

# Investigació i experiència. Metodologies de la investigació creativa en les arts escèniques

*José Antonio Sánchez*

La creació artística és el resultat d'un procés singular i irrepètible. La generació del que és artístic (sigui una obra, una imatge, un procés, una situació o un moment) escapa a la sistematització i a la generalització. En canvi, la pràctica artística, no: la pràctica artística es deixa situar, analitzar, fixar. Quan parlem de docència de les arts o d'investigació en les arts parlem d'una pràctica i no de l'acte creador mateix.

En el camp de la investigació en les arts, hi té cabuda una multitud de punts de vista: des de la gestió cultural, la pedagogia, la tecnologia, la filologia, la musicologia, la història de l'art... Si atenem els camps d'investigació més pròxims a la pràctica, podríem distingir almenys tres grans blocs: el de les metodologies d'investigació sobre els oficis de l'escena; el de les metodologies d'investigació sobre pràctiques aplicades (docents, terapèutiques, creatives...) i el de les metodologies de documentació creativa. Aquest últim bloc se situa en un espai intermedi entre l'interès pràctic (fixació dels processos amb finalitats d'ús) i l'interès documental (fixació dels processos amb finalitats historiogràfiques). I totes dues línies s'inscriuen en un mateix moviment: el de la digitalització de la cultura i la gestió d'arxius, en el qual s'inscriu el projecte d'investigació que he dirigit en els darrers anys.

Des d'aquest projecte hem plantejat diverses reflexions sobre metodologies d'investigació relacionades amb la gestió d'arxius i metodologies d'investigació relacionades amb la historiografia. Tot i que no és el tema d'avui, únicament m'agradaria apuntar que no només la investigació pràctica, tampoc la història de les arts escèniques disposa d'un corpus equiparable al de la història de la literatura o al de la història del cinema, per la qual cosa, fins i tot a propòsit de la historiografia de les arts escèniques, resulta difícil proposar una reflexió metodològica similar a la de la història de l'art. I és que en molts casos aquestes metodologies són prestades: majoritàriament, de la història i la teoria de la literatura; en segon lloc, de la història de l'art i dels mitjans audiovisuals; i finalment, travessades per metodologies molt diverses sorgides en l'interior d'aquests: estructuralisme, semiòtica, crítica textual, etc. Aquesta situació es deu a diversos factors: 1) La consideració de les arts escèniques com a ofici o artesanía; 2) El caràcter efímer de l'obra escènica; 3) Els molt

diversos ancoratges dels estudis sobre les arts escèniques a la Universitat. Cadascun d'aquests models ha emfatitzat uns aspectes de l'obra o de la producció escènica com a objecte privilegiat d'anàlisi: text, visualitat, context, comunicació, pensament, procés cultural, forma-discurs, etc.

Però, tot i que amb dificultats, la historiografia de les arts escèniques disposa de més recursos acadèmics que la investigació pràctica. I és aquí on cal centrar la nostra reflexió.

L'especificitat de la investigació artística s'associa inevitablement amb la creativitat. Habitualment observem amb recel la possibilitat que la creativitat es pugui ensenyar. Si no es pot ensenyar, com es podrà investigar? Tanmateix oblidem que allò que entenem per artístic no és una substància, sinó un adjectiu que, per tant, afecta les pràctiques i les experiències humanes en graus molt diversos. Cap escola pot ensenyar a esdevenir un artista genial com ho van ser Tadeusz Kantor o Merce Cunningham. Tanmateix les escoles sí que poden ensenyar metodologies de la pràctica artística que van més enllà de l'aprenentatge de les tècniques. I la docència d'aquestes metodologies només pot ser fixada des de la investigació sobre els processos de creació.

La investigació en les arts ha de servir per superar el nivell de la transmissió de la tècnica (sense que aquesta sigui per això desplaçada) i anar al nivell de la transmissió de les metodologies creatives.

En la ubicació de la pràctica artística dins l'àmbit de les activitats socials per tal de situar-ne el camp de la investigació, pot resultar interessant recuperar el pensament del filòsof nord-americà John Dewey, que el 1934 va publicar un text recentment reeditat amb el títol *El arte como experiencia*.

En aquesta obra precursora Dewey insistia en situar l'art en el seu context social, no per privar-lo de la seva autonomia, però sí per evitar el risc de l'absolutisme i de l'autisme. I això, tant pel que fa a una correcta comprensió de l'art del passat (especialment el produït en èpoques premodernes) com a la correcta comprensió de la pràctica artística.

El fet que l'art sigui en primer lloc experiència i no llenguatge, situa a primer terme la qüestió de la relació facilitada per la pràctica artística, una relació que no és primàriament unívoca (en termes d'emissor-receptor), sinó més aviat multilateral: una obra d'art és només un moment d'un complex entramat de relacions que s'estableixen entre l'individu, la institució artística i el context social, així com entre els referents (passat), la situació efectiva (present) i les lectures posteriors (futur).

Els museus i els teatres-museu van instituir durant el segle XIX la idea que qualsevol obra podia ser considerada de manera autònoma. L'art modernista va sorgir de la creació d'aquest context aïllat de l'experiència quotidiana ano-

menat museu. El teatre es va mantenir, pel seu caràcter performatiu, més pròxim a l'experiència social i va estar condicionat per ella; tanmateix, en les últimes dècades, paradoxalment, al mateix temps que els museus tendien a la dissolució dels seus murs, el teatre semblava més aviat tendir a la consolidació dels seus.

Però l'art no pot ser aïllat dels espais de convivència i de negociació de la convivència. Dewey ho exemplifica de manera contundent (1934 : 4-5):

el Partenó és una gran obra d'art. Tanmateix, només té un rang estètic quan l'obra arriba a ser l'experiència d'un ésser humà. [...] hem d'acceptar desviar la reflexió cap als ciutadans atenesos [...] amb el sentit cívic identificat amb la religió cívica, de l'experiència de la qual el temple era una expressió, i que es va construir no com a obra d'art, sinó com a commemoració cívica.

Aquesta consideració no resta qualitat artística al *Partenó*, però evita un absolutisme de l'art i l'oblit dels condicionants i funcionalitats no artístiques d'una obra, que formen també part indissoluble de l'experiència estètica. El que podem pensar respecte de l'arquitectura hellènica ho podem igualment afirmar respecte de la pintura renaixentista, el drama romàntic, el cinema neorealista o el teatre radical. Podem recuperar les formes, podem fins i tot tenir-ne una experiència artística, però mai la mateixa experiència que van tenir els contemporanis dels qui van crear els productes que la van generar.

Arthur Danto també es refereix a això per rebatre la possibilitat que després del final de la història de l'art qualsevol pràctica artística sigui possible (1997 : 228):

*Nosaltres* podem conèixer el període barroc com a estudiosos o, utilitzant les romàntiques paraules de Feyerabend, com a «solitaris *outsiders*», però no és per a nosaltres una cosa que puguem viure. [...] El paradigma d'algú que s'escarrassa per viure un període d'aquesta manera és, sens dubte, Don Quixot, que és burlat o explotat per individus que no comparteixen la seva forma de vida (ningú no ho pot fer), però que van arribar a conèixer-la externament, de la mateixa manera que molts de nosaltres arribem a conèixer les vides que es vivien en altres temps.

La contestació irònica a això és el *Pierre Menard, autor d'El Quijote* de J. L. Borges. Efectivament, per crear en l'actualitat *El Quijot* caldria recrear amb exactitud les condicions de vida de Cervantes en el seu moment: només vivint exactament com Cervantes es pot crear de nou *El Quijot*.

El modernisme va empènyer a un atzucac d'un individualisme extrem la pràctica artística, que només va ser possible gràcies a la protecció paternalista de les institucions. Ja el 1934, Dewey es queixava de la distància que hi havia entre la producció artística, l'experiència ordinària i l'experiència estètica (1934 : 10-11):

Els artistes troben pertinent dedicar-se al seu treball com a mitjà aïllat d'«autoexpressió», i, per no participar en les tendències de les forces econòmiques, se senten sovint obligats a exagerar la seva separació fins a l'excentricitat. [...] Si s'hi ajunta l'acció de totes aquestes forces, les condicions que creen l'abisme entre el productor i el consumidor en la societat moderna operen per crear també *una separació entre l'experiència ordinària i l'experiència estètica*.

A partir d'aquell moment, nombrosos artistes van intentar trencar aquesta bretxa i van proposar reiteradament la devolució de l'art a la vida o de l'art a la quotidianitat, amb un radicalisme irrepetible situat a la dècada dels seixanta i que va trobar ubicació en certes propostes de l'art pop (que van servir a Arthur Danto precisament per situar històricament el final de l'art) com en el contemporani art anarquista i molt especialment en Fluxus. Encara que en termes absoluts fracassessin en les seves temptatives, tant el pop com Fluxus van aportar a la creació contemporània la dissolució del concepte d'obra artística (i per tant, la tirania de l'obra tancada que respon a lleis de composició interna necessàries) i el desplaçament de la creació a la pràctica.

L'art és una qualitat del fer i del que ja s'ha fet. Només exteriorment pot ser designat amb un substantiu. En realitat és de naturalesa adjectiva, ja que s'adhereix a la manera i al contingut del fer. [...] El *producte* de l'art-temple, —pintura, estàtua, poema— no és l'*obra* d'art, sinó que aquesta es realitza quan l'ésser humà coopera amb el producte de manera que el seu resultat sigui una experiència gaudida a causa de les seves propietats alliberadores i ordenades. (DEWEY, 1934 : 241)

### **Disciplina, indisciplina, transdisciplina**

En la reflexió de Dewey, l'adjectivació del concepte art i la seva transformació en «artisticitat» té com a conseqüència la conversió en adjectius de la resta dels conceptes que l'art mateix inclou. És a dir, el que proposa Dewey

és una conversió en adjectius de conceptes com ara *pintura, música, drama, teatre o dansa*.

Si la substitució de l'Art pel fet artístic té com a conseqüència esborrar les vores entre experiència estètica i experiència quotidiana, la substitució de les disciplines per adjectius té com a conseqüència esborrar-ne les vores i la possibilitat, per tant, de concebre la creació en major o menor mesura com a transdisciplinar.

En suma, el que jo voldria mostrar és que paraules com poètic, arquitectònic, dramàtic, escultòric, pictòric, literari —en el sentit de designar la qualitat més ben realitzada per la literatura— assenyalen *tendències* que pertanyen, en cert grau, a tot art, perquè qualifiquen qualsevol experiència completa, mentre que un mitjà particular s'adapta millor per donar-li èmfasi. (DEWEY, 1934 : 259)

Amb això no es tracta d'esborrar els límits. Per més que practiquem l'esborrament i apliquem els qualificatius que Dewey suggereix, només en ocasions molt rares deixarem de saber si una determinada experiència estètica té un suport literari, musical o teatral, que podrem analitzar d'acord amb codis propis de cadascun d'aquests mitjans. Però el que és important és que l'experiència estètica és més enllà d'aquests límits.

La reflexió de Dewey apunta en el sentit de tornar la teoria a la realitat quotidiana. Existeixen pintors que només pensen en termes de formes plàstiques, tancats en el seu estudi i aïllats del món. Però la majoria dels pintors llegeixen, escolten música, beuen, van al cinema, mengen, practiquen sexe, viatgen, parlen, dormen... I tot això en major o menor mesura es trasllada a l'experiència de creació pictòrica. De la mateixa manera que en la recepció d'una obra pictòrica es poden presentar condicions que afectin l'experiència mateixa. Alguns d'aquests factors poden ser prou poderosos com per afectar d'una manera decisiva la creació i/o la recepció i en aquell moment podem reconèixer una dimensió transdisciplinar en l'obra.

Diverses circumstàncies poden fer que una peça escènica sigui més o menys plàstica, musical, dramàtica, arquitectònica, política, íntima, etc. I això no té res a veure amb la tècnica, és a dir, amb la disciplina en un sentit estrictament tècnic. La investigació s'ha de situar en la dimensió de l'experiència o en la dimensió de les pràctiques.

Parlar de pràctiques no és parlar de tècniques. La pràctica artística engloba un procés de límits borrosos en el qual els aspectes de la personalitat, del context geogràfic, cultural i històric interactuen amb les destreses pròpies i

les dels qui intervenen en un procés creatiu. La disciplina de cada artista o de cadascun dels col·laboradors en un procés artístic és només una dimensió del que denominem pràctica artística. I, encara que aquesta pugui ser abordada des de la perspectiva disciplinar, no sempre resulta l'opció més interessant.

Considerem el cas de La Ribot amb relació a la dansa.

a) Partim de la idea que La Ribot s'installa a l'interior d'una disciplina, que implica: una determinada formació tècnica i lingüística, un context institucional i econòmic, un marc de recepció determinat.

b) La pràctica condueix el treball cap a la indisciplina, és a dir, cap a una negació de la disciplina en tots els sentits: tècnic (s'abandonen les tècniques corporals apreses), lingüístic (s'alteren els codis interns i relacionals pel que fa a la música, l'espai, la dramaturgia, etc.), institucionals (s'abandonen els espais escènics, les programacions teatrals i es desenvolupen estratègies de producció alienes a les maneres econòmiques pròpies de les arts escèniques) i receptiu (presentacions en galeries d'art, museus, etc. davant d'un públic que no espera veure-hi dansa).

c) Tanmateix, aquesta indisciplina no destrueix la disciplina, sinó que més aviat genera un diàleg amb ella. Categoritzacions com «non-dance» o estudis com «Exhausting dance» no desplacen aquest tipus de produccions fora de l'espai de la dansa, sinó que apunten cap a l'existència d'una tensió entre allò que és disciplinar i allò que és indisciplinar. Finalment, el treball de La Ribot es continua presentant en teatres, és produït per institucions teatrals i continua tenint una recepció des de la disciplina de la dansa, encara que també es presenti a museus, les seves obres siguin venudes a galeries d'art i sigui rebut per un públic aliè al gremi de la dansa.

L'acte indisciplinar condueix a un exercici transdisciplinar. És en aquest lloc on s'ha de situar la investigació sobre el procés creatiu si es vol abordar en la seva complexitat.

El cas de La Ribot pot ser contemplat com a cas extrem. Però en major o menor mesura qualsevol procés creatiu compromès i interessant inclou un component indisciplinar i, per tant, obliga a una investigació des d'una perspectiva transdisciplinar.

Fernando Pinheiro Villa i José da Costa ho exposaven així en la introducció al seu grup d'investigació «Territoris i Fronteres» (2004):

Intenses reterritorialitzacions, desterritorialitzacions, desfronteritzacions, reformulacions conceptuals i noves línies de fuga a les idees hegemò-

niques sobre l'esdeveniment escènic configuren una xarxa rizomàtica d'objectes d'investigació o desig del GT [Grup de Trabalho Territorios e Fronteiras]. Aquesta xarxa inclou parateatralitats intermèdies, noves tecnologies, teories de recepció, el cos en escena, oralitats i dramaturgies, la deconstrucció d'identitat(s) i gènere(s), performativitats artístiques, bricolatges i veladures escèniques, mediacions telemàtiques, la telepresència, virtualitats, els espais escènics, rituals, el performador(a), el figurí, el treball en progrés, l'entrenament i gramàtiques artístiques. En un topos postestructuralista, un altre objecte d'estudi continua sent la recerca d'una epistemologia de l'acció artística i del cos en acció artística testimoniada. Es privilegia l'estudi d'experiències artístiques inter i transculturals (disciplinars, textuais i espacials...) que apunten cap a d'altres territoris, objectes, poètiques i llenguatges originats per la col·laboració artística.

La investigació transdisciplinària s'imposa en l'àmbit artístic. Ara bé, de la mateixa manera que l'arribada de La Ribot a l'exercici transdisciplinària parteix d'una reflexió sobre la pròpia disciplina, també la investigació sobre el procés artístic ha de partir d'una certa disciplina.

Vull dir amb això que tot i desitjar una pràctica indiscriminada o transdisciplinària, no és possible una formació així. La formació no pot ser indiscriminada, només pot ser disciplinada o multidisciplinària. I la formació de l'investigador ha de ser necessàriament multidisciplinària i mai, en cap cas, indiscriminada.

## Tradició i genealogia

La qüestió de la disciplina remet a l'ancoratge dels processos en un determinat camp artístic, però també en un sentit més ampli, a la inscripció del treball d'un individu en una tradició no necessàriament definida per allò que és disciplinada. En la genealogia de La Ribot pot ser més important Erik Satie que Martha Graham, Joan Brossa que Merce Cunningham o Piero Manzoni que Pina Bausch. És a dir, la genealogia d'un artista pot ser fora de la seva pròpia disciplina. Però el que resulta inconcebible és un artista sense genealogia. I, d'altra banda, també resulta difícilment imaginable un artista del qual no es puguin trobar referents en l'interior de la seva pròpia disciplina.

És a dir, que si bé la creació artística és singular, la pràctica que la fa possible no solament té un context disciplinària o transdisciplinària, sinó també una genealogia reconeixible. He utilitzat el terme genealogia i no el terme histò-

ria perquè, a diferència de la història, la genealogia respon a associacions accidentals, excepcionals o fins i tot capritxoses. Però aquesta genealogia permet una lectura diferent de la història, una lectura artística de la història.

Comentant T. S. Elliot, Artur Danto apuntava la possibilitat de concebre la percepció artística com a històrica (1997 : 189). Ja Baudelaire al segle XIX va assenyalar la dimensió històrica de la bellesa. I, inversament, Norbert Lynton va explicitar de quina manera l'art contemporani condiciona el model historiogràfic amb què es relata la història de l'art de temps passats. Si això és així, l'artista-investigador no pot situar-se al marge de la història, com no pot situar-se per complet al marge de la disciplina, sinó que més aviat ha de reconèixer de manera crítica la seva posició en una tradició, encara que aquesta no sigui necessàriament definida per la historiografia vigent.

És a dir, respecte a la qüestió de la historicitat es planteja una dialèctica similar a la que es planteja respecte de la indisciplina. Ni tan sols l'estudi de la pràctica artística suposadament més ahistòrica pot fer-se des de plantejaments ahistòrics, sinó en tot cas recorrent a un encreuament dels plans històric i genealògic que permeti la seva situació en el mapa diacrònic.

### **Obra, procés, situació, moment**

L'experiència artística és temporal. No és estàtica, sinó dinàmica. No és simultània, sinó processual. També ho és la creació mateixa. La investigació, per ser coherent amb l'experiència i amb la pràctica, s'ha de concebre com una investigació sobre el procés i mai sobre un objecte tancat. En altres termes, el camp de la investigació artística és el procés de creació. La investigació esdevindrà més interessant com gran sigui el grau en el qual el procés desbordi la seva concreció en un resultat previ. Per què? Quan la investigació s'identifica amb un procés que condueix, per exemple, a una posada en escena o a una acció, s'espera que aquesta acció o aquesta posada en escena satisfacin les necessitats d'investigació d'aquell moment i, per tant, la investigació sobre aquest procés no deixaria de ser una paràfrasi de la posada en escena o de l'acció mateixa.

Quan, en canvi, la investigació s'identifica amb un procés de creació que excedeix la producció d'una peça artística en un format determinat, la investigació pot llavors aportar alguna cosa que cadascuna de les produccions artístiques individualment no aporta.

La investigació en les arts ha de ser concebuda com un procés que transcendeixi els resultats puntuals. Alguns temes d'investigació en la creació con-



temporània recent que podrien ser considerats com a projectes d'investigació són, com a exemple:

a) La investigació sobre l'animalitat i la intimitat en el treball recent de Mal Pelo. En aquest cas es tracta d'una reflexió nuclear per a la companyia, però que va començar a convertir-se en molt urgent a partir de 1999, quan van produir *L'animal a l'esquena*. Es podria dir que Mal Pelo va crear al seu centre de Celrà un laboratori per investigar sobre la qüestió de l'animalitat en allò que és humà. L'existència del laboratori permet que hi passin persones que contribueixen amb les seves reflexions i les seves propostes a l'enriquiment del procés; entre ells i de forma molt especial Lisa Nelson, Steve Paxton, John Berger, a més de Toni Serra, Scott de Lahunta, etc.

b) La investigació sobre el «fora de camp» aplicat a l'escena en el treball d'Olga Mesa, que va començar en un moment de *Más público, más privado*, quan el «fora de camp» era visualitzat paradoxalment mitjançant el registre videogràfic d'una acció al camerino, que va continuar a *Suite au dernier mot* (2003) i que va animar altres diverses propostes de caràcter expositiu, discursiu i escènic produïdes en els darrers anys. La investigació és de caràcter lingüístic i tracta sobretot de localitzar aquells elements del llenguatge cinematogràfic que poden ser aplicats al llenguatge escènic, partint d'unes premisses teòriques o intel·lectuals relacionades amb la invisibilitat, amb la comunicació no verbal, amb la limitació. El resultat no és una peça, sinó una sèrie de peces, tallers i instal·lacions que sorgeixen d'una mateixa preocupació.

La investigació no ha de concloure en la presentació d'un producte, sinó en l'adquisició de coneixement. Òbviament, hi ha peces escèniques que impliquen una adquisició de coneixement. Però el coneixement adquirit no es fa visible en una peça escènica, la desborda i la transcendeix. És el coneixement el que ha de ser emfatitzat en un treball d'investigació i no la creació mateixa.

Hi ha processos d'investigació que inclouen una presentació escènica dels resultats només com a part del procés, que pot ser mostrat en diferents estats i formats. Podríem recordar el procés desenvolupat per Àngels Margarit durant la producció d'*Urbs*. Es tracta d'una exploració del que podríem denominar les coreografies urbanes. Igual que La Ribot en la seva peça *40 espontàneos*, es tracta de trobar un mètode. El final, la presentació pública, és només una excusa per a la realització d'un treball d'investigació multidisciplinari, en col·laboració amb urbanistes i antropòlegs, sobre com es poden aplicar les habilitats del coreògraf-a a la comprensió de la comunicació urbana.

## La investigació en el camp expandit

La democratització de les pràctiques artístiques, l'assumpció d'una perspectiva globalitzada i l'impacte de les noves tecnologies ens atorguen una mirada diferent sobre la definició dels límits dels mitjans, però també sobre les relacions entre els mitjans artístics i els contextos socials i institucionals en els quals s'inscriuen.

El projecte *C'úndua*, que també podríem considerar com a exemple d'investigació com a procés, va plantejar la necessitat d'incorporar l'art i la memòria a les polítiques públiques de renovació urbana, específicament a la duta a terme des de l'any 1998 per l'alcaldia de Bogotá a la zona centre de la ciutat. Sorgit d'un seminari interdisciplinari a la Universitat Nacional de Colòmbia, la voluntat de portar les reflexions d'aquest grup d'artistes, sociòlegs i urbanistes a l'àmbit de l'acció es va concretar en una sèrie de propostes de treball amb els habitants del barri d'Usaquén primer i del Cartucho després, que es van concretar en instal·lacions, exposicions, actuacions, etc. (SÁNCHEZ, 2007 : 266-275).

En una línia similar, amb un perfil més activista que estètic, podríem considerar el treball de Jesusa Rodríguez, que insereix la seva investigació simultàniament en l'àmbit de l'acció política i en el que es podria denominar «estudis culturals». Un exemple molt clar va ser la seva col·laboració amb la Compañía de Comedia Mexicana *La chinga* (1997) i el treball realitzat en col·laboració amb María Alicia Martínez Medrano al Pedregal de Santo Domingo, Coyoacán. El treball sobre els tipus de la comèdia popular mexicana es combinava amb una investigació prèvia de Jesusa Rodríguez sobre les litografies mexicanes de final del segle XIX i principi del XX. El seu objectiu era:

Un teatre que puguin fer tots, «amb participació directa tant d'actors com de públic i on les exclusions no hi tinguin cabuda», un art que operi contrari al que s'observa al país: una nació contaminada, el verdader experiment de la qual és saber el grau de resistència de la societat amb totes aquestes polítiques xenòfobes, xovinistes i genocides, va indicar l'artista. Les litografies parlants en escena, proveïdes de sengles màscares, «ens serveixen com a ponts de comunicació amb el públic», perquè en lloc de ser un escut alliberen tant els qui les porten com els qui les observen.<sup>1</sup>

1. Citat a Gastón A. ALZATE: «La disidencia política: Jesusa Rodríguez y Lili-ana Felipe», *Teatro de Cabaret: Imaginarios Disidentes*, Gestos, Revista de Teoría

Dos anys més tard, Jesusa va convocar un grup de joves d'edats compreses entre els 15 i els 25 anys, habitants d'Iztapalapa (Ciutat de Mèxic) per participar en un projecte titulat *Prometeo* (2000), el punt de partida del qual eren la tragèdia d'Èsquil i l'adaptació en dos actes de José Ramón Enríquez titulada *El fuego* i el *Prometeo sifilítico*, de l'escriptor i poeta mexicà Renato Leduc. Però l'objecte de l'actuació era bàsicament un acte de memòria: la vindicació de les quaranta-cinc víctimes de la matança d'Acteal, assassinades el 22 de desembre de 1997 pel govern federal, el govern de Chiapas i paramilitars priïstes. Cinquanta persones van participar en aquest exercici escènic on l'actualització del passat recent tornava a convertir-se en acte d'intervenció.

L'artista libanès Rabih Mroué treballa amb arxius, arxius personals i arxius preexistents, treballa també amb imatges d'arxiu, amb documents d'arxiu per generar nous arxius escènics que permeten la intersecció de biografia i història, d'art i política. On acaba el treball d'investigació i on comença el de creació? Els límits són borrosos. Cap peça de Mroué no podria ser considerada pròpiament un treball d'investigació, però és evident que Mroué investiga. Ara bé, el seu treball sobre els arxius, sobre la identitat i sobre la memòria no té res a veure amb el treball dels col·lectius que persegueixen un objectiu polític o històric. En la seva investigació sempre hi ha un element lúdic, un element de llibertat sense el qual la creació artística no existiria. (SÁNCHEZ, 2007 : 218-223).

La dissolució de l'art en diferents formes d'arts aplicades: art-teràpia, art per a la comunitat, art-animació, etc. permet, des del punt de vista teòric, el desenvolupament de camps d'investigació temàtica invertits. És a dir, si es pot utilitzar la pràctica escènica amb finalitats polítiques, terapèutiques, festives, etc., per què no es poden aplicar els instruments teòrics i analítics desenvolupats per a l'estudi de la teatralitat a l'àmbit social, de la política, etc.?

El que proposo, doncs, és que els acadèmics no tractem d'inventar noves metodologies per ensenyar als artistes, sinó que busquem en el treball dels artistes que han investigat en la seva creació per trobar les metodologies adequades per aplicar a l'acadèmia. És l'acadèmia la que s'ha de desplaçar al terreny artístic i no a la inversa. D'aquesta manera, podem localitzar algunes propostes concretes, derivades dels exemples que he situat abans:

---

y Práctica del Teatro. Irvine: Departament d'estudis hispànics i portuguesos, Universitat de Califòrnia, 2002. <http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=118>. Vegeu també: Roselyn Constantino, «Visibility as Strategy: Jesusa Rodríguez's Body in Play», Coco Fusco (ed.), *Corpus Delecti. Performance art of the Americas*. Londres: Routledge, 2000, p. 68.

a) Estudis genealògics. Relectura de l'art del passat, no des del punt de vista de la història, sinó des d'una nova il·luminació de la història proposada des d'una pràctica artística particular. Exemple: «La bufoneria», a partir del treball de Leo Bassi.

b) Estudis sobre elements propis de la teatralitat: l'experiència del cos, la memòria del cos, les tecnologies d'improvisació, la interrelació entre els llenguatges del cos i els llenguatges de la imatge, etc.

c) Estudis sobre el fet social i el fet polític des de la subjectivitat d'un creador o la intersubjectivitat d'un grup de creadors.

A cada cas, les metodologies canvien o bé es combinen amb èmfasi diferent:

a) La investigació genealògica i les propostes de «revisitació» i «reconstrucció».

b) Cos i context. Variacions i transformacions d'un mateix material: moviment, emoció, memòria, discurs, etc.

c) La traducció dels llenguatges i els exercicis de «transcreació».

d) El treball d'arxiu: recerca, interpretació, associació. La generació d'arxius.

Finalment, hauríem d'acceptar que en la mesura que en tota investigació artística es posa en joc la subjectivitat de l'investigador, el format final de la investigació tindrà més un caràcter assagístic que un caràcter científic. L'assaig hauria de ser, doncs, el gènere literari desitjable en aquest tipus de treballs, que, no obstant això, no haurien de tenir necessàriament un format exclusiu, ni tan sols prioritàriament literari.

## Resum

La creació artística és el resultat d'un procés singular i irrepètible. La generació d'allò que és artístic (sigui una obra, una imatge, un procés, una situació o un moment) escapa a la sistematització i a la generalització. En canvi, la pràctica artística no: la pràctica artística es deixa situar, analitzar, fixar. Quan parlem de docència de les arts o d'investigació en les arts ens referim a l'art no com a acte de creació, sinó com a pràctica. La relectura de *El arte como experiencia*, de John Dewey, pot ajudar a redefinir la definició i la situació de l'art a l'actualitat. D'aquesta manera podem definir la pràctica ar-

tística com a processual, oberta, transdisciplinar, participativa i complexa i, a partir d'això, proposar alguns models d'investigació basats en experiències concretes a l'interior o en el desenvolupament de diferents processos de creació.

### Referències bibliogràfiques

- DANTO, Arthur C. (1997): *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós, 1999.
- DEWEY, John (1934): *El arte como experiencia*. Traducció de Jordi Claramonte. Barcelona: Paidós, 2008.
- PINHEIRO VILLA, Fernando i José DA COSTA (2004): «Grupo de Trabalho Territórios e Fronteiras». *Jornal Informativo de ABRACE* núm. 2. Florianópolis: ABRACE.
- SÁNCHEZ, José A. (2007): *Prácticas de lo real*. Madrid: Visor.

