

Jornades Scanner_2018. La recerca aplicada a la pràctica escènica. Nous paisatges per descobrir

Institut del Teatre – 12 i 13 de desembre 2018 | Relatoria escrita a càrrec de Verónica Navas Ramírez



Diputació
Barcelona

| **Institut del Teatre**

Índex

Dia 1 | Benvinguda i introducció, pàg. 2

Dia 1 | Taula_1 La recerca a l'IT [1a aproximació_La mirada dels docents], pàg. 4

Dia 1 | 12/12/2018 | Taula_2 – La recerca en el context artístic professional, pàg. 10

Dia 02 | Taula 3_ La recerca l'IT [2a aproximació_La mirada dels graduats i graduades], pàg. 16

Dia 02 | Taula 4_ La recerca en el context de les estructures articuladores, pàg. 21

Annex 1 | Programa Scanner_2018

Annex 2 | Presentació

Dia 1 | Benvinguda i introducció

Espai físic: Espai Escàner, en els moments previs a l'arrencada de les Jornades Scanner 2018. A l'escenari, disposats en semicercle, les i els ponents, que arribaran esglonadament. A la grada, unes trenta persones, majoritàriament alumnes, exalumnes i docents. Dues càmeres ho enregistren i, qui escriu, escriu mentre escolta¹.

Enceta l'acte Magda Puyo, qui dona la benvinguda a les assistents en qualitat de directora de l'Institut del Teatre i destaca el moment de canvi de paradigma que viu la institució, la intensitat i la necessitat de capgirar àmbits i metodologies. En un discurs oberturista, Puyo crida a superar l'aclaparament del dia a dia (les matèries curriculars del pla docent o les tasques executores) per descobrir nous territoris que s'alliberin d'estaments institucionals. Precisament en un context de transició, de revisió de pla d'estudis i d'adscripció a la universitat, l'Institut del Teatre² té l'oportunitat de transformar la relació amb l'acadèmia (paradigma de l'estanc) en apropiar-se de certs criteris i reformular els paràmetres clàssics.

En aquesta línia d'interès, la referència seria la cultura acadèmica anglosaxona, que sí que ha aconseguit reunir disciplines relacionades amb les escèniques i ha completat i enriquit el concepte de «recerca» tradicional. En un context de cert desconcert institucional quant a la pràctica escènica, Magda Puyo conclou que no cal esperar més per portar la recerca a la pràctica i que cal col·laborar amb el màxim d'institucions internacionals per implantar l'artística en el grau i més enllà (això és, els estudis de tercer cicle). Altrament: per transformar la lògica del mercat cal fer de la creació una cerca.³

En resum: canvi de paradigma, obertura, novetat, descobriment, col·laboració. I, de retruc, l'acadèmia com a prèvia a la capitalització de l'art; com actiu de l'activitat.

Paral·lelament, des de l'organització sorgeixen les primeres preguntes que tracen un recorregut entre la praxi pedagògica i la recerca: com s'activen processos de recerca com a instrument pedagògic? La posició contemporània és que, a la recerca, no tot és unidireccional i els i les estudiants fan descobriments durant processos propis de recerca.⁴ S'apel·la a preguntes realitzades en jornades anteriors les quals, sembla, encara estan vigents (la constatació que, de la recerca aplicada a algun corrent o aspecte específic, s'ha derivat coneixement útil, o el dubte perenne sobre com aplicar la recerca acadèmica a les arts com a recerca), però s'arriba un fet vertebrador: en la recerca general, els resultats han de ser degudament documentats i difosos entre investigadors i públic general.

Neix aquí un brot de preguntes clau: què vol dir «degudament»? Què vol dir «documentar» i «difondre»?⁵

Sílvia Ferrando (dept. de Teoria i Història de les arts escèniques, Institut del Teatre) i Jordi Fondevila (dept. de Dramatúrgia, Escenificació i Coreografia, Institut del Teatre) treballen en la unitat de recerca que ha propiciat les jornades de 2018. Ferrando planteja la pregunta que enllaça l'IT (institució pública) amb la realitat (context espectacular professional): com aplicar la recerca a la pràctica perquè la institució, com a peça clau en l'entramat cultural del país, l'absorbeixi i la derivi? Com s'insereix dins una institució pública de més de cent anys la recerca com a pràctica artística, com a resistència al poder, com a demandant (en referència a Peter Brook) d'allò que no hi és, a la vida?

De nou aterra la condició sine qua non de la recerca: que sigui comunicable, i comunicables els seus processos. A la pràctica, però, aquesta «comunicació», aquest trasllat d'allò que «ha passat» es fa, sobretot, a posteriori, fet que implica necessàriament una traducció de llenguatges (amb paraules, amb imatges, amb...?) i que obliga

- 1 Des d'ara, les notes d'opinió o comentaris la relatora es reservaran com a notes a peu i s'indican amb l'abreviació «(n. de la r.)». Si són aclariments al discurs, apareixeran puntualment entre claudàtors ([]).
- 2 D'ara endavant, IT.
- 3 Ho visc com les proclames d'estil «el feminisme és el futur», que obvien la paradoxa entre conjugar en present d'indicatiu el desig futur d'un feminisme que ja existeix. Aquesta paradoxa entre el que es desitja o es planteja per a la institució (d'entramatge lent), i la creació professional basada en la recerca de metodologies i el qüestionament de l'escena (potser minoritàries, en aquest context, però reals), s'escamparà durant les quatre taules dels dos dies de durada de les jornades.
- 4 Em pregunto: quin marc propicia l'Institut del Teatre, en aquesta línia? Quins marges hi estableix? Un marc de recerca amb uns marges d'espai-temps i uns punts de partida anecdòtics és un marc de recerca real? Què propicia la recerca «real» i què el «simulacre»?
- 5 Aquest serà, per a qui recull tot això, no sols el quid de les jornades sinó, essencialment, de la comunicació de les arts en viu.

1) a renunciar al fet original, en viu, sovint contenidor de l'essència; i 2) a dominar els llenguatges de partida i de traducció.⁶

Jordi Fondevila afegeix que l'Scanner pretén ser un context que estimuli i doni espai necessari per descobrir i aportar-ne nous paisatges: cal ocupar espais. I en aquest context d'interrogació, de la pregunta sobre la pregunta, tan important és qui fa la recerca com qui la fixa.

Tornem-hi: què es fixa? Com es fixa? Qui ho fixa? D'entrada, i aquest serà un dels grans valors de les jornades, s'incita als participant (artistes): se'ls corresponsabilitza de ser estímul en el seu dia a dia, de cercar interlocutors.

Tot seguit, un recull de les preguntes que els incitadors de les jornades d'enguany, Ferrando i Fondevila, proposaran a totes les taules rodones (encara que, segons els i les ocupants, tindran un enfocament o un altre):

1. Com produir nou pensament, veritable innovació? Fins a quin punt contribueix a la recerca artística?
2. Quina és la proporció ideal entre teoria i pràctica i quina quantitat de reflexió és necessària? Quines condicions calen i en quines formes?
3. Cap a on hauria de dirigir-se la recerca en les arts escèniques per maridar passat i contemporaneïtat?
4. Com s'alimentaria una escola d'art d'això? Quines són les eines per a la recerca artística? Quines són les fórmules concretes per fer la pràctica efectiva i articular-la cada dia?

⁶ Em pregunto: si el fet en viu és l'essència comunicable, què d'això cal «comunicar degudament»? Quina forma aplega el contingut? Qui se n'encarrega? S'està assumint que allò «comunicable» és allò traduïble a paraules i, en aquesta esfera, hi ha un coneixement vivencial impossible d'extrapolar, encara que la poesia ho intenti.

Taula_1 La recerca a l'IT l'la aproximació _La mirada dels docentsl

Seguim a l'Espai Escàner amb l'inici de la primera de les quatre taules rodones de les jornades, de 3 h i 45 min de durada prevista, amb pausa.

Els i les ponents convocades són Aimar Pérez Galí, Roberto Fratini, Raimon Molins, Nuria Legarda, Roberto Romei⁷ i Victoria Szpunberg, totes elles docents de l'Institut del Teatre i treballadores de les arts escèniques en l'àmbit creatiu. S'incorporaran gradualment. Moderarà Carles Batlle (dept. Dramatúrgia, escenificació i coreografia).

Totes parlaran assegudes perquè a totes se les ha col·locat petites taules al davant, i perquè posar-se dempeus comprometria la legibilitat de la projecció que tenen rere l'esquena. Això condiciona el plantejament de la sessió, més aviat unidireccional.

Les preguntes giren entorn de la idea de recerca a la institució. És possible que els ponents no tinguin un historial de recerca en la seva pràctica (com a docents, com a artistes), però se'ls demana que hi reflexionin, que imaginin com es podria incloure a la pedagogia.

Així mateix, es recorda el precedent (Jornades Scanner 2016) i quins albiraments van fer-se en aquesta direcció: espais per promoure l'autonomia de l'alumnat (amb la generació de mètodes propis de recerca), acompanyament dels processos amb un «working journal», detecció d'espais adequats de relació entre assignatures teòriques i pràctiques, creació d'espais multidisciplinaris, o la creació d'espais propers al laboratori teatral, creació d'espais on es pugui donar a conèixer el panorama teatral actual.

Abans de cedir la paraula, Carles Batlle insta a deixar tot allò que soni a «pantalla passada» i centrar-se, llavors, en l'oportunitat de reelaborar la pedagogia.

A continuació, es recullen en un quadre les diferents intervencions. (Durant la segona part de la sessió es debatrà entorn de com els docents creadors poden aprofitar la recerca en la seva creació i com l'alumne/a pot aprofitar-la.)

⁷ Juan Carlos Lérída, artista i docent, company de praxi i recerca de Romei, i que havia de compartir amb ell la intervenció, no hi assistirà, finalment.

	ROBERTO ROMEI (Escola Superior d'Art Dramàtic - ESAD, dept. Dramatúrgia, escenificació i coreografia)	NÚRIA LEGARDA (ESAD, dept. Dramatúrgia, escenificació i coreografia)	RAIMON MOLINS (ESAD, equip directiu, cap de l'especialitat d'interpretació)	VICTORIA SZPUNBERG (dept. Dramatúrgia, escenificació i coreografia)	AIMAR PÉREZ GALÍ (Conservatori Superior de Dansa - CSD, equip directiu, Cap de l'especialitat de Pedagogia de la dansa)	ROBERTO FRATINI (ESAD, dept. Teoria i història de les arts escèniques)
Plantejament pedagògic quant a la recerca	L'exercici teatral es basa en el mateix mecanisme, tant si es fa recerca com si no, i ho remet al significat etimològic de «recercar», recerclar: donar voltes fins que el radi sigui cada cop menor i l'objectiu, clar. La qüestió seria, doncs: quantes donar-ne? Durant quant de temps? Com d'obert s'està al fet que es busqui quelcom i n'aparegui alguna altra cosa?	L'enfoca sempre des de l'experiència com a intèrpret i creadora de teatre multidisciplinari, a més dels recents estudis del MA Performance Making (Goldsmiths, University of London), que han transformat la seva experiència dins la pràctica creativa i la recerca, i la noció d'«experiència» com a quelcom compartit. ⁸ Pràctica i recerca es troben en la confluència de tres esferes interconnectades: el món de les arts, l'esfera dels <i>media</i> i l'Acadèmia. A diferència de les Belles Arts, les escèniques han estat molt ocupades en el fet i no tant en articular-ne un discurs.	Formula tres plantejaments: la recerca és present i no futur (i cal predicar-la a través d'exemples), Scanner és un espai per reeducar-nos en l'art i la recerca (les arts ho són; si no, no són art) i l'assumpció de la recerca a l'aula des de l'experiència.	Com a professora de dramatúrgia i escriptura es pregunta què vol dir ensenyar a escriure i a fer art, perquè és subjectiu. Es pregunta, també, per què és cridada al simposi com a professora i no com a creadora, i s'adona que és les dues coses alhora i que, de fet, per qüestions econòmiques, ensenya des d'abans de «saber escriure». Això, en paraules de Mauricio Kartun ⁹ , pedagog teatral, seria «terrorisme pedagògic».	A la universitat respondria a un mètode científic acadèmic, però no a la pràctica artística. Qüestiona com ho gestionaria l'IT amb una futura adscripció a l'acadèmia, perquè la creativitat és subjectiva i el mètode científic, objectiu.	La interdisciplinarietat no representa la investigació i tendeix a desatendre la soledat, l'aïllament i el solipsisme. La investigació sempre ha estat una aventura en solitari. Si un artista investiga, el resultat tindrà una estètica de recerca, quelcom poètic. Part d'aquesta poètica consistirà a donar respostes coherents a preguntes absurdes.
«Recerca»	Obrir el màxim i tenir el màxim d'obert el camp i el cap per trobar allò que no es pretenia.	És una forma de creativitat? Hauria de ser crítica i analítica: la creativitat hauria de ser l'objecte de la pràctica per fomentar-ne les connexions.	Reconeix que el context de la jornada és un lloc una mica estrany per a ell i que, a falta de preparació, predicarà amb l'exemple.	Creu en la «societat pòstuma», post postmoderna, on preguntar-se què ens queda del món, què en podem conservar, i en la qual la innovació passaria per atendre, respectar i connectar amb la singularitat de cadascú.	Metodologia amb què un professional activa un projecte. És la via transversal metodològica de la pràctica.	Relaciona la recerca amb relació a les arts cap a dues vessants o qualitats: el «thymos» [thymos ¹⁰], l'humor, l'actitud, la simptomatologia; i l'«ethos», [personalitat ¹¹], la vocació moral.

8 Referència bibliogràfica: *Practice as Research in the Arts Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances* de Robin Nelson. <<https://www.palgrave.com/gp/book/9781137282897>>.

9 En una entrevista de 2018 a Infobae, Kartun comparteix què pensa sobre l'acadèmia: «Yo creo mucho en el maestro que come lo que cocina. Y que comparte la mesa. A mí me parece que lo académico es interesante cuando sale a buscar conocimiento a las fuentes originales. Y se pone un poco decadente cuando empieza con un sistema de autoalimentación medio siniestro que suele tener, donde los conocimientos son simplemente compartidos intercédra, donde los cargos quedan destinados a alguien que ha hecho la carrera académica, más que la profesión pedagógica que es otra cosa, que es profesar. En Arte no existe el maestro profesional que no prueba en el propio hacer aquello que está sosteniendo. Porque el riesgo es que aquello que está sosteniendo se vuelva una falacia. Está apoyado en un verosímil pero no en una verdad. No en una comprobación concreta. Yo como lo que cocino, comparto lo que cocino y enseño las recetas.» Mauricio Kartun, maestro de teatro: *El artista 'canuto' es despreciable*, 01/08/2018 <www.infobae.com/cultura/2018/08/01/mauricio-kartun-maestro-de-teatro-el-artista-canuto-es-despreciable/>.

10 Més a l'Oxford Classical Dictionary <<https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199381135.013.8180>>.

11 Més a l'Oxford Classical Dictionary <<https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199381135.013.1514>>.

Relació amb l'alumnat i el context educatiu	Quantes voltes li deixes fer i fins on deixes que es perdi al bosc? El docent delimita quines coses descobrir, però considera que la pregunta de l'alumnat hauria de ser què li mou a donar voltes, la necessitat de descobriment (l'estén a la tasca del professorat).	Fins als vuitanta, la recerca havia estat lligada a contextos de conservatori. Observa que bona part de les presents (moltes són alumnes joves) no havien nascut, llavors, o no tenien consciència pedagògica, i això modifica la seva percepció del recorregut que ha fet l'acadèmia fins avui. La introducció de la recerca a l'acadèmia, llavors, constata la «frustració» de l'artista, que no és capaç de parlar d'allò que està fent, i la de l'acadèmic, que no entén com les pràctiques artístiques poden ocórrer fora de la seva presència. Se sustenta en la capacitat de l'acadèmia per aportar les eines d'anàlisi crítica que l'estudi isolat de teatre i música, personalment, no li donà.	Com a docent considera que el món acadèmic té massa certeses i que, per produir novetat, cal «virar cap a una tradició de la incertesa», cap a les referències i el coneixement del passat, perquè la incertesa forma part de la nostra capacitat de descobriment.	Acompanyar l'alumne és, exactament, haver passar per un experiència i acompanyar-lo en la seva. La relació ha de ser des de la subjectivitat, horitzontal. No hi ha centre ni perifèria, sinó que docent i alumne estan junts, cadascun amb les seves singularitats, compartint una experiència. L'alumne té dret a pensar que «ha descobert la sopa d'all», té el dret a l'«asombro» ¹² , l'experiència de sentir que ha trobat quelcom nou, la qual està per sobre de l'objecte descobert. I això que a «l'exterior» [món professional] és potser la sopa d'all, a l'aula hauria de ser una norma per al professor.	«Quan faig classe actuo»: performativitat, pedagogia i investigació van alhora a la seva praxi. Aporta dos exemples propis. El primer és PANDORA, projecte d'investigació pedagògica que genera en graduar-se com a ballarí (Modern Theatre Dance - Academy of Theatre and Dance - AHK, Amsterdam). Neix de la necessitat del joc, per fomentar-lo a l'«aula horitzontal», on el coneixement hi és des del principi i qualsevol persona, de qualsevol condició, pot practicar-lo. El segon (cocreat, aquest cop) és SUSANA ¹³ , un joc de cartes que serveix en l'acompanyament de processos artístics per «posar paraula» on abans no hi era i generar discurs. És aplicable als tallers i a les classes, i serviria per proposar (i/o qüestionar) com donar <i>feedback</i> . En aquest sentit, hi afegeix un exemple aliè que també es podria aplicar a l'aula: <i>El Desenterrador</i> , procés d'investigació de la companyia Societat Doctor Alonso, en el qual l'aprenentatge sorgeix a partir de la pregunta.	La teoria no fa mal a ningú. La relació entre praxi i teoria (quanta d'una i de l'altra) és una pregunta deslleial i despista, bloqueja l'acció. Des de la pedagogia, això no hauria de plantejar cap conflicte. Caldria pensar en una «teoria anamorfosi de la pràctica» i viceversa, o en l'estil de la recerca, perquè de vegades hi ha sinèrgies entre trams pràctics i teòrics i, de vegades, no. Pràctica i teoria són allà per qüestionar-se tota l'estona, catalitzar-se recíprocament i desafiar-se.
Quin efecte té la recerca?	Meyerhold (part de la formació de Romei com a professional) creà un mètode amb què canvià la història del teatre, i els seus espectacles es nodrien de la recerca. Altrament: pràctica i recerca eren homònims.	Eficàcia del tot provada amb grups.	Permet als artistes hibridar i connectar. Molins demana ajuda al públic, perquè considera que l'essencial no seria la «capacitat d'afinació» de la proposta, sinó la «ressonància» en l'espectador.	El públic continua demanant al text entendre'l, que respongui a un model hegemònic (però no li ho demana a l'art plàstic). Llavors, com enfocar, des de l'escriptura, cap a formes abstractes, de fuga? Un model seria l'iniciat per José Sanchis Sinisterra a la Sala Beckett ¹⁴ . Això no obstant, estem en una societat conservadora on això ja no evoluciona? La cartellera n'és un mirall? De què es nodreix la cartellera? Qui la nodreix? Qui nodreix qui la nodreix?	El valor de la recerca rau en no repetir estereotips i obrir altres possibles que ens puguin il·luminar. Com a professional, assenyalat que «balles i investigues anatòmicament, somàticament, facis allò que facis» (repertori, creació o docència).	Amb relació a l'«ethos», cada artista té programes de creació que passen per programes adquirits (els nostres procediments són com interfícies adquirides), però la recerca consisteix, precisament, a fer desprogramació de mitjans i d'interfícies adquirides (insistir-hi, repercutir). I sols és fa recerca si els descobriments es fan culturalment disponibles. L'art és agència ¹⁵ cultural (comunicar, compartir, explicar) més agència poètica.
Problemes detectats i reptes	Comunicació cap al «fora»: unidireccional/vertical (vídeo, text), el·líptic (pròpia pràctica)... Adverteix de la simplificació.	La conclusió de Legarda és que la història de la pedagogia en arts escèniques és més curta i, per tant, també ho és la relació amb	Encoratja l'IT a jugar amb l'«esperit de la recerca», perquè existeix un imaginari	Un prejudici amb la recerca acadèmica: se sent coartada. Veu perill en l'estat de llibertat i misteri i	És allà (com a ponent, al simposi) per complir una «quota de dansa»? S'ho pregunta amb desconfiança manifesta perquè, des de la disciplina que treballa,	Comparteix la tossuderia del plantejament: la investigació parteix de paradigmes maníacs;

¹² Fa servir el terme castellà que, en les traduccions catalanes «sorpresa» o «esbalaïment», perd el matís d'il·luminació més commoció.

¹³ <<http://susana.club/>>

¹⁴ Seu de Teatro Fronterizo des de la fundació de la sala, el 1988, fins el 1997.

¹⁵ «actancia» a l'original en espanyol.

	Entén la porositat entre la translació de la recerca pedagògica a la creació artística i viceversa, però no troba com fer-ho més enllà.	l'acadèmia, ergo amb la recerca acadèmica, ergo amb les formes que la recerca ha adoptat per comunicar la pràctica. Concretament diu que la seva joventut la fa «menys comunicable». Transcendir les fronteres de l'art i la pràctica social.¹⁶	col·lectiu que restringeix la capacitat d'imaginar, i el coneixement d'un mateix el supera. Li interessa la recerca en el camp del «teatre audiovisual» lligat a les marionetes, entès com a una manera de donar vida a allò que no la té.	de connexió amb l'inconscient que fomenta la creació, en convertir-lo en espai racionalitzat i de control, i es remet a «La condició posthumana», conferència de la catedràtica Rosi Braidott (Universiteit Utrecht)¹⁷.	les qüestions plantejades (com produir nou pensament, proporció ideal entre teoria i pràctica, com dialoguen recerca, contemporaneïtat i tradició, etc.) no són rellevants, essencialment perquè, d'acord a com ell i molts companys de professió treballen, «recerca» és la metodologia amb què hom activa el projecte. Plantejar un canvi paradigmàtic apriorístic no és possible, perquè què és innovació s'assevera a posteriori. Així mateix, considera «educació artística» un oxímoron i també un repte. En absència d'un marc científic concret, la recerca aplicada a les arts escèniques «desborda».	usa la pregunta no per buscar solucions, sinó que la remena, té una obsessió heurística. La disseminació és part del protocol mateix de la recerca: la teoria activa el mitjà poètic. Hi ha una dialèctica falsa entre la recerca per la recerca o la recerca enfocada a la comunicació. La recerca artística ha de conrear dades, i les eines que descobreix poden desvincular-se de la praxi i aplicar-se a altres poètiques.
Condicions	Espai i temps per no ser menjats pel dia a dia, i per poder «donar voltes» amb un objectiu més o menys clar.	Cal fer preguntes per evitar la repetició de models vigents.	Cal eliminar també el treball a partir de la negació, perquè cada «no és així» implica «no és just, no està dins del model», i fomentar el «per què no?» i el model positiu (molt vague, actualment).	La pràctica artística hauria de resistir la necessitat de control de la vida adulta, i cal preguntar-se si l'anàlisi ens porta cap a aquest espai.	Recorda la Judson Dance Theater (Manhattan, 1960s), on la majoria de les investigadores eren dones, i ho entronca amb un qüestionament de gènere entorn de qui legitima les investigacions (l'acadèmia, els companys...) i qui decideix que les investigacions són publicables. En definitiva, qui les valida. Però aquestes preguntes des de la dansa traspassen disciplines, i l'essencial també rau en com es decideix publicar la pròpia feina.	Cal ampliar la panòpia disponible de mitjans: investigar nodreix l'art, la història de l'art. La recerca retroba (no troba) possibles camps aplicatius.
Links i pensaments des de la relatoria	Per trobar quelcom s'ha de reconèixer. Per reconèixer cal conèixer.	És la joventut de la pràctica escènica com a recerca allò que la fa menys comunicable pels llenguatges de l'statu quo o la mateixa naturalesa?, el fet que es desplega en l'abstracció de l'espai-temps i la vivència compartida? Quan la pràctica artística es converteix en un camp d'estudi comunicable? Intueixo que ho és sempre i corregeixo: quan esdevé traduïble a llenguatges com la paraula o la imatge? Què ocorre a qui treballa amb el temps o amb la relació espectacular com a focus d'estudi?			La investigació quedarà validada en i amb el temps; només es pot afagar una mostra que es considera representativa (del que s'ha vist i sentit, viscut o acompanyat, presenciada), extrapola-la i traduir-la, però serà mostra i serà subjectiva.	
La pràctica artística com a recerca no busca resultats verificables, però si fites, enteses com a certes «febles» entorn de les quals continuar pensant i treballant i aprofitant-nos. Com que hi ha tipus de praxi poc o difícilment fixables amb la paraula, s'ha de considerar si ho són més amb la imatge i, en conseqüència, fomentar el treball des de / la traducció a llenguatges (audio)visuals.						

16 Se sustenta en les teories de Hans-Thies Lehmann.

17 En el context de l'exposició +HUMANOS: <www.cccb.org/es/exposiciones/ficha/-humanos/129032>. CCCB, 30/11/2015.

Quant al que es comenta, considero que cal treballar no des d'allò que no se sap, sinó <i>cap a on</i> no se sap; verbigràcia, treballar allò que es desconeix (continguts) des d'allò que es desconeix (mitjans, llenguatges), encara que això porta cap al fet erroni de que forma i contingut són dues coses diferents. Generar una distància crítica que ens permeti pensar i elaborar un discurs comunicable entorn de la pròpia feina artística és una falàcia, perquè el pensament és present i la creació és present, i el coneixement es produeix en el moment i es cristal·litza com a pràctica escènica, amb una forma escènica. En la recerca fixada per escrit, en vídeo o en altres llenguatges sempre hi haurà pèrdua, ergo el camí no ha de ser copsar la pràctica, sinó aspectes que sí que siguin comunicables per escrit, i fer el compte d'allò que no ho és des de l'honesta impossibilitat. Per això, qui comunica, qui transmet pràctica escènica, ha de tenir un coneixement profund (possiblement viscut?) d'allò que hi ha. Com menys coneixement primari, més difícil el trasbàs de llenguatges i més epidèrmic (en el millor dels casos) allò dit. Es descriurà, potser s'informarà, però no es comunicarà.
--

Cap a les 12:30 h i rere la pausa del migdia, tornem a l'Espai Escàner per al debat entre els membres de la taula, la posterior obertura a públic i les conclusions de la primera part de la jornada.

Però, de fet, l'intercanvi l'enceta, des de la grada, la docent Isabel Soriano (dept. Música), que fa una reflexió situada: es de fineix com a «doer», intèrpret, i se sent «no-digna» quan s'apropa a la teoria o a la recerca pràctica. El món acadèmic et [a l'artista] porta, diu, allà on [hom] se sent segur. Des del seu punt de vista, cal trobar un lloc «entre els més pràctics i els que volen recerca». (Més endavant afegirà que la recerca no canvia el món, però sí que transforma la persona que la fa.)

En resposta a això, Núria Legarda amalgama la praxi artística pròpia, en actiu, i la pedagogia i la investigació, i afirma que no són pensaments estancs.

Així mateix, Carles Batlle se sent igualment nodrit per docència i pràctica artística, i el seu alumnat treballa com a conillet d'índies d'aquest model, perquè com a docent no entén una cosa sense l'altra. Tota pedagogia, considera, no hauria de passar per persones que no desenvolupin pràctiques artístiques. Al mateix temps, a les aules es poden usar eines de processos de recerca.

Dins de l'aula, Roberto Fratini no fomenta el caràcter investigador de l'oferta, sinó el docent mateix que s'oferta perquè l'alumne elabori processos de recerca propis. La comunitat de l'IT, a parer seu, ni és artística ni acadèmica, però funciona amb regles i jerarquies. Recupera algunes de les majors aventures experimentadores del segle XX (Grotowski, el maig del 68 nord-americà, la Nouvelle Vague...) i el fet que existeixen paradigmes lluminosos d'investigació dels quals han sorgit bones peces, però que no han integrat la investigació en l'alumnat. Aposta per no «procolotitzar» la recerca ni convertir-la en una erudició acadèmica més, encara que sí que es pot deixar que existeixi; crear un espai per a ella i deixar-la com a possibilitat, com a «feliç accident», si es produeix, però no pas com a norma indefugible d'una escola artística.

Sílvia Ferrando, de la unitat propiciadora de les jornades, pregunta si acceptar la diversitat d'alumnes equivaldria a acceptar la diversitat d'investigadors, i com es podrien fomentar aquestes pràctiques com a docents.

Raimon Molins considera que els espais ja existeixen, i cita exemples d'assignatures, però que el repte és jugar les pedagogies i estar disposat a les conseqüències. Considera que s'està partint de moltes certeses i es pregunta obertament què ens [a la comunitat] aporta la recerca en la pedagogia. Creu que això encara madura.

Fratini suma que algunes escoles europees tenen un espai per a exalumnes, per a la posada en dubte i la recerca, que anomenen «estudi». Sobretot, s'ha d'evitar la confusió per part de l'alumne entre «la meva recerca» i «la meva investigació¹⁸», i això passa perquè constitueixi les seves lleis d'objectivitat. La recerca no pot fer-se des que els alumnes accedeixen als estudis perquè cal una base de coneixement.

Romei descriu la cerca com a «obsessiva» i vertical (no es tracta d'«allargar el camp») i, la investigació, com un procés mitjançant el qual hom fa «voltes obsessivament fins a la investigació».

Jon Berrondo (dept. Disseny escenogràfic) apunta cap al concepte de «certesa» i posa l'exemple de la llum: es va començar pintant la llum a les escenografies, però ara

¹⁸ «búsqueda» y «investigación» en l'original en espanyol. En català, els matisos entre un terme i l'altre són menors.

s'il·lumina amb focus i Berrondo es pregunta si «en deu anys» serà amb projectors.

Molins n'opina que la certesa és una eina fonamental per posar-la en dubte; que la tradició és important.

Per la seva banda, a Victoria Szpunberg l'inquieta l'escissió entre tot allò que parlen i el «món teatral de fora» (professió, ofici, cartellera...); es pregunta quina és la voluntat política dels docents en relació amb la modificació de la cartellera que ofereixen al públic i reconeix aquesta voluntat com intrínseca al teatre (es vol que el públic sigui exclusivament gent del sector o no?). Trasllada la pregunta a la dansa i obre: què demana el públic i que la producció teatral? Apunta al fet que hi ha mons artístics que no interessen al poder perquè no fan servir la paraula, però no així el món [del teatre] de text, que sí que ha estat instrumentalitzat per les polítiques culturals. Veu possibilitats d'obertura en convidar a que alumnes de l'ESAD i el CSD participin en assignatures de mútues. Més endavant comentarà que la recerca és activa i transformadora per incidir en la institució que alimenta la cartellera. Opina que l'art escènic és local, prosaic i passa aquí i ara, i adverteix sobre el perill de caure en la hipocresia, que alimenta la cartellera i de la qual la cartellera s'alimenta.

Anna Solanillas (dept. Disseny escènic) apunta cap a la necessitat d'alguns professors d'implantar el llenguatge audiovisual i sonor, però que, actualment, a l'IT han de ser llenguatges per a un postgrau, per la complexitat progressiva del coneixement. Assenyala la connexió vigent amb altres universitats (e.g. UPC Universitat Politècnica de Catalunya, que busca artistes escènics dins dels seus espais de recerca).

Entre el públic, una exalumna (que es defineix com a «creadora-creadora») planteja que, durant els estudis, li va faltar l'acompanyament i l'estimulació dels docents perquè s'interrogués; perquè perdre's, donar voltes, és imprescindible, i ho concreta amb la idea que «com a pedagog, has de saber veure què tens al teu voltant per donar les eines correctes». Remata amb l'abisme que hi ha entre un alumne graduat i la praxi, la professió i la cartellera de la ciutat.

L'alumne Dobrin Plamenov (Direcció i dramaturgia) preferiria un sistema universitari amb major llibertat i manifesta que, un cop completat el primer cicle dels estudis, el seu espai de laboratori ha consistit a triar assignatures en funció d'allò que els docents eren «capaços de donar».

L'alumne Mia Parcerisa (Direcció i dramaturgia) considera que temps i espai són essencials en el fer. Parla des de l'experiència pròpia en relació amb la universitat i barems fiscalitzadors com l'assistència. Sí que està a favor d'haver de cursar dos anys de «contingut mínim» i d'encetar un segon cicle on fer via a partir d'interessos propis.

Un estudiant del CDS qüestiona, però, si l'alumne té la capacitat o maduresa per triar, si comença els estudis amb un coneixement del panorama, com posar en pràctica la transversalitat si cal acomplir un pla d'estudis per obtenir un títol i, més enllà, quins són els interessos polítics i institucionals de «la casa».

Roberto Fratini torna al concepte de «recerca» com a problema poètic, un procés d'obstinació centrat a construir tant la hipòtesi com el material que permetrà esbrinar-la, desmentir-la, etc. Una recerca poètica es fa amb mitjans poètics i el principal problema de l'alumne, considera, és convertir els temes propis en eines de treball (per què hi hagi investigació, li ha d'interessar la forma de l'eina, l'explicació de l'eina, l'ús...). Des de la docència el que sí que es pot fer és acostumar l'alumne a la idea que la construcció de l'eina poètica n'és el primer gest, i cal vascular-la o dosificar-la en funció dels coneixements que tingui.

Carles Batlle, conductor de la sessió matinal, finalitza amb un aclariment: la recerca no és l'única via pedagògica òptima, sinó quelcom que ha d'anar de la mà d'una formació bàsica. La pràctica com a recerca en el plantejament del nou pla d'estudis de l'Institut del Teatre caldrà ser activada mitjançant contextos on sigui possible (amb assignatures concretes), i caldrà plantejar un reciclatge en el professorat d'eines de recerca per aplicar a la pedagogia que els permetria reorientar processos sense renunciar a vehicular contingut. Finalment, tanca amb la idea del naturalista Émile Zola entorn del fet que la idea experimental és sempre desestabilitzadora: la recerca és produïda en l'obstinació per intentar arribar a confirmar o desmentir quelcom i, alhora, en el fet de portar-nos a un altre punt que serà també desestabilitzant.

Albert Boronat (cap de l'especialitat de Direcció i dramaturgia) tanca un apunt confessional: vincula la creació amb «estar sol davant l'abisme», que «és allò que t'enganxa a fer el que fas». Com a pedagog, considera que la tècnica cal aprendre-la, com s'aprèn a «encerclar la bèstia de maneres cada cop més efectives»; cal compartir com altres han après a encerclar-la. Li fa l'efecte que els estudis són «un ritual iniciàtic molt llarg tot esperant la posada de llarg». Dins del context educatiu, troba a faltar el diàleg adult entre professionals i la generació d'una comunitat que supeixi el treball artístic, en soledat.

Dia 1 | 12/12/2018 | Taula_2 – La recerca en el context artístic professional

La segona taula de debat s'ubica a l'Auditori, té una durada prevista de 3,5 h (amb pausa) i desplaça la recerca cap al context exclusivament professional. Hi participaran com a ponents les artistes escèniques Cris Blanco, Tomàs Aragay (Societat Doctor Alonso, junt amb Sofia Asencio), Sonia Gómez i Tanya Beyeler (El Conde de Torreñiel amb Pablo Gisbert). La moderarà Sílvia Ferrando.

Ferrando planteja a les ponents les mateixes preguntes del matí entorn de la recerca artística, l'acadèmica i la pedagogia amb paràmetres de recerca. Són:

1. Com produir nou pensament, veritable innovació? Fins a quin punt contribueix a la recerca artística?
2. Quina és la proporció ideal entre teoria i pràctica i quina quantitat de reflexió és necessària? Quines condicions calen i en quines formes?
3. Cap a on hauria de dirigir-se la recerca en les arts escèniques per maridar passat i contemporaneïtat?
4. Com s'alimentaria una escola d'art d'això? Quines són les eines per a la recerca artística? Quines, les fórmules concretes per fer la pràctica efectiva i articular-la cada dia?

A banda, es demana específicament als artistes com l'IT hi podria contribuir, des del seu punt de vista, i si poden aportar models d'èxit en processos viscuts on hagin relacionat recerca i pràctica artística.

En el següent quadre es reuneixen tant les exposicions inicials del i de les ponents com les impressions posteriors en el torn de debat.

CRIS BLANCO (CB)	TOMÀS ARAGAY – SOCIETAT DOCTOR ALONSO (TA)	SÒNIA GÓMEZ (SG)	TANYA BEYELER – EL CONDE DE TORREÑIEL (TB)
Intervenció inicial (sobre la base dels punts anteriors).			
En la praxi com a creadora escènica parteix del <i>desig</i>, d'allà on li ve de gust apropar-se a cada moment, sense conèixer quina metodologia emprar i quins formats adoptarà. Parlarà des de la posició d'exestudiant de la RESAD; es gradua el 2002 a la Real Escuela Superior de Arte Dramático (Madrid), rere prendre posicionament després de quatre anys a un «lloc que et dona el millor i el pitjor». Sosté que les metodologies sempre determinen procés, procediments i resultats. En la seva praxi, recerca i procés estan barrejats i es confonen, i el cas paradigmàtic n'és <i>Ciencia ficción</i> (2010). El punt de partida de la peça era fer música i investigar la ciència, i Blanco pretenia un «procés infinit». Durant tot el procés tenia un blog en obert i un grup a Facebook, i va plantejar diferents xerrades entorn de la feina que ja eren formats <i>per se</i>, amb una volguda qualitat anivellada a la d'una peça escènica. Demanava ajudes que sufraguessin una recerca sense resultats, però no es va poder escapar de la peça. Encara que ho va encaixar com un fracàs, n'extreu que la	Parteix d'una necessitat, d'una preocupació certa i personal sobre el món, i per fer recerca ha de trobar la <i>pregunta</i>, perquè investigar és un aprenentatge i ajuda tenir-ne una que sigui traslladable, si cal demanar ajuda. Apel·la a la relació amb el desconegut com a principi axiomàtic, perquè investigar és anar cap a on no es coneix, llençar-s'hi sense paraigudes i mirar de conèixer-ho. Amb la companyia Societat Doctor Alonso (que comparteix amb Sofia Asencio) cada espectacle ha estat diferent perquè han buscat «trepitjar territori nou» (s'ha col·laborat amb gent diferent o s'ha encetat des de temes o llocs diferents). El públic, considera, recompensa allò que ja s'ha fet, recompensa saber comunicar-se; però, com a creador, l'espai de la investigació et manté fent-te preguntes que es resoldran amb diferents formes. Rere anys de produir peces amb voluntat investigadora, la companyia genera processos d'investigació amb dos tipus de professionals: 1) persones que admiren com a practicants, la tria dels quals és bàsica, perquè sempre hi haurà	El 2013, amb quaranta anys, es tanca després d'«haver buidat la bossa» com a creadora, perquè ja no li quedava res més. S'obsessiona amb la concentració, tancar-se a ballar, immersir-se i investigar el moviment. El projecte passa per tres versions fins que arriba al punt que vol. A partir d'aquest moment, Gómez relaciona la investigació amb passar-ho malament; la paraula adquireix un pes i una força que anteriorment, amb més d'una dècada enrere de praxi com a creadora d'espectacles, no tenia. El fet que la recerca sigui comunicable està directament relacionat amb fets com compartir, transmetre o crear, i depèn tant del bagatge i de la capacitat de transmissió de qui crea, com de l'interlocutor. Llavors, es (re)planteja com fer una obra i com compartir la feina d'una mateixa, i així és com convida cinc professionals que li agraden d'altres perfils perquè	Va entendre ràpidament un concepte que ha aparegut a totes les intervencions (ella és l'última a parlar): la pràctica. Com diu Brook, l'escenari és un lloc per a tot i no coneix l'error. Abans d'instal·lar-se on és ara (la codirecció de la companyia, on no pensa ser sempre, el longeu l'esglaià), va fer «una mica de tot» (començant per l'actuació). Amb Gisbert passa com amb la relació entre la Sofia Asencio i en Tomàs Aragay, que compareixen direcció de la companyia i són parella sentimental. Això situa la «dinàmica de grup» com a l'element més important. En aquest sentit, la idea de «col·lectiu» des d'on va néixer El Conde va fracassar de seguida, però van quedar-se amb la noció que allò creatiu és absolutament col·lectiu. Ella funciona bé en grup i no se'n sap de finir sense. Així, actualment treballen des de la plana en blanc amb una pregunta de caràcter formal que parteix d'allò que els agradaria veure a escena. De fet, un dels criteris per a la selecció de materials és «això no ho he vist». El punt de partida serà el grup de treball amb les persones amb les quals desitgen encetar l'aventura o, en paraules del dramaturg Ricardo Bartís, recorda, «l'expedició del desert»: investigar, cercar, és obrir camins, i això implica uns perills buscats, perquè són els llocs de l'estímul de la imaginació, del pànic, ergo cal crear un context de confiança. A El Conde,

llibertat s'entén durant el procés, sempre que hi hagi temps, espai i recursos materials no condicionats a terminis, quelcom molt difícil dins l'àmbit acadèmic (planejat, avaluat...). Des de la pedagogia demanaria que el procés fos real i que el pes no recaigués en el final. Es pregunta com innovar, com analitzar o avaluar des de fora si quelcom aporta o no pensament. Es pot innovar en l'apropament (i les formes) a temes, en la relació lliure entre la praxi i l'objecte d'estudi. Segueix qüestionant què cal per entomar una investigació ideal, que [com a treballadores, docents, alumnes] ens pot ajudar. Cal una llibertat d'espai-temps i un acompanyament adequat, i seguir, en paral·lel, processos d'altres alumnes. Recupera una anècdota: durant els estudis, tota la classe va «abandonar» el professor d'una assignatura i l'alumnat va quedar sense docència, però amb l'obligació de passar un examen final. En tenir un objectiu concret i, sobretot, desconegut, tot el grup va haver de pensar aproximacions a la matèria. En qualsevol cas, en l'àmbit acadèmic l'ensenyament seria sempre un «procés compartit», encara que dubta de si pot considerar-se procés si no s'ensenyava com a tal. Blanco considera important tenir accés a processos professionals i obre la qüestió de com mirar-los, com assistir-hi. Ho entronca amb el concepte de «mirada» i recorda la intervenció de Bojana Mladenovic (dir. Artística de l'SDNO) a La Porta¹⁹ entorn del paper de l'acompanyant de processos. Un bon acompanyant, cita, necessita saber si en un moment del procés l'artista <i>necessita</i> un ull extern, i porta la persona cap a on, o fins a allò que, vol aconseguir.	estímul en qui no conegui la teva feina o qui t'incomodi), 2) d'àmbits diferents de les escèniques. Des de 2014 i fins al moment, <i>El Desenterrador</i> ha estat un mecanisme de treball que ha cristal·litzat en pràctica, després en peça i, finalment, en un llibre, en un futur publicat junt amb l'IT i que generà coneixement escrit. Aquestes fites s'aconseguien només per haver-se proposat investigar, no pas pensant en produir una peça (si és possible separar-ho, es planteja). Durant el procés, es creaven equips d'investigació que es comprometien a treballar junts un temps espaïant les trobades. Entretant, pensaven què fer i com continuar. Aquest temps per pensar és bàsic per a ell i l'entén com a investigació. Un dels problemes amb què es van enfrontar, però, fou la intenció de fer una peça amb «allò que estava passant» (utilitzar el text, el so, la forma estètica i els processos). Però es repetien constantment que no estaven fent un espectacle, hi aplicaven una mirada eixampladora i no-finalista. En suma, investigar és una actitud o, compartint paraules de Iago Pericot, generar una aula buida brutal d'investigació. De l'escenògraf, recentment finat, destaca la consciència entorn de l'actitud com a laboratori i del fet d'investigar amb altres. Com a docent, Pericot reconfigurava l'aula com a espai on compartir coneixement, i assumia que l'intercanvi era bo per a ell i per als alumnes. Aragay remata amb la necessitat d'aquest canvi de paradigma, d'una no-jerarquia, perquè «qualsevol pot trobar la perla». No se sap què és, no se sap on és.	«treballin» la peça. En aquest punt (2013), no té clar cap a on aniria el plantejament, però sap que el projecte de vegades dona pistes de cap a on tirar. Rere les cinc versions de <i>Ballarina</i>, la peça, i en un tercer estat del procés, va convertir les vuit pautes de moviment que la constitueixen en un taller en què podia explicar la construcció i la intenció de la peça, les parts internes. I en el fet de compartir-ho s'adona que té més eines de les que imaginava. A l'Institut del Teatre, Gómez, acompanyada de dos docents més amb diferents perfils i dotze alumnes de les tres especialitats de l'ESAD, imparteix la Pràctica Comuna 1. Li agrada aquesta relació poc acadèmica, de tu a tu, que es produeix quan els alumnes tot just comencen els estudis i les disciplines no apareixen; és un moment en què la creativitat innata aflora de manera natural. Això, si no se segueix produint de manera també natural entre l'alumnat, es perd durant els estudis. Del temps com a estudiant (ho va ser a l'Institut del Teatre) valora poder practicar a l'aula buida (l'aprofitament dels espais en moments en què no hi ha docència) i veure espectacles. Concebeix els estudis com a quelcom <i>totalment</i> pràctic, on tot allò que passa també es podria trobar en el món professional. Assumir un temari, per part de l'alumne, és com estar treballant, no hi troba diferències.	metodologia i modus operandi serien el mateix. En el treball grupal, es desplaçaran els egos individuals cap a la recerca, que sí que el mantindrà. En relació amb la pràctica professional i la llibertat creativa dins de la dinàmica de mercat, enfoca cap al perill de ser «carn de gira a l'estranger», perquè fa entrar en una dinàmica de mercat (fórmules, fàbriques de creació, etc.). Per tal d'evitar-ho, com a companyia van idear aviat «trucs» per anar-hi a la contra, i des de 2014 inicien el que anomenen «línies curtes» o petits lliuraments, allò que mostren, i «línies llargues» o processos llargs que fan a florir diferents peces escèniques al llarg del temps, de vegades amb el mateix títol. En aquest procés és important el <i>feedback</i>, la mirada exterior, ulls i oïdes que aportin altres punts de vista. Entretant, treballen, busquen un espai de representació i un públic, i presenten alguna cosa («sus mierdas», diu) per tal de generar una discussió entorn d'allò que, fins aleshores, s'ha aconseguit, en entendre que les peces només es completen amb la mirada del públic. D'aquesta manera, s'avancen a les lògiques de producció amb càpsules que són úniques i que tenen un significat propi, e.g. <i>Guerrilla</i>, de què hi va haver obertura de procés a l'Espai nyamnyam²⁰, una rave de dos dies a l'Antic Teatre²¹ o una peça escènica assajada amb alumnes de la Manchester Metropolitan University i estrenada posteriorment a la Z-arts (Arts and theatre for children and families) dins de la Flare Weekend²². Així, no s'exigeixen resultats immediats, no s'encapritxen amb el material i es donen el gust de fer, dir i ser-hi, sense cap expectativa present. Beyeler entén que el temps o l'espai són els materials fonamentals del teatre, i les possibilitats són moltes, així que anar cap a un resultat concret ha estat sempre contraproduent i limitador. Quan consideren que el procés de creació ja s'ha acabat, està mort, fan una hemeroteca consistent a publicar textos i vídeos, materials molt macos que no han trobat cabuda. Perquè no tot ha d'anar a parar a l'obra escènica. Aquest és un error molt comú. Entendre-ho com a creadora va fer que es relaxés molt durant el procés de creació; la sobreproducció sempre és bona, perquè obre portes... i, després, les tanca. Beyeler sent que quan una peça s'estrena ja és hemeroteca, ja és morta, és lluny; camina sola, congelada en una forma, i no l'erotitza. Llavors és quan continua o comença un altre procés de recerca. Quant a la institució, considera que va contra l'acte creatiu; ha de bregar amb les exigències d'una estructura i, alhora, amb la formació de gent que es dedicarà a l'art²³. Dins de l'escola,
--	---	--	--

19 *Coach, assistent artístic, ull extern, adviser, dramaturg, acompanyant, cuidador... Com i des d'on mirar el treball d'un altre?* La Porta (Barcelona), setembre de 2011:

<<http://www.tea-tron.com/laporta/blog/tag/bojana-mladenovic/>>.

20 <<http://todoloquemegusta.nyamnyam.net/el-conde-de-torrefiel/>>

21 <<http://www.antiteatre.com/events/event/el-conde-de-torrefiel-guerrilla-electronic-session-coproduccion-2015/?>>

22 <<http://www.tea-tron.com/elcondedetorrefiel/blog/2014/06/13/guerrilla-la-conferencia/>>

23 De quines voluntats neixen les peces, tallers i projectes gestats a l'Institut del Teatre? (n. de la r.)

			fomentaria la pràctica i la còpia; fer per dominar les eines. Posa d'exemple La Manufacture - Haute School Performing Arts Scène (Laussane), on hi ha plans d'estudis fixos i tallers professionals amb espais d'ensenyament per a professionals; o l'EQZE Elías Querejeta Zine Eskola (ubicada a la Tabakalera, Donostia), on creació, recerca i patrimoni coexisteixen, i que, un model de mòduls, barreja plantilla fixa amb professionals en actiu.
DEBAT OBERT AMB ELS PONENTS / Entorn dels paràmetres de la investigació, Sílvia Ferrando (SF) apunta que cal aturar-se, pensar allò que s'està fent per no seguir els paràmetres del mercat, i posar a l'escenari allò que hom troba a faltar (a la feina i a la vida). Aplicat a la docència, afirma que, quan se segueix una metodologia, hi ha coses que no es permet que passin, i que una altra mena de processos portaria cap a un altre tipus de resultats. Per dinamitzar el torn de debat, Ferrando comença descrivint la institució com a lloc on, a més d'estudis superiors, hi ha màsters, doctorats, museus, publicacions... perquè decidir què publica o què premia una institució, parla d'ella, i l'IT hauria de recollir tota la diversitat de sensibilitats precisament perquè el mercat, la praxi, les admeti totes.²⁴			
P: Quin hauria de ser el paper de la institució en aquest context?			
(CB) (2) La solució passaria perquè els alumnes tinguessin accés «a tot» i que la institució acceptés un caos total intern (a l'hora d'avaluar, per exemple). Els processos són individuals i particulars i des d'aquí és des d'on caldria avaluar-los (tant els processos com els docents, obligats a participar-hi, a veure'n, sortir de l'abecé). Un exemple de centre d'investigació seria PAF, Performing Arts Forum (França)²⁵. (6) Hi afegeix com a exemple la possibilitat de cedir el comissariat del museu als alumnes, obligar-los a prendre un espai de llibertat que ho anivellés tot i els fes plantejar a quins processos d'altres companys han assistit, com han obert els seus, com s'han aproximat a la curadoria, etc.	(TA) (1) Cada institució està inclosa en un context i té una història. El primer pla d'estudis de Direcció i dramàturgia de l'Institut del Teatre el van canviar els alumnes «des de dintre», perquè veien que la institució havia dibuixat uns paràmetres que ja detectaven obsoletes (els plans es pensen anys abans d'aplicar-se). Vol la institució que la recerca s'introdueixi com a metodologia global? Amb què estan «formatats» els alumnes? Insisteix en el fet que cal un «canvi de pell» (professor ensenya i alumne rep). És innat en l'ésser humà repetir el què s'ha fet, però el principi axiomàtic de la institució hauria de ser no fer-ho. Posa en dubte, finalment, l'alumne-espectador, i ho relaciona amb la dificultat que proposes com les de Societat Doctor Alonso tenen per accedir als espais de programació estables, a una trobada possible amb el públic. (4) Apunta cap a l'«heretgia», dins la institució, de ser avaluat com a alumne de Direcció i dramàturgia quan es treballa amb ballarins. Si els alumnes són creadors, caldria entrar-hi, en aquestes decisions? Perquè qüestionar-ho no és un reflex real del panorama escènic europeu (ni de l'estatal).	(SG) (3) Quan és allà, a l'IT, sent que no hi ha vasos comunicants; se sent fora, amb models aliens a les maneres de treballar de la institució, i creu que falta cobrir un buit: com es fa un espectacle. A P.A.R.T.S.²⁶ (l'escola belga de dansa contemporània on també va estudiar), va començar així i en sis mesos havia fet un canvi de paradigma total.	(TB) (5) Com Blanco, es pregunta si es podria convidar la institució al caos i generar creativitat en una relació entre els graus i màsters amb el MAE, Museu de les Arts Escèniques, per exemple.
SF / Si realment es vol donar suport a la investigació des de l'IT i els ponents fan processos en què hi ha paràmetres d'investigació, què hi pot fer la institució? Quines possibilitats, llocs o formes de transmissió dels processos hi veuen? Per quines vies i en quins moments? (La col·laboració per a la publicació futura del llibre de <i>El Desenterrador</i> en seria una.) En suma: quin podria ser el paper de la institució amb relació a la vostra feina?			
(4) Apel·la a la relació amb les escoles de Belles Arts.	(1) Als divuit hi ha una creativitat graciosament desdibuixada, diu; «que vinguin a casa nostra a treballar, a veure com es talla la fusta al taller de l'ebenista». A l'escola de cinema de Cuba ²⁷ ,		(2) Caldria entrenar la mirada, plantejar l'escola com a laboratori de la vida professional o laboratori entre totes les tipologies d'estudiants. Destaca el paper del dramaturg/a, que normalment no va més enllà que el d'algú que posa en ordre

24 Es manté una columna per a cada ponent; les intervencions aniran precedides d'un número. (n. de la r.)

25 <<https://www.transartists.org/air/paf-performing-arts-forum>>

26 <<https://www.parts.be/>>

	afegeix, cada any s'engega un procés creatiu acompanyat per gent externa i de la casa. (3) Se sent cridat per la institució amb una voluntat quirúrgica. Es pregunta què significa un recorregut [curricular] sencer d'investigació, quins flancs caldria atacar.		des d'un punt de vista estructural allò que altres fan des del cos. La maquinària és l'espectacle. També reconeix la institució com a estructura que «sempre fa tard», i la dificultat de la immediatesa en uns estudis subjectes a horaris, assignatures, plans d'estudis... Tot i això, demana intercanvis possibles en un sistema «pesat» (funcionariat, estructura, llum, aigua...).
SF / Ressalta la importància de qui és qui posa paraules al que fem [«nosaltres», els artistes] perquè, a mesura que algú ho fa, la feina es legitima. Entorn del fet de qui legitima i qui se n'aprofita, Ferrando pregunta als ponents quines comunicacions que s'hagin fet de les seves pràctiques serveixen altres artistes.			
(CB) (1) Poca gent del sector científic ²⁹ hi té accés i a l'estat s'escriu poc, en general, sobre arts escèniques. Com més mirem, sosté, més autolegitimarem la nostra feina.			(TB) (2) Destaca la «sort» de tenir una via tan accessible com internet, que fa possible que artistes parlin sobre artistes, o el dret a rèplica.
SF / Internet genera molta llibertat, però també molt soroll. Marca una diferència entre els públics lectors i pregunta, de nou, qui voldria llegir aquestes publicacions (crítiques, científiques) i qui usar les comunicacions. Insisteix en què de tot això serveix als artistes allà presents per a la pràctica pròpia.			
	(TA) (1) Des l'experiència com a lector de Peter Brook, considera útil llegir com altres escriptors escriuen entorn de l'escriptura pròpia i generen un mapa. Apel·la a la vida com a «segona universitat» o lloc d'aprenentatge comú (on menjar, dormir o fer qualsevol cosa).		(2) Recupera la relació amb la institució, el mètode de la qual és molt estructurat i que obliga el docent a estructurar els seus sabers. Es planteja i posa en dubte l'equivalència entre l'estudi d'un sistema o mètode concret dins l'acadèmia i la vivència i acompanyament, per part de l'alumnat, dels processos dels artistes de la taula.
SF / Com s'accedeix a l'artista?			
		(SG) (2) Apunta cap al perill d'oferir tota aquesta informació, i desitjaria que l'alumnat els entengués més enllà de la part externa.	(1) Va treballar com a acomodadora del Mercat de les Flors durant quatre anys, i aquesta fou la millor escola perquè l'obligà a veure espectacles. Com a artista, decideix obrir les seves obres, publicar-les.

Debat obert entre ponents, organització i públic

Elena Carmona comparteix breument què és Graner, el centre de creació (prefereix aquesta nomenclatura a la de «fàbrica»³⁰) on treballa com a coordinadora de projectes, i les sis edicions de SÀLMON<, el festival que promou. Recupera la vivència d'una entrevista realitzada des d'aquest context a artistes «poc generosos» com per generar un espai de relació amb els no-professionals, i això la fa reflexionar a propòsit de quants artistes són prou generosos per obrir vasos.

Tomàs Aragay reconeix que, tot i la dificultat, a un artista se li ha d'obligar. Això passa a països com França, on va dins del «paquet» d'accedir a una residència, perquè la política institucional és així.

27 Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (Cuba) <<http://www.eictv.org/>>.

28 <www.kfda.be>

29 Segurament, Blanco fa referència a autories avalades pel CSIC, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (amb un catàleg de publicacions accessible en línia <<http://revistas.csic.es/index.html>>) o Dialnet, la major hemeroteca online d'articles científics hispans <<https://dialnet.unirioja.es/>>.

30 Graner forma part del programa Fàbriques de Creació de l'Ajuntament de Barcelona <<https://ajuntament.barcelona.cat/fabriquescreacio/>>.

Jordi Fondevila, professional de les arts escèniques, docent de l'Institut del Teatre i incitador de les jornades, coordina el pràcticum del Màster Universitari en Estudis Teatral (MUET), i aclareix que la majoria dels artistes que hi participen sí que volen aquest retorn comunicatiu (al seu torn, motivat des de l'Institut).

Esmeralda Colette, alumna de tercer curs d'interpretació, actriu i creadora, comparteix el fet d'«haver-se fotut una hòstia» amb el concepte de «col·lectivitat» en coengegar-ne un³¹ i posar-lo en pràctica més enllà de la idea o pensament entorn de què havia de ser, e.g. en ser conscients que no tenien les eines per autoproduir-se. Troba dificultat per generar horitzontalitat i demana parer als ponents.

En relació amb la «col·lectivitat», Jordi Fondevila porta a col·lació General Elèctrica³².

Tomàs Aragay assegura que «hi ha vida fora de la institució» (Sònica Gómez postil·la que «no són pas els pares»). Les parts positives de la feina en col·lectiu són conèixer les tensions, aprendre a gestionar-les i conèixer gent diversa que pugui aportar-te legitimitat per fer teatre. En el seu cas, fou un període més d'aprenentatge al marge de l'IT. L'interessant de General Elèctrica és que cobrien un espai vuit i, per això, interessaven i es van posar de moda. I això és necessari: inventar-se una forma, ser resistent al sistema per adaptar-se'n i després, si escau, dialogar-ne des de la tensió.

Cris Blanco aporta que el treball en col·lectiu demanda un temps vital i que, com que ningú no fa *exactament* allò que vol, ajuda a veure què es vol *exactament* i què no.

Jordi Fondevila recorda que, rere set anys de praxi, el 1996 decideix iniciar estudis a l'Institut del Teatre per «apujar» la formació. Des de l'experiència, entén que si s'entra per trobar allò que no tens i no ho trobes, genera frustració; però sí que pots adonar-te d'allò que hi ha i que sols és possible dins d'estructures públiques similars. Apunta, però, que l'alumnat passa els anys sense arribar a conèixer tots els recursos que el centre té i que, potser, els docents no han sabut traslladar.

Martín García, estudiant de Direcció escènica i dramaturgia, compateix que ha abandonat el disgust que tenia amb la institució i que caldria allunyar-la de la «mala fama». Demana parer a les convidades.

Beyeler destaca el fet de ser-hi, a la taula rodona, la importància d'haver-hi anat, i que no hi ha cap més fórmula que continuar. Si hi ha una consciència clara entorn del fet que «allò» és la feina triada, cal treballar.

Albert Chamorro, graduat d'Escenografia, critica la dificultat per barrejar alumnes i el fet que als estudis d'Escenografia hi ha una supeditació al discurs d'un «altre»; això el portà a plantejar-se un canvi d'especialitat per obtenir aquest espai. Des del seu punt de vista, no hi ha quelcom menys «antirrecerca» que entrar en una institució i, automàticament, parcel·lar-te, i no troba que permetre les interseccions sigui una decisió burocràtica, sinó de voluntària.

Per la seva banda, Colette demana més presència [a la institució] de teatre com el que practiquen els ponents, «poc catalogable».

Orestes Pérez, estudiant del Doctorat en Arts Escèniques («però estudiant», recalca), se sent mobilitzat per les preguntes de les creadores i el creador convidats a la taula rodona perquè són les mateixes que ell té com a investigador, i apunta que les preguntes van més enllà d'ells.

Encarni, graduada en Coreografia pel CDS, hi troba, quinze anys després d'haver enllestit els estudis, un altre espai de creació. Valora la creació que actualment es fa a l'IT i creu que hi ha una confusió amb el concepte de «pràctica», que considera peces menors les quals, alhora, caldria revalorar com a acció *on going*.

Tanya Beyeler apunta que hi ha alumnes boníssim que no saben «col·locar» la feina al lloc adequat, i que aprendre a ubicar-se és, com a mínim, el 50% de la feina de l'artista. Ho entén, per exemple, en accions com aprendre a comunicar-se o a presentar les feines més enllà de l'aula.

31 Las Huecas: <<https://huecas.hotglue.me/>>.

32 Col·lectiu artístic fundat per Tomàs Aragay i Roger Bernat el 1996, i dissolt el 2001. *General Elèctrica anuncia su disolución por 'ahogo presupuestario'*, El País, 29/09/2001: <https://elpais.com/diario/2001/09/29/catalunya/1001725652_850215.html>.

Ricard, alumne de quart curs d'Interpretació en l'itinerari de teatre físic, assenyala que el docent Joan Cusó (dept. Tècniques d'interpretació) és un acompanyant excel·lent i que a l'escola sí que hi ha «joies» de creació com les que els ponents treballen o propicien, però que la institució hauria de treballar perquè no fossin oasis.

Finalment l'Ona, una estudiant de primer curs amb «amb visió ingènua i naïf», comenta que té experiència dins la universitat i que, en accedir a l'IT, no es plantejava que fos una institució perquè sentia que tenia espai-temps per desenvolupar-se.

Sílvia Ferrando clou la sessió amb algunes reflexions a la manera de titulars:

- Gran part del debat s'ha dedicat a la institució i la dificultat per lidiar amb ella.
- Les experiències [de recerca, de creació] que s'han reclamat sí que hi ocorren, però ni des del món extern ni des de l'intern se saben.
- La comunicació és una àrea que cal explorar del tot.
- Qui investiga ha de fixar l'objecte d'estudi i clarificar les preguntes, i són tasques que demanen espai i paciència.
- De quina manera s'emancipa l'alumne? La recerca és de l'investigador, no de la institució.
- Qui valida i legitima les pràctiques, la recerca, els processos, l'art...?

Dia 02 | Taula 3_ La recerca l'IT l'2a aproximació_ La mirada dels graduats i graduades!

Segon i últim dia de les jornades. La sessió matinal, que també té lloc a l'Espai Escàner, amb una durada prevista a la de l'arrencada, Sílvia Ferrando fa un recull del transitat el dia anterior i n'extreu la poca comunicació tant interna com externa que l'Institut del Teatre té amb relació als processos de recerca que s'hi produeixen. La visibilitat és la gran mancança. Apunta el fet que la «recerca» es perfila com a «actitud», no sols com a recull de processos o metodologies. En tercer lloc, adverteix sobre el fet que la intervenció de creadors o pedagogs que enfoquin la praxi amb l'alumnat des de la recerca no pot ser puntual ni «quirúrgica» [in extremis], sinó que ha d'estar completament instaurada en els estudis; perquè sí que hi ha casos d'èxit, experiències fructíferes i il·luminadores que poden ajudar a «transmetre», però no han de caure en l'anècdota.

En resum, les principals fites a enfrontar serien: transversalitat, flexibilitat, por i les figures de qui recull l'experiència i qui la mira [identificar-les, descobrir-les, delinear-les, posar-les en pràctica]. Segons Ferrando, «comunicació» es diferencia de recollir informació en el fet que és més unidireccional i demanaria més temps, sobretot als creadors.

La docent tanca l'obertura del dia amb una implicació bàsica de la recerca: col·locar quelcom que abans no hi era i que es troba a faltar damunt de l'escena, i per això cal una actitud de resistència als discursos militants.

Es recuperen, també, les quatre preguntes transversals a les jornades:

1. Com produir nou pensament, veritable innovació? Fins a quin punt contribueix a la recerca artística?
2. Quina és la proporció ideal entre teoria i pràctica i quina quantitat de reflexió és necessària? Quines condicions calen i en quines formes?
3. Cap a on hauria de dirigir-se la recerca en les arts escèniques per maridar passat i contemporaneïtat?
4. Com s'alimentaria una escola d'art d'això? Quines són les eines per a la recerca artística? Quines són les fórmules concretes per fer la pràctica efectiva i articular-la cada dia?

Ferrando cedeix la paraula al també doctor Víctor Molina (dept. Teoria i història de les arts escèniques), que moderarà la tercera taula rodona, integrada per exalumnes, professionals en actiu.

Obre la intervenció amb un autoqüestionament: «tu ets els professors o són ells els que t'ensenyen?». A partir del tòpic «ensenyar s'aprèn», considera que es necessita molt coratge per dir què hem après de cada professor que hem tingut. S'adona que, durant els anys, ha pres continuadament notes del que ha après de cadascun dels alumnes allà presents, i destaca que allò que s'aprèn no són *informacions* concretes, sinó el tarannà de cada alumne; «una llavor que es mostra tímidament i delicada, però contundent», i que t'enfronta amb una forma d'orientar les classes. Clou què ha après de cadascuna de les convidades i que li fa molta pena no poder anar a veure tots els espectacles de qui segueix i estima.

A continuació, es recullen en un quadre les interaccions de les cinc convidades entorn de les quatre qüestions plantejades, així com les posteriors (de moderador, ponents i públic) en el torn de debat.

DAVID PÉREZ (graduad el 2016 en Direcció escènica i dramaturgia)	JUDITH PUJOL (licenciada en Art Dramàtic en l'especialitat de Direcció i Dramaturgia)	EULÀLIA BERGADÀ SERRA (graduada en dansa clàssica i contemporània, en Coreografia pel CSD i exmembre d'IT Dansa, Jove Companyia de dansa de l'Institut del Teatre)	XESCA SALVÀ (licenciada en Escenografia)	PAU MASALÓ (licenciat en Direcció i Dramaturgia)
Dibuixa «geogràficament i desencaixada» el lloc des d'on parlarà: l'itinerari triat i la formació adquirida l'han portat a trepitjar l'art contemporani (sobretot l'àmbit museístic) i moltes disciplines creuades, amb la consegüent desorientació quant a la pràctica. Amb relació a la seva perspectiva des de la creació, la considera diversificada, amb diversos vectors: la creació d'espectacles (on centra l'interès en àmbit del moviment i es vincula amb La Poderosa³³), l'àmbit educatiu (mitjançant la creació de metodologies que instauren processos d'aprenentatges múltiples i la pregunta essencial «com fem les coses») o el treball amb artistes (via laboratoris per poder pensar plegats des de les diferències, sense reduir-les, i generar processos de col·laboració). Junt amb l'Esther Blázquez Puerto³⁴, la seva companya, treballen en col·laboració amb altres artistes cap a l'aprenentatge general, des de primària en endavant. Per a Pérez, la investigació és una gramàtica de preguntes que configuren problemes; és el moviment natural del coneixement cap als seus límits, i ho reconfigura tot. Això el condueix cap a la transdisciplina, les gramàtiques mixtes o el tràfic de preguntes, perquè la gramàtica teatral li era insuficient o, si més no, necessàriament reformulable. Destaca el cas particular de la plataforma Arte Factum³⁵, cocreada amb Blázquez: una plataforma artística que desenvolupa nous àmbits d'invençió educativa mitjançant les arts en viu. Essencialment, «agafen» l'element transversal a les disciplines congregades (teatre, dansa, música...), i treballen com passar d'una disciplina a	Transitarà la seva aportació no tant com a exalumna, sinó des de l'acompanyament que traspasa els processos creatius (perquè ha participat en processos de creació conjunta, ha estat ajudant de direcció o coordinadora artística del Teatro Español de Madrid). La primera reflexió la dedica a l'edifici on som: entra i veu les parets blanques, sense cartells ni cartelleres i pensa si «hi ha companyes». Perquè un espai d'aprenentatge ha de ser necessàriament porós, amb una investigació connectada al present com a base. La recerca hauria de ser motor i no finalitat perquè, en instrumentalitzar-la, l'objectiu formaria part d'una cultura dominant i anul·laria la potència dels processos; l'absorbiria i la congelaria. Entorn de com transitar la investigació, creu que l'escola s'hauria d'entendre des de la potència, però els patrons són rígids i l'anul·len. Tot i això, quins vectors voldríem per a aquesta potència? Quines relacions volem [des de dins]? Ella tria les poroses, que traspassin, que intentin no colonitzar... i considera que les arts escèniques tenen a veure amb aquestes eines. Però com les entén, l'acadèmia? Tant l'edifici com les relacions amb la gent es basen en la immobilitat. Com conjuguem, en aquest entorn estanc, les creacions basades en el contemporani? Perquè passat, present i futur estan traspassats per la potència i la lògica del present. Per tal de produir nou pensament, assegura que «té el perquè clavat a la pell, gairebé tatuat». Qui li feu aquesta «invitació», per primer cop, fou l'artista multidisciplinària Rosa Casado en el context d'un màster envoltada de persones de moltes i diverses	Ha estat molts anys alumna de l'IT, hi té molt recorregut, però, paral·lelament, ha treballat en processos d'altres, i és des del doble vessant des d'on parlarà. Tal com entén la dansa, existeixen regles físiques i llibertat de pensament. La dansa no és lògica, però nosaltres se la trobem, perquè està vinculada a la naturalesa de l'ésser. Afirmar que està del tot configurada per les regles que la formació en dansa clàssica l'imposà i que, per això, les respecta. Al mateix temps, el desig de construir la impulsa a sortir d'ella mateixa i a apropar-se cap a la recerca. Un mot constant per a Bergadà serà «metodologies»: l'experiència des que és alumna conscient està plena de metodologies, des del claqué, la clàssica o la contemporània a la creació, àmbit en què posa d'exemple William Forsythe, part del mètode del qual consisteix a trencar-lo. Per innovar cal ser capaç, doncs, de travessar les pors que imposen els límits de les metodologies, i serà la mateixa recerca la que li doni el mètode. Percep el cos com a metàfora de l'exterior i prefereix el terme «expressar» a «comunicar». Com a professional, sentia que havia d'experimentar-ho tot amb el cos, havia de travessar-ne els límits per arribar a l'èxtasi. Però a l'hora de crear les peces de major format sentia que, precisament, en aproximar-se als límits trencava amb el cos. El seu desig en la praxi és explorar l'imaginari col·lectiu amb regles relacionades amb la sensibilitat, un terreny on costa buscar paràmetres. Per expressar-se va, doncs, cap al manlleu d'altres camps: el món geomètric, la matemàtica, la música... i es pregunta si les «troballes» poden tocar-se, olorar-se, mesurar-se. Les respostes a això són la matèria a partir de la qual crea. A <i>Flying Pigs</i>, primera obra que dirigeix, pareix de la matança del porc mallorquina, pràctica que coneix des de sempre i que, considera, té les lògiques coreogràfiques de sentit ritualista,	La seva idea sobre la recerca té a veure amb allò que li passa en aquell mateix moment, en haver sentit parlar a tothom: en la noció de «comunicació» com la manera d'entendre les coses. Considera que la formació a l'IT és molt diversa i té molt a veure amb l'adquisició de coneixement, de maneres d'entendre un món que ja han passat. El seu exercici professional comença amb la crisi, amb «tot allò que li havien dit que havia de ser i no era», i això la porta cap a ella mateixa; cap a què vol dir, plantejar-se, investigar. Així és com es llença a un procés propi, al gran buit, i qüestiona les relacions entre la teoria i la pràctica; del taller i del fer a l'univers de l'estructuració del pensament. Hi ha una part del procés pràctic que té molt a veure amb la intuïció, la deriva... Considerava que, en aquest punt, havia de sortir de les estructures que li havien explicat i anar al carrer, a escoltar què deia i com traspuaava. Entorn de la recerca sobre el món i treballar-hi, s'aproxima des de la intimitat en la relació públic-peça, amb un procés que ho expliqui (perquè això des de la teoria ja s'ha treballat). Creu que els processos de recerca no són purs ni metòdics; si no, es corre el perill de tancar-se	Comença compartint que ell va aprendre d'en Víctor Molina a aplicar un pensament rigorós, lliure i somrient. Ha passat per una formació acadèmica (graus i cursos de doctorat), un món amb processos molt individuals i solitaris basats en problematitzar una hipòtesi per desenvolupar contingut. A l'Institut del Teatre sentia una pressió a l'esquena perquè, quan encara no tenia «eines d'artista», se li demanava que no pensés, que creés, i això el curtcircuitava. La solució ha estat passar per un procés de desaprenentatge en què et quedes amb les eines que sí que et serveixen per crear. Això xoca amb una altra realitat: els temps de producció, gairebé absents durant els estudis de l'IT, però és un problema estructural que afecta les escoles, els sistemes i la figura del creador, allò que se li exigeix. Es pregunta com poden dialogar totes les potes per fomentar els processos de recerca, i hi troba un gran problema: les eines artístiques xoquen amb una realitat on no es poden aplicar, fet que afecta processos i resultats. La investigació allunya d'allò que el mercat vol, tanca portes. Destaca la importància d'encetar processos o entendre els espectadors com a visitants amb els quals compartir espai i temps. Del procés com a doctorand (recerca, escriptura d'articles...) n'extreu la capacitat adquirida per elaborar i vendre dossiers de projectes, alhora que troba conflicte en el fet que suposen una imposició d'una mirada, d'un pensament. Quant al treball a sala d'assaig opta per

33 Espai de creació, investigació i agitació cultural, amb seu a Barcelona, fundat el 2000 per Bea Fernández, Mónica Muntaner i Silvia Sant Funk, i actualment gestionat per les dues primeres. Com a part d'ARTAS – Artistes associades a La Poderosa entre 2015 i 2017, codesenvolupà, junt amb Esther Blázquez, el projecte *Abecedari*

<<http://lapoderosa.es/ca/proyectos/abecedari>>. Més informació de La Poderosa: <<http://lapoderosa.es/ca>>.

34 <<http://lapoderosa.es/ca/artista/esther-blazquez-puerto>>

35 <<https://artefactum.info/Home>>

una altra. En la relació pràctica-reflexió, considera que la pràctica ha de ser més crítica i reflexiva. Cal treballar pràctiques reflexives, a partir del fet i d'aprendre fent. En relació amb la recerca escènica, destaca la necessitat que entri en l'espai de la contemporaneïtat sense complexos: en espais museístics d'art contemporani en un procés de «deslimitació» dels subjectes, disciplines i lectures diverses que donen compte d'on vivim i reconfiguren marcs. Perquè els museus són espais privilegiats que estan deixant de banda totes les arts i els aspectes que la nostra societat aborda. Cal delinear eixos crítics i donar representació a subjectes negats (des del feminisme, l'anticolonialisme...). Per acabar, considera que, com a espai educatiu, l'Institut del Teatre hauria d'assumir la incertesa: les nostres hipòtesis són sempre qüestionables i les bases d'aquest qüestionament s'han d'adquirir a la formació de grau. S'han de formar subjectes crítics capaços de fer-se preguntes, i que siguin innovadores.	disciplines³⁶. Això va col·locar-la en el lloc de desatendre el «què», de desconèixer l'objecte de la feina futura i com activar-la, i aquest és un lloc comú i porós amb la resta de companyes, inclosa la professora: totes activen alhora l'exploració, en un magma d'aprenentatge on es qüestionen el perquè d'una presentació final, si ha de ser o no oberta a públic, i si això entra en crisi amb la institució. Només quan transita la pràctica des del desconeixement absolut és quan Pujol aprèn. Quant a la proporcionalitat entre teoria i pràctica, s'acull al marc de trobada comú que una assignatura dissenya, sobretot amb relació a quin temps es necessita per generar anades i retorns. I amb relació a cap a on hauria de dirigir-se la recerca en les arts escèniques, a partir de les investigacions que ha realitzat troba que cal portar l'equip a les seves lògiques i raonaments, perquè l'equip s'activi des de la pràctica. Però dubta: des d'on s'activen la pràctica i la investigació? Pujol està en el procés de separar-se de les lògiques d'intel·lectualitat per apropiarse a la creació.	mitològic i efímer que ha de tenir una obra, però la trasllada a escena «sense fura», amb elements del ballet romàntic i de l'òpera. Perquè el leitmotiv n'és, finalment, alimentar la gent, fer-la eterna. Quant a la vessant capitalitzant de la praxi, entra en dilema en adonar-se que ha entrat en un sistema econòmic on el lloc d'on venen els diners que alimenten les obres té unes implicacions i, alhora, qüestiona quin serà el retorn que ofereixi com a artista (conclou que aliment sensitiu i espiritual). Tornant al camp metodològic i a la dificultat de fixar-lo, aporta l'exemple de la United Cowboys (Eindhoven), una companyia amb què treballa. En creació, United Cowboys segueix un patró clar, però no el poden escriure, perquè està molt lligat a la percepció sensible. Així que opten per reunir persones amb fesomies, cossos i formes de fer que els permetin generar l'engranatge que desitgen. I amb això arriba al fet que potser la innovació es troba en l'inclassificable, en formes reconeixibles amb les quals et pots identificar, però que no pots recollir o descriure.	en allò que hauria de sortir. Abans de ser escenògrafa ha estat lingüista i doctoranda, però trobà els processos estancadíssims, perquè considera un error que sigui condició sine qua non partir d'un coneixement del corpus que corrobori la idea plantejada. Però què passa, planteja, si tot es posa en dubte i ens hem de plantejar què volem dir i fer, i des d'on? És la gran pregunta per a la qual no té resposta, però sap que té molt a veure amb processos de col·laboració. Ella no planteja tesis, sinó que obre cos, ànima i pensament a processos col·lectius on tothom n'aporta. I així ha passat durant el procés d'elaboració de <i>Prospective Actions</i>, la peça presentada per l'IT la 13a Quadriennal de Praga³⁷ de la qual és cocreadora, i durant la qual s'ha treballat amb sis escenògrafes que no van confirmar la tesi de partida, fet que prova que el procés de recerca és més gran, infinit.	plantejar interrogants comuns i fer-los créixer entre totes, un desig no sempre compartit. Qüestiona finalment la relativitat del concepte d'«innovació», que té una connotació diferent segons s'acari a allò que el sector fa o a allò que l'artista mateix fa. És important, però, apostar per quelcom que no se sap amb cada projecte nou.
Abans d'obrir el torn de paraula, Víctor Molina (VM) enceta el debat amb un recull dels problemes apareguts en les intervencions: 1. Transversalitat i escena (més al·lusiva?, elusiva?, de joc?). 2. Vici que pateix el professorat en deixar de ser alumnes i enfrontar-se al món extern. Els programadors, a més, tenen l'«arrogància» de parlar en nom del teatre. En aquesta confrontació, hi hauria d'haver l'obligatorietat de col·locar la recerca en un lloc fora de la nomenclatura «teatre»? 3. Amb relació a la creació i la recerca, recupera una cita de Walter Benjamin: desconfiava de qui, en arribar a una ciutat nova, no sabia perdre's; i, un cop perdut no sabia trobar-se? 4. La innovació no passa per l'objectivació sinó per la subjectivitat, i cal posar-la en qüestió amb acompanyaments, col·laboracions... 5. Vivim en un continent pervers i obres com <i>Die Hamletmaschine</i> de Heiner Müller en són la prova. També ho recordava el 2010 La tristura: «Tienes 25 años en Europa. Tienes un cuerpo manchado de historia. (...) ¿Cuántos años de culpa nos quedan todavía?»³⁸. Cal trencar mètodes i sistemes de producció cada cop més inamovibles. Hem estat consentits, però, alhora, tenim la capacitat de continuar. 6. Convertir les preguntes en problemes: aquesta hauria de ser una qüestió en el cor dels processos creatius.				
L'alumna d'interpretació Andrea Pellejero (també membre del col·lectiu Las Huecas), pregunta als ponents com consideren que dialoga la recerca escènica amb la precarització de l'artista. És la precarització una metodologia de la pràctica?				
(DP) (3) Hi ha perversitat entorn dels discursos de la investigació. Quan opta a qualsevol recurs, li demanen discursos crítics, formulacions de	(JP) (5) Destaca el canvi de paradigma que Naves Matadero-Centro Internacional de Artes Vivas (Madrid) ha experimentat amb la direcció artística de	(EB) (2) L'artista no existeix fins que no presenta «rèpliques»: per ensenyar la pròpia existència s'han de presentar els resultats. Bergadà parla de «producte» i d'inversió d'esperit, esforç i il·lusió per	(XS) (1) És el mateix que a la vida: la precarització també la vivim a la vida normal. Creació i recerca van de la	(PM) (4) El temps per pensar què es vol fer és relativament baix i dona lloc a processos inicials d'investigació que no traspassen el llindar.

36 Una aproximació breu a la feina de Casado: l'entrevista enregistrada des de NAVE durant la residència amb el també artista Mike Brookes: <<https://www.youtube.com/watch?v=WorMoeQyq5g>>. Més sobre el centre de creació i residències xilè a <<http://nave.io/>>.

37 <<http://pq19.institutdelteatre.cat/seccio-paisos-i-regions/prospective-actions-catalunya-2004-2018/>>

38 *Actos de juventud*, tercera part de la Trilogia del Fin del Mundo. Tràiler: <https://www.youtube.com/watch?v=V6TMOqJCux8&feature=emb_logo>.

problemes... La investigació és una demanada per se. Se li exigeix un temps que és molt curt —el tradicional d'elaboració d'un «producte»— que xoca, precisament, amb el de la investigació. Aquí és on rau la precarització, i també en el poc temps d'exhibició de les peces, que el fa haver de «tornar a començar». (DP) (7) Cal interrogar la pròpia investigació, donar-li valor, però, com se la dota de valor més enllà d'un procés de creació convencional? Quins mecanismes hi intervenen? Com evitem no caure en un exercici onanista?	Mateo Feijóo. La polèmica³⁹ va mobilitzar part del sector quan Feijóo va guanyar el concurs públic per a la direcció de l'espai, en entendre que es perdria públic i deixaria de ser «per a tothom», fet que Pujol considera un atac directe a l'aposta del portuguès per la investigació.	anar traient resultats matèrics i, a partir d'aquí, és com te'n fas visible, com et presentes al món. (EB) (6) Com es demostra allò que es fa? Com es demana ajuda?, a les institucions, al públic... La recerca es fa per acostar-se a la humanitat, per entendre-la, compartir-la... amb «la resta d'humanitat» que no ets tu, però a què pertany.	mà (independentment o no de si et paguen per fer la feina): implica posar-se en dubte constantment. No es pot esperar que el sistema t'esperï amb els braços oberts.	
VM / Comparteix que va treballar per a la Generalitat en l'avaluació d'ajudes a la producció, i constata que, en la gestió de diners públics, hi havia un «vici de la normalitat» que cal anar oxigenant. En aquest entorn, quina és la feina de l'artista? Al teatre se li exigeix «èxit», fortament relacionat amb omplir els aforaments, i això és un problema. Amb relació als públics, comenta que autòcton, al MACBA, n'hi ha sols un 2%, segurament estudiants d'art, ociosos i escoles. La canalla, la formació i el sistema educatiu en l'entorn de les arts està molt abandonat, i crear col·laboracions experiencials és necessari. Demana als convidats en quin moment estan dels seus processos.				
(1) Recupera Arte Factum, on posa en marxa eines que permetin generar múltiples processos de creació de les arts, basats en l'experiència i el qüestionament, i que obren camps que tenen a veure amb pràctiques concretes. També hi ha formació per a mestres. Creu que és essencial plantejar-se preguntes com si les matemàtiques són música, com s'ha de desmuntar l'escenografia de l'aula... Té molt a veure amb allò que per a ell són les arts escèniques: distribució de temps, espai i cossos. (7) Li agrada reflexionar entorn de com transitem els poders i com ens transitem; la possibilitat de generar altres ecologies culturals on els poders seguiran transitant de manera potser més igualitària.	⁴⁰(JP) (2) Troba a faltar la distribució i el sistema de comunicació dins del que de fineix com l'«esquizofrènia de la producció, creació, formació, recerca, institució...». Cal reconciliar-se amb la pregunta: com es conjuga tot, com es viu? No cal que hi hagi una ètica prèvia darrere la pregunta: la pregunta pot i ha de ser motor actiu de diàleg amb successives preguntes i amb altres espais. La pregunta no és un conflicte: és, sols, un pregunta. (6) Es planteja (cap a ella, cap als altres) com transitem els poders, i ho relaciona amb la generació de microgrups en els col·lectius teatrals, amb professors... Sorgeix una actitud que té a veure amb la gestió, l'economia, la política cultural... amb com transitem els poders, com volem transformar-los i com els transformem. La pregunta s'estén fins a la manera com entenem els edificis, la docència...	(EB) (3) Amb cada peça una s'ha d'involucrar més en la realitat: producció, elaboració de dossiers, preparació d'estrenes... La recerca cal contextualitzar-la dins del funcionament de la vida i dels processos, i com una persona vol posicionar-se i contextualitzar-se pot bloquejar la capacitat d'expressió i la creativitat (cap a una i cap al públic). Està en el punt de descobrir com funcionen el sistema i les institucions, i com ella funciona amb ells. Els pregunta: «què vols tu del que jo tinc?». En resum, considera la relació una confluència de les aspiracions oníriques amb el que és tangible. Dona «corporalitat» des d'un punt de vista productiu, de venda (que no considera gens pejorativa), i això també és una part de la recerca i de l'obra. Mai no deixa de gestar-ne noves, és una xarxa més on ser vincle i canal. Com a mestra, els alumnes són font de coneixement i productors. (8) Considera que «cal jugar amb el pedestal damunt del qual estarà tot».	(XS) (4) La tasca d'escenògrafa la desenvolupa des de molts llocs diferents, perquè tota tasca «té títols que no comencen ni acaben enlloc». A Cases⁴¹, la seva darrera peça, el públic és executant i espectador a la vegada, i això fa que, mentre se segueixi «representant», l'obra estigui viva, i comenta que «sempre passen coses que formen part de les preguntes que jo he formulat». Es pregunta també quina mena de processos relacionals posa en marxa l'artista.	(PM) (5) Rere quatre o cinc anys treballant, detecta com funciona el sistema i com t'hi pots relacionar. Ara és moment de replegament, per ell, i no l'angoixa la producció: les «eines de la política cultural» li han deixat d'interessar. Per on passa, en el seu cas? Per la reducció de l'ego creatiu, la diversitat i la col·laboració en xarxa. Deixa clar que també es pot crear honestament amb un ego absolutament exaltat.

39 Mateo Feijóo: “Si me pidieran cambiar mi proyecto, dimitiría”, El País, 30/03/2017 <https://elpais.com/cultura/2017/03/29/actualidad/1490806558_614519.html>. En aquest capítol de *La hora cultural* (Canal 24H, RTVE, 11/09/2017), Feijóo explica el seu programa junt amb Ximena Garrigues i Sergio Moya, els fotògrafs que, durant la primera temporada i per encàrrec del director, es dedicaren a documentar en imatges la feina dels artistes: <<https://www.rtve.es/alacarta/videos/la-hora-cultural/hora-cultural-11-09-17/4214738/>>. Les fotografies s'han exposat a la Nave 10 durant la temporada 2017-18 amb el títol *10y11*.

40 Rere una breu pausa, les convidades es ressituen i gairebé adopten un semicercle.

41 *Cases per habitar i escoltar*, la primera mostra pública del projecte a públic, es feu a l'Ars Santa Mònica en el context del festival IF Barcelona 2016. Salvà ho l'explica aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=3Dtqct1gQxE&feature=emb_logo>.

Alba (alumna) demana quina és la relació dels ponents amb el públic, si és un impediment per crear, si l'han viscut i quines conseqüències ha tingut.				
				(PM) Entén la relació com compartir respiracions: «esperen coses, però també les esperes tu d'ells». L'acte de creació ha de ser per força generós, comunicatiu i bilateral, perquè sempre es pensa en el públic, però això no té per què concretar-se en la forma escènica (en el fet de trencar estèticament la quarta paret, per exemple), sinó en els codis. També busca canals per aconseguir empatia que no passin per la generació d'emoció.
Sílvia Ferrando formula a les convidades una pregunta de tres respostes: 1) en el pas per l'IT, què van trobar a faltar en l'àmbit de la recerca; 2) quina mirada tenien cap al rol de l'alumnat, quin espai real calia agafar; 3) què consideren que hauria de millorar la institució, que és part del teixit cultural de la ciutat, amb relació a la recerca en les arts escèniques.				
(DP) (5) Va tenir una relació molt tensa amb l'IT, molt antagonista. Estudia en dos blocs: durant el primer, té experiència paral·lela en mons on sí que es practica la transversalitat, i durant els dos anys següents intenta porta-ho a la praxi allà, a l'Institut, però troba certa incomprensió cap a la investigació; e.g. tensions en voler «fer dansa», quan se suposa que ell cursava una especialitat de l'ESAD. La tensió comporta conflictes i desgast i, de retruc, perd moltes coses. Ara ho acararia no des de l'antagonisme, sinó travessant amb continuïtat les propostes.	(JP) (1) Va trobar a faltar espais reals de transversalitat, de trobada amb altres disciplines i amb la «respiració» de la ciutat. (6) L'entristeix que una universitat es plantegi si ha de fer o no recerca: estudiar i crear hauria d'anar de la mà.	(EB) (2) Va trobar a faltar el contacte real amb el món de la producció i la gestió més enllà de l'assignatura que se n'imparteix al grau, sobretot tenint en compte que a l'especialitat que cursa hi participava, tant des de la docència com des de l'alumnat, gent en actiu. També troba que no li van preguntar prou què volia fer ni l'encoratjaren perquè es rebel·lés, per revolucionar-se contra ella mateixa i ser menys «bona alumna» (cosa que sí que practica ara, com a docent).	(XS) (3) Troba que se li proporcionà molta informació quant a com havia de ser la professió si se seguien uns determinats canons, però on més s'aprèn és en el contacte vital amb companys i professionals. Qüestiona que aquells que desapareixen les preguntes sempre fossin els altres [docents], no pas l'alumnat. Posa en qüestió com hauria de ser una escola i valora que tinguin espais per a l'error, per a la desorientació... i la pertinença de què aquests espais siguin físics, cosa que seria fàcil.	(PM) (4) En to irònic, comenta que el que més li agrada és allò que van fer a les proves d'accés, perquè els quatre anys restants va adquirir pors. Es penedeix d'haver-se preguntat poc, d'haver conegut poc professorat i de no haver trencat amb la barrera de sentir-se examinat. En general, valora un alumnat que pugui ser més actiu i profund en la proposta d'interès personal, com a creador. També va desapropiar els interessos que ofereix l'IT a banda de l'estructura reglada (com el MAE, la biblioteca, l'organització de taules rodones).
Ona Sallas, de quart curs de Direcció i dramaturgia, compareix que, com a alumna, actualment es troba entre el bloqueig i la mirada necessària per construir «una cosa millor», i té conflictes «de dins i de fora». Pensa que l'IT activa, a hores d'ara, una «pseudoinvestigació», amb gent que suporta un acompanyament actiu (professorat, alumnat). Tot i que és cert que com a alumnes «ens despertem tard», té la sensació que es podrien generar llocs on se sentissin més escoltats.				
Carles Batlle es pregunta com, des de l'organització de l'Scanner, es podria aplicar a l'IT tot el que està sorgint. Detecta com a error l'autoodi, el pessimisme de classe i el complex d'inferioritat en relació amb altres escoles, i desitjaria que la institució s'instal·lés en un camí de perpetu qüestionament; que l'alumne no oblidés que, amb el canvi de direcció de la casa dels últims tres anys, s'han destinat recursos a la recerca mitjançant publicacions o jornades com l'Scanner, i que estan en camí de revisar el que s'està fent. Si l'alumnat creu que s'estan equivocant, demana que ho digui.				
Per tancar la sessió, Víctor Molina aclareix que, quan parlen de «processos», són etimològicament procedents, ja que es tracta de cedir a priori, cedir el control, deixar fer com a activitat compromesa del teu fer. També destaca com a positius l'inici, que etimològicament implica estar en camí, i començar, que implica estar en camí i acompanyat.				
Comenta que en un sistema sempre hi ha llocs centrals i perifèrics i que, des del seu punt de vista, no es farà la revolució, no es canviarà el sistema [Institut], però sí que es poden fer desplaçaments. En les discussions hi ha diferents plans i demana preguntes concretes, perquè ataquen molts flancs, i clou amb la importància de no oblidar l'avenir i ser agent actiu des de l'accent tònic.				

Dia 02 | Taula 4_ La recerca en el context de les estructures articuladores

Obre la darrera sessió Sílvia Ferrando amb un corol·lari tant de la taula rodona del matí com del dia anterior: l'objecte d'estudi consistirà a descobrir, amb paciència, quelcom que no se sap, no a comprovar quelcom que es pressuposa. Fins a quin punt fem una tria pròpia dels processos o se'ns llença?

Es compartirà amb les ponents les preguntes transversals al simposi:

1. Com produir nou pensament, veritable innovació? Fins a quin punt contribueix a la recerca artística?
2. Quina és la proporció ideal entre teoria i pràctica i quina quantitat de reflexió és necessària? Quines condicions calen i en quines formes?
3. Cap a on hauria de dirigir-se la recerca en les arts escèniques per maridar passat i contemporaneïtat?
4. Com s'alimentaria una escola d'art d'això? Quines són les eines per a la recerca artística? Quines són les fórmules concretes per fer la pràctica efectiva i articular-la cada dia?

Acompanya Ferrando Jordi Fondevila, que moderarà la taula i que presenta les ponents, coordinadores d'estructures públiques les quals, com l'Institut del Teatre, juguen un paper articulador en molts aspectes. Les convidades faran la primera intervenció des de la seva posició institucional.

OSCAR DASI (director artístic de La Caldera Les Corts, centre de creació de dansa i arts escèniques ⁴²)	ELENA CARMONA (Coordinadora artística de Graner - Centre de creació de dansa i moviment)	OSCAR CORNAGO (investigador del Centro de Ciencias Humanas y Sociales - Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC)	MATEO FEIJÓO (director artístic de Naves Matadero)
Es plantejava la investigació com un exercici d'experimentació, com interrogar-se pel lloc cap a on salpen les naus i respondre's que cap a on fos, cap al desconegut, un lloc «altre». No és aquest el camí del significat? És imprescindible que per a un mateix això tingui sentit. En ciència, considera que la recerca pot ampliar el coneixement sense perseguir cap aplicació pràctica. Considera l'«aplicació» i el «com» qüestions bàsiques del «des-cobrir», el fet d'entendre la realitat des d'allò que es veu o es podria veure. En art existeixen altres models possibles al de la mirada, relacionats amb els altres i amb el món. S'intenta revelar, però existeix misteri en l'entaforament, en tot allò impossible de mesurar, tocar o pensar. Per això advoca per estratègies i metodologies sensibles i perceptives més crítiques cap als dogmes. En aquest sentit, la creació «fa saltar pels aires» el món conegut i possibilita altres realitats o models. Comparteix una estimació que va llegir en relació als estudis científics: el fet que més del 50% de les dades recollides són inesperades. Això el fa pensar quina quantitat de fets nous	Des de fa poc, es llença a anomenar, des de la institució, «arts vives» a la mena d'art amb què treballen, tot i que «ja ho eren» des de fa molt. El projecte Graner es responsabilitza del territori on s'ubica (comunitat, habitants i barri) i, com Carmona comentava a la taula 2 del dia anterior, lidera durant sis anys el festival SÁLMON< (dansa, performance, i arts vives contemporànies). Cita la investigadora Victoria Pérez Royo i el seu enfocament de les arts com «un procés amorós»⁴⁴. Considera que la relació entre el subjecte d'estudi i l'objecte és d'afectació recíproca, un acte d'amor. I quin joc juguen, com a institucions, des d'aquí? Com s'acompanyen aquestes relacions «amoroses»? Perquè a la creació en arts vives es juga amb el caos, la fragilitat o la catàstrofe, i la trajectòria de l'artista té diferents moments de cristal·lització. La «trajectòria» com a lloc d'investigació ens permet parlar a llarg termini. El temps és necessari per generar confiança. Com a exemple, Graner treballa amb artistes associats a dos anys vista, perquè puguin dialogar amb els projectes, amb la institució, amb la governança... des de les qualitats pròpies i cap als camins que, junts, puguin obrir. El període es divideix en un	Considera que el coneixement «el duus a sobre». S'ha dedicat a la recerca nua i crua. Ha observat la pràctica escènica des d'una mirada interessant. Ell mateix és institució i treballa en una estructura antiga, amb un funcionament similar a la de la universitat. Creu que les institucions haurien de ser llocs que posessin temps públic a disposició, on es pogués anar a descansar. Segons Brecht, diu, la institució hauria de construir un banc a recer de la neu durant l'hivern i que, quan se sortís, a la primavera, se sabria què fer. És el temps necessari per generar coneixement. Parlar del coneixement al marge del poder no és possible en aquesta societat; el coneixement com a títol és una manera de legitimar el poder, el coneixement oficial, heteronormatiu i endogàmic, i les pràctiques, i es considera objectiu i deslligat de l'experiència. Així, troba que hi ha una fiscalització demencial del coneixement per validar les persones en l'educació pública universitària. El coneixement pràctic, afirma, no s'oposa al teòric, sinó que té lògiques i economies diferents. Seria una autèntica revolució copernicana si de debò arribéssim a entendre el coneixement pràctic: sempre col·lectiu [com la cuina (d'unes persones a unes altres, d'uns cossos a uns altres), com l'energia] i susceptible de transformació. És un coneixement situat: funciona amb relació a contextos i tractes que generen una intel·ligència concreta. Si això arribés a expandir-se, produiria una societat	Gestiona el 100% del material públic del centre de creació contemporània que dirigeix, i lluita contra el llenguatge amb què les institucions estan formulades, des de l'obediència, que considera la pitjor virtut (no atén a les peculiaritats de l'individu). Considera que els professionals haurien de fomentar la lluita i els alumnes, exigir-la. La pràctica en investigació consisteix a no donar res per descomptat: a Occident domina el pensament retinal, s'oblida la contemplació, la bellesa, el fet polític, l'oníric, el desconegut... El poder té molta por al desconegut. Cal comprendre que la institució es blinda i hermetitza perquè no participem del que passa a dins. El gran problema d'aquest país no ve de la Guerra Civil, no ve d'aquests dos bàndols, sinó de la recerca de la puresa de la sang (recorda l'expulsió d'àrabs i jueus, entre altres) Com a programador no li interessa que quelcom sigui o no modern, sinó on és i on dialoga. Així, concep l'art com a «estat de trobada»: com a part del fet social, possible fundador de diàleg. Alhora, però, considera que l'activitat artística no és una essència immutable i cal estudiar-la en el present, amb premisses que no pertanyin al

42 <<http://www.lacaldera.info/>>

classificats poden entendre's com a fracassos, però en els processos d'investigació l'important és, precisament, l'error que ens desplaci d'allò que ja sabem. En relació a les preguntes formulades, creu que la proporció ideal entre teoria i pràctica és impossible determinar-la i respon a un motiu vital. La recerca hauria de dirigir-se cap a preguntes o quelcom molt bàsic que arribarà un altre lloc a mesura que es profunditzi. I en relació a com se n'alimenta una escola d'art, ho troba relatiu. Quant als estudis, ha observat intoxicacions entre creadors que han sortit de l'IT, rèpliques d'una certa manera de fer, i creu que és simptomàtic de la quantitat de modificacions que la institució ha d'entomar. Com a casos acadèmics d'èxit aporta els màsters de l'Amsterdam University of the Arts o João Fiadeiro i la CRT o Composició a Temps Real, generalment pensada com a eina per al desenvolupament coreogràfic, però aplicable a disciplines diferents de la dansa. Tanca amb una cita de Goethe sobre la llum: «Tot objecte, ben contemplat, obre un òrgan nou dins nostre»⁴³.	any de suport a la investigació i un més a la producció (amb recursos humans i materials). Es pregunta com podrien complementar-se amb els centres d'exhibició i la pedagogia. Observa que la institució que aposta i confia en el que ha exposat assumeix riscos i responsabilitat. Per exemple, Graner obre tot any, les vint-i-quatre hores del dia, quelcom que va costar algunes batalles. Com a estructura, també lluiten per trobar diners per a creadors que no produeixin peces, perquè s'acaben produint processos com els dels artistes que demanen beques [Injuve (estatals) o d'investigació i innovació de la Generalitat (autonòmiques)], i que acaben actuant com a «producció encoberta». Creu en la importància de la mediació: en comunicar, crear xarxes des de la relació amorosa de l'artista amb l'exterior (entès com la comunitat artística i civil). Joga un paper bàsic la contextualització de les obertures a públic de la feina. En definitiva, creu que la institució està obligada a generar espais còmodes, de trobada i de ser-hi, perquè l'artista investigui en solitari o en grup, e.g. la programació expandida del festival SALMÓN⁴⁴ la qual, assegura, està al mateix nivell que la d'espectacles; ambdues s'alimenten amb processos compartits, però l'assistència de públic no-professional, més interessat per l'obra «finalista», costa.	completament diferent. La recerca es du a terme, a l'art, des de les dècades dels 50 i 60. Als noranta, quan les institucions l'obren, reconfiguren l'artista com a objecte d'estudi i, a més, generador de coneixement. Però l'art cal entendre'l amb relació als espais on s'opera i a la vida quotidiana, perquè les institucions són lentes. L'espai, assegura, cal «fer-lo» en funció dels modes de relació que tenim. Considera un conflicte el fet que els espais de pràctica siguin un mitjà, no una finalitat: si pretenem que siguin mitjà, debilitaran la pràctica. La implantació del model funcionarà quan veiem que ens interessa; no perquè estigui de moda, sinó per la consciència del que aporta i d'allò que està en joc. En la recerca destaca tres elements: 1) si es basa en l'art; si utilitza l'art per investigar allò que no ho és, obre camps cap a no-especialistes (agents, espais, aquells que viuen al «mapa on treballes»); 2) transitar les institucions com a llocs de pas on obrir forats, com espies del XIX amb una feina policontextual que generi un model desinstitucional; 3) relació horitzontal amb els agents. Perquè s'actualitzi, la pràctica ha d'estar sempre amb el desconegut. Per la seva banda, la teoria la considera des de formes ja instituídes que impliquen un nivell d'abstracció (l'obra), en relació a l'espai pràctic, que seria tot el procés i que no restaria valor a l'obra. Emfasitza entorn de com la investigació pròpia problematitza els fets instituíts, perquè el coneixement més valuós d'una feina artística és la forma de fer-la. Cal pensar la forma de fer públics els processos, de comunicar-los. Perquè la relació amb el públic canvia el material: la convocatòria és un mitjà meravellós de compartir el que es té, de demanar al públic ajuda a la recerca. La manera d'assumir la relació amb el públic des de la recerca pràctica és diferent, i s'aborden altres formats diferents als de l'obra.	passat. I com a condicions imprescindibles de la pràctica, a més de temps, espai i diners, troba a faltar «desig». Perquè «art» prové etimològicament del sànscrit «fer»; i, si partim d'aquí, tothom pot fer. La paraula «artista», però, és molt més perversa; se l'apropien els pintors quan produeixen per als reis a la cort. Avui dia, els artistes produeixen i el client decideix què vol. No obstant això, el cas del Marcel Duchamp fou el del creador lliure, que va aconseguir traslladar el destí dels objectes, els va assignar una vocació diferent que les escoles no faciliten, perquè donen valor a l'alumnat si produeix. En relació amb l'oci, considera que és «la trobada amb el més íntim de l'individu» i que, per exemple, tenim la televisió que tenim avui dia perquè no ens aturem a pensar en què invertim el temps. Hi ha molts elements amb els quals no som crítics. En relació amb quina finalitat s'encunya el terme «indústria cultural» es remet al thatcherisme. El grup Young British Artists, YBA, és un exemple que va emergir a la cua del thatcherisme⁴⁵ i mostra com les institucions es resisteixen a salvaguardar la política. Si «indústria» implica l'emmagatzematge, «arts vives» implica el no-emmagatzematge. La institució acull i ha d'ajudar al creador; i l'administratiu i el buròcrata, de retruc, també l'ajuden. És des de l'estructura mateixa des d'on els artistes hem de generar aquests forats i vincles. Com a casos que considera d'èxit, a la programació de Naves Matadero, recorda SUSO33, Rocío Molina, Aitor Saraiba, la pel·lícula sobre Angélica Liddell dirigida per Manuel Fernández-Valdés⁴⁶ o les «invisibles»⁴⁷, entre les quals destaca un projecte amb fills de persones refugiades.
Jordi Fondevila demana els ponents una mirada transversal i subjectiva del que hauria de ser la investigació des de la institució. Els demana el parer personal, no com a representants de cadascuna de les institucions que dirigeixen. (Respondran la pregunta totes excepte Oscar Cornago.)			

43 *Sobre la visión y los colores: Seguido de la correspondencia con Johann Wolfgang Goethe*, Arthur Schopenhauer.

44 Pérez Royo fa recerca entorn de les arts i la imatge i la visualitat a escena; el cos, la corporalitat i la democràcia. En aquesta classe de 2016 compartida al canal de YouTube del CA2M exposa algunes pràctiques d'artites procedents d'arts vives: *Pero... ¿ESTO ES ARTE? Victoria Pérez Royo "Tentativas democráticas artes en vivo"*: <<https://www.youtube.com/watch?v=QHkVUIasTn8>>.

45 *British Artists Have Been Taking Risks, and Flak, for Years*, The New York Times, 14/10/1999 <<https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/library/arts/101499brooklyn-brit-artists.html>>.

46 *Angélica. Una tragedia*: <<https://www.filmin.es/pelicula/angelica-una-tragedia>>.

47 Feijóo anomena així les activitats de major èxit des de la direcció artística, que han passat «fora» de les naus i que han quedat del tot invisibilitzades en termes mediàtics.

(OD) Dasi comparteix que La Porta va morir des del privat⁴⁸. Es pregunta com la recerca en arts vives té cabuda en un país com Espanya, on es té cura del patrimoni tangible, però no es tracta gaire bé el món de les idees, de l'intangible⁴⁹. Perquè espais comissariats com <i>Nits Salvatges</i> es duguessin a terme calien eines, possibilitats... Troba que les iniciatives privades sovint ocupen aquests espais necessaris. La Porta desapareix poc després de rebre el Premi Nacional de Dansa (2012)⁵⁰ i de celebrar <i>Ocupaciones</i> [marc de recursos per a artistes] al Teatro Pradillo (també el 2012)⁵¹. Dasi comparteix: a la tornada de Madrid, «vaig anar al bar de l'AVE i, mentre el cambrer em servia l'aigua i girava cua, jo em vaig posar a plorar». Potser el tancament és l'explicació a la concessió del premi, però de vegades, creu, les coses desapareixen per bé (o no, malauradament). Amb La Porta, com a estructura, havien de provocar que passessin «altres» coses. Algunes sessions del programa LP tenien lloc al CCCB, i hi havia molts artistes que no se sabien relacionar amb els paràmetres que els proposaven (quadrilàter blanc, no realitzar una peça, que no fos estrictament dansa, que sols durés mitja hora, que es provés...). Ells havien de facilitar-ho, estar preparats per a la potència, pel que podia passar, i aclarir que costa molts diners generar un entorn de recerca i superatenció a allò que el creador proposa, vol que existeixi i produeix. En relació amb la continuïtat i l'arxiu, el web de La Porta segueix en actiu gràcies a la creadora Ana Buitrago.	(EC) Entra al món del teatre des «d'una altra possibilitat de fer», que és el periodisme, cobrint l'esdeveniment biennal LP⁵² a La Porta. Des de llavors, ha descobert artistes com Pablo Gisbert (El Conde de Torreñiel), que qualifica d'«una de les millors coses que li han passat a aquesta ciutat». Parla de Modul-dance⁵³: dirigit pel Mercat de les Flors, afavoria la mobilitat entre la resta de cases de dansa d'Europa amb l'intercanvi de grans noms, coreògrafs consagrats... La iniciativa punxa i des del <i>Mercat</i> es posen en contacte amb Graner⁵⁴ i hi inclouen els artistes residents, que dialoguen amb els europeus. Així passen tres anys, rere els quals es plantegen quin festival fer a una ciutat com Barcelona, on, des del sector públic, només s'enfoca cap a les arts vives a la Sección Irregular⁵⁵ del Mercat de les Flors. Com ens podem vincular a la pràctica i apropar processos i pràctiques a la ciutadania? Així, SÁLMON< no va néixer per cobrir la idea de «festival d'autor», sinó com una invitació al fet que Barcelona esdevingui una ciutat d'experimentació, a col·laborar amb altres estructures que treballen durant tot l'any. Això suposa un repte comissarial i una mirada compartida en relació a artistes, processos i acompanyaments.		(MF) Anteriorment va estar al capdavant de La Laboral, a Gijón⁵⁶. Rere aquesta experiència, arriba a Naves (tercera vinculació amb espais públics) amb la clara intenció de marxar. De la Laboral recorda que és l'edifici més gran que es va construir durant la dictadura i que Girón, ministre de Treball de Franco, fou el gran supervisor de l'obra, concebuda com a orfenat per a fills de la mineria. Rere l'«Orfelinato Minero», el «mausoleu» es recupera com a Universidad Laboral i s'ubiquen els estudis de formació professional o l'Escuela Superior de Arte Dramático de Asturias. Del pas per la direcció artística, Feijóo destaca els projectes amb el fotògraf Erwin Olaf (2008) o Marina Abramovic (2009), i l'oportunitat per produir companyies que mai no havien estat a Espanya. Als artistes se'ls proposava sempre un treball en relació amb la societat i entorn de la memòria: documentar un arxiu era construir quelcom diferent, una peça en ella mateixa. En destaca també el projecte que Edurne Rubio va dur a terme. Ell coneixia <i>desde</i>, projecte de llarg recorregut de Rubio, per la concreció que la feina havia agafat a la Villa Serralves, a Portugal (<i>desde</i> . Serralves, 2004), i coneixia la dinàmica de relació amb la societat de la proposta. Així, a Gijón es va elaborar l'audiotour <i>desde</i>. La Laboral (2009)⁵⁷. Conclou que a Madrid s'ha aconseguit una relació d'afecte, plàcida, amb els mitjans, però a Astúries mai no va ser així; hi havia una relació d'ingerència amb l'estructura. Tot i això, a Madrid hi ha hagut «dificultats visibles i dictadures invisibles» d'una institució que «està assegurada» i amb la qual va lluitar durant cinc mesos perquè el seu projecte artístic, que era allò que «havia vingut a fer», fos un annex al contracte.
--	---	--	---

48 La Porta, centre d'investigació de les pràctiques entorn del cos, va deixar de estar actiu el 2013: <<http://laportabcn.com/>>. Les paraules de comiat de Carmelo Salazar, cofundador de La

Porta amb Dasi, es troben a la plana de Facebook, encara activa: <<https://www.facebook.com/LaPortaBCN/posts/544803505596064>>.

49 Jordi Fondevila apunta cap a la tensió entre la qüestió patrimonial i l'escena no-convencional.

50 <<http://dansacat.org/actualitat/1/1716/>>

51 <<http://www.laportabcn.com/ca/activities/la-portaocupacions-pradillo>>

52 Se'n van fer tres edicions: 2007, 2009 i 2011: <<http://laportabcn.com/en/activities/LP>>.

53 Un projecte cooperatiu multianual europeu de què participaren vint cases de la dansa de setze països, i amb vigència entre 2010 i 2014: <<http://www.modul-dance.eu/>>.

54 Gestionat pel Mercat de les Flors.

55 L'arxiu més rigorós de la Sección Irregular es troba al blog que crearen a Teatron – Libre comunidad de artes vivas: <<http://www.tea-tron.com/irregular/blog/>>.

56 Va ser director artístic del Teatro la Laboral, a la Ciudad de la Cultura de Gijón, entre 2007 i 2010, i va renunciar voluntàriament a la renovació del contracte.

57 <<https://www.edurnerubio.org/desde>>

JF / En processos d'investigació en què es busca donar respostes a preguntes, de quines maneres pot fixar-se el coneixement perquè sigui transmissible? Quin hauria de ser el paper de l'IT?			
(OD) És fonamental pensar les de compartir els mitjans. Durant la mateixa concepció del projecte caldria assignar recursos per saber com es pot rescatar «el que sigui» que reaprofiti el que ha passat. Cal aprendre com es fa. Quant a l'Institut, considera que com més grans i establerts estan les institucions, és més difícil que es qüestionin elles mateixes (La Porta ho va fer durant dues dècades de 1992 al 2012 i, amb la «crisi dels vint», tancà). I pregunta: com es qüestiona i posa en dubte l'IT? L'Institut comparteix amb les Fàbriques de Creació de Barcelona⁵⁸ el conflicte de com usa la política la cultura, i torna al desig que hi hagi estructures independents i més petites que es posin en dubte elles mateixes; que desocupin, que imaginin «altres». Els espais que hi ha ara mateix així estan en vies d'extinció. En aquest sentit, és fonamental pensar-los des de la compartició de mitjans.	(EC) Recupera la importància de la investigació en l'àmbit de la gestió, córrer riscos amb objectius que no se sabrà com es posen en marxa. Quant a l'IT, considera que hauria de generar vasos comunicants entre la realitat formativa i «la realitat» (com el SÀLMON⁵⁹, per exemple).	(OC) Cal pensar els moments d'investigació en el mateix projecte de comunicació, proposar-ho com a una altra fase de feina, assumint que es perdrà molt, però pensant, alhora, quina és la millor manera de fer-ho, «quant d'això» es pot rescatar», com convertir-lo en una altra cosa, com replantejar-lo. Cal pensar la documentació com una base de l'avaluació: què interessa rescatar i quin sentit té. Quant al paper de l'IT, considera que la política ha de ser crítica i cal pensar-la des del que «no hi és i voldries que hi fos»: obrir canals i comportes, generar un mapa d'agents.	(MF) Creu que la documentació depèn de cada projecte, del que necessita. En relació, considera que hi ha confusió entre «mediació cultural» (i qüestiona quin equipament públic la té) i la captació de públics. Així, hi ha processos en què la comunicació és material propi dels mediadors i altres en què es genera una mena de peça autònoma que comunicarà per se. Quant al paper de l'IT, comenta que a la RESAD (Madrid) veu metodologies continuïstes, amb un organigrama que ho fa tot molt difícil. A Naves, per exemple, hi ha sis empreses externes a les quals, des de la direcció artística, no pot exigir una tasca de mediació per la seva naturalesa rotativa: en l'estructura hi ha quelcom impossibilitador que té a veure amb la immobilitat dels espais. I posa l'alerta en el fet que Madrid Destino [societat mercantil que aixopluga, entre altres, Naves Matadero] treballi amb voluntaris. Feijóo creu que hi ha un pes de l'activitat lectiva enfront del que «està passant» (la baixa assistència a la taula en seria una mostra). A la Comunidad de Madrid conflueixen tres administracions, amb la dificultat que suposa (encara que fossin del mateix color polític). Considera que les institucions generalment «intercanvien cromos», no col·laboren, i contraposa el paradigma de Portugal que, amb menys diners, «està a anys llum», i que és casa d'artistes espanyols que hi han anat per la capacitat del país d'institucionar-los, rescatar-los i mostrar-los, mentre que Espanya per diàleg i coneixement.
Sílvia Ferrando enceta la clausura de la sessió amb un recull d'impressions dels ponents i el fet que tots quatre han fet servir el mot «altres» com a possibilitat, alternativa... Els demana que ho a finin.			
(OD) Tot allò que caldria conèixer, i la necessitat que els creadors es coneguin entre ells a partir de les pràctiques i de la creació d'espais, temps, contextos i interessos; de la generació de contextos en què el fet comú apareix i genera potència, l'«altre» és l'estrany entre els mateixos creadors. Destaca la necessitat que hi hagi espais on el creador estigui sol.	(EC) Considera «altres» els d'ahir, rara avis que van abandonar la institució. [Feijóo ho posa en dubte: la pràctica de les rara avis d'ahir sí que està emmarcada en la institució.]	(OC) L'«altre» seria ell mateix com a investigador-teòric, com a «estranger», fora del teatre.	(MF) Encara que no cal inventar-ho tot, el fet conegut i el perpetuisme és el que es legítima. Té voluntat de generar un diàleg sincer, però s'han de traspasar moltes barreres. Un exemple seria el «grau d'estupidesa» present en la censura a d'espectacles com <i>She's mine</i>, de Marta Izquierdo⁵⁹, en què hi ha una gallina a escena, i que ret compte a un ideari de llocs comuns burgesos que no hem experimentat, però dels quals parlem.

⁵⁸ La Caldera forma part del programa.

⁵⁹ Programada a Naves Matadero el desembre de 2018.

Finalment, Ferrando i Fondevila exposen les conclusions de les jornades amb un resum de les qüestions presentades.

Ferrando se centra en com es fixa el coneixement, què es fixa i com es transmet i es fa publicable. Pensa en *El artesano*, de Richard Sennett, i en les paraules d'Oppenheimer entorn de què fer amb la bomba atòmica⁶⁰: cal un coneixement de la pràctica, del que es fa «mentre és». Cal que els artistes trobin el seu llenguatge (que inclou quan i com) per ser comunicables.

Jordi Fondevila tanca amb un l'abecé d'allò que, per a ell, han estat les jornades: binomi espai-temps, llibertat, saber, qui, joc (jo, artista-investigador-creador), transitar, amor (enfocar els acompanyaments des d'aquí).

Barcelona, 13 de desembre de 2018

⁶⁰ «Cuando ves algo técnicamente atractivo, sigues adelante y lo haces; sólo una vez logrado el éxito técnico te pones a pensar qué hacer con ello. Es lo que ocurrió con la bomba atómica.» Recollit a SENNETT, R. *El artesano*. Anagrama, 2009, p. 7.