admetre a canvi que l'investigador sigui capaç d'explicar què i per què no ha funcionat.

Quan es parla de recerca-creació una altra qüestió que enterboleix el debat és, per utilitzar una terminologia, la

confusió entre EL TEMA DE L'ESPECTACLE I L'OBJECTE DE RECERCA.

Quan es fa recerca pràctica en l'àmbit del procés creatiu cal que l'investigador tingui no només la voluntat de crear un espectacle, sinó també la voluntat explícita d'investigar alguna cosa. Això comporta la capacitat de formular o delimitar bé quin és l'objecte de recerca, independentment del tema de l'espectacle.

Quan algú crea un espectacle sobre un tema determinat es sol dir sovint que ha fet una recerca sobre aquell tema, referint-se al fet que l'artista s'ha informat, documentat sobre el tema a través de lectures, entrevistes o altres canals. Si per exemple - per posar casos que ajudin a dilucidar el punt - el tema de l'espectacle és el laberint o la identitat cultural o el terrorisme islàmic en les societats occidentals - el creador pot documentar-se o fins i tot fer efectivament recerca que articuli coneixement nou sobre aquest tema. El problema per presentar aquesta recerca en l'àmbit d'una escola superior d'arts escèniques no és la vàlua d'aquesta recerca, sinó el fet que no sigui una recerca específica de les arts escèniques. Els resultats d'un recerca sobre aquests temes s'haurien de presentar i avaluar en altres facultats o àmbits de coneixement. Els casos que he citat a tall d'exemple podrien ser perfectament el tema d'un procés creatiu, però caldria sobreposar-hi un objecte de recerca capaç de generar un coneixement propi i específic de les arts escèniques, en tota l'amplitud que poden arribar a tenir. Algunes institucions britàniques que donen fons per fer recerques escèniques (pràctiques o teòriques) i per tant les avaluen, especifiquen aquest punt relacionat amb la recerca pràctica.

Per això MASGRAU comentava abans que si hi ha voluntat de recerca en un procés creatiu caldria que l'investigador-creador fos capaç d'indivduar clarament el seu objecte de recerca. Un altra qüestió és que l'objecte de recerca es modifiqui o fins i tot canviï durant el procés creatiu.

RECERCA APLICADA

Dins de la recerca pràctica s'ha parlat de la recerca aplicada. Es tracta d'una INTERSECCIÓ ENTRE CIÈNCIA I PRÀCTICA ARTÍSTICA. És aquest tipus de recerca que té un component científic molt alt (per exemple sobre les propietats específiques de determinats materials) i que té després una aplicació, unes conseqüències clares en l'àmbit seleccionat, en la mesura que obren noves possibilitats als creadors. Un exemple d'aquest tipus de recerca aplicada pot ser la que es genera des de i per a l'escenografia. O sobre les aplicacions escèniques o teatrals de noves tecnologies. En aquests cas, el que és decisiu és que les noves eines tecnològiques o els nous materials hagin estat elaborats específicament per ser aplicades en els processos de treball de les arts escèniques, la qual cosa pot eixamplar notòriament les possibilitats d'acció dels creadors.

RECERCA SOBRE LA PRÀCTICA ARTÍSTICA

En tercer lloc caldria tenir present que la recerca artística també inclou abastament la recerca teòrica. Aquest tipus de recerca fa anys que està implantada i té un gran ventall de possibilitats. En aquest cas la recerca és *sobre* la pràctica artística.

Sense fer judicis de valors MASGRAU creu que pot ser útil distingir entre la recerca teòrica sobre els *resultats* escènics (que té una gran tradició i inclou moltes variants i punts de vista) i la recerca teòrica sobre *processos* de treball escènic (que també està ben implantada tot i que té menys tradició que l'altra).

La recerca sobre els processos pràctics de les arts escèniques implica metodologies de treball de camp i és una recerca d'alt valor aplicatiu que sol produir resultats molt útils a l'exercici de la professió.

Tal com passava en la recerca pràctica també aquí es útil tenir clar que la recerca sobre la pràctica artística pot

produir-se en l'àmbit dels diversos processos de treball. Si parlem del procés creatiu es tracta d'una recerca que ja fa temps que està implantada, i que habitualment està lligada a desentranyar i a llegir processos creatius. No es tracta simplement de descriure aquest tipus de processos, sinó de tenir la capacitat d'analitzar-los.

La recerca sobre la pràctica de la pedagogia professional escènica és un tipus d'investigació que està encara poc desenvolupat, tot i que té molt potencial i sembla que hauria de ser clarament individuat i posat en valor en l'àmbit dels centres educatius superiors. També la recerca sobre processos de treball lligats a les arts escèniques aplicades és cada vegada més emergent i més plena de possibilitats altament aplicatives.

Finalment MASGRAU considera que la recerca on interactuen en xarxa investigadors pràctics i teòrics té un potencial especialment gran i cada vegada és més valorada. En aquest cas la recerca es produeix simultàniament A TRAVÉS i SOBRE la pràctica artística, permetent mobilitzar en un alt grau de competència, el saber i les metodologies pròpies dels dos tipus de recerca.

**BIBLIOGRAFIA BÀSICA SOBRE
LA PRÀCTICA COM A RECERCA**

Bibliografia (selecció)

Allegue, Ludvine, et all (eds). 2009. *Practice-as-Research in Performance and Screen* (Basingstoke: Palgrave Macmillan)

Athanassopoulos, Evangelos. 2016. 'Lart comme production de connaissance: entre théorie et pratique'. *Revue Marges*. N° 22. Presses Universitaires de Vincennes, pp. 75-86

Bal, Mieke. 2002. *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide* (Toronto: University of Toronto Press) – traducció al castellà: *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. CENDEAC, 2009.

Barrett, Estelle, & Barbara Bolt (eds). 2007. *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry* (London: I. B. Tauris)

Biggs, Michael A. R. 2003. 'The Role of "the Work" in Research', conferència presentada al 2003 en Bristol, el 11 i 14 Setembre en xarxa: <http://www.bris.ac.uk/parip/biggs.htm>

— 2004. 'Learning from Experience: Approaches to the Experiential Component of Practice-Based Research', in *Forskning-Reflektion-Utveckling*, ed. Henrik Karlsson (Stockholm: Swedish Research Council), pp. 6-21

Biggs, Michael A.R., & Daniela Büchler. 2008. 'Eight Criteria for Practice-Based Research in the Creative and Cultural Industries', *Art, Design and Communication in Higher Education*, 7.1: 5-18

— 2011. 'Communities, Values, Conventions and Actions', in Biggs & Karlsson (eds), pp. 82-98

Biggs, Michael A.R., & Henrik Karlsson (eds). 2011. *The*

Routledge Companion to Research in the Arts (London: Routledge)

Bippus, Elke. 2011. 'An Aestheticization of Artistic Research', *Texte zur Kunst* (n° especial, Artistic Research), 20.82: 98-104

Borgdorff, Henk, & Michiel Schuijjer. 2010. 'Research in the Conservatoire', *Dissonanz: Swiss Music Journal for Research and Creation*, 110: 14-19

Borgdorff, Henk. 2012. *The conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden University Press, pp. 217.

Caduff, Corina, Fiona Siegenthaler, & Tan Wälchli (eds). 2009. *Art and Artistic Research: Music, Visual Art, Design, Literature, Dance*, Zurich Yearbook of the Arts, 6 (Zurich: Scheidegger und Spiess). En el mateix volum hi ha també el text en alemany.

Candlin, Fiona. 2000a. 'Practice-Based Doctorates and Questions of Academic Legitimacy', *International Journal of Art and Design Education*, 19.1: 96-101

— 2000b. 'A Proper Anxiety? Practice-Based PhDs and Academic Unease', *Working Papers in Art and Design*, 1: <http://www.herts.ac.uk/artdes1/research/papers/wpades/voll/cndlin2full.html>

Carr, David. 1978. 'Practical Reasoning & Knowing How', *Journal of Human Movement Studies*, 4: 3-20

— 1999. 'Art, Practical Knowledge & Aesthetic Objectivity', *Ratio*, 12.3: 240-56

Cobussen, Marcel. 2007. 'The Trojan Horse: Epistemological Explorations Concerning Practice-Based Research', *Dutch Journal of Music Theory* (n° monogràfic, Practice-Based / Research in Music), 12.1: 18-33

Dallow, Peter. 2003. 'Representing Creativeness: Practice-Based Approaches to Research in the Creative Arts', *Art, Design and Communication in Higher Education*, 2.1: 49-66

— 2005. 'Outside the "True": Research and Complexity in

Con- temporary Arts', in *New Practices, New Pedagogies: A Reader*, ed. by Malcolm Miles (London: Routledge), pp. 133-42

D'Arrisso, David, et all. 2006. *Le dialogue entre la recherche et la pratique en éducation: un clé pour la réussite*. Conseil Supérieur de l'Éducation. Québec, pp. 28.

Davies, Allan (ed.). 2002. *Enhancing Curricula: Exploring Effective Curriculum Practices in Art, Design and Communication in Higher Education*, First International Conference, London, 10-12 April (London: Centre for Learning and Teaching in Art and Design / London Institute)

Dombois, Florian, Ute Meta Bauer, Claudia Mareis, & Michael Schwab (eds). 2011. *Intellectual Birdhouse: Artistic Practice as Research* (London: Koenig Books)

Eisner, Elliot W. 2003. 'On the Differences between Scientific and Artistic Approaches to Qualitative Research', *Visual Arts Research*, 29.57: 5-11 (original in *Educational Researcher*, 10.4 (1981): 5-9)

Elkins, James (ed.). 2009. *Artists with PhDs: On the New Doctoral Degree in Studio Art* (Washington dc: New Academia)

Féral, Josette. 2004. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras* (trad cast. Armida María C.) Ed. Galerna. Buenos Aires, pp. 229

Gosselin, Pierre, & Éric le Coguiec (eds). 2006. *La Recherche création: Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (Québec: Presses de l'Université du Québec)

Gray, Carole, & Julian Malins. 2004. *Visualizing Research: A Guide to the Research Process in Art and Design* (Aldershot: Ashgate)

Hannula, Mika, Juha Suoranta, & Tere Vadén. 2005. *Artistic Research: Theories, Methods, Practices* (Helsinki: Academy of Fine Arts; Gothenburg: University of Gothenburg)

Haseman, Brad. 2006. 'A Manifesto for Performative Research', *Media International Australia incorporating Culture and Policy* (special issue, Practice-Led Research), 118: 98-106

Hockey, John. 2005. 'Practice-Based Research Degree Students in Art and Design: Identity and Adaptation', *International Journal of Art and Design Education*, 22.1: 82-91

Hockey, John, & Jacqueline Allen-Collinson. 2000. 'The Supervision of Practice-Based Research Degrees in Art and Design', *International Journal of Art and Design Education*, 19.3: 345-55

Kessels, Jos, & Fred Korthagen. 2001. 'The Relation between Theory and Practice: Back to the Classics', in *Linking Practice and Theory*, ed. by F. A. J. Korthagen et al (New York: Routledge), pp. 20-31

Kiverstein, Julian, & Andy Clark. 2009. 'Introduction: Mind Embodied, Embedded, Enacted: One Church or Many?', *Topoi*, 28: 1-7

Knowles, J. Gary, & Ardra L. Coles (eds). 2008. *Handbook of the Arts in Qualitative Research* (London: Sage)

Le Marec, Joëlle. 2001. 'Situations de communication dans la pratique de recherche: du terrain aux composites. *Rev. Études de communication*, 24, pp 15-40

Lesage, Dieter. 2009. 'Who's Afraid of Artistic Research? On measuring artistic research output'. *Art & Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methodes*. Vol. 2, n° 2. <http://www.artandresearch.org.uk/v2n2/lesage.html>

Luntley, Michael. 2003. 'Non-Conceptual Content and the Sound of Music', *Mind and Language*, 18.4: 402-26

Macleod, Katy, & Lin Holdridge (eds). 2006. *Thinking through Art: Reflections on Art as Research* (London: Routledge). *Rev. Savoirs*, n° 16. L'Harmattan.

Mérini, Corinne, & Pascale Pnté. 2008. 'La recherche-intervention comme mode d'interrogation des pratiques'.

Nevanlinna, Tuomas. 2004. 'Is Artistic Research a Meaningful Concept?', in *Artistic Research*, ed. Annette W. Balkema & Henk Slager, Lier en Boog: Series of Philosophy of Art and Art Theory, 18: 80-83

Pakes, Anna. 2003. 'Original embodied Knowledge: the epistemology of the new in dance practice as research'. *Research in Dance Education*, pp. 127-149.

Rouse, Joseph. 2001. 'Two Concepts of Practice', in Schatzki, Knorr Cetina, & von Savigny (eds), pp. 189-98

Rubidge, Sarah. 2005. 'Artists in the Academy: Reflections on Artistic Practice as Research' <http://ausdance.org.au/articles/details/artists-in-the-academy-reflections-on-artistic-practice-as-research>

Schatzki, Theodor R., Karin Knorr Cetina, & Eike von Savigny (eds). 2001. *The Practice Turn in Contemporary Theory* (London: Routledge)

Schön, Donald. 1982. *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action* (New York: Basic Books)

Sullivan, Graeme. 2005. *Art Practice as Research: Inquiry into the Visual Arts* (London: Sage)

Taylor, Charles. 2005. 'Merleau-Ponty and the Epistemological Picture', in *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty*, ed. T. Carman & M. B. N. Hansen (London: Cambridge University Press), pp. 26-49

Thomson, Peter. 2003. 'Practice as Research', *Studies in Theatre and Performance*, 22.3: 159-80

VVAA. 2015. *La Revue Hermès*, n° 72. *L'artiste, un chercheur pas comme les autres*. C.N.R.S. Editions. Paris, pp. 294

Verwoert, Jan et al. 2011. *En torno a la investigación artística: Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica*. (Trad. Miguel Martínez-Lage.) Universitat Autònoma de Barcelona. Col. Contratextos.

Wehling, Peter. 2006. 'The Situated Materiality of Scientific

Practices: Postconstructivism – A New Theoretical Perspective in Science Studies?’ *Science, Technology and Innovation Studies* (Special Issue, 1): 81-100

Wesseling, Janneke (ed.). 2011. *See It Again, Say It Again: The Artist as Researcher* (Amsterdam: Valiz)

Whitley, Richard. 2000. *The Intellectual and Social Organization of the Sciences* (Oxford: Oxford University Press)

Whitton, David. 2009. ‘The practical turn in theatre research’. *Forum Modernes Theater*.

Wilson, Stephen. 2002. *Information Arts: Intersections of Art, Science and Technology* (Cambridge, Ma: MIT Press / Leonardo Books)